

Содержание

Открытое произведение: время и общество

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>	45
<i>Предисловие ко второму изданию</i>	71

ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

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

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 сорок 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 фоны, 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 принялся 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 семафоров. 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 Берио со своими проблемами музыкальной фонологии; более того, я думаю, копия соссюровского «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

компенсации, «проблемы, которые недостаточно обсуждаются в одном месте (мы имеем в виду институты истории искусства), начинают обсуждаться в другом». В этом случае именно эстетика проливает новый свет на явления современного искусства. Баттисти несколькими точными замечаниями обобщает понятия Эко, и вот общий мотив первых положительных отзывов: книга является толчком к широкому обсуждению. В этом смысле типичной является обстоятельная статья Анджело Гульельми («Сегодняшнее искусство как открытое произведение», — «Темпо презенте», июль 1962 г.), которая начинается так: «Если бы эту книгу имели счастье, как того хотелось, написать мы (то есть если бы мы могли сформулировать, на таком же уровне компетентности и информированности, приведенные в книге доводы), мы бы отметили, что “предметом этих очерков являются... те явления... в которых ярче всего проявляется, на протяжении всего произведения, предположительная *невероятность* структуры мира”». Слово, написанное курсивом, было выделено Гульельми в тексте Эко; и дальше в статье показано, насколько реалистична позиция автора «Открытого произведения» и насколько она отвечает классическим канонам, как автор пытается выстроить (рассматривая произведения авангардистского искусства) «видение» мира, — такого, в котором характеристикой современной культуры, выраженной в авангардном искусстве, является отсутствие всякого структурированного «видения», отсутствие определенного способа бытия, отказ от любых кодов и правил. Сейчас мы не будем приводить все аргументы, высказанные

Гульельми, стоит лишь отметить, насколько резко его прочтение «Открытого произведения» отличается от точки зрения тех, кто видит в книге иррационалистический подход, отказ от любого суждения и любого порядка, непримиримое противопоставление авангардистского искусства (хорошего) — традиционному (закрытому и дурному). В противовес этим упрощениям, Гульельми — хотя и из чистого отрицания — выявляет связь, которую книга на самом деле пыталась установить между различными способами — выработанными в течение многих веков — представить произведение искусства как послание, которое поддается разным интерпретациям, но всегда управляется определенными структурными законами, которые разными способами ориентируют читателя и ставят перед ним определенные задачи. Эта проблема была отмечена Элио Пальярани («С «Открытым произведением» читатель становится соавтором» — «Джорно», 1.08.1962), который сразу заметил, что «придать форму беспорядку, то есть «унифицировать хаос, всегда было сверхзадачей интеллекта», хотя «упорядочивающее произведение, которое получается в итоге — несомненно исторический продукт». Такова тема книги, которая может быть дискуссионной, но это «запрограммированная ситуация, изначально рассчитанная на острый отклик». То, что книга вызовет дискуссии, сразу предугадали Филиберто Мена («Фильм селецьоне», сентябрь 1962 г.); Джорджо де Мария («Иль кафе», октябрь 1962 г.): «До того, как издательство “Бомпиани” опубликовало “Открытое произведение” Умберто Эко, никому и в голову не приходило вести разговоры об аван-

гардном искусстве... Но теперь, когда появилось “Открытое произведение”... трудно будет художнику-авангардисту замкнуться в своем “мирке” и сказать: “я тут ни при чем”»; Эмилио Сервадио («Аннали ди Неуропсихиатрия э Психоанализи», I, 1963); Вальтер Мауро («Моменто сера», август 1962 г.: «Этой книге в некоторых аспектах предназначено стать исторической вехой и перевернуть большую часть современной поэтики»), Джузеппе Тароцци («Чинема домани», ноябрь 1962 г.: «И если наши философские мужи положат конец кое-каким сближениям, кое-каким профанациям, кое-каким гибридам (например, квантовой математики и эстетики), — будет неплохо для них же самих», Бруно Дзеви («Аркитеттура», октябрь 1962 г.), и т.д.

Группа ученых определяет наконец узловую точку, и это — новая методологическая установка. Эмилио Гаррони («Паэзе сера — Либри», 16.10.1962) отмечает, что в книге говорится об эстетике в непривычных терминах, рассуждения об искусстве распространяются на другие отрасли человеческого познания, применяется «лингвистико-коммуникативный» метод. А Гаррони оспаривает использование некоторых установок, взятых из теории информации: эта тема будет развита более аргументированно в 1964 году в «Семантическом кризисе искусств», заставив Эко ввести в последующие издания «Открытого произведения» уточнения, учитывающие эту критику. На выступление Гаррони отвечает в той же «Паэзе сера — Либри» (6.11) Г.В. Горцоли: с научной точки зрения он защищает законность использования информационных концептов в сфере эстетики.

Тогда же в «Фьера леттерариа» (16.09.1962) Глауко Камбон, возвратившись к большой рецензии на «Открытое произведение», опубликованной Гаэтано Сальветти в том же журнале (29.07.1962), утверждает, что методологическое ядро «Открытого произведения» должно быть определено как диалектика формы и открытости, порядка и авантюристичности, формы классической и формы неоднозначной, рассмотренных не в исторической последовательности, а диалектически противопоставленные в рамках любого современного произведения: «напряженность структурной или “классической” необходимости и необходимости растворяющей или “неформальной”, как раз находится в центре произведения Джойса. И таким образом, демонстрируя образцовую парадигму ситуации, в которую погружено современное искусство вот уже несколько десятилетий, Умберто Эко просто указал на очевидную истину».

В заключение этой первой части дискуссии по поводу «Открытого произведения» высказался Ренато Барилли в своем исследовании, опубликованном в «Верри» (4, 1962): он заметил, что Эко «вновь возвращается к методологической установке, которая уже была принята внутри лучшей части европейской культуры второй половины века и которую итальянская послевоенная культура несправедливо не замечала. Все внимание здесь уделяется форме, способу организации материала, его структурализации, приведению в порядок». И это — в противовес такому вниманию к форме, присущему идеализму, занятому проблемой индивидуального, неповторимого уникала, из которого не сделать историю. В новой же

перспективе «под формой понимается генеральная межсубъектная установка... некая институция, общая для определенного времени, определенной среды, из которой можно при необходимости сделать историю... Одним словом, Эко намеревается обрисовать, как он сам предупреждает, “историю моделей культуры”».

Замечания Барилли действительно проливали свет на некоторые аспекты метода, которые вскоре появятся в следующей работе Эко: внимание к явлению общественного установления (конвенциональности), использование инструментов европейской неидеалистической культуры, интерес к структурной тематике и к искусству не как к творческому чуду, а как к форме организации материи. Если хорошо присмотреться, то именно эти аспекты, вероятно, вызвали с самых разных сторон инстинктивную реакцию отторжения. «Открытое произведение» противостояло кроччанской традиции, продолжавшей питать критические и философские взгляды итальянского идеалиста, который сам себя не знает.

НЕПРИЯТИЕ

В истории неприятия «Открытого произведения» есть забавные моменты. Чтобы найти книгу, которая за последние годы претерпела столько же гонений, нужно вспомнить «Итальянский каприз» Сангинети. В «Паэзе сера» Альдо Росси писал: «Мне приходится на ум слова одного более-менее авторитетного поэта: скажите этому молодому очеркисту, который

открывает и закрывает произведения (как будто это двери, игральные карты или левое правительство), что в конце концов у него будет кафедра и что его ученики, научившись черпать информацию из десятка журналов, в конце концов так преуспеют, что захотят занять его место» (29.03.1963) . В «Пунто» от 23.06.1962 г. (несколькими неделями после выхода книги) анонимный фельетонист, рассуждая об «Энцо Пачи»^{*} для малышей», добавлял, что «Выбор названия — “Открытое произведение” — стал похвальной инициативой, попыткой автора подстелить себе соломки. Он должен был предположить (мы желаем, чтобы в действительности это не произошло), что немногие решатся открыть такую малопонятную книгу». В том же самом «Пунто» (15.12.1962) в полемику вступил Джованни Урбани, который в статье «Причина причин» заметил, что на смену «присутствию» произведения искусства приходит попытка его изучения, объясняя, что произведение всегда желает сказать нечто другое: будто «возможность единодушного суждения означает... бесспорное доказательство нехудожественности рассматриваемого произведения». Озабоченный такой перспективой, Урбани саркастически допускал, что в этом есть свои достоинства, самое важное из которых таково: всякая критика делается бесполезной, потому что каждый должен сказать что-то отличное от других. «Из недостатков на данный момент можно отметить лишь один, причем ничтожнейший. Речь идет о книге... которая расше-

* Энцо Пачи (1911–1976) — итальянский философ-экзистенциалист.

велила самые ленивые умы в итальянской критике, ублажив их тезисом: если все суждения о произведении искусства ошибочны, причину тому нужно искать в самом произведении, а не в недостаточно развитых мозгах, неспособных размышлять. В общем, поскольку произведение — само по себе причина (всякой ерунды, которую по этому поводу несут), бесполезно искать другую причину».

В интервью, посвященном состоянию поэзии, Вельсо Муччи («Унита», 17.10.1962) утверждал, что поэзия находится в переходном состоянии от поэзии закрытой к поэзии «открытой», но «не в том декадентском смысле, который придает этому термину Эко». В «Оссерваторе Романо» от 13.06.1962 Фортунато Паскуалино (его статья называлась «Литература и научность») писал, что, «раз отказавшись от правильных отношений с действительностью, писатели охотятся в подлесках научной и философской культуры, высказываясь в пользу абсурдных дилемм и сверхэстетических задач. Сегодня они требуют не такого произведения, которое станет поэтической или художественной удачей, а того, которое удовлетворяет требованиям “современного мира”, науки, техники, то есть открытого произведения». Интерпретируя книгу как текст, в котором произведения Рафаэля признаются «закрытыми» («по крайней мере, если придерживаться мнения, выраженного известным искусствоведем Арганом по случаю презентации книги Эко»), рецензент допускал, однако, что Эко пытался теоретически представить себе «произведение искусства, которое было бы способно на подобное вечное открытие реальности»,

но понимал, что эта догадка опирается на «гносеологический критерий подобия разума и понятий, взятый из различных произведений Фомы Аквинского, откуда наш автор запросто черпает лучшие свои мысли, отрицая при этом их теологическое и метафизическое значение, хотя признавал его когда-то».

Более пространную рецензию того же Паскуалино находим в «Леджере» (август — сентябрь 1962 г.), где рассуждения по поводу связи между «Открытым произведением» и реальностью все же не возводятся к Фоме Аквинскому, поскольку концепция Эко «возвращает нас к марксистской концепции искусства как отражения». Действительно, в этом тексте интерпретация средневекового искусства, представленная в первой главе «Открытого произведения», осуждена как «старые марксистские историографические схемы» (Эко «вдобавок утверждает *открытость* как *революционную педагогику*, и все это лучше всего понимается в контексте марксистского дискурса и общественного устройства»). Однако в «Открытом произведении» отрицается также марксистская ортодоксия, потому что она вносит понятие «неопределенности», и далее в очерке приводится целый ряд имеющихся в книге противоречий, причем рецензент сетует, что одни и те же концепции используются для объяснения как неформальной живописи, так и «Божественной комедии». После обвинения в скрытом томизме и в скрытом марксизме, идет обвинение в проблематизме на манер Уго Спирито*. И, наконец, заклеив автор как «упря-

* Уго Спирито (1898–1979) — итальянский философ, основатель теории «проблематизма».

мого антиметафизика», Паскуалино замечает, что в части, посвященной Джойсу, «нетрудно распознать духовную автобиографию автора “Открытого произведения”». В заключение говорится, что, «вероятно, именно в этом автобиографическом очерке содержится самый значительный и убедительный аспект произведения Эко: поиск самого себя в Джойсе; и вместе с самим собой — других, а также смысла вещей».

Подозрение (впрочем, обоснованное) в том, что это духовная автобиография, которая читается между строк очерка о Джойсе, — хроника вероотступничества — более всего поразила рецензентов-католиков: подобная мысль есть в статье Вирджилио Фогоне («Чивильта католика», 1, 1963): но эта статья явилась одним из следствий глубокой и уважительной полемики, которые будут приведены в следующем параграфе.

Самым гневным выступлением против книги стала статья некоего Элио Меркури в журнале «Фильм-критика» (март 1963 г.), чьим сотрудником тогда был Армандо Плебе. Меркури в статье «Открытое произведение как произведение абсурдное» сначала приводит несколько стихов Гёльдерлина — с его мечтой о естественной свободе, возврате к Бесформенному, посвященных «Эху»*, усталому от метафизических наслаждений и не менее сумасшедших заблуждений в мире, который нас настигает в «Открытом произведении». Этому «прекраснодушному представите-

* Игра слов. *Эхо* и *Эко* по-итальянски пишется одинаково. Здесь имеется в виду строка из стихотворения Гёльдерлина: «Эхо небес, святое сердце». — *Прим. перев.*