

ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО УНИВЕРСУМА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ УМБЕРТО ЭКО

Е. С. ГИНАК¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Республика Беларусь

Выявлена специфика понятия «художественный универсум», что необходимо для целостного осмысления наследия ученого и романиста У. Эко и преодоления упрощенного отношения к его семиотической эстетической концепции. Отмечено, что ценность произведения искусства определяется степенью его открытости (потенциалом порождения новых значений). Подчеркивается, что основная эстетическая функция сообщения выполняется при наличии таких его свойств, как неопределенность, избыточность и авторефлексивность, воплощенных на всех уровнях произведения, каждый из которых проходит кодификацию посредством совокупности различных кодов. Обращено внимание на то, что формальные элементы текста выполняют функцию означаемого, а это определяет двойственный характер произведения искусства: с формальной точки зрения художественный текст должен обладать строго упорядоченной структурой; в плане содержащегося в тексте сообщения в универсуме воплощаются категории неопределенности, равновероятности и изменчивости, характерные для постнеклассической картины мира. Сделан вывод о том, что развитие идей рецептивной эстетики в теории У. Эко позволяет объяснить динамический характер художественного универсума, изменяющегося при взаимодействии мира автора и мира читателя в процессе интерпретации, а совокупность интерпретаций, накапливаемых культурой, повышает информативность текста, обогащая его универсум. Доказано, что У. Эко разработал эстетическую концепцию, обосновывающую важность исследования выделяемых им проявлений динамичности универсума и плодотворность семиотического подхода в литературоведении.

Ключевые слова: художественный универсум; вымышленный мир; произведение искусства; эстетическое сообщение; открытое произведение; семиотика; рецептивная поэтика; интерпретация.

THE CONCEPT OF ART UNIVERSE IN THE AESTHETIC THEORY OF UMBERTO ECO

A. S. HINAK^a

^aBelarusian State University, Nezavisimosti avenue, 4, 220030, Minsk, Republic of Belarus

The objective of this article is to define the concept of art universe, which is necessary for a complex understanding of U. Eco's literary heritage. It may also help to avoid any simplification of the author's aesthetic theory based on semiology. The value of an artwork depends on the level of its openness (the ability to generate new meanings). The main aesthetic function of a message is performed when ambiguity, redundancy and self-reflexivity manifest themselves on each level of a text. Each of them is being codified by means of a complex of different codes. As a result the formal elements of a text start to function as the signified which determines the dual nature of an artwork. From the formal point of view, a literary text has to possess a rigorously elaborated structure. In terms of the message transmitted in a text, such post-non-classical categories as ambiguity, equiprobability and variability are embodied in the text of a message. The development of the ideas of the receptive aesthetics in Eco's theoretical works explains the dynamic nature of the art universe, which undergoes changes in the process of interaction between the author's and the reader's worlds. The complex of interpretations accumulated by the culture of the reader enriches the universe with information. Thus Eco elaborated an aesthetic theory substantiating the importance of studying different manifestations of the dynamics of this universe and the advantages of semiotic approach for literary criticism.

Key words: art universe; imaginary world; artwork; aesthetic message; open work; semiotics; receptive poetics; interpretation.

Образец цитирования:

Гинак Е. С. Понятие художественного универсума в эстетической концепции Умберто Эко // Вестн. БДУ. Сер. 4, Филология. Журналистика. Педагогика. 2016. № 3. С. 26–30.

For citation:

Hinak A. S. The concept of art universe in the aesthetic theory of Umberto Eco. *Vesnik BDU. Ser. 4, Filalogija. Zhurnalistyka. Pedagogika*. 2016. No. 3. P. 26–30 (in Russ.).

Автор:

Елена Сергеевна Гинак – старший преподаватель кафедры зарубежной литературы филологического факультета.

Author:

Alena Hinak, senior lecturer at the department of foreign literature, faculty of philology.
hinak_el@mail.ru

Эстетическая концепция Умберто Эко широко освещалась в работах зарубежных и отечественных исследователей П. Бертетти, Д. Кэннон, П. Бонданеллы, Р. Котронео, М. Сезара, Л. Хатчин, Р. Чезерани, Д. В. Затонского, И. П. Ильина, Н. Б. Маньковской, И. С. Скоропановой, А. Р. Усмановой и др. Ее часто рассматривают в рамках лекционных курсов для студентов гуманитарных специальностей. Тем не менее в русскоязычной среде изучение научных работ У. Эко по семиотике, медиевистике, эстетике и литературоведению происходило несистематично, что обусловлено отставанием на десятилетия в подготовке их переводов и симптоматическим подходом, ориентированным на выявление связи теории ученого и писателя с эстетикой постмодернизма. В данной статье анализируется трактовка У. Эко понятия «художественный универсум», отраженная в тех его работах, в которых вопросы эстетики и поэтики получают концептуально целостное освещение.

Труды У. Эко при всей широте научных интересов автора объединены общей методологией исследования, опирающейся на семиотический подход. В связи с этим все «феномены культуры рассматриваются как акты коммуникации» [1, с. 35].

В работе «Открытое произведение» (1962) художественный универсум понимается как «вид коммуникации, обретающей свои собственные признаки, наделенные точными структурными характеристиками» [2, с. 19]. В 1960-х гг. это понятие отличалось терминологической неопределенностью и его изучение предполагало обзор произведений автора, освещающий эволюцию творческого метода, поэтому в ранних теоретических работах У. Эко художественный универсум подразумевал репрезентацию мировоззренческих принципов того или иного автора и его эстетических исканий, отраженных в творчестве. Ученый исходил из расхожих представлений о том, что данный феномен формируется под воздействием двух основных факторов – уникального мировоззрения творца и историко-социального контекста. При этом У. Эко критиковал вульгарный социологизм и биографический подход, утверждая, что «внутренний мир поэта складывается под влиянием стилистической традиции творчества предшествующих поэтов в той же, а может, даже в большей степени, чем под влиянием тех исторических обстоятельств, под которые подстраивается его идеология, и через стилистические влияния он усваивает, вместе с определенным способом создавать форму, определенный взгляд на мир» [2, с. 21].

Новаторство работы «Открытое произведение» заключается в преодолении ограниченности структуралистского и семиотического подходов 1960–70-х гг., ориентированных на выявление жестких моделей при анализе явлений культуры [3]. В частности, У. Эко выступал против понимания художественного произведения как жесткой структуры наподобие кристалла, о чем высказался К. Леви-Стросс, критикуя данную работу после первой публикации ее перевода на французский язык.

Эстетическая концепция итальянского ученого, которую он развивал и уточнял в дальнейших работах, была нацелена на изучение разных проявлений динамики, воплощаемой в произведениях искусства. Для объяснения ее истоков и природы У. Эко прибегал к теории информации и кибернетических систем, с помощью которых демонстрировал процессы формирования эстетического сообщения из бесконечного числа возможностей, существующих в неупорядоченной и нестабильной действительности, мерой которого выступает энтропия. В противоположность ей, согласно У. Эко, «информация является мерой упорядоченности» [2, с. 111]. В коммуникативном процессе именно код представляет собой «систему правил, которая предусматривает наличие строго определенного числа элементов, включает некоторые комбинации и допускает лишь оговоренные» [2, с. 123], но в произведениях искусства важно сохранить способность кода выражать и то, что он не способен охватить.

Одной из задач искусства и литературы является совершенствование культурной парадигмы за счет обновления распространенных в ней кодов, что в итоге должно способствовать повышению информативности эстетического сообщения. Это заключение позволило У. Эко выделить три ключевых свойства данного вида сообщений. Первое свойство – *избыточность*, которая определяет наличие непривычных значений: «...чем невероятнее, двусмысленнее и неупорядоченнее оказывается структура сообщения, тем больше в нем информации» [2, с. 188]. Если компетенция позволяет получателю распознать эти значения, то он неизбежно обратит внимание на сам код и его новые выразительные возможности, поэтому вторым важным свойством эстетического сообщения является *авторорефлексивность*, т. е. способность сообщения стимулировать читательское внимание к его форме. Третье свойство – *неопределенность*, которая, начиная с эпохи барокко, признается значимой, поскольку активизирует поиск автором эффективной системы символов и преодоление получателем «психологической инерции, выражающейся в созерцании обретенного порядка» [2, с. 163]. Взаимная обусловленность данных свойств и их воплощение в произведении искусства позволяют говорить о его художественной ценности. Для определения ее степени У. Эко ввел понятие «открытость», которая понимается как принципиальная «неоднозначность художественного сообщения», характерная «для любого произведения в любое время» [2, с. 10]. С точки зрения рецептивной эстетики число интерпретаций не ограничено из-за психологических особенностей и компетентности читателя. Следует

отметить, что в работах 1960–70-х гг. У. Эко разграничивал поле исследований семиологии и психологии восприятия, фокусируя внимание на способах создания произведений, допускающих вариативность истолкований: «...открытость предполагает долгую и кропотливую организацию поля возможностей» [2, с. 229].

Открытость бывает двух уровней. К первому уровню можно отнести произведения в движении, которые начали появляться в эпоху барокко и чьи экспрессивные возможности достигли апогея в искусстве модернизма. Эти произведения отражают представления о динамике и изменчивости мира на уровне структуры. В них автор предоставляет получателю эстетического сообщения оказывать воздействие на план выражения (менять порядок воспроизведения или даже перемешивать страницы текста), а также вторгаться в мир произведения, привнося никоим образом не контролируемые значения. Примечательно, что в работе «Роль читателя» У. Эко уже не относил произведения со сходной поэтической установкой к открытым: «Текст, столь чрезмерно “открытый” для любой возможной интерпретации, я буду называть закрытым текстом» [4, с. 19]. В более поздних работах ученый допускал, что использование текста, противоречащее предусмотренному автором назначению, также может стать общепринятым и выступать в качестве одной из предпосылок восприятия произведения.

Подлинная открытость (открытость второго уровня) присуща произведениям с законченной структурой, совершенство формы которой «предстает как стимул всегда нового и более глубокого восприятия» [2, с. 99]. Развивая эту идею, У. Эко утверждал, что за счет индивидуального восприятия, а в исторической перспективе и за счет накопленного культурой опыта интерпретаций выдающиеся произведения становятся все более насыщенными информацией. В связи с этим при изучении произведения ущербностью оборачивается подход, учитывающий только культурно-исторический контекст той эпохи, когда оно создавалось, равно как некорректно оценивать произведения других времен и культур исключительно с позиций современности и собственной культуры. В данном случае динамику произведению придает изменчивая ситуация, в которой пребывает читатель.

Данные убеждения привели У. Эко к пересмотру самого понятия «произведение искусства». В работе «Открытое произведение» автор, опираясь на представления основателей семиотики Ч. С. Пирса, Ф. де Соссюра, Р. О. Якобсона, дал пространное определение понятию: «...это принципиально неоднозначное сообщение, множественность означаемых, которые сосуществуют в одном означающем» [2, с. 6]. Ученый выделил существенные характеристики, но его представления об элементах структуры произведения искусства изложены несистематично, что привело к крайне вольному использованию понятий «художественный универсум» и «художественный мир автора». Это обстоятельство было преодолено в трактате «Отсутствующая структура» (1968), где понятие «художественное произведение» трактовалось как знаковая система, «в которой эстетическая функция доминирует на всех уровнях» [1, с. 102]. В соответствии с концепцией М. Бензе У. Эко выделил физический уровень, а также уровни дифференциальных признаков означающих, означаемых, коннотаций, психологических, логических и научных ожиданий [1, с. 82]. Тем не менее У. Эко отвергал введенное М. Бензе понятие «со-реальность», создаваемую совокупностью уровней предложенной структуры, поскольку считал его излишне идеалистическим.

Кроме того, У. Эко развивал эстетическую концепцию, утверждая, что каждый из уровней подвергается кодификации. Это позволило ученому рассматривать художественный текст как иерархическую систему кодов восприятия, узнавания, передачи. Если первые два вида являются предметом изучения психологии, то последний обуславливает функционирование тональных, стилистических кодов, а также кодов вкуса и бессознательного. Помимо этого, выделяются иконические, иконографические, риторические коды. Тональные коды объясняют наличие в рамках основного кода допустимой вариативности знака, которая привносит коннотативные значения. Коды вкуса определяют как индивидуальные предпочтения, так и закрепленные в культуре оценочные суждения. На основе изучения подобных кодов У. Эко создал иллюстрированные работы «История красоты» (2004) и «История уродства» (2007). Разница между иконическими и иконографическими кодами заключается в том, что первые основываются на кодах передачи, а вторые используют в качестве означаемых знаки иконического кода, создавая «сложные и культурно опосредованные семы» [1, с. 200]. Особо следует остановиться на специфике стилистических и риторических кодов. Риторические коды носят нормативный характер, в то время как стилистические определяют степень отклонения от ожиданий получателей сообщения, хотя при этом степень оригинальности того или иного решения может быть низкой из-за наличия глубинной их укорененности в риторических кодах. Примечательно, что эстетика массовой культуры и идеологические программы стремятся удовлетворять ожидания, спекулировать на стереотипах публики, на которую они ориентируются, поэтому при создании таких программ используются преимущественно риторические коды. В результате художественный мир произведений оказывается социально тенденциозным. Стилистические коды лучше выполняют эстетическую функцию, обладая высокой степенью авторефлексивности и способностью нарушать различные предписания. Они имеют больший

потенциал для обновления культурных кодов, что является важной предпосылкой для создания произведений, которые «учат свободно интерпретировать и свободно мыслить, выделять существенное и отметить досужие вымыслы»¹ [5, р. 11]. Именно по этой причине в художественном универсуме У. Эко настолько важна текстуальная игра, построенная на нарушении ожиданий читателей и демонстрации различных точек зрения. Автор подчеркивал это в эссе «Заметки на полях “Имени розы”» [6, с. 626].

В исследовании «Отсутствующая структура» У. Эко обращал внимание на двойственный характер произведения искусства. С одной стороны, речь идет о системе знаков, значения которых определяются совокупностью различных кодов, с другой – о сообщении, в котором воплощается противоречивое и невыразимое богатство мира. Анализ литературоведческих концепций позволил ученому сделать вывод о необходимости рассматривать поэтику присутствия, основанную на структуралистском изучении произведения, в диалектическом единстве с поэтикой отсутствия, выявляющей так называемый неизреченный остаток – «вклад конкретных людей, живущих в определенное время и в определенном обществе, которые вынуждают присутствие, само по себе немое, говорить, населяя его значениями, с тем чтобы потом свести их в систему, изменчивую и стабильную в одно и то же время, чьи структуры не только служат передатчиком сообщений, но и оказываются главным их содержанием» [1, с. 364].

В более поздних работах У. Эко были уточнены многие положения. В книге «Роль читателя» (1979) текст определяется как «некое синтактико-семантико-прагматическое устройство, чья предвидимая интерпретация есть часть самого процесса его создания» [4, с. 25]. В этой работе содержится важное с точки зрения рецептивной эстетики разграничение понятий «образцовый автор» и «эмпирический автор», а также «образцовый читатель» и «эмпирический читатель». Эмпирические авторы и читатели – это конкретные люди, которые создают, воспроизводят (читают) и интерпретируют тексты. Ожидания автора состоят в том, что мир читателя максимально совпадает с его собственным, иными словами, опыт читателя должен включать определенный объем знаний (энциклопедия читателя), обеспечивающий его достаточную компетентность для использования в процессе интерпретации тех же кодов, которые применял автор при создании произведения. Однако в действительности вероятность того, что обстоятельства интерпретации, знания и опыт читателя будут соответствовать ожиданиям автора, представляется фантастической. Таким образом, границы художественного универсума непостоянны: они могут сужаться или расширяться в зависимости от актуализируемого читателем содержания. Опровергая превратные трактовки неограниченного семиозиса, У. Эко в работе «Интерпретация и гиперинтерпретация» предупреждал об опасности гностического подхода к тексту, в результате которого тот представляется как безграничный универсум, в котором всякий знак может отсылать к любому другому [7]. Ограничения, позволяющие избежать гиперинтерпретации, устанавливаются намерениями автора. Эмпирический автор не может и не должен полностью контролировать процесс интерпретации, однако он с помощью текстуальной стратегии, которая и является воплощением образцового автора, направляет читателя по пути возможных прочтений, а адекватность интерпретации того или иного компонента текста должна подтверждаться в ходе дальнейшего чтения. Образцовый читатель в обеих его ипостасях – наивной и критической – является лишь текстуальным конструктом, предписывающим «комплекс благоприятных условий (определяемых в каждом конкретном случае самим текстом), которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализовал свое потенциальное содержание» [4, с. 25]. Фактически именно образцовый читатель очерчивает оптимальные границы художественного универсума.

Важным является и вопрос о соотношении художественного универсума с реальной действительностью. С одной стороны, «мир представляет собой некую совокупность возможностей и <...> произведение искусства должно это выражать» [4, с. 226]. Сама форма произведения становится моделью, на основании которой человек познает мир, поскольку «механизм нашего восприятия настоящего мира мало чем отличается от механизма восприятия вымышленных миров» [8, с. 168]. Это во многом объясняет, почему в работе «Заметки на полях “Имени розы”» обосновывается идея о том, что роман, как жанровая форма, выступает в качестве космологической структуры и его написание следует начинать с создания мира, в котором царят непреложные законы. Таким образом, с точки зрения формы картина мира и архитектура произведения должны обладать внутренней структурой, непротиворечивой и выверенной до мелочей, чтобы гарантировать деятельную свободу читателям в процессе означивания. С другой стороны, рассмотрение произведения как сообщения предполагает иной подход к структуре художественного универсума и его связи с реальностью. Вероятный мир художественного текста, в отличие от реальности, наделен смыслом, и содержащиеся в нем утверждения априори воспринимаются как истинные в рамках, установленных в конкретном мире законов.

Одной из важных характеристик художественного универсума выступает тотальность, что обеспечивает его восприятие как целостной репрезентации «в конденсированном, скопированном виде всей вселенной» [2, с. 68]. Принятие ученым трансактивной концепции искусства, согласно которой

¹Перевод наш. – Е. Г.

предшествующий опыт восприятия эстетических сообщений (или в более широком смысле – познавательных процессов) дополняет усвоение стимулов, порождаемых непосредственно самим текстом, объясняет читательскую интенцию усматривать в произведении отражение того опыта, который не получил непосредственного выражения. В связи с этим «более продуктивно частичное описание, уменьшенная, модельная схема такого возможного мира, который есть часть нашего “реального” мира» [4, с. 380].

Постулируя отсутствие онтологической структуры как «наличной и действующей *Natura Naturans*» [1, с. 16], У. Эко придерживался постнеклассической научной картины мира, которая основывается на концепции сосуществования хаоса и порядка. Знаковым писателем, который воплотил в художественном универсуме такое восприятие реальности, стал Дж. Джойс, у которого У. Эко позаимствовал понятие «хаосмос» и своеобразную трактовку феномена эпифании [9]. В своих научных изысканиях У. Эко также использовал понятия «энциклопедия», «лабиринт» и «лес» для описания структуры знаний и об окружающей действительности, и об информации, выраженной в литературном тексте, которые аналогичны понятию «ризома» в философии Ж. Деррида. Именно непостижимость реальности и дискретность современной научной картины мира определяют поэтологическую ценность таких категорий, как неопределенность и равновероятность, а также мастерство писателя в конструировании упорядоченных вымышленных миров, позволяющих избежать тревоги, которая возникает, когда человек рассуждает о реальной действительности: «В этом и состоит утешительная функция литературы. <...> Такова всегда была функция мифа: сообщить форму, структуру хаосу человеческого опыта» [8, с. 164].

Важность эстетической теории У. Эко для выявления специфики его трактовки художественного универсума заключается в том, что, используя семиотический подход, обогащенный преимущественно достижениями рецептивной эстетики, структурализма и постструктурализма, ученый выявил основные свойства и объяснил механизмы, обеспечивающие динамичность художественного универсума. Его изменчивость обусловлена не только вариативностью читательских интерпретаций, ограничиваемых текстуальной стратегией, но и историей толкований, накапливаемых культурой. Ученый преодолевал идеалистический подход в изучении столь сложного и неоднозначного явления, акцентируя внимание на формальных аспектах воплощения возможных миров, порождаемых автором и актуализируемых читателем. Кроме того, У. Эко часто подчеркивал когнитивную и аксиологическую значимость приведения структуры художественного универсума в соответствие с современной научной картиной мира.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК (*REFERENCES*)

1. Эко У. Отсутствующая структура : введение в семиологию. СПб., 2004.
2. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004.
3. Урманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000.
4. Эко У. Роль читателя : исследования по семиотике текста. СПб., 2007.
5. Eco U. Sulla letteratura. Milano, 2002.
6. Эко У. Имя розы : роман ; Заметки на полях «Имени розы» : эссе. СПб., 2001.
7. Eco U. Interpretazione e sovrainterpretazione. Milano, 1992.
8. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2002.
9. Эко У. Поэтики Джойса. СПб., 2003.

Статья поступила в редколлегию 16.05.2016.
Received by editorial board 16.05.2016.