

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org  
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке  
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова.  
Благодарности.

Автор выражает глубокую благодарность доктору философских наук, профессору Петушковой Евгении Васильевне за научное руководство в период написания кандидатской диссертации, а также Жану Петито и Паоло Фабри – организаторам коллоквиума «Умберто Эко: во имя смысла» (Серизи-ля-Салль, 1996), и Европейскому университетскому институту (Флоренция) за предоставленную в 1997–98 гг. исследовательскую стипендию для проведения научной стажировки на факультете истории и цивилизации, которая сделала возможным написание этой книги.

Вместо предисловия: «лучше поздно, чем никогда»

Рецептивные установки русскоязычного читателя по отношению к текстам Умберто Эко – свидетельство не столько запоздалого знакомства, сколько рецептивной аберрации: в глазах русскоязычных читателей Эко не семиотик, не философ, не ученый, а писатель *par excellence*. Причина проста и состоит в том, что литературные произведения итальянского автора были переведены и опубликованы в нашей стране прежде, чем это произошло с академическими текстами[1]. Тогда как в западных странах «феномен Эко» создали его научные работы, и лишь гораздо позже пришло признание его литературного таланта. Интеллектуалы, рассуждая о постструктурализме, семиотике, феминизме, психоанализе и других влиятельных концепциях, обратили внимание на Эко, но заинтересовались им именно как писателем. Однако в большинстве своем, не рискуя переступать эфемерную границу между высокой и массовой культурой (что в данном случае является немаловажным условием для понимания), сделали вид, что ничего особенного за феноменом Эко не стоит – в связи с чем его имя почти не воспринималось всерьез и не могло быть поставлено в один ряд с именами Фуко, Барта, Лиотара, Кристевой или Деррида. Показательно, что первый и единственный до самых недавних пор визит Эко в Россию прошел почти незаметно, «под крышей» Союза писателей. Визит итальянского теоретика в Москву в 1998 году также не «сложился» – в том смысле, что проблема существования «своей» аудитории, своего читателя, для Эко в постсоветском пространстве пока не снята.

Ретроспективно следует отметить, что случаи «несостоявшегося читателя» произведений Эко уже имели место в недалеком прошлом. Я имею в виду забавный казус, связанный с романом Имя розы, – показательный в своем роде пример. Несколько лет назад роман Имя розы был переиздан в Минске – без комментариев, без Заметок на полях, без академических или каких-либо других введений и послесловий, – одним словом, «обнаженный» текст, предоставленный самому себе. Впрочем, не совсем так. Контекстуальным фактором рецепции романа, по замыслу искушенных в разновидностях бульварного чтения издателей, должна была выступать обложка. В глаза бросалась не свойственная академическим изданиям агрессивная пестрота красок, складывающаяся в изображение похотливого монаха с обнаженной красоткой, облик которой вполне соответствует устойчивой иконографической традиции *femme fatale*. «Наивному читателю», роль которого в данном случае отводилась большинству реальных читателей, естественно было бы предположить, что Имя розы не что иное, как готический роман с элементами мистики, садизма и эротики, но уж никак не постмодернистский эпос с семиотическим сюжетом и философскими аллюзиями на Пирса, Уильяма Оккама, Борхеса и многих других. Сама возможность такой «интерпретации» Эко (то есть в компании с дешевыми бульварными изданиями) означает лишь то, что горизонт ожиданий русскоязычного читателя в отношении Эко еще не сформировался, а его имя функционирует в нашей культуре пока на правах пустого означающего.

Подобный рецептивный вакуум вокруг «академического» Умберто Эко может быть объяснен целым рядом обстоятельств. Жанр философской или семиотической эссеистики знаком нам главным образом по работам Ролана Барта – и эта ниша, кажется, занята. «Классическая» семиотика (структураллистского типа) с присущей ей внешней научообразностью, несколько позитивистской ориентированностью и специфическим арго[2] идентифицировалась в глазах читающей публики в основном с именами теоретиков Московско-Тартуской школы. Работы западных семиотиков публиковались крайне редко[3] и предназначались главным образом лингвистам. Тот контекст, в котором формировались идеи Умберто Эко и развивался его диалог с европейской и американской традициями семиотики, только сейчас начинает актуализироваться в связи с тем, что мы имеем возможность ближе познакомиться не только с ранним Эко благодаря выходу в свет Отсутствующей структуры, но и с текстами его «партнеров» по диалогу – Р. Барта, Ж. Лакана, Ж. Деррида, Ж. Женетта, Ц. Тодорова, К.

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org Метца, Ю. Лотмана, А. Жолковского и других! К сожалению, с момента выхода этой книги в свет прошло уже более 30 лет, и за это время изменился не только интеллектуальный климат, но и взгляды самого Эко. «К сожалению» еще и потому, что, отключенные от контекста (семиотика литературы, рецептивная эстетика и нарративные теории конца 70-х гг.), мы рискуем оказаться в роли Робинзона Крузо, выудившего из океана бутылку с неизвестным текстом (пример, часто используемый Эко), и, прочитав текст, спросить: «А где же фиги?..» (о которых идет речь в письме). Пресловутый «несостоявшийся читатель» (*Lecteur manque*) может показаться в этой ситуации чем-то большим, чем фикция нарративного анализа. Поэтому мне представляется весьма важным остановиться более подробно на том контексте, в котором развивались семиотические идеи Умберто Эко.

Безусловно, семиотика играет здесь наиболее заметную роль: это та область гуманитаристики, вне которой «феномен» Эко не может быть осмыслен и вообще труднопредставим. В нынешнее ее состояние он внес весьма существенный вклад, а свое видение общей семиотики Умберто Эко (как и всякий другой семиотик, рано или поздно одолеваемый соблазном систематизировать, обобщить и о-научить эту дисциплину[4]) уже представил в таких текстах, как Отсутствующая структура, Теория семиотики, Семиотика и философия языка. Семиотика, с точки зрения одного из ее отцов-основателей (и безусловного авторитета для Умберто Эко) – Чарлза Сондерса Пирса, исследуя проблему презентации, во главу угла ставит идею неограниченного семиозиса, или процесса интерпретации знака (в котором нет ни первичной, ни конечной интерпретантны). Апелляция к Пирсу и его представлению о сущности семиотического знания здесь не случайна. С одной стороны, Пирс был и остается ключевой фигурой в современной семиотике, именно его теория помогла Эко развить собственную семиотическую концепцию в конце 60-х гг. в процессе его полемики с лингвистическим структурализмом. С другой стороны, если и существует некая константная проблема, связывающая в единый смысловой узел философские, семиотические и литературные тексты Эко, то это, скорее всего, именно проблема интерпретации (понимаемой и в узко семиотическом, и более широком смыслах) – бесконечно интересного процесса-события, свершающегося между «текстом» (не только литературным) и его интерпретатором. Поэтому именно феномен интерпретации и те текстуальные стратегии, которые оказываются вовлечеными в эту семиотическую игру, создают то проблемное поле, на котором будет разворачиваться данное исследование, посвященное анализу концептуальных инноваций итальянского теоретика. Следует также уточнить, что под «контекстом» в данном случае имеется в виду не общий социокультурный фон или философская ситуация определенного периода и в определенном месте и даже не столько *the state of the art* – состояние проблемы рецепции художественного текста в семиотике и теории литературы в 1970–80-х гг., сколько эволюция взглядов самого Умберто Эко на проблемы читателя, текста и интерпретации.

Каковы те жанровые конвенции, которых придерживался автор данного текста? Вопрос не праздный для академического мира, двумя полюсами которого являются диссертации и эссеистика – столь отличные по своей природе жанры. Проще всего было бы ответить на этот вопрос в негативных терминах: данный текст не претендует на строгую научность, он не может быть определен как философское или собственно семиотическое исследование, он не совсем вписывается в жанр интеллектуальной биографии (или, тем более, агиографии), он не может быть квалифицирован как «заметки на полях» или же как собственно эссеистика. С определенностью можно сказать лишь о том, что труднее всего было бороться с соблазном миметического письма – стиль Эко провоцирует на подобный жест любого автора, пишущего о нем и его текстах. Вопрос о жанре вполне можно было бы адресовать и самому Умберто Эко.

## В поисках альтернативной Эко-логии

Уникальность ситуации Умберто Эко состоит прежде всего в том, что по его произведениям можно было бы восстановить общую картину эволюции западной гуманитаристики последних тридцати лет, поскольку он всегда оказывался в эпицентре интеллектуальных событий и оказывался в нем, как правило, несколько раньше других. С другой стороны, он – один из тех немногих теоретиков, кто решился не только в теории, но и в реальности преодолеть-tabuированную границу, разделяющую сферу академических исследований и культурной практики. В связи с чем теперь уже сложно сказать, является ли Умберто Эко ученым с мировым именем, писателем или кем-то еще. Кстати, журналисты очень любят спрашивать Эко о том, не испытывает ли он проблем с

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org собственной идентичностью из-за такого разнообразия занятий. Однако он всегда отвечает, что для него подобной проблемы не возникает, ибо прежде всего он ученый, занимающийся сугубо серьезными проблемами: романы, по воле судьбы оказавшиеся в списке бестселлеров, на самом деле являются академическими текстами (возможно, это становление нового жанра – академический роман); статьи, публикуемые в массовой печати и касающиеся самых различных проблем повседневной жизни, кому-то могут показаться «безответственными *cooked-and-eaten or wash-and-wear* размышлениями», но, как правило, именно эта первичная форма рефлексии помогает ему собирать материал, который затем найдет свое место в академических работах в более органичной и глубокой форме[5].

Что всегда отличало Эко – это ирония, энциклопедизм и широта научных интересов. Среди его работ – собственно семиотические и философские тексты: Знак (1971), Теория семиотики (1975), Семиотика и философия языка (1984); в поисках совершенного языка (1993), Кант и утконос (1997); работы по эстетике и теории массовой коммуникации: Апокалиптические и интегрированные (1964), Открытое произведение (1962), Отсутствующая структура (1968), Путешествия в гиперреальности (1986); по медиевистике: Эстетика Фомы Аквинского (1956), Искусство и красота в средние века (1959), о средневековой теории знака (1989); по теории литературы и поэтике: Поэтика Дж. Джойса (1965), Роль читателя (1979), Пределы интерпретации (1990), Интерпретация и гиперинтерпретация (1992), Шесть прогулок в нарративных лесах (1994); тексты в жанре эссеистики: *Diario Minima* (1963), Постиши и постиши (1988), Как путешествовать с лососем (1992), итальянское издание – *Il secondo diario minimo* (1992); работы, написанные в излюбленном жанре средневековых интерпретаторов – комментарий комментария: Заметки на полях «Имени розы» (1984); «учебное» пособие для студентов, которое до сих пор пользуется большой популярностью среди итальянских дипломников, Как пишется диссертация (1977) и даже несколько детских книжек, написанных в соавторстве с Э. Карми, – Бомба и генерал (1966), Три космонавта (1966), не говоря уж о романах – Имя розы (1980), Маятник Фуко (1988), Остров накануне (1994). Остается только сожалеть, что некоторые из книг не были завершены (если это вообще предполагалось лукавым автором), хотя и были опубликованы как наброски: например, проект фундаментальной Какопедии (невозможной энциклопедии «наоборот»), или Философы на свободе (шуточная история философии в стихах и с карикатурами), или *Chansons a boire* для научных конгрессов.

Интеллектуальная эрудиция Эко в сочетании с поразительной интенсивностью его академической деятельности, библиофильством (о его личной библиотеке ходят легенды, говорят, что она насчитывает более 30 000 томов, среди которых немало совершенно уникальных старинных изданий), страсть к рисованию и игре на флейте, наконец, его непередаваемое чувство юмора – все эти качества могли бы составить портрет подлинно ренессансной личности, если бы речь шла не об Эко, а о ком-нибудь другом (возможно, не менее выдающемся). Сравнение с личностью эпохи Возрождения, уже и так достаточно потрепанное от частого употребления и потому ставшее не более чем триивиальным жестом почтения, вряд ли устроило бы Умберто Эко, тем более что в его текстах именно Возрождение оказывается на правах «фигуры умолчания».

Пожалуй, академическая скрупулезность итальянского профессора (особенно показательны в этом плане его советы юным докторантам по написанию академических текстов) – не что иное, как следствие его привязанности к Средневековью и восхищения его интеллектуальными практиками. Парадоксальность мышления и способность к самым неожиданным аналогиям (Кант, утконос, Марко Поло, средневековый Китай, единорог и «динамический объект» Пирса в одном тексте по гносеологической проблематике) чем-то напоминают капризное барокко или «логику» сюрреализма, но более всего наталкивают нас на мысль об отеческой фигуре Борхеса, призрак которого время от времени материализуется, как в Имени розы, и всегда подразумевается в текстах Эко. Наконец, ирония, отношение к истории, эстетизм стиля и интенсивность письма – все это слишком современно. Петrarка, умиленно созерцающий книги, написанные на неведомом ему греческом языке и уже поэтому заслуживающие восхищения, вряд ли смог бы понять текстуальный гедонизм Барта, присущий также и Умберто Эко. Кстати, сравнивая именно с Роланом Бартом, Эко часто называют личностью эпохи необарокко, с чем он вполне согласен. Особенно, если принять во внимание его культурные предпочтения[6].

Эко относится к числу тех теоретиков, которые в значительной степени  
Страница 3

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org способствовали изменению интеллектуального климата современной гуманитаристики – это верно не только в отношении семиотики, но и теории массовых коммуникаций, литературоведения, медиевистики, эстетики, философии. Некоторые термины, введенные Эко впервые или наполненные новым содержанием, как, например, апокалиптические и интегрированные, открытое произведение, наивный/критический читатель, сценарий, энциклопедия, гиперинтерпретация, не просто стали известными, но уже воспринимаются как анонимные, лишенные авторской опеки. Безусловно, задавшись определенной целью, а именно: реконструировать теоретический контекст, благодаря которому идеи Эко оказались столь своеобразными, можно было бы, наверное, установить генеалогию некоторых из этих идей, хотя их интертекстуальный статус в современных условиях в значительной степени затрудняет подобное исследование. Не пытаясь разрешить столь сложную задачу, тем не менее можно попробовать рассмотреть их микроэволюцию в рамках концепции самого Умберто Эко.

Характеризуя в целом теоретические взгляды Эко, можно говорить об определенной константности его методологической стратегии и теоретических интересов (средневековая философия, массовая культура, проблемы интерпретации, современное искусство, Джойс, Борхес и т. д.). Некоторые из его идей несущественно изменились, другие, сформулированные в общем виде еще в 60-х гг., подверглись беспристрастной ревизии со стороны самого автора (даже если постороннему наблюдателю эта перестановка акцентов не очень заметна).

Биографам Эко придется и уже приходится очень нелегко при составлении полной библиографии его работ. Попытка дать исчерпывающую библиографию всех академических, полуакадемических, литературных, газетных и прочих трудов Эко изначально была бы обречена на неудачу ввиду того, что их пролиферация уже не поддается статистической обработке (где, на каком языке, в каком варианте и что именно из его текстов было издано). Два фактора еще больше осложняют ситуацию: во-первых, некоторые тексты были написаны Эко в оригинале не на родном языке (лишь позднее были переведены на итальянский) и, во-вторых, каждое переиздание предыдущих текстов сопровождалось доработками автора, в результате чего перевод, как правило, имеет мало общего с оригинальным текстом и не только по названию. Эту ситуацию Эко описал в одном из своих эссе: каждое утро вы просыпаетесь и чувствуете, что все изменилось, а значит, и текст должен быть переписан[7].

Безусловно, «звездный» статус Эко предполагает весьма многочисленную армию интерпретаторов – *noblesse oblige*, – зарабатывающих себе тем самым на жизнь: предпринятая им в Заметках на полях (1984) попытка интерпретации своих критиков имела большой успех – в том смысле, что теперь за него эту функцию осуществляют сами критики, стремясь опередить конкурентов и опубликовать сборник рецензий или организовать очередную конференцию (темы могут быть самые разнообразные: Умберто Эко, Клаудио Магрис: авторы и их переводчики (Италия, 1989), Умберто Эко: во имя смысла (Франция, 1996), Эко и Борхес (Испания, 1997), В поисках розы Эко (США, 1984)) почти одновременно с выходом в свет самого текста[8]. Можно также вспомнить об электронных конференциях – виртуальных дискуссиях увлеченных Интернетом поклонников Эко[9]. Об Эко написано уже немало (около 60 книг на разных языках и в несколько раз превышающее эту цифру количество статей), поэтому любая попытка дать оригинальную и/или исчерпывающую интерпретацию его творчества чревата повторами и цитатами, то есть a priori невозможна.

Курьезность ситуации состоит в том, что в условиях подлинной гиперинтерпретации произведений Эко его тексты тем не менее почти неуязвимы для критики. Даже самым предубежденным противникам удается обнаружить лишь невероятную пластичность суждений, бесконечную подвижность смыслов в его текстах, «обезоруживающую игривость» и полное отсутствие того, что можно назвать консерватизмом, хотя, кажется, в своих последних работах Эко хотел бы выглядеть более консервативным, как и положено классику. Итальянский критик Пьетро Читати окрестил Эко «шутом сакрального мира», способным смеяться перед зеркалом, глядя на собственное гротескное отражение[10]. Сам Эко относится к своим критикам с большим уважением, в особенности к читателям его романов, полагая, что как эмпирический автор он утратил право на доминирующую интерпретацию, поэтому ничто так не может обрадовать сочинителя, как «новые прочтения, о которых он и не думал и которые возникают у читателя»[11]. Что же касается критики научной, то можно было бы вспомнить, как, завершая полемику с Рорти, Каллером и Брук-Роуз, он перефразировал цитату Оруэлла из его знаменитой *Animal Farm*, заметив:

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org «Пусть все интерпретаторы равны, но некоторые из них более равны, чем другие»[12].

### «Отравленный читатель' Умберто Эко

Читатель, уже хорошо знакомый с ироническим и скептическим тоном Умберто Эко, чувствует себя соблазненным или, скорее, даже отравленным, – подобно известному персонажу из Имени розы, – настолько, что невольно стремится стать его идеальным читателем, избегая повторять чужие ошибки или впадать в заблуждения, которые автор так остроумно критикует. Одной из таких ловушек для всех его интерпретаторов является, несомненно, боязнь впасть в грех чрезмерной интерпретации – и тем не менее это постоянно происходит[13]. В попытке отследить все коды и референции критики с маниакальным упорством выискивают следы интertextуальности, которыми изобилуют его романы. Эко очень любит использовать подобные примеры гиперинтерпретации в качестве показательных случаев того, как не нужно обходиться с текстом, всячески подчеркивая, что как автор он этого в виду не имел, однако трагизм ситуации заключается в том, что этого «не имел в виду» и его текст – единственный гарант интерпретации. То есть в подобных случаях он вправе поддержать свой статус не как автора (в связи с более чем скромной ролью последнего в современной критической парадигме), но как образцового читателя своих текстов.

Например, в ряде своих недавних книг и выступлений Эко анализирует интерпретативное решение романа Имя розы, предложенное Еленой Костюкович[14]. Костюкович, справедливо полагая, что «смысл развернутого «высказывания» Эко не исчерпывается поверхностным прочтением (как «готического» детектива), предпринимает попытку фигурального следования тезису о неограниченном семиозисе, полагая, что тем самым реализуется и внелитературная позиция Эко как ученого-семиотика («всякий знак является интерпретантом других знаков, и всякий интерпретант интерпретируется в свою очередь другими знаками», – согласно пирсовскому определению семиозиса). В поисках разгадки «литературного центона», помимо обращения к другим множественным аллюзиям и реминисценциям (Интенция автора? Или интенция текста?), она упоминает некий «неожиданный источник, знание которого придает в наших глазах особую стереоскопичность замыслу всей книги»: в 1946 году была опубликована книга Эмиля Анрио Братиславская роза, в которой речь шла также о поисках таинственного манускрипта, и завершался роман также пожаром в библиотеке. Эта история начинается в Праге: Эко также в начале своего романа упоминает Прагу. Более того, один из хранителей библиотеки у Эко носит имя Беренгар, одного из библиотекарей Анрио зовут Берн-гард Марр. Как эмпирическому автору Эко остается только разводить руками, говоря при этом в свое оправдание, что он не только не читал романа Анрио, но даже не знал о его существовании. Подобным образом другие критики приписывали Эко вольное или невольное обращение с разными текстами, ссылки на которые якобы зашифрованы в его романе (то же самое имело место и после публикации Маятника Фуко). С другой стороны, он был польщен скрупулезностью некоторых критиков, которые сочли, что одним из прообразов Адсона и Вильгельма может быть пара Серенус Цайтблом и Адриан из Доктора Фаустуса Томаса Манна[15].

Вопрос состоит в том, насколько плодотворна гипотеза Елены Костюкович для интерпретации романа. Эко говорит, что этот аргумент ничего особенно интересного нам не сообщает, ибо поиск таинственного манускрипта и пожар в библиотеке представляют собой чрезвычайно распространенные топосы европейской литературы и с равным успехом их можно обнаружить во множестве других романов. Вместо Праги можно было перенести начало романа в Будапешт, если бы это было существенно важно. Беренгар и Бернгард – чистое совпадение. Здесь образцовый читатель может счесть, что четыре совпадения – это уже кое-что, и в этом случае эмпирический автор лишен права голоса. Однако далее Елена Костюкович проводит еще целый ряд аналогий между Эко и Анрио, рассуждая, например, о том, что в романе Анрио искомый манускрипт являлся оригиналом Мемуаров Казаковы, а одного из персонажей Эко зовут Гugo из Ньюкасла (Hugh of Newcastle, в итальянской версии – Ugo di Novocastro). В итоге следует заключение Костюкович, что, лишь «идя от имени к имени, можно уяснить имя розы»[16]. Вновь выступая от лица эмпирического автора, Эко говорит, что данный персонаж не является авторским вымыслом, а это – исторический персонаж, упоминаемый в средневековых хрониках. Кроме того, уж если следовать буквальному переводу, Ньюкасл (new castle – «новый замок») – не то же самое, что Казакова (casa nova – «новый дом»). С таким же успехом можно провести аналогии с Ньютоном. Но есть и другие моменты, доказывающие,

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org что интерпретативное решение Костюкович неэкономично. Они касаются не только сопоставления этих двух персонажей, но также невозможности проведения аналогии между дневниками Казаковы и рукописью Аристотеля. В итоге раскручивание цепочки с Казановой приводит к тупиковой ситуации, и не только как эмпирический автор, но и как образцовый читатель собственного текста Эко указывает на это[17].

Все это наводит на мысль о гипертроированной значимости понятия интертекстуальности в современной парадигме интерпретации, не оставляющей места индивидуальности автора и лишающей текст автономности и уж тем более претензии на оригинальность. Следует, однако, заметить, что такие искушенные авторы, как Эко, ничуть от этого не страдают, то и дело заманивая своих читателей на крючок ложных референций, чтобы впоследствии иметь возможность покритиковать их за такую доверчивость. Однажды (в Серизи в 1996 г.) при попытке исследователей обозначить биографическую доминанту как возможный способ интерпретации его романов Эко предложил один из таких ложных ходов: коль скоро в его романах всегда присутствует мотив пожара, следовательно, за этим что-то кроется, а именно: в детстве его соседом по дому был начальник пожарной команды, что оставило глубокий след в памяти писателя (и как сказал бы персонаж Вуди Аллена: «Видимо, мне нужно повидать моего психоаналитика...»). Не исключено, что через некоторое время мы действительно найдем в одном из биографических очерков об Умберто Эко эту милую деталь квазисихоаналитического характера.

Как бы то ни было, классическая критика, злоупотреблявшая параллелями между биографией автора и его произведением (неважно, происходило ли это в рамках школьной критики в духе вульгарного социологического детерминизма или под влиянием психоанализа), выступает для Эко в качестве абсолютно неприемлемой стратегии интерпретации. Только наивный ценитель искусства может с завидным постоянством рассуждать о гермафродизме Моны Лизы, источник которого кроется в сексуальных привычках Леонардо да Винчи[18], о которых нам сообщил Фрейд.

Однако сравнительно недавно в рамках дискуссии о гиперинтерпретации (с Рорти, Брук-Роуз и Каллером, 1990) Эко поведал о своем «открытии», связанном с историей написания Имени розы, которая недвусмысленным образом реабилитирует роль бессознательных механизмов в литературном опыте. Речь идет о таинственном манускрипте утраченной части Поэтики Аристотеля, вокруг которого разворачивается действие в романе. Как известно, склеенные страницы рукописи были отравлены ядом, и потому слишком любопытного читателя по мере чтения книги ожидала смерть. Вскоре после опубликования романа, в то время когда Эко уже занялся серьезным коллекционированием редких изданий, он обнаружил на верхних стеллажах своей библиотеки купленный по случаю и очень давно букинистический экземпляр Поэтики Аристотеля, о котором он сам уже забыл. В комментариях Антонио Риккобони к этому изданию содержалось упоминание о том, что он пытался восстановить утраченную вторую книгу Поэтики. Но что еще более примечательно, так это физическое состояние книги – со страницы 120, там, где начинается 'Ars Comica', нижние страницы книги были серьезно повреждены и слиплись, как если бы они были специально пропитаны каким-то клейким составом. Вначале Эко подумал, что это просто совпадение, затем – что это чудо, и, наконец, он решил: wo Es war, soll Ich werden. Забытая книга была словно сфотографирована в памяти (конденсированный образ отравленного и склеившегося манускрипта) и затем всплыла в романе. Все это напомнило ему случай с небезызвестным пациентом Лурии – Затецким, потерявшим память и способность разговаривать из-за повреждения мозга, но не лишившимся навыков письма: таким образом, автоматически описывая события своей жизни, он восстановил свою идентичность, перечитав написанное[19].

### Маленькие и большие средневековья Умберто Эко

Эко начал свою академическую карьеру как эстетик и философ, основным ремеслом которого была медиевистика. Его блестящая диссертация, написанная в 1954 г., несколько раз переиздававшаяся в Италии и за рубежом, была посвящена эстетике Фомы Аквинского. Эко как-то заметил, что наибольшее удовлетворение ему доставил тот факт (который некоторыми СМИ был интерпретирован как кокетство знаменитости), что спустя тридцать лет после написания его докторская диссертация по эстетике Фомы Аквинского была переведена и опубликована в Гарварде.

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org  
Не удивительно, что сейчас эта работа представляется Эко всего лишь юношеским произведением со всеми свойственными ему недостатками, однако более важно то, что он никогда, по существу, не оставлял занятий медиевистикой, не говоря уж о том, что это была хорошая школа для начинающего исследователя (лишь подтверждающая правило: прежде чем совершать интеллектуальную революцию, большинство известных философов прилежно изучали латынь и греческий, работая над диссертациями по Эпикуру, Аристотелю, Фоме Аквинскому, Спинозе, Лейбничу). В книге, которую Эко написал для своих студентов, Как пишется диссертация (1977) он отмечает, что даже первую научную работу нужно писать не просто тщательно, скрупулезно, со знанием литературы и с «научным смирением», но также и прежде всего со вкусом – только это может гарантировать полезность студенческой работы многие годы спустя[20].

Эко признается, что начинал он эту работу в 1952 г., ощущая себя частью религиозного мира Аквината. Сейчас, когда с томистской метафизикой и религиозным мировоззрением его связывает только беспристрастный академический интерес, можно предположить, что этой трансформации во многом способствовала работа над текстами Джойса: можно было бы провести определенную аналогию между «эстетикой Хаосмоса» Джойса и Средневековьем Умберто Эко. Он одержим своей страстью к средневековью, которое присутствует так или иначе почти во всех его произведениях, будь то романы, исследование поэтики Джойса, критические размышления о структурализме (в американское издание Эстетики Фомы Аквинского Эко включил главу, отсутствовавшую в диссертации, – об интеллектуальном родстве структуралистской и схоластической методологий) или семиотический анализ проблем интерпретации.

Опыт «общения» с великим рационалистом Средневековья в значительной степени сформировал метод и стиль Умберто Эко как теоретика. Образ мышления Аквината с присущими ему строгостью аргументации, ясностью изложения, логичностью и научной скрупулезностью олицетворяет вершину и, возможно, главное достижение средневековой философии[21]. В какой-то мере ностальгия Эко по упорядоченному миру средневековой мысли проявилась в его интересе к семиотике, которой, по его мнению, также присущ глубоко упорядоченный, рационально-архитектонический характер. Однако «желание системы и порядка было вынесено из сферы бытия в область метода»[22] в отличие от схоластической метафизики.

Для итальянской культуры 50-х годов XX века Фома Аквинский был фигурантом вполне современной, если учесть значение неотомизма для обновления католической теологии, а также всплеск интереса к этой фигуре благодаря работам Жильсона и Маритена. В празднование 700-летней годовщины со дня рождения «Ангельского доктора» (1274–1974) Эко охарактеризовал Аквината как «революционера», «поджигателя» европейской культуры, имея в виду возвращение Аристотеля из арабского мира в лоно европейской культуры и становление рационализма. Он утверждает, что Аквинат комментирует не «Аристотеля, но Маркса и Фрейда»[23].

В современность Фомы Аквинского, как и Средневековья в целом, начинаешь верить, размышляя вместе с Эко о том, что банковская экономика, национальные монархии и республики, самостоятельные города, природа левого и правого экстремизма, современные европейские языки, психология пытки, реакция на гомосексуализм – все, без чего немыслимо современное общество, уходит своими корнями в Средневековье. Средние века – ключ к пониманию сегодняшних проблем: «это наше детство, к которому надо возвращаться постоянно, возвращаться за анамнезом»[24].

То, что более всего роднит средние века с культурой XX века, – это попытка преодолеть разрыв между ученой (элитарной) культурой и массовой (точнее, популярной – popular) посредством визуальной коммуникации: функцию современных медиа в ту эпоху не менее успешно выполняли архитектура, живопись, карнавальные действия, осуществляя «перевод» ученых текстов и другой информации в изображение. Обе цивилизации демонстрируют ту же страсть к цитированию, комментированию, интертекстуальности, тот же вкус к коллекционированию и каталогизации.

Именно в XX веке произошло настоящее «открытие» средних веков – вовсе не романтики и не прерафаэлиты, а масс-медиа вернули Средневековье в современную культуру, считает Умберто Эко. Телевидение и кинематограф продолжают эксплуатировать образ мрачного и загадочного Средневековья,

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org прибегая к жанровым клише готического романа или фильма ужасов. Анализируя совокупность представлений об этой эпохе, Эко предлагает свою типологию «десяти маленьких Средневековий»[25], отражающую как совокупность наших предрассудков и школьных знаний в отношении этого периода, так и разнообразие концептуальных моделей средневековой культуры, предложенных историками, филологами и философами, профессионально занимающимися медиевистикой. Так, бульварная литература, восходящая к романам «плаща и шпаги» Александра Дюма, использует Средневековье как предлог или, точнее, как мифологическую сцену, на подмостках которой решаются судьбы современных персонажей[26]. Здесь прошлое не познается – в лучшем случае оно оказывается драматической декорацией. Средние века могут послужить поводом для иронического переосмысления – с тем, чтобы напомнить нам о «счастливом» детстве или создать иллюзию дряхления нашей цивилизации. Ариосто и Сервантес обращались со Средневековьем примерно так, как Серджио Леоне третировал американский Дикий Запад, создавая свои «макаронные» вестерны. Для многих из нас средние века выступают как варварская эпоха, темное время необузданых страстей и примитивных знаний. Не одно поколение мифотворцов спекулировало на этой «седой» старине, культивируя образы «истинных арийцев», грубую чувственность и жестокость. Странным образом это также и Средневековье Ингмара Бергмана с его Седьмой печатью. Готические замки, странствующие рыцари и домашние привидения – таково Средневековье романтиков. Аля философов и теологов эта эпоха предстает как несомненная вершина в европейской философии, давшая миру Августина Блаженного, Фому Аквинского, Абеляра, Ансельма Кентерберийского – список можно продолжать до бесконечности. В политическом дискурсе Средневековье чаще всего упоминается как колыбель современных наций. Средневековые модели государственного устройства иногда берутся (по крайней мере, так было еще в прошлом веке) как образцовые системы, как реализованные утопии совершенного государства. Прерафаэлиты (в том числе Рескин), Гюисманы и другие декаденты, одержимые итальянским Средневековьем, прежде всего попытались нарисовать в своем воображении (иногда не гнушаясь и материальными имитациями) свой образ эпохи. Известны также филологическое, «оккультное» (или алхимическое) и некоторые другие «Средневековья» – дело не в том, как они могут быть идентифицированы и названы, а в том, какую роль они играют в нашем коллективном воображении и реальной жизни, – считает Эко.

И он не одинок, подчеркивая совершенно особый статус средневековой культуры и ту роль, которую она сыграла в развитии европейской цивилизации. Достаточно вспомнить о теоретиках школы «Анналов», изменивших, по существу, парадигму интерпретации Средневековья, заданную гуманистами, которая почти не менялась на протяжении нескольких столетий. Не только Л. Февр, М. Блок, Ж. Ле Гофф, но и Г. Гаскинс, К. Брук, Р. Сазерн, Н. Дэвис, Э. Панофский, А. Я. Гуревич, в трудах которых анализируется «тихая революция» XI–XIII вв. и открывается новая перспектива для историографов, исследуют зарождение и формирование той интеллектуальной традиции, которая взрастила схоластику и весь новоевропейский рационализм.

Безусловно, речь идет о весьма различных методах исследования этой культуры, развиваемых историками школы «Анналов», с одной стороны, Эко как семиотиком, с другой, Панофским как теоретиком искусства, с третьей, Э. Курциусом как литературоведом, с четвертой и т. д., но в общей перспективе речь идет о более или менее аналогичных задачах исследования.

Февр, Блок, дюби, Ариес, Ле Гофф в рамках избранной ими методологической стратегии предприняли попытку обнаружить и проанализировать те способы мировосприятия, которые были присущи людям данной эпохи, реконструировать целостность той картины мира, того типа ментальности, которые обусловили структурирование индивидуального сознания человека Средневековья, отталкиваясь от идеи внутренней гомогенности культуры (что, впрочем, характерно для любой попытки культурологического анализа определенной эпохи – будь то модель первобытного мышления Леви-Стросса или классическая эпистема Фуко). Осуществление подобной задачи предполагает анализ архетипических оснований современной культуры, которая, несомненно, унаследовала от предшествующих эпох определенные способы мыслительных практик.

Эко также полагает полезным реконструировать абстрактную модель средневекового способа мышления, но интересует его не столько ментальность, диалектика соотношения личностей и масс, категории пространства и времени, которыми оперировали люди того времени, сколько те интеллектуальный опыт, логика и проблематика, которые были освоены средневековой философией и

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org которые выявляют уникальность средневековых семиотических практик (энциклопедии, геральдика, готические соборы, литургии, алхимия, магия). При этом, как он считает, томистские Суммы выступали в качестве своего рода институционального кода, задающего в конечном счете определенную гомогенность средневековой культуры. Именно схоластика дала европейской культуре рациональную модель порядка как способ интерпретации и мира и текста, основные принципы которой все еще актуальны. Таким образом, «Средневековые» Эко – это Средневековые философское *par excellence*.

### Диалектика мира и текста в средневековой философии

Хаос / порядок является, несомненно, одной из наиболее фундаментальных и архаичных оппозиций любой космологической модели. Для древнегреческой культуры представление о мировом бытии в пространстве было связано прежде всего с идеей «порядка», или тождественного ему «космоса», которая получила философское обоснование с помощью таких понятий, как «гармония», «причинность», «время», «тотальность», «единое», «иерархия». Средневековое сознание не просто усвоило, но возвело идею всеобъемлющей и осмысленной упорядоченности вещей в своего рода незыблемый принцип мироздания. В христианской религии функция упорядочивания мира перешла к абсолютно трансцендентальной инстанции – Богу. Понятие космоса претерпело существенные изменения, но удержало главное значение – «порядок». Идеи «иерархического доктора» Псевдо-Дионисия Ареопагита способствовали развитию представлений о божественной и земной иерархии. Весь мир представлял как иерархически организованное целое, устроенное Творцом таким образом, что место каждого существа определено степенью его совершенства. Постепенно иерархизируются и космическое, и социальное, и идеологическое пространства[27].

Идеи иерархии и порядка настолько органичны для концепции Фомы Аквинского, что Эко называет его эстетическую концепцию «философией космического порядка». Собственно об этом и шла речь в его докторской диссертации.

Мысль об *Ordo* – мироздании, установленном Богом, – лежала в основе средневекового мировоззрения как некий непреложный закон. Это понятие определяло критерии совершенства всех творений, созданных Богом (Высшей Красотой). Фома Аквинский связывал эстетическую ценность с формальной причинностью: произведение искусства прекрасно, если оно построено согласно правилам формальной гармонии и соответствует конечным целям. В томистской иерархии целей и средств ценность предмета устанавливается через их соотношение: вещь оценивается согласно сверхприродным целям, Красота, Благо и Истина взаимно обусловливают друг друга[28]. Красота предмета определяется цельностью (*integritas*), пропорциями, или зозвучием (*consonantia*) и ясностью (*claritas*), под которой понималось идеальное излучение самой идеи или формы[29]. Красота проявляется по мере того, как множественные предметы (сложносоставность объекта является одним из условий Прекрасного) преодолевают свою многочастную сложность и проявляют в ней единство и цельность. Соответственно, безобразное выступает как недостаток должной красоты, цельности и пропорциональности. Благо и Красота являются формой, и именно эта форма, будучи предметом желания в Благе, является предметом познания в Красоте. В разрабатываемом Фомой Аквинским учении об универсальной иерархии, господствующей в мире небесном, земном и человеческом, все вещи расположены сообразно различным степеням красоты и благородства, что является свидетельством нерушимости мирового порядка. Истину Аквинат, вслед за Аристотелем, определял как согласованность, соразмерность между разумом и вещью. То, что он называл истинным знанием вещи, представлялось ему адекватным интеллектуальным выражением этой вещи в таком виде, в каком она является сама по себе.

Система Аквината, отвечавшая всем критериям совершенства – мера, сущность или особенность и порядок, – казалась его современникам образцом стройности и цельности, идеалом исчерпывающего знания о мире. «Порядок в томистской теологической системе отражал архитектонический космос соборов, и оба являлись отражениями порядка в теократической имперской системе»[30]. Страсть к бесконечному упорядочиванию превратилась в умственную привычку. Эрвин Панофский, анализируя внутреннее единство схоластики и готической архитектуры, отмечает, что схоластическая идеология обнаруживается практически в любом феномене средневековой культуры: будь то «трактат по медицине, справочник по классической мифологии [...] листовка политической пропаганды, восхваление правителя, биография Овидия, Божественная комедия

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org  
данте, организация архитектурных ансамблей или мензуральная нотация в  
музыке»[31].

С точки зрения семиотических импликаций, Эко особенно интересует вопрос о том, каким образом схоластическая методология повлияла на символическую практику Средневековья. Как в свое время писал Хейзинга, символизм установил в природе и истории «нерушимый порядок, архитектоническое членение, иерархическую субординацию»[32], образуя пространство для неисчислимого многообразия отношений между вещами как особый тип визуального мышления: символизм допускал обращение любой ассоциации на основе какого бы то ни было сходства в представление о сущностной мистической связи. Мистическая связь, свидетельствующая о специфичности соединения различных вещей на основе определенного упорядочивающего принципа, казалась «ядром бытия вещей». Символическое удвоение действительности усложняло восприятие реального мира. Каждое явление предполагало наличие некоего тайного смысла, который подлежал интерпретации, а между тем, помимо правил абстрактной логики, других критериев «верифицируемости», способных указать на погрешности в воображаемых классификациях, не существовало. Символизм постепенно вырождался в болезнь ума, ищущего под зримой оболочкой еще и сущность, скрытую от физического взора, и нашупывающего первую попавшуюся связь между отдельными мыслями.

Рассуждая о пределах интерпретации как проблеме современной критики, Эко неоднократно подчеркивает преемственность современных теорий гиперинтерпретации с символическими практиками Средневековья и Ренессанса, отмечая, что противоядие было предложено еще схоластами, которые попытались установить правила, способствующие контекстуальному сужению чрезмерно широко интерпретируемых смыслов, полагаемых символами. Текст является местом, где несводимая полисемия смыслов по сути редуцирована, поскольку в тексте символы привязаны к их контексту. Многие современные теории, по мнению Эко, не способны признать, что символы прагматически открыты бесконечным значениям, но синтагматически, или текстуально, открыты лишь для неопределенности настоящую энциклопедию человеческого знания. За исключением медицины и математики, в них содержалось все, что имело первостепенное значение: логика, физика, астрономия, метафизика, психология, этика, политика, риторика. Аристотеля обсуждали, изучали, комментировали. Умберто Эко обращает внимание на то, что традиция книги со времен Августина обязывала истолкователя доказывать нечто Иное не только *in verbis* (на словах), но также и *in factis* (с помощью фактов). Предполагалось, что истолкователь должен знать физику, географию, минералогию и другие науки. В этом плане аристотелизм был прежде всего позитивным знанием, а не философией. Христианизированный с помощью Фомы Аквинского, Аристотель стал главной фигурой университетского образования средневековой Европы. Таким образом, христианская цивилизация средневекового Запада ввела интерпретативный цикл и впоследствии усовершенствовала все знание классического мира в форме синкетической энциклопедии. И при этом бесконечная цепь зависимостей событий и их создателей (Создателя) поддерживалась предложенным схоластической философией каркасом Порядка.

Для средневекового мыслителя объекты и события были хотя и ограниченными, но весьма многочисленными. Их упорядочивание требовало определенных правил. Энциклопедический подход опирался на технику инвентаризации, перечня, каталога или, в классической терминологии, *enumeratio*. Так, с целью описания места события или факта ранние поэты латинского Средневековья первым делом обеспечивали подробный перечень всех деталей.

Следует заметить, что средневековая экзегеза в условиях жесткой регламентации (когда любые интерпретации текста регулировались законами «авторитарного режима») могла развиваться главным образом в форме комментария к текстам других авторов. Правила «хорошей интерпретации» обеспечивались «сторожами» ортодоксии. Кажется несколько парадоксальным, что в конечном счете авторитет сам оказывался порождением интерпретации, как отмечает Эко. Способ выражения автором собственных мыслей при помощи цитат, заимствований, формуляров, клише, являвшихся общепринятыми приемами высказывания, ссылок на авторитеты и использования топосов, с одной стороны, существенно ограничивал, подавляя индивидуальность автора, но, с другой стороны, некоторым образом «открывал» текст: контрабанда Иного вводилась посредством тех же топосов ссылок на авторитеты («Как говорил Аристотель...»), комментариев[33]. «Открытость» схоластического текста означала способность «перехитрить» заведенный порядок вещей.

Закрытая единая концепция произведения была призвана отразить представление о космосе как иерархии фиксированных предписанных порядков. Произведение как моноцентрический инструмент, основанный на жестком образце модели размера и рифмы, отражало силлогическую систему, логику необходимости, дедуктивное сознание[34]. Ввиду специфики картины мира, требовавшей наделять каждую видимую целостность аллегорическим значением, творения Бога описывались не согласно их эмпирическим качествам, а в соответствии с теми свойствами, которые они должны были репрезентировать. В этих условиях был необходим способ контроля свободных интерпретаций – аллегорический код, – который обеспечивала традиционная теория четырех уровней экзегезы (буквальный, аллегорический, моральный и анагогический уровни)[35]. Эта проблема разрабатывалась, в частности, Августином, Эриугеной, Бонавентурой, Гуго и Ришаром Сен-Викторскими и др. Именно это требование заключало в себе возможность «открытия» текста. Ролан Барт полагал, что теория четырех смыслов свидетельствует о том, что свобода интерпретации в Средневековье была не только узаконена, но и в известном смысле кодировалась[36]. Читатель в процессе интерпретации наделял каждое предложение и каждый троп множеством значений, в том числе и неизвестных, нетривиальных. Конечно, этот тип «открытости» далек от понятия неограниченной интерпретации, бесконечных возможностей формы и полной свободы восприятия, ибо все-таки он был подчинен «поэтике необходимости»[37].

### Структурализм с точки зрения схоластики

Идеология схоластики определила границы, «за которые переходить нельзя», и присутствие этих границ можно обнаружить во всем последующем развитии европейской культуры. Эко, рассуждая о значении схоластической модели мира и мышления, проводит аналогии между томизмом и структурализмом (в связи с чем он добавил еще одну главу в американское издание своей диссертации, но еще раньше он поднимал эту проблему, рассуждая об эпистемологических основаниях структуралистского дискурса (или дискурсов) в отсутствующей структуре[38]). Подобное сравнение основано не только на определенной близости процедур текстового анализа, который в структурализме предполагает операции по сегментации и классификации, разделение высказывания на лексемы, морфемы, фонемы, семы и т. д., определение уровней изотопии и другие операции, направленные на экспликацию порождающих значение структур. Многие аспекты структуралистского метода были апробированы схоластикой (бинарные оппозиции – истина и ложь, *sic et non*, дуальная структура *quaestio* и *distinctio*). Придавая особое значение кодификации и систематизации, структурализм утрачивал провозглашенный им объективизм: пытаясь понять, каким образом возникает смысл, в конечном счете он сам навязывает смысл изучаемому феномену. Эко считает, что и структурализм, и схоластика – это синхронистские методологии, они антиисторичны по самой своей сути. Вскрывая в историческом процессе вневременную ось мыслительных констант, они игнорируют историческую действительность, присущую вещам и явлениям изменчивость, отождествляя структурно-упорядочивающую решетку с реальностью, на которую она проецируется[39]. В такой ситуации историческое знание невозможно. Система, лишенная противоречий, для которой реальность абсолютно интеллигibleна, терпит крах, если она не стимулирует постоянного сомнения в своей эпистемологии.

Особой критике Эко подвергает понятие структуры, которым, по его мнению, злоупотребляли в течение нескольких десятилетий, так что в конце концов оно стало понятием-фетищем, почти утратив свой первоначальный функциональный смысл[40]. Эко критикует этот термин во имя спасения его методологической значимости и стремится обосновать его легитимность, но уже на «ничейной территории».

Для Леви-Страсса, Якобсона, Греймаса структура эквивалентна универсальной модели, легко переносимой с одного объекта на другой, что ведет к унификации и формализации знания. При этом неизбежно игнорируется материальная природа изучаемого объекта: он предстает таким, каким его хотят видеть. В итоге мы имеем дело с постепенной подменой, переходом от «оперативной модели к объективной структуре»[41]. Подобное расширенное толкование и использование термина (и методики) представляется Эко неправомерным. Структура трактуется им как конкретный метод изучения объекта, не обладающий статусом универсальности. Сами структуры «методологичны»: они представляют собой гипотетические продукты разума и лишь частично отражают сущность вещей. «Подлинная структура» неизменно

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org отсутствует (эмпирически она не наблюдаема – elle se situe au dela) и недоступна интеллектуальному постижению, – таков главный пафос Отсутствующей структуры (1968).

В этом отношении структурализм также удивительно напоминает схоластику, особенно томистскую *forma mentis*. Подобно схоластике ему свойственно стремление быть чем-то вроде науки наук, универсальной логики. Закрытость же системы рано или поздно превращает ее в консервативную идеологию, подменяющую реальность схемой. Схоластика и структурализм представляются Эко «гомологичными моделями в действии»[42] в силу того специфического соотношения теории и реальности, которое характеризует их как «философию Порядка».

Опыт исследования схоластики и структурализма способствовал формированию взглядов Эко на специфику и способы построения семиотической теории[43]. Главное – преодолеть иллюзию, будто мир поддается глобальной трактовке. Философия не может утверждать «вот как вещи существуют в реальности», не совершая при этом акта мистификации. Персонаж Имени розы Вильгельм Баскервильский выражает по сути точку зрения автора романа на проблему «истинности» используемых в процессе познания методов: «Исходный порядок – это как сеть или как лестница, которую используют, чтобы куда-нибудь подняться. Однако после этого лестницу необходимо отбрасывать, потому что обнаруживается, что, хотя она пригодилась, в ней самой не было никакого смысла... Единственные полезные истины – это орудия, которые потом отбрасывают»[44].

#### Репортажи из глобальной деревни

Конец 50-х – начало 60-х гг. – время активного сотрудничества Умберто Эко с итальянскими масс-медиа: с 1955 года он работает в редакции культурных программ на телевидении RAI, регулярно публикуется в журналах *Corriere della Sera*, *Il Manifesto*, *L'Espresso*, *I Verri*, *Rivista di Estetica*. С 1959 года работает в качестве редактора отдела философии, социологии и литературы в издательстве *Bompiani*. Отношения Эко со средствами массовой коммуникации остаются и по сей день весьма теплыми: он продолжает еженедельно писать свои «случайные заметки» для *L'Espresso*, где у него есть своя колонка, и это в немалой степени способствовало появлению некоторых его книг (например, *Апокалипсис отложен* или *Diario minima*). Правда, теперь он чаще оказывается в роли интервьюируемого, который, кажется, лучше журналистов знает правила игры, изученные им более чем за тридцать лет теоретических размышлений, в том числе и по проблемам массовых коммуникаций. Его интервью полны всевозможных «сенсаций» и «признаний», которые могут иметь некоторое отношение к реальности, но в большинстве случаев являются великолепными пастишами и одновременно весьма эффектной саморекламой.

Например, в одном из таких интервью (озаглавленном Умберто Эко – Паваротти письма) он поделился своим недавним открытием. «Это слишком хорошо, чтобы быть правдой». В возрасте 63 лет Эко обнаружил, что его фамилия – это аббревиатура, которая расшифровывается как *Ex Caelis Oblatus*, или в переводе «божий дар». «Объяснение» этому феномену состоит в том, что дедушка Эко был подкидышем, а в конце прошлого века итальянские чиновники по обыкновению записывали таких детей под акронимами согласно списку, составленному иезуитами[45].

Истории для газет, розыгрыш и мистификация: Эко знает, в чем больше всего нуждаются для своей репутации современные медиа, и предлагает им курьезы, возможно, не совсем приличные, но зато высказанные интеллектуалом с мировым именем. Так, он поведал, что однажды вышел из дома с целью купить цветы по просьбе жены, вернулся же домой с... собачьими тестикулами, купленными на «блошином рынке» вместе с вазой, в которой они находились. Эта история – в момент выхода в свет его последнего романа – должна была интерпретироваться как прихоть автора, написавшего роман в духе барокко.

Как писала об Умберто Эко известная феминистская исследовательница и семиотик Тереза де Лауретис, «вкус к апокрифическому, поддельному, анахроническому, псевдоаллегорическому, к неожиданным аналогиям и пародийному использованию гипербол и барочных образов как способов очуждения – все это стилистические константы в написанных Эко по разным случаям текстах, начиная с очень популярных и смешных коротких рассказов из

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org его Diario tіліті»[46]. Впрочем, проблема апокрифического и поддельного требует отдельного рассмотрения ввиду особого семиотического и культурологического интереса Эко к этой теме.

На самом же деле репутация Умберто Эко как теоретика сложилась именно благодаря его серьезному отношению к феномену масс-медиа. В то десятилетие (с конца 50-х гг.) Эко оказывается в эпицентре дискуссии, развернувшейся в Италии, о массовой культуре и о роли масс-медиа. Его работы, опубликованные в то время и ставшие в своем роде классическими, дают представление не только о характере спора и аргументах, используемых обеими сторонами, но, в первую очередь, о позиции – как эстетической, так и социальной – самого Эко.

Сегодня спорить о сущности, пороках или преимуществах массовой культуры (а вместе с ней и того, что с легкой руки теоретиков франкфуртской школы получило название «культурная индустрия») показалось бы непростительным анахронизмом. Не то чтобы данный феномен остался в прошлом, скорее изменилась парадигма интерпретации, и прежде всего в том, что касается дискурса и идеологии критики массовой культуры. В том, что таковая существует, сомневаться не приходится (если онтологически это не очевидно, то на уровне обслуживающего ее теоретического дискурса данное утверждение может показаться небеспороченным), наблюдая за пролиферацией концепций и методов ее исследования главным образом в рамках более общей теории массовых коммуникаций.

Существует большое количество типологий и классификаций этих подходов, так как в течение последних десятилетий специализация в этой области развивалась не только и не столько по признаку дисциплинарных отличий (социология, семиотика, лингвистика, феминизм), сколько по характеру решаемых проблем (американизация, субкультуры, контруктурура, глобализация, постколониализм, идентичность). Расслоившись и переместившись с авансцены теоретических дискуссий, термин «массовая культура» больше не является концептом-фетишем. Не говоря уж о том, что в контексте постмодернистской теории он утратил даже свою одиозность.

Однако, оглядываясь назад, в теперь уже «до-историческое» прошлое – 50-е гг., можно заметить, что, во-первых, независимо от разнообразия подходов и концепций идеи Хоркхаймера и Адорно, Беньямина, Барта, Маклюэна, а также Умберто Эко были и остаются весьма авторитетными, ибо они легли в основу своего рода «философии» массовой культуры; во-вторых, между фактом «обнаружения» и моментом признания интеллектуалами теоретической ценности данного явления лежит целая эпоха (эпоха спора «старых» и «новых», или, в терминологии Эко, апокалиптических и интегрированных); в-третьих, с самого начала существовала и по сей день остается актуальной дистанция между формами «рецепции» массовой культуры среди интеллектуалов: речь идет о пресловутой «национальной специфике».

Возможно, эмоциональная реакция зрителей на Титаник или навыки переключения телевизионных каналов у жителей Америки, России или Франции в чем-то принципиально различны, однако в целом можно было бы констатировать определенное благодущие большинства зрителей в отношении предлагаемых им зрелищ, изредка возмущаемое избыточностью рекламы. Возможно также, что большинство по инерции продолжает считать, что существует непреодолимая граница между «высокой» и «массовой» культурами, и только по этой причине все еще существуют филармонии (интуитивно ассоциируемые с местом обитания «высокой культуры») и «элитарное кино» (сама практика посещения которого призвана поддерживать ауру высокого искусства).

В том, что касается интеллектуалов, то здесь можно было бы говорить не только и не столько об амбивалентности рецептивных установок (например, связанных с комплексом вины, растущим по мере получаемого, скопофилического по своей природе удовольствия при просмотре легкой голливудской комедии), сколько о формах манифестации индивидуальной реакции, о способности критического дистанцирования, о симбиозе политического жеста и интеллектуальной рефлексии, которые в действительности имеют вполне выраженную национальную специфику. «Американцы открыли, описали и измерили, [континентальные критики] – особенно французы и итальянцы – теоретизировали, британцы морализировали» массовую культуру и ее последствия[47].

Примечательно, что с момента публикации диалектики просвещения Хоркхаймера  
Страница 13

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) и Адорно и соответственно с начала споров о массовой культуре мнения западных теоретиков разошлись не по вопросу о культуре и ее мутациях, а по проблеме самоопределения – то есть если «интеллектуалом» может считаться лишь тот, кто способен к осуществлению основной функции – критической – по отношению к социальной и культурной реальности, и если некто претендует на этот статус, то положение обязывает его не только теоретизировать массовую культуру, но и использовать ее для выражения своих взглядов.

По большому счету, критика массовой культуры, осуществляемая в порядке внутренней ее интервенции, еще более повысила престиж интеллектуала в буржуазном обществе. Причем, с одной стороны, можно было бы сказать (и об этом уже писали многие, например Рене Эскарпи), что без этой (невольной?) рекламы и без технологии масс-медиа положение интеллектуала сегодня было бы очень шатким, что лишний раз подтверждает распространенное мнение о безграничных способностях буржуазного общества к потреблению и перевариванию любой формы протеста.

С другой стороны, можно отнести к этому как к единственной возможной стратегии сопротивления интеллектуала процессам коммодификации, доминирующей идеологии, наконец, буржуазной демагогии в изменяющемся культурном контексте. Насколько верно то, что традиция политической ангажированности (главным образом левого толка) и публичных выступлений (в прессе, на телевидении, на радио) является вполне обыденным фактом жизни интеллектуалов во Франции и Италии, настолько же справедливо и то, что в контексте советской и даже постсоветской действительности нормой является, скорее, демонстрация аполитичности (даже если интеллектуал не лишен некоторых идеологических предпочтений) и «высоколобого» презрения к средствам массовой коммуникации. Русские критики XIX века ощущали себя гораздо более комфортно, высказываясь на страницах массовой печати в весьма полемической манере, чем сегодняшний профессор, приглашенный на телевидение для теоретической дискуссии. В лучшем случае это монолог на темы, весьма далекие от сегодняшнего дня и обыденной рутины (в духе Лотмановских Бесед о русской культуре), но не интервью в программе «Новостей» или уж тем более не рефлексия по поводу «массовой культуры». Если Мифологии Барта импонируют нам в плане содержательном, то их жанр и обстоятельства написания все же представляют некоторую проблему для понимания русского интеллектуала, привыкшего дистанцировать свои академические штудии от суэты, царящей в *espace public*[48].

Умберто Эко в своих еженедельных заметках для весьма популярной итальянской газеты также может показаться фигурой несколько странной, рассуждая о «философии» итальянского бара, китайских комиксах или о культурно-антропологическом значении дизайна (идет ли речь о выставке дизайна в Нью-Йоркском музее современного искусства (МОМА) или о банальной вилке для спагетти). Между тем эти тексты, по собственному признанию Эко, являются для него не только формой его политической ангажированности (вспомним о персонаже Итало Кальвино – французском аристократе, наблюдавшем за ходом революции с верхушки дерева), но главным образом первичной рефлексией, которая затем обязательно найдет свое место в его научных книгах.

Размышляя об отношениях Эко с массовой культурой, необходимо иметь в виду два аспекта: его личную ангажированность в практике масс-медиа и его теоретический вклад в осмысление этой практики. Хронологически и содержательно оба аспекта неотделимы.

Одна из наиболее первых и в то же время наиболее известных работ Эко о проблемах массовой культуры, посвященных отношению «апокалиптических и интегрированных интеллектуалов»[49] к массовым коммуникациям и массовой культуре, была опубликована в 1964 году (в 1977 году Эко написал к ней «постскриптум» – «Реакции апокалиптических и интегрированных интеллектуалов: «после» и «реакции автора»[50]).

Европейскими интеллектуалами массовая культура была воспринята прежде всего как результат американской «культурной» агрессии (начавшейся вместе с осуществлением знаменитого «плана Маршалла»), приведшей не только к пропаганде американского образа жизни и ценностей, но также к стандартизации и гомогенизации европейских национальных культур[51].

Поколение 50-х беспомощно наблюдало за процессом экспансии американского образа жизни, постепенно привыкая к «экзотической ауре запретного плода».

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org  
Пессимизм франкфуртских теоретиков казался поначалу единственно возможной стратегией сопротивления[52]. Расхождение Эко с «апокалиптическими» теоретиками и неприятие негативистского пафоса диалектики просвещения отчасти объясняются тем, что в это время он сам оказывается вовлеченным в «культурную индустрию».

По мнению Эко, причина неприятия интеллектуалами массовой культуры кроется в элитистских претензиях, в свете которых культура понимается как сугубо аристократический феномен – уединенное и ревнивое культтивирование жизни духа, противопоставляемое вульгарности толпы. Теоретическое осмысление феномена масс с самого начала имело эсхатологический характер (достаточно вспомнить работы Ле Бона, Ортеги-и-Гасета или Канетти). В этом контексте массовая культура неизбежно должна была предстать в качестве антикультуры. Английский культуролог Раймонд Уильямс отмечал, что мы все еще продолжаем смотреть на культуру глазами ученых XVIII века, испытывавших скрытое или явное презрение ко всем другим видам деятельности, за исключением интеллектуальных. Определения культуры, которыми мы пользуемся, воплощают буржуазное (господствующее) понимание культуры, согласно которому культура неизменно ассоциировалась с философией, искусством, литературой, наукой – теми сферами деятельности, где традиционно главную роль играли представители господствующего класса[53]. В русле этой стратегии пролетарская культура не вписывается в понятие культуры (как культуры высокой), поскольку она не репродуцирует и не культтивирует вышеозначенные виды деятельности; точно так же не вписывается в этот канон и массовая культура. Теоретики, занимавшиеся историей повседневности, «культурными исследованиями», теорией коммуникации с промарксистских позиций еще в 50-60-х годах, говорили о том, что необходимо отказаться от ряда старых стереотипов мышления, шаблонных делений искусства на высокое и низкое, технологию и культуру, от оппозиции интеллектуала и массы (речь должна идти не о безоговорочно принимаемом на веру существовании феномена «масс», а о понятии «масса», имеющем свою историю и выполняющем свою идеологическую функцию в классовом обществе). Общество нужно изучать в целостности способа жизнедеятельности всех его индивидов, как говорил Маркс.

Эко предлагал не воспринимать массовизацию культуры как неизбежное зло, но и не впадать в жизнерадостную апологетику: масс-медиа – это неотъемлемая часть жизни общества, и задача интеллектуалов состоит в том, чтобы анализировать ее и активно участвовать в преобразовании, а не пассивно наблюдать. Самого Эко интересует в феномене «культурной индустрии» почти все: от процесса производства до конечной стадии – потребления.

Эко отмечает, что образ Апокалипсиса появляется в текстах о массовой культуре, тогда как идея интеграции отстаивается в текстах, принадлежащих этой культуре[54]. Эко сравнивает апокалиптических интеллектуалов с персонажем массовой культуры – Суперменом (в свете той критики, которая была осуществлена Марксом, Ницше, а затем Грамши), образом героя, который демонстрирует свои необыкновенные возможности в социально безобидных ситуациях (то есть он не столько революционер, сколько «мелкий реформатор») и, по сути, создает идеал абсолютной пассивности. Апокалиптический Супермен отстраняется от царства банальности, храня гордое молчание и не предпринимая ничего, чтобы изменить существующее положение вещей. Элитистская позиция интеллектуалов также не что иное, как приглашение к пассивности.

Насколько суровы должны быть мы по отношению к культуре, которую отрицает Супермен, пришелец с другой планеты, но в которой живем мы все? – спрашивает Эко. Разве не с Гутенберга началось стремительное развитие той самой культурной индустрии, которая так не мила апокалиптическим теоретикам, но радикальным образом изменила условия нашего бытия, больше немыслимые без газет, радио, телефона, телевидения, магнитофонов и т. д.? Даже Супермен со всеми его выдающимися способностями вынужден использовать современные каналы коммуникации, чтобы быть дееспособным.

Самые виртуозные апокалиптики ввели целый ряд культовых терминов, которые блокируют здоровый критицизм, отягоща его негативными эмоциями. Например, что может быть более порицающего, чем спаривание понятия «культура», ассоциирующегося с уединенными размышлениями гения о возвышенном, с понятием «индустрии», вызывающим в памяти образ конвейера, бездушных машин и мелкие фигурки рабочих в униформе? Однако та же Библия или шедевры классической музыки стали доступными многим благодаря серийному производству с помощью печатных станков и выпуску звукозаписывающих

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org  
устройств.

«Культурная индустрия» кажется термином-оксюмороном только в свете наших (все еще просветительских и идеологически детерминированных) представлений о том, что такое культура[55]. Однажды Эко попытался выяснить это с помощью дюжины энциклопедических словарей. Результат его поразил. Не только потому, что все определения были различны, но и потому, что они были далеки от концептуальной ясности. Единственное, что объединяло все энциклопедии, – это акцент на эстетическом аспекте культуры и роли в ней образованных людей. Согласно этим и существовавшим с давних пор определениям, человек, имеющий дело с физическим трудом, вряд ли может быть отнесен к создателям культуры. Понятно, что при таком условии большинство выдающихся художников и скульпторов автоматически переходит в категорию не-интеллектуалов. Точно так же газетные рубрики настойчиво выделяют «культуру» в отдельный класс явлений, отличный от политики, экономики, науки, спорта (а как посмотрели бы на это древние греки?). В этой ситуации, когда исходный термин столь противоречив и смутен, любые попытки найти противостоящий ему термин обречены на неудачу. Поэтому, говорит Эко, мы и не можем объяснить, что такое, например, контркультура. В этом свете все, что не вписывается в элитистское определение «культуры», должно быть переоценено в терминах иных культурных моделей.

Самым правильным было бы отнести к массовой культуре в свете ее культурно-антропологических определений и с соответственным интересом к материальной культуре, которая долгое время занимала очень скромное положение в тени высокой духовной культуры, по крайней мере на уровне теории. Кстати, Уильяме, Хоггарт, Холл и другие теоретики англо-саксонской парадигмы *Cultural Studies* в свое время приложили немало усилий, чтобы изменить «элитистскую» культурологию и с неомарксистских позиций исследовать надстроичные явления под лозунгом Все есть массовая культура. Материалистической эта парадигма является потому, что основное внимание она уделяет изучению материальной культуры – не изучению роли экономического базиса по отношению к надстройке, а именно материальной, повседневной культуры, которая выступает как посредник между высокой культурой и искусством и собственно материальным производством.

Что же касается термина культура, Эко склоняется к мысли о том, что подлинная культура – это всегда контркультура, то есть «активная критика и преобразование существующей социальной, научной или эстетической парадигмы»[56]. Отсюда вытекает и определение интеллектуала – человека, осуществляющего эту критическую функцию (на это направлен его интеллект прежде всего) вне зависимости от его социального статуса, рода деятельности и образования. Псевдомарксизм франкфуртских теоретиков игнорирует поучительный опыт Маркса и Энгельса, связывавших критику со способностью критического рассуждения, свободного от сантиментов и страстей. Налагать же «запрет» на массовую культуру равносильно введению антидемократической цензуры.

Эко упрекает и апокалиптических, и интегрированных интеллектуалов в отсутствии конкретной работы, аналитического исследования деятельности и эффектов массовых коммуникаций, их структурных и функциональных характеристик, поскольку, с одной стороны, массовая культура отвергается en bloc, с другой стороны, она принимается также en bloc. Особенно это показательно на примере анализа китча. Эко сравнивает отношение критиков к этому феномену с реакцией богача, которого смущает вид попрошайки, и он говорит: «уберите его с моих глаз. Он разрывает мне сердце!»[57].

Одна из часто употребляемых форм критики массовой культуры основана на тезисе о переходе человечества на стадию «цивилизации видения». Обращаясь к прошлому, Эко утверждает, что сам по себе способ «просвещать» массы с помощью картинок, а не книг и тем самым упрощать содержание сообщения существовал уже в эпоху Средневековья. Показательна непримиримость Сюжера и Бернара Клервосского по вопросу о «визуализации» готических соборов. Святой Бернар, опасаясь соблазнов, которые таили в себе скульптуры, барельефы и мозаики с изображением, например, гарпий и прочих монстров, тем самым дезавуировал собственную озабоченность перед перспективой быть соблазненным. Тем не менее именно собор с его визуальной логикой заменял тысячам христиан священные книги и представлял собой универсальную модель мира. И вообще, архитектура всегда являлась средством массовой коммуникации и обладала способностью к убеждению и пропаганде в ничуть не меньшей степени, чем современные масс-медиа[58].

Иное дело, что готический собор выражал идеологию господствующего класса, а массы были отстранены от участия в производстве культуры для самих себя. Эта характеристика также весьма существенна для понимания современной ситуации: проблема массовой культуры заключается прежде всего в том, что эксплуатируемые классы, потребляя этот продукт, искренне верят, что он соответствует их нуждам и представлениям о мире. Есть что-то монструозное в обществе, в котором представители рабочего класса воспринимают страсти и нравы аристократии или буржуазии конца XIX века из телесериалов как свои собственные, проецируя их на себя и идентифицируя себя с ними, всецело отдаваясь эскалистским настроениям *fin de siècle*[59]. Это, конечно, крайний пример, но можно найти и другие, весьма похожие ситуации. Достаточно вспомнить, скажем, о телевизионной рекламе, в которой молодая изысканная осoba покупает дорогой пылесос, чтобы не испортить свой маникюр. Для людей, далеких от этой проблемы, такой образ ассоциируется с фантомом из другого мира. К счастью, сами зрители в таких случаях способны проявить себя как опытные и безжалостные критики.

Апокалиптические критики не правы также тогда, когда пытаются представить массовую культуру как нечто унiformное и монолитное, однако в действительности текстуальные конвенции массовой культуры, как и способы ее рецепции, очень разнообразны и варьируют от жанра к жанру, от периода к периоду, от места к месту. Множество сообщений интерпретируется зрителями по-разному, с помощью различных кодов восприятия. В нормальной, повседневной коммуникации двусмысленность почти исключается, поскольку коды установлены заранее, но в художественной коммуникации сообщение намеренно двусмысленно. В массовой коммуникации двусмысленность всегда присутствует, даже если это обстоятельство и игнорируется[60]. Однако мы не можем сравнивать эти сообщения с «пустым бланком», который может наполняться различным содержанием в зависимости от кодов его расшифровки.

Давно уже не секрет, что власть в действительности принадлежит тому, кто контролирует медиа[61]. Какой же элемент в цепи коммуникации должен быть контролируемым, если речь идет о захвате или поддержании власти? Обычно думают, что это канал и/или источник. Однако на самом деле это проблема не источника сообщения, а адресата, – убежден Эко[62]. Вариативность интерпретаций выступает как своего рода закон массовой коммуникации. Сообщения, посланные из одного источника и достигшие своего адресата в различных социальных группах, неизбежно будут «прочитаны» с помощью различных кодов. Для клерка из миланского банка реклама холодильника на ТВ выступает как стимул к покупке, а для безработного крестьянина из Калабрии та же реклама, олицетворяющая мир благополучия, послужит стимулом для возмущения. Таким образом, телевизионная реклама в странах с низким уровнем дохода может сыграть роковую роль революционного сообщения[63].

Тем не менее позиция апокалиптических теоретиков имеет то достоинство, что она уравновешивает оптимистическую идеологию интегрированных интеллектуалов. К тому же, считает Эко, без их «несправедливой, односторонней, невротической, безжалостной цензуры» мы никогда не осознали бы, как важна проблема массовой культуры, которая стала неотъемлемой частью нашего повседневного существования и критического осмысливания[64]. Без преувеличения можно сказать, что диалектика просвещения во многом определила направление теоретических поисков Умберто Эко и сформировала его интерес к современной массовой культуре.

В 1977 году, возвращаясь к этой теме и вспоминая о том, как писалась книга, Эко отмечает, как многое изменилось с того времени, когда заниматься теорией массовых коммуникаций было равнозначно созданию теории «следующего четверга». Сами исследования успешно институциализировались в университетах, а спектр критической работы охватывает как сферу образования, так и политики, при этом семиотика добилась, пожалуй, более впечатляющих результатов в этой области, чем многолетний лидер теории массовых коммуникаций – социология. Возможно, идея книги была отчасти утопической, отражая просветительскую надежду ее автора на то, что умелая и тонкая критика будет «изнутри» способствовать совершенствованию сообщений масс-медиа[65]. Обнадеживает лишь то, что эта критическая интервенция обеспечила часть зрителей надежным противоядием против доминирующей идеологии, царящей в средствах массовой коммуникации.

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org изменила само содержание понятия «культура», в том числе и в самом снобиcтском ее понимании (то есть как «высокая культура»). Не пытаясь больше вернуть человечество «назад к природе», мы должны привыкнуть к новой роли человека: не свободного от машин, но свободного в своем отношении к ним. Если невозможно освободиться от власти масс-медиа, то существует, по крайней мере, возможность свободы интерпретации: возможность прочитать сообщение по-другому[66].

### Апология эстетики серийных форм

Для Эко, как в свое время и для французского теоретика Эдгара Морена, нет ничего преступного в том, что критик втайне наслаждается объектом собственного анализа и восхищается тем, как виртуозно он сделан. Но какое отношение имеют масс-медиа к эстетике?

Сегодня зрители революционного в свое время фильма С. Кубрика Космическая Одиссея: 2001 чаще всего оказываются разочарованными – причина в том, что после этого фильма были сделаны другие, более изощренные фильмы, вытеснившие из культурной памяти источник. «Масс-медиа генеалогичны, но они не имеют памяти, поскольку, когда появляется целый ряд имитаций оригинала, никто уже не помнит, с чего все началось, в результате главу рода могут принять за младшего внука»[67]. Однако почему подобного вытеснения и забывания не происходит с классическими искусствами типа литературы или живописи (ведь мы, кажется, все еще способны отличить Караваджо от караваджистов)? Видимо, потому, что масс-медиа не изобретают, они основаны на техническом, а не интеллектуальном совершенстве. К тому же их быстрое развитие влечет за собой и изменение горизонта ожиданий зрителей и параметров оценки.

В 60-х гг. Эко был уверен в том, что китч – это не искусство, а всего лишь «идеальная пища для ленивой аудитории», которая желает получать удовольствие, не прилагая к тому никаких усилий, будучи уверенной, что наслаждается подлинной репрезентацией мира, тогда как на самом деле она в состоянии воспринимать лишь «вторичную имитацию первичной власти образов»[68]. В этот период он склонен скорее отождествлять китч с массовой культурой в целом, что все еще предполагает наличие некоего образца, эстетического канона (авангардное искусство, например). Одним из критериев такого разделения выступает «вседоступность» и конъюнктурность китча, с одной стороны, а с другой – неприемлемость сообщения в качестве критерия качества, элитарность художника в авангардистском искусстве. Проблема, однако, заключалась в том – и со временем это стало очевидно, во всяком случае для самого Эко, – что китч паразитировал на успехах авангарда, обновлялся и процветал на его творческих находках. Примирение китча с авангардом состоялось в постмодернистской культуре. Постмодернизм учился у массовой культуры разнообразным техникам стимулирования восприятия, учитывающим различия между «интерпретативными сообществами». Она взрастила его, сформировала его язык и затем подверглась самой беспощадной критике с его стороны.

Тогда Эко, вряд ли подозревая о возможности такого сложного симбиоза, разводил их по разные стороны барьера: в то время как авангард поворачивается к объекту своего дискурса, китч сосредоточен на реакциях, которые произведение должно пробуждать в своей аудитории, и рассматривает это как смысл своего существования. Здесь обнаруживаются истоки амбивалентности постмодернизма, заинтересованного в порождении значений, но ставящего их в зависимость от реакции аудитории. По внешним признакам постмодернизм можно легко перепутать с китчем, однако если китчу не удавалось соблазнить интеллектуальную публику (китч не способен «развлекать, не отвлекаясь от проблем»[69]), то постмодернизм, напротив, рассчитывает именно на такую аудиторию, которая способна оценить иронию, «сделанность» произведения, отследить в нем интертекстуальные коды, то есть развлекаться и одновременно получать новое знание. Для того чтобы такой контакт стал возможен, чтобы текст был прочитан адресатом, постмодернизм вырабатывает определенные принципы организации сообщения. В более поздних работах Эко обращается к анализу взаимоотношений между различными формами авангардистского искусства и их интерпретативным сообществом, а затем – к трансформации самих этих форм и соответственно отношений произведения с аудиторией в постмодернистской культуре[70].

Чтобы обосновать свой тезис о сближении массовой культуры с авангардным  
Страница 18

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) (интеллектуальным) искусством, показать, что в эпоху масс-медиа классические критерии эстетического сообщения оказываются не актуальны, Эко предлагает поразмышлять над оппозицией «повторение – инновация» в новой культурной ситуации (отличной от той, в которой Вальтер Беньямин впервые эксплицитно сформулировал саму проблему повторения-репродуцирования как ключевую для современной эстетики).

Модернистским критерием оценки художественной значимости являлись новизна и высокая степень информативности. Соответственно для модернизма повторение ассоциировалось с ремесленничеством (или с промышленностью), коль скоро речь шла о воспроизведении чего-либо во множестве экземпляров согласно некоей модели. Для модернистского художника существует лишь оригинал – и в том смысле, что он не имеет «близнецов» в энном количестве, но у него также нет и «родителей», – то есть оригинал, по определению, не является повторением чего-то другого. К тому же важна техника – истинно художественная техника, которая в отличие от промышленного способа воспроизведения также должна быть уникальной. На этом принципе основана вся новоевропейская эстетика, различающая искусство и ремесленничество, хотя классической теории – от античности до средневековья – это деление не известно. «Одним и тем же термином (*tekhnē*) пользовались для обозначения труда парикмахера или судостроителя, художника или поэта. Классическая эстетика не стремилась к инновациям любой ценой: наоборот, она часто рассматривала как «прекрасные» добротные копии вечного образца»[71], в то время как модернизм был с самого начала настроен на отрицание предшествующих образцов.

Это объясняет, «почему модернистская эстетика выглядит столь суровой по отношению к продукции масс-медиа. Популярная песенка, рекламный ролик, комикс, детективный роман, вестерн задумывались как более или менее успешные воспроизведения некоего образца или модели. В качестве таковых их находили забавными, но не художественными. К тому же этот избыток развлекательности, повторяемость, недостаток новизны воспринимались как своего рода коммерческая уловка (продукт должен удовлетворять запросы потребителя), а не как провокационная презентация нового (и сложного для восприятия) мировидения»[72]. Продукты масс-медиа ассилировались промышленностью в той мере, в какой они являлись серийными продуктами, а этот тип «серийного» производства считался чуждым художественному изобретению.

Эко предлагает проанализировать повторение, копирование, избыточность и подчинение предустановленной схеме в качестве основных характеристик масс-мейдийной «эстетики». Действительно, телевизионная реклама, детектив, любой сериал культивируют приемы повторения (о чем писали также и франкфуртские теоретики), без которых они, в принципе, немыслимы. Зрителю или читателю, как это ни покажется странным, знание интриги и предсказуемость повествования доставляют немало удовольствия. Но, говорит Эко, это старый прием, который изобрели отнюдь не масс-медиа и уж тем более не в XX веке. Большинство романов XIX века были «повторяющимися» и «серийными» (вспомним, например, о Дюма с его мушкетерами), Песнь о Роланде – предполагала, что все его читатели прекрасно осведомлены о том, что приключилось с Роландом (Ариосто оставил лишь подумать о способе наррации), то же самое можно было бы сказать о Тристане и Изольде – одна и та же история с небольшими вариациями излагалась различными авторами. Наконец, Шекспир с его Гамлетом, который представляет собой результат смешения нескольких более ранних версий той же истории. Более того, Эко полагает, что именно эта, по большому счету, не-оригинальность иногда являлась причиной «культовости» того или иного произведения[73].

Оригинальность масс-медиа заключается в том, чтобы рассказать одну и ту же историю разными способами, но эти способы отличны от тех приемов, которые использовались авторами «серийных» романов в XIX веке: мы имеем дело с различными приемами вариаций. Вариации историчны, и благодаря им ни одна «копия не является на самом деле такой – «все дело в этих маленьких отличиях», как говорил небезызвестный персонаж Квентина Тарантино.

За конкретными примерами Эко обращается к тому историческому периоду (нашему), «в котором воспроизведение и повторение кажутся доминирующими во всех видах художественного творчества и где становится трудно разграничить повторение в масс-медиа и, скажем, в высоком искусстве»[74]. Для эстетики постmodерна, отличие которой от любой другой эстетической системы состоит прежде всего в специфике ее базисных категорий, ключевыми являются понятия

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org повторения и воспроизведения. В Италии эта дискуссия недавно расцвела под знаменем «новой эстетики серийности» (Эко предлагает в данном случае использовать «серийность» как очень широкое понятие или, если угодно, как синоним «повторительного искусства»).

Постмодернистская эстетика немыслима также вне категорий рецепции, что в рамках постмодернистской парадигмы гораздо более важно, чем онтология художественного текста. И здесь ключевыми понятиями, с легкой руки Эко, становятся категории наивного и критического зрителей. Постмодернистские теоретики согласны в том, что автор снял с себя всякую ответственность (или его насилино ее лишили?) за конечный результат восприятия текста, передав функцию символического центра своему читателю-зрителю, которому приходится выбирать собственную стратегию по упорядочиванию текстуального универсума, в результате чего текст выражает его видение мира. Известны различные способы прочтения, которые свойственны различным «интерпретативным сообществам» (С. Фиш). Выделяют как минимум два типа аудитории читателей (две «субкультуры», в терминологии Ч. Дженкса) – в терминологии Эко это наивный и критический реципиенты. Первый является «заранее уготованной жертвой собственной стратегии высказывания» и пользуется произведением как «семантической машиной»; второй представляет собой критического, искушенного читателя, который готов участвовать в игре, предложенной автором, и сознательно направляется в расставленные для него ловушки[75].

Одним из приемов распознавания этих двух типов реципиентов является характерный для постмодернистской наррации прием: речь идет об ироническом цитировании «общего места» – топоса, который распространился в сфере массовой коммуникации сравнительно недавно. Вспомним кадры смерти арабского великана в Искателях потерянного ковчега и появление одесской лестницы в Бананах Вуди Аллена. Какая связь между этими двумя цитатами? Как в одном случае, так и в другом зритель, чтобы уловить намек, должен знать исходные топосы. В случае с великаником мы имеем дело с типичной для этого жанра ситуацией; топос, используемый в Бананах, появляется в первый и последний раз в единственном произведении (в Броненосце Потемкине). Становясь впоследствии цитатой, он превращается в настоящий пароль для кинокритиков и кинолюбителей.

В обоих случаях топосы запечатлены в «энциклопедии» зрителя; они являются частью сокровищницы коллективного воображаемого, и именно в этом качестве их используют. С той лишь разницей, что в Искателях потерянного ковчега топос цитируется для того, чтобы опровергнуть (то, чего ждет зритель исходя из своего опыта, не происходит), в то время как в Бананах топос вводится из-за его неуместности (лестница не имеет никакого отношения к остальному содержанию фильма).

Первый случай напоминает Эко серию комиксов, опубликованных когда-то в журнале Mad под заголовком «фильм, который мы хотим посмотреть»: действие происходит где-то на диком Западе; бандиты связывают героиню и оставляют ее на железнодорожных рельсах. В чередовании крупных планов мы видим то приближающийся поезд, то бешено мчащихся спасателей, которые стремятся опередить локомотив. В конце концов, вопреки всем ожиданиям, спровоцированным топосом, девушка погибает под колесами поезда. Речь идет об интригующем приеме, который базируется на допущении, что публика узнает исходный топос и применит к цитате систему естественных ожиданий (то есть предвидений, которые по определению должен создавать этот фрагмент энциклопедической информации), а затем развлечется тем, что его ожидания не оправдались. На этой стадии простодушный зритель сначала, будучи обманут, переживает свое разочарование, чтобы затем преобразиться в критического зрителя, который оценит прием, посредством которого его «провели»[76].

Пример с Бананами представляет собой уровень совершенно иного порядка: зритель, с которым текст установил имплицитное соглашение, – не наивный (который, самое большое, может быть поражен несуральным развитием событий), это зритель критический, которому нравится иронический трюк с цитатой и который ощущает вкус к преднамеренной нелепости. В обоих случаях, однако, имеет место вторичный критический результат: осознавший цитату зритель начинает иронически переосмысливать сущность приема и понимает, что его пригласили поиграть с его собственной энциклопедической компетенцией.

Следует заметить, что феномен «интertextуального диалога» развивался в свое время в экспериментальном искусстве и предполагал «образцового читателя», в культурном отношении весьма изощренного. Тот факт, что

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) подобные приемы позже получили широкое распространение в сфере масс-медиа, свидетельствует о том, что медиа предполагают владение информацией, ранее уже переданной другими медиа.

Текст Инопланетянина «знает», что публике благодаря средствам массовой информации известно практически все о Рамбальди, Лукасе и Спилберге. В игре межтекстовых цитат медиа, кажется, отсылают к миру, но в действительности они отсылают к содержанию других сообщений, переданных другими медиа. Игра строится, так сказать, на «расширяющейся» интертекстуальности. Всякое различие между знанием о мире (наивно понимаемым как знание, получаемое из внеtekstualного опыта) и знанием интертекстуальным фактически исчезает.

Постструктураллистская метафора мира как текста здесь весьма кстати. Как показывает Эко, границы реального и вымышленного миров весьма призрачны. Когда мы сталкиваемся с какой-либо жизненной ситуацией (катастрофа или ограбление), вместо того чтобы привлечь опыт из повседневной жизни, мы заимствуем его из своей же интертекстуальной компетенции, то есть используем те «повествовательные схемы» (термин М. Риффатера), которые нам знакомы из литературы или других медиа. (Например, «ограбление поезда» – ситуация, «заигранная» благодаря вестернам, а не действиям реальных нарушителей закона[77].) Эко вслед за лингвистами использует понятие фрейма для обозначения таких культурных клише: находящийся в читательском сознании стереотип восприятия и описания того или иного предмета[78]. Любая культурная реалия имеет свой сценарий: возможны сценарии «вечеринка», «супермаркет», что соответствует некоторым общим представлениям, но используются также и вполне определенные интертекстуальные «сценарии», о которых здесь идет речь. Например, остается очень большая вероятность того, что не только реципиент, но и сам текст сознательно «использует» сценарий ограбления поезда – не согласно этим общим представлениям, а согласно той классической модели, которую мы можем найти в вестернах (начиная с самого первого – Большого ограбления поезда Э. Портера (1902 г.))[79]. К числу таких интертекстуальных фреймов относится, например, и Эдипов треугольник в интерпретации Фрейда[80]. Итак, мы не можем говорить о «смерти искусства» в эпоху масс-медиа. Можно утверждать наверняка лишь то, что линия демаркации между «искусством интеллектуальным» и «искусством популярным», кажется, совсем исчезла. И если пересмотреть под этим углом зрения всю историю культуры, но интерпретировать ее в современных терминах, то выяснится, что «элитистской» критике можно подвергнуть и многие, на первый взгляд бесспорные, произведения. Эко предлагает свою классификацию «повторительного» искусства, а именно: *retake*, *remake*, серия, сага, интертекстуальный диалог[81]. Исследуя их генеалогию, он показывает, что, например, Неистовый Роланд Ариосто являлся *retake* другого текста – Влюбленного Роланда Боярдо, который в свою очередь являлся *retake* бретонского цикла. Шекспир, «оживляя» многие истории, очень популярные в предшествующие века, занимался производством римейков. Романы XIX века в равной степени интенсивно пользовались приемами саги и серии.

Мы восхищаемся сегодня греческими трагедиями как «безусловными» образцами высокого искусства, но что если предположить, что трагедии Софокла дошли до нас благодаря каким-нибудь политическим интригам или просто как историческая случайность, в то время как многие другие шедевры уже никогда не будут нам доступны? «Если существовало больше трагедий, чем те, которые нам известны, и если все они придерживались (с теми или иными разночтениями) одной и той же схемы, то что произошло бы, если бы нам удалось сегодня прочитать их все до единой? Наши рассуждения об оригинальности Софокла и Эсхила остались бы прежними? Нашли бы мы у этих авторов вариации на злободневные сюжеты там, где мы смутно ощущаем уникальный и возвышенный способ обращения к проблемам человеческого существования? Возможно, там, где мы усматриваем подлинную новацию, древние греки видели лишь «корректную» вариацию на заданную тему, и то, что казалось им возвышенным, было не открытием, а воспроизведением этой схемы. Не случайно, говоря об искусстве поэзии, Аристотель особенно интересовался структурами, а к конкретным произведениям он обращался лишь за примерами»[82].

Так что эстетика «высокого искусства» оказывается более чем проблематичной, несмотря на всю ее легитимность, а то, что нуждается в теоретической разработке и наброском чего является данный текст Эко, – это эстетика серийных форм. Подобный анализ должен не ограничиваться масс-медиа, но охватывать также и другие виды художественного творчества: пластика, цитирование, пародия, ироническая реприза, игра в интертекстуальность

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) присущи любой художественно-литературной традиции. Тогда серия перестанет считаться бедным родственником искусства, чтобы стать художественной формой, способной удовлетворить новую эстетическую чувствительность.

### Путешествуя по гиперреальности с Умберто Эко

Совращенные Бодрийяром, Лиотаром, Джеймисоном и другими теоретиками постmodерна, упаковавшими постмодернистское ощущение мира в магические формулы, которые даже непосвященный способен сегодня идентифицировать как «постмодернистские» – если речь идет о симулякрах, пастиах, миражах значения, семантической катастрофе, – мы легко соглашаемся с тем, что различие между оригиналом и копией стало (или всегда было) очень эфемерным (точнее было бы сказать, что язык классической эстетики и его катогориальные структуры, в том числе сами понятия «оригинал» и «копия», окончательно дезавуированы). Однако настолько ли мы толерантны, чтобы принять эту точку зрения на классическое искусство, статус и ценность (а также и цена) которого всегда основывались на понятии аутентичности, которое коннотирует историзм, подлинность, уникальность? Ведь мы, кажется, все еще испытываем радостное волнение при виде руин Колизея или Римского форума, рассматривая собор Парижской Богоматери или картины Ботичелли именно потому, что они настоящие. Трудно представить, что произошло бы с европейской индустрией туризма, если бы постмодернизм «вышел на улицу». К счастью для всех, постмодернизм, положив конец «великим повествованиям» и претензиям на объяснение мира, тем самым обосновал и свой эпистемологический статус – как лингвистической игры, как элегантной теории, ничего не объясняющей, но не теряющей от этого своей интеллектуальной привлекательности.

В действительности постмодернизм, часто воспринимаемый как рафинированный продукт французской философии и прежде всего как теория, родился не в Европе. И в качестве теории, объясняющей некоторым образом реальность, он предназначался не европейской культуре. На практике постмодернизм существовал всегда в Америке. Что может быть более постмодернистского, чем соединение в одном месте фрагментов (аутентичных и поддельных) античной, средневековой и ренессансной культур (замок Херста); что может быть более постмодернистского, чем небоскреб, сочетающий в себе элементы конструктивизма и орнамент католического собора; что может быть более постмодернистского, чем эклектическое пространство музеиной экспозиции, где картины европейских авангардистов соседствуют с американскими примитивистами прошлого века, с художниками Ренессанса и поделками филадельфийских кузнецов (фонд Барнса)? Примеров «ностальгии по утраченному референту» (Ж. Бодрийяр) бесконечно много и датированы они не сегодняшним днем.

Концептуальное же объяснение, оформившись в теорию постмодернизма несколько десятилетий назад, является скорее попыткой оправдать и легитимировать чисто американский культурный ландшафт. Именно «легитимировать», ибо американской культуре не было места в европейской системе координат, она словно не существовала вообще – как суррогат европейской культуры, созданный из фрагментов, вывезенных из Европы и основанный на идее европейской истории. И вот теперь американская цивилизация может с полным правом называться колыбелью постмодернистской культуры, а мы можем стать свидетелями обратного процесса: европейцы начнут вывозить симулякры (симулякры симулякров) из Америки, как в 20-х гг. богатые американцы скупали картины французских авангардистов или мебель в ренессансных дворцах Италии, помещая их затем в искусственную обстановку квазиренессансных вилл, построенных американскими нуворишами; сегодняшние европейские музеи покупают картины поп-художников, а туристы ездят в Чикаго или Нью Йорк, чтобы посмотреть на современную версию феодальных (итальянских в особенности) башен-небоскребов или посетить университетский кампус, который (в типическом варианте) представляется очень точной копией средневекового католического монастыря. Гиперреализм американской культуры, удваивающей реальность культуры европейской, который и в самом деле завораживает, нуждался в интерпретации. Теперь она существует.

Среди работ Эко, посвященных проблемам «апокрифической семиотики», обращает на себя внимание одно эссе, написанное еще в середине 70-х гг., которое называется Путешествия в гиперреальности, о котором часто пишут, что, при небольшом объеме и учитывая его давность, оно обладает прямо-таки «аномально высоким качеством» и к тому же хронологически предшествует

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org другому, ставшему гораздо более знаменитым, – работе Симулякры и симуляция Жана Бодрийяра, опубликованной в 1981 году. Сегодня текст Эко читается как «странная смесь постмодернистской философии и рубрики путешествий из воскресной газеты, полная сарднических описаний и преувеличеннных разоблачений, касающихся культурной жизни Америки. Американский ландшафт описывается им как образ поддельной истории, поддельного искусства, поддельной природы и поддельных городов, где можно встретить, например, таких культурных мутантов, как восковая фигура Моны Лизы или «реставрированная» копия Венеры Милосской с руками»[83]. Это эссе – попытка понять Америку, осмыслить опыт европейца, приезжающего на этот континент и понимающего, что привычные схемы интерпретации здесь не работают. Америка, образ которой столь привлекателен для эмигрантов, создавая и упрочивая свой мир иллюзорной реальности в архитектуре, кино, городском и парковом пространстве, тем самым воссоздает и упрочивает мифологию «земли обетованной», мифологию американской мечты.

«Гиперреальность»[84] – это мир Абсолютной, Идеальной подделки, в котором имитации не просто репродуцируют реальность, но пытаются даже улучшить ее. Это мир, который, подобно Диснейленду, покидаешь с чувством сожаления, ибо реальность не так привлекательна и безукоризненна. Это мир, где технология может сделать реальность лучше, чем постарались природа и история. Это мир, где репродукции репродукций должны быть безупречны. Однако мегаметафора Диснейленда – это не только пространство абсолютного иконизма, это еще и аллегория всего общества потребления, место тотальной пассивности, ибо посетители должны вести себя подобно роботам, населяющим этот парк. Это «выродившаяся утопия», осуществленный миф[85].

Эко, размышляя о феномене голограммии, полагает, что она могла развиться только в США, в стране, помешанной на идее реализма, где реконструкция должна быть абсолютно иконической, «настоящей копией» презентируемой реальности. В связи с этим показательна реклама Кока-Колы и других фирм, использующих гиперболическую формулу – *This is the real thing!* Здесь абсолютная нереальность подается как реальное присутствие. Знак стремится быть вещью, он желает отречься от референта[86]. В этом отличие голограммии от фотorealизма, который подает реальность таким образом, чтобы была видна ее искусственность, сделанность. Это лишь увертюра к исследованию Америки как страны гиперреальности. Но этот проект осуществим при условии, что за примерами мы обращаемся не к обители высокого искусства: «подлинная» Америка – не в музеях для знатоков, а в музеях для «народного развлечения» типа Диснейленда, музеев восковых фигур, замка Херста...

Прежде всего поражает типично американская навязчивая любовь к старому, антикварному, к истории. Эко подмечает, что ради этой страсти фальсифицированы даже сакральные документы – текст Американской Конституции и акт о продаже Манхэттена, которые должны обязательно выглядеть как «старые», однако в действительности «состаренный» акт о продаже Манхэттена в оригинал был на датском – теперь же он выставлен, естественно, на английском языке (с претензией на факсимильное издание). Эко использует свой неологизм: *So it is not a facsimile, but – a fac-different*[87].

В Европе музеи восковых фигур все еще достаточно немногочисленны, и, как правило, увидеть в них можно лишь муляжи реально существовавших людей. В Америке эти музеи – на каждом шагу, но удивительно другое: в них наряду с реальными историческими фигурами можно увидеть и вымышленных: так, по соседству с Марией-Антуанеттой оказываются доктор Живаго и Лара. Логическое различие между реальным и возможными мирами здесь – на практике, а не в теории – невозможно[88]. А что можно сказать по поводу восковой имитации Тайной вечери Леонардо да Винчи (встречающейся довольно часто)? Такая имитация вымышленной реальности заставляет нас напряженно искать выход из возникающей проблемы с референтом – эта сугубо семиотическая проблема все еще волнует Эко в 1975 году, но снимается одним постмодернистским жестом у Бодрийяра в 1981 году.

Тема гиперреалистической репродукции затрагивает не только историю и искусство, но и природу. Такое ощущение оставил у Эко посещение зоопарка в Сан-Диего, где животные имитируют, с одной стороны, вольно живущих животных, а с другой стороны, они окультурены настолько, что внушают посетителям идею очеловеченной природы, «естественного мира» и исчезновение принципа «выживает сильнейший»[89]. Вновь реальность, выдающая себя за знак.

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) Эко предлагает считать «культурным кредо» Америки лозунг: «Мы даем вам настолько великолепную репродукцию, что вы больше не захотите видеть оригинал» (неужели кому-то еще интересно видеть безрукую Венеру Милосскую?). Однако чтобы репродукция была настолько желанной, должен существовать канонический и возведенный на пьедестал оригинал – возведенный усилиями обеих цивилизаций – и по ту, и по другую стороны океана.

Долгие поиски собственной культурной идентичности, которые сегодня для Америки актуальны как никогда (достаточно вспомнить о крахе ряда антропологических концепций вроде теории «плавильного котла», которая в конце концов трансформировалась в идеологию «салатницы»), сопровождались невротическим желанием заполнить вакуум историчности, и это объясняет преклонение перед реальным (или «почти» реальным). «Мир абсолютной подделки возник как результат осознания настоящего, не имеющего глубины»[90].

Между тем следовало бы отметить, что наряду с подобными «народными» музеями в Америке действуют музеи, отвечающие современным принципам музеологии – «контейнер» для экспонатов должен быть аскетичным, незаметным и современным. Таков Музей Поля Гетти, по мнению Эко: исключение на фоне всех остальных американских музеев; в нем выставлены только оригиналы (если же сам оригинал – это чья-то античная копия, то это указывается на табличке). Почему же тогда остальные музеи придерживаются своей «туземной» стратегии, почему они предпочитают именно такой, странный с точки зрения европейца, способ оформления музейных экспозиций, когда картина или скульптура помещается в якобы подлинный архитектурный или интерьерный контекст? По мнению Эко, это происходит потому, что за пределами музея «реальная» история отсутствует (в Европе аскетичность музейной экспозиции уравновешивается ощущением истории и подлинности, которое исходит от каждого камня в мостовой старого города, что, впрочем, не отменяет тезиса Бодрийяра об «истории как утраченном референте»[91]). Невозможно создать ощущение целостности и гармонии, когда повсюду пляжи, пальмы, гамбургеры, небоскребы и подчиняющая себе все оставшееся пространство неоновая реклама невообразимых размеров.

Иной культурный опыт заставляет нас вместе с Умберто Эко размышлять о смысле истории в более широком контексте: как обрести контакт со своим прошлым? Если прошлое нельзя пощупать, ибо оно застыло в музейных экспонатах, то какой способ мумификации предпочтеть? Археологическое решение представляет собой лишь один возможный путь, но существуют и другие, в том числе американская модель – амальгама поддельного и аутентичного.

При более тщательном изучении прошлого можно сделать вывод, что не только наш исторический период и не только американская цивилизация эксплуатируют эту модель. Америка не одиночка, Древний Рим осуществлял ту же самую политику в отношении Греции. Можно честно признать, что нынешние отношения Европы и Америки – в политическом, идеологическом и культурном плане – напоминают ту, античную, ситуацию. И там, и здесь государство, поработившее или подчинившее себе другое, в качестве символического оправдания воссоздает его былое величие внутри себя, в своей идеологии, консервирует его в музеях. Так и культурная антропология возникла в результате чувства вины, которое белый человек испытывал по отношению к угнетенным и колонизированным аборигенам всего мира: реконструируя и изучая примитивные культуры, он сейчас отдает им свой долг[92]. В конце концов, Греция подражала Древнему Египту, Рим копировал Грецию, христианство ассимилировало иудейскую веру, Ренессанс культивировал образцы и Древнего Рима, и Древней Греции (ибо уже в то время с аутентичностью возникли серьезные проблемы) и т. д. И только благодаря этим ассимиляциям, подделкам, копированию и подражанию у нас все еще сохраняется чувство истории (в данном случае «у нас» выглядит вполне уместно: в Восточной Европе эта тема особенно актуальна – не только из-за неизбывной ностальгии по общеевропейскому прошлому, но еще и потому, что в таких городах, как Минск, разрушенный в годы войны, связь с историей поддерживается лишь материализованным в архитектуре сталинским мифом).

Если с чувством истории у нас все в порядке, то любопытно было бы взглянуть на эту проблему с семиотической точки зрения. Эко вовсе не интересуют конкретные проблемы, постоянно возникающие (например, у искусствоведов) с атрибутированием произведений и с определением «подлинников», – существуют определенные методы подобной работы для экспертов, которые по роду своей деятельности должны отличать подделки от оригиналов. Однако проблема

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org состоит в том, что, согласно философским основаниям этой методологии, существует один оригинал, а все остальное – это копии. Если разрушить эту метафизическую веру, все потеряет смысл: зачем атрибутировать нечто как «оригинальное», если оригинала, по определению, не существует? Так что, рассуждая прагматически, это было бы катастрофой для нашего культурного универсума. Однако эти доводы не запрещают нам вслед за Эко заняться семиотическими рассуждениями на досуге и поразмышлять о метафизике оригинала.

Нужно отметить, что Эко не одинок в своем стремлении докопаться до «подлинного». Нельсон Гудмен в своей работе Языки искусства (глава Искусство и аутентичность) писал, что «подделки произведений искусства представляют собой препенеприятнейшую практическую проблему и для коллекционера, и для куратора, и для историка искусства». Но в теоретическом плане все обстоит еще хуже. «Философ, застигнутый врасплох вопросом об эстетическом различии между подделкой и оригиналом, оказывается в таком же нелепом положении, как и искусствовед, принявший Ван Монгена за Вермеера»[93].

Проблема подделки более всего беспокоит искусствоведов, занятых атрибуированием, то есть установлением автора, места и времени создания произведения. Поразительно здесь то, что, несмотря на обилие и постоянное усовершенствование методов атрибуции (в этот процесс вовлекаются анализ стиля, сюжета, использованной техники, иконографических мотивов; сама процедура основывается на результатах физических и химических исследований), число решений, основанных не на «позитивистских» фактах, а на всегда остающихся спорными интерпретациях, поражает самих специалистов[94]. В конечном счете ни одно решение не оказывается окончательным и всегда зависит от определенной парадигмы интерпретации, имплицитно подразумеваемой и результатом, и процессом, хотя наличие философской проблемы в таком вопросе не всегда и не для всех очевидно.

Негативное отношение к подделке часто выражается в попытке обозначить различие между оригиналом и копией в сугубо эстетическом плане, хотя в действительности эстетические чувства здесь совсем ни при чем. Дело в том, что символический статус подделки в нашем обществе невысок и знание о самом факте подделки определяет эстетическое отношение к произведению. Увидеть же различие невозможно (это касается не только обычных зрителей, но и специалистов): не только наш физиологический аппарат зрения, но и длительная тренировка и практика здесь бессильны (особенно, если речь идет о совершенной подделке). То есть мы смотрим на оригинал и подделку, предполагая различие между ними, но самого различия не видим[95].

Коль скоро речь зашла о парадигме интерпретации, обуславливающей процедуру атрибуирования, то здесь краеугольным камнем является кульп Автора и соответственно определенная концепция авторства. Конечной целью атрибуции все-таки является именно установление автора произведения (установление эпохи и места предваряют решение этой задачи), который, согласно духу этой парадигмы, наделяется идиосинкратическим, узнаваемым «почерком», особой «идентичностью», не меняющейся с возрастом и усовершенствованием техники письма. С точки зрения психоанализа или постструктураллистских концепций подобная точка зрения выглядит очень неубедительно: неизменность авторского «Я» и целостность его стиля на протяжении всей жизни противоречат практике и современным теориям идентичности. В то же время эта ситуация может быть интерпретирована в более широком контексте: поиск абсолютных и исчерпывающих идиосинкратических деталей, позволяющих отличить копию от оригинала, почерк данного автора от его «двойника», соответствует по своему характеру и целям всем тем многовековым практикам идентификации и контроля, которые государство применяло в отношении своих граждан (это касается имени, документов, удостоверяющих личность, персональной росписи, фотографических архивов – всего того, что не подлежит фальсификации) – словом, всей той системы знания- власти, которая конституирует нашу культуру. Подделка конкретного произведения искусства, в случае признания ее легитимности и эстетического совершенства, несет в себе огромную угрозу институту собственности и механизмам власти – вот почему она должна быть дезавуирована[96]. Даже если мы не знаем, как это сделать и в чем, собственно говоря, состоит ее отличие от оригинального произведения.

Создается впечатление, что в аспекте естественного языка и согласно здравому смыслу всем известно, что такое подделка, копия или фальшивый документ. Мы привыкли говорить о подделках в тех случаях, когда нечто

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) представлена нам в качестве оригинала, который (если он существует) находится где-то в другом месте[97]. Мы не можем утверждать в этой ситуации, что речь идет о двух разных предметах, находящихся в разных местах в одно и то же время. И никакие критерии идентичности (если оба предмета похожи, но не идентичны) не помогут определить, что является «оригиналом»[98].

Но как обстоит дело с определениями? Прежде всего заглянем в словари[99]. Оказывается, что определения таких терминов, как «копия», «подделка», «фальсификация», «факсимиле», «псевдо», «апокрифический», довольно проблематичны. Потому что трудности, связанные с определением этих терминов, обусловлены невозможностью определить, что такое оригинал[100].

По мнению Эко, каждый из этих терминов имеет большое значение для семиотики и все вместе взятые они зависят от удовлетворительного семиотического определения истины и лжи. Для того чтобы дать предварительное определение подделки и копии, мы должны обратиться к таким примитивным понятиям, как подобие, сходство и иконичность. Другое исходное понятие – тождество (как термин, употребляемый для определения тождества предметов, а не терминов, понятий или имен). Возникают вполне законные подозрения по поводу некоторых весьма часто используемых в философии и семиотике таких понятий, как, например, оригинальность и аутентичность, тождество и различие.

Проблема двойника кажется онтологической, но на самом деле считает Эко, это сугубо прагматическая проблема. Именно пользователь дает определение, согласно которому два предмета считаются «объективно» подобными друг другу и, следовательно, взаимозаменяемыми. Распознавание двойников – это прагматическая проблема, ибо зависит от культурных допущений[101].

Итак, наша культура постулирует необходимость существования оригинала, но, рассуждая опять же прагматически, следует признать, что оригинал имеет предрасположенность к естественному старению[102]. Чтобы предотвратить старение, картины и статуи реставрируются таким образом, что произведение изменяется (в итоге Галерея Уфици предлагает нам «новеньких», лубочных Рафаэля, Микеланджело, Тициана). Иначе говоря, оригинал оказывается для нас недостижимым. Неважно, по добром или злому умыслу подобные изменения происходят (цензура, эстетические критерии и т. д.), однако суть заключается в том, что произведения, которые мы привыкли считать оригиналами и аутентичными, в течение времени и по человеческому велению изменяются: нам приходится делать скидку на реставрацию, утрату некоторых частей, изменение цветовой гаммы. Отсюда возникают такие недоразумения, как неоклассическая утопия «белого» древнегреческого искусства, хотя в оригинале статуи и храмы изначально были раскрашены.

В некотором смысле, утверждает Эко, все произведения искусства, которые сохранились с античности до наших дней, должны считаться подделками. И даже более того, каждый предмет в процессе его создания превращается в копию, подделку самого себя. Чтобы избежать паранойи в связи с такой ситуацией, наша культура изобрела довольно гибкие (и одновременно шаткие) критерии, касающиеся физической целостности объекта. Книга в книжном магазине продолжает считаться новым экземпляром, хотя ее открывали многие посетители, до тех пор пока ее целостность не будет нарушена варварским вырыванием страниц, порчей обложки и т. д. В том же духе установлены критерии для определения момента, когда фреска нуждается в реставрации, хотя до сих пор не утихающие дискуссии по поводу законности реставрации Сикстинской капеллы демонстрируют нам, как противоречивы эти критерии.

Сомнительность критериев порождает весьма парадоксальные ситуации. Так, эстетический критерий аутентичности руководствуется «археологической подлинностью» произведений, – даже если отдельные части утрачены, цвета изменились, они все равно считаются оригиналами. Афинский Парфенон утратил свои цвета, некоторые исходные архитектурные особенности, отдельные фрагменты, но то, что осталось, бесспорно, является подлинным. Парфенон в Нэшвилле (штат Техас) был построен в соответствии с первоначальным греческим замыслом и выглядит так, как выглядел Афинский Парфенон в лучшие времена (включая цветовую гамму). С позиций чисто формальных и эстетических критериев греческий Парфенон должен был бы считаться разновидностью или подделкой нэшвиллского Парфенона. Тем не менее полусохранившийся афинский Парфенон рассматривается всеми как «аутентичный» и – потому – более «прекрасный», чем его американская копия[103].

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) Приведенные выше аргументы ставят перед нами интересный с точки зрения семиотики вопрос: какого рода семиотический объект представляет собой подделка, является ли она знаком? Ответ на этот вопрос, возможно, кроется в семиотическом определении тождественности как полной иконичности. Однако если тождество не полное, то мы имеем дело с довольно любопытным знаком: подделка является знаком[104], несмотря на то что никто ее таковым не считает[105], ибо принимают ошибочно за потенциальный денотат[106]. Пирс, развивая свою концепцию иконичности, утверждал, что icon, будучи знаком, не всегда действует как знак – в тех случаях, когда репрезентируемый им объект не существует. В то же время «все, что угодно, будь это простое качество, существующий индивид или закон, является иконическим знаком чего-либо до тех пор, пока между ними есть отношения подобия и это нечто используется как знак того, что оно замещает». Icon – это репрезентамен, репрезентативным качеством которого является Первичность[107].

далее, аутентичный – означает исторически первичный (на этом основан археологический критерий аутентичности). Доказать, что нечто является оригинальным, – значит рассматривать это нечто как знак его собственного происхождения.

Итак, если копия не является знаком, то оригинал, для того чтобы его можно было сравнить с копией, должен быть интерпретирован как знак. «Ложная идентификация – это семиозисная паутина непониманий и намеренной лжи, тогда как попытка установления аутентичности представляет собой типичный случай семиотической интерпретации, или абдукции»[108].

Августин, Абеляр, Аквинат уже имели дело с проблемой определения достоверности – достоверности текста и исходили при этом из его лингвистических характеристик. Первый пример филологического анализа формы выражения дал в XV веке Лоренцо Валла, когда он показал, что использование некоторых лингвистических выражений было неприемлемым в начале IV века. Подобным образом в начале XVII века Исаак Казабон доказал, что Corpus Hermeticum не являлся греческим переводом древнего египетского текста, так как в нем нет ни следа египетских идиом. Сегодня, решая подобные задачи, мы исходим из самых разнообразных палеографических, грамматических, иконографических и стилистических критериев, опираясь на наш культурный багаж[109]. Стало быть, мы ищем доказательства, прибегая к анализу формы выражения, содержания, к внешним свидетельствам (референту).

Таким образом, кажется, что современная культура выработала «удовлетворительные» критерии для определения аутентичности и фальсификации ложных идентификаций. Тем не менее все из рассмотренных критериев кажутся полезными, только если «эксперт» имеет дело с «несовершенными» подделками. Существуют ли «совершенные подделки» (Н. Гудмэн), которые разрушают логику любых филологических критериев? Или: известны ли случаи, когда ни одно внешнее доказательство не доступно, а внутренние слишком спорны? Известны, если верить рассказанной Борхесом истории с портретом некоего Домека, приписываемым Пикассо (El Omega de Pablo, 1950). Они имеют место, если вспомнить о более «реальных» случаях: мы все еще не знаем, написана ли Илиада тем же автором, что и Одиссея, был ли это (один из этих авторов, по крайней мере) Гомер и был ли Гомер в единственном числе. То же самое относится к личности и произведениям Шекспира.

Итак, современное понятие «подделка» предполагает наличие «истинного» оригинала, с которым ее можно сопоставить. Но, как мы имели возможность убедиться с помощью Эко, все критерии по установлению достоверности или подделки оригинала совпадают с критериями для определения аутентичности самого оригинала. Таким образом, оригинал не может быть использован в качестве параметра для изобличения подделки. Критерий аутентичности материала, филологические критерии и критерий содержания, будучи вначале обоснованными, теперь оказываются еще более спорными и неубедительными, чем до проделанного анализа (возникает ощущение, что призрак усатой и еще более загадочно, чем у Леонардо да Винчи, улыбающейся Джоконды дюшана неотступно преследует читателя Эко). Таким образом, семиотический подход к анализу подделок позволяет увидеть, как теоретически неубедительны наши критерии установления аутентичности. Такие понятия, как истина и ложь, аутентичное и поддельное, тождество и различие, замыкаются в порочном кругу самоопределений. «Не существует онтологических гарантий для определения идентичности (и, соответственно для различия копии и оригинала), – все наши процедуры основаны на социальных конвенциях. Чтобы доказать, что Джон,

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org которого я встретил сегодня, – это тот же самый Джон, с которым я разговаривал вчера, мы не можем прибегнуть ни к каким онтологическим доказательствам, но опираемся на интуицию. Может быть, еще и потому, что очень трудно подделать человека, и в действительности это редко происходит. А если это случается, то разоблачить двойника будет значительно проще, чем отличить копию Моны Лизы от ее оригинала. Предметы же, документы, банкноты и произведения искусства подделываются чаще – из чисто экономических соображений»[110]. Единственным нашим спасением и лекарством от нездоровых (семиотических) рассуждений является здравый смысл. Так, здравый смысл подсказывает нам, что из множества «давидов» Микеланджело, которые установлены во Флоренции (на нескольких площадях, а также в ресторанах, магазинах кожаных изделий и антикварных лавках), подлинной является лишь та статуя, которая находится в музее Художественной академии. И, видимо, благодаря здравому смыслу мы согласны простоять в очереди и заплатить деньги за билет, чтобы увидеть подлинного «Давида», хотя его поддельные «братья», возможно, ничем от него не отличаются.

### Парадоксы визуальной семиотики

Среди тех проблем, которые занимали Эко со временем отсутствующей структуры (1968) и вплоть до недавно опубликованной работы Кант и Утконос (1997), анализ природы иконического знака, исследования проблем интерпретации визуальных сообщений (будь то живопись, архитектура или кино) занимают у него приоритетное место, даже если может показаться, что интерес к текстуальной семиотике преобладает.

Показательно, что Эко никогда не занимался собственно теорией кино, однако посвятил несколько лет изучению и преподаванию семиотики архитектуры. Тем не менее два текста по проблемам кинотеории, написанные в конце 60-х и первой половине 70-х гг., почти сразу же стали классическими и с тех пор непременно включаются во все антологии[111], не говоря уже о том, что многие из его идей, разработанных на материале литературы, были также ассилированы теоретиками кино и телевидения и привели к интересным результатам (например, в области текстуального и нарративного анализа фильма[112]). В плане фундаментальных проблем наиболее интересна статья о членениях кинематографического кода (1967), с помощью которой можно развить своего рода воображаемый диалог Умберто Эко с теоретиками кино о природе фильминесской репрезентации, хотя и не все из его идей легко укладываются в прокрустово ложе кинотеории, иногда встречаясь с довольно серьезным сопротивлением со стороны кинопрактики. Что, однако, вполне естественно: как известно, реальные феномены культуры редко демонстрируют свою лояльность по отношению к теоретическим моделям.

К сожалению для Эко, эта статья была вынесена из контекста дискуссии самим фактом ее многократной публикации в различных антологиях. В действительности же ее пафос определялся рамками дискуссии (полемика с Пазолини по поводу кино как «языка реальности»), и главной задачей на тот момент являлась демифологизация иллюзионистского реализма (чему в немалой степени способствовал успех концепции Андре Базена), создаваемого кино, и необходимость показать, что кино как язык, а равно и другие означающие системы, отражает реальность посредством целого ряда интерпретаций[113].

Этот текст, написанный еще в конце 60-х гг. и даже вынесенный за скобки полемики, развернувшейся между Эко, Метцем и Пазолини о природе кинематографического кода и проблеме иконического знака в визуальной коммуникации, сохраняет свою актуальность, особенно будучи сопряженным с другими текстами по теории кино и проанализированным в обширном контексте проблем визуальной семиотики. В то же время он несет на себе отпечаток времени, передавая атмосферу эпохи «детской болезни левизны» в структурализме: структуралистская семиология 60-х гг. испытывала явную слабость к демонстративным доказательствам посредством графиков, схем, формул, исчерпывающих таксономии. К тому же, не отделившись еще от тела Матери-лингвистики, семиотика продолжала искать аналогии между естественным вербальным языком и другими семиотическими системами, что в конечном счете означало доминирование пролингвистической аргументации.

В данном случае Эко, развивая свой взгляд на проблему артикуляции кинематографического кода, апеллирует главным образом к идеям Пазолини и Метца, но в действительности подводит черту под многолетней дискуссией о специфике киноязыка, инициированной еще в 20-х гг. Р. Канудо, Л. Деллюком,

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) В. Линдсей. Эко со всей определенностью отвергает аргументы в пользу простых аналогий языка кино с естественным языком. По этой же причине он предпочтает термин «код», а не «язык», чтобы избежать невольных упрощений. Понятие кода, трактуемое достаточно широко, с необходимостью предполагает идею упорядоченности и артикулированности, что в то же время не означает тотального детерминизма (особенно характерного для воззрений Эко на природу эстетического сообщения как сообщения изначально полисемичного).

Другой, не менее важный аспект подхода, разрабатываемого Эко, состоит в стремлении деонтологизировать фотографический образ и перенести акцент на феноменологию восприятия. Именно в этом ключе он интерпретирует проблему иконического знака, определение которого со временем Пирса не подвергалось сколько-нибудь существенным модификациям. Оно заключалось в том, что иконический знак обладает рядом свойств, присущих репрезентируемому им реальному объекту. Эко полагает, что иконический знак не только не обладает никакими общими свойствами со своим объектом, но, что еще более радикально, является полностью произвольным, конвенциональным и немотивированным. Речь идет не о воспроизведении в иконическом знаке свойств объекта, а о специфике восприятия и, следовательно, о мысленной репрезентации. С точки зрения современных подходов это может показаться банальной истиной, однако долгое время проблема кодификации видения в кино (как и в других искусствах) оставалась в тени столь популярной (онтологической по сути) концепции кино как универсального языка. Достаточно вспомнить об утопической вере адептов этой теории (возникшей в 10-х гг. и остававшейся популярной вплоть до конца 60-х гг.) в то, что кино – это первый универсальный язык, не имеющий национальных, географических и прочих границ, благодаря тому что этот язык способен к воспроизведению реальности целиком такой, какая она есть (слово «репрезентация», имеющее смысл семиотического опосредования, здесь не релевантно). Кино, согласно этой концепции, более универсально, чем слово. Изображение (подобие, копия предмета) *a priori* должно восприниматься всеми тождественно. Именно эта идея лежала в основе феномена немого кинематографа. Основной смысл концепции кино как универсального языка заключался в том, что ассоциация такого языка не требует работы сознания: если только можно себе представить процесс восприятия, ограниченный работой органов чувств. Ущербность слова связывалась именно с его конвенциональностью, ибо оно редуцирует всю полноту реальности к одному привилегированному смыслу. Здесь следовало бы отметить, что проблема конвенциональности естественного языка не является проблемой кинотеории, не говоря уж о том, что она существовала задолго до появления концепций универсального языка кино (как, впрочем, и сама проблема «универсального языка», истоки которой Эко и другие специалисты по «совершенным языкам» связывают с мифом о вавилонском столпотворении).

Чтобы лучше осознать сущность аргументов Эко в данном вопросе, а также выяснить, в каком смысле возможно в принципе проведение аналогий между языком кино и верbalным языком, достаточно совершить очень краткий экскурс в историю философских и лингвистических дискуссий о природе языка. Или, точнее, кратко сформулировать, несколько упрощая, сущность двух основных подходов к вопросу об отношениях языка с реальностью (то есть о конвенциональности знака) и причины расхождения между сторонниками спора (опираясь на идеи Эко, Ю. Лотмана, П. Серио). Собственно говоря, любой философ, занимающийся проблемой языка, неизбежно возвращается к этому фундаментальному вопросу, решение которого определяет эпистемологический профиль данной теории. Удивительна живучесть некоторых лингвистических мифов: аргументы Аристотеля, Августина, Пирса, Соссюра, Якобсона, Витгенштейна, Остина и многих других не решили проблемы.

Первая идеологема базируется на понимании языка как молчаливого прозрачного посредника, представляющего вещи сознанию в их непосредственности. В рамках этой парадигмы совершенным (идеальным) является язык, который невидим и не создает помех в коммуникации. Естественно, что такой «универсальный» язык – не более чем концептуальный идеал, базирующийся в конечном счете на идее языковой номенклатуры (как полагал Соссюр) и желании «называть вещи своими именами», который при всей его соблазнительности имеет мало общего с реальностью интерпретации. В идеологии прозрачного языка слова соответствуют вещам, что предполагает возможность постижения реальности, язык же в данном случае – лишь инструмент, протез, без которого не обойтись. Проблема реализма в литературе, забвение интеллектуального монтажа в кино в пользу «невидимого» классического голливудского монтажа, прозаическая речь, доверие к сообщениям масс-медиа – это лишь немногие аргументы в пользу чрезвычайной распространенности этого мифа в

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) повседневной жизни. Признать, что изображение является *analogon* реальности, значит встать на точку зрения плоского реализма и отказать (кино)языку в его специфике.

Сущность второй идеологемы выявляется в понимании языка как автономного, самостоятельного и непрозрачного (обладающего собственной «телесностью») участника символического обмена. В этом случае язык репрезентирует не только и не столько реальность внешнюю, сколько собственную (языковую) реальность. Очевидно, что кантовская вещь-в-себе представляет собой результат такого опосредования, так же как признание авангардистами поэтической функции в качестве доминирующей функции языка есть результат радикализации этой концепции. Как мы в дальнейшем увидим, и идея неограниченного семиозиса, и феномен гиперинтерпретации логически вытекают из одной и той же парадигмы языка. С позиций семиотики, обретенной на неразрешимость проблемы референциальности, знак не «просвещивает» репрезентируемую им реальность. Репрезентируемая им реальность – это прежде всего дискурсивная реальность субъекта, пользующегося языком. Коль скоро язык существует, он непрозрачен, телесен и создает собственную символическую реальность.

Это небольшое отступление позволяет представить, в рамках какой парадигмы возникли и развивались идеи кино как универсального языка: эта была по сути попытка реализовать лингвистическую утопию иными средствами. Очевидно, что в 20-х гг. аналогии между языком вербальным и кинематографическим носили скорее субстанциальный и имплицитный характер, развиваясь по принципу *ad hoc*. Тем не менее можно обнаружить странную и противоречивую преемственность между концепцией «универсального языка кино» и эпохой структурно-лингвистического детерминизма в теории кино 60-х гг. Эта близость объясняется использованием в том и другом случае лингвистической аргументации, поиском аналогий с эталоном коммуникации – моделью естественного языка. Становится очевидным, что утверждение конвенциональной природы иконического знака неизбежно ведет к разоблачению «эффекта реальности» в визуальных сообщениях, к признанию автономии изображения: отказ от утопии языка кино как универсального языка означает, что реальность, запечатленная в кадре, – это реальность отфильтрованная, опосредованная и уже интерпретированная.

Возвращаясь к тексту Эко, можно с уверенностью сказать, что осуществленная им ревизия концепции иконического знака сыграла весьма важную роль в переосмыслинении природы фотографического изображения и языка кино в целом. Переход к проблемам феноменологии восприятия отражает также и результат ассимиляции некоторых идей, первоначально возникших в рамках психологии визуального восприятия, с достижениями семиотики и эстетики. Проблема кодификации визуальных практик, столь важная в этот период для Эко, и по сей день остается весьма важной, не получившей пока окончательного разрешения.

Ретроспективно следует отметить, что дискуссия, разгоревшаяся в Пезаро, была начата А. Базеном, а точнее развернутой им апологией реализма. Базен был прав в том, что прежние принципы киноречи устарели, деактуализировали себя: в 20-е годы высказывание строилось монтажными, рублеными фрагментами (в той ситуации строить фразы и тем самым выражать какую-то целостную мысль можно было только на монтажном столе; сам по себе акт съемки не давал возможности «говорить»: съемочные материалы были лишь «строительными лесами»). Расширение возможностей камеры в 40-х годах позволило «высказывать» какую-либо мысль, «говорить» в процессе съемки, не дожидаясь монтажного стола. Отныне подвижность, изощренность киноречи основывается на скрытом, словно упрятанном в акте фиксации манипулировании видимым. Правда, Базену казалось, что здесь как раз нет никакой манипуляции (он верил, что при отказе от монтажа природа вещей будет репрезентирована во всей ее непосредственности), зато для Пазолини манипулирование видимым, осуществляющееся с помощью камеры, не подлежит сомнению. Иначе говоря, съемка стала пониматься не как заготовка материала для речевой деятельности, но как сам процесс речевой деятельности. Это дало повод считать, что киноязык стал достаточно самостоятельной системой, ничуть не уступающей верbalному языку по степени гибкости и универсальности (здесь можно увидеть ренессанс утопии «совершенного языка» в кинотеории). В результате чего возникла идея аналогичности внутреннего строения киноязыка основным параметрам языка вербального, лингвистического. Постепенно формируется интерес к структурно-семиотической методологии анализа языка.

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org)  
Итак, способна ли камера фиксировать непосредственную реальность или, шире – какую реальность мы имеем в кино, – «сделанную» или «природную», интерпретирует ли кино то, что попадает в объектив, и каким образом это происходит? Какими еще неизученными возможностями обладает киноязык, который, подобно вербальному языку, набрасывает на реальность сеть, одновременно очерчивая ее контур и скрывая подлинную сущность?

Проблема артикуляции кинематографического кода восходит к теории А. Мартина, который развел учение о двойной артикуляции верbalного языка[114]. Применимость его аргументов для кинотеории обсуждалась Пазолини, Метцем и Эко, став исходным моментом для вывода о невозможности полной аналогии между языком кино и естественным языком, и даже более того – о том, что кино вообще не является языком в собственном смысле слова.

Пазолини полагал, что двойное членение свойственно и языку кино, при этом аналогом фонем у него выступают предметы, события и действия реальности; аналог морфемы – кинообраз или кинема. Гаррони находит свое решение двойной артикуляции в кино: вариативное поле (парадигма) и вариативная серия (синтагма) призваны обозначать два уровня членения киноязыка. Уорт различает не фонемы и морфемы, а синтагмы, пользуясь понятием видема (изображение-событие, единица плана содержания; она выступает в двух вариантах – кадема (операторский кадр) и эдема (монтажный кадр)). Здесь язык не имеет двойной артикуляции и содержит лишь один уровень значения – «видемы». Беттетини также усматривает лишь один уровень: синтагмы – иконемы (изображения). Совсем по-иному предстает эта проблема у Эко в его концепции тройной артикуляции.

Главный вопрос: насколько правомерно утверждение о том, что кино непосредственно отражает реальность, являясь как бы ее аналогом? Если это так, тогда кино может преодолеть условность верbalного языка, репрезентирующего реальность опосредованным образом (как полагал на тот момент Метц, позднее согласившийся с критикой и аргументами Эко). Эта мысль также согласуется с идеей Пазолини о том, что «первоэлементы киноречи» представляют собой некие фрагменты реальности, которые берутся камерой и предшествуют всякой условности[115]. Более того, Пазолини говорит о семиотике кино как о некоей «семиотике действительности», как отражении естественного языка, действий человека.

Эко уверен, что когда мы говорим о семиотике кино, то должны учитывать задачи всякого семиотического анализа, а именно: стремиться по возможности обнаружить за любым феноменом, который кажется природным, естественным, далее нерасчленимым, первичным, условность, конвенцию, фактор культуры и, следовательно, выявить, что любой предмет может быть сведен к символу, «естественность» – к идеологии, а любая аналогия – к коду[116]. Семиотика способна отыскать заключенную в способе коммуникации идеологическую детерминанту и полнее определить мотивированность акта творчества, который кажется нам свободным. В связи с этим Эко предлагает отказаться от иллюзии трактовать реальность, которую мы обнаруживаем в кино, как реальность первичную и выяснить те конвенции, правила, на которых базируется киноязык, определенным образом все же репрезентирующий реальность вне-фильмическую.

К тому же кино является и коммуникативной системой, а это означает, что оно неизбежно пользуется неким кодом для шифровки своих сообщений. Если мы не обнаруживаем этого кода, это отнюдь не означает, что его нет – просто его предстоит найти (хотя и не исключено, что киноязык – это очень неустойчивая система, постоянно трансформирующая правила коммуникации, а посему опирающаяся на слабые коды временного характера, которые часто видоизменяются, но они все равно существуют). Проблема постоянной трансформируемости кода специфична не только для кино – это общая «головная боль» всех искусств, которые порождают многозначные, полисемичные сообщения, постоянно заставляющие нас сомневаться в наличии кода. В своем контексте эти сообщения (картины, здания, скульптуры, театральные постановки) создают столь необычные соотношения между знаками, что мы вынуждены всякий раз искать новый код и даже применять новые процедуры поиска и расшифровки этого кода. Такого рода заявления о всесилии семиотики представляют собой своего рода детерминизм, но Эко полагает, что детерминизм семиотического поиска на самом деле преследует только одну цель – опровергнуть лжесвободу искусства, обозначить вероятные границы творчества и обнаружить его там, где оно действительно имеет место (то есть там, где создаются новые коды и новые знаки; там, где нарушаются одни конвенции и устанавливаются другие, когда на произведении еще не лежит

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org печать условности), и при этом количество новой – эстетической – информации возрастает (по крайней мере, все эти факторы определяют момент творчества с семиотической точки зрения)[117].

Задача изучения кодов визуального языка кино предполагает прежде всего критический анализ понятия иконического знака. Как система кинематограф оперирует в основном иконическими знаками (знаки-символы, то есть знаки вербального языка, которые играют важную роль в кино, но не отражают специфики кино как вида искусства и как средства коммуникации; кроме того, не они создают эффект реальности (*effet du reel*), о котором писал Барт и из-за которого кино воспринимается как наиболее правдивое и прямое отражение реальности; на какое-то время можно абстрагироваться от того, что кино пользуется сложными знаками – аудитивными и визуальными, сосредоточившись лишь на визуальных, которые как раз и характеризуются как иконические).

Почему традиционное понимание иконизма подверглось столь ожесточенной критике? Напомню, что со времен Пирса иконический знак понимался как знак, обладающий сходством со своим объектом и имеющий те же свойства, что и изображаемый им предмет. Такое понимание иконического знака принималось как само собой разумеющееся (видимо, из уважения к Пирсу) вплоть до недавних пор[118]. Однако при ближайшем рассмотрении оказалось, что невозможно ответить на вопрос о том, какими же общими свойствами или качествами со своим референтом обладает иконический знак.

Прежде всего кино, будучи способным воспроизводить множество оптических трюков (передача движения и глубины пространства), реально является двумерным изображением. Более того, как иронизирует Стюарт Холл, собака на экране может лаять, но не способна нас укусить в отличие от реальной живой собаки: реальность существует вне языка (будь то язык вербальный или визуальный)[119]. Понятно, что изображение не обладает свойствами отображаемого им предмета. Все это внушиает нам подозрение в том, что иконический знак столь же произволен, условен и немотивирован, как и знак лингвистический. Эко предлагает переместить центр тяжести с самого знака на его восприятие. В этом случае выясняется, что иконический знак воспроизводит не свойства отображаемого предмета, а условия его восприятия. Когда мы видим изображение, мы пользуемся для его распознавания хранящимися в памяти данными о познанных, виденных вещах и явлениях (этую проблему Эко обстоятельно рассмотрел в своей недавней книге Кант и утконос).

Оказывается, что мы распознаем изображение, пользуясь кодом узнавания. Такой код вычленяет некоторые черты предмета, наиболее существенные как для сохранения их в памяти, так и для налаживания будущих коммуникативных связей. Например, мы издалека распознаем зебру (и затем сможем ее воспроизвести на рисунке), не обращая особого внимания на строение ее головы, пропорции ног и туловища и т. д.), – важны лишь две наиболее характерные черты: четвероногость и полосатость. Тот же самый код узнавания лежит в основе отбора условий восприятия, когда мы транскрибуируем их для получения иконического знака. Причем отбор этих существенных характеристик для распознавания или создания изображения воспринимается нами чаще всего как естественный природный процесс, не опосредуемый идеологией и культурой. На самом деле культурная детерминированность кодов распознавания обнаруживается, когда мы сравниваем конвенции визуальной презентации в разных культурах: для нашей культуры зебра – это экзотическое животное и необычно оно по сочетаемости этих двух характеристик, а для африканских племен, у которых зебра и гиена не экзотичный, а достаточно распространенный вид четвероногих животных, значимыми, требующими выделения могут оказаться совершенно другие свойства.

О культурной детерминированности способов презентации и восприятия написано уже немало и в работах по психологии визуального восприятия, и в работах по культурной антропологии, и в работах по семиотике. Например, с Ф. Боаса и до К. Леви-Страсса культурную антропологию интересовала проблема классификации мира, встроенной в язык, с помощью которой бесконечное количество элементов повседневного опыта сводится к ограниченному числу идей. Между этими идеями устанавливаются прочные ассоциации, что позволяет вырабатывать поведенческие автоматизмы в повседневной жизни. Носителем и инструментом той или иной классификационной системы является язык. Каждый язык задает автономную и самодостаточную систему координат, необходимую для жизнедеятельности группы[120]. Каждый язык, каждая классификация, с точки зрения другого языка, могут казаться произвольными и несоответствующими действительности: достаточно вспомнить китайскую энциклопедию Борхеса[121].

У Боаса можно найти не менее экстравагантные примеры, подтверждающие наличие тесной взаимосвязи между визуальным восприятием физического мира отдельным индивидом и тем мыслительным инструментарием, которым пользуется коллектив, членом которого он является. Так, существенным вариациям в различных культурах подвергается цветовая классификация. Кажущееся нам объективным (и на самом деле совпадающим с физическим спектром) разделение на основные цвета неестественно для представителей африканского племени, которые не различают зеленый и голубой цвета, относя их к одному цвету, обозначаемому как цвет «молодых листьев». Эскимосы используют целую классификационную серию только для названия оттенков снега, в которой отдельными терминами обозначаются падающий снег, снег на земле, сугроб и т. д. Опытные представления о снеге вписаны для эскимосского коллектива в иную символическую сетку, которая сложнее и разработаннее, чем у нас, и которая отсутствует у африканца (как у эскимоса отсутствуют, наверное, развернутые представления о желто-зеленой гамме обитателя тропических лесов).

Одним из наиболее рельефных примеров семиотичности восприятия и изменчивости визуальных кодов является проблема глубинного пространства кадра или, шире, история «перспективистского кода» в истории европейской культуры, которая проясняет вопрос о кодификации способа репрезентации и восприятия пространства. Эта проблема, разрабатывавшаяся Р. Арнхеймом, С. Хизом, Н. Берчем, М. Ямпольским и другими теоретиками, выступает как своего рода лакмусовая бумага, выявляющая искусственный характер любой системы репрезентации. Так, навязчивое воспроизведение техник углубления кадра с целью создания иллюзии глубинного кадра в западной культуре воспринимается как проявление воспроизводимой уже на генетическом уровне (любого европейца в отличие, скажем, от японца) идеи линейной перспективы. Для художников раннего Ренессанса это была инновация, попытка ввести альтернативный способ передачи трехмерного пространства на двухмерной плоскости, однако со временем чисто живописный эффект *trompe-l'oeil* стал выражением буржуазной идеологии, одной из целей которой является натурализация,нейтрализация существующего *status quo*. Перспективистский код воспроизводит не только иллюзию трехмерного пространства, но и иллюзию отсутствия кода, конвенции, он «невинно отрицает свой статус репрезентации» и представляет изображение таким образом, как если бы оно действительно было «частью мира»[122].

Это отступление возвращает нас к тезису Эко о том, что существует множество иконических кодов. Пользуясь ими, можно воспроизвести любое тело или предмет различными способами: можно обвести контур тела непрерывной линией (кстати, многие рисунки – тоже иконические изображения – репрезентируют предмет именно через его контур, в то время как реальный предмет не обладает этим свойством), можно передать его штрихами, можно воспроизвести его в цвете, через игру света и тени – в любом случае создаются такие условия восприятия, которые способствуют узнаванию предмета. Любое изображение рождается из целого ряда последовательных транскрипций, и это довольно сложный и многократно опосредованный процесс, который менее всего можно считать естественным фактором распознавания изображения и его идентификации с реальным предметом[123]. Если что-либо нами все еще воспринимается как естественное, предшествующее процедуре кодирования, не тронутое конвенцией, то это не значит, что код отсутствует – это всего лишь означает, что мы еще не готовы распознать и проанализировать коды репрезентации. Таким образом, таинственность похожести, аналогичности изображения обозначаемому предмету реальности обусловлена процессами кодирования, которые 1) коренятся в механизме восприятия, 2) детерминированы культурой и традицией.

Важное свойство иконических кодов состоит в том, что это (и здесь также очевидно их отличие от вербальных кодов) коды наиболее слабые и неустойчивые, переходного характера, ограниченные узкими рамками восприятия отдельных лиц. Иконический знак очень трудно разложить на составляющие его первоначальные элементы членения. Как правило, иконический знак – это нечто такое, что соответствует не слову, а высказыванию в верbalном языке. Так, изображение лошади означает не просто «лошадь», а, например, «стоящую здесь белую молодую лошадь, обращенную к нам в профиль».

Эко считает возможным поэтому выделить многоуровневую структуру кодирования визуальных изображений: коды восприятия, коды узнавания, коды передачи, коды тональные, коды иконические (включают в себя фигуры, знаки, семы), коды иконографические, коды вкуса, коды риторические, коды стилистические и коды подсознательного.

Таким образом, критика иконичности подводит нас к нескольким выводам относительно возможности сравнения киноязыка с лингвистическим языком: 1) с одной стороны, утверждение о конвенциональности визуальной репрезентации, т. е. о небезусловности и общепонятности иконических изображений, означает реабилитацию идеи о сходстве этих языков; 2) с другой стороны, утверждается отличие этих языков благодаря идее многоуровневого кодирования иконического изображения (вряд ли какое-либо вербальное сообщение может быть декодировано по десяти вышеозначенным позициям); а также по причине тройной артикуляции кинематографического кода: язык изображения не проще и понятнее вербального языка, а, напротив, еще сложнее и отличается большей степенью условности.

Семиология действительности Пазолини основана на убеждении в том, что кино лишь регистрирует язык предшествующий – язык действия. Вопрос в том, как он понимает эти действия. Пазолини, очевидно, толкует их как «естественные» действия человека, комбинация которых в фильме создает некий текст, значимое сообщение. Эко показывает, что «действительность» Пазолини – это действительность как бы природная, дорациональная, докультурная. Тогда как на самом деле все это – культура и условность (вспомним хотя бы Техники тела М. Мосса: жесты, мимика, ходьба, плавание – все это коммуникативные акты, основанные на культурных кодах, которые изучают такие семиотические дисциплины, как кинесика (изучение языка действий и жестов) и проксемика (изучение значения дистанции между участниками коммуникации)). Иначе говоря, все человеческие жесты и действия – это смысловые единицы, которые могут быть рационально объяснены и систематизированы. Жесты и движения тела – это не инстинктивные проявления человеческой природы, а познаваемая система поведения, зависящая от уровня развития культуры. Следовательно, существуют синтаксис и семантика жестов и действий, которые сами по себе уже квалифицируются как язык, а это мир знаков, не природы. Соответственно, кино запечатлевает не природную стихийность действий, оккультуривая их, а использует уже оккультуренную систему, со своими кодами и референтами. Кино, правда, в свою очередь, трансформирует этот язык в своих целях. Например, Эко предлагает в качестве возможного проекта исследования изучение того, в какой степени немое кино для придания экспрессивности киноязыку стилизовало мимику и жестикуляцию, формируя свою вдвойне искусственную кинесику. Здесь возникает интереснейшая проблема – изучение трансформаций, коммутаций и порога распознаваемости собственно кинематографических и докинематографических («естественных») кинезических кодов. Эко открывает возможности дальнейшего членения кинематографического кода, которые ранее казались первичными и далее нечленимыми. Этот подход позволяет объяснить ситуации, когда мы не различаем объект и его знак: предметы, которые мы видим на экране, это не реальные предметы, а знаки реальных предметов, распознаваемые согласно указанным выше кодам узнавания (Пазолини не различает означаемое и референт, за что Эко называет его концепцию «номенклатурной»).

Выводы, к которым приходит Эко, заключаются в следующем: 1) ошибочно полагать, что любой коммуникативный акт основывается на языке, подобном кодам естественного вербального языка; 2) не меньшим заблуждением является мысль о том, что любой язык (знаковая система) должен непременно иметь два устойчивых членения (их может быть не два и не обязательно устойчивых). Под вторым членением, напомню, понимается уровень незначимых первоэлементов (они имеют лишь дифференциальное значение).

Каков смысл тройного членения в кино? Обычно членения вводятся в код для того, чтобы иметь возможность при минимальном числе комбинируемых элементов сообщить максимальное количество возможных фактов, что диктуется требованием экономичности. Это усиливает комбинаторные возможности и, следовательно, богатство языка, его выразительность и способность к репрезентации. Это обогащение нашего опыта, наших знаний. Поэтический язык (каковым до известной степени является киноязык), пользуясь двусмысленными многослойными знаками, позволяет получателю сообщения, зрителю, обрести это богатство, ибо в один контекст вводится сразу несколько значений. Киноязык выглядит настолько богаче и необычнее вербального языка, что, по сравнению Эко, это напоминает встречу двухмерного персонажа с третьим измерением. Все это делает кинематограф и аудиовизуальную коммуникацию, в принципе, более выигрышным средством коммуникации, чем какое-либо другое (чем слово в том числе). К тому же именно такая плотность кинематографического кода создает ощущение реальности видимого на экране. Создается впечатление, что перед нами действительно язык, сполна отражающий реальность. Это впечатление

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org закономерно и объяснимо, но тем не менее ошибочно, и оно не должно нас вводить в заблуждение.

Углубление в проблему, затронутую Эко в этом небольшом эссе, позволяет обнаружить множество других интересных аспектов, связанных с историей и теорией кино и визуальных искусств в целом. Ключевая идея состоит в том, что иконический знак воспроизводит не объект, а некоторые условия его восприятия, которые затем транскрибируются в иконический знак; селекция этих условий детерминирована кодами узнавания; изображение – не аналог реальности, а результат культурных конвенций. И здесь именно семиотика позволяет детектировать границу между природным и культурным.

Следует заметить, что оперирование кадром как единицей анализа в целом не характерно для теории кино (за исключением текстуального анализа, во многом опирающегося на анализ отдельной фотографии), приоритет остается за монтажным кадром и другими макроструктурами (например, эпизод в нарративном анализе). Однако Эко, оставляя в стороне вопросы киносинтаксиса, сосредоточивает свое внимание на более фундаментальных в гносеологическом плане проблемах, исследуя первичные условия интеллигibility самого изображения.

### Поэтика открытого произведения

Как известно, Открытое произведение (1962) предвосхитило и способствовало становлению таких важных тем для современной теории литературы и эстетики, как «акцент на элементе множественности, полисемии в искусстве, и смещение интереса к читателю, интерпретации и ответной реакции как процессу взаимодействия между читателем и текстом»[124]. В этот период, стремясь выяснить, в какой мере текст может предвосхищать реакции читателя, Эко заимствует не только некоторые идеи, но и «жаргон», который позднее уступил место собственно семиотической терминологии, у теории информации, семантики Ричардса, эпистемологии Пиаже, феноменологии восприятия Мерло-Понти, трансактивной психологии, эстетической теории Луиджи Парейзона[125].

Эко не первый, кто обращается к искусству авангарда за интеллектуальной поддержкой своего теоретического проекта, однако обращение это вполне логично. Личное увлечение литературным авангардом было для него чем-то вроде творческой лаборатории, в которой формировались его семиотические идеи.

Приоритетная тема для теоретиков (особенно постструктураллистов) – эксперименты авангарда с языком, предпринятая им попытка освободить язык от нормативных наслоений и «выпустить слова на волю». Исконная понятийность словесной речи подверглась в модернистской практике существенным трансформациям, вплоть до полного разрушения синтаксиса, отрицания правописания во имя возвращения языку его инстинктивальной ценности, освобождения его от тирании классической традиции[126]. Интерпретируя феномен литературного и художественного авангарда как «переписанное сообщение», Эко предлагает свою версию научного осмысливания этого искусства, веря в то, что эстетические практики предоставляют нам новое видение мира. От современного искусства он ожидает «постоянного развенчания стереотипов и схем, определения для человека возможности культурной автономии, преодоления психологической инерции»[127].

В Открытом произведении Эко показывает, что эпистемологическая стратегия авангарда основана на убеждении, что мир сам по себе хаотичен; если в нем и обнаруживается некая видимость порядка, то это происходит благодаря искусству, которое с помощью своих концептуальных моделей организует мир. Ощущение хаоса и кризиса, преобладающее в онтологическом опыте современного человека, требует гораздо более гибкой структуры произведения. Новую модель произведения искусства Эко постулирует на примере поэтики Дж. Джойса.

Джойс, по словам Эко, покидает стены поздней схоластики, чтобы «прийти к верbalному образу расширяющейся Вселенной»[128]. Средневековое наследие, актуальное и для Джойса, и для современной культуры в целом, не отчуждается полностью посредством игры противоположностей и неожиданных решений, но обнаруживает себя на более глубоком уровне – как драма разобщенного сознания, пытающегося интегрироваться вновь, как попытка найти ускользающие правила нового мира, но одновременно пребывающего в ностальгии по утраченному порядку. Образ современной культуры (и для Джойса, и для Эко)

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org есть не что иное, как результирующая наложения классического порядка на мир хаоса.

Искусство авангарда, претендуя на то, чтобы выступить как новый тип осознания мира, углубляется в поиск новых формальных структур. В итоге возникает то, что Эко считает условной лабораторной моделью «открытого произведения». Среди наиболее важных аспектов этой модели он упоминает следующие: 1) эстетический текст как коммуникативный акт; 2) эстетический текст как лабораторная модель знаковой функции; 3) произведение искусства как эпистемологическая метафора.

Идея «открытости» произведения искусства используется Эко для объяснения радикального отличия классического искусства от современного. Традиционное, или классическое, искусство было «недвусмысленным». Оно могло предложить читателю несколько возможных ответов, но его характер направляет нас в русло этих ответов. Тем не менее даже поверхностный экскурс в историю искусства показывает, что аспекты «открытости» наблюдались и в предшествующие эпохи. В эпоху Ренессанса господствует статичная и уверенная завершенность классической формы, что можно иллюстрировать примерами из истории линейной перспективы, становления канонов прекрасного и теории пропорций. Все это вместе взятое выражало также совершенно определенную форму взаимоотношений между миром и человеком.

Барокко несравненно динамичнее. Форма стремится к неопределенности результата в игре сплошного и пустого, светлого и темного, в использовании сложного криволинейного плана, ломаных поверхностей, композиционных и оптических эффектов, проводя идею расширяющегося пространства. По мнению Эко, искусство барокко может рассматриваться как «первая ясная манифестация современной культуры и чувствительности»[129], ибо впервые за долгое время человек осмеливается нарушать каноны авторских ответов, обнаруживая мир во флюидном состоянии.

Более или менее осознанная поэтика «открытого произведения» проявляется во французском символизме XIX века. Символизм стремился создать ауру неопределенности и растянуть во времени процесс постижения смысла произведения. Однако в подлинном смысле эту поэтику можно найти лишь в произведениях авангардистов XX века. Тексты, подобные Поминкам по Финнегану Джойса, содержат огромное количество потенциальных значений, но ни одно из них не является доминирующим. Текст представляет читателю поле возможностей, актуализация которых обусловлена той интерпретацией, которую он предпочитет. Читатель становится соучастником творческого процесса: от его уровня интеллекта, владения языком и культурного кругозора зависит судьба произведения.

Наиболее экстремальную форму это сотрудничество принимает в произведениях, которые Эко называет произведением-в-движении (*work-in-movement*). Эти тексты являются открытыми, незавершенными в буквальном смысле, как, например, музыка Штокгаузена, Пуссера, Берио, «мобили» Александра Колдера. Общим в них является то, что художник совершенно целенаправленно оставляет свое произведение физически незавершенным, полагаясь на публику (или на случай). Никто в этом случае не может предсказать, каков будет конечный результат. Однако тот смысл, который Эко вкладывает в понятие «открытое произведение», предполагает, что произведение искусства должно являть собой законченную и закрытую форму, открытость которого определяется бесконечностью интерпретаций. Он подчеркивает, что существует различие между свободой интерпретативных выборов, гарантированной целенаправленной стратегией открытости, и свободой, которую читатель обретает, пользуясь текстом как стимулом для своего творчества[130].

Авангардистское искусство в своих отношениях с публикой потерпело своего рода коммуникативный провал. Модель коммуникации, предложенная Якобсоном, которая критиковалась уже бесчисленное количество раз за позитивистский утопизм (в том, что целью коммуникации является адекватность общения и что автор и реципиент пользуются одним и тем же кодом, а также обладают одинаковым объемом памяти[131]), в этом случае тем более не отражает всей сложности процесса. Эко показывает, что представление об отправителе и получателе сообщения, обладающих якобы одним кодом, не соответствует действительности. На деле оба пользуются сложным набором кодов и субкодов, а всякая реальная интерпретация будет более или менее неадекватной[132]. Любое сообщение отягощено коннотативными значениями и реализуется в определенном контексте. Поэтому Эко предлагает переписать схему

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org коммуникации, введя в нее множественность кодов отправителя и реципиента (эта схема впоследствии появлялась во многих других его работах).

Изучение теории информации позволило Эко сделать вывод о том, что «всякое отклонение от банального лингвистического кода влечет за собой новый тип организации, который предстает как неупорядоченный по отношению к исходной организации, но в то же время – как упорядоченный в сопоставлении с параметрами нового дискурса... Современное искусство создает новую лингвистическую систему с ее собственными внутренними законами»[133]. Современный автор вводит формы организованного беспорядка в систему своего произведения для увеличения его способности передавать информацию. Эко называет такое искусство, отказывающееся от принципов каузальности, бивалентной логики, однозначных связей, «информационным».

Если бесконечность интерпретаций и формальный хаос возобладают, то возникнет опасность превратить произведение в бессмысленный поток ощущений. Семантическая Вселенная быстро теряет свое равновесие, как только пользователи языка открывают для себя «запретный плод» – эстетическое измерение языка, возможность двусмысленностей и каламбуров[134]. Язык, однажды выпущенный «на волю», может стать неуправляемым, ибо бинарно упорядоченная структура естественного языка потенциально содержит возможность хаоса, которую авангард и раскрыл в полной мере. Логика языка неумолима, но это логика замещений: все может быть заменено чем-нибудь еще благодаря скрытой сети потенциальных связей, существующих по воле культурных конвенций. Все изначально содержится в языке – жесткая структура, обеспечивающая коммуникативный базис культуры, и потенциальная возможность к бесконечным преобразованиям, позволяющая создавать различные картины мира. Дать языку обнаружить свою гибкость, подвижность, а не только властное начало и далее инкорпорировать этот язык в структуру теоретического знания – так видится Эко модель наших отношений с собственным языком. Однако превращение эстетического сообщения в «поле возможностей» не должно означать хаоса в его внутренних связях, позитивная собственность произведения – это его внутренняя структура, которая, помимо всего прочего, обнаруживает веру автора в существование «определенного порядка вещей».

Произведения искусства, которые отражают модель «открытого произведения», воплощают новую логику, которая может найти соответствующий образ (нового) мира. Но, поскольку эти образы не могут быть переведены в понятийную форму, искусство вынуждено обращаться к другим средствам. Примечательна в этом процессе роль риторических фигур, которые постепенно утратили свой первоначальный смысл, став моделью «хорошего письма», и начали вызывать негативное отношение к репертуару уже готовых высказываний. Между тем риторические фигуры, оригинально и творчески использованные, могут изменить способ восприятия содержания текста. Ключевой риторической фигурой для Эко является метонимия, с помощью которой устанавливаются цепочки ассоциативных смежностей. Метафора же, которая с точки зрения логики выступает как категориальная ошибка (относя предмет высказывания к тому классу, к которому он в действительности не принадлежит), выводит наружу парадоксы, скрытые в языке. Использование метафоры («интерпретируемой аномалии») в познавательном процессе, по мнению Эко, вводит в него амбивалентность, что не обязательно означает логическое противоречие. Современное искусство предстает для него как такая «эпистемологическая метафора». Каламбур, фигура, которую классическая риторика игнорировала, определяется Эко как род псевдопарономазии, которая соединяет принудительным образом несколько близких по смыслу слов[135]. Например, у Джойса можно встретить такие каламбуры, как: Scherzaraade (игра-шарада – charade-game и сказки Шехерезады – Sheherezade), vicocyclometer (аллюзия на теорию циклического развития Дж. Вико), meandertale, collideoscope, chaostmos, microchasm и т. д. Нет необходимости в том, чтобы читатель понимал точное значение каждого слова или фразы: сила текста состоит в его перманентной двусмысленности и полисемичности. Текст – это модель борхесовского Алефа, волшебного зеркала, концентрирующего в себе множество точек пространства и отражающего все во Вселенной[136]. Однако для того чтобы создать каламбур (понятный читателю), должна существовать внутренняя сеть культурных ассоциаций, наличие которой позволяет достигать определенного понимания.

Действительно, необходимым условием успешной интерпретации текста выступает изотопия, однако это не отменяет возможности полисемии: интерпретация текста осуществляется на основе взаимодействия нескольких уровней изотонии, в зазоре между которыми и возникает многозначность. «Двусмысленность знаков

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org не может быть отделена от их эстетической организации: обе они взаимно поддерживают и мотивируют друг друга» [137].

Авангардное и экспериментальное искусство изобрело множество новых кодов, которые, однако, воспринимаются довольно узкой аудиторией: новый код – это «семиотический анклав», который не признается обществом как незыблемое правило. Такой тип кода Эко называет «идиолектом», иногда он идентифицируется со стилем автора (например, стилем Джойса). Художественный, или эстетический, идиолект может функционировать как метасемиотическое суждение, которое со временем изменяет общепринятые коды. Эстетическое сообщение апробирует комбинационные возможности языка: помещая коды в «чужой» контекст, оно обнаруживает новые возможности их использования; разрушает и перекомбинирует их. Осуществляется это различными способами. Так, Эко анализирует постмодернистские приемы разрушения традиционных кодов и одновременной контрабанды новых. То, что называется «ловким кустарным манипулированием общими местами, в конечном счете является еще и недюжинной провидческой силой в ускоренной оркестровке потока архетипов, пусть даже и выродившихся» [138]. Закавычивание, использование конструкции «текст-в-тексте» (*mise-en-abîme*), ироническое цитирование топосов – эти и многие другие уловки свидетельствуют о запограммированной стимуляции интерпретативных усилий адресата. Двусмысленность является непременным условием разрушения традиционных кодов и способом апробации новых. Поэтому для Эко эстетическое сообщение представляет собой общую лабораторную модель всех аспектов знаковой функции, оно является эпистемологической метафорой, ибо продуцирует новое знание [139].

Итак, открытое произведение является отражением космической структуры самого языка с присущей ему изначально амбивалентностью, но одновременно и с устойчивой внутренней организацией. Для того чтобы создать впечатление полного отсутствия структуры, произведение должно обладать сильной внутренней структурой: «свободная игра двусмысленности всегда обусловлена правилом двусмысленности» [140]. Отсюда и вытекает парадоксальное, на первый взгляд, утверждение Эко о том, что строго запограммированное восприятие свойственно не всем текстам, а лишь тем, которые претендуют на статус «открытого произведения». Точность проекта произведения обеспечивает образцового читателя свободой. Даже если тексты, подобные Истинно парижской драме А. Аллэ, могут быть прочитаны по-разному (как минимум, наивным и критическим читателем), оба типа читателя запограммированы текстом. Если и существует «увольствие от текста», оно может быть вызвано и реализовано лишь текстом, указывающим пути «хорошего» чтения [141].

Владение языком, на котором написано произведение, не сводится, конечно, к пониманию читателем лексических значений слов (только денотаций). В основе «текстуальной компетенции» лежит не «словарь», а «энциклопедия». Эко употребляет данный термин в максимально широком смысле – как полный объем памяти того или иного культурного сообщества. Энциклопедическая компетенция имеет интертекстуальный характер (она предполагает знание текстов и знание мира) и является основой интерпретации. Сопоставление горизонта – актуального или виртуального – ожиданий читателя со стратегией текста дает в результате более или менее объективную картину различных способов его интерпретации. Точка зрения Эко на проблему интерпретации всегда отличалась от позиции деконструктивистов: например, от позиции Дж. Хиллиса Миллера, согласно которому само существование бесчисленных интерпретаций разных текстов свидетельствует о том, что чтение никогда не бывает объективным процессом обнаружения смысла, но является вкладыванием его в текст, который сам по себе не имеет никакого смысла; или от позиции Ж. Деррида, предлагающего отдаваться «свободной игре» интерпретации, ограниченной лишь рамками конвенций текстуальности («утверждение игры мира без истины и без начала»). Для Эко реальная процедура интерпретации и текстового сотрудничества все же определяется довольно строгими правилами; иное дело, что сами эти правила конституируют возможность перманентных смещений, двусмысленностей, ускользаний смысла.

Открытое произведение – это не иллюстрация к описываемой действительности, а воспроизведение ее в своей структуре, которая реализуется в акте коммуникации произведения с аудиторией. «Структура произведения» превращается в зеркало космоса» [142]. То же можно было бы сказать и о языке, с помощью которого мы пытаемся придать «дискурсивную ясность вещам». Универсум, который мы стремимся познать (или во всяком случае предложить приемлемые интерпретации), является не чем иным, как «трансцендентальной

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org формой языка», – в этом Эко согласен с Джойсом. Вспомним вновь показательный диалог персонажей из Имени розы.

- Значит, есть в мире система! – возликовал Адсон.
- Значит, есть немножко системы в этой бедной голове, – ответил Вильгельм[143].

Философия хаоса: «онтология» Умберто Эко и естественнонаучная картина мира

С позиций сегодняшнего дня поиск аналогий и попытка сближения гуманитарного познания с естественнонаучным выглядит, скорее, как непростительный анахронизм или как ретроспективная попытка отдать дань структуралистскому позитивизму начала 60-х гг. Тем не менее, коль скоро семиотика возникла именно на волне позитивистского энтузиазма (и концепция Московско-Тартуской школы семиотики в том числе), ассимилировав в конечном счете некоторые принципы теории информации, математики, кибернетики, философии естествознания, то все же имеет смысл обратиться к тому контексту, в котором, в частности, возникла и идея «открытого произведения».

Читателя, впервые имеющего дело с Открытым произведением, может удивить частое использование примеров и поиск аналогий из области негуманитарного знания. Эко употребляет термин «структурная гомология» с целью показать происходящую конвергенцию новых канонов и требований, объясняя преимущество этого термина тем, что он «не вынуждает нас к построению строгого параллелизма, но в то же время позволяет зафиксировать взаимно контрастирующие эпистемологические ситуации»[144] – так, понятие «открытости» невольно напоминает терминологию квантовой физики (индетерминизм и прерывность), иллюстрирует отдельные положения теории Эйнштейна и в целом способно передать специфические обертона тенденций в современной («современной» – на момент написания Открытого произведения) научной мысли.

Эко разрабатывал свою модель «открытого произведения» в тот период, когда естествознание переживало очередную революцию (то есть очередную ломку картины мира). Поводом для этой микрореволюции послужила разработка теории хаоса, репрезентирующей тот «нелинейный мир», с реальностью которого столкнулась постнеклассическая наука[145]. Идея хаоса, экспроприированная наукой и отчасти лишившаяся той мифологической ауры и благоговения, которая до недавних пор вдохновляла поэтов и философов, поселилась в таких областях науки, как физика, химия, нейрофизиология, психиатрия, экология, математика. Когда сторонники философии хаоса говорят о том, что классическая наука уделяла основное внимание поиску порядка, обоснованию устойчивости, линейности, однородности и равновесию изучаемых систем, то Эко это напоминает о той схеме мироздания, которая лежит в основе Сумм Фомы Аквинского. На реальность накладывалась символическая сеть, напоминающая решетку с пропорциональными рамками, подобно тем, что использовались античными скульпторами и архитекторами для того, чтобы выявить симметричные точки в своих конструкциях. В этой картине мира «Бог рассматривался как Первоначина по отношению как к себе, так и к своим творениям, для которых он выступает как Действительная, Окончательная и Созидающая причина. В этой решетке, где все, начиная с творения ангелов, мира и человека, определения страстей, привычек и кончая таинствами как орудиями искупления и самой смертью как вратами в вечную жизнь, – нет места случайному, все имеет свое объяснение и свои функции в этой целостности»[146].

Главное изменение в неклассическом представлении об универсуме связано с признанием одновременности возникновения и существования порядка и хаоса, при этом большинство систем являются открытыми, обмениваясь веществом или энергией с окружающей средой, а в плане изменения аксиологических приоритетов позитивная роль отводится состояниям неустойчивости, неравновесности, нестабильности. Пригожин считает, что «лишь в неравновесной системе могут иметь место уникальные события и флуктуации, способствующие этим событиям, а также происходит расширение масштабов системы, повышение ее чувствительности к внешнему миру и наконец возникает историческая перспектива (для возникновения уникальных событий), появления других, быть может, более совершенных форм организации»[147]. фактически Пригожин описывает здесь модель «открытого произведения»: «Всегда интересно, какой из возможных вариантов развития исходной ситуации будет реализован... Универсум художественного творчества весьма отличен от

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org классического образа мира, но он легко соотносим с современной философией и космологией»[148].

Идея «случайного порядка» оказалась функционально пригодной не только для объяснения окружающей среды, общества, нервной системы, но даже в качестве нового аргумента в современных теологических учениях. Семиотика оказалась наименее готовой к ассимиляции философии хаоса. Например, Ю. Лотман лишь в 1992 году в своей последней книге Культура и взрыв использовал модель случайности для объяснения исторического процесса, но, по сути, случайность и семиотика долгое время полагались вещами несовместимыми. Семиотика Московско-Тартуской школы так и не смогла соединить идею случайности как фундаментального принципа культуры с парадигмой, внутренне ей противостоящей[149], хотя еще в 1973 году в Тезисах по семиотическому изучению культур понятия порядка и хаоса (культуры и энтропии) обосновывались в качестве фундаментальной семиотической оппозиции[150]. В рамках этой концепции «свобода» оставалась лишь моделью (причем моделью вторичных моделирующих систем, о гибкости самой семиотической методологии вопрос не поднимался), а не реальностью, так как чем менее индивидуализировалась и менее «свободной» оказывалась культура, тем легче она поддавалась анализу («как шахматная партия», бесконечно интересная, но с фатальным пространством в 64 клетки[151]). Парадокс состоял в том, что само естествознание, откуда был импортирован «идеал таблицы», от этого идеала отошло, и это было расценено как возвращение к гуманитарным ценностям.

Эко, напротив, воспринял идеи случайности и непредсказуемости не только в качестве онтологических реалий, но и как модель для «раскрепощения» семиотической методологии. Он полагает, что элемент хаоса в структуре повседневной жизни является тем импульсом, который позволяет системам изменяться и развиваться. Боязнь признать этот факт свидетельствует о «примитивности общества», о его неспособности расстаться с безжизненными ритуалами и табу. Он рассматривает культурную модель Запада как достаточно динамичную, прогрессивную, способную реагировать на возникающие проблемы, интерпретировать новый опыт и соответственно приспособливаться к изменившейся «реальности». Эту модель развития Умберто Эко открывает и в современном искусстве, разрабатывая поэтику открытого произведения. Привлекая теорию информации для обоснования идеи «открытости», он считает, что проводить подобные параллели стало возможным с того момента, когда формам искусства стала свойственна высокая степень непредсказуемости и невероятности.

### Гутенбергова галактика – в эпоху интернета

В последние годы среди семиотиков, теоретиков массовой коммуникации и лингвистов все чаще возникают дискуссии по поводу Интернета и новых возможностей (или опасностей) для современной культуры, которые несет с собой компьютерная цивилизация. Умберто Эко, с одной стороны, активно участвует в привлечении новых технологий на службу гуманитарным наукам (несколько лет назад под его руководством был выпущен CD-ROM по культуре барокко), тем более что на этом этапе именно семиотические концепции оказались особенно полезными (например, идея гипертекста), с другой стороны, он размышляет об общекультурологических последствиях этого феномена, возвращаясь к проблемам открытого произведения, визуальной коммуникации и энциклопедии.

Согласно Платону (в Федре), когда изобретатель письменности Тевт представил свое изобретение фараону Тамусу, он восхвалял эту новую технику как средство, которое поможет сохранить в памяти людей то, что иначе могло стереться из их памяти навсегда: «Эта наука, царь, сделает египтян более мудрыми и памятливыми, так как найдено средство для памяти и мудрости»[152]. Однако фараон не был столь оптимистичен. Он сказал: «В души научившихся им [письменам. – Прим. А. У.] они вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память; припомнить станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою. Ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. Ты даешь ученикам мнимую, а не истинную мудрость. Они у тебя будут многое знать понаслышке, без обучения, и будут казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми трудными для общения; они станут мнимомудрыми вместо мудрых»[153].

Текст Платона, естественно, ироничен. Платон выдвигал свои аргументы против  
Страница 40

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org письма. Но при этом он приписывал свои мысли Сократу, который не умел писать...

По мнению Эко, сегодня подобные проблемы никого не волнуют по двум простым причинам. Во-первых, мы знаем, что книги не заменяют нам процесса мышления; напротив, они побуждают нас к размышлению. Только после изобретения письменности оказалось возможным рождение такого шедевра о спонтанной памяти, каковым является в поисках утраченного времени Пруста. Тем не менее фараона мучил вечный страх человечества перед лицом новых технологических изобретений, которые могут уничтожить или разрушить нечто полезное и ценное. Словно фараон первым указал на письменную поверхность и затем на идеальный образ человеческой памяти, говоря при этом: «Это убьет то».

На тысячу лет позже Виктор Гюго в Соборе Парижской Богоматери описал священника Клода Фролло, указывающего сначала на книгу, а затем на собор, говоря то же самое. Средневековый собор был своего рода постоянной и неизменной телевизионной программой, которая должна была сообщать людям все самое важное, что было им нужно для повседневной жизни и для вечного спасения. Книга же могла отвлечь людей от самых важных ценностей, обеспечивая избыточную информацию, свободную интерпретацию Писания, возбуждая нездоровое любопытство[154].

Компьютер возвращает нас в гутенбергову Галактику, – парадоксальным этот вывод Эко кажется лишь на первый взгляд. Люди, использующие компьютер, имеют дело в основном со словами. Компьютерный экран – словно идеальная книга, слова и страницы которой помогают нам узнавать мир. Но что станет с книгой – должны ли печатные книги исчезнуть, целиком вытесненные дискетами и дисками?

Эко полагает, что книга никогда не являлась лишь средством для получения информации, ее функции в общекультурном контексте всегда были более разнообразны: книги нужны для развлечения, для обучения, для передачи истории и традиции. Сегодня эти функции должны быть пересмотрены: если книга все еще остается средством подключения к культурной традиции и все еще ассоциируется у нас с изысканным способом времяпрепровождения, то образовательные функции могут частично, если не полностью, перейти к компьютерам (CD-ROM в этом смысле более эффективен).

Существуют две основные группы книг: те, которые нужно читать, и те, которые нужны для справок. Гипертексты, безусловно, способствуют исчезновению справочной литературы и учебников. Но может ли гипертекст заменить книги, которые нужны для чтения? Или, более точно, может ли гипертекстовый и мультимедийный CD-ROM изменить саму природу книг-для-чтения (например, романы или поэтические тексты)? Нам по-прежнему будут нужны книги (это касается «природы» чтения и самих обстоятельств процесса чтения – кресло, покой, отдых). Режи Дебрэ заметил, что нельзя считать случайным совпадением тот факт, что иудейская цивилизация, которая была цивилизацией Книги, являлась кочевой (номадической) цивилизацией. Египтяне могли высекать свои надписи на камнях, Моисей такой возможности не имел. Книги путешествуют с вами и на вашей скорости передвижения, книга может быть вам полезной даже на необитаемом острове, чего не скажешь о компьютере. Книги все еще являются лучшими компаниями после кораблекрушения или на случай Последнего дня, считает Эко.

Идея гипертекста отнюдь не является принципиально новым изобретением компьютерной эпохи. Детективы, если их интерпретировать в этом ключе, представляют собой модель гипертекста, который может быть прочитан множеством различных способов. Задолго до появления компьютеров писатели и поэты мечтали об абсолютно открытом и бесконечном тексте, который можно читать сколь угодно долго и самыми различными способами. Таков был замысел Малларме при создании его *Le Livre* или Джойса – при написании Поминок по Финнегану. То же можно было бы сказать об экспериментах Нанни Балестрини, Раймона Кено и многих других.

Становится понятным, что здесь мы сталкиваемся с двумя различными интенциями. Одно дело создавать текст, который является физически подвижным. Такой текст должен давать читателю ощущение полной свободы, но это всего лишь иллюзия. Единственный механизм, позволяющий в этом смысле производить бесконечное количество текстов, – это алфавит: пользуясь очень ограниченным количеством букв, человечество создало миллиарды книг – от Гомера до наших дней. Другая возможность связана с написанием текстов,

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org которые физически конечны, но их интерпретации неограничены.

Каким образом компьютерная цивилизация отразится на развитии языка и стиля письма? «Одно из наиболее серьезных обвинений в адрес компьютерной «грамотности» заключается в том, что мы все больше и больше привыкаем коммуницировать посредством коротких шифровок, формул: dir, help, discopy, error 67 и т. п. Одна из часто используемых в конце формул – си18г. И это можно считать грамотностью? FIG 7», – отвечает на свой вопрос Умберто Эко[155]. Можно сказать, мы стоим на пороге нового Вавилона, ибо лингвистическая катастрофа может разразиться именно из-за злоупотребления компьютерным сленгом[156].

Эко, как коллекционер редких старинных книг, говорит, что он полон восхищения, читая заголовки книг XVII века длиной в целую страницу. Если бы писатели эпохи барокко увидели наши книги, они пришли бы в ужас. «Во введении, длиной в одну страницу, автор формулирует суть книги в одном абзаце, благодарит какой-нибудь национальный или международный фонд за финансовую поддержку, вкратце сообщает, что написание книги оказалось возможным благодаря любви и пониманию со стороны жены и, возможно, детей, и в конце приносит свои благодарности секретарше, потрудившейся напечатать сей труд. При этом мы все прекрасно понимаем, что за этим лаконичным введением кроются тысячи исчерканных фотокопий и бесчисленные гамбургеры, поглощенные автором в ужасной спешке. Остается только гадать, как компьютерный идиолект скажется на написании книг в недалеком будущем»[157]. Эко предлагает в качестве гипотетического варианта «введения» к книге (нового столетия) такую формулу: ж/д, Смит, Рокфеллер (читать как: «Я благодарю свою жену и наших детей; профессора Смита за его ценные замечания в процессе чтения рукописи, а также Фонд Рокфеллера за щедрую материальную поддержку»). Дело, однако, в том, что подобная фраза будет не менее красноречивой, чем витиеватые высказывания эпохи барокко. Это проблема риторических конвенций и их приемлемости. До сих пор неизвестно, говорит Эко, кто убедил нас в том, что чем больше вы скажете с помощью вербального языка, тем глубже и чувственнее предстанет ваша мысль. Малларме говорил, что достаточно произнести «цветок», чтобы вызвать в памяти целый универсум запахов и ощущений, форм и мыслей. Особенно это касается поэзии: чем меньше слов, тем глубже смысл.

Итак, компьютеры не несут никакой угрозы будущему книжной цивилизации. Мысль о том, что новые технологии приведут к уничтожению того, что существовало прежде, кажется слишком примитивной. Например, изобретение кино или до этого комиксов освободило литературу от некоторых привычных нарративных техник. Но если существует то, что называется постмодернистской литературой, то существует именно потому, что существуют кино и комиксы. То же можно сказать о фотографии и живописи. Это означает, что в истории культуры, к счастью, никогда не бывает так, что *сесі твера села*. Однако «это» глубинным образом изменит «то».

Даже если верно, что сегодня визуальная коммуникация доминирует над письменной, проблема состоит не в том, чтобы их противопоставить, а в том, как их улучшить. Визуальная коммуникация должна быть уравновешена вербальной, ибо ввиду легкости убеждения, присущей визуальным медиа, критическая реакция на них значительно более проблематична. Образы олицетворяют платоническую власть: они преобразуют индивидов в общие идеи[158].

В очень недалеком будущем, – говорит Эко, – все наше общество будет состоять (или уже состоит) лишь из двух категорий людей: тех, кто предпочитает получать уже готовые образы и уже готовые определения мира, не будучи способными критически воспринимать получаемую ими информацию, и тех, кто способен отбирать и использовать получаемую информацию. Научная фантастика может многое предложить нам, описывая мир, где пролетарии будут иметь дело лишь с визуальной коммуникацией, которую будет планировать и осуществлять элита компьютерограммных людей.

Согласно Маклюэну, Визуальная Галактика должна была заменить (еще несколько десятилетий назад) Галактику Гутенberга. Однако этого не произошло. Маклюэн также утверждал, что мы будем жить в новой электронной Глобальной Деревне. Мы действительно живем в электронном сообществе, но это никак нельзя назвать «деревней» если под этим понимать поселение людей, где все могут общаться друг с другом непосредственно. Реальные проблемы, с которыми мы столкнулись в результате развития электронных медиа, – это не исчезновение

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org цивилизации книги, а: 1) проблемы одиночества многих людей, затерянных в интернете; 2) избыток информации и неспособность отбирать и уничтожать ненужное. Как это ни странно прозвучит, но серьезная проблема возникает для нас в связи с тем, что в океане информации (в том числе и катастрофически увеличивающегося количества научных книг) становится все труднее отличить надежный источник информации от всех остальных (ненужных и даже вредных). Больше всего, считает Эко, мы нуждаемся сегодня в новой форме критической компетенции, в пока еще неизвестном искусстве отбора и усвоения информации. Эта форма компетенции предполагает навык фильтрации, и над этим следовало бы поразмыслить. Иначе наше будущее окажется еще более мрачным, чем сегодняшнее. Мы достигнем уровня, когда избыток информации и цензура будут тождественны: согласно Эко, это как раз тот случай, когда 500-страничный воскресный выпуск New York Times уже мало чем отличается от коммунистической Правды – и в том, и в другом случае нужная информация не доступна[159].

### Семиология как приключение?

Интерес к теории информации, распространение в Италии идей французского, а чуть позже и советского структурализма, знакомство с публикациями Ч. С. Пирса – все эти факторы в совокупности с семиотической, по существу, критикой массовой культуры и анализом авангардистской эстетики обусловили обращение Умберто Эко к теории семиотики. В конце 60-х гг. он ведет курс по визуальной коммуникации на факультете архитектуры во Флорентийском университете, а в 1969–1971 годы занимает пост профессора семиотики на архитектурном факультете Миланского политехнического института. В 1968 году выходит Отсутствующая структура, которую можно оценить с позиций сегодняшнего дня не только как набросок будущей теории знаков, но и как работу, выражающую явное стремление Эко расстаться со структурализмом, «не потеряв почву под ногами». Первым же в полном смысле слова семиотическим трактатом является опубликованная в 1974 году Теория семиотики. С этого момента академическая деятельность Умберто Эко становится более специализированной и особенно интенсивной: открытие кафедры семиотики в Болонском университете, пост генерального секретаря Международной ассоциации по семиотическим исследованиям (1972–1979) и организация в Милане первого международного конгресса по семиотике; основание и выпуск семиотического журнала Versus (1971), чтение лекций в Гарвардском, Колумбийском, Йельском университетах, позднее – в Коллеж де Франс и многое другое, что было сделано за прошедшие годы. Без преувеличения мы могли бы считать, что семиотика стала делом жизни для итальянского теоретика, или приключением, растигнувшимся на многие десятилетия.

Определять семиотику как науку о знаках (каноническое определение, данное еще д. Локком) – значит намеренно сужать предмет разговора. Для того чтобы понять причины интереса к семиотике, а также увидеть, почему, несмотря на все разговоры о кризисе или смерти семиотики, она все еще существует, нужно обратиться к другим ее определениям. Семиотика все менее воспринимается как некий необходимый компендиум позитивного знания о функционировании знаковых систем (что казалось вполне очевидным в эпоху ее альянса со структурализмом). Еще большему сомнению подвергается ее «научность»[160]. Семиотизация гуманитаристики, осуществляемая особенно интенсивно в последние десятилетия и охватившая сферу философии, эстетики, психоанализа, искусствоведения, не говоря уже о литературоведении, произошла не потому, что вдруг обнажилась знаковая природа культурных артефактов – это было известно давно: изменилось представление о самой теории семиотики и ее статусе.

Главное «открытие» состоит в том, что семиотика оказалась наиболее адекватной формой интеллектуальной критики в современной ситуации, унаследовав в известной мере пафос радикального сомнения, присущий в свое время майевтическому «методу» Сократа. С той принципиальной разницей, что семиотика менее созерцательна, нежели диалектика Сократа, и гораздо более активна. Именно в таком качестве ее и воспринимают сегодня, например, в Америке, где семиотика прежде всего рассматривается как некая технология по извлечению доминирующих значений и деидеологизации любых культурных текстов, даже далеких на первый взгляд от сферы идеологии, годная a tout faire. Но даже европейские теоретики, далекие от прагматистских установок на рецептурное знание, относятся к семиотике довольно серьезно. Показательно, что Ролан Барт, рассматривая семиотику как приключение, как увлекательную игру в значения, тем не менее полагал, что в этой

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) эвристической игре мы имеем дело с серьезным противником – властью.

Семиотика являлась для него способом изменения мира (тезис Маркса) посредством «подрывной работы» внутри языка (изменение языка по Малларме) [161].

Поэтому среди множества определений семиотики (начиная с самого безобидного и нейтрального – как науки о знаках) предпочтительнее оказываются другие – определения, которые фиксируют способность семиологии обнаружить присутствие идеологии в тексте как результат реализации властных стратегий и социальной борьбы за доминирующие значения, которые подчеркивают ее способность обнажить механизм и формы манипуляции сознанием посредством вербальных и визуальных репрезентаций, выявить социальное бессознательное в феноменах означивания – словом, те определения, которые отражают характер семиотики как критической теории, нацеленной на освобождение сознания от автоматизмов восприятия окружающей нас реальности (или гиперреальности). Семиотика настаивает на том, что невинных, объективных репрезентаций не бывает – они изначально содержат в себе интерпретированную определенным образом реальность, поэтому даже самая правдоподобная имитация реальности уже идеологична. Так, «иконичность» визуального знака – это ловушка для наивного реципиента, не подозревающего, что иконический знак является собой наиболее изощренный способ создания эффекта реальности и потому чреват наиболее опасными заблуждениями. Польза такого рода сомнения и недоверия по отношению к любым знаковым феноменам и визуальным репрезентациям очевидна. Пожалуй, именно выработка критического восприятия окружающей реальности является главной причиной популярности семиотики в университетских кругах: речь идет о реализации своего рода воспитательной функции семиотики – не в смысле привития какой-то идеологии, а в смысле «научения видению».

Любопытно, однако, одно обстоятельство. Семиотика, выдвинувшись на авансцену гуманитарных наук всего лет тридцать назад (в действительности гипотетическая история семиотики насчитывает не одно столетие: Аристотель и Августин занимались семиотическими проблемами задолго до Пирса и Соссюра), лет пять-десять назад пережила серьезный кризис: на волне критики структурализма мысль о том, что семиотика исчерпала свой потенциал, выглядела вполне логичной. Особенно симптоматичны были эти разговоры в России – в контексте угасания Московско-Тартуской школы семиотики, где других, альтернативных семиотических подходов не существовало. В западных странах мода на декаденство прошла, и семиотика благополучно прижилась в университетах (начиная с того времени, когда Барт возглавил кафедру политической семиологии в Коллеж де Франс, а Эко – кафедру семиотики в Болонском университете): по-прежнему продолжает существовать «теоретическая» семиотика, в большей степени имеющая дело с фундаментальными проблемами общей семиотики (философии языка), и пышным цветом расцвела прикладная семиотика, развившаяся на стыке с теорией коммуникации, теорией кино, социологией («социосемиотика»), когнитивной психологией и «культурными исследованиями» (Cultural Studies). Если даже семиотика утратила в известной мере свой революционный пафос и радикализм (видимо, израсходовав их в неравной борьбе с «языком-фашистом»), то ее влияние по-прежнему очень ощущимо: «джин был выпущен из Бутылки», произошло проникновение «семиотического арго» (В. Иванов) во многие сферы гуманитарного познания. «Кризис» же семиотики в специфическом постсоветском контексте отчасти может быть объяснен сложными взаимоотношениями семиотики и господствующей идеологии в предшествующий – советский – период, отношениями семиотического community с властью и официальной наукой. Власти оказались достаточно проницательными, чтобы распознать критическую сущность семиотики раньше, чем это осознали сами ученые, «развлекавшиеся» достаточно невинными вещами. В условиях, когда малейший намек на критику власти мог повлечь за собой определенные меры, никакое изучение «социального бессознательного», идеологии и мифологии советского режима было просто невозможно. Однако на Западе именно в этом направлении происходило развитие «неклассической» семиотики, специализирующейся на критике идеологий.

По мнению Умберто Эко, «семиотика проявила себя как новая форма культурной антропологии, социологии, критики идей и эстетики» [162]. Среди определений семиотики, используемых Эко, можно встретить следующие: семиотика как научно обоснованная культурная антропология в семиотической перспективе; семиотика как наука, изучающая все, «что может быть использовано для лжи», как теория, осуществляющая континуальную критическую интервенцию в феномены репрезентации.

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) Особенность семиотической концепции Эко состоит прежде всего в том, он гораздо более внимателен к эпистемологической проблематике, которую большинство семиотиков (по традиции, идущей от Соссюра) старалось обходить стороной, ограничиваясь принятием тезиса о конвенциональности и произвольности знака. Однако главные работы Эко 70-х гг. оставляют двойственное ощущение. С одной стороны, существование внешнего (по отношению к человеку, языку, культуре) мира нигде не отрицается, но, с другой стороны, Эко (в Теории семиотики) кажется не очень заинтересованным в выяснении этого вопроса. Достаточно того, что картина мира, которой мы располагаем, – это результат опосредованного, семиозисного отношения человека к миру. Впрочем, поскольку семиотика возникла и развивается в мире созданных культурой знаков, в пространстве, где господствует Символическое, постольку важнее исследовать механизмы и специфику функционирования знака в культурном контексте. В своей недавней работе Кант и утконос Эко признается, что она возникла как результат непреодолимого желания переписать Теорию семиотики именно потому, что эпистемологически важный вопрос о референте и, следовательно, о специфике механизмов репрезентации остался непроясненным. Следует, однако, заметить, что Эко всегда оставлял эту возможность для себя открытой, вводя различие между общей и частной семиотиками.

Задача общей семиотики, которая, по определению Эко, тождественна философии языка в целом, заключается в развитии общего концептуального каркаса, в рамках которого могут быть изучены знаковые системы социальной, культурной, интеллектуальной жизни не как идентичные, а как взаимно пересекающиеся поля. «Общая семиотика есть не что иное, как философия языка, и подлинные философы языка [...] всегда занимались семиотическими проблемами»[163]. Главным объектом внимания общей семиотики являются знак и семиозис.

Специальная семиотика – это грамматика отдельной знаковой системы, и она описывает область данного коммуникативного феномена как управляемую системой значений. Любая система может быть изучена с синтаксической, семантической или прагматической точки зрения. В то же время специальная семиотика должна быть определена общими эпистемологическими принципами (сфера общей семиотики), которые задают методологический каркас интерпретации таких проблем, как значение, референция, истина, коммуникация, сигнификация и др. Общая семиотика позволяет нам уяснить внутренние механизмы «логики культуры».

В период Теории семиотики собственная эпистемологическая позиция Эко выглядит как «вежливый агностицизм» (по выражению Ч. Джэнкса) теоретика, предпочитающего не впадать в «референциальное заблуждение», ибо высказывания об объекте не могут быть идентифицированы как истинные или ложные, а значение знака может быть интерпретировано как «культурная целостность», под которой разумеется совокупность принятых данным обществом конвенций. Поэтому для Эко примеры так называемой нулевой экстенсии[164] или возможных миров не очень обременительны, поскольку он считает, что в рамках теории кодов не обязательно прибегать к понятию экстенсии: за «единорогом» стоит определенная единица содержания, культурная целостность с набором достаточно четких атрибутов. «Объект», к которому отсылает в конечном счете знак, это всего лишь «нечто иное», не обязательно существующее в реальности, что также подразумевается и Пирсоном. Интерпретатор, имея дело со знаками, манипулирует предоставленными ему культурой смыслами. Общество эволюционирует, думая и говоря, создавая свои культурные миры, которые лишь опосредованно соотносятся с физической реальностью[165]. Культурный мир неактуален и невозможен в онтологическом смысле, он конституируется кодами, посредством которых утверждается некий культурный порядок. Эпистемологический порог семиотики Эко задает границы и самой семиотике культуры, объектом которой является мир культурных конвенций, лишь опосредованно связанных с реальностью, в силу этого не обладающей статусом первичности по отношению к содержанию «культурных единиц».

Собственно говоря, именно эта позиция, которую некоторые критики Эко расценили как пансемиотизм (то, против чего направлен Маятник Фуко) и соответственно как приглашение отвлечься от проблем референции в процессе интерпретации, потребовала в дальнейшем пересмотра со стороны самого Эко.

Итак, теория кодов занимается форматом культурных миров. Теория кодов – это семиотика сигнификации, в то время как семиотика коммуникации задана теорией знакового производства[166].

Понятие энциклопедии – одно из наиболее важных понятий семиотики Эко. Он видит в понятии энциклопедии регулятивную идею, метод, с помощью которого можно обнаружить экспериментальные способы описания семиотического универсума. «Семиотически интерпретировать» – значит освоить новые возможности энциклопедии. В основе понятия энциклопедия лежит метафорическая идея лабиринта. Эко исследует оппозицию «словарь/энциклопедия», обращаясь к оппозиции «дерево/лабиринт», обращая внимание на то, что речь идет не о метафорах, а о «топологических и логических моделях». По его мнению, в различных семантических теориях все еще обитает модель дефиниций, известная как «дерево Порфирия», известная с III в. н. э. и усовершенствованная впоследствии Боэцием.

«Дерево Порфирия», независимо от его метафизических корней, является репрезентацией логических отношений, которая находит свое наиболее адекватное выражение в идее словаря.

Как известно, символ дерева – одна из самых сильных «универсальных» структур человеческого мышления и практики освоения мира. Принцип организации человеческого опыта – ветвление из единого центра и непрерывные поиски «единого», «бытия», «первоосновы» – доминирует в политических и культурных структурах и социальных институтах. «Древо жизни», «древо познания», «древо счастья», «мировое древо», «генеалогическое древо» – все это не что иное, как способы организации радиального, сегментированного, центробежного пространства. «Не этот ли универсальный принцип древа организует память рода, создает историю [...], превращает власть в политику, мысль – в доктрину, книгу – в культуру?»[167] Этот архетипический символ обретает значение принципа работы сознания на глубинных уровнях человеческой психики. Для Фрейда, Лакана и других психоаналитиков было очевидно, что бессознательное древоподобно. Исследованиями по психиатрии было установлено, что символ мирового дерева в его наиболее архаичной ж-образной форме (где подчеркнута симметрия верхушки и корней дерева, правых и левых его ветвей) настолько полезен для определения нормального и патологического развития, что на нем основан особый «тест дерева». Таким образом, речь идет о древнем архете, общем для психологического склада современных людей[168].

Осознание тотальной древоподобной организации культуры привело современную философию к поиску иных (не древо-подобных) способов мышления и упорядочивания универсума. Что если принцип «ризомы» (предложенный Делёзом и Гваттари) является более древним и более универсальным принципом мышления? Во всяком случае именно в таком ключе можно интерпретировать понятие энциклопедии у Эко: по отношению к этой модели порядок выступает как частный случай, как форма прагматического выбора для ориентации в пространстве ризомы. Выясняется, что словарь является замаскированной энциклопедией. Он растворен в «потенциально беспорядочном и неограниченном Млечном Пути осколков мирового знания»[169].

Эко заимствует у Делёза и Гваттари ряд характеристик ризомы для более развернутого пояснения энциклопедии, выделяя в качестве наиболее важных признаков следующие: антигенеалогичность, гетерогенность, множественность, отсутствие генетической оси как глубинной структуры, возможность связи с чем угодно другим, темпоральная изменчивость. Именно ризома предоставляет модель для энциклопедии как регулятивной семиотической гипотезы. В итоге универсум семиозиса, то есть универсум человеческой культуры, понимается им как структурированный подобно лабиринту третьего типа[170]: 1) он структурирован согласно сети интерпретант; 2) он фактически бесконечен, ибо допускает множественные интерпретации, реализуемые различными культурами; 3) он регистрирует не только «истины», но также все, что может претендовать на статус «истинного» (энциклопедия «регистрирует» не только историческую правду о том, что Наполеон умер на острове Св. Елены, но также и литературную «истину» о том, что Джульетта умерла в Вероне); 4) данная семиотическая энциклопедия никогда не была завершена, она существует как регулятивная идея; 5) такое понимание энциклопедии не отрицает существование структурированного знания, оно лишь предполагает, что это знание не может быть организовано как глобальная и исчерпывающая система, оно обеспечивает только локальные и временные системы знания.

«Словарь» вполне уместен, когда мы хотим выявить и описать область консенсуса, в пределах которой идентифицируется данный дискурс. Если «энциклопедия» – это «неупорядоченная сеть маркеров», то словарь

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org предоставляет нам возможность привести систему в некий временный иерархический порядок. Таким образом, энциклопедия – это семантическое понятие, а «словарь» – прагматический механизм. Находясь в ведении определенного словаря, то есть частичного и закрытого видения мира, – значит находиться в рамках некой идеологии, поскольку идеология – это частичное и разорванное мировидение, которое отвергает множественность взаимоотношений семантического универсума. Она преследует свои прагматические цели и продуцирует определенный вид знаков равно как и их интерпретацию.

### Неограниченный семиозис и пределы интерпретации

Специфическим вкладом Умберто Эко в теорию семиотики можно считать попытку преодоления противоречия между Пирсом и Соссюром, которое при всей парадоксальности подобной формулировки долгое время считалось вполне очевидным: не случайно сложился стереотип, согласно которому «семиотику» отделяет от «семиологии»[171] та же дистанция, которая привела к различию «линии Пирса» (логическая ветвь) и «линии Соссюра» (лингвистическая традиция). Первым, кто попытался опровергнуть миф об антитетичности Пирса и Соссюра, был Роман Якобсон, однако Эко углубил эти представления и в построении своей концепции руководствовался принципом их синтеза.

Обобщая в предельно упрощенном виде аргументы сторонников разделения двух традиций, можно отметить следующее. Пирс, при всей его многогранности, оставался на позициях философии и логики, формулируя свою семиотическую программу. Он не предложил ни одного определения языка. Для него язык – это просто слова, а эти последние и есть знаки, то есть символы – конвенциональные знаки. Для Соссюра же знак – это прежде всего знак лингвистический, языковой (даже если Соссюр предлагал более широкую перспективу для семиотического изучения «жизни знаков внутри общества»). Пирса не интересовали первичные знаковые отношения, в то время как Соссюр предложил понятие значимости и в целом стремился найти некий универсальный принцип, на котором основано все многообразие речевой деятельности. Если в семиотике Пирса знак становится знаком постольку, поскольку он репрезентирует объект (посредством ряда интерпретаций), то у Соссюра знак конституируется его положением в системе, а проблема референта выносится за скобки его теории. «Триадоманьяк» Пирс приписывает знаку триадическую структуру (объект – знак – интерпретант), Соссюр останавливается на бинарной модели (означаемое – означающее). Если Пирса интересовала динамика семиозиса, то Соссюр рассматривал знаковую структуру в статическом состоянии.

Казалось бы, концепция Пирса выгодно отличается наличием в ней позитивного решения или как минимум небезразличия к проблеме референта, то есть отношения знака к потусторонней языку реальности. Однако еще Бенвенист задавался вопросом, анализируя концепцию знака у Пирса: если все эти знаки (то есть знаки и их интерпретанты) выступают как знаки друг друга, то могут ли они в конечном счете быть знаками чего-либо еще, что само не является знаком?[172] (Это напоминает одну из новелл Борхеса, где содержанием сна был тоже сон.) В процессе функционирования знака (неограниченный семиозис) обнаруживается как отсутствие исходного объекта, так и конечного интерпретанта (Пирс допускал, что если представить себе самый сложный, исчерпывающий, конечный интерпретант, то это было бы не что иное, как сам объект, явленный нашему сознанию, но такой объект и такой интерпретант, – физически тождественные, – не существуют). В результате понятие референта оказывается более чем проблематичным, что невольно сближает Пирса с Соссюром.

Помимо этого открываются и другие возможности синтеза. Так, в рамках проблемы десубстанциализации значения Соссюр, одержимый категорией различия, ставит акцент на проблеме значимости как основе значения, на реляционных свойствах языка, что было своеобразной революцией по сравнению с позитивистским языкоznанием, которое ограничивалось рассмотрением абсолютных свойств (значений слов, акустических и артикуляционных свойств звуков) как конкретных сущностей языка. Пирс сделал фактически то же самое, лишив «значение» его определенной зависимости от объекта (значение иногда трактуется как денотат знака) и показав, что любое значение принципиально интерсубъективно: языковые значения не существуют помимо их использования. Не сложно провести мысленную экстраполяцию и увидеть последствия подобного переворота в эпистемологических ориентациях философии, семиотики, теории

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org литературы в XX веке: от Пирса и Соссюра к «языковым играм» Витгенштейна, от него к тезису о «смерти автора» (компенсируемой «рождением читателя») и к проблеме гиперинтерпретации, то есть к ситуации, когда смысл текста зависит лишь от его интерпретатора.

далее, по мнению Эко, понятия знака и семиозиса не только не противоположны, но, скорее, комплиментарны: сущность знака раскрывается в процессе интерпретации, что позволяет нам осознать, почему значения не застывают в замкнутую, абсолютную систему. «Семиотический процесс интерпретации представляет собой самую сущность понятия знака»[173]. Кроме того, Соссюр оставил определение означаемого на попутни между понятием, мысленным образом и психологической реальностью, но указал, что означаемое связано с мыслительной деятельностью того, кто имеет дело с означающим. Следовательно, знак имплицитно полагается как коммуникативный механизм, что очевидно в случае с неограниченным семиозисом Пирса. Наконец, обе теории – это концепции конвенционального отношения между знаком (символом, языком) и реальностью. В своей теории семиотики Эко находит точки соприкосновения между семиотикой Пирса и семиологией Соссюра, восстанавливая недостающие звенья в логике их рассуждений, используя аргументы одного для доказательства тезисов другого[174].

Для Эко принцип неограниченного семиозиса всегда выступал как «святая святых» семиотической теории. Иное дело, что в последние годы ему приходится выступать в защиту аутентичного пирсовского истолкования этого понятия, которое в конце концов стало пониматься неопределенно широко[175]. В Пределах интерпретации Эко анализирует расхождения в трактовке этого понятия, более подробно рассматривая, как и почему идея неограниченного семиозиса, экспроприированная деконструктивизмом, обернулась гиперинтерпретацией. Главная причина, по которой Эко анализирует специфику концепции Пирса в ее отличии от современных форм интерпретации, заключается в том, что существует общая тенденция воспринимать неограниченный семиозис в качестве свободного прочтения, в процессе которого воля интерпретатора, согласно метафорическому выражению Рорти, «обтесывает» текст в своих целях[176].

Признание того, что текст страдает из-за отсутствия автора или референта, не обязательно ведет к мысли о том, что текст не имеет объективного или буквального лингвистического значения. Деррида стремится к тому, чтобы ввести практику (которая является более философской, нежели практическо-критической) для провокации тех текстов, которые принято рассматривать как имеющие окончательный, определенный и принятый сообществом смысл. Он желает опровергнуть не столько смысл текста, сколько метафизику присутствия в интерпретации, отталкивающейся от идеи окончательного смысла. Он демонстрирует власть языка и его способность сказать больше, чем он намеревается сказать буквально. Становится очевидным, что с того момента, как текст был лишен субъективных намерений (автора), у его читателей нет больше никаких обязательств, или возможностей, оставаться верными этим намерениям. Таким образом, можно прийти к заключениям о том, что язык вовлечен в игру множественных означающих практик; что текст не может иметь абсолютного и однозначного смысла; что трансцендентальное означаемое не существует; что означаемое всегда откладывается, а означающее всегда существует в ином измерении; что каждое означающее связано с другим означающим таким образом, что все оказывается вовлеченным в означающую цепочку, которая продолжается до бесконечности[177].

Рорти, рассуждая о деконструктивизме и других формах «текстуализма», назвал их ответвлениями прагматизма[178]. Но это не тот прагматизм, который приписывают Пирсу – «самому последовательному кантианцу из всех». Он осторожно оставляет Пирса где-то на периферии прагматизма, но выдвигает на видное место Деррида и деконструктивистов вообще. Эко предлагает рассмотреть, каким образом Деррида «дискредитирует» Пирса[179].

В О грамматологии Деррида обращается за «поддержкой» к авторитетам, чтобы легитимировать свой проект семиозиса бесконечной игры различий. Среди авторов, которых он цитирует, – не только Соссюр и Якобсон, но также Пирс. Деррида утверждает, что «Пирс продвинулся очень далеко в направлении, которое мы назвали де-конструкцией трансцендентального означаемого»[180]. В результате может сложиться впечатление, будто вся теория неограниченного семиозиса Пирса призвана поддержать позицию Деррида в его стремлении «рассчитаться» с проблемой референции[181]. Эко задается вопросом,

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org  
насколько корректна филологически и философски подобная интерпретация  
Пирса, предлагая деконструировать чтение самого Деррида[182]. Если Деррида  
предполагает, что его интерпретация верна, он должен также допустить, что  
текст Пирса имеет привилегированное значение, которое здесь выделяется,  
признается как таковое и недвусмысленно склоняется. Деррида сказал бы одним  
из первых, что его прочтение способствует дальнейшему движению текста  
Пирса, невзирая на интенции его (то есть Пирса) автора. Но, говорит Эко,  
если мы не обязаны принимать сторону Деррида и задаваться вопросом,  
насколько хорошо Деррида прочитал Пирса, то мы можем спросить себя, был ли  
бы Пирс удовлетворен таким прочтением. Конечно, Пирс поддерживает идею  
неограниченного семиозиса, но это не то же самое, что деконструктивистское  
смещение смысла. «Когда Деррида говорит, что понятие коммуникации не может  
быть сведено к идеи переноса униформного значения, что понятие буквального  
значения проблематично, что употребление понятия «контекст» рискует быть  
неадекватным; когда он подчеркивает в тексте отсутствие отправителя,  
получателя и референта и исследует все возможности неоднозначной  
интерпретируемости этого феномена; когда он напоминает нам, что любой знак  
может быть процитирован и таким образом он теряет свой контекст, что влечет  
за собой появление новых контекстов в почти неограниченных масштабах, – во  
всех этих и многих других случаях он говорит то, что ни один семиотик не  
смог бы опровергнуть»[183]. Но часто Деррида, чтобы привлечь внимание к  
неочевидным истинам, забывает об истинах весьма очевидных, о чем нельзя  
умолчать. Рорти сказал бы, что «он не заинтересован в том, чтобы  
согласовать свою философию со здравым смыслом»[184]. Однако, по мнению Эко,  
Деррида принимает многие из этих очевидных истин как нечто само собой  
разумеющееся. Деррида, но не его последователи.

Если верно, что понятие буквального смысла проблематично, все равно нельзя  
отрицать, что для исследования всех возможностей текста, в том числе и тех,  
которые не предусматривались автором, интерпретатор должен прежде всего  
отталкиваться от значения нулевой степени – того, которое можно найти в  
самом глупом и примитивном словаре, того, которое закреплено в языке на  
данный исторический момент, того, которое ни один из членов данного  
языкового сообщества в здравом уме не станет подвергать сомнению. Любое  
предложение может быть интерпретировано метафорически: даже утверждение  
«Джон ест яблоко каждое утро» может быть истолковано как «Джон повторяет грех  
Адама каждый день». Но, чтобы согласиться с такой интерпретацией, всякий  
должен признать, что яблоко значит такой-то фрукт, что Адам считается  
первым человеком и что, согласно нашему знанию Библии, Адам съел запретный  
плод[185].

Эко предлагает ограничить прочтения Пирса, а не стараться открыть их  
«слишком широко». Несмотря на фаллобилизм, синехизм и общую  
неопределенность, если не сказать запутанность, философии Пирса, для него  
идея значения все же предполагает существование референции согласно цели  
(понятие цели в том смысле, в котором его употребляет Рорти, вполне  
естественное для прагматика, но довольно щекотливое для прагматиста). Цель,  
несомненно, и уж во всяком случае в концепции Пирса, определяется чем-то,  
что лежит вне языка. Возможно, это не имеет никакого отношения к  
трансцендентальному субъекту, но это связано с референтом, с внешним миром  
и в конечном счете проводит параллель между идеей интерпретации и идеей  
интерпретировать нечто согласно данному значению.[186]

далее, семиозис неограничен и саморазворачивается с помощью интерпретантов,  
но существует как минимум два случая, когда семиозис сталкивается с чем-то,  
существующим вне его.

Первый случай – это знаки-индексы. Эко готов оспорить идею Пирса о том, что  
знаки-индексы связаны с объектом, который они обозначают. В том смысле, что  
они не обязательно указывают на существующего референта. Однако невозможно  
отрицать, что они как минимум указывают на нечто, что принадлежит  
экстралингвистическому или экстрасемиозисному миру.

Второй пример: любой акт семиозиса детерминирован динамическим Объектом  
(Реальность, которая некоторым образом отсылает знак к его репрезентанту).  
Мы создаем репрезентанты, поскольку нас вынуждает к этому нечто внешнее,  
лежащее за пределами семиозиса. Динамический Объект не может быть элементом  
физического мира, но он может быть эмоцией, мыслью, чувством, верой.

Иначе говоря, процесс сознания (понятие неограниченного семиозиса у Пирса  
служит прежде всего гносеологическим целям) не является чьим-то личным

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org делом – его гарантом выступает сообщество. Если невозможно определить, какая именно интерпретация предпочтительнее, то можно хотя бы принять во внимание тот факт, что некоторые интерпретации контекстуально недопустимы[187]. Таким образом, Эко показывает, что неограниченный семиозис, принимаемый как гипотетическая идея, как эпистемологическая абстракция, в реальности принимает форму ограниченных и весьма определенных интерпретаций, санкционированных данным сообществом.

### Генеалогия «пресловутого читателя»

Роль читателя (1979) состоит из восьми эссе, шесть из которых были написаны в период с 1959 по 1971 год. В данной книге, несмотря на хронологическую и в известной мере тематическую гетерогенность включенных в нее текстов, представлен почти весь репертуар тех проблем, которые разрабатывались Умберто Эко в тот период и привлекают его внимание по сей день: проблема взаимодействия текстуальных стратегий, различные типы читателей, теория «возможных миров» применительно к анализу фабульных ожиданий читателя, понятие «сценария» (или «фрейма» как совокупности определенных культурных клише в сознании читателя), идеология читателя и текста и т. д. Поэтика открытого произведения (1959) и Миф о супермене (1962) относятся к досемиотическому периоду и впоследствии были дополнены и переработаны самим Эко (например, Поэтика открытого произведения позднее стала первой главой книги Открытое произведение). Главной проблемой, исследуемой в этих эссе, является диалектика «открытого» и «закрытого» текстов. Семантика метафоры и О возможности порождения эстетических сообщений в языке рая были написаны в 1971 году; в них поднимается вопрос о том, как эстетическое использование языка обуславливает интерпретативное сотрудничество адресата. Следующие два текста Риторика и идеология в «Парижских тайнах» Жена Сю и Нarrативные структуры у Флеминга (обе работы – 1965 г.) посвящены анализу интерпретативных возможностей не только и не столько авангардистских произведений, сколько текстов, порожденных массовой культурой, то есть рассчитанных на однозначное истолкование. Наконец, два последних эссе – Пирс и семиотические основания открытости: знаки как тексты и тексты как знаки (1976) и *Lector in fabula*: прагматическая стратегия в метаповествовательном тексте (1975–1977) – способствовали в немалой степени тому, что книга была воспринята как интеллектуальная провокация, а Эко впоследствии пришлось взять на себя ответственность за эскалацию «открытости» и бесконечности интерпретации, ибо установленная им вначале, казалось бы, четкая иерархия между автором и читателем – доминанта авторского замысла, воплощенного в тексте, над восприятием читателя – в конце концов оказалась подвергнутой сомнению[188] (даже если сам автор этого не желал).

Если вспомнить тот период, когда была опубликована эта книга, можно попытаться представить себе, насколько своевременной она казалась в ситуации, когда неприемлемость структуристского подхода к тексту, а равно и «классического» герменевтического стала очевидной для всех и потребность в новой парадигме интерпретации буквально витала в воздухе. Любопытно, например, то обстоятельство, что одновременно и параллельно с ним эту же задачу решал Итало Кальвино. Роль читателя была опубликована в тот год, когда Кальвино выпустил свой роман Если путешественник зимней ночью... также посвященный присутствию читателя в повествовательной структуре текста. Еще более непосредственно на актуальность данной проблематики указывало оригинальное название книги – *Lector in fabula*. Название книги в английском переводе – Роль читателя – утратило это напоминание о контексте, появиввшись как результат адаптации к условиям английского языка. Эко поясняет, что если бы латинское заглавие было переведено более или менее буквально на английский язык, то оно лишилось бы всякого смысла. Получилось бы что-то вроде «Читатель в басне». В действительности оригинальное заглавие – это перефразированная поговорка «*Lupus in fabula*», весьма популярная в Италии, которая употребляется в ситуации, когда кто-то, о ком только что говорили присутствующие, неожиданно появляется, и которую на русский язык можно было бы перевести как «легок на помине» или «поминать черта». Вместо «волка» – персонажа из сказки, Эко использует «читателя»[189], и, таким образом, современному представлению о перипетиях «читателя» в литературных и семиотических кругах, было понятно, почему этот читатель является пресловутым.

Можно ли «классифицировать» каким-то образом подход, развиваемый Умберто Эко в контексте многочисленных исследований по прагматике литературных

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org текстов и теорий рецепции, появившихся в последние годы? [190]

Проблема «образцового», «абстрактного», «идеального» читателя в семиотике и текстуальном анализе противостоит или, точнее, предшествует идеи читательской аудитории как разнородной, гетерогенной, всегда конкретной и незамкнутой группе людей (*ensemble ouvert*, в терминологии Л. Гольдмана), границы и постоянная характеристика которой не существуют. Категория «реального» читателя более чем проблематична, ибо в конечном счете мы оказываемся в порочном кругу гносеологических категорий и в любом случае имеем дело с абстракциями большей или меньшей степени. В данном случае речь идет об абстракции «образцового читателя», реальность которого задается текстом и ни в коей мере не классовыми, политическими, этническими, сексуальными, антропологическими и другими признаками идентификации. «Читатель» Эко напоминает, скорее, компьютер, способный обнаружить в своей памяти и соединить в безграничном гипертексте весь текстуальный универсум (и потому он – образцовый читатель *par excellence*). Его единственной жизненной функцией – функция интерпретации. Это существо без тела и без органов (если перефразировать Делёза и Гваттари). В конечном счете, останавливаясь именно на этой категории из всего множества существующих концептов, Эко использует понятие «образцового читателя» не для выяснения множества его реакций на художественное творение (что, напротив, акцентируется в понятии имплицитный читатель В. Изера), а для обретения реальности текста, для защиты его от множества интерпретативных решений [191].

Как считает сам Эко, его представлению об образцовом читателе больше всего соответствует подразумеваемый читатель В. Изера [192]. Однако тот подход, который предлагает Изер, в большей мере отражает точку зрения Эко времен Открытого произведения: «подразумеваемый читатель» Изера призван раскрыть потенциальную множественность значений текста. Работая с «сырым» материалом, каковым представляется написанный, но не прочитанный и, следовательно, не существующий еще текст, читатель вправе делать умозаключения, которые способствуют раскрытию множественных связей и референций произведения.

Нынешний Образцовый Читатель Эко – фигура еще более призрачная. Он вынужден наслаждаться той свободой, которая ему оставлена текстом (пожалуй, это именно тот случай, когда «самодеятельность» недопустима). «Если угодно, рассуждая о читателе, я еще в большей степени «немец», чем Изер, – то есть еще более абстрактный и более спекулятивный», – говорит Эко [193].

Он сознательно не разделяет ни идеологию, ни теоретические взгляды психоаналитических, феминистских и социологических теорий читателя, оставаясь ближе всего к парадигме рецептивной эстетики, которая демонстрирует свою почти абсолютную индифферентность к социopolитическому контексту восприятия и в этом смысле – к «реальному» читателю, к *flesh-and-blood person*. Тем не менее, эстетизированная и во многом формальная концепция Эко (а также Изера, Риффатера, Яусса), имеющая дело с идеальным читателем и его разновидностями, вполне согласуется с другими теориями, историзирующими субъекта рецепции как реального читателя при всей условности этого термина, хотя бы в том смысле, что классическое литературоведение и структуралистская традиция в том числе в принципе не интересовались проблемой восприятия текста. В предисловии к американскому изданию Роли читателя Эко отмечает, что именно предпринятая им попытка проблематизировать читателя более всего способствовала его расхождению со структуралистами. В 1967 году в одном из интервью по поводу Открытого произведения Леви-Стросс сказал, что он не может принять эту перспективу, поскольку произведение искусства – «это объект, наделенный некоторыми свойствами, которые должны быть аналитически выделены, и это произведение может быть целиком определено на основе таких свойств. Когда Якобсон и я попытались осуществить структурный анализ сонета Бодлера, мы не подходили к нему как к «открытыму произведению», в котором мы можем обнаружить все, что было в него заложено предыдущими эпохами; мы рассматривали его в качестве объекта, который, будучи написанным, обладает известной (если не сказать кристальной) упругостью; мы должны были выявить эту его особенность» [194].

Иное дело, что спустя двадцать лет мнение Леви-Стrossса, возможно, кажется более близким к истине с точки зрения Эко 90-х гг. Во вступительной главе к Роли читателя он писал, что, подчеркивая роль интерпретатора, он не допускал и мысли о том, что «открытое произведение» – это нечто, что может

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org быть наполнено любым содержанием по воле его эмпирических читателей, независимо или невзирая на свойства текстуальных объектов. Напротив, художественный текст включает в себя, помимо его основных, подлежащих анализу свойств, определенные структурные механизмы, которые детерминируют интерпретативные стратегии[195].

Рецептивные исследования и современные теории интерпретации не возникли ex nihilo. Однако дело заключается в том, что на протяжении многих веков права текста и его автора казались незыблемыми, а проблема читателя занимала весьма скромное место в просветительских по своей сути теориях одностороннего воздействия автора и его произведения на реципиента. «Читатель» оставался на периферии гуманитаристики вплоть до 60-х годов XX века (за исключением спорадических исследований, проводимых, скорее, в рамках социологии). Сам факт подобной маргинальности свидетельствует о том, что на протяжении столетий фигура Создателя занимала главное место в западных интеллектуальных практиках. Идея Бога как Автора всего сущего явно или неявно вдохновляла традиционную историографию, литературоведение, искусство и другие сферы с присущим им культом творческих и гениальных личностей, создающих произведения и драматизирующих историю. Позиция демиурга и идея невидимого центра, благодаря которому универсум обретает некоторую целостность и осмысленность, не были отменены в одночасье ницшеанским тезисом о «смерти бога»: мы усвоили уроки структурализма достаточно хорошо, чтобы понять, что центр и место бога – это эффект структуры. Поэтому культ Автора вполне логично уступил место культу Читателя – нового Dieu cache, наделяющего слова смыслом, именующего вещи и упорядочивающего мир своим взглядом.

Среди текстов, которые невольно сыграли важную роль в этом структурном «перемещении» и в общем изменении парадигмы текстуальной интерпретации, можно было бы упомянуть Лингвистику и поэтику Р. Якобсона (1952), поскольку читатель был представлен наконец в качестве полноправного члена процесса коммуникации, и лишь после этого акта легитимации Автору было позволено «умереть» во имя рождения Читателя. Таким образом, Умберто Эко с его идеей «открытого произведения» (в 1959 году) оказался одним из первых теоретиков «новой волны».

С позиций типологии основных подходов, следовало бы заметить, что если возвращение к авторским интенциям, как и другим ценностям традиционной критики, выглядело бы сегодня непростительным анахронизмом, то спор между защитниками интенций читателя и интенций текста все еще актуален. Именно в русле этого спора развивались в последние десятилетия основные концепции интерпретации текста. Множество различных теоретических подходов (герменевтика, рецептивная эстетика, критика читательских реакций, семиотические теории интерпретативного сотрудничества, вплоть до «ужасающе гомогенного архипелага деконструктивизма») оказалось объединено общим интересом к текстуальным истокам интерпретативного феномена. «Это означает, что их интересовали не эмпирические данные индивидуального или коллективных актов чтения (изучаемых социологией восприятия), но, скорее, конструктивная (или деконструктивная) деятельность текста, представленная его интерпретатором – в той мере, в какой эта деятельность как таковая представлена, предписана и поддерживается линейной манифестацией текста»[196].

В предельно обобщенном и несколько схематизированном виде можно восстановить основные этапы становления современной парадигмы интерпретации[197], рассматривая отношения «автор – текст – реципиент» в исторической перспективе.

Роль автора как основного инвестора значения текста исследовалась традиционной («школьной») критикой: политический и социальный контекст создания произведения, биография автора и высказывания автора о своем произведении рассматривались как основание для реконструкции интенций автора и соответственно в этой парадигме текст предположительно мог иметь некий аутентичный смысл. Кроме того, этому подходу была свойственна вульгарносоциологическая вера в презентативность текста, то есть способность отражать социальную реальность и некоторые убеждения автора (пресловутая «красная нить», которая должна проходить через все творчество писателя). Изменяемость смысла в зависимости от контекста рецепции, субъективность прочтения и отсутствие имманентного текстуального смысла не входили в число допустимых разночтений этой парадигмы.

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) «Текст, текст и ничего, кроме текста» – так можно было бы сформулировать в двух словах кредо литературных теорий, вдохновленных русским формализмом, американской новой критикой и французским структурализмом. Было бы более чем затруднительно представить здесь все то многообразие идей и методов, которые были предложены этими традициями, однако можно утверждать наверняка, что приоритет оставался за интенцией текста, его означающими структурами и способностью к порождению смысла. В рамках структуристского подхода попытка принять во внимание роль реципиента выглядела бы как посагательство на существовавшую догму, согласно которой формальная структура текста должна анализироваться сама по себе и ради себя[198]. Между тем в изменившемся контексте дискуссий об интерпретации этот структуристский принцип трансформируется в позитивный тезис о том, что читательская реакция детерминирована прежде всего специфическими операциями текста. Хотя синтез структуристской критики с психоанализом в свое время дал почувствовать, что в рамках этого подхода историчность восприятия отвергается самой универсальностью текстуальных процедур. В этом смысле структурализм все еще близок к традиционному пониманию процесса интерпретации как выявления заключенной в произведении абсолютной художественной ценности, в то время как, например, в рамках рецептивной эстетики, а также и социологии литературы «произведение рассматривается не как сама по себе существующая художественная ценность, а как компонент системы, в которой оно находится во взаимодействии с читателем, зрителем, слушателем». Вне потребления произведение обладает лишь потенциальным смыслом. В итоге произведение начинает рассматриваться как «исторически открытое явление, ценность и смысл которого исторически подвижны, изменчивы, поддаются переосмыслению»[199].

Социология литературы 60-70-х гг. представляла собой одну из возможных альтернатив структуристской концепции текста и его отношений с читателем. Так, Гольдман, рассматривая произведение в целостности коммуникативных процессов как на этапе создания, так и на этапе потребления, а также учитывая социальную детерминированность этих ситуаций, указал на значимость исследований контекста (при этом имеется в виду также и феномен коллективного сознания, включающего в себя идеологию). В целом же социология литературы исследует, скорее, социализированные интерпретации и не интересуется формальной структурой текста.

Рецептивная эстетика[200] и литературная семиотика (прагматика) 70-х годов не только углубили представления о способах и процедурах анализа рецептивной ситуации, но и окончательно прояснили общую перспективу теории читательских ответов. Среди наиболее репрезентативных теоретиков этой парадигмы – В. Изер, М. Риффатер, Х. Р. Яусс, С. Фиш и другие. Рецептивный подход заключается в том, что значение сообщения зависит от интерпретативных предпочтений реципиента: даже наиболее простое сообщение, высказанное в процессе обыденного коммуникативного акта, опирается на восприятие адресата, и это восприятие некоторым образом детерминировано контекстом (при этом контекст может быть интертекстуальным, интратекстуальным и экстратекстуальным, а речь идет не только о рецепции литературных текстов, но также и любых других форм сообщений). «Странствующая точка зрения» (Wandlende Blickpunkt – В. Изер) зависит как от индивидуально-психологических, так и от социально-исторических характеристик читателя. В выборе точки зрения читатель свободен не полностью, ибо ее формирование определяется также и текстом, хотя «перспективы текста обладают только «характером инструкций», акцентирующих внимание и интерес читателя на определенном содержании»[201].

В этом смысле к этим концепциям относится и деконструктивизм, «для которого текст – всего лишь сложный букет неоформленных возможностей, стимулирующий интерпретативный дрейф своего читателя»[202]. Примечательно также то, что «в предыдущие десятилетия в качестве текстов, способных обнажить, намеренно и провокативно, свою незавершенную сущность (open-ended nature), рассматривались преимущественно художественные произведения (особенно те, которые принадлежат модернистской традиции)». Однако в последнее время этим свойством наделяется практически любой вид текста»[203].

Семиотические теории интерпретативного сотрудничества (к которым относится и концепция Умберто Эко) рассматривают текстуальную стратегию как систему предписаний, адресованную читателю, образ и модель которого формируется текстом независимо от и задолго до эмпирического процесса чтения. Исследование диалектики отношений между автором и читателем, отправителем и получателем, нарратором и наррататором породило целую толпу, поистине

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org впечатляющую, семиотических или экстрапектальных нарраторов, субъектов высказывания, фокализаторов, голосов, метанарраторов и не менее впечатляющее количество различных типов читателей, среди которых можно встретить «метачитателя», «архичитателя», «действительного», «властного», «когерентного», «компетентного», «идеального», «образцового», «подразумеваемого», «программируемого», «виртуального», «реального», «сопротивляющегося» и даже читателя «нулевой степени»[204].

Модификация, популяризация и критика этих подходов, а также попытка перейти от образцового к «реальному» читателю, идентичность которого определяема в терминах класса, пола, этнической принадлежности, расы и других социальных и культурных категорий, были осуществлены феминизмом, «культурными исследованиями», а также различными теориями исторической рецепции кино и литературы.

Для Эко реконструкция развития различных интерпретативных подходов интересна в первую очередь тем, что позволяет выяснить, насколько «оригинальна» ориентированная на читателя критика. Он полагает, что фактически «вся история эстетики может быть сведена к истории теорий интерпретации и тому воздействию, которое произведение искусства оказывает на своего адресата». Можно, например, рассматривать в качестве рецептивных теорий Поэтику Аристотеля, средневековые учения о прекрасном как заключительном этапе «видения», новые интерпретации Аристотеля, предложенные мыслителями Ренессанса, ряд концепций искусства и прекрасного, разработанных в XVIII веке, большую часть эстетики Канта, не говоря уж о многих других современных теориях[205]. Еще Чарлз Моррис в своих Основах теории знака (1938) отметил, что обращение к роли интерпретатора было в высшей степени характерно для греческой и латинской риторик, для коммуникативной теории софистов, Аристотеля, Августина, для которого знаки определяются тем фактом, что они порождают мысль в разуме воспринимающего.

Характерно, что классические «теории рецепции» подготовили почву для современных дебатов, обозначив проблему интерпретации как попытку найти в тексте или то, что желал сказать автор, или то, что текст сообщает независимо от авторских намерений, – в обоих случаях речь идет об «открытии» текста. При этом обе позиции рисуются оказаться инстанциями «эпистемологического фанатизма» (Эко полагает, что к числу авторов, обнаруживших эту склонность, можно в равной степени причислить и представителей различного рода фундаментализмов, например Аквината или Ленина с его Материализмом и Эмпириокритицизмом[206]).

Открывая возможность порождения конечных или бесконечных интерпретаций, предлагаемую текстом, Средневековье и Ренессанс предложили две различные герменевтические стратегии. Средневековые интерпретаторы искали множественность смыслов, не отказываясь от принципа тождественности (текст не может вызвать противоречивые интерпретации), в то время как символисты Ренессанса, следуя идее *coincidentia oppositorum*, полагали идеальным такой текст, который допускает самые противоположные толкования.

Принятие ренессансной модели породило противоречие, смысл которого в том, что герметико-символическое чтение[207] нацелено на поиск в тексте 1) бесконечности смыслов, запрограммированной автором, 2) или бесконечности смыслов, о которых автор не подозревал. Если принимается в целом второй подход, то это порождает новые проблемы: были ли эти непредвиденные смыслы выявлены благодаря *intentio opens* – текст сообщает нечто благодаря своей текстуальной связности и изначально заданной означающей системе, или вопреки ему, как результат вольных домыслов читателя, полагающегося на свой горизонт ожиданий. Даже если некоторые авторы, подобно Валери, утверждают, что «il n'y a pas de vrai sens d'un texte», следует сначала выяснить, чьими стараниями обеспечивается бесконечность интерпретации[208]. Те же средневековые и ренессансные каббалисты утверждали, что Тора открыта бесконечным толкованиям, так как она может быть переписана столько раз, сколько угодно путем варьирования письмен, однако такая множественность прочтений (и написаний), определенно зависящая от инициативы читателя, была, тем не менее, запланирована ее божественным Автором.

Предлагая результаты своего археологического поиска концепции читателя, Эко ведет отсчет современной теории интерпретации от Уэйна Бута, который, по его мнению, первым заговорил о «подразумеваемом авторе» (1961)[209]. После него Эко прослеживает параллельное развитие двух самостоятельных направлений исследований, каждое из которых до известного момента

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org игнорировало существование другого, – структурно-семиотическое и герменевтическое, – и что более любопытно, этот паритет и параллелизм традиций в исследовании проблемы рецепции все еще актуален.

Структурно-семиотическая традиция заявила о себе в восьмом выпуске журнала Коммуникации (1966) [210]. В этом, теперь уже ставшем историческим номере Барт размышлял о реальном авторе, позиция которого в тексте не совпадает с позицией нарратора; Тодоров исследовал оппозицию «образ нарратора – образ автора» и «раскалывал» предшествующие теории «точки зрения» (начиная с Г. Джеймса, Перси Лаббока, Форстера вплоть до Пуйона); Женетт приступил к разработке категорий (принявших вид целостной концепции к 1972 году) голоса и фокализации [211]. Впоследствии, будучи подогретой некоторыми наблюдениями Кристевой (1970) о «текстуальном производстве», исследованием конструктивных принципов текста у Лотмана (1970) [212], эмпирическим понятием «архичитатель» Риффатера (1971) [213] и спорами о консервативной точке зрения Хирша (1967) [214], дискуссия наконец развилась настолько, что в 1976 году Корти [215] и в 1978 году Чэтмэн [216] предложили свои теории подразумеваемого читателя. Не менее интересно и то, что Корти связывает развитие дискуссии о неэмпирическом авторе также с М. Фуко, у которого проблема автора определялась в пост-структураллистском ключе как способ существования в дискурсе, как поле концептуальной согласованности, как стилистическое единство, что не могло не повлечь за собой предположения о том, что читатель оказывается средством распознавания такого существования-в-дискурсе [217].

Эко разрабатывал концепцию образцового читателя в духе наиболее влиятельной в тот период структурно-семиотической парадигмы, соотнося некоторые результаты своего исследования с достижениями по модальной логике повествования (Ван Дейк, Шмидт) и с отдельными соображениями Вайнриха, не говоря уж об идеальном читателе Джойса. В семиотике 60-х гг., которая отвечает интенции Пирса рассматривать семиотику как прагматическую теорию, проблема рецепции была осмыслена (или переосмыслена) как противостоящая, во-первых, структуралистской идеи о независимости текстуального объекта от его интерпретаций, а во-вторых, жесткости формальных семантик, процветавших в англосаксонских академических кругах, по мнению которых значение терминов и высказываний должно изучаться независимо от контекста.

Вторая линия – негерменевтическая – представлена Изером, который начал с Бута, однако выстроил свою концепцию на основе другой традиции (Ингарден, Гадамер, Яусс). На Изера существенно повлияли англосаксонские теоретики нарративного анализа и джойсианская критика. Из структуралистских авторов Изер обращается только к Мукарковскому. Лишь позднее он предпринимает попытку воссоединить обе линии, цитируя Якобсона, Лотмана, Хирша, Риффатера, ранние работы Эко. В литературной области Вольфганг Изер был, возможно, первым, кто обнаружил сближение между новой лингвистической перспективой и литературной теорией рецепции, посвятив этому вопросу, а точнее проблемам, поднятым Остином и Серлем, целую главу в Акте чтения [218].

Эко приходит к выводу, что провозглашенный некоторыми теоретиками «фундаментальный сдвиг в парадигме литературоведения» (Х. Р. Яусс) на самом деле отражал общее изменение семиотической парадигмы в целом, даже если это изменение являлось не столько недавним изобретением, сколько сложным переплетением различных подходов, вызревавших долгое время в эстетических и семиотических теориях [219] и которые, условно говоря, могут называться теориями рецепции, если согласиться с тем, что теория рецепции может быть понята шире, чем конкретное эстетическое направление: речь идет о специфически общем для современной гуманитаристики внимании к роли реципиента в процессе восприятия, интерпретации и в конечном счете со-творения текста.

### Здравый смысл против гиперинтерпретации

«Кризис больших теорий» коснулся, пожалуй, всех дисциплин – семиотики в том числе. Вероятно, последней «большой теорией» являлась парадигма постмодернизма. Отсутствие универсального метода породило универсальный методологический релятивизм. Последние тенденции в области различных практик текстуального анализа демонстрируют дружную озабоченность теоретиков отсутствием каких-либо ориентиров или указателей на результативность или правомерность аналитического демарша. Первоначальный

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org энтузиазм по поводу бесконечности и текучести текстуального смысла сменился некоторым унынием литературоведов и философов, ибо под угрозой оказался сам *raison d'être* всех тех теорий интерпретации, легитимной целью которых всегда являлась проблема поиска смысла изучаемого текста. Попытки ограничить количество релевантных контекстов в процессе интерпретации некоторым конечным числом значений могли быть заклеймены как «авторитаризм»[220].

В итоге среди теоретиков разных дисциплин обнаружилось весьма симптоматическое единство по вопросу о конце интерпретаций и вступлении в эпоху посттеории. Вездесущая интерпретация способна адаптировать любой текст к избранной критиком аналитической схеме. Как считает, например, Дэвид Бордуэлл, процесс интерпретации осуществляется по принципу «черного ящика»: если схема работает хорошо, то нет необходимости заглядывать внутрь. В итоге нюансы «текста» остаются незамеченными – интерпретативная оптика не в состоянии уловить их. «Искусство интерпретации превратилось в индустрию»[221].

Негативный пафос противников интерпретации основан на неприятии парадоксальной ситуации (возникшей как следствие повышенного интереса к читателю и контексту рецепции), когда не только автор, но и текст уже не в состоянии контролировать все возможные интерпретации; текст не владеет ничем, интерпретация – всем. Сущность проблемы лаконично сформулировал Цветан Тодоров: «Текст – это всего лишь пикник, на который автор приносит слова, а читатели – смысл»[222]. В результате двусмысленность текста оборачивается его бессмыслицей, ибо «когда все правы, все ошибаются»[223].

К сожалению, поэтому само слово «интерпретация» теперь воспринимается, скорее, скептически – как обязательный синоним «сверхинтерпретации» или интерпретации, гипнотизирующей себя саму. Это расплата за тот субъективизм и свободу, которыми располагали теоретики литературы и кино в последние десятилетия, уходя от парофраза в область фантазии и смелых гипотез о подлинном содержании текста, «рассказанном» его формой своему искушенному читателю.

Эко однажды весьма иронично покритиковал склонность современных теоретиков рассуждать о кризисе, «конце» и прочих формах апокалипсиса, – отметив, что идея кризиса хорошо продается и была актуальна для всех времен[224], – поэтому он предпочитает говорить не о кризисе, а о симптомах опасной тенденции, обозначенной им как гиперинтерпретация. Эко был одним из первых, кто открыл перспективу для участия читателя в порождении текстуального смысла. Впоследствии, когда эта соблазнительная идея овладела умами критиков, он заявил, что права интерпретации были несколько гипертрофированы, а текст оказался слишком открытым[225]. «Сказать, что интерпретация [...] потенциально не ограничена, не означает, что у интерпретации нет объекта и она существует только ради себя самой»[226]. Все это не означает, что Эко в нынешней ситуации отвергает перспективу «открытого произведения», но он все же пересматривает свои прежние убеждения, ибо представления о формах текстуального сотрудничества, о которых он писал в Роли читателя, определенно изменились с тех пор.

Критика нынешнего Умберто Эко направлена на дезавуирование возникшей благодаря некоторым «безответственным» критикам иллюзии, согласно которой читатель может прочитать текст так, как ему угодно, не будучи ограничен никакими правилами чтения и не принимая во внимание интенции текста, не говоря уж об «имманентном» смысле. Текст все еще способен заблокировать некоторые означающие инвестиции критика. Текст и только текст является главным гарантом интерпретации, не позволяющим аналитику впасть в галлюцинацию собственного дискурса.

Примечательно, что первым произведением, направленным против «чрезмерной интерпретации», был роман Маятник Фуко, а несколько лет спустя были опубликованы и научные труды, посвященные этой проблеме.

Между первым и вторым романом Эко существует вполне определенная связь, которая объясняется происшедшим за это время эпистемологическим сдвигом в семиотических и философских взглядах Эко (та же дистанция, которая отделяет Роль читателя от, например, Пределов интерпретации). Если использовать некоторые аналогии по примеру Рорти, то можно сравнить эту дистанцию с той, которая разделяет Логико-философский трактат от философских исследований

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org  
Витгенштейна[227].

Эко не изменяет себе, своей страсти к языку, приверженности к семиотическим загадкам и играм с культурной традицией. Но в то же время Маятник Фуко (1988) – это одна из форм борьбы с семиотическим экстремизмом, исследование механизма власти, сила которой во многом определяется способностью к манипулированию знаками, что в конечном счете ведет к фанатизму, тоталитаризму, страху. Эко переносит проблемы идеологии и власти из плана социальной реальности в область семиотических исследований и литературы. В зародышах тоталитарных образований воспроизводятся устойчивые схемы оккультных традиций: «вера в овладение тайными законами бытия, вера в тайный центр власти, создание собственного тайного общества для борьбы с мифическим тайным противником за господство над жизнью»[228]. Но оккультное сознание в свою очередь возникает в силу того, что разуму изначально свойствена вера в существование тайны, скрытого смысла явлений. Идея бога и идея тайного центра рождаются из одной и той же интеллектуальной потребности, что в конечном счете ведет к тоталитарной идеологии. В этом мысль Эко оказывается близка взглядам «новых философов» (Б.-А. Леви, Ж.-М. Бенуа и др.), полагавших, что первоисток тоталитаризма лежит в самом принципе рационального умозрения. Хотя для Эко источник зла не в разуме как таковом, а в той врожденной болезни разума, овладевшей и культурой и политикой нашего времени, которая называется синдромом подозрительности. «Как семиотик я постоянно пытаюсь искать значение вещей, скрытое в подтексте, – говорит он в одном из интервью, – но я против раковой опухоли чрезмерной интерпретации, которой вы никак не можете удовлетвориться и продолжаете искать другие ответы»[229]. Полифония идей притягательна, но опасна.

В Имени розы дешифровка скрытых значений предстает как привилегия критического разума, в то время как консервативному, догматическому мышлению свойственна приверженность к ограниченным, застывшим значениям. Маятник Фуко выглядит как симметричная инверсия предыдущего романа: интерпретация, основанная на неограниченном смещении смыслов, оказывается к тому же социально опасным занятием. Случайная конфигурация смыслов может превратиться в квазисимволическую. Таким образом, ясность ума проявляется уже не столько в непреклонном релятивизме, сколько в способности ограничивать смыслы – в «здравой» подозрительности. Кстати, Р. Рорти (образцовый читатель Эко) расценил этот роман как «полемику с субстанциализмом, но также прощание со структурализмом, ибо отрицалось не что иное, как метафора глубины – представление о том, что существуют глубинные смыслы, скрытые для непосвященного, смыслы, которые доступны лишь тем немногим счастливчикам, которые смогли постичь самый сложный код»[230]. Рорти интерпретирует Теорию семиотики Эко как оптимистическую попытку раскрыть универсальную структуру структур, выявить универсальный код всех других кодов, и потому данный роман был воспринят им как антипод – во многих отношениях – той семиотической позиции, которой Эко придерживался в 70-е гг. Сравнивая скептицизм «позднего» Эко с эпистемологическим и метафизическим кризисом, пережитым Витгенштейном и постигшим Хайдеггера, Рорти рисует в своем воображении образ «великого мага из Болонии», отвергающего структурализм и упраздняющего таксономии, способного «любоваться динозаврами, перисками, детьми, символами и метафорами, не прибегая к необходимости сведения их сущности к скрытым от глаз арматурам бытия»[231].

В 1990 году почти одновременно в Италии и США был опубликован сборник эссе, посвященный проблемам гиперинтерпретации, под названием Пределы интерпретации. Тексты, собранные в этом сборнике, были написаны Эко в период с 1985 по 1990 год. Для англоязычного читателя публикация подобного сборника могла оказаться неожиданной, поскольку Открытое произведение, написанное в 1962 году, было переведено на английский и опубликовано в США лишь в 1989 году. Напомню, что в первой книге, так же как и в Роли читателя, Эко отстаивал прежде всего права читателя и свободу интерпретации (по крайней мере в отношении текстов, имеющих эстетическую ценность). С момента появления тех работ читатели Эко, к его нынешнему сожалению, обратили свое внимание главным образом на «открытую» сторону проблемы, недооценив тот факт, что, отстаивая поэтику «открытого произведения» и «открытой» интерпретации, он подчеркивал, что подобная деятельность стимулирована прежде всего самим текстом. Иначе говоря, Эко интересовала не одна единственная сторона процесса интерпретации, то есть – проблема читательской рецепции, но, скорее, диалектика прав текста и прав его интерпретаторов. Складывается впечатление, говорит Эко (и не устает повторять это во всех своих последних работах, выступлениях и лекциях), что

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org за последние 10–15 лет права интерпретаторов были слишком преувеличены[232]. Он также подчеркивает, что могло сложиться неверное представление о том, что использование (в качестве аргумента в пользу «открытости» интерпретации) понятия Пирса «неограниченный семиозис» может быть расценено как то, что интерпретация не имеет критериев. Однако даже наиболее радикальные деконструктивисты согласны с утверждением, что некоторые интерпретации просто неприемлемы, то есть интерпретируемый текст навязывает некоторые ограничения своим читателям. Пределы интерпретации совпадают с правами текста (но ни в коем случае не с правами его автора). Даже Деррида в книге О грамматологии напоминает читателям о необходимости инструментов традиционной критики: «вне этого признания и уважения, критическое производство рискует развиться в непредсказуемом направлении и узаконить себя, не сказав в общем-то ничего»[233]. Эко убежден в том, что опасно открывать текст, не обеспечив прежде его права. Иначе говоря, прежде чем извлекать из текста всевозможные значения, необходимо признать, что у текста есть буквальный смысл, а именно смысл, который интуитивно первым приходит на ум читателю, знакомому с конвенциями данного естественного языка.

Итак, любое рассуждение о свободе интерпретации должно начинаться с защиты здравого смысла. Для доказательства своего тезиса Эко обращается к примеру, который он позаимствовал из книги Дж. Уилкинса Mercury, or The Secret and Swift Messenger (1641):

Хозяин послал своего индейского раба с корзиной фиг и письмом для своего друга. По дороге раб съел большую часть содержимого корзины. Тот, кому предназначались фиджи, прочитал письмо и не обнаружил в корзине того количества фруктов, о котором говорилось в письме. Он стал ругать раба и обвинять его в воровстве. Индеец стал оправдываться и утверждать, что «свидетель» (то есть письмо) лжет. История повторилась и в следующий раз: индеец съел фрукты по дороге, однако был более предусмотрителен. Прежде чем съесть их, он спрятал письмо под камень, надеясь таким образом устраниТЬ свидетеля и избежать обвинений в воровстве. Однако в этот раз его снова отругали, и в конце концов он сознался в содеянном, восхищаясь Божественным письмом[234].

Итак, история,енная Уилкинсом, словно опровергает большинство современных теорий интерпретаций, согласно которым как только нечто, написанное автором, отчуждается от него, оно оказывается в вакууме потенциально бесконечного ряда возможных интерпретаций, и в результате ни один текст не может быть интерпретирован согласно утопии определенного, аутентичного и установленного значения. Эко указывает на то, что, «даже когда текст отчуждаем от его автора, от сомнительного референта и от контекста его создания, он все равно способен сообщать о «фигах-в-корзине»[235].

Представим себе ситуацию (повествовательное воображение Эко действительно не имеет границ), что посланник был убит, убийцы съели все фиджи, уничтожили корзину, затем поместили письмо в бутылку и бросили ее в океан. Спустя семьдесят лет после Уилкинса письмо оказалось в руках Робинзона Крузо, выудившего бутылку из океана. Корзины нет, раба нет, фиджи нет, только письмо. Эко уверен, что первой реакцией Робинзона Крузо было бы естественное недоумение: «А где же фиджи?» Только после этого он начал бы представлять себе все возможные фиджи, всех воображаемых хозяев и их рабов, задумался бы о механизмах лжи или о своей несчастной судьбе, поскольку адресат (реципиент) удален от любого трансцендентального значения.

Даже если Крузо решил бы, что написанные на бумаге буквы, лишь результат химической эрозии, он имел бы только две возможности: либо забыть об этом как о несущественном природном явлении, либо интерпретировать сообщение согласно значениям слов английского языка. В любом случае Крузо был бы уверен, что в письме говорится именно о фиджах, а не о яблоках или единорогах.

Теперь представим себе, продолжает соблазнять Эко, что письмо попало в руки умудренного семиотика, лингвиста или герменевта. В этом случае опытный и знающий адресат располагал бы большим количеством способов интерпретации:

- 1) Сообщение закодировано: «корзина» означает «армия», «фиджи» – тысяча солдат, «подарок» – «на помощь». В этом случае, коль скоро в письме речь идет о 30 фиджах, он решил бы, что отправитель послал армию в количестве 30

умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org 000 солдат на помощь получателю. Но если так, то речь идет именно о 30 000, а не, скажем, о 180 (если только отправитель не использовал очень личный код, в котором одна фига означает шесть солдат).

2) «Фиги» могут быть истолкованы в риторическом смысле (поскольку существуют идиоматические выражения с данным словом – «to be in good fig», «to be in full fig», «to be in poor fig»), и тогда сообщение приобрело бы иной смысл. Но и в этом случае получатель опирался бы на предустановленные интерпретации слова «фига», а не «яблоко» или «кот».

3) Адресат, имея некоторый опыт чтения средневековых текстов, предположит, что сообщение в Бутылке – это аллегорический текст, написанный поэтом: он почувствует, что в этом письме есть некий второй, сокровенный, смысл, определяемый специфическим поэтическим кодом. «Фиги» – это синекдоха для «фруктов», фрукты в свою очередь могут оказаться метафорой «положительных звездных влияний», эти последние являются аллегорией «божественной милости» и так далее. В этом случае интерпретатор может предложить самые разнообразные противоречивые гипотезы, но Эко более чем уверен в том, что существуют некоторые – более экономичные – критерии для предпочтения одних гипотез другим. Прежде всего для обоснования своей гипотезы получатель должен представить себе возможного автора сообщения и историческую эпоху, в которую данный текст был составлен. Это вовсе не означает попытки исследовать интенции автора, но это определенно имеет отношение к исследованию культурного контекста исходного сообщения[236].

Даже если в конечном счете данный или другой текст потерял свою референциальную силу, интерпретатор по-прежнему не может сказать, что текст может означать что угодно. Например, в этом письме вряд ли говорится о том, что Наполеон умер в мае 1821 года.

Эко предупреждает, что его тезис может быть воспринят с негодованием, но тем не менее он допускает, что наиболее экономичное решение заключается в том, что текст имеет буквальное значение (и, следовательно, речь идет именно о 30 фигах в корзине). Любые иные гипотезы возникнут позже, но первыми на ум приходят именно буквальные значения.

Проблема интерпретации, по мнению Эко, начинается с различия между семантической и критической интерпретациями (семиозисной и семиотической). Семантическая интерпретация – это результат первичного процесса знакомства с текстом, в ходе которого реципиент наполняет текст некоторым значением. Этот этап представляет собой естественный семиозисный феномен. Критическая интерпретация – собственно семиотическая, металингвистическая деятельность – нацелена на описание и объяснение того, на каких формальных основаниях данный текст порождает данный ответ[237].

В этом смысле каждый текст может быть интерпретирован как семантически, так и критически, но лишь очень немногие тексты допускают такую возможность. Обычные высказывания (как, например, дай мне ту бутылку) рассчитаны на сугубо семантическое истолкование. Напротив, эстетические тексты со свойственной им семантической двусмыслистностью нуждаются в критическом интерпретаторе. Соответственно этим типам текстов, как уже отмечалось выше, существуют и читатели разных уровней – наивный и критический. Можно сказать, что если семантический читатель включен в структуру вербальной стратегии, то для критического читателя ничто в тексте не выступает как призыв к интерпретации второго уровня. Но здесь Эко отмечает, что целый ряд художественных средств, например стилистическое нарушение нормы, очуждение, выступают как раз в функции маркеров, приглашающих критического читателя обратить свое внимание на данный текст. Более того, существуют тексты, демонстративно рассчитывающие на чтение второго уровня. Можно проанализировать, например, Убийство Роджера Экройда Агаты Кристи, где повествование ведется от имени персонажа, который в конце романа оказывается убийцей. После своего признания нарратор сообщает читателям, что если они были достаточно внимательными, то должны были понять, в какой именно момент он совершил преступление, так как в завуалированной форме он сказал об этом. Другой пример – анализ Истинно парижской драмы Аллэ, предложенный Эко в Роли читателя.

Во многих случаях, однако, как Эко показывал еще в Роли читателя, тексты, скорее, используются, чем интерпретируются, хотя иногда бывает чрезвычайно трудно установить различие между этими двумя практиками[238].

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org Критически интерпретировать текст – означает читать его ради обнаружения чего-то, что вместе с нашими эмоциями касается его природы. Использовать текст – означает обращаться к нему ради какой-то другой цели, даже невзирая на риск ложной интерпретации с семантической точки зрения. «Если я вырываю несколько страниц из моей Библии, – иронизирует Эко, – для того, чтобы завернуть в них мою табачную трубку, я использую Библию, однако никто не осмелился бы назвать меня при этом текстуалистом (по определению Рорти), хотя я, если и не прагматист, то определенно – прагматик. Если я получаю сексуальное удовлетворение от чтения порнографической книги, я не использую ее, поскольку для того, чтобы развить мои сексуальные фантазии, я должен был семантически интерпретировать ее высказывания. Напротив, если я заглядываю в Элементы Эвклида лишь за тем, чтобы заключить, что ее автор был scotophilic, одержимый абстрактными образами, то можно сказать, что я использовал эту книгу, так как я отказался от семантической интерпретации ее определений и теорем»[239].

Поскольку в действительности оказывается, что почти невозможно определить критерии истинной интерпретации (в ее отличии также от использования) текста, постольку Эко предлагает рассуждать *ad hoc* и прибегнуть к принципу фальсифицируемости ложных интерпретаций, принимая за основу принцип Поппера, согласно которому не существует правил, чтобы установить «истинность» интерпретации, однако как минимум можно найти правило для установления «ложных» интерпретаций. Это правило гласит, что «внутренняя согласованность текста должна быть принята в качестве параметра его интерпретации»[240]. Во всяком случае, лишь сверив заключение читателя с текстом как связной целостностью, можно доказать, что его *intentio opens* верно. Эта мысль достаточно древняя и восходит к Августину (О христианской доктрине): любая интерпретация, касающаяся данного фрагмента текста, может быть приемлема, если она подтверждается, и наоборот – должна быть отвергнута, если противоречит другим частям того же текста.

Итак, в теоретическом плане трудно себе представить некий стандартный набор формальных критериев для селекции «правильных» и «неправильных» интерпретаций. Однако Эко рассчитывает на своего рода культурный дарвинизм: некоторые интерпретации оказываются более устойчивыми и остаются значимыми для читательского сообщества, в то время как другие забываются и тем самым оказываются нежизнеспособными[241].

В 1990 году Эко был приглашен в Кембридж, где состоялась его дискуссия с Ричардом Рорти, Джонатаном Каллером и Кристин Брук-Роуз[242]. Выбирая тему своих таннеровских семинаров,

Эко согласился определить или, точнее, изложить свою позицию по проблеме текстуального смысла, а также возможностей и пределов интерпретации более артикулированным образом. Выражая свой протест против того, что ему представляется как извращенная форма идеи неограниченного семиозиса, в своих лекциях он рассматривает целый ряд способов ограничения интерпретации и свои критерии приемлемости этих способов, уделяя особое внимание тем случаям, которые он отождествляет с феноменом «гиперинтерпретации».

В первой лекции он анализирует «вечную» проблему поиска секретных смыслов в контексте западной интеллектуальной истории. Смысл этого экскурса в историю герметических концепций и идей гностицизма состоит прежде всего в том, чтобы вписать современные теории гиперинтерпретации в многовековую традицию эзотерических учений со свойственным и тем и другим теориям интерпретации болезненным подозрением к очевидным значениям текста (то, что подразумевается здесь под категорией здравого смысла).

Таинственное знание, «унаследованное» герметистами от варварских жрецов, представляло универсум как один огромный зеркальный зал, где каждая вещь отражает и обозначает все другие. Универсальная симпатия непосредственно вытекает из идеи божественной эманации, истоки которой кроются в Едином и откуда берет начало противоречие. «Человеческий язык чем более двусмыслен и поливалентен, чем более использует символы и метафоры, тем более он оказывается приспособлен для именования Единого, в котором совпадают все противоположности. Но там, где торжествует совпадение противоположностей, там коллапсирует принцип тождества. Tout se tient»[243].

В результате интерпретация оказывается бесконечной. Попытка обнаружить последнюю неоспоримую истину ведет к постоянному ускользанию смысла. Растение описывается не в терминах его морфологических и функциональных

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org характеристик, но на основе подобия, пусть даже и неполного, с другим элементом космоса. Если оно несколько напоминает какую-либо часть тела, то, следовательно, оно отсылает к этому телу. Но часть тела имеет свое значение, ибо она связана со звездами, а последние наделены смыслом постольку, поскольку они интерпретируются в терминах музыкального ряда, а это, в свою очередь, напоминает нам об ангельской иерархии и так до бесконечности. Каждая вещь, земная или небесная, скрывает в себе некую тайну. Всякий раз, когда эта тайна раскрывается, она ведет к другому секрету вплоть до последней тайны. Последняя же тайна герметической традиции состоит в том, что все сущее есть тайна, то есть герметическая тайна пуста...[244]

Герметическое знание, отмечает Эко, не исчезло в анналах истории, оно пережило христианский рационализм, доказывавший существование Господа с помощью рассуждений, основанных на принципах силлогистики. Оно продолжало существовать как маргинальный культурный феномен и среди алхимиков, и каббалистов, и в лоне средневекового неоплатонизма. В эпоху Ренессанса во Флоренции *Corpus Hermeticum* – это порождение эллинизма II века – был воспринят как свидетельство очень древнего знания – времен Моисея. Система была переосмыслена Пико делла Мирандолой, Марсилио Фичино, Иоганном Рейхлином, то есть ренессансными неоплатониками и христианскими каббалистами. С тех пор герметическая модель упрочила свои позиции в современной культуре, существуя между магией и наукой.

История этого возрождения довольно противоречива: современная историография доказывает, что вне герметизма невозможно понять феномен Парацельса или Галилея. Герметическое знание вдохновляло Фрэнсиса Бэкона, Коперника, Кеплера, Ньютона, и современная система зародилась, *inter alia*, в диалоге с количественной системой герметизма. В конечном счете герметическая модель внушала мысль о том, что порядок универсума, описанный греческими рационалистами, может быть иным и что вполне возможно раскрыть новые связи и отношения в этом мире, что позволит человеку активно воздействовать на природу и изменять порядок вещей. Но это влияние росло вместе с убеждением в том, что мир не может быть описан в терминах качественной логики, а только количественной. Так, парадоксальным образом герметизм способствовал становлению нового противника – современного научного рационализма[245]. Новый герметический иррационализм осциллирует между мистиками и алхимиками, с одной стороны, и поэтами и философами, такими, как Гете, Жерар де Нерваль, Йетс, Шеллинг, Франц фон Баадер, Хайдеггер, Юнг, с другой стороны. Наконец, по мнению Эко, не представляет большого труда увидеть это стремление к постоянному ускользанию смысла во многих постмодернистских концепциях. Вневременную сущность герметического подхода в лаконичной поэтической форме выразил Поль Валери: *Il n'y a pas de vrai sens d'un texte.*

Герметизм и гностицизм пустили глубокие корни в современных культурных практиках, и потому было бы небезынтересно выявить, что и делает Умберто Эко, некоторые специфические черты «герметического подхода к тексту»[246].

- Текст – это открытый универсум, в котором интерпретатор может раскрыть бесконечные взаимосвязи.
- Язык не способен уловить уникальный и всегда существовавший смысл: напротив, функция языка состоит в том, чтобы показать, что то, о чем мы можем говорить, является всего лишь совпадением противоположностей.
- Язык отражает неадекватность мысли: наше бытие-в-мире – это не что иное, как бытие, лишенное трансцендентального смысла.
- Любой текст, претендующий на утверждение чего-то однозначного – это универсум в миниатюре, то есть произведение хитроумного демиурга.
- Современный текстуальный гностицизм тем не менее весьма щедр: всякий, кто в состоянии навязать намерения читателя непостижимым намерениям автора, может стать *Übermensch*, который знает истину, а именно то, что автор не знал, что он хотел этим сказать, ибо вместо него говорит язык.
- Спасая текст – то есть переходя от иллюзии наличествующего в нем якобы смысла к осознанию бесконечности значений, читатель должен подозревать, что каждая строчка заключает иной, тайный смысл; слова, вместо того чтобы сообщать, скрывают в себе невысказываемое; честь и хвала читателю, который

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) в состоянии понять, что текст может сказать что угодно, исключая то, что имел в виду его автор; как только искомый смысл обнаружен, мы уже уверены, что это не подлинный смысл, поскольку подлинный лежит глубже и так далее, и тому подобное; проигравшим оказывается тот, кто завершает этот процесс, говоря: «я понял».

- Подлинный читатель – это тот, кто осознает, что единственная тайна текста – это пустота.

Этот перечень может показаться злой карикатурой, которую Эко адресует наиболее радикальным рецептивным концепциям. Однако карикатуры часто оказываются очень правдоподобными портретами. Эко не сомневается, что существуют способы ограничения потенциально бесконечного количества интерпретаций. Иначе мы рискуем оказаться в ситуации, которую парадоксальным образом охарактеризовал Мачедонио Фернандес: «В этом мире отсутствует так много вещей, что если бы не хватало еще чего-то, то для этого уже нет места»[247].

С определенной точки зрения все, что угодно, может совмещать в себе отношения аналогии и подобия с чем угодно еще. Разница между здоровой и параноидальной интерпретацией состоит, согласно Эко, в том, чтобы признать ограниченность этих подобий, а не выводить из минимального сходства максимум возможных отношений. Сомнение само по себе еще не является патологией: и детектив и ученый вправе подозревать, что некоторые признаки – очевидные, но кажущиеся второстепенными – могут указывать на нечто более важное, но менее очевидное. На этом законном основании они предлагают гипотезы, которые подлежат проверке. Герметический же семиозис зашел слишком далеко именно по вине интерпретативных практик подозрения. Избыток любопытства ведет к переоценке значимости совпадений, которые объясняются другими способами[248].

Во второй лекции Эко дистанцируется еще в большей степени от современных форм этого дискурса, настаивая на том, что мы в состоянии выявить «гиперинтерпретацию» данного текста, не доказывая при этом, что существует лишь единственно возможная истинная интерпретация. В качестве подтверждения верности своего тезиса он анализирует ряд примеров, в том числе интерпретацию Данте, предложенную в XIX веке Габриэле Россетти, и способ прочтения одного из стихотворений Вудсворт американским критиком Джейффри Хартманом. В этом анализе ключевую роль играет понятие «интенции текста» – *intentio opens* как основы выявления значения текста. Это понятие не вынуждает нас возвращаться к ранее отвергнутому и действительно устаревшему понятию интенции автора, однако позволяет нам увидеть, как этот фактор ограничивает свободную игру интенций читателя – *intentio lectoris*. Природа, статус и идентификация *intentio operis* с необходимостью предполагают более строгое определение места и функций таких категорий интерпретативного процесса, как эмпирический читатель, подразумеваемый читатель и образцовый читатель. Эко показывает, что интенция текста состоит в производстве своего образцового читателя, то есть читателя, способного выявить смысл, запограммированный текстом; таким образом можно редуцировать бесконечное количество возможных прочтений к нескольким интерпретациям, предусмотренным самим текстом.

Выяснение того, что именно «хотел сказать» текст, это всегда своего рода pari. Но знание контекста позволяет уменьшить неопределенность этой ситуации[249], при этом интенции эмпирического автора не играют существенной роли. Так, например, чувствительный и ответственный читатель не должен спекулировать на предмет того, что происходило в голове автора в момент, когда он писал свой текст, но он обязан учитывать состояние лексических систем в эпоху, когда данный текст был написан. Например, если Вудсворт писал A poet could not but be gay, это еще не значит, что современный читатель должен непременно интерпретировать это как строчку из «Плэйбоя»: в ту эпоху слово gay еще не имело сексуальной коннотации, и признать этот факт – значит соотнести его с культурным и социальным окружением поэта[250]. Можно, конечно, использовать текст Вудсворта для пародии, дабы показать, как текст может быть прочитан в различных культурных контекстах, но если мы хотим интерпретировать это стихотворение, то обязаны отнести к почтению к культурному и лингвистическому окружению Вудсворта.

Предположим, что данный текст был найден в бутылке, когда мы находимся в полной неизвестности относительно того, кто и когда сочинил его. Встретив в

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) тексте слово *gau*, мы должны соотнести его с остальным текстом и подумать, содержатся ли в нем какие-нибудь намеки на сексуальную интерпретацию, чтобы убедиться в наших догадках на предмет гомосексуальной коннотации этого слова. Если мы найдем такое подтверждение, то можно сделать вывод о том, что текст написан не романтиком, а современным поэтом, который лишь имитировал стиль романтизма.

Другой весьма показательный пример, доказывающий, как безосновательны могут быть иногда поиски сверхзначения, зашифрованного в тексте, которое не в меру ретивый интерпретатор способен из него извлечь. Эко обращается к стихотворению Сильвия итальянского романика Леопарди, последняя строчка которого наводит на мысль, что все стихотворение является собой анаграмму имени «Сильвия» (*salivi – silvia*). Множество критиков подчеркивали навязчивое использование гласной *i*. Задавшись такой целью, можно и в самом деле найти множество псевдоанаграмм, если отталкиваться от мысли, что несчастный автор был одержим мыслью передать сладость звучания имени своей возлюбленной. Вполне допустима также мысль, что читатель имеет право наслаждаться этим эффектом звучания. Но в этот момент, предостерегает Эко, процесс чтения становится более похожим на *terrain vague*, где интерпретация и использование идут рука об руку. Критерий экономичности здесь явно отсутствует. С другой стороны, можно предположить, что автор, одержимый звучанием имени, шифрует свой текст, скорее всего, бессознательно, то есть не следя сознательному намерению.

Для проверки своей гипотезы Эко обращается к сонетам другого «одержимого» автора – Петrarки, чья любовь к Лауре всем хорошо известна. Понятно без слов, что по уже известному методу в его текстах можно обнаружить бесконечное количество псевдоанаграмм имени Лауры. Однако вместо этого Эко, из любви к экспериментам, решает поискать анаграммы имени Лауры в стихах Леопарди и анаграммы Сильвии – в поэзии Петrarки. Результат оказывается весьма интересным, хотя в количественном отношении менее впечатляющим, что позволяет Эко иронизировать по поводу возможности обнаружения анаграммы Сильвии в тексте итальянской конституции – особенно потому, что итальянский алфавит очень краток: в нем всего 21 буква. Незакономичность подобной интерпретации состоит в том, что не совсем ясно, с какой целью Леопарди стал бы использовать этот эллинистический и раннесредневековый прием и тратить свое драгоценное время на изобретение секретных сообщений. То, что годится для интерпретации *De laudibus sanctae Rabana Mavra*, не подходит для чтения Леопарди[251].

Подобные ситуации, однако, наводят на мысль, что иногда небесполезно спросить у эмпирического автора (которому посвящена третья лекция Эко), что он имел в виду сказать, если таковой еще жив. Не с целью узаконить ту или иную трактовку (тем более признать единственно легитимной интерпретацию самого автора), а с тем, чтобы проанализировать расхождения между интенцией автора и интенцией текста. Это имело бы определенный интерес не столько для критики, сколько в чисто теоретическом плане.

В конце концов может статься, что эмпирический автор еще и текстуальный теоретик в одном лице (вполне понятно, кто имеется в виду в данном случае). Тогда возможны два типа реакций. Либо автор говорит «нет, я этого в виду не имел, но я согласен признать, что «имел в виду» текст, и я благодарен читателям, которые раскрыли мне на это глаза», – именно так Эко, как эмпирический автор, отреагировал на некоторые прочтения своего романа в Заметках на полях «Имени розы». Либо он может сказать следующее: «Безотносительно к тому факту, что я этого не имел в виду, я считаю, что рассудительный читатель не примет подобной интерпретации, ибо это звучит не экономично»[252].

В любом случае эмпирический автор не несет ответственности за все аллюзии и аналогии, которые обнаруживают его читатели. Существует текст, и он ожидает своей интерпретации, и уже не важно, что имело в виду авторское «Я» (которое само по себе проблема: идет ли речь о сознательной личности автора, о его *Id*, об игре языка[253]). Тем хуже для автора, если он менее проницателен, чем его читатель, – любит повторять Эко.

Так, например, курьезность ситуации с заглавием второго романа Маятник Фуко заключалась в том, что расчеты Эко на то, что большинство читателей прежде всего подумает об изобретении Леона Фуко, не оправдались. Эко чувствовал, что избежать невольных аллюзий на Мишеля Фуко не удастся, особенно в связи с тем что Фуко писал о парадигме подобий, а персонажи Эко

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) одержимы поиском таковых. Подобное умозаключение лежит на поверхности, и он полагал, что искушенные читатели сразу же отвергнут этот интерпретативный ход[254]. Тем не менее многие читатели повели себя «неадекватно» замыслу автора.

Комментируя лекции Эко, Рорти концентрирует внимание на различии между интерпретацией и использованием текста. Рорти видит в лице Эко сотоварища по «прагматистскому прогрессу», имея в виду ту стадию, на которой все интерпретации (включая идентификацию себя с прагматизмом) оцениваются согласно их эффективности как инструменты для достижения какой-либо цели, а не по отношению к тому, насколько правильно они описывают свой объект[255]. Тем не менее, по его признанию, чувство товарищества начало покидать его, когда он ознакомился со статьей Эко *Intentio Lectaris*, в которой тот настаивает на различении понятий интерпретирование и использование текста. Очень сомнительной кажется ему также категория связности текста, поскольку любой текст обретает эту связность в процессе интерпретации – то есть весьма проблематично полагать, что она имелась изначально. Следуя прагматистскому отрицанию различия между обнаружением объекта и его созданием, Рорти считает, что и в ситуации с *intentio operis* и *intentio lectoris* мы попадаем в ловушку, так как *intentio* возникает лишь в момент, когда мы читаем текст (к тому же имея определенные причины для этого).

Рорти не согласен с аргументом Эко по поводу существования некоей «сущности» текста. Вместо того чтобы заниматься поисками того, что текст реально «имел в виду сказать», Рорти предлагает исследовать ситуации использования различных определений текста согласно целям интерпретаторов. Он считает, что вне зависимости от нашего желания интеллектуальная история состоит как раз в том, что одни и те же тексты использовались по-разному, с позиции различных интерпретативных словарей – согласно цели «пользователей», а не потому, что этого «хотел» сам текст. Тем не менее Рорти оставляет невыясненным вопрос, почему и каким образом тексты, лишенные «сущности» и описываемые тем способом, который соответствует цели пользователя, все же способны оказывать сопротивление при попытке подчинить их этим целям и в конечном счете изменить приоритеты и задачи своих читателей.

Джонатан Каллер, известный литературовед, автор ряда книг, посвященных структурализму и постструктуреализму, берется защитить права «гиперинтерпретации». При этом он остроумно замечает, что Эко своими блестящими литературными и теоретическими работами невольно способствовал усилению интереса к настойчивому герметическому поиску секретных кодов, который он критикует в своих лекциях. Более того, он полагает, что так называемая гиперинтерпретация (*overinterpretation*) на самом деле может оказаться феноменом недостаточной интерпретации (*underinterpretation*). С чем Каллер также не может согласиться, так это признание ключевой роли *intentio opens*, что позволяет заклеймить некоторые прочтения как проявления «гиперинтерпретации», поскольку они с самого начала ограничивают возможности потенциальных открытий относительно текста.

В более общем плане Каллер видит идеальной ситуацию, когда текст не навязывает свои вопросы читателю: интереснее узнать то, что текст вовсе не имел в виду, и читательские ответы не должны быть изначально ограничены его интенциями. Возражая на тезис Эко об эксплуатации деконструктивистами понятия «неограниченный семиозис», Каллер считает, что деконструктивизм признает идею ограниченности смыслов текста его контекстом (и, таким образом, значения текста в данном контексте ограничены), другое дело, что сами контексты интерпретации могут быть бесконечны. К тому же он полагает, что теоретическая рефлексия о функционировании и природе текста – каким образом повествования оказывают определенные эффекты на свою аудиторию или как жанр детерминирует ожидания публики – сама по себе является очень полезным источником для инициирования новых вопросов. По этой причине он не принимает сторону Рорти, предлагающего нам удовлетвориться «использованием» текстов, оставив в стороне проблему способа порождения значения. В заключение в пику аргументам Рорти или Стэнли Фиша он говорит, что «цель теории литературы как дисциплины состоит как раз в том, чтобы попытаться развить систематическое видение семиотических механизмов литературы». Академическое литературоведение немыслимо вне культивирования позиции «удивления перед игрой текстов и их интерпретацией»[256].

Образцовый читатель и образцовый автор: встреча в «нarrативных лесах»

«Лес» – это метафора повествовательного текста. Можно было бы также вспомнить метафору Борхеса: его «лес» – это «сад расходящихся тропок». Для Эко сравнение романа с лесом имеет вполне определенный смысл: лес – это место для отдыха и прогулок, где каждый определяет самостоятельно, куда направиться, используя для этого уже существующие, проложенные другими дорожки или прокладывая собственную. В повествовательном тексте читатель постоянно вынужден искать свою тропинку, руководствуясь некоторыми критериями. Главным критерием выбора является «разумность», «приемлемость», что в действительности вновь предполагает апелляцию к здравому смыслу. Хотя насколько правомерно утверждение о том, что повествовательный текст может быть проинтерпретирован согласно логике здравого смысла? А как в таком случае быть с говорящим волком, которого можно встретить в таком лесу и который с точки зрения здравого смысла не существует? Для ответа на эти и другие вопросы Эко предлагает начать с исходных понятий – текстуальных стратегий: образцового читателя и образцового автора.

Как Эко указывал еще в Роли читателя, образцовый читатель – это читатель, запрограммированный текстом, то есть читатель, принимающий правила игры, навязываемые ему текстом. Так, если текст начинается со слов «Когда-то...», «Жил да был», то предполагается, что образцовый читатель уже избран текстом – скорее всего он адресован детям или тем, кто согласен на время забыть о здравом смысле.

Но кто создает образцового читателя? В первом приближении можно ответить: эмпирический автор – тот самый персонаж, судьба которого Эко совершенно безразлична. Однако теоретики нарративного анализа неоднократно указывали на очевидность несовпадения в тексте голосов автора и нарратора: наивный читатель принимает повествование от первого лица за искреннее и доверительное обращение к нему автора, тогда как «Я» не тождественно Автору и презентирует лишь повествовательный голос нарратора.

Потому «создателем» своего читателя, по мнению Эко, может быть не менее образцовый автор. Вопрос в том, как его обнаружить в тексте, как различить в полифоническом гуле повествовательных голосов? Эко полагает, что идентификация образцового автора осуществима лишь на макроуровне текста – то есть на уровне метанарративном. Образцовый автор – *It, Es, Оно* – лишен родовых отличий в языке, но он обнаруживает себя в качестве нарративной стратегии, как совокупность инструкций для образцового читателя. Иначе говоря, это то, что называется в эстетике стилем[257].

Чтобы выяснить, как категория образцового автора воплощается в тексте, Эко обращается к Сильвии Жерара де Нерва-ля. На протяжении многих лет он обращался к этому роману в своих текстах, семинарах, с каждым разом, по его собственному признанию, обнаруживая новые достоинства этого текста[258]. Практика *close reading*, анатомического чтения текста (то, что со временем структурализма и «новой критики» являлось основой семиотического метода), не разрушила его магию.

Специфическое достоинство данного произведения состоит в первую очередь в литературном совершенстве несовершенного французского глагола. «*Je sortais... je paraissais...*» – формы глаголов, аналоги которым существуют в итальянском, но невозможны в английском языке, что делает данное произведение проблематичным для перевода. Эко убежден, что именно чередование несовершенного и простого прошедшего времен доставляет читателю главное наслаждение, поскольку это придает всей истории атмосферу мечтательности и неспешности. Роман производит своего рода «эффект туманности» (*effet de brouillard*), так как очень трудно понять, идет ли речь о прошлом или о настоящем, повествует ли Нарратор о фактическом или припоминаемом[259]. Повествование ведется от первого лица, но не нарратор, а именно образцовый автор в стилистическом аспекте используемых временных форм глагола создает образцового читателя «Сильвии». Другое поразительное свойство этого текста – «великолепная оркестровка смешанных авторских и повествовательных голосов»[260]. все это вместе провоцирует читателя, желающего понять, каким образом текст порождает то ощущение «туманности», то другие, не менее восхитительные чувства.

Любое вымышленное повествование по необходимости «торопливо» (типичным примером является эллиптический и поспешный характер сказочного повествования): для того чтобы создать мир, наполненный множеством событий и населенный различными персонажами, нужно умение представить этот

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) вымышленный мир таким образом, чтобы он «оживал» без подробного описания всех деталей. Литература, по определению, эллиптический дискурс, который не только не может, но и не должен описывать все и давать исчерпывающую информацию. Автор, пытаясь сказать слишком много, выглядит комичнее, чем его персонажи. Произведение лишь дает повод для размышлений читателю, который способен сам заполнить лакуны, обладая некоторым воображением, знанием и опытом чтения[261].

Итало Кальвино указывал на то, что скорость, или спешность, повествования сама по себе не является достоинством произведения. Вынужденная эллиптическость повествования, свойственная всем текстам, используется образцовым автором в своих целях – для создания ритма и темпа, которые играют далеко не последнюю роль, в особенности если речь идет об искусстве замедления темпа повествования. Повествовательное время может быть сдержанным, циклическим, монотонным. В свое время в роли читателя Эко описывал такие способы замедления повествования, как, например, описания объектов, персонажей: «воображаемые прогулки за пределами леса» (*inferential walks*). История, изложенная в тексте, может быть более или менее краткой (где пересказ фабулы не занимает много времени), однако, как подчеркивает Эко, степень ее эллиптичности зависит от того типа читателя, которому она адресована. Так, например, некоторые романы отличаются весьма сложной темпоральной структурой повествования, которая затрудняет реконструкцию истории. Читателю Сильвии Нерваля следует основательно потрудиться, чтобы упорядочить хронологические сведения, предоставляемые ему нарратором. В конечном счете любопытство наивного читателя будет удовлетворено, однако искушенный читатель в процессе чтения понимает, что сбивчивость, неупорядоченность, хаотичность временных отношений нужны для создания ритма[262].

Что касается образцового автора, то здесь вовсе не обязательно имеется в виду утонченная и возвышенная текстуальная стратегия: его следы обнаруживаются в самом непристойном порнографическом романе, стимулирующем воображение и вызывающем физиологические реакции. Подобный роман как повествовательный текст может не иметь сюжета, ограничиваясь довольно бедной историей, но он не может существовать вне дискурса – именно дискурс представляет еще один аспект стратегии образцового автора.

Возвращаясь к «лесной» метафоре, Эко отмечает, что существует как минимум два способа прогуливаться по тексту. Образцовый читатель первого уровня желает знать, чем закончится история (так, можно прогуливаться по лесу, руководствуясь сугубо утилитарными соображениями, чтобы найти дом бабушки, которую уже съел волк). Образцовый читатель второго уровня рассчитывает, что его гидом по этому волшебному лесу будет текст. Чтобы выяснить первое, достаточно прочитать текст один раз, чтобы узнать второе (и познакомиться с образцовым автором), нужно быть готовым к множественным прочтениям. Только тогда, когда эмпирический читатель откроет для себя образцового автора, он станет полноценным, сформировавшимся образцовым читателем[263]. Наивный образцовый читатель, входя в нарративный лес, напоминает Эко голливудских продюсеров при слушании сценария: «переходите к погоне, не тратьте время на психологические детали, мне нужна развязка»[264]. Искушенный читатель идет в лес для прогулки: приятно потянуть время, поискать грибы, исследовать мох. Затягивание не означает пустую трату времени. Усовершенствованный Хичкоком suspense не является собственностью триллера – это универсальный прием.

Главное условие, на которое читатель соглашается при чтении текста, – это то, что он имеет дело с вымышленным миром. «Вымышленный» – это возможный мир, параметры и модели создания которого Эко анализирует во многих своих работах (например, в Пределах интерпретации он пробует рассмотреть реальный мир как культурный конструкт, чтобы сравнить реальный и возможный миры). Вымышленные миры паразитируют на нашем представлении о реальном мире. Однако правила, определяющие точное количество и пропорцию фиктивных элементов в этом мире, не существует. Но можно утверждать наверняка – это компактные, маленькие миры, в которых мы знаем Жюльена Сореля лучше, чем собственного отца, необъяснимые поступки, внешне не проявляющиеся страсти, тайные воспоминания и опыт детства которого, возможно, никогда нам не будут известны.

В то же время мы привыкли считать, что знаем более или менее точно, что является «истинным» в реальном мире. Например, «фактами» считаются календарные даты: бесспорно то, что сейчас 2000 год, что Наполеон умер 5

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org мая 1821 года и т. д. Но что является «истинным» в вымышленном мире? И насколько мы уверены, что наше представление об «истине» в реальном мире так уж бесспорно?

Принято думать, что наше знание о реальном мире основано на опыте. Этот опыт подсказывает нам, иронизирует Эко, что сегодня «14 апреля 1993 года» и что в этот день на нем синий галстук. Однако первое утверждение истинно лишь постольку, поскольку это изобретение греко-римского календаря общепринято в западном мире, а галстук является «синим» в той мере, в какой его цвет соответствует хроматическим конвенциям западной цивилизации (но что проблематично с точки зрения эскимосов или аборигенов тропической Африки). А тот факт, что Наполеон умер в такой-то день и в таком-то месте, нам известен не из личного опыта, а из книг. Эко приводит эти аргументы не ради того, чтобы очередной раз усомниться в познаваемости мира и в основах западной эпистемологии («мир и так перенаселен солипсистами»[265]), а с той лишь целью, чтобы напомнить своему читателю о противоречивости и небезусловности наших представлений об истинном и ложном в реальном мире. Согласно Хилари Патнэму, существует «лингвистическое разделение труда», которое соответствует социальному разделению знания: одна десятая часть моего знания о мире, возможно, вытекает из моего опыта, в остальном я полагаюсь на знания других об этом же мире[266]. Именно благодаря этому обстоятельству мы все еще способны существовать в этом мире, не впадая в невротические параноидальные состояния и обладая более или менее удовлетворительной картиной мира, которую нам предоставляет сообщество. Мы черпаем наши знания из «энциклопедии»: вся совокупность человеческого знания, виртуальная библиотека, включающая в себя все когда-либо существовавшие тексты и словари, и к ней мы обращаемся для получения сведений о реальном мире[267].

Как бы то ни было, вымышленный мир текста создается на основе некоего образа реального мира. Романы, претендующие на статус исторических, задают параметры своего фиктивного мира, апеллируя к «реальным» историческим датам, макрособытиям и личностям. Так поступает Вальтер Скотт, описывая приключения Айвенго на правдоподобном политическом и социальном фоне средневековой Англии. Три мушкетера Дюма борются против исторического Ришелье и оказывают услуги другим – не менее историческим – лицам. Несомненно, отсылка к историческим событиям и описания конкретных мест обеспечивают «эффект реальности» вымышленного мира и заставляют читателя верить в его истинность. Авторы вымышленных миров ведут себя подобно персонажу Вуди Аллена, извлекающего откуда-то из угла и вовлекающего в разговор фильнических персонажей «настоящего» Маршала Маклюэна, который своим немногословным присутствием удостоверяет правдоподобность фиктивного события.

Не менее верно и то, что событиям реального мира мы постоянно пытаемся придать литературный вид, описывая их по законам традиционных жанров и используя различные нарративные схемы. Более того, некоторые вымышленные персонажи воспринимаются нами как реально существовавшие исторические личности: дом на Бейкер Стрит, в котором якобы жил Шерлок Холмс, нанесен на реальную карту города. Во Флоренции можно увидеть дом, в котором Бокаччо якобы разместил свою веселую компанию из Декамерона. А читатели Маятника Фуко – молодые парижские студенты – находят и фотографируют бар, в который заходил Казабон, но он существовал лишь в воображении Эко.

Подобные парадоксы неоднократно вызывали дискуссии среди теоретиков литературы по поводу онтологии фиктивных персонажей. Однако Умберто Эко интересует здесь не онтология возможных миров и их обитателей, а позиция читателя в этом мире и формат его энциклопедии.

Например, детально разбирая картографию Парижа, в котором живут герои Дюма, Эко обнаруживает ряд курьезных неточностей ономастического и географического характера: так, Дюма поселил своего Арамиса на улице Сервандони (хотя архитектор Сервандони родился в конце XVII века, а улица была названа в его честь лишь в начале XIX века). Согласно же ее историческому названию, на ней живет Д'Артаньян, не зная о своем «соседстве» с Арамисом. В итоге главные персонажи оказываются в довольно любопытной онтологической ситуации. Если бы, говорит Эко, Три мушкетера относились к жанру научной фантастики, все это было бы возможным в вымышленном мире романа, ибо подобные жанровые конвенции допускают любые невероятные трансформации времени и пространства. Читатель же Дюма ориентируется на конвенции исторического романа: следовательно, если

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org д'Артаньян приходит на улицу Сервандони, то информацию об этой улице читатель склонен искать в энциклопедии, доверяясь тексту в том, что Арамис и д'Артаньян были друзьями и ходили друг к другу в гости. С другой стороны, как эмпирические читатели, мы знаем, что волки не разговаривают, и тем не менее вполне принимаем тот мир, в котором Красная Шапочка разговаривает с волком. Так почему бы и читателю Дюма не допустить, что улица Сервандони существовала уже в 1625 году? [268]

Становится вполне понятным, что читатель, склонный к историческим реконструкциям и пытающийся восстановить (подобно Эко в его анализе) реальную карту Парижа XVII века на основе описаний, данных в романе, не может считаться образцовым читателем Дюма. В качестве такового он отстранился бы от несущественных деталей и доверился бы тексту. Не является образцовым читателем и тот читатель Эко, который отправился в Национальную библиотеку почтить газеты, датированные 24 июня 1984 года, чтобы затем поинтересоваться у Эко, как мог Казабон не увидеть пожар на углу улицы Ромюр, прогуливаясь той ночью. Несомненно, этот эмпирический читатель забыл о правилах игры, пытаясь навязать свои ожидания тексту.

Если текст моделирует своего читателя, то возникает вопрос: какого формата должна быть энциклопедия этого читателя? Энциклопедическая компетенция читателя Поминок по Финнегану Джойса скорее всего должна быть неограниченной. В то время как читателю Трех мушкетеров не обязательно знать, кто такой Бонапарт (достаточно иметь некое представление о царстве Людовика XIII), и уж тем более не важно, известно ли д'Артаньяну, что в то время Америка уже была открыта. Именно величина вымышленного мира определяет границы читательской энциклопедии [269]. При этом существует главное правило: экономический критерий интерпретации фиктивного мира. Если текст ожидает от своего читателя привлечения обширных интертекстуальных знаний и способности делать далеко идущие (выходящие за пределы данного нарративного леса) умозаключения, то он сам укажет читателю на это обстоятельство – посредством сложной нарративной конструкции, изобилия метафор и языковых игр. В этом смысле образцовый читатель Джойса никак не может быть образцовым читателем Дюма. Можно представить себе нелепость подобного замещения, если вслед за Эко попытаться перечитать Трех мушкетеров как если бы речь шла о современной интеллектуальной прозе. В этом случае прозорливый читатель счел бы случайную ошибку Дюма за преднамеренную аллюзию, отталкиваясь от названия главы – «История запутывается», что интерпретировалось бы им уже не как отсылка к любовной интриге д'Артаньяна, а как намек на перипетии самого нарративного процесса. Жанровые конвенции, обычно стесняющие эмпирического автора, весьма полезны для образцового читателя, обеспечивая тем самым экономический критерий интерпретации.

Если вымышленные миры так комфортны, почему бы не попытаться интерпретировать реальный мир согласно правилам художественного повествования? Или, напротив, почему бы не обустраивать вымышленные миры подобно большому, сложному и противоречивому реальному миру? На второй вопрос ответ уже существует, ибо Данте, Рабле, Шекспир, Джойс так и поступали. В своей концепции открытого произведения Умберто Эко исследует именно такие произведения литературы и искусства, которые так же двусмысленны и запутаны, как сама жизнь. Однако Эко отмечает, что, хотя жизнь гораздо более напоминает Улисса, чем Трех мушкетеров, мы тем не менее склонны интерпретировать ее именно в духе последнего романа, а не по Джойсу (достаточно вспомнить о нарративных стратегиях телевизионных новостей). Именно потому, что фиктивный мир дает нам ощущение уюта и предсказуемости, мы пытаемся навязать реальному миру нарративные схемы, заимствованные из художественных произведений [270]. Эко обращается к различным курьезным случаям, которые объединяет общий знаменатель: мы обречены интерпретировать жизнь так, как если бы она являлась вымыслом, и vice versa – читать литературное произведение, как если бы речь шла о реальном мире.

Разумеется, можно найти определенные правила, помогающие различать искусственные и естественные нарративы: вводные формулы типа «жил да был», подзаголовок «роман в стихах» и другие формы паратекста несомненно призваны подавать читателю сигналы фиктивности данного сообщения. Как показал в свое время Ролан Барт, «эффект реальности» в литературных произведениях достигается именно за счет подробного описания деталей (быта, внешности, пейзажа), правдоподобность которых сочетается с их полной недоказуемостью, – но ни одна из исторических хроник не содержит подобных описаний. В действительности, поскольку невозможно определить структурные различия

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org между этими двумя типами повествования, все эти меры могут быть бесполезными, стоит лишь нарушить одно и без того неустойчивое конвенциональное условие. Например, опустить паратекстуальные индексы, использовать не свойственный канал сообщения или нарушить жанровое соответствие между произведением и контекстом его восприятия. В результате возникают ситуации, близкие к той, которая произошла со скандально известной радиопостановкой Орсона Уэллса (Война миров, 1938), воспринятой слушателями как естественный нарратив. Или случай с публикацией в одной из болонских газет рассказа Как я убил Умберто Эко, написанного одним из друзей реально существующего Умберто Эко, где Эко фигурировал на правах вымышленного персонажа, а сам рассказ был напечатан в рубрике, предназначенной для эссеистики. Розыгрыш удался.

С другой стороны, почему некоторые вымышленные персонажи в конечном счете оказываются более реальными, чем отдельные исторические личности? Прежде всего потому, что они покидают мир своего произведения, своей истории и начинают странствовать по другим текстам, оказываясь иногда в самых невообразимых местах. Более того, появление Д'Артаньяна среди поклонников Сирано де Бержера в одноименной пьесе воспринимается как вполне естественная встреча двух героев, реальное существование одного из которых легитимируется присутствием другого – полуфiktивного персонажа. Эко в своем эссе о Касабланке уже показывал, что превращение фильма или текста в культовое произведение осуществляется главным образом за счет диссоциации повествования как целостности, и таким образом экстратекстуальная и интраптекстуальная жизнь персонажей напрямую связана с культовым характером данного культурного текста[271]. Культ Библии, этого самого знаменитого палимпсеста западной цивилизации, или вне временной успех Гамлета обязаны своим существованием именно противоречивости, многослойности и разорванности своей наррации... Способ существования в реальном мире отличен от способа существования и нашего представления об «истинности» той презентации, которая нам дана в вымышленном мире литературы. Эко уверен, что мы нуждаемся в литературе именно потому, что она дает нам очень комфортное ощущение существования в мире (сказочном лесу), где понятие истины бесспорно, тогда как реальный мир провоцирует гораздо более серьезные сомнения. Мы чувствуем себя беспомощными, пытаясь постичь его логику и описать его лабиринтоподобную структуру. В надежде, что правила игры существуют и в реальном мире, человечество изобрело и наделило бога «авторским правом», передав ему ответственность за создание онтологической наррации, оставив себе веру в то, что божественное послание существует и у него есть смысл[272].

### Кант и утконос... в эпистемологических дебрях

Кант и утконос[273] – недавний опубликованный новый труд Эко, возможно, несколько шокирующий своим названием, хотя... С одной стороны, это действительно философский труд по проблемам эпистемологии и визуальной семиотики, и упоминание имени Канта вовсе не случайно. С другой стороны, утконосы, единороги, лошади, деревья, коты, мыши, камни использовались и используются Эко, особенно в последние годы, в качестве наиболее удобных для оперирования примеров (как опытный педагог Эко специально обращается к этим «семиотическим примитивам», чтобы доходчиво объяснить сложнейшие материи).

Принципиально новой в этой книге кажется лишь одна тема – в главе о бытии. «Новой» потому, что Эко, даже в эпоху Семиотики и философии языка или Эстетики Фомы Аквинского, то есть собственно философских текстов, не обращался к эпическому жанру онтологии. Впрочем, отождествляя общую семиотику с философией языка, он всегда оставлял открытой эту возможность. Любопытно, скорее, другое: в течение последних лет Эко, казалось, отстранился от исследования проблемы визуального восприятия и специфики иконического знака, сосредоточившись главным образом на текстуальной семиотике, хотя проблемы иконического знака и визуальной коммуникации исследовались им очень интенсивно в 60-70-х годах[274]. Бросается в глаза и подчеркнутый академизм данной книги. Читателям Эко, привыкшим к игривости и обескураживающей легкости его письма, этот текст может показаться слишком консервативным. Та консервативность, на которую Эко претендовал, ограничивая права интерпретации и свободу читателя, проявилась на этот раз как в выборе темы, так и в следовании определенным стилистическим и жанровым конвенциям.

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org Сам факт появления этой книги может быть интерпретирован как двойная ретроспекция в философию и визуальную семиотику, но одновременно как перспективная попытка преодоления дисциплинарных границ между онтологией, эпистемологией, семиотикой и психологией восприятия, поскольку там, где Эко – с помощью утконосов и прочей живности – начинает свой анализ, визуальная семиотика всегда останавливалась. Семиотика вообще, начиная с Соссюра, предпочитала замалчивать проблему существования референта и мотивированности знака. Эко отмечает, что чувство неудовлетворенности не покидало его со времен публикации Теории семиотики, поскольку вторую часть ему всегда хотелось переписать и расширить, то есть именно проблемы референции, иконизма, истины, восприятия, «внутреннего порога» семиотики, а также отношений между языком, телом и опытом оставались непроясненными. В связи с этим имеет смысл вспомнить о том, что в Теории семиотики Умберто Эко дал критику «шести наивных понятий», то есть наиболее часто встречающихся заблуждений по поводу иконического знака, к некоторым из которых он возвращается и на этот раз (например, к представлению о том, что иконический знак обладает общими свойствами со своим объектом, что он подобен объекту, что он мотивирован им) [275].

То, что интересует Эко сейчас, – это исследование превратностей семиозиса как последовательности интерпретантов и анализ интерпретантов как результата коллективного процесса интерпретации. Предположим, что субъект, пытающийся понять все, что он получает из своего опыта общения с внешним миром, формирует цепь интерпретантов, но еще до этого в игру вступают процессы интерпретации мира, особенно в случае встречи с объектами незнакомыми и непонятными (как, например, утконос в конце XVIII века), облекаемые в форму «прозрения», которая на самом деле выступает актом семиозиса, оспоривающим предустановленные культурные системы.

Таким образом, проблема пределов интерпретации, интересовавшая Эко более всего в последнее десятилетие, здесь выступает как проблема границ понимания, которые определены культурой (и доминирующими в этой культуре текстами). В этом контексте и возникает проблема бытия – как проблема пределов свободы нашего языка и энциклопедии.

В эссе О бытии Эко напоминает о том, что проблема бытия – по сути текстуальная проблема: ибо понимание этой суперпроблемы обусловлено, но и ограничено возможностями языка (описания). Таким образом, можно спекулировать по поводу конечности и границ бытия, но гораздо более очевидной истиной является факт ограниченности интерпретаций бытия, определенных языком. Кант полагал, что, поскольку вещь-в-себе (бытие как референт языка) непостижима, поскольку язык предлагает нам не понятия в строгом смысле, а, скорее, метафоры вещи-в-себе. Поэзия знала это всегда, используя метафору как способ презентации Сущего.

Эко отталкивается от семантической неопределенности самого термина бытие, наблюдаемой во всех языках. Это слово используется для обращения к чему угодно, только не к собственному означаемому [276]. Такая полисемичность отражает фундаментальное эпистемологическое затруднение, связанное с представлением бытия. Драматический вопрос Лейбница: «Почему существует, скорее, нечто, чем ничто?» – позволяет заключить, что бытие в первичном приближении определяется как нечто. И этим нечто занимается также семиотика. Ибо, используя знаки, мы сообщаем о чем-то, но почему это происходит и что позволяет нам создавать знаки? Нечто.

Философия языка предложила много достаточно удовлетворительных ответов на вопросы, связанные с происхождением, функционированием и сущностью языка, однако до сих пор остается почти неразрешимой проблема наших долингвистических отношений с чем-то, что язык призван отражать. Например, можно исследовать с разных точек зрения утверждение «снег – белый», однако первичным является вопрос не о грамматической структуре этого высказывания, а о проблеме оптики восприятия – действительно ли снег является белым?

Пирс в своей теории познания различал «динамический» и «непосредственный» объекты: динамический объект порождает презентанты – непосредственный объект [277], который, в свою очередь, порождает целую цепь интерпретантов с тем, чтобы в конечном счете вернуться опять к динамическому объекту – как цели интерпретации. «Манипулируя знаками, мы обращаемся к «динамическому объекту» как terminus ad quem семиозиса» [278]. Динамический объект всегда остается вещью-в-себе, которую нельзя постигнуть, но можно к ней приблизиться в процессе семиозиса. Это нечто, что порождает знаки, причем не мы

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org направляем на него свое внимание сознательным волевым усилием, а оно привлекает к себе наше внимание. Таким образом, семиотика не может не отражать это нечто, что можно называть бытием.

Проблема бытия, по мнению Эко, наименее «естественная» из всех других, она не может быть решена с точки зрения здравого смысла, ибо является первичным основанием здравого смысла. В то же время проблема бытия не сводима к вопросу о реальности окружающего нас мира, хотя в этой ситуации нам оказывается очень близка солипсистская точка зрения Беркли[279]. Бытие предшествует акту речи, однако для нас оно выступает именно как эффект языка, как нечто, что требует интерпретации, оно становится «реальностью» лишь в момент, когда мы о нем говорим. Драматическим моментом в этой ситуации является то, что человек всегда говорит об общем, в то время как все вещи в мире единичны (спор универсалистов и номиналистов по-прежнему актуален). К тому же, размышляя о бытии, мы размышляем также и о себе, в результате создается двусмысленное положение, когда субъект говорит об объекте, частью которого этот субъект является.

Пирс полагал, что любая не идеалистическая философия допускает существование чего-то абсолютно необъяснимого – последнего неанализируемого, которое можно представить себе лишь с помощью серии умозаключений, используя знаки. Таким образом, не «зная» бытия, мы, тем не менее, говорим о нем – на языке поэзии или философии, то есть о бытии можно говорить разными способами – в любом случае мы говорим о том, что нам не дано. Может быть, бытие – это поэтическая химера? Однако, даже если бытие предстает как результат интерпретации, тем не менее сами интерпретации изменяются со временем (смена парадигм в философии и науке). Значит, существуют какие-то критерии вовне, позволяющие соотносить эти интерпретации с некими физическими и историческими фактами?[280]

Во всяком случае, мы извлекаем из нашего опыта «брутальные факты», свидетельствующие о том, что если мы и неспособны определить бытие, то оно само определяет границы нашего понимания и опыта – поэтому, например, черепахи не летают, а «уши не прочищают отверткой» (пример из дискуссии Эко с Рорти об интерпретации и использовании текста). При этом все-таки бытие говорит о себе, скорее, в позитивном плане («скорее нечто, чем ничто»): черепаха не летает, зато она способна передвигаться по земле. Впрочем, в философии возможных миров и это становится возможным. Само бытие никогда не говорит нам «нет», возможность (для «познания») всегда остается открытой.

Но что же все-таки связывает Канта с утконосом? Ничего, – обескураживает нас Эко. «Так о чём же эта книга? Помимо утконосов, она рассказывает о кошках, собаках, мышках, лошадях, но также о стульях, тарелках, деревьях, горах и прочих существах и предметах, с которыми мы сталкиваемся ежедневно, а также о тех основаниях, которые позволяют нам отличать слона от гамадрила»[281] – обо всем том, что занимало умы философов, начиная с Платона и до современных когнитивистов. Нет, конечно, утконос как биологический вид вряд ли интересен философии или семиотике. Однако если мы зададимся вопросом о том, как мы распознаем утконоса, отличая его от всех других животных по каким-то специфическим признакам; если мы продолжим выяснить, почему утконос был назван «утконосом» (по естеству или по соглашению), и, наконец, как мы интерпретируем данный вид животного посредством различных видов презентации, воспроизводя его идиосинкритические черты, которые будут узнаваемы не только нами, но и другими, – вот тогда мы сможем понять интерес Эко к этому симпатичному, хотя и несколько нелепому существу. Таким образом, в этой книге речь идет о трех взаимосвязанных проблемах, связывающих воедино гносеологию, психологию, лингвистику и семиотику: в какой мере процессы (визуального) восприятия зависят от нашего когнитивного аппарата и от структуры языка? Вопрос можно поставить и иначе: в какой мере процессы означивания и мышления определяются процессом восприятия? От чего зависит процесс концептуализации и как впоследствии он отражается на процессе семиозиса? Канту не удалось разрешить эти проблемы, но он сумел правильно сформулировать их, заинтересовавшись априорными основаниями нашей способности суждения. Возможно, мы все являемся наследниками не только кантовских «истин», но и его заблуждений.

В повседневной жизни мы очень часто руководствуемся здравым смыслом в процессе понимания чего-либо, что, в принципе, соответствует некоему усредненному стандарту нормальности восприятия. Заинтересовавшись проблемой здравого смысла, Эко обнаруживает, что эта нормальность в теоретическом

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org плане весьма любопытна. Таковой она считается лишь в определенных культурных границах, поэтому, чтобы обнаружить пределы интерпретации, основанные на здравом смысле, лучше всего обратиться к неординарному случаю. Таким образом утконосу и довелось стать главным персонажем этой книги.

Полусерьезно-полушутя Эко пишет, что он предпочел утконоса еще и потому, что впервые нашел нечто, о чем не говорил Борхес. Тем не менее в процессе публикации этой книги ему процитировали Борхеса, который в частной беседе упомянул утконоса как «ужасного животного, сложенного из частей других животных». Для Эко утконос – отнюдь не ужасное животное хотя бы потому, что на его примере можно доказать некоторые гипотезы теории познания. И, кстати, еще вопрос: не из частей ли утконоса сложены все остальные животные... А кроме того, в иных культурных ситуациях и в другие исторические периоды другие животные оказывались в не менее затруднительной ситуации, чем утконос, став предметом длительных споров о собственной идентичности – ввиду того, что в культурной энциклопедии исследователей данные животные почему-то отсутствовали. Так случилось, например, с носорогом, когда его увидел Марко Поло.

Дело в том, что, путешествуя и исследуя другие страны, мы пользуемся своего рода «фоновыми книгами». Не то чтобы мы возили их с собой повсюду в физическом смысле, однако мы пользуемся уже сложившимся в нашей культуре определенным представлением о мире. Значение этих «книг» таково, что любой феномен, с которым сталкивается путешественник, интерпретируется и объясняется в терминах сложившегося видения мира[282].

Так, согласно средневековой традиции, европейцы были убеждены, что единороги существуют. Единороги должны были выглядеть как стройные и нежные белые лошади с одним рогом вместо носа. Поскольку единороги в Европе не водились, то считалось, что они обитают где-то в экзотических странах. Поэтому-то, когда Марко Поло отправился в Китай, он определенно рассчитывал увидеть там единорогов. Он был торговцем, а не интеллектуалом, однако прочитал немало книг и знал описания единорога. На Яве он встретил животных, которые выглядели похожими на единорогов, так как они имели один рог вместо носа. Он идентифицировал их как единорогов, но «поскольку он был наивен и честен, то не мог не сказать правду об этих животных»[283]. Правда же заключалась в том, что они выглядели совсем иначе, чем их описывала тысячелетняя европейская традиция.

Какой ужас! Во-первых, они были не белыми, а черными, у них была шерсть буйвола, и их лапы были большими, как у слона. Рог был черным, а голова выглядела как голова дикого кабана. И эти животные вовсе не были такими нежными, какими должны были быть единороги. Марко Поло был очень разочарован: «С виду зверь безобразный. Не похожи они на то, как у нас их описывают; не станут они поддаваться девственнице»[284]. Однако он не мог сказать, что он встретил каких-то неведомых животных: инстинктивно он отождествил их с уже известным ему по описаниям образом. В терминах когнитивных наук мы сказали бы, что он руководствовался когнитивной моделью. Он оказался жертвой «фоновых книг». На самом деле то, что увидел Марко Поло, являлось носорогом.

Эко задается вопросом, как поступил бы Марко Поло, если бы вместо Китая он направился в Австралию и увидел бы там утконоса, в какие таксономические ряды он отнес бы это животное (в случае, если бы он все-таки решил, что это животное, а не химера, не обман зрения)? Думается, не только он, но и более умудренные мыслители – Кант или Пирс – имели бы большие проблемы с его определением. Если можно утверждать, что в нашем познании мира главную роль играют семиозисные процессы, то, следовательно, речь идет о том, каким образом чувственные данные взаимодействуют с моделями восприятия (концептуальными или семантическими).

Пирс указывал на то, что процесс познания основан не на нашей способности к интроспекции или интуиции, а на гипотетическом рассуждении, связывающем внешние факты с предшествующим знанием. В случае с Марко Поло не существовало никакой платоновской идеи носорога, и он не создавал образ и понятие носорога ex novo, он создал бриколаж из уже имевшихся у него представлений и понятий. Познание носорога происходило как процесс изломанной абдукции.

Что же увидел Марко Поло на самом деле – прежде чем сказать, что он видел  
Страница 72

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org единорогов? Он «увидел» нечто, что должно было быть животным. Как правило, используя глагол «видеть», мы имеем в виду деятельность наших органов зрения, природой обусловленный способ чувственного восприятия. Тогда как семиотика и другие современные теории визуальности настаивают на том, что процесс восприятия с необходимостью опосредован культурными конвенциями. Проблема состоит в том, что, с одной стороны, полнота восприятия подкрепляется некоей исходной диаграммой, контуром, идеей (единорога); с другой стороны, после того как Марко Поло использовал идею единорога, он тем не менее заключил, что этот единорог не белый, а черный, внеся тем самым некоторые изменения в свою первичную гипотезу. Почему он сделал вывод о том, что это черное? И сказал ли он это до или после предположения о том, что это, должно быть, и есть единорог? И почему, даже сказав это, он все еще верил в то, что это единорог, хотя он и не белый?[285]

Для ответа на эти вопросы Эко использует пирсовское понятие Первичности (так «черность» носорога выступает как еще не артикулированное качество), понятие Третичности как стадии умозаключений и вывод Пирса о том, что восприятие – это уже семиозис и уже абдукция[286]. Он также апеллирует к Канту, углубляя введенное им понятие схемы, которая в процессе познания предшествует формированию понятия, предшествует вербализации. Схема отражает главным образом пространственно-временные отношения восприятия. Речь идет о форме, и именно в визуальном смысле[287]. Так что же происходит, когда мы должны сконструировать схему ранее неизвестного объекта?

Если бы Кант все-таки встретился с утконосом, то у него появился бы дополнительный стимул для размышлений о создании схемы на основе чувственных впечатлений. Хотя в данном случае чувственные впечатления не согласуются ни с одной из уже имеющихся схем (как можно совместить клюв и лапы с пятью «пальцами», с шерстью и хвостом бобра?..).

дело, по мнению Эко, заключается в том, что, вопреки рассуждениям Канта, гарантия того, что наши гипотезы «точны» (или хотя бы приемлемы), не может быть выведена из априорных суждений чистого разума, а основывается на историческом, прогрессивном временном консенсусе, принятом данным сообществом[288]. Трансцендентальное исторично и выступает как результат процесса дискуссии, селекции, отрицания, как совокупность принятых интерпретаций. То, что осуществил Пирс, и то, от чего отталкивается Эко, – это попытка детрансцендентализации процесса познания.

Существует много категорий, используемых для отражения постепенности и поэтапности процесса познания: схема, прототип, модель, стереотип, образ и др. Тем не менее сам процесс зарождения и оформления впечатлений в познавательную схему еще не объяснен удовлетворительным образом. Чтобы углубиться в эту проблему, лучше начать с вещей привычных и обыденных – таких, например, как стол, собака, ресторан, с тем чтобы в последующем проанализировать, какие означивающие механизмы вступают в игру при встрече с объектами неизвестными (носорог, утконос, лошади – для ацтеков, увидевших испанских завоевателей).

Очевидно, что во всех этих случаях самым проблематичным оказывается различие собственно восприятия и процесса семиозиса (интерпретации). Ацтеки, увидевшие лошадей, должны были сконструировать когнитивный тип лошадиности, но на основе чего: запаха, цвета, формы, морфологических или моторных признаков? Синэстетический характер восприятия соответствует также мультимедийности (множественной опосредованности) когнитивного типа[289]. Само собой разумеется, что когнитивный тип еще не является понятием[290]. Семиозис осуществляется на основе данных восприятия. Однако восприятие становится возможным благодаря тому, что мы конструируем когнитивные типы, рождающиеся как результат стимулирующего воздействия на нас материальных объектов и существующих культурных конвенций[291].

Исходя из сказанного, следовало бы отметить, что де-натурализуя процесс восприятия (то есть фактически отождествляя его с семиозисом), Эко менее всего интересуется физиологическими механизмами, участвующими в формировании когнитивного типа. Наибольшую значимость здесь имеет интерсубъективный характер интерпретации данных (в опыте) объектов и как этот процесс отражается в системах презентаций (верbalных и визуальных). Когнитивный тип рождается не на основе восприятия, а из культурного опыта интерпретатора и впоследствии играет свою роль в восприятии других объектов. Иначе говоря, культура задает способы восприятия мира, а видение

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) – это менее всего физиологический феномен. Восприятию предшествует работа нашего когнитивного аппарата и структура аппарата лингвистического. То, что Эко называет *contenuto nucleare* – сущностное содержание, некая совокупность ключевых признаков объекта, – также результирует из циркулирующих в обществе интерпретаций.

В принципе, невозможно разграничить культурные и «эмпирические» (физиологические) факторы, если речь идет о механике процесса познания, еще и потому, что природа стимулов, действующих на наши органы чувств, также весьма проблематична. Что может быть природного в понятии и способе презентации линейной перспективы? даже если допустить, что с какой-то точки объект может быть уведен определенным образом (допустим, здесь наличествует природный стимул), то с другой точки он будет выглядеть иначе (здесь возникает сомнение: не являются ли «природные стимулы» искусственными?). На этом основаны все техники *trompe-l'oeil*[292]. История же утконоса показательна в том отношении, что с момента первой встречи с ним и до момента определения его в научных терминах (то, что всеми сейчас принято как сущностное определение данного животного) прошло восемьдесят лет дискуссий по поводу приемлемого для сообщества его когнитивного типа.

Насколько результативна попытка Эко соединить семиотику с эпистемологией? Можем ли мы поставить точку в рассмотрении обозначенной им проблемы? Вряд ли (к счастью, в нашем лингвистическом аппарате есть соответствующее синтаксическое средство для обозначения экзистенциальной открытости – многоточие). Как бы ни был убедителен Эко, в действительности всегда найдутся иные способы «решения» проблемы содержательности знака и его отношения к внешнему миру. Принципиальная нерешаемость этой темы не в последнюю очередь обусловлена нашей невозможностью проверить опытным путем как «физио-логичность» восприятия, так и влияние на него когнитивного типа, равно как и адекватность лингвистической картины мира реальному положению вещей, ибо сам опыт (данные чувственного восприятия) подвергается сомнению и зависит от эпистемологических предпосылок. «Бытие» как философская категория, как лингвистический феномен остается реальностью семиосферы, тогда как подлинная реальность по-прежнему недосягаема, как бы парадоксально это ни звучало. Фундаментальная проблема означивания чего-либо существующего до и вне языка, будучи давно решена практически, не может быть убедительно объяснена на теоретическом уровне средствами того же языка – мы не можем покинуть пределы семиозиса, размышляя о его источнике. Вопрос о параллелизме бытия, мышления и языка остается открытым, а семиозис – неограниченным. С точки зрения других результатов подобного исследования кажется позитивным сам факт возвращения семиотики к проблемам гносеологии – к тому, с чего начинали Платон и Аристотель, формулируя основные семиотические проблемы, и к чему после Пирса семиотика больше не возвращалась. Означает ли это, что семиотика окончательно рассталась с позитивизмом и самодостаточностью структуралистской парадигмы, не утратив собственные дисциплинарные основания и методологический пафос? Разрешен ли спор между Пирсом и Соссюром в пользу последнего? Многоточие. Для самого Эко переход от проблемы пределов интерпретации текстов к проблеме пределов интерпретации мира выглядит, кажется, вполне естественным.

## Заключение

Когда сочиняют, думают о читателе.

Умберто Эко

Логичнее всего было бы, наверное, оставить текст без заключения – по разным причинам. И потому, что это исследование не является строгого научным ни в смысле языка, ни в плане метода, ни тем более с точки зрения структуры («заключение» здесь не обязательно предполагает наличие позитивных выводов). И потому, что, как бы мы ни старались игнорировать эмпирического автора, он все-таки существует и продолжает писать. В связи с чем данный текст можно рассматривать как «произведение-в-движении» или «произведение-с-открытым-финалом», что в общем-то соответствует избранной мною в самом начале стратегии текстуальной мимикрии. Тем не менее кое-какие размышления по поводу написанного все-таки хотелось бы высказать. Прежде всего, можно было бы попытаться предвосхитить некоторые критические замечания.

Первое замечание, вероятно, будет касаться неполноты исследования – некоторых читателей разочарует отсутствие анализа текстуальных стратегий в литературных произведениях Эко. Действительно, все три романа итальянского писателя упоминаются мимоходом или по поводу, но ни один из них так и не

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) стала объектом пристального внимания в этой книге. Причины просты: романы были опубликованы на русском, широко обсуждаются (в независимости от их реального успеха) и разобраны внимательными критиками до мельчайших деталей. Пересказывать инсайта критиков – дело неблагодарное, необязательное и трудоемкое (объем написанного превышает все мыслимые границы), а попытаться представить собственную точку зрения, игнорируя критику вообще, в какой-то мере значило бы изобретать велосипед. К тому же, коль скоро тема гиперинтерпретации (или пределов интерпретации) была заявлена как доминантная проблема всего исследования, то создание еще одной интерпретации и в особенности интерпретации изощренной могло бы рассматриваться как «литъе воды на чужую мельницу». Обсуждение литературных талантов Эко немыслимо без анализа феномена их рецепции, без разговора об отношениях между романами, читателями и критиками, без исследования «системы звезд» и «бестселлеров», вне контекста дискуссий о постмодернистской литературе, массовой культуре и т. д., что уело бы нас далеко в сторону от исследуемого вопроса. Существует и еще одна немаловажная причина: литературные произведения, ставшие объектом специального изучения, должны прежде всего оцениваться по их художественным достоинствам – метод буквалистского прочтения как поиск аналогий (например, между романом Имя розы и точкой зрения Умберто Эко на средневековую семиотику или же между романом Маятник Фуко и проблемой критики пансионизма) здесь не уместен, хотя это уже делалось и неоднократно<sup>[293]</sup>. Безусловно, нарративный анализ каждого из этих романов, равно как и их «постмодернистскость» или «семиотичность», могут стать интересной темой для исследования, но в другом месте и в другое время.

Не требует доказательств тот факт, что читатель романов Эко и читатель его академических трудов – это не одно и то же «лицо», не одно и то же рецептивное сообщество. Упрек в неполноте может прозвучать и со стороны читателей, относящихся ко второй – научной – аудитории. Прежде всего потому, что ни Теория семиотики, ни Семиотика и философия языка, ни Отсутствующая структура не нашли своего полного отражения в данной книге, по крайней мере отражения систематического. Это достаточно весомый аргумент, но оправданием здесь служит выбор темы. Меня интересовало в данном случае не только и не столько формирование семиотической теории Эко, сколько проблема интерпретации – сквозная тема всех работ Эко. Моей задачей являлось показать различные способы ее обсуждения: в собственно семиотическом ключе – как проблемы семиозиса или в более широком общепринятом смысле – как феномена истолкования текстов. При этом важно было исследовать различие традиций понимания этой проблемы (от Фомы Аквинского до Пирса и Барта), а также отличие текстов визуальных – аудиовизуальных (кино, живопись, архитектура, телевидение) от вербальных (литература). Очевидно, что фундаментальное различие, определяющее специфику каждой из этих «форм» текстуальности, предполагает как различные способы восприятия и интерпретации, так и различные способы объяснения этих феноменов с семиотической точки зрения (скажем, понятие иконического знака – принципиально важная семиотическая проблема – относится главным образом к изучению визуальной коммуникации, тогда как конвенции лингвистического знака могут быть рассмотрены на материале литературы). Словом, проблема интерпретации не могла быть сведена к семиотике и только к ней, а проблема построения самой семиотической теории, которой Эко уделил много внимания в разных работах, вообще кажется в этой связи не имеющей отношения к существу вопроса.

Второе замечание может возникнуть по поводу коллажности данного исследования – «слишком много нот». Изобилие имен и названий, а также разнообразие затрагиваемых тем и не всегда эксплицитная логика перехода от одной темы к другой действительно могут существенно затруднять восприятие книги. Но, во-первых, для читателей Эко подобная «окрошка» не будет выглядеть странно или неожиданно – энциклопедизм Эко и разносторонность его интересов хорошо известны. Избежать подобной мозаичности, когда речь идет именно об Эко, практически невозможно – все же его тексты очень отличаются от текстов Хайдеггера или Мерло-Понти: для противников подобного стиля мышления это будет выглядеть как еще один аргумент «против», для сторонников такая стратегия окажется естественным продуктом постмодернистской парадигмы мышления и письма. Со своей стороны, я хотела бы лишь заметить, что интертекстуальность, которую Ролан Барт в S/Z сравнил со сложной партитурой, в данном случае неизбежна, а «слишком много нот» быть не может, если речь идет о «хорошо темперированном клавире», каковым можно считать произведения Умберто Эко.

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) Поверхностность – следующее и логически вытекающее из прерывущего возможное замечание (может быть адресовано как автору этой книги, так и самому Эко). Ответ на подобную критику уже прозвучал чуть выше, тем не менее его можно резюмировать. Это проблема своего круга читателей и единомышленников. Для тех, кому органически ближе Хайдеггер, Мерло-Понти или Гуссерль, проблематика, стиль, а равно и способ письма Умберто Эко, безусловно, кажутся неприемлемыми. «Шут сакрального мира» и точка. Однако можно на это взглянуть и иначе. Во-первых, за «поверхностность» часто принимают простоту, то есть способность ясно излагать свои мысли или рассуждать о сложных материалах, что совершенно не означает неизбежной редукции, снижения темы и пафоса. Эко, пожалуй, один из немногих авторов, который обладает этим даром. Во-вторых, поверхность иногда ассоциируется с дилетантизмом, то есть незнанием проблемы и, как следствие, неспособностью ее решить, а также с разбросанностью интересов и неумением завершать начатое. Ни одна из этих черт не присуща Эко – исследователь, параллельно занимавшийся несколькими темами в течение 40 лет, по определению не может быть дилетантом, а разнообразие интересов и тяга к экспериментированию на границах интеллектуальных дискурсов – это единственная стратегия существования для всех, кто желает быть открытым к междисциплинарному диалогу и к диалогу традиций. В-третьих, мое интуитивное ощущение заключается в том, что Эко, как никто другой, быть может, является человеком «современным» в полном смысле этого слова, исследователем, который не только содержательно, но и стилистически, даже физиологически улавливает дух эпохи, понимая, что так писать, как писали философские или научные тексты в XIX веке или даже в начале XX, уже невозможно – за поверхность можно принять «новую эстетику текстуальности» или гипертекстуальность компьютерной цивилизации (как бы она ни называлась – «мозаичная» или постмодернистская культура или как-то еще). Кстати, о постмодернизме – несмотря на банальность самого термина, эта парадигма может нам быть полезна еще раз: вслед за Фредриком Джеймисоном, описывающим постмодернизм как утрату глубины, как культуру имиджа и симулякрума, как шизофреническое существование на лингвистической поверхности, мы могли бы сформулировать новое понимание «поверхности» – например, интерпретировать ее как согласие с эпистемологией постмодерна.

Отсутствие критической дистанции, или тема Автора в данном тексте. Вообще говоря, с отсутствием критической дистанции у нас давно уже наблюдается кризис – с тех самых пор, как эвфемизмы и контрабандные методы протаскивания западных теорий перестали быть наущной необходимостью отечественной науки то есть без малого 10 лет. В условиях тотального диктата марксистско-ленинской философии критическая дистанция подразумевалась самим названием, даже если вместо критики в тексте шел детальный разбор концепции, выражавший, скорее, полное согласие автора с критикуемой им парадигмой. Поскольку эпоха «туников структурного психоанализа» и «критики буржуазных концепций человека» миновала, постольку вопрос о критике явно утратил свою актуальность. Это, скорее, проблема собственной точки зрения. Хочется верить, что таковая в данном тексте все же присутствует – по крайней мере, настолько, насколько это допускается жанром исследования, разворачивающегося вокруг одного автора. Тем более, что в строго семиотическом смысле не может быть произведения, в котором отсутствовала бы точка зрения. Недостаточность или неполнота рассмотрения теории Умберто Эко здесь предстает как желание автора данного текста выговориться по вполне определенным проблемам, не забывая о виновнике, инициировавшем размышление по поводу, а также наслаждаясь редкой возможностью ощутить себя и автором, и читателем в одном лице.

#### Библиография основных работ Умберто Эко[294]

1956 – *Il problema estetico in San Tommaso* (Torino: Edizioni di Filosofia) // *problema estetico in Tommaso d'Aquino* (второе, обновленное издание; Milano: Bompiani, 1970); англ. перевод: *The Aesthetics of Thomas Aquinas* (Cambridge: Harvard U.P., 1988).

1959 – *Sviluppo dell'estetica medievale* (Milano: Marzorati); *Arte e bellezza nell'estetica medievale* (второе, обновленное издание; Milano: Bompiani, 1987)

Англ. перевод: *Art and Beauty in the Middle Ages* (London-New Haven: Yale U.P., 1985).

1962 – *Opera aperta* (Milano: Bompiani); англ. перевод: *The Open Work* 'Страница 76

умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org (Cambridge: Harvard U.P., 1989 revised).

1963 – *Diario minimo* (Milano: Mondadori), (обновленное издание; Milano: Mondadori, 1975); англ. перевод: *Misreadings* (London: Cape and New York: Harcourt 1993).

1964 – *Apocalittici e integrati* (Milano: Bompiani) (обновленное издание, Milano: Bompiani, 1977); англ. перевод: *Apocalypse Postponed* (Bloomington: Indiana U.P., 1994).

1965 – *Le poetiche di Joyce* (Milano: Bompiani); англ. перевод *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce* (London: Hutchinson and Cambridge: Harvard U.P., 1989).

1968 – *La struttura assente* (Milano: Bompiani). 1968 – *La definizione dell'arte* (Milano: Mursia). 1971 – *Le forme del contenuto* (Milano: Bompiani). 1971 – *Il segno* (Milano: Isedi). 1973 – *Beato di Lebana* (Milano: F. M. Ricci).

1975 – *Trattato di semiotica generale* (Milano: Bompiani).

1976 – *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana U.P., and London: Macmillan, 1977) (Оригинальная английская версия «Трактата»).

1976 – *Il superuomo di massa* (Milano: Cooperativa Scrittori) (обновленное издание; Milano: Bompiani, 1978).

1977 – *Dalla periferia dell'impero* (Milano: Bompiani). 1977 – *Come si fa una tesi di laurea* (Milano: Bompiani).

1979 – *The Role of the Reader* (Bloomington: Indiana U.P. and London: Hutchinson, 1981). Коллекция эссе, опубликованных ранее в книгах: *Opera aperta*, *Apocalittici e integrati*, *Forme del contenuto*, *Lector in fabula*, *Il Superuomo di massa*.

1979 – *Lector in fabula* (Milano: Bompiani).

1980 – *Il nome della rosa* (Milano: Bompiani) (комментированное издание, ed. by Costantino Marmo. Milano: Edizioni Scolastiche Fabbri, 1990); англ. перевод: *The Name of the Rose* (New York: Harcourt, 1983, London: Seeker & Warburg, 1983).

1983 – *Postille al nome della rosa* (было включено в «карманное» итальянское издание 1984 года); англ. перевод: *Postscript to The Name of the Rose* (New York: Harcourt, 1984).

1984 – *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Einaudi: Torino); англ. перевод: *Semiotics and the Philosophy of Language* (Bloomington: Indiana U.P., 1984).

1985 – *Sugli specchi e altri saggi* (Milano: Bompiani).

1988 – *Il pendolo di Foucault* (Milano: Bompiani); англ. перевод: *Foucault's Pendulum* (New York: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1989; London: Seeker and Warburg, 1989).

1990 – *I limiti dell'interpretazione* (Milano: Bompiani); англ. перевод: *The Limits of Interpretation* (Bloomington: Indiana U.P., 1990).

1991 – *Stelle e stellette* (Genova: Melangolo).

1992 – *Il secondo diario minimo* (Milano: Bompiani). англ. перевод: *How to Travel with a Salmon and Other Essays* (New York: Harcourt Brace and London: Seeker, 1994 partial).

1992 – *Interpretation and Overinterpretation* (Cambridge U. P.).

1993 – *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* (Bari: Laterza); англ. перевод: *The Search for the Perfect Language* (Oxford: Blackwell, 1995).

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org  
1994 – *Six Walks in the Fictional Woods* (Cambridge: Harvard U.P.);  
итальянское издание: *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (Milano:  
Bompiani, 1994).

1994 – *L'isola del giorno prima* (Milano: Bompiani); англ. перевод: *The Island of the Day Before* (New York: Harcourt Brace and London: Seeker and Warburg, 1995).

1997 – *Kant e l'ornitorinco* (Milano: Bompiani).

Издания, выпущенные в соавторстве и под редакцией Умберто Эко

1961 – *Storia figurata delle invenzioni* (Milano: Bompiani) Edited by U. Eco and G. B. Zorzoli; англ. перевод: 1. *The Picture History of Inventions* (New York: Macmillan, 1963) 2. *The Pictorial History of Inventions* (London: Weidenfeld, 1962).

1965 – *Il caso Bond* (Milano: Bompiani). Edited by O. Del Buono and U. Eco; англ. перевод: *The Bond Affair* (London: Macdonald, 1966).

1966 – *La bomba e il generale* (Milano: Bompiani) Illustrated by Eugenio Carmi (обновленное издание, 1988).

1966 – *I tre cosmonauti* (Milano: Bompiani) Illustrated by Eugenio Carmi (revised edition, 1988).

1969 – *L'arte come mestiere* (Milano: Bompiani) Edited by U. Eco.

1969 – *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (Milano: Bompiani) Edited by U. Eco and R. Faccani.

1969 – *L'Industria della cultura* (Milano: Bompiani) Edited by U. Eco.

1971 – *I fumetti di Mao* (Bari: Laterza) Edited by G. Nebiolo, U. Eco and J. Chesneaux; англ. перевод: *The People's Comic Book: Red Women's Detachment, Hot on the Trail, and Other Chinese Comics*.

1972 – *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio* (Milano: Almanacco Bompiani) Edited by U. Eco and C. Sughi.

1972 – *I pampini bugiardi* (Rimini: Guaraldi) Edited by U. Eco and M. Bonazzi.

1972 – *Estetica e teoria dell'informazione* (Milano: Bompiani) Edited by U. Eco.

1979 – *A Semiotic Landscape* (The Hague: Mouton) Edited by S. Chatman, U. Eco and J.M. Klinkenberg. Proceedings of the First Congress of IAASS-AIS, Milano, 1974.

1983 – *The Sign of Three: Peirce, Holmes, Dupin* (Bloomington: Indiana University Press) Edited by U. Eco and T.A. Sebeok; итальянский перевод: *Il segno dei tre* (Milano: Bompiani 1983).

1988 – *Meaning and Mental Representations* (Bloomington: Indiana U.P.) Edited by U. Eco, M. Santambrogio and P. Violì.

1989 – *On the Medieval Theory of Signs* (Amsterdam: Benjamins) Edited by U. Eco and Costantino Marmo.

1992 – *Gli gnomi di Gnu* (Milano: Bompiani) With Eugenio Carmi.

Примечания

1

Тем не менее с начала 70-х гг. в отечественных академических изданиях стали появляться публикации главным образом в жанре рецензий, посвященные Умберто Эко, а также отдельные переводы его статей. Поскольку библиография этих

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) работ весьма ограничена, поскольку можно привести ее здесь целиком (хотя и не исключено, что какие-либо публикации могли быть не замечены ввиду пролиферации гуманитарной литературы и периодических журналов, имевшей место в последние годы).

Работы Эко, переведенные на русский язык: О членениях кинематографического кода // Строение фильма. М.: Радуга, 1984; Заметки на полях «Имени розы» // Называть вещи своими именами. М.: Прогресс, 1986; а также полная версия в другом переводе романа Имя розы. М.: Книжная палата, 1989; Потребление, поиск и образцовый читатель // Homo Ludens. Человек читающий. М., 1990; о языке рая // двадцать два. 1989/1990 (журнал, издаваемый в Израиле на русском языке); Средневековья Умберто Эко // Иностранный литература. 1994. № 1; Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна / Под ред. А. Р. Усмановой. Минск, 1996; Предисловие к английскому изданию // Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1996; Пять эссе на темы этики. СПб.: Symposium, 1998; Помыслить войну // Художественный журнал. 1998. № 19; Зеркала // Метафизические исследования. СПб., 1999. № 11. Самым значительным событием среди публикаций Умберто Эко на русском языке можно без преувеличения считать издание Отсутствующей структуры (Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1998). Речь идет в основном о библиографии работ Эко на русском языке, но, вероятно, можно было бы также вспомнить о других публикациях, появившихся на территории СНГ на национальных языках: например, в белорусскоязычном журнале «ARCHE» (№ 1/1998 и 1/1999) публиковались переводы отдельных эссе Умберто Эко из *Secondo diario minimo* и фрагмент перевода Открытого произведения. Статьи и рецензии, посвященные У. Эко: Жолковский А. Умберто Эко. Отсутствующая структура // Вопросы философии. 1970. № 2; Козлов С. Умберто Эко. *Lector in fabula*. Интерпретативное сотрудничество в повествовательных текстах // Современная художественная литература за рубежом. 1982. № 1; Костюкович Е. Умберто Эко. Имя розы II Современная художественная литература за рубежом. 1982. № 5; Солоухина О. В. Концепции «читателя» в современном западном литературоведении // Художественная рецепция и герменевтика / Под ред. Ю. Б. Борева. М., 1985; Козлов С. Статьи об «Имени розы» // Современная художественная литература за рубежом. 1987. № 6; Иванов В. В. Огонь и роза. Введение к «Имени розы» // Иностранный литература. 1988. № 8; Чекалов К. Произведение искусства в теории культуры Умберто Эко // Искусство. 1988. № 5; Козлов С. Умберто Эко. Маятник Фуко // Современная художественная литература за рубежом. 1989. № 2; Лотман Ю. М. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. М., 1989; Костюкович Е. Маятник Фуко – маятник Эко... // Иностранный литература. 1989. № 10; Усманова А. Р. Семиотическая модель универсума культуры в концепции Умберто Эко // Вестник Белорусского государственного университета. Серия 3. № 3. 1993; Усманова А. Р. Умберто Эко // Новейший философский словарь. Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1998.

2

Симптоматичным в этом плане выглядит перевод именно Отсутствующей структуры (1968), специфический пафос которой, несмотря на ту критику, которую Эко адресует структурализму, анализируя его философский базис, все же интуитивно ощущается как нечто архаическое.

3

До сих пор наиболее репрезентативной семиотической антологией может по праву считаться Семиотика (под ред. Ю. С. Степанова). М.: Радуга, 1983. к числу других эпохальных в некотором роде изданий могут быть причислены: Структурализм: «за» и «против» (под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова). М.: Прогресс, 1975, а также переводы отдельных книг и статей К. Леви-Страсса, Р. Барта, Р. Якобсона, Э. Бенвениста, Ц. Тодорова, Ю. Кристевой и других.

4

4 Не миновала эта участь и Ролана Барта. Свидетельством чему, наверное, могут служить его работы середины 60-х гг.: Система моды (1967) и Основы семиологии (1965). В статье Семиология как приключение он ретроспективно отмечает, что испытывал немалое удовольствие в занятиях систематикой (будь

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org то исчерпывающая реконструкция грамматики моды или грамматики самой семиологии), ибо «в классификационной деятельности есть свое творческое упоение, известное таким великим классификаторам, какими были Сад и Фурье...» (Барт Р. Семиология как приключение // Мировое древо. 1993. № 2. с. 81). Как бы ни были скучны эти классификаторские тексты, в их основе лежало то эйфорическое упоение семиотикой, которое открылось Барту в период работы над Мифологиями (а Умберто Эко – в процессе написания Открытого произведения), которое «придавало уверенность ангажированному интеллигенту, снабжая его орудием для анализа, и придавало ответственность исследованию смысла, наделяя его политическим значением» (Там же. С. 80), и которое с годами привело к разочарованию в претензии семиотики на статус абсолютной науки (или «логики всех наук»), но одновременно укрепило веру в то, что только семиотика способна выполнить функции «идеологической критики». Все это в полной мере может быть отнесено и на счет Умберто Эко.

5

1 См.: A Conversation on Information. An Interview with Umberto Eco, by Patrick Coppock, February 1995. P. 6. (Source: [http://www.cudenver.edu/~mryder/itc\\_data/eco/eco.html](http://www.cudenver.edu/~mryder/itc_data/eco/eco.html) 1 и)

6

Так, последний роман Остров накануне не только по содержанию, но и по форме – манифестация «страстей по барокко» (специфика итальянского языка данной эпохи, воспроизведенная в этом романе, играет не последнюю роль в «дидактических и слегка садистских играх» Эко с его переводчиками). По его собственным словам, «здесь есть все, что должен иметь роман: сага о Ферранте, неожиданно возникающий брат, роман-в-романе, пытки, маневры Мазарини, готового пойти на все что угодно, чтобы заполучить секрет punto filo – остановки времени, что в конечном счете позволило бы юному Роберто познать вечность. Наконец, здесь есть «остров предшествующего дня», расположенный на 180-м градусе по меридиану, где согласно сюжету расположена линия поворота времени [...] фантастический повод для размышления о времени на фоне бесконечных философских комментариев отца Каспара Вандерроселя». (Цит. по: Umberto Eco, *Le Pavarotti de l'écriture // L'évenement du jeudi*. 1996. 22–28 février.) Читатель может получить всевозможные сведения о развитии науки и техники в XVII веке, который Эко избрал ввиду его «взрывного» характера. Короче говоря, это во всех смыслах «эковская» книга, со всей присущей ему эрудицией и интеллектом, которой, тем не менее, по мнению критиков, недостает самой малости – магии Имени розы. (Цит. по: Umberto Eco, *Le Pavarotti de l'écriture II L'évenement du jeudi*. 1996. 22–28 février.)

7

См.: Eco U. *Apocalypse Postponed*. Indiana University Press, 1994. P. 45.

8

Среди недавних коллективных публикаций, в том числе и материалов международных конференций, посвященных романам и академическим текстам Эко, можно упомянуть следующие: Bachorski H. J. (ed.) *Lecturen, Aufsatze, zu Umberto Eco «Der Name der Rose»* (Goppingen: Kummerle, 1985); Giovannoli R. (ed.) *Saggi su «Il Nome della Rosa»* (Milano: Bompiani, 1985); Haverkamp A., Heit A. (ed.) *Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium* (Munchen: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987); Magli P. (ed.) *Semiotics: Storia Theoria Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco* (Milano: Bompiani, 1982); Burkhardt A., Rohse E. (eds.) *Umberto Eco. Zwischen Literatur und Semiotik* (Braunschweig: Ars et Scientia, 1991); Stauder Th. (ed.) «Staunen über das Sein». Internationale Beiträge zu Umberto Ecos «Insel des vorigen Tages» (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997); Bouchard N., Pravadelli V. (eds.) *The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation: Eco's Alternative* (New York: Peter Lang Publishers, 1998); Petitot J., Fabbri P. (eds.) *Umberto Eco: Au nom de sens. Les actes du Colloque à Cerisy-la-Salle, 1996* (в печати), *Eco in fabula: Umberto Eco dans Tes sciences humaines* (Leuven, 1999, конференция) и др.

9

К слову об Интернете: у Умберто Эко есть своя страница в Интернете (Eco's Home Page), где можно ознакомиться с его биографией, почитать интервью, некоторые из лекций, рецензии на его книги, а также принять участие в электронных конференциях по Эко

10

Цит. по: Костюкович Е. Маятник Фуко – маятник Эко... // Иностранный литература. 1989. № 10. С. 225.

11

Эко У. Заметки на полях // Имя розы. М., 1989. С. 429.

12

Eco U. «Reply», in Eco U. Interpretation and overinterpretation (Cambridge University Press, 1992). P. 139.

13

Например, можно задаться вопросом: насколько «чрезмерной» является феминистская интерпретация произведений Умберто Эко? Поклонники Эко не оставляют в покое проблему отсутствия или двусмысленного присутствия женских персонажей в романах Эко, дискутируя в Интернете о том, не является ли Эко сексистом. Из числа феминистских теоретиков Тереза де Лауретис предложила, на мой взгляд, несколько весьма интересных выводов в результате анализа Имени розы и других произведений Эко. Так, она полагает, что единственный женский персонаж в романе – безымянное и безмолвное тело – символизирует *natura naturans*, досимволическое или досемиотическое состояние или, как сказала бы Юлия Кристeva, материальную *chora*. В целом же ассоциативная цепочка «женщина-мать– церковь-истина-смерть» выстроена, по ее мнению, очень точно. Не менее любопытное феминистско-семиотическое прочтение может быть осуществлено в отношении эссе О языке рая: Адам открывает, вслед за Якобсоном, поэтическую функцию языка и испытывает дерридианскую и хайдеггерянскую страсть к ложным этимологиям. Находясь ближе к Богу, чем Ева, он чувствует, что различие существует. У Евы имеются свои причины заниматься лингвистикой и поэтикой: знакомство со змием открыло перед ней существование долингвистических факторов в семиотической сфере, и теперь она глубоко увлечена семанализом. Т. де Лауретис заключает, что Адам и Ева покинули рай, как только они начали играть с языком и раскрыли, что однозначного соответствия между означаемым и означающим, предусмотренного эдемским кодом, не существует, так же как не существует и паритета в отношениях полов, что и отражает человеческий язык. Так началась история. (См.: T. de Lauretis «Gaudy rose: Eco and narcissism», in Technologies of Gender (Indiana University Press, 1987). P. 51-69.)

14

См.: Костюкович Е. Умберто Эко. Имя розы // Современная художественная литература за рубежом. 1982. № 5. С. 40-46. На Западе эта статья была переведена и опубликована в сборнике Saggi su «Il Nome della Rosa» (Milano: Bompiani, 1985).

15

Eco U. Interpretation and overinterpretation (Cambridge University Press, 1992). P. 75.

16

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org

Костюкович Е. Умберто Эко. Имя розы II Современная художественная литература за рубежом. 1982. № 5. С. 46.

17

Eco U. Interpretation and overinterpretation. P. 77.

18

См.: Eco U. Six walks in the fictional woods (Harvard University Press, 1994). P. 11.

19

См.: Eco U. Interpretation and overinterpretation. P. 88.

20

См.: Eco U. Come si fa una tesi di laurea. Le materie umanistiche (Milano: Bompiani, 1977). P. 247.

21

См.: Eco U. The Aesthetics of Thomas Aquinas (Harvard University Press, 1988). P. vii.

22

Robey D. «Introduction», in Eco U. The Open Work (Harvard University Press, 1989). P. xvii.

23

Цит. по: Gritti J. Umberto Eco (Paris: Editions Universitaires, 1991). P. 12.

24

Эко У. Заметки на полях // Эко У. Имя розы. М., 1989. С. 464.

25

См.: Eco U. Travels in Hyperreality (London: Picador, 1987). P. 68–72.

26

Вероятно, мы могли бы в данном контексте отвлечься от тех различий, которые будто бы существуют между авантюрным романом «плаща и шпаги» и жанром «исторического романа», хотя эта проблема будет затронута в дальнейшем.

27

См.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 64.

28

Eco U. The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce (Harvard University Press, 1989). P. 3.

29

См.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 151.

30

Eco U. *The Aesthetics of Thomas Aquinas* (Harvard University Press, 1988). P. 213.

31

Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре Средневековья. Киев, 1992. С. 66-67.

32

Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 225.

33

Eco U. *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce* (Harvard University Press, 1989). P. 10.

34

Eco U. *The Open Work* (Harvard University Press, 1989). P. 13.

35

См.: Eco U. *Semiotics and Philosophy of Language* (Indiana University Press, 1984). P. 104.

36

Барт Р. Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987. С. 370.

37

Eco U. *The Open Work*. P. 5-6.

38

Эта работа в свое время имела огромный резонанс, ибо среди критиков структурализма Эко – вероятно, наиболее дотошный и внимательный критик, исследующий самодвижение структурализма от метода (понимания структуры как оперативной модели) к построению специфической онтологии (к представлению об объективной структуре или структурах как «вечных законах духа»). Само по себе заявление о том, что «структурата отсутствует», должно было скандализировать публику, ибо в конце 60-х годов «этая самая структура заполонила собой всю культурную сцену современности» (Эко У. Отсутствующая структура. СПб., 1998. С. 29).

39

Eco U. *The Open Work*. P. 232.

40

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org)

См.: Eco U. *La struttura assente* (Milano: Bompiani Tascabili, 1983). Р. 253.

41

Ibid. Р. 288.

42

Eco U. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Р. 217.

43

В конце 60-х годов проблема самоидентификации семиологии (как метода и/или как дисциплины) стояла особенно остро. Как отмечает Умберто Эко, в те годы «не так легко было понять, чем отличается семиология от структурализма», однако уже тогда ощущалась большая гибкость семиотики, «позволявшая вводить в семиотический дискурс неструктураллистские элементы, например элементы теории Пирса». Отказываясь от поисков некоего Кода кодов или Пра-системы как последнего основания культуры и коммуникации, он делает вывод о том, что «онтология языка умерщвляет всякую семиотику», которая в своем исследовании структур коммуникации выявляет «не какую-то залегающую в глубине структуру, а отсутствие структуры, локус непрестанной «игры». «Семиотика не может быть одновременно оперативной техникой и признанием Абсолюта» (Эко У. Отсутствующая структура. С. 6, 23).

44

Эко У. Имя розы. М., 1989. С. 420–421.

45

См.: Umberto Eco *Le Pavarotti de l'ecriture // L'evenement du jeudi*, 1996.  
Du 22 au 28 fevrier.

46

De Lauretis T. «Gaudy Rose. Eco and Narcissism», in *Technologies of Gender* (Indiana University Press, 1985). Р. 58

47

Lumley R. «Introduction», in Eco U. *Apocalypse Postponed* (BFI & Indiana University Press, 1994). Р. 2.

48

С. Н. Зенкин во вступительной статье, предваряющей несколько текстов Ролана Барта, уже писал о том, что нами «до сих пор воспринимаются как нечто «импортное» те смысловые механизмы, которые используются в рекламе и массовой культуре» (анализируемые Бартом в Мифологиях). «Нам близко знаком государственный тоталитаризм, но еще малоактуальными кажутся разоблачаемые Бартом тоталитарные тенденции, порождаемые открытым обществом, где совершается свободный обмен товаров и знаков». Мы все еще воспринимаем радикальную антибуржуазную критику Барта в контексте структуралистской парадигмы, которая в свою очередь предстает перед нами как «солидная, позитивная мудрость». Уроки же, которые мы должны были бы извлечь из чтения Мифологий Барта (но также и «безответственных» популярных эссе Умберто Эко), состоят в том, чтобы: 1) увидеть «способность западной цивилизации к мощной и глубокой самокритике»; 2) принять мысль о необходимости преодоления дисциплинарных границ и замкнутости культурных языков. (См.: Зенкин С. Н. РОЛАН БАРТ – нарушитель границ // Мировое древо. 1993. № 2. С.

умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) 78.) По большому счету, именно неспособность к своевременному усвоению этих двух уроков европейской семиотики (как формы интеллектуальной критики, как критики идеологий) сказалась в методологическом кризисе Московско-Тартуской семиотической школы, так и не покинувшей и даже, напротив, сознательно укрывшейся за стенами «башни из слоновой кости».

49

См.: Eco U. *Apocalittici e integrati* (Milano: Bompiani, 1964).

50

См.: Eco U. *Apocalittici e integrati*; в переводе на англ.: Eco U. *Apocalypse Postponed* (BFI & Indiana University Press, 1994).

51

Теоретики Бирмингемского Центра культурных исследований неоднократно отмечали, что главным стимулом в изучении современной британской культуры, анализа проблем национальной, культурной, гендерной и других идентичностей вначале оказалось то состояние растерянности, в каком обнаружили себя английские интеллектуалы в период бурной американизации. Первым неутешительным выводом о состоянии «переходного общества» (каковым представлялась на конец 40-х гг. Англия) стало заключение о том, что «все есть массовая культура».

52

Нетрудно представить, что в конце 50-х гг. достаточно оптимистичный голос Эко звучал как голос конформиста, ибо в рамках марксистской концепции Хоркхаймера и Адорно в сложившейся культурной ситуации «все, что способно оказывать сопротивление, имеет шанс выжить только приспосабливаясь. Будучи хоть единожды зарегистрированным в своем отличии от культурыиндустрии, оно уже становится составной частью ее подобно тому, как составной частью капитализма становится зачинатель аграрной реформы» (Хоркхаймер М., Адорно Т. диалектика просвещения. М.-СПб.: «Медиум» – «Ювента», 1997. с. 164), любая культурная инициатива в конечном счете будет обращена на круги капитала, потреблена и подчинена идеологии консьюмеризма. Тотальный отказ от соучастия в этом процессе, абсолютный нонконформизм кажется вполне логичным жестом в свете этой концепции. По иронии судьбы не только радикальный художественный авангард или политический радикализм 60-х гг., но и, казалось бы, наиболее критичные в отношении позднего капитализма авторы – франкфуртцы, Барт, Альтюссер, Кастроидис и другие теоретики, которым удалось «снабдить производство новыми идеями» (там же), – в конечном счете превратились в наиболее выгодные коммерческие продукты, идет ли речь об арт-рынке или академической сфере. Возможно, диалектика просвещения, несмотря на всю горечь и пессимизм, разделяемые ее авторами, еще долгое время будет оставаться актуальным пособием по культуре капиталистического общества.

53

См.: Williams R. *Culture and Society, 1780–1950* (Penguin, 1963).

54

Eco U. *Apocalypse Postponed* (BFI & Indiana University Press, 1994). Р. 18.

55

Кстати, негативизм франкфуртских теоретиков во многом способствовал становлению новой культурологической парадигмы: идея мультикультурализма, или плюрализма, множественности культур, восходит в своих истоках именно к диалектике просвещения. М- Хоркхаймер и Т. Адорно первыми обратили внимание

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) на дискурсивную амбивалентность термина «культура» в единственном числе. Однако мысль о тоталитарном характере Единой культуры (как реальности бытия и как концептуальной целостности) в данном случае целиком подчинена общей логике культуркритицизма немецких теоретиков. «Говорить о культуре всегда было делом, культуре противном. В качестве общего знаменателя термин «культура» виртуально уже включает в себя процедуры схематизации, каталогизации и классификации, приобщающие культуру к сфере администрирования». Отсюда вытекает вывод о естественности полного отождествления культуры на современном ее этапе с культурной индустрией. (См.: Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения. С. 163.)

56

Eco U. *Apocalypse Postponed*. P. 124.

57

*Ibid.* P. 26.

58

См.: Эко У. Отсутствующая структура. С. 236–238.

59

Eco U. *Apocalypse Postponed*. P. 30.

60

См.: Eco U. *Travels in Hyperreality* (London: Picador, 1987). P. 140.

61

Eco U. *Travels in Hyperreality*. P. 135.

62

*Ibid.* P. 142.

63

*Ibid.* P. 141.

64

Eco U. *Apocalypse Postponed*. P. 25.

65

Eco U. *Apocalypse Postponed*. P. 54.

66

См.: Eco U. *Travels in Hyperreality*. P. 138.

67

Eco U. *Travels in Hyperreality*. P. 145.

68

Eco U. *The Open work* (Harvard University Press, 1989). P. 183.

69

Эко У. Заметки на полях. С. 456.

70

Русскоязычному читателю известны некоторые тексты Умберто Эко, посвященные постмодернистской эстетике: См.: Эко У. Инновация и повторение: Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Минск, 1996; Эко У. Заметки на полях.

71

Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. С. 52.

72

Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. С. 53.

73

Как это случилось, например, с Гамлетом. Т. С. Элиот утверждал, что Гамлет является повторением ранних версий, позаимствованных Шекспиром у других авторов, что сказывается в несовершенстве его композиции. Эко полагает, что двусмысленность и «оригинальность» этого произведения являются результатом тех проблем, которые испытывал его автор, пытаясь совместить различные топосы в одном тексте (Eco U. «Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage», in *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality* (Minerva, 1995). P. 201).

74

Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. С. 56.

75

См.: Эко У. Заметки на полях. С. 437.

76

См.: Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. С. 61.

77

См.: Солоухина О. В Концепции «читателя» в современном западном литературоведении // Художественная рецепция и герменевтика. М., 1985. С. 219.

78

Т. А. ван Дейк определяет «фреймы» как общее «знание», которое организовано в концептуальные системы. Фреймы имеют, как правило, конвенциональную

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) природу и описывают то, что в данном обществе является «характерным» или «типичным». Концептуальные фреймы, или «сценарии», определенным образом организуют наше поведение и позволяют более или менее правильно интерпретировать поведение других людей. (См.: Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989. С. 16–17).

79

Или, как показывает, например, Ю. Цивьян, ранние русские фильмы по роману Л. Толстого Анна Каренина воспроизводили сцену самоубийства Анны не «по Толстому», а «по Люмьерам» (Прибытие поезда на вокзал Ла Сиота). Только в эту эпоху речь шла не об умышленной реминисценции, а, скорее, о бессознательном копировании образца, оставившем неизгладимое впечатление ужаса от надвигающегося на зрителя поезда. (См.: Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России (1896–1930). Рига, 1991. С. 165–167.)

80

См.: Eco U. The Role of the Reader (Indiana University Press, 1979). Р. 21–22.

81

См. более подробно: Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. С. 57–63.

82

Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. С. 72.

83

Sanes K. Travelling Through Hyperreality with Umberto Eco. (См.: <http://www.transparencynow.com/eco.htm> 2 и)

84

Бодрийяр отмечает, что симуляция – это «порождение при помощи моделей реального без истока и реальности», то есть гиперреального. Симуляция заставляет совпасть все реальное с моделями симуляции. При этом исчезает самое существенное – различие между симуляцией и реальным. Поскольку устраняется всякая соотнесенность, уничтожаются все референты, поскольку бессмысленно говорить об «удвоении», об «имитации», о «копировании» (Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции // Философия эпохи постмодерна. Мн., 1996. С. 34).

85

См.: Eco U. Travels in Hyperreality. Р. 43.

86

Eco U. Travels in Hyperreality. Р. 4.

87

Ibid. Р. 11.

88

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org)  
Ibid. P. 14.

89

Eco U. Travels in Hyperreality. P. 47–49.

90

Ibid. P. 31.

91

Eco U. Travels in Hyperreality. P. 33.

92

Ibid. P. 39.

93

См.: Goodman N. The Languages of Art (Indianapolis: Bobbs, Merrill, 1968) P. 99.

94

См.: Бел М., Брайсон Н. Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания. IX (2/96). С. 522.

95

См.: Goodman N. Ibid. P. 104.

96

См.: Ginzburg C. «Clues: Morelli, Freud and Sherlock Holmes», in The Sign of Three /ed. by Eco and Sebeok (Indiana University Press, 1983). P. 105–107.

97

«Существование оригинала предполагается понятием аутентичности» (Benjamin W. «The Work of Art in the Age of Its Mechanical Reproduction», in Illuminations (Pimlico, 1999). P. 215).

98

См.: Eco U. «Fakes and Forgeries», in Eco U. The limits of interpretation (Indiana University Press, 1990). P. 176.

99

В БЭС (в 2-х т. М., 1991) подделка (физическая) определяется как «образец подобной фабрикации» (Т. 2. С. 162); копия (от лат. *copia* – множество) – «точный список, точное воспроизведение, повторение чего-либо» (Т. 1. С. 628); фальсификация (от лат. *falsifico* – подделываю): «1) злостное, преднамеренное искажение каких-либо данных; 2) изменение с корыстной целью вида или свойства предметов; подделка» (Т. 2. С. 540); факсимиле (от лат. *fac simile* – сделай подобное) – это: «1) точное воспроизведение графического оригинала (документа, рукописи, подписи) фотографическим или печатным способом; 2) клише-печать, воспроизводящая собственноручную

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org подпись» (т. 2. с. 540); псевдо- (от греч. *Pseudos* – ложь) – «ложный, мнимый» (т. 2. с. 218); оригинал (от лат. *originalis* – первоначальный) – «подлинное произведение (в отличие от копии)» (т. 2. с. 81); аутентичный (текст) (от греч. *Authentikos* – подлинный) – «текст, документ, официально признанный равнозначным другому тексту, составленному, как правило, на другом языке, и имеющий одинаковую с ним юридическую силу» (т. 1. с. 87).

100

Eco U. «Fakes and Forgeries». P. 174.

101

Ibid. P. 178.

102

В этом смысле психоанализ давно разрешил проблему оригинала: «Сказать я-значит ошибиться» (Baer E. «Freud and the Trope of Enigma», in *Semiotic Unfolding* (Berlin, 1984, vol. I). P. 14).

103

См.: Eco U. «Fakes and Forgeries», in Eco U. *The limits of interpretation* (Indiana University Press, 1990). P. 185.

104

Пирс определял знак как «нечто, что замещает нечто иное в некотором отношении или качестве» (Peirce Ch. S. «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», in *Philosophical Writings* (ed. by J. Buchler. Dover Publications, 1955). P. 99).

105

В этих случаях Пирс полагал возможным различать знак и репрезентамен. Он писал, что «знак – это репрезентамен с мысленной интерпретантой», то есть знак по определению должен быть воспринят и интерпретирован как таковой. Не исключено, что «существуют репрезентамены, не являющиеся знаками» (Ibid. P. 100).

106

Eco U. Fakes and Forgeries. P. 188.

107

Peirce Ch. S. *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*. P. 102, 104.

108

Eco U. Fakes and Forgeries. P. 193.

109

Ibid. P. 195.

110

Eco U. Fakes and Forgeries. P. 201.

111

Речь идет об анализе фильма Касабланка (см., например, в англоязычных изданиях: Eco U. «Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage», in Eco U. *Travels in Hyperreality* (London: Picador, 1987). Р. 197–211 или в антологии: Eco U. «Casablanca, or the Cliches are having a Ball», in Blonsky M. (ed.) *On signs* (Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1991). Р. 35–38) и о работе О членениях кинематографического кода, которая в первом варианте прозвучала на кинематографической встрече в Пезаро в 1967 году (см.: *Linguaggio e ideologia nel film // Atti della Tavola Rotonda alia III Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, maggio 1967*, а несколько позже и в более развернутом варианте вошла в книгу Отсутствующая структура (см.: Eco U. *La struttura assente* (Milano: Bompiani, 1968). Р. 105–160). См. также русский перевод: Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. М., 1984; или в англоязычных антологиях: Eco U. *Articulations of the Cinematic Code*, in Nichols B. (ed.) *Movies and Methods. An Anthology* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1976). Р. 590–607.

112

Оппозиция открытое/закрытое произведение. См.: Newpert R. *The End. Narration and Closure in the Cinema* (Detroit: Wayne State University Press, 1995); концепция образцового читателя: Staiger J. *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992); проблемы фильминической презентации: Branigan E. *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Mouton Publishers, 1984).

113

См.: Eco U. *Kant e l'ornitorinco* (Milano: Bompiani, 1997). Р. 301.

114

Согласно А. Мартине, в естественном языке есть два уровня членения – фонемы и морфемы. Любой факт действительности передается в речи определенным количеством слов, как бы членится. Например, сказать «я иду» – значит выразить акт пешего хождения. Эта фраза состоит из двух слов, каждое из которых обладает самостоятельным значением. Этот уровень автономно значимых единиц и есть первая артикуляция. Однако мы можем раздробить слово и на более мелкие единицы – фонемы, но они уже незначимы (звук сам по себе ничего не обозначает – ни предмета, ни понятия, ни действия). Эти единицы – второе членение – выполняют смыслоразличительную функцию (отличие слова «дом» от «том», «кот» от «код»). Количество звуков ограничено, однако количество морфем чрезвычайно велико. Оттого язык напоминает перевернутую острием вниз пирамиду. Фонемы не означают ничего, морфемы – это уровень денотативных, буквальных значений (парадигматическая общность), а синтагмы – комбинации слов; высказывания способны создавать дополнительные, коннотативные значения. Язык, таким образом, предстает перед нами как прочная и рационально организованная семиотическая система. (См. более подробно: Мартине А. Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. Вып. III. М., 1963.)

115

См.: Пазолини П. Поэтическое кино // Строение фильма. М., 1984.

116

Более подробно об этой проблеме Эко высказался в своей Теории семиотики. Поскольку возможность обмана – это *proprium* семиозиса, поскольку семиотика должна изучать все, «что может быть использовано для лжи». (Eco U. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1979. Р. 59.)

117

См.: Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. М., 1984. С. 81.

118

Проблема специфики визуального восприятия с семиотической точки зрения, как и развернутая критика пирсовского иконизма представлена в фундаментальном труде Льежской Группы?: Groupe? *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (Paris: Seuil, 1992). В частности, авторы указывают на то, что Пирс говорил об «иконичности» как о чем-то вполне понятном и естественном, а именно: как об исходном подобии знака объекту. Моррис подошел к этой проблеме иначе: иконический знак в определенной мере обладает теми же свойствами, что и объект, денотируемый им. Умберто Эко раскрывает ошибочность этих определений с помощью простейших примеров: даже самый гиперреалистический портрет (как иконический знак) не имеет ничего общего со своим референтом ни по фактуре, ни по подвижности, ни по объему и т. д. Более того, для Эко проблема иконического знака – это симптом кризиса знака в целом. (См.: Groupe?. Р. 126) Приемлемым решением можно было бы считать определение иконического знака по свойству изоморфического подобия своему объекту. Иконический знак создает модель отношений (между графическими феноменами), которая гомологична модели перцептивных отношений, которые мы выстраиваем, встречая или вызывая в памяти данный объект. Однако понятие изоморфизма тоже не абсолютно и требует дальнейшего прояснения, это «зависящее целиком от культурных предпосылок решение идентифицировать или не идентифицировать семиотический феномен как изоморфный референту». (См.: Groupe? «Iconism», in Sebeok Th., Umiker-Sebeok J. (eds.) *Advances in Visual Semiotics* (Paris: Gruyter, 1994). Р. 29.) Изоморфизм может иметь различные степени свободы (интерпретации). Кризис знака – это еще и проблема референта (десигната), ибо ясно, что это не фактически существующий объект, а модель объекта, относящегося к определенному классу. В свою очередь, объекты не существуют как эмпирическая реальность, они создаются разумом, их идентификация и устойчивость имеют временный характер; это результат произвольного выделения из субстанции. Если иконический знак имеет референта, то этот референт не является «объектом, извлеченным из реальности, но всегда – порождением культуры» (Ibid. Р. 26).

119

Hall S. «Encoding / decoding», in *Culture, Media, Language* (ed. by S. Hall, D. Hobson, A. Lowe and P. Willis. London, 1980). Р. 131.

120

Боас писал: «язык, воплощенная в нем классификация являются отражением «главных интересов народа» (Боас Ф. Ум первобытного человека. М., 1926. С. 81.).

121

Описывая несуществующую китайскую энциклопедию под названием «Небесная империя благодетельных знаний», Борхес поднимает чрезвычайно важную проблему: «не существует классификации мира, которая бы не была произвольной и проблематичной. Причина весьма проста: мы не знаем, что такое мир» (Борхес Х. Л. Аналитический язык Джона Уилкинса // Коллекция. Рассказы. Эссе. Стихотворения. СПб., 1992. С. 356).

122

См.: Arnheim R. *Art and Visual Perception A Psychology of the Creative Eye* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1974).

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org  
123

См.: Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. М.,  
1984. С. 84.

124

Robey D. Introduction // Eco U. The Open Work (Harvard University Press,  
1989). P. VIII.

125

Eco U. «Intentio Lectoris: The State of the Art», in The limits of  
interpretation (Indiana University Press, 1990). P. 49.

126

См.: Kristeva J. Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and  
Art (New York: Columbia University press, 1980). P. 23–25.

127

Чекалов К. Произведение искусства в теории культуры Умберто Эко /  
Искусство. 1988. № 5. С. 39.

128

Eco U. The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce (Harvard  
University Press, 1989). P. 2.

129

Eco U. The Open Work. P. 7

130

См.: Eco U. The Role of the Reader (Indiana University Press, 1979). P. 40.

131

См., напр.: Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гносис, 1992. С. 12–13.

132

К. Метц приводит в качестве примера простейшую фразу «Voulez-vous tenir  
сеси, s'il vous plaît?» Уже здесь налицо как минимум два кода: денотативный  
код французского языка и французский куртуазный код, за отсутствием  
которого смысл фразы теряется.

133

Eco U. The Open Work. P. 60.

134

Эту тему Эко развил в своем эссе О языке рая, предлагая гипотетическую  
модель рождения культуры из эстетического употребления языка.

135

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org  
См.: Eco U. The Aesthetics of Chaosmos. P. 65.

136

См.: Борхес Х. Л. Проза разных лет. М., 1989. С. 188–200.

137

Eco U. The Open Work. P. 40.

138

Эко У. Потребление, поиск и образцовый читатель // Homo Ludens. Человек читающий. М., 1990. С. 296.

139

Eco U. A Theory of Semiotics (Indiana University Press, 1979). P. 274.

140

Eco U. The Aesthetics of Chaosmos. P. 67.

141

Eco U. The Role of the Reader. P. 10.

142

Eco U. The Aesthetics of Chaosmos. P. 83.

143

Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 194.

144

Eco U. The Open Work (Harvard University Press, 1989). P. 18.

145

См., напр.: Пригожин И., Стэнгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986.

146

Eco U. The Aesthetics of Chaosmos. P. 46.

147

Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 50.

148

Пригожин И. Философия нестабильности. С. 51.

См.: Ревзин Г. И., Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 214.

150

См.: Lotman J. M., Uspenskij B. A., Ivanov V. V., Toporov V. N., Pjatigorskij A. M. Theses on the semiotic study of cultures, in The Tell-Tale Sign (Lisse, 1975). Р. 58–59. В этой коллективной работе «культура» определялась как «организация (информация)» в противоположность дезорганизации (энтропии); утверждалось, что «каждому типу культуры противостоит свой тип хаоса (то, что данной культурой интерпретируется как сфера дезорганизации, однако скорее всего представляет сферу иной культуры); культура постоянно стремится расширить сферу своей организации, но одновременно демонстрирует потребность в наличии сферы хаоса (если для древних греков и римлян идея хаоса отождествлялась с варварами, то позднее в качестве такового интерпретировались «культура детства», экзотические цивилизации, подсознательное и т. д.).

151

Ревзин Г. И., Лотман Ю. М. Культура и взрыв. С. 215.

152

Платон. Федр // Собр. соч. М., 1993. Т. 2. С. 168.

153

Там же.

154

См.: Eco U. From Internet to Gutenberg, in Lectures at the Italian Academy for Advanced Studies in America. November 12, 1996. (Source: <http://www.italynet.com/columbia/internet.htm> 3 и)

155

Eco U. From Internet to Gutenberg, in Lectures at the Italian Academy for Advanced Studies in America. November 12, 1996.

156

См. эссе, написанное Эко в 1991 году, Разговор в Вавилоне (Eco U. Conversazione a Babilonia, in Eco U. Il secondo diario minimo. (Milano: Bompiani, 1992). Р. 55–56).

157

Eco U. From Internet to Gutenberg.

158

Eco U. From Internet to Gutenberg.

159

См.: A Conversation on Information: An Interview with Umberto Eco, by Patrick Coppock, February 1995. (Source:

160

В связи с этим любопытно было бы сравнить различные определения семиотики, а также представления о ее целях и задачах, предложенные различными теоретиками. «Научность» семиотики как дисциплины отстаивалась классическими авторами (Локк, Пирс, Соссюр, Ельмслев, Якобсон, Прието), но подвергается жесткой критике со стороны нынешних авторитетов (Тодоров, Барт, Эко, Себеок и др.), которые предлагают считать семиотику «методологическим принципом» (Тодоров), «научной перспективой» (Себеок) и т. д. – вплоть до «международного языка теории». Опасность такого подхода состоит в тенденции представить семиотику как «метод методов». Но большинство теоретиков считает, что понятие методологической гегемонии здесь не уместно и противоречит самой сущности семиотического подхода. Так, Эко уверен в том, что определение семиотики как логики всех наук лишает ее возможности осуществлять главную функцию – критическую и ставит в некоторую зависимость от идеологического дискурса.

161

См.: Барт Р. Семиология как приключение // Мировое древо. Arbor mundi. 1993. № 2.

162

Eco U. Apocalypse postponed. P. 133.

163

Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language. P. 4.

164

Речь идет о существовании знаков, отсылающих к несуществующим в природе объектам. Так, примерами нулевой экстенсии можно считать вербальные или визуальные знаки, репрезентирующие сказочных и мифологических персонажей – «русалка», «единорог», «сфинкс», «сирена».

165

См.: Чекалов К. Произведение искусства в теории культуры Умберто Эко II Искусство. 1988. № 5. С. 41.

166

По сути, речь идет также о том, что в рамках своей концепции Эко преодолевает еще одну «классическую» проблему, заявленную в середине 70-х гг. семиотиками-функционалистами, повлекшую за собой дискуссию о семиотике коммуникации и семиотике сигнификации (См., например: Mounin J. *Introduction à la semiologie* (Paris: Mouton, 1970). P. 11–17). Ельмслев различал два уровня сообщения: денотативный (уровень фактического сообщения) и коннотативный (латентные смыслы, возникающие в конкретном идеологическом и культурном контексте). Сторонники семиотики коммуникации настаивали на соссюрианском тезисе предопределенности означаемого и означающего, полагая, что коннотативные значения разрушают структуру кода и, следовательно, делают невозможной коммуникацию. Адепты альтернативной точки зрения считали и считают, что коннотативные значения наполняют семиотический базис реальным социокультурным содержанием, их анализ позволяет понять процесс порождения смысла. Динамическая реальность семиотических систем такова, что любой язык представляет собой комбинацию денотативного и коннотативных уровней, которые могут меняться между собой местами (и даже более того, Эко, Барт и другие теоретики уверены, что денотативные значения есть не что иное, как отфильтрованные историей и

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) отшлифованные языком коннотации).

167

Подорога В. Власть и культура. Проблематика власти в политической философии современной Франции // Новое в современной западной культурологии. М.: ИФАН, 1983. С. 130.

168

См.: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 82.

169

Eco U. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Р. 47.

170

Ibid. Р. 83–85.

171

«Семиотика» или «семиология»? Локк, Пирс использовали термин «семиотика» согласно той традиции, которая ведет к древним грекам. Соссюр странным образом предпочел «семиологию». Но любопытно другое – этот исторический парадокс впоследствии был сам семиотизирован, концептуально обоснован как различие в подходах Пирса и Соссюра. Кристева разделила оба термина по двум уровням Соссюрианской структуры знака: семиотика изучает перцептивный (сенсивельный, чувственный) уровень знака – т. е. означающее; семиология же занимается концептуальным уровнем знака, т. е. означаемым. (См.: Kristeva J. *Semeiotike. Recberches pour une semanalyse*. Editions du Seuil, 1969.) Американцы привыкли считать, что семиология (Соссюра) – это лишь субсфера более универсального философского каркаса, представленного у Пирса. Греймас, Барт полагали, что «настоящая семиология» разрабатывалась Пирсом. Эко понимает под семиологией метасемиотику. В принципе, следует признать, что эти термины почти синонимичны и различие между ними может быть важным лишь в дискуссиях специалистов. Тем более, что границы между ними очень подвижны (если говорить о науке-объекте и метанауке, например).

172

См.: Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 71.

173

Eco U. *Semiotics and the Philosophy of Language* (Indiana University Press, 1984). Р. 1.

174

См. более подробно об этой проблеме: Eco U. *A Theory of Semiotics*.

175

Под «семиозисом» Пирс имел в виду процесс функционирования знака, в котором обнаруживается, что каждый знак с необходимостью является интерпретацией предшествующего ему знака. В процессе семиозиса нет ни конечного объекта, ни конечного интерпретанта, и тем не менее только благодаря этим отношениям между знаком и его объектом мы познаем нечто, что находится за пределами знаковых систем (благодаря свойствам репрезентации). (См.: Peirce Ch. S. *Questions concerning Certain Faculties Claimed for Man*, in Peirce on Signs /ed. by J. Hoopes. The University of North Carolina Press, 1991. Р. 49. См.

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org также: Peirce Ch. S. Logic as Semiotic: The Theory of Signs, in Philosophical Writings of Peirce /ed. by J. Buchler. Dover Publications, 1955. P. 99–100.)

176

См.: Eco U. Unlimited semiosis and Drift: Pragmaticism vs. «Pragmatism», in The limits of interpretation (Indiana University Press, 1990). P. 42.

177

Eco U. Unlimited semiosis and Drift: Pragmaticism vs. «Pragmatism», in The limits of interpretation. P. 33.

178

См.: Rorty R. Consequences of Pragmatism. Essays: 1972–1980 (Minneapolis, 1982).

179

Суровость Эко в отношении деконструктивизма имеет свои основания (особенно когда речь идет о толковании Пирса – самого «темного» автора современности), однако проблема может быть вынесена в более широкий контекст. Во-первых, сообщество «пирсоведов» со своей стороны не согласно с той трактовкой, которую Пирс получает в концепции Умберто Эко (в этом плане его точка зрения не является истиной в последней инстанции, а сам Эко не может узурпировать право на «единственно правильную» интерпретацию Пирса). Во-вторых, Эко ничего не говорит об обратной стороне медали – о том, что само обращение Деррида к Пирсу было продиктовано стремлением уйти от структуралистской парадигмы интерпретации и преодолеть соссюрианскую точку зрения, хотя именно влияние Соссюра, его взгляд на проблему произвольности лингвистического знака предопределил такое прочтение Пирса, о котором здесь говорит Эко, – в свете концепции «следа» или идеи «диссеминации». В отличие от Пирса Соссюр определял знак как фиксированное и статическое единство, в котором каждое означающее привязано к своему означаемому. Деррида же заявляет о динамизме знаков: знак не может и не должен пониматься как жесткая связь одного означающего с определенным означаемым; знак – это движение – течение – от одного означающего к другому. Это движение во все стороны (passepertout)... Для Деррида семиозис – это прежде всего процесс, который нельзя помыслить в замкнутой логике, а семиотика Пирса – это один из возможных путей выхода за пределы упорядоченного мира бинарных оппозиций Соссюрианской семиологии. (См.: Бел М., Брайсон Н. Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания. IX (2/96). С. 536.)

180

См.: Derrida J. De la grammatologie. Paris: Ed. de Minuit, 1967. P. 71.

181

Как отмечает С. Коллини, неудивительно, что в адрес постструктуралристской критики постоянно слышатся упреки в ведении «двойной игры», когда при чтении какого-нибудь текста фактически вводится собственная стратегия интерпретации, тогда как на уровне теоретического манифеста судьба текстуального смысла всецело зависит от читательского произвола. (См.: Collini S. Introduction: Interpretation terminable and interminable, in: Eco U. Interpretation and Overinterpretation. Cambridge University Press, 1992. P. 8.)

182

См.: Eco U. Unlimited semiosis and Drift: Pragmaticism vs. «Pragmatism», in The limits of interpretation. P. 34–35.

183

Ibid. P. 35.

184

См.: Rorty R. Consequences of Pragmatism (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982). P. 87.

185

См.: Eco U. Unlimited semiosis and Drift: Pragmaticism vs. «Pragmatism», in The limits of interpretation. P. 36.

186

Ibid. P. 37.

187

Eco U. Unlimited semiosis and Drift: Pragmaticism vs. «Pragmatism» in The limits of interpretation. P. 41.

188

См.: Солоухина О. В. Концепция «читателя» в современном западном литературоведении // Художественная рецепция и герменевтика (под ред. Ю. Б. Борева). М., 1985. С. 214.

189

См.: Eco U. Six Walks in the Fictional Woods (Harvard University Press, 1994). P. 1.

190

В рамках типологии рецептивных подходов, предложенной Дж. Стэйгер, концепция Эко наряду с теориями Барта, Каллера, Женетта, Риффатера, Фиша и Изера представляет так называемый *textual-activated* подход, согласно которому текст устанавливает правила игры для читателя, который конституируется текстуальными конвенциями. В то же время существуют *context-activated* и *reader-activated* теории, подчеркивающие активность читателя или роль исторического и теоретического контекста рецепции. (См.: Staiger J. Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema. Princeton University Press, 1992. P. 35–47.)

191

См.: Солоухина О. В. Концепция «читателя» в современном западном литературоведении. С. 222.

192

См.: Iser W. The Implied Reader (Baltimore: John Hopkins University Press, 1974). P. 278.

193

См.: Eco U. Six Walks in Fictional Woods (Cambridge: Harvard University  
Страница 99

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org Press, 1994). Р. 16.

194

См.: Caruso P. Conversazioni con Levi-Strausse, Foucault, Lacan (Milano: Mursia, 1969). Р. 81–82.

195

Eco U. «Intentio Lectoris: The State of the Art», in The limits of interpretation. Bloomington&Indianapolis: Indiana University Press, 1990. Р. 50.

196

Eco U. «Intentio Lectoris: The State of the Art» // The limits of interpretation. Р. 45.

197

для более полного обзора существующих традиций, школ и основных проблем современной теории интерпретации и рецепции см.: Eco U. Intentio Lectoris: The State of the Art, in The limits of interpretation (Indiana University Press, 1990); Suleiman S. R. Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism, in The Reader in the Text (ed. by S. R. Suleiman and I. Crosman. Princeton University Press, 1980); Stai-ger J. Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema (Princeton University Press, 1992); Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism (ed. by J. P. Tompkins. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980); Holub R. C. Reception Theory: A Critical Introduction (Methuen, 1984); Художественная рецепция и герменевтика (под ред. Ю. Б. Борева). М., 1985 и др.

198

См.: Eco U. «Intentio Lectoris: The State of the Art». Р. 44.

199

Зись А. Я., Стafeцкая М. С. Художественная коммуникация и рецепция как ее завершающее звено // Художественная рецепция и герменевтика (под ред. Ю. Б. Борева). М., 1985. С. 186.

200

Rezeptionsästhetik – главным образом ассоциируется с Изером, Яуссом и некоторыми другими представителями школы литературных исследований из университета Констанцы. В деятельности этого, по существу, неформального объединения, заявившего о себе в 1963 году, в разное время принимали также участие М. Риффатер и С. Фиш. Более подробно о специфике методологии этой школы в ее отличии от, например, аффективной стилистики или «reader-response criticism» см.: P. de Man «Introduction», in Jauss H. R. Towards an Aesthetic of Reception (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983). Р. vii–xxix.

201

Зись А. Я., Стafeцкая М. С. Художественная коммуникация и рецепция как ее завершающее звено. С. 191.

202

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org  
См.: Eco U. «Intentio Lectoris: The State of the Art». P. 52.

203

Ibid. P. 45.

204

См.: Eco U. «Intentio Lectoris: The State of the Art». P. 45; а также:  
Staiger J. Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema (Princeton University Press, 1992). P. 24. Безусловно, привилегированный статус авангардистских произведений определялся теоретическими положениями о функционировании эстетических норм в обществе, об эстетических и неэстетических функциях, об элитарной и массовой культуре и т. д. Например, Изер подчеркивал в Имплицитном читателе, что романы Джойса, ориентированные на «новый» тип имплицитного читателя, являются авангардными (и элитарными), поскольку далеко не всякий читатель, а лишь избранный способен к полноценному восприятию и экзистенциальному сопрерживанию такого текста. Вслед за Мукаржовским Изер считает, что имплицитный читатель устанавливает новые формы чтения, которые впоследствии утрачивают свежесть первичного эмоционального восприятия и «формализуются» в процессе адаптации ко вкусам более широких слоев читающей публики. При этом эстетическое переходит во внеэстетическое. Подобные идеи разрабатывались Эко в период Открытого произведения, когда он анализировал новые кодирующие возможности, предлагаемые авангардным искусством, отмечая, что новый код представляет собой «семиотический анклав», предназначенный очень узкой аудитории.

205

Eco U. «Intentio Lectoris: The State of the Art». P. 46.

206

Eco U. «Unlimited Semiosis and Drift: Pragmaticism vs. «Pragmatism», in The limits of interpretation. P. 24.

207

Герметическая концепция интерпретации – это одно из направлений, которое интересует Эко в наибольшей степени. Речь идет о традиции интерпретации, доминировавшей в эпоху Ренессанса и основанной на принципах универсальной аналогии и согласованности, согласно которым каждый элемент мира связан с другим или другими элементами этого подлинного мира и с элементами потустороннего мира посредством подобий и сходств. Основная идея состоит не только в том, что подобное может быть узнано через подобное, но и в том, что от подобия к подобию все может быть связано с чем угодно (согласно очень гибким критериям подобия), так что это «все, что угодно» в свою очередь становится выражением или содержанием любой другой вещи. Основная черта герметического направления – неконтролируемая способность перемещаться от смысла к смыслу, от подобия к подобию, от одной связи к другой. Это напоминает Эко известную игру, когда от одного слова нужно перейти к другому за шесть ходов. Герметизм распознает в каждом отдельном тексте Великий текст мира и нацелен на полноту смысла, а не его отсутствие (в отличие от современных теорий). Герметический семиозис преобразует мир в чисто лингвистический феномен, но лишает язык коммуникативной силы. (См.: Eco U. Unlimited Semiosis and Drift: Pragmaticism vs. «Pragmatism», in The limits of interpretation. P. 24–27.)

208

Eco U. «Intentio Lectoris: The State of the Art». P. 51.

209

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org)  
См.: Booth W. *Rhetoric of fiction* (University of Chicago Press, 1961).

210

См.: *Communications* (Paris, 1966). N. 8.

211

См.: Genette G. *Figures I, Figures II, Figures III* (Paris: Seuil, 1966, 1969, 1972).

212

См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.

213

См.: Riffaterre M. *Essais de stylistique structurale* (Paris: Flammarion, 1971).

214

См.: Hirsch E. D. *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967).

215

См.: Corti M. *Principi della comunicazione letteraria* (Milano: Bompiani, 1976).

216

См.: Chatman S. *Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1978).

217

См.: Eco U. «Intentio Lectoris: The State of the Art». P. 46.

218

См.: Iser W. *Der Akt des Lesens. Theorie aesthetischer Wirkung* (Munchen: Wilhelm Fink, 1976).

219

Eco U. «Intentio Lectoris: The State of the Art». P. 49.

220

См.: Collini S. «Introduction: Interpretation terminable and interminable», in: Eco U. *Interpretation and Overinterpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992). P. 8.

221

Bordwell D. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989). P. 260.

222

См.: Todorov Tz. «Viaggio nella critica americana», Lettera, 4 (1987). P. 12.

223

Eco U. Interpretation and Overinterpretation, P. 151.

224

См.: Eco U. «On the crisis of the crisis of reason», in Travels in Hyper-reality (Picador, 1987). P. 26.

225

См.: Eco U. Interpretation and Overinterpretation. P. 23.

226

Ibid. P. 38.

227

Rorty R. «The pragmatist's progress», in Eco U. Interpretation and Overinterpretation. With R. Rorty, J. Culler, Ch. Brook-Rose (Cambridge University Press, 1992). P. 89.

228

Козлов С. Умберто Эко «Маятник Фуко» // Современная художественная литература за рубежом. 1989. № 2. С. 49.

229

Smith W. «Umberto Eco», Publisher's Weekly. 1989. Vol. 236. N. 17. P. 51.

230

Rorty R. «The pragmatist's progress». P. 89.

231

Rorty R. «The pragmatist's progress». P. 91.

232

См.: Eco U. «Introduction», in The limits of interpretation. P. 6.

233

См.: Derrida J. De la grammatologie. P. 227.

234

См.: Wilkins J. Mercury, or The Secret and Swift Messenger. 1<sup>st</sup> ed. (London: Nicholson, 1707). P. 3-4.

235

Eco U. «Introduction», in *The limits of interpretation*. P. 3.

236

Eco U. «Introduction», in *The limits of interpretation*. P. 4–5.

237

См.: Eco U. «Intentio Lectoris: The state of the Art». P. 54.

238

См.: Eco U. «Small worlds», in *The limits of interpretation*. P. 64.

239

Eco U. «Intentio Lectoris: The State of the Art». P. 57.

240

Ibid. P. 60.

241

См.: Collini S. «Introduction: Interpretation terminable and interminable», in Eco U. *Interpretation and overinterpretation*. P. 16.

242

Ibid.

243

Eco U. «Interpretation and history», in Eco U. *Interpretation and overinterpretation*. P. 32.

244

Eco U. «Interpretation and history», in Eco U. *Interpretation and overinterpretation*. P. 32.

245

Ibid. P. 34.

246

Eco U. «Interpretation and history», in Eco U. *Interpretation and overinterpretation*. P. 39–40.

247

Цит. по: Eco U. *Interpretation and overinterpretation*. P. 40.

Ibid. P. 50.

249

См.: Eco U. «Overinterpreting texts», in Eco U. Interpretation and over-interpretation. P. 63.

250

Eco U. «Between author and text», in Eco U. Interpretation and overinterpretation. P. 68.

251

Eco U. «Between author and text». P. 72.

252

Ibid. P. 73.

253

Ibid. P. 81.

254

Eco U. «Between author and text». P. 83.

255

См.: Rorty R. «The pragmatist's progress». P. 92.

256

См.: Culler J. «In defence of overinterpretation», in Eco U. Interpretation and overinterpretation. P. 117–123.

257

Eco U. Six walks in the fictional woods. P. 15.

258

Результаты этого исследования были опубликованы У. Эко в его статье «Sur Sylvie» в специальном выпуске журнала VS. 31–32, 1982.

259

См.: Eco U. Interpretation and overinterpretation. P. 147.

260

Eco U. Six walks in the fictional woods. P. 20.

261

262

Ibid. P. 41.

263

Eco U. Six walks in the fictional woods. P. 27.

264

Ibid. P. 50.

265

Eco U. Six walks in the fictional woods. P. 89.

266

См.: Putnam H. Representation and Reality (Cambridge Mass.: MIT Press, 1988). P. 22ff.

267

См.: Eco U. Six walks in the fictional woods. P. 90.

268

Eco U. Six walks in the fictional woods. P. 108.

269

Eco U. Six walks in the fictional woods. P. 109.

270

Eco U. Six walks in the fictional woods. P. 118.

271

Eco U. Six walks in the fictional woods. P. 127.

272

Ibid. P. 116.

273

См.: Eco U. Kant e l'ornitorinco (Milano: Bompiani, 1997).

274

С точкой зрения Умберто Эко на проблему иконического знака и его критикой концепции Пирса и Морриса можно ознакомиться в Отсутствующей структуре (с. 119 – 144). Следует заметить, что, несмотря на довольно критическое отношение к предложенным Пирсом определениям иконического знака и иконичности в целом, при исследовании феноменов визуальной коммуникации и

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова [filosoff.org](http://filosoff.org) изображения как такового Эко все же предпочитает использовать этот подход, ибо это единственная альтернатива лингвистическому универсализму. Между тем, как отмечает Эко, «далеко не все коммуникативные феномены можно объяснить с помощью лингвистических категорий», и «визуальные факты» в том числе (с. 121). Кроме того, именно «семиотика Пирса узаконила представления как об иконичности знаков, так и о знаковости изображений» (Чертов Л. Ф. Знаковость. СПб., 1993. С. 137). В Отсутствующей структуре Эко анализирует определения иконического знака, предложенные Пирсом и переработанные впоследствии Моррисом. Так, Пирс определял иконический знак как знак, обладающий известным естественным сходством с объектом, который он представляет (см.: Peirce Ch. S. Logic as Semiotic: The Theory of Signs. Р. 104–107). Для Морриса иконическим знаком является такой знак, который несет в себе некоторые свойства репрезентируемого объекта или, точнее, «обладает свойствами собственных денотаторов» (цит. по: Эко У. Отсутствующая структура. С. 124). Эко отмечает, что в конечном счете вопрос сводится к тому, что мы понимаем под «некоторыми свойствами» или «естественным сходством». «Иконический знак сходен с означаемой вещью только в некоторых аспектах. Вот ответ, который может удовлетворить здравый смысл, но не семиологию. Эти общие свойства знака и объекта, они видны в объекте или известно, что они у него есть?» Вывод Эко: «иконический знак может обладать следующими качествами объекта: оптическими (видимыми), онтологическими (предполагаемыми) и конвенциональными, условно принятыми, смоделированными, таковы, например, лучи солнца, изображенные в виде черточек». Он «представляет собой модель отношений между графическими феноменами, изоморфную той модели перцептивных отношений, которую мы выстраиваем, когда узнаем или припоминаем какой-то объект», то есть если здесь и можно говорить о каких-либо общих свойствах, то это все-таки не между знаком и его объектом, а между знаком и структурой его восприятия. (Там же. С. 125, 130, 131, 135.)

275

См.: Eco U. A Theory of Semiotics. Р. 191–192.

276

Eco U. A Theory of Semiotics («Sull'essere»). Р. 2.

277

Под «непосредственным объектом» знака Пирс имеет в виду «мысленную репрезентацию» некоего реального объекта (здесь Пирс делает оговорку, что правильнее было бы вести речь не о «реальном», а о существующем объекте). (См.: Peirce Ch. S. Pragmatism in Retrospect: A Last Formulation, in Philosophical Writings of Peirce. Р. 275.)

278

См.: Eco U. Kant e l'ornitorinco. Р. xi.

279

Eco U. Kant e l'ornitorinco. Р. 8.

280

Ibid. Р. 35.

281

Eco U. Kant e l'ornitorinco. Р. 35.

282

Умберто Эко парадоксы интерпретации. Альмира Рифовна Усманова filosoff.org

См.: Eco U. From Marco Polo to Leibniz: Stories of Intercultural Misunderstanding, in Lectures at the Italian Academy for Advanced Studies in America. 1996 (<http://www.columbia.edu/cu/casaitaliana/marco> 5 и []).

283

Eco U. From Marco Polo to Leibniz...

284

Книга Марко Поло. М.: Государственное издательство географической литературы, 1955. С. 178.

285

Eco U. Kant, Peirce e l'ornitorinco, in Kant e L'ornitorinco. P. 45.

286

Согласно Пирсу, «абдуктивное умозаключение незаметно вкрадывается в перцептивное суждение без какой бы то ни было четкой линии демаркации между ними; или другими словами, наши первые предположения, перцептивные суждения должны рассматриваться как крайний случай абдуктивных умозаключений, от которых они отличаются тем, что абсолютно не поддаются критике. Абдуктивная догадка посещает нас как вспышка. Это момент озарения, хотя и весьма ненадежного» (Peirce Ch. S. Perceptual Judgments, in Philosophical Writings of Peirce. P. 304).

287

Eco U. Kant, Pierce e l'ornitorinco. P. 68.

288

Eco U. Kant, Peirce e L'ornitorinco. P. 79.

289

Ibid («Tipi cognitivi e contenuto nucleare»). P. 109.

290

Исследователи Льежской Группы ц отмечают, что если «референт специфичен и обладает определенными физическими свойствами», то тип, напротив, – это класс, наделенный лишь концептуальными свойствами. Тип – это мыслительный конструкт, результат процесса интеграции, его функция состоит в том, чтобы гарантировать отношения эквивалентности или преобразующегося тождества между референтом и означающим. (См.: Group? «Iconism», in Advances in Visual Semiotics (ed. by Th. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok. Paris: Gruyter, 1994). P. 31.)

291

Eco U. «Iconismo e ipoicone», in Kant e L'ornitorinco. P. 336.

292

Ibid. P. 312.

См., например: Gritti J. Umberto Eco. Paris: Editions Universitaires, 1991.

294

Приводимая ниже библиография, безусловно, не является самой полной и исчерпывающей (в частности, здесь не представлены многочисленные статьи Умберто Эко, публиковавшиеся на разных языках и в различных изданиях), однако она дает представление об основных авторских и редактированных книгах Умберто Эко (с середины 1950 до конца 1990-х гг.). В данную библиографию были включены как итальянские, так и англоязычные издания, поскольку некоторые работы первоначально публиковались на английском и лишь позднее были переведены на итальянский. Это решение представляется также оправданным и в связи с тем, что итальянские и зарубежные издания книг Эко существенно отличаются друг от друга (англоязычные издания в этом смысле особенно репрезентативны как case study).

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке  
<http://filosoff.org/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://dostoevskiyfyodor.ru/> Приятного чтения!