

УМБЕРТО ЭКО
ОТКРЫТОЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЕ
ФОРМА
И НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ
В СОВРЕМЕННОЙ
ПОЭТИКЕ

Перевод с итальянского
Александра Шурбелева



издательство

АСТ
МОСКВА

Содержание

<i>Открытое произведение: время и общество</i>	
От автора	7
Критика	14
Положительные отзывы	15
Неприятие.	20
Обеспокоенность	28
Отклики за рубежом	35
После второго издания.	38
Критерии этого издания	41
<i>Предисловие к первому изданию</i>	<i>45</i>
<i>Предисловие ко второму изданию</i>	<i>71</i>

ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Поэтика открытого произведения	99
Анализ поэтического языка	143
<i>Кроче и Дьои</i>	<i>144</i>
<i>Анализ трех предложений</i>	<i>152</i>
1. Предложения с реферативной функцией	153
2. Предложения с суггестивной функцией	156
3. Направленное внушение.	159
<i>Эстетический стимул</i>	<i>165</i>
<i>Эстетическая ценность и два вида «открытости»</i>	<i>173</i>

Открытость, информация, коммуникация	181
I. <i>Теория информации</i>	182
Понятие информации в теории Винера	191
Различие между значением и информацией	196
Смысл и информация в поэтическом сообщении.	198
Передача информации	202
II. <i>Поэтическая речь и информация</i>	206
Соотнесение теории информации с музыкальной речью	213
Информация, порядок и неупорядоченность	216
Примечание 1966 года	220
III. <i>Информация и психологическая трансакция</i>	227
Трансакция и открытость.	236
Информация и восприятие	248
Открытое произведение в изобразительном искусстве	255
<i>Художественное произведение как эпистемологическая метафора</i>	261
<i>Открытость и информация</i>	272
<i>Форма и открытость</i>	286
Случайность и сюжет	295
<i>Эстетические структуры прямой трансляции</i>	297
<i>Свобода событий и детерминизм привычки</i>	311
Дзэн и Запад.	329
О способе формообразования как отражении действительности.	363

ПРИЛОЖЕНИЕ

<i>О возможности создания эстетических сообщений на языке Эдема</i>	433
Примечания автора	461

*Открытое произведение: время и общество**

ОТ АВТОРА

В 1958–1959 годах я работал в миланском отделении RAI**. Двумя этажами выше моего кабинета располагалась музыкальная студия, которой тогда руководил Лучано Берио. Туда заходили Мадерна, Буле, Пуссёр, Штокхаузен, там стоял свист частот, сильный треск волн, шум резких звуков. В ту пору я изучал Джойса и все вечера проводил у Берио; мы ели армянские блюда Кэти Берберян и читали Джойса. И именно тогда родился один звуковой эксперимент, который сначала был назван «Посвящение Джойсу», — это была радиопередача на срок минут, которая начиналась чтением 11-й главы «Улисса» (той, что о Сиренах, — настоящая оргия звукоподражаний и аллитераций) на трех языках — английском, французском и итальянском; эта глава по своей структуре — утверждал Джойс — *fuga per*

* Перевод Наталии Колесовой.

** RAI — Итальянская радиовещательная корпорация.

сапоном* . Берио начинал наложение текстов на манер фуги: сначала — английский на английский, потом — английский на французский, и так далее; что-то вроде песенки «Фра Мартино Кампанаро» — только многоязычной и по-раблезиански сочной, с сильными оркестровыми эффектами (но это был всегда человеческий голос). Потом Берио работал с одним только английским текстом (как рассказывала Кэти Берберян), фильтруя определенные фонемы, пока не получалась настоящая музыкальная композиция — та, что звучит на диске с таким же названием «Посвящение Джойсу», — но не имеет ничего общего с той передачей, которая была критико-дидактической, и каждая операция комментировалась очень подробно. Так вот, в этой обстановке я стал замечать, что эксперименты музыкантов-электронщиков и *Neue Musik*** в целом представляют собой законченную модель — тенденцию, общую для всех видов искусств, и я стал понимать, что современные науки движутся в сходном направлении... Короче говоря, когда в 1959 году Берио попросил меня написать статью для его журнала «Музыкальные встречи» (вышло только четыре номера, ставших историческими), я снова взял доклад, который делал на Всемирном философском конгрессе в 1958 году, и начал писать свой первый очерк «Открытое произведение», потом — второй, потом — серию полемических заметок (то была очень эмоциональная дискуссия с Феделе д'Амико...). И все же у меня тогда и мысли не было

* Фуга, написанная по всем правилам (*лат.*).

** Новая музыка (*нем.*).

о книге. Такая мысль посетила Итало Кальвино, который прочитал очерк в «Музыкальных встречах» и спросил меня, не сделаю ли я из этого что-нибудь для издательства «Эйнауди». Я согласился, сказав, что подумаю, и стал набрасывать план книги, очень сложной, что-то вроде систематического очерка концепции открытости, и одновременно с этим я публиковал и другие очерки в «Верри», в «Ривиста ди эстетика» и так далее. Я начал это в 1959-м, а в 1962-м был еще на середине пути. В этом году Валентино Бомпиани, с которым я сотрудничал, сказал, что с удовольствием напечатал бы некоторые из тех очерков, которые он прочел, и я подумал, что пока не выйдет «настоящая» книга, я смог бы приступить к работе над пробной. Я хотел назвать ее «Форма и неопределенность в современной поэтике», но Бомпиани, у которого всегда был нюх на названия, почти наудачу открыв книгу, сказал, что надо изменить название на «Открытое произведение». Я отказался под предлогом, что такое название приберегу для более полной книги. Он ответил, что, когда я напишу полную книгу, то дам ей другое название, а в данный момент «Открытое произведение» — название хорошее. И тогда я принял за очерк о Джойсе, составивший впоследствии половину книги, объединил все написанное ранее и сочинил предисловие... Короче говоря, книга вышла, и я понял, что никогда не написал бы никакой другой, так как это был не единый труд, а именно собрание очерков на одну тему. Название стало слоганом. А у меня остались сотни дискет для книги, которую я так и не написал.

Еще и поэтому, когда «Открытое произведение» было опубликовано, мне пришлось в течение нескольких лет выдерживать и отражать атаки. С одной стороны, друзья из «Верри» — ядро будущей «Группы 63» — признались, что разделяют многие мои теоретические позиции, с другой стороны, были и *другие*. Я никогда не видел столь оскорбленных людей. Как будто я сказал что-то обидное для их матерей. Они утверждали, что так нельзя говорить об искусстве. Они осыпали меня оскорблениями. В те годы я немало забавлялся.

И все же в это итальянское издание не вошла вся вторая часть первоначального «Открытого произведения», а значит, и большой очерк о Джойсе, который впоследствии стал отдельной книгой. Зато итальянское издание включает другой, тоже большой, очерк «О способе формообразования как отражении действительности», опубликованный в конце 1962 года в пятом номере журнала «Менабо». У этого очерка длинная и полная приключений история. Витторини выпустил четвертый номер «Менабо» с заголовком «Промышленность и литература», где говорилось о том, что произведения на производственные темы порой создавали авторы, мало знакомые с реалиями. Потом Витторини решил подойти к этому вопросу с другой стороны и выяснить, как промышленная обстановка влияет на сам способ письма; это можно назвать проблемой экспериментаторства, проблемой «литература и отчуждение» или же проблемой реакции языка

на капиталистическую реальность. Одним словом, возник целый узел проблем, поставленных именно так, как в те времена не нравилось «официальным» левым, тогда еще приверженцам Кроче и неореализма. (Добавлю, что мы с Витторини встречались почти каждый вечер в книжной лавке Альдрованди, и у Витторини под мышкой всегда был курс фонологии Трубецкого: в воздухе уже смутно веяло структурализмом...) Так вот, во-первых, я свел Витторини с некоторыми сотрудниками очередного номера «Менабо» (Сангинети, Филиппини, Коломбо, к чьим текстам я писал краткие предисловия), во-вторых, я готовил свое сообщение, довольно-таки страшное (*monstre*). Это было нелегким делом, но не для меня, а для Витторини: то был смелый шаг с его стороны: все старые друзья обвиняли его в предательстве, более того, он должен был написать несколько вступительных страниц в номер, к выпуску которого приступил (не помню точно, то ли он, то ли Кальвино потом, смеясь, говорил о необходимости «санитарного кордона»). И по этому поводу тоже возникла широкая полемика, потом были дебаты в Риме, в которые вмешивались друзья-«эксперименталисты», писатели и художники, горящие желанием вступить в бой, но не как во времена футуристов — для защиты своих позиций, а, наоборот, угрожая нам. Я помню, как Витторио Сальтини, разбирая на страницах «Эспрессо» («Эспрессо» был тогда цитаделью антиэкспериментализма) мое сообщение в «Менабо», накинулся на меня из-за одной фразы — я хвалил стихотворение Сандрара, в котором он сравнивал любимых женщин с семафорами

под дождем, — и походя заметил, что у меня появляются эротические фантазии лишь при виде semaforов. Я возразил, что на подобную критику могу ответить лишь просьбой привести ко мне его сестру. Вот такая была атмосфера.

Тем временем в 1960 году Андре Букурешлиев перевел для «Нувель ревю франсэз» очерки «Музыкальные встречи». Их прочли издатели журнала «Тель Кель», делавшего свои первые шаги, и очень заинтересовались итальянским авангардом — таким образом, у нас завязались отношения. В 1962 году журнал «Тель Кель» в двух номерах напечатал сокращенный вариант того текста, что потом стал очерком о Джойсе в «Открытом произведении».

После статей в «Нувель ревю франсэз» мною заинтересовался и Франсуа Валь из издательства «Сёй», который попросил меня перевести книгу еще до того, как она выйдет в Италии. И я сразу приступил к переводу, который занял у меня три года и трижды переделывался вместе с Валем, проверявшим каждую строчку; более того, по поводу каждой строчки он присылал мне письмо на трех страницах, испещренных вопросами, или я ехал в Париж для их обсуждения. И так продолжалось вплоть до 1965 года. Это был во всех отношениях ценный опыт.

Помню, Валь говорил мне: любопытно, что те же проблемы, которые разрабатываю я, начиная с теории информации и американской семантики (Моррис, Ричардс), интересуют и французских лингвистов и структуралистов; и еще Валь спросил меня,

знаю ли я Леви-Стросса. Я о нем никогда ничего не читал и даже Соссюра почитывал просто из интереса (ведь сильнее всего меня интересовал Берно со своими проблемами музыкальной фонологии; более того, я думаю, копия соссюрковского «Курса общей лингвистики», все еще лежащая у меня в шкафу, — именно та, которую я так ему и не вернул). Ну так вот, подгоняемый Валем, я принялся изучать этих «структуралистов» (естественно, Барта я уже знал как друга и как автора, но Барт-семиолог и структуралист состоялся окончательно в 1964 году, в четвертом номере «Коммюникасьон»), и я пережил три шока, все около 1963 года: «Неприрученная мысль» Леви-Стросса, очерки Якобсона, опубликованные издательством «Минюи», и русские формалисты (пока еще не было перевода Тодорова, была только классическая книга Эрлиха, которую я переводил для «Бомпиани»). И таким образом, во французском издании 1965 года (которое потом стало вот этим итальянским изданием) в сносках давали различные отсылки к структуралистским лингвистическим проблемам. Но совершенно очевидно, что «Открытое произведение» зарождалось совсем в другой атмосфере, хотя в последнем варианте я не раз использовал термины «означающее» и «означаемое». Я считаю его до-семиотическим произведением: и в самом деле, там поставлены проблемы, к которым я еще только-только подхожу после моего теоретического погружения в общую семиотику. И хотя я благодарен Барту за «Элементы семиологии», его «Удовольствие от текста» не вызывает у меня восторга, потому что он (естественно, в своих основ-

ных произведениях) полагает, что осилил семиотическую тематику, но возвращается к той точке, с которой начал я (и на которой он и сам находился в то время); легко сказать, что текст — это рабочий *аппарат* (точно так же можно сказать, что это — свободный опыт), проблема состоит в том, чтобы разобрать устройство на части. Но я в «Открытом произведении» этого не сделал в достаточной мере. Я только говорил, что такая проблема существует.

Естественно, сейчас кто-нибудь может спросить меня: смог бы я заново написать «Открытое произведение» в свете моих семиотических экспериментов и показать наконец, как действует пресловутое устройство? Насчет этого я выскажусь весьма неосторожно и решительно. Я это уже сделал. Я говорю об очерке «О возможности создания эстетических сообщений на языке Эдема», который можно найти в моей книге «Формы содержания» (1971). Там только двадцать три страницы, но не думаю, что к этому можно еще что-нибудь добавить.

КРИТИКА

«Открытое произведение» вышло в июне 1962 года. Перелистывая подшивки периодики, можно заметить, что наряду с сообщениями о книжных новинках и перепечатками издательских анонсов, первые значительные рецензии вышли в июле — августе (Эудженио Монтале, Эудженио Баттисти, Анджело Гульельми, Элио Пальярани). После летнего перерыва появились статьи Эмилио Гаррони, Ренато Ба-

рилли, Джанфранко Корсини, Ламберто Пиньотти, Паоло Милано, Бруно Дзеви и так далее. Принимая во внимание тот факт, что в начале шестидесятых годов газеты не уделяли книгам такого внимания, как сегодня (единственное еженедельное приложение выходило у «Паэзе сера»), и, учитывая, что известность автора тогда ограничивалась кругом читателей специальных журналов, столь быстрый отклик критики показывает, что книга затронула какие-то особые струны. Если мы разделим первые отзывы на три вида (положительные, категорически отрицательные и спорные, вызванные необычной диалектикой), мы должны признать, что «Открытое произведение» положило начало дискуссиям, которые будут занимать умы культурного общества Италии в шестидесятые годы, а самые острые из них — после выхода пятого номера «Менабо» и первых выступлений «Группы 63». В кратких записях, что приводятся ниже, невозможно упомянуть все замечания и дискуссии, из которых составлено досье по «Открытому произведению». Мы ограничимся выбранными по принципу неординарности позиции примерно ста статей.

ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ ОТЗЫВЫ

Самые сильные эмоции выразил Эудженио Баттисти в статье «Живопись и информация» («Мондо», 17.07.1962). Он заявил, что это «одна из самых заметных книг за последние годы». Он предупредил, что в культурной жизни, по принципу внутренней