

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7.01

Л. А. Меньшиков

ИСКУССТВО, СОЗДАЮЩЕЕ РЕАЛЬНОСТЬ

Отношения искусства и реальности — тема, проходящая красной нитью через все эстетические учения авангарда и постмодерна. Распространение художественных течений, стремящихся соединить и отождествить искусство и жизнь, проникновение жизни в искусство в форме его политизации и бытовизации, вызвала к жизни большое число интерпретаций их взаимоотношений. Интересную точку зрения представляет объяснение взаимодействия вымышленного и реального миров через теорию текста и интертекстуальности. В частности, это взаимодействие неоднократно становилось предметом размышлений крупнейшего семиолога XX столетия, итальянского ученого и писателя Умберто Эко. Его идеи, сформулированные на материале художественной литературы, содержат значительное количество обобщений, имеющих общеэстетический характер и продуктивно объясняющих специфику художественного процесса постсовременности. Ключевым моментом, позволяющим сделать такое обобщение, является тот факт, что «все феномены культуры рассматриваются как факты коммуникации, и отдельные сообщения организуются и становятся понятными в соотношении с кодом» [1, с. 35].

Моделью искусства настоящего времени в значительном числе ситуаций может служить повествование как способ коммуникации. Ряд его аспектов дает интересный материал для объяснения специфики постсовременного искусства. Один из них — время художественного повествования. У времени повествования собственные внутренние законы — оно может замедляться, останавливаться или предельно ускоряться. Замедление готовит читателя к восприятию наиболее важного — текст учит читателя медлить. Замедление и остановка — неотъемлемая часть повествования. Замедление представляет собой одну из авторских стратегий, обязательный прием, который позволяет читателю задуматься и сформировать собственный взгляд на излагаемое. Еще в «Поэтике» Аристотеля говорится о том, что катарсису должны предшествовать длительные по времени, но мало насыщенные событиями перипетии, задача которых — отсрочить финал, приготовить читателя к открытию. Задержание имеет две основные функции — привести внимание в состояние напряжения и усилить эстетический эффект от развязки или осознания смысла произведения. Если читателю сразу открыть единственный смысл — в нем никогда не родится сотворец автора, поэтому его нужно заставить заблудиться, тем самым стимулируя к дальнейшему поиску — построе-

нию смысла. В ходе замедления читателю, лишенному притока новых сведений и впечатлений от текста, приходится в определенные моменты самостоятельно достраивать сюжет, опираясь на собственный арсенал выразительных средств — на свой культурный и жизненный опыт. Тем самым повествование наполняется новыми фактами, своеобразными для каждого читателя, превращается в результат коллективного творческого опыта. В любой текст включаются мысли читателя, возникающие по ходу чтения, и их тем больше, чем менее напряженно развивается сюжет. Мы сопереживаем персонажам, проживаем мысленно их жизнь, ставим себя на их место, представляем их себе в соответствии с собственными взглядами на ситуацию: «Домысливание по ходу дела составляет обязательный аспект чтения, порождающий надежды и страхи» [2, с. 94]. Так строится индивидуализированная проекция любого текста. Это может происходить либо неосознанно со стороны читателя и автора — тогда мы имеем дело с классическим текстом, либо осознанно — тогда мы имеем дело с текстом постмодернистским, причем совершенно неважно, когда такой текст создан исторически.

Автор может через повествование стимулировать читателя к сотворчеству — например, задавая вопросы, призывая его сформировать собственное мнение или отождествиться с персонажем. Результатом таких ухищрений становится возникновение в тексте трех времен: фабульного, дискурсивного и времени чтения. Фабульное время соответствует реальному времени, текущему в соответствии с событиями, описываемыми в повествовании. Дискурсивное — то время, которое нужно для того, чтобы рассказать об этом. Время чтения — то, которое нужно для прочтения и понимания этого дискурса. Три времени текста не совпадают. Ускорение или замедление каждого из них создает особый эффект восприятия текста. Эко приводит характерный пример, касающийся времени восприятия картин Д. Поллока: время создания, время поверхностного осмотра, время восстановления пути создания через прослеживание его хода по следам краски. Это три разных времени, определяющих разные способы понимания текста, в котором ничего не стоит запутаться, поскольку в нем — как в лесу — существует множество перепутанных тропинок. Здесь возникает еще одно время — не время чтения, а время восстановления хода творческого процесса, время реконструирования авторского замысла. Такое реконструирование уводит читателя очень далеко от первоначальной идеи. Оно становится, по словам Эко, мысленным путешествием по географической карте, на основании которой мы можем придумать абсолютно любой сюжет. Произведение и есть такая карта, его задача — стимулировать читателя к самостоятельному странствию по тексту, к тому, чтобы стать повествователем. Следуя по собственному мысленному миру, создавая повествование на основании такой схемы, мы постоянно оказываемся в ситуации замедления, поскольку наше сознание может вовлекать все новые и новые персонажи, новые и новые темы и мотивы. Условность времени — необходимое основание художественности текста. Благодаря ему «текст организует вокруг себя пространство, наполненное намеками, недосказанностью, неопределенностью, и характеризуется принципиальной открытостью» [3, с. 30].

Существенное изменение отношений автора и читателя, происходящее в пост-модернистском искусстве, связано с доверием, которое должен испытывать читатель к тексту. Классический читатель априори доверяет автору. Для него автор — авторитет, который не может лгать, поэтому читатель воспринимает рассказываемую историю как истину, несмотря на понимание принадлежности ее вымышленному миру. Автор в классическом тексте подобен Богу, который не бывает неправ. Но в реальности эта непогрешимость автора нарушается тогда, когда в действие вступает читатель, который начинает интерпретировать текст со своей точки зрения. Здесь речь уже может идти только о соглашении между автором и читателем, в рамках которого «автор только делает вид, что говорит правду», а читатель делает вид, «что события, о которых... повествуют, действительно имели место» [2, с. 139].

Границы доверия читателя могут колебаться. Эти колебания служат фактором для оценки стиля и даже для создания его типологии. Читатель, воспринимая текст, доверяет лишь определенным фактам, определенным событиям, определенным ситуациям, перечень которых задан мировоззрением и характеризует его вписанность в стиль. И хотя «границы между тем, во что нам надлежит верить и во что нет, довольно расплывчаты» [2, с. 143], в то же время они и достаточно четки и определены, поскольку жестко детерминированы эпохой.

Не менее важным, и даже определяющим фактором доверия становится целостность художественного произведения, определяемая как стиль. Благодаря ей читатель включается в мир художественного произведения, становится его частью, пытается вжиться в этот мир, и действительно вживается, поскольку вымышленный мир становится частью культурного мира читателя и начинает его определять. Читатель входит в бесконечный круг взаимного определения себя и автора, себя и текста. Наши знания о положении дел в действительности, наша картина реального мира делают залогом того, что прочитываемый текст оказывает влияние на читателя. Именно реальный мир становится фоном, который просвечивает сквозь ткань художественного произведения. Он проникает в ткань авторского замысла, связывается с ним, образуя новый вымышленный мир в сознании читателя. Эко говорит о художественном произведении как о ситуации, в которой «вымышленные миры паразитируют на реальном» [2, с. 153]. Описание способа такого паразитирования переводит нас из области стилистической в область морфологическую и зависит от выбора устоявшихся в истории искусства форм организации художественного пространства, которые представляют собой способы ограничения реального мира и выстраивания его как мира вымышленного.

Эффективность паразитирования вымышленного мира на реальном зависит от подготовки читателя. Выделение в теории Эко эмпирических и образцовых читателей вскрывает существенную проблему для современного искусства — потребность в читателе подготовленном. Чем более подготовлен читатель, тем более эффективен процесс чтения и тем более комфортно включается вымышленный мир в мир реальной культуры. С начала эпохи авангарда эта проблема стала предпосылкой для разделения читателей на элиту и массу — положение внутри

этих групп определяется как раз готовностью читателя к восприятию того или иного типа текстов. Только подготовленный читатель может помочь вымышленному миру не увянуть после завершения процесса чтения и не пропасть среди множества других вымышленных миров, но продолжить свое продуктивное существование и стать основанием для возникновения все новых и новых интерпретаций. Каждая из них гораздо беднее реального мира, поскольку включает в себя лишь фрагмент его, в то время как он сам — множество вымышленных миров художественных текстов как реальностей мысли. Произведение включает в себя элементы реального мира, которые нужны для его восприятия с точки зрения автора, некоторые элементы могут быть лишними с точки зрения читателя, но ничто не останется невостребованным подготовленным читателем, вымышленный мир даже узок ему, он стремится его расширить. Он не может вынести того, что «размеры нарративного мира меньше размеров настоящего» [2, с. 161]. Такая ситуация не может произойти с читателем, который ищет подтверждения имеющейся у него картины реальности, и с читателем, который перестраивает имеющуюся у него модель мира в соответствии с тем, что узнает из художественного произведения.

В любом случае художественное произведение ведет игру с реальным миром, общение читателя с ним происходит в соответствии с правилами игры, подразумевающими существование определенного образа поведения, несерьезно реконструируемого в акте творчества. Произведение искусства знакомит читателя с законами мира. Читатель уже имеет определенное представление о них, но в ситуации восприятия искусства происходит проигрывание, примеривание этих законов к одному из вымышленных миров. Чтение, восприятие искусства — это участие в игре, которая помогает выстроить более или менее закономерную схему происходящего. По сути дела, произведение, не прошедшее проверку чтением, не структурировано, в нем не проявлен смысл, ради которого оно создавалось. Такой смысл рождается только тогда, когда он понадобится читателю. Читатель придает порядок хаотическому миру авторских замыслов и их воплощений в искусстве. Вымышленный мир беспорядочен потому, что содержит в себе множество фактов, неверных в реальном мире читателя или имеющих в нем лишь статус возможного, но верных в одном из вымышленных пространств художественного текста.

Отношения текстуального вымышленного мира и мира реального позволяют говорить о проблеме взаимосвязи истины и веры. В вымышленном мире истина имеет вторичное значение, в нем мы должны обладать достаточной мерой доверия к автору, любое упорядоченное построение в рамках этого мира — построение, основанное на вере. Но такая же ситуация складывается и с восприятием реального мира. Если мы хотим что-либо знать о нем, мы также должны учиться многое принимать на веру, поскольку множество фактов не обладают для нас истинным статусом. И построение вымышленных миров, которым мы занимаемся в качестве читателей, раскрывает нам этот способ общения с миром реальности. Очень многое принимается на веру в реальном мире. Если сомневаться во всей совокупности знаний, то человек просто не сможет сформировать

достаточно четкую и непротиворечивую картину, без которой его существование в мире невозможно. Вера в Энциклопедию спасает нас от такого хаотичного положения в мире. Если вынести за скобки веру, то хаос никуда не исчезает и безграничное сомнение в истине становится общим принципом восприятия мира. Появляющаяся картина реального мира фантастична для каждого из нас, и мы можем с большой мерой уверенности считать ее столь же художественной, как и картину мира вымышленного, конструируемую в результате чтения целостного произведения искусства — «механизм восприятия настоящего мира мало чем отличается от механизма восприятия вымышленных миров» [2, с. 168]; наше мышление в целом художественно и текстуально. Реальная, историческая истина и истина литературная похожи, но существует отличие в обосновании их. Если первая существует независимо от реального бытия текста-носителя (даже если он исчезнет, эта истина останется, но при этом она вполне может оказаться никому не известной), то вторая крепко-накрепко связана с текстом. Только реальное, материальное ее существование (в первоисточнике ли, в цитате ли, или в каком-либо ином, вторичном произведении) обеспечивает существование такой художественной, литературной, вымышленной истины. И, при кажущейся надежности и неоспоримости исторической истины, литературная всегда оказывается сильнее своей эмоциональной насыщенностью, человечностью и «уютностью». Именно эта эмоциональность и привлекает нас к литературной истине, заставляет в большей степени интересоваться ею — из текста художественного произведения каждый может выделить именно ту истину, которая нужна ему в данный момент, и ее неоспоримость никем не может быть опровергнута. Единственным ограничением является то, что мы не можем из литературных текстов вывести противоположное тому, что в них есть. Но это противоположное крайне мало и в значительной степени зависит от того, к какой эпохе принадлежит читатель.

Истинность реального и литературного миров не отрицает их обманчивости. Мы постоянно сталкиваемся в них с сомнениями и обманами, которые возникают потому, что оба содержат в себе истину, но истину, в значительном объеме не поддающуюся проверке. Более того, эти истины часто пересекаются, соединяя вымышленные и реальные миры. На пересечении формируется образцовый читатель как факт реального мира, сложенный из фрагментов мира вымышленного. Автор, составляя свой собственный вымышленный мир, открывает читателю мир реальный в тех аспектах, которые до этого были недоступны ему. Такое пересечение миров демонстрирует факультативность и относительность истин автора и читателя — не всегда читателю следует принимать за истину то, что автор считает таковой, а то, что для автора — вымысел, читателю может представляться как истина.

Аберрация истины возникает потому, что форма рассказа — нарративная форма — единственно возможная форма восприятия жизни. Поэтому в терминах процесса чтения Эко интерпретирует реальную жизнь, где каждый одновременно является рассказчиком и читателем, и строится она по принципам существования текста. Здесь возникает новая форма обращения с текстом — проживание текста.

Проживание становится крайней формой бытия текста в ряду «проживание — интерпретация — использование». В этих формах читатель оказывается все менее реальным и все более вымышленным персонажем. Ситуация же с фабулой прямо противоположная: она требует реальности, будучи в статусе используемого текста, и произвольности в статусе проживаемого. Если читатель, использующий текст, придирчиво относится к реальности фабулы, он — читатель-зануда, пытающийся найти доказательства подлинности, построить реальную онтологию персонажей вымышленных миров. Интерпретирующий читатель берет текст лишь как основание, спусковой крючок для самостоятельно развивающегося процесса интерпретации. Здесь существенной является проблема читательского тезауруса, личной энциклопедии, включающейся в пространство прочитываемого текста. Каждый текст требует от читателя обладания энциклопедией определенного объема, в которой проявляется эмпирический автор, закладывающий в текст то или иное количество интерпретационных возможностей, но не на владеющий ею в полной мере, поскольку объем ее велик, а «конкретизировать этот объем почти невозможно» [2, с. 204], так как «уровень знакомства с энциклопедией, необходимый читателю... определяется самим художественным текстом» [2, с. 214]. Определить этот объем невозможно, поскольку невозможно в точности и до конца описать стратегию образцового автора, невозможно повторить путь замысла автора, который заложен в тексте как предпосылка того или иного прочтения. Поэтому читательская энциклопедия должна быть аналогична энциклопедии автора, от ее наличия зависит возможность узнавания текста и узнавания автора. Это особенно важно потому, что «подобно энциклопедии, современная или постмодернистская культура предстает как многовариантная сложность, лишенная однозначных прочтений и трактовок. Отсутствие ясности смысловых структур, дискурсивность, “размывание” пространственно-временных границ, деканон и “паралогия” постмодерна являются ярким подтверждением “энциклопедической” сложности... культуры» [4, с. 194]. Текст может требовать от читателя энциклопедию гораздо большего объема, чем та, что заложена автором. Ряд смыслов, ускользнувших от автора, могут обнаруживаться в тексте читателя, благодаря превосходству его энциклопедии. Благодаря ей возможны все новые и новые открытия того или иного текста. Количество их зависит лишь от читателя, который в таком случае — «идеальный читатель, мучимый идеальной несонницей» [2, с. 205], из-за которой он способен в любой момент покинуть прочитываемый текст и подключить к нему значительное количество текстов из своей энциклопедии, выйти за пределы текста, оказаться в ситуации между текстами (ситуации интертекстуальности).

Такое чтение — неэкономичное чтение, и читатель сопротивляется ему. Он стремится остаться в пространстве текста до конца, опираясь на метки и подсказки, разбросанные автором, для того, чтобы вывести его из процесса бесконечной интерпретации. Читатель не успевает вырваться из текста, он лишь находит подтверждение тому, что знает до того, как текст откроет ему новые пласты его энциклопедии. Текст — это взаимный процесс обмена знанием с читателем, он требует от читателя знаний и отдает их ему в ответ. И читатель пишет текст вслед за автором, и текст пишет читателя, выстраивая его (но лишь в определенной

мере) под себя. Поэтому вопрос о том, кто является автором смысла, рождающегося в тексте, остается открытым, автор — это таинственная фигура, не имеющая определенного лица.

Процесс чтения — это и есть вечный поиск автора, желание читателя сделать постижение текста четким и закономерным, а смысл различимым. «При восприятии текста мы имеем дело с планом выражения — и вовсе не очевидно, что то, как мы воспринимаем текст, преобразуя план выражения в план содержания, отражает (в обратном порядке) тот процесс, в ходе которого некое задуманное содержание преобразовалось в данное выражение» [5, с. 29]. Поэтому процесс творчества в значительной степени случаен: создаваемое произведение все равно не будет адекватно прочитано читателем и не может быть создано как окончательное и осмысленное. Но в основании его всегда лежит идея автора, некий источник, который подтолкнул автора к его созданию, зачастую этим авторство и исчерпывается, поскольку автор создается читателем, читатель — подлинный творец, если он — хороший читатель. Но «чтобы стать хорошим читателем, необходимо стать хорошим писателем» [2, с. 217], связь здесь неразрывна, только погруженность в культуру воспитывает и читателя, и писателя. Фигура читателя и фигура писателя всегда явно и неявно присутствуют и в тексте, и за его пределами. Задача чтения состоит в том, чтобы сконструировать новую модель их взаимодействия.

Открытие в процессе чтения таких отношений читателя и автора позволяет Эко интерпретировать не только связь автора и читателя в художественном творчестве, но и реальный мир, который начинает восприниматься как роман. Обнаружить форму в жизни можно только придав ей романную форму — форму рассказа, иначе невозможно разобраться в ее хаосе и хитросплетениях. Жизнь неуютна, некомфортна, полна неожиданностей, поэтому мы для того, чтобы научиться в ней жить, пытаемся придать ей форму художественного текста. Мы с легкостью меняем местами жизнь и роман — строим жизнь по правилам романа, фиксируем романом хаос событий жизни. Жизнь и роман незаметно пересекаются, перемешиваются и даже меняются местами. Любой создаваемый художественный мир содержит в себе элементы реальности и вымысла. Мы создаем мир, имеющий хоть какое-то подобие целостности. Но поскольку этот мир создан нами как авторами, мы произвольно квалифицируем его в качестве реального или же в качестве вымышленного. Причины такой квалификации достаточно условны. Эко демонстрирует отличия естественного и искусственного повествования, которые основываются на том, что естественное повествование говорит о предметах, «которые имели место на самом деле (или которые говорящий... выдает за таковые)» [2, с. 225], а искусственное — «только притворяется, что говорит правду о реальном мире, или якобы говорит правду о мире вымышленном» [2, с. 226]. Понятно, что различия здесь состоят лишь в прагматической позиции автора, в его отношении к излагаемому, но они не имеют никакого касательства к смыслу и содержанию самого излагаемого, к его положению в реальности. Границы между жизнью и текстом не только зыбки и неопределенны, но их просто нет. Это подтверждается и тем, что опознать отношение автора к своему

тексту можно, как правило, лишь по признакам, находящимся вне текста — паратекстуальным знакам. Тем самым еще более усугубляется ситуация неопределенности относительно того положения, где находится читатель — в реальном или вымышленном мире. Однако, нельзя свести творчество к гиперинтерпретации — ситуации, при которой «подобный способ интерпретирования художественного текста не может привести ни к чему иному, как к ложной интерпретации, когда интерпретатор произвольным образом приписывает тексту свои субъективные смыслы» [6, с. 274].

Благодаря такой стратегии постижения мира читатель не знает, когда и почему он оказывается в мире вымышленном: «Мы не вступаем в вымышленный мир по собственному почину; мы случайно оказываемся в его пределах» [2, с. 235]. В таком случае действительно «жизнь есть сон», а чтение — понимание того, где и как строятся границы этого сна. В жизни мы сталкиваемся с элементами романа, в романе — с элементами жизни, искусство и реальность взаимно проникают друг в друга, границы между ними зыбки и неопределенны, «возникновение явления взаимопроникновения возможно только в том случае, когда между текстами, которые в один и тот же промежуток времени присутствуют в семиотическом пространстве культуры и участвуют в процессах семиозиса (производства знаков), устанавливаются интертекстуальные отношения с образованием двунаправленной связи (не только от претекста к интертексту, но и от интертекста к претексту)» [7, с. 136–137]. Читатель только когда становится настоящим читателем, включенным в сферу бытия искусства, когда он по-настоящему перестает понимать, с чем он имеет дело: с вымыслом или с отсылками к реальности. Современное искусство стремится к растворению в реальности. А создает такую ситуацию читатель, который, увлекаясь, начинает выстраивать реальный мир по модели вымышленного, продолжает нить повествования за пределами читаемого текста. Его вера в реальность вымышленного мира — первый шаг к дезавуированию неподлинности факта искусства. Дальнейшие шаги могут осуществляться «в самых разнообразных направлениях, что опровергает идею стадийности интерпретационного процесса, как, впрочем, и представления о стадиях создания художественного произведения» [8, с. 81].

Между миром и текстом возникают интертекстуальные связи, которые продолжают связи, существующие между текстами в силу их субстанциональной однородности. Переходы персонажей, фабул, обстоятельств и иных составляющих текста из одного произведения в другое, все более распространяющиеся с течением истории искусств, становятся еще одним основанием для создания поля правдоподобия, в котором живет современное искусство. Искусство превращается в метаискусство — действительное пространство, в котором произведения обмениваются между собой художественными фактами, приобретающими в силу этого обмена характер реальности. В этом обмене содержание произведения эмансипируется, освобождается от его текстуальной формы, превращая мир в реальность, живущую по законам текста. Освобождение вымышленного мира от формы приводит к культу искусства, формированию культовых форм искусства. В культе произведение теряет свою целостность, отдельные его эмансипированные части за-

меняют собой целое и претендуют на всеобщую значимость и ценность в культуре. Обязательным основанием культа становится «несвязанность, или разборность этого произведения» [2, с. 240]. Искусство превращается в конструктор, который произвольно разбирается, из него извлекаются наиболее привлекательные составляющие, которые вновь проходят процедуру сборки, уже не способной обеспечить целостность, но создающей культ монструозного художественного артефакта. Такое искусство — «порванное искусство». Произведение искусства превращается в музей, в котором собираются все наиболее популярные фрагменты вымышленных миров, которые должны обеспечить самый впечатляющий эффект от созерцания результирующего произведения. Целостные и ценные по отдельности, вместе они дают эффект несочетаемости, «порванности» (дискретности) мира искусства. «Порванность» дает возможность интерактивности, соучастия зрителя, абсолютизирует игровой эффект, в рамках которого только и возможными становятся отношения автора и читателя, но жизнь их теперь строится только «по законам литературы» [2, с. 243]. Мы все более и более отчетливо прозреваем в жизни те сюжеты, которые встречали в искусстве, наше понимание пронизывается мотивами, виденными в художественном опыте, искусство становится обязательной и неизбежной моделью для осуществления тех или иных поступков, «слово “матрица”» оказывается весьма эффективным средством «для обозначения алгоритмов действия» [2, с. 246], которые использует современный читатель. Искусство теперь уже само действует через читателя, совершенно не нуждаясь в авторе, но также и почти не нуждаясь в каких-либо усилиях со стороны читателя, а лишь используя его как носитель информации. В этом состоит опасность такого отношения к творчеству: «Постмодернизм может быть полезен как метод, но губителен для культуры, если принимается как ведущий принцип» [9, с. 51]. Жизнь обыденная и жизнь социальная становятся лишь «литературным артефактом», поскольку литературно, сюжетно проговариваются через читателя. Жизнь растворяется в литературном и художественном дискурсе по причине своей историчности: «Жизнь только в настоящем невозможна; мы постоянно скрепляем вещи и события клеем памяти — как личной, так и коллективной (история и миф)» [2, с. 247]. Все, что направлено в прошлое, обретает художественные формы, получая значительный элемент вымышленного, который возникает как путаница и несоответствие в содержании и работе индивидуальной и коллективной памяти. Проникновение коллективной памяти в пространство индивидуальной, которое происходит через связывание нашей судьбы с судьбой семьи, рода, народа, человечества, придает каждому индивидуальному читателю исторический, а потому вневременной, вечный характер: «Мы уподобляемся Борхесу, взирающему на магический Алеф — точку, вобравшую в себя все другие точки» [2, с. 248]. Так нам оказывается подвластным понимание авторского замысла, более глубокое и полное, чем доступно автору. Искусство дает читателю возможность бессмертия, понимаемого как бесконечное продолжение существования, но не в будущем, а — в прошлом. Искусство учит читателя структурировать поток настоящего опыта, превращая его в историю и тем самым строя образ собственной личности, а через нее — образ искусства и культуры в мире. В этом, по мнению Эко, искусство

близко игре: в игре «дети научаются жизни» [2, с. 249], а в искусстве взрослые научаются истории. И постмодернизм демонстрирует нам все более и более настойчивое внедрение литературы в реальность, она начинает непосредственно влиять на историю, на реальные события, происходящие в настоящем, формируя путь и стратегию их обращения в прошлое. Постмодерн — это в том числе и то время, когда «вымысел формирует реальность» [2, с. 264].

ЛИТЕРАТУРА

1. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.
2. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум, 2002. 288 с.
3. Пронина Н. Ю. Скрипторий Умберто Эко: Знак и значение // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2010. Т. 10. № 3. С. 30–34.
4. Леонов И. В. Типология семиотического поля культуры в работах Умберто Эко: Интерпретация темы лабиринта // Наука и современность. 2010. № 6–1. С. 190–196.
5. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2005. 512 с.
6. Ерохина Л. А. Проблема интерпретации и категория автора в эстетике Умберто Эко // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 1. С. 274–277.
7. Гайер К. Е. К вопросу о межтекстовом взаимодействии: Явление взаимопроникновения текстов (На материале произведений Умберто Эко) // Филология и человек. 2012. № 2. С. 136–142.
8. Ерохина Л. А. «Образцовый читатель» и «образцовый автор» У. Эко // Перспективы науки. 2012. № 8 (35). С. 80–82.
9. Рупова Р. М. Постмодернизм как встреча культур: Философский анализ // Человеческий капитал. 2015. № 4 (76). С. 46–51.