

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н.П. Копцева

«___» _____ 2023 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

51.03.01 Культурология

КОНЦЕПЦИЯ УМБЕРТО ЭКО КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ БАЗА ДЛЯ
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
СТИВЕНА КИНГА «11/22/63»

Руководитель _____ доцент, к.филос.н. Н.М. Лещинская

Выпускник _____ В.Э. Задунов

Красноярск 2023

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Концепция Умберто Эко как концептуальная база для культурологического анализа произведения Стивена Кинга».

Нормоконтролер

Ю.Н. Менжуренко

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Концепция Умберто Эко как концептуальная база для культурологического анализа на примере произведения Стивена Кинга «11.22.63»» содержит 66 страницы текстового документа, 2 приложения, 53 использованных источника.

ОТКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ, ИНТЕРПРЕТАЦИОННОСТЬ, МОДЕЛЬ ЛАБИРИНТА, ОБРАЗЦОВЫЙ ЧИТАТЕЛЬ, ЗАКРЫТОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ, ГИПЕРИНТЕРПРЕТАЦИЯ, МОДЕЛЬ ЭНЦИКЛОПЕДИИ, ЛЕКСИКОД, КОД

Цель данного исследования – Определить особенности теоретической концепции итальянского семиолога Умберто Эко, проведя с помощью неё анализ романа Стивена Кинга «11/22/63».

Задачи, решаемые в процессе работы:

- Обзор концепции итальянского семиотика и постмодернистического теоретика Умберто Эко
- Рассмотрение структурной модели Лабиринта в теории Умберто Эко
- Выявление особенностей «открытого» и «закрытого» текстов в научных изысканиях Умберто Эко
- Определение особенностей гиперреальности как черты массовой культуры
- Определение значимости понятия кода и лексикода в концепции Умберто Эко
- Разбор проблемы гиперинтерпретации
- Анализ романа на базе теоретических трудов по семиологии Умберто Эко

В результате проведенного исследования была проанализирована концепция итальянского семиолога Умберто Эко с её характерными особенностями и понятиями. Также основываясь на теории Эко, был проведён анализ произведения Стивена Кинга «11.22.63»

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1. Анализ концепции итальянского семиолога Умберто Эко	18
1.1. Особенности знакового устройства в семиологии Эко	18
1.2. Феномен «Открытого» произведения	24
1.3. Особенности массовой культуры и массовых коммуникаций	31
1.4. Проблема Гиперинтерпретации.....	35
1.5. Выводы первой главы.....	40
2 Анализ романа Стивена Кинга «11.22.63»	41
2.1 Роль автора по отношению к тексту.....	41
2.2 Разбор текста	43
2.2.1 Структурно-семиотический анализ название и обложки	43
2.2.2 Степень открытости произведения.....	45
2.2.3 Наличие элементов гиперреальности.....	47
2.2.4 Интерпретационные возможности произведения.....	48

2.2.5	Проявление	модели	«энциклопедии»	в	
романе.....					
				54	
2.2.6	Наличие	лексикодов	в	тексте	
.....					
				56	
2.3	Роль	читателя	по	отношению	к
тексту.....					
					57
Заключение.....					
					59
Список		использованной		литературы	
.....					
					61
Приложение А					
					66

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования.

На сегодняшний день постмодернизм оказывает значительное влияние на общество. Его идеи и методы используются в различных областях, от философии и искусства до политики и социологии. Так, например, Джереми Хейманс совместно Генри Тиммсом в своей книге «Новая власть. Какие силы управляют миром – и как заставить их работать на вас»¹ постулируют идею становления нового общества, в котором власть децентрализована, что в свою

¹ Тиммс, Г. Новая власть. Какие силы управляют миром - и как заставить их работать на вас/ Г. Тиммс, Д. Хейманс. - Москва: Альпина Паблицер, 2019.- 504 с.

очередь напоминает ризомную структуру, о которой говорили теоретики постмодернизма Делёз и Гваттари². Постмодернизм помогает людям открывать новые способы мышления и по-новому взгляды на общество и культуру. Именно поэтому нами взята концепция Умберто Эко, которая повлияла на постмодернизм, внося свой вклад.

Актуальность данной работы также заключается в том, что несмотря на большое количество трудов по семиологии, написанных Умберто Эко, они, к сожалению, всё ещё остаются в стороне от научного интереса российских исследований. Исследования, посвящённые итальянскому семиологу по большей части задевают его литературное творчество и носят рецензированный характер, при этом обходя стороной его теоретический вклад в науку о знаках и направление постмодернизма. Данную проблему подмечает Усманова в своей работе «Умберто Эко: парадоксы интерпретации»³, отмечая, что в русскоязычном сегменте Эко предстаёт в роли писателя по причине долгого отсутствия переводов его научных работ.

Современная семиология является одним из наиболее актуальных и интересных направлений в современной науке. Изучение культурных явлений с помощью методов семиотики позволяет глубже понимать мир, в котором мы живем. Более того, семиотика занимает важное место в современной философии, и знание этой науки может помочь в понимании и анализе философских текстов. Потому было бы интересно взглянуть через призму семиологии Эко на литературное произведение 21 века одного из самых популярных жанра фантастического романа, выявив его характерные особенности.

Степень изученности

Первом блоком литературы является теоретические концепции в области

² Делёз, Ж. Ризома/ Ж. Делёз, Ф. Гваттари.-Москва: Редакционный предварительный текстос, 1977.- 480 с.

³ Усманова, А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации/ А. Р. Усманова. – Минск: ЕГУ "ПРОПИЛЕИ", 2000.- 200 с.

семиотики, предшествующие и повлиявшие на теорию Умберто Эко.

Немалый упор Эко делал на идеи Ч. Пирса⁴, который говорил о трёх видах знаков: иконы (подобия), индексы (указатели), символы. Каждый из видов существенно отличается от другого. Так, если индексы связаны с каким-то конкретным предметом и говорят что-то об этом предмете, то подобия репрезентируют вещи, лишь имитируя их. Символ же — это знак, который ассоциируют с его значением. Например, белый флаг — это символ принятия поражения. Порой знаки могут быть нескольких видов, или разными видами для разных людей. Так, например, карта без обозначения широты, долготы и сторон света является знаком подобия(иконы) для простого человека, так как она описывает местность, но не понятно какую конкретно. Однако в то же время для человека, который живёт в этой местности и сможет её соотнести с окружающим пространством, карта будет являться указателем (индексом).

Также он на основе категорий он выводит понятие репрезентанта. Репрезентант — это триадное отношение, в котором основание связывается с объектом посредством интерпретанты

Тем самым, вкладом американского основоположника семиотики Ч. Пирса было появление понятия знака, которое задевало не только естественный язык, но все сферы человеческой жизни в целом. Из-за этого знаки стали рассматриваться не по отдельности, а как части знаковых систем, которые обладают своими законами и функциями.

Особенности построения систем, их структурирование, влияние элементов системы друг на друга, — всё это является предметом изучения в семиотике. Значимый вклад своими исследованиями внёс Ф. де Соссюра. Высказанная им идея в работе «Курс общей лингвистики»⁵ сыграла важную роль в развитии семиотике. Важной мыслью является то, что естественный язык лишь одна из

⁴ Пирс, Ч. С. Избранные философские произведения / Ч.С. Пирс. - Москва: Логос, 2000.- 163 с.

⁵ Соссюр, Ф.д. Курс общей лингвистики / Ф.д. Соссюр. - Москва: СОЦЭГГИЗ, 1933.- 23 с.

знаковых систем, выражающих понятия. Потому его можно сравнивать с другими знаковыми системами, которые точно так же имеют свои правила построения, структурой, элементами и подсистемами. Однако естественный язык по отношению к другим знаковым системам является наиболее важным и главным. Таким образом, продолжая эту мысль, можно сказать, что происходит появление огромного множества различных систем, которые напоминают язык, однако приравнять их к естественному языку невозможно. Именно так появляется понятие искусственного языка. Например, искусственным языком является азбука Морзе, так же данное понятие применимо к искусству в плане коммуникативного диалога между автором и зрителем. Осуществляется такой диалог благодаря созданному автором текстом из знаков относящегося к той или иной языковой системе.

Подход, в котором происходит выделение из знаков знаковых систем, строящихся на своих правилах, оправдал себя на какое-то время, с ним даже связан определённый период развития семиотики. Однако позже в этой теории Ю. Лотман⁶ нашёл уязвимые места.

Если знаки не изолированы и находятся во взаимосвязях внутри семиотической системы, почему семиотические сферы считаются изолированными? Именно этим вопросом задался Ю. Лотман. В своей работе «Внутри мыслящих миров» он дал ответ на этот вопрос с помощью термина семиосфера, который означает семиотическое пространство, присущее какой-нибудь культуре, внутри которого развиваются и взаимодействуют не только отдельно взятые знаки, но целые семиотические системы.

«Во время передачи информации с помощью знаков недостаточно иметь адресата, адресанта и связующего их канала, такая схема не будет работать. Всё это устройство должно быть погружено в семиотическое пространство. Чтобы

⁶ Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров: монография / Ю.М. Лотман.-Москва: язык русской культуры, 1996.- 163-174 с.

собеседники понимали друг друга во время коммуникации, необходимо, чтобы каждый из них имел семиотический опыт, при чём опыт у всех участников коммуникативной связи должен быть одинаковый, иначе они не поймут друг друга.»

Тем самым Лотман делает вывод, что опыт семиотики предшествует любой коммуникации. Далее учёный проводит аналогию с биосферой Вернадского, и сравнивая биосферу с семиотическим пространством, приходит к умозаключению, что семиосфера — это не сумма различных семиотических систем, а пространство, где семиотические системы так или иначе взаимодействуют друг на друга. Также вне семиотического пространства не существует никакой коммуникации.

Говоря о семиосфере, Лотман выделяет её характерные признаки: Бинарность и асимметрия, неоднородность, отграниченность, семиотическая неравномерность.

Бинарность и асимметрия неотъемлемые законы построения семиосферы. Бинарность понимается скорее как множественность, имеется ввиду, что при появлении какой-нибудь семиотической системы, происходит последовательное раздробление на subsystemы. В каждую культуру встроен механизм увеличения количества языков.

Неоднородность семиотического пространства проявляется в гетерогенности и гетерофункциональности языков. Иными словами, все языки отличны друг от друга, не бывает двух идентичных языков. Даже если бы языки произошли в один и тот же момент под влиянием одинаковых импульсов, они бы всё равно были бы разными.

Ограниченность проявляется в выделении границы между культурой, носителем которой мы являемся и внешней, которая чужда. То, где проходят границы данной культуры, зависит только от позиции наблюдателя. Так несемиотическое пространство с внутренней точки зрения культуры, может вполне оказаться семиотическим пространством для внешнего наблюдателя.

Именно понятие семиосферы открывает путь для плодотворного исследования семиотики культуры и искусства.

Важным остаётся вклад Ельмслева в семиотику. Теория Луи Эльмслева⁷ описывает естественный язык как систему, которая состоит из двух частей: смысловых и звуковых. Он считает, что естественный язык имеет бесконечное количество комбинаций звуков и слов, но не бесконечное количество значений.

Эльмслев видит язык как способ коммуникации между людьми, где каждый участник определяет причину и цель своего общения. Он выделяет две стадии общения: гипотетическую и эмпирическую. В гипотетической стадии разъясняется контекст общения, определяются намерения общения. И только на этапе эмпирической проверяется смысл общения.

Эльмслев считал, что для понимания естественного языка необходимо подходить непосредственно к самому языку и исходить из его внутренних законов, а не сводить языковые элементы к каким-то внеязыковым конструкциям. Он сформулировал важную концепцию для анализа языка - значение отнесенности. Это означает, что каждое слово (слабое или силовое), используется не только для того, чтобы передать идею самого понятия, но и также выразить отношение к ней-то конструкции в говоримом предложении.

Также Луи Эльмслев считал, что естественный язык представляет большое значение при изучении культуры народа или группы людей и формировании политических и экономических систем

Помимо этого, концепция У. Эко тесно связана с воззрениями теоретиков постмодернизма. Вторым блоком литературы выделены идеи постмодернистов касательно современного искусства.

Лиотар⁸, который, собственно, и ввёл понятие постмодерна, считает постмодерн главенствующим культурным направлением второй половины 20

⁷ Ельмслев, Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев. – Москва: КомКнига, 2006. – С. 248.

⁸ Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодернизма: / Ж.-Ф. Лиотар. - Санкт-Петербург: «Алетейя», 1998.- 87 с.

века, в основе которого лежит установка по восприятию мира через призму хаоса. В эстетическом вопросе он отрицает постмодернизм как повторение, что некоторые постулируют как одну из особенностей, по причине того, что тогда постмодернизм по сути своей будет являться китчем, массовой культурой, которой не чужда штампованность. Искусство постмодерна по Лиотару является шифром непредставимого, бессознательного абсолюта. Постмодерн и модерн отчасти связаны, первый постоянно обращается к своему предшествующему этапу. Отличается же постмодерн тем, что он не связывает себя как модерн с утопическими идеями.

Жак Деррида⁹ создал теорию знака, которая послужила художественно-теоретической базой направления постмодернизма в искусстве. В ней он отмечает неразрывную связь знака с системой знаков, то есть текстом, а текста в свою очередь предстаёт как символ определённой культуры. Тем самым он считал, что чтобы изучать культуру в целом необходимо изучать знаки в отдельности. Знак по Деррида неоднозначен, имеет двойственную природу, может нести как объективный смысл, так и субъективный. Помимо этого, он динамичен. Своей неоднозначностью и изменчивостью он делает культуру не статичной. Тем самым взглянув на художественное пространство с точки зрения знака и символа- Дерриде выделил особенности искусства, подчеркнув динамичность.

Ж. Делёз в соавторстве с Ф. Гваттари утвердили собственную структурную организацию художественного произведения, названную ризомой. Суть систематизации заключается в отсутствии центра и различных периферий, однако цельность заключается в связности каждой части друг с другом, в их равнозначном положении внутри системы.

По Жану Бодрийяру¹⁰ постмодернизм — это некий этап рефлексии над

⁹ Деррида, Ж. О грамматологии/ Ж. Деррида. - Москва: Ad Marginem, 2000. – 508 с.

¹⁰ Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция/ Ж. Бодрийяр. – Москва: Рипол-Классик, 2018. – 320 с.

предыдущими культурно-историческими этапами, проводящаяся западной культурой и нацеленная на разрушение стереотипов западного сознания, позитивных ориентиров. Также Бодрийяр утвердил понятие симулякра. Симулякр — это текст или изображение, которые не имеют прямого отношения к реальности, а лишь создают иллюзию её наличия. Он считает, что в современном обществе большинство наших представлений о мире основывается на симулякрах, а не на оригиналах. В искусстве симулякры могут принимать форму копий и репродукций ранее созданных работ, воссоздавать что-то чуждое или мертвое, а также искажать реальность через учёт социокультурных фреймов, последующих интерпретаций и перефразировок.

Джон Барт в эссе «Литература истощения»¹¹ и «Литература восполнения» утверждает, что современное искусство пришло в состояние истощения и постмодернистические техники могут исправить это положение. При этом он не отвергает модернизм, а предлагает синтезировать его с масскультурой и реализмом. «...Идеальный роман постмодернизма должен каким-то образом оказаться над схваткой реализма с иррационализмом, формализма с «содержанизмом», чистого искусства с ангажированным, прозы элитарной — с массовой. По моим понятиям, здесь уместно сравнение с хорошим джазом или классической музыкой». Центральным для мировоззрения Барта становится тезис об абсурдности жизни, с которой помогает справляться ирония, потому в искусстве постмодернизма она занимает важное место

Важной проблемой, к рассмотрению которой обращаются исследователи, заключена в вопросе о положении автора и зрителя в современном творчестве. Третьим блоком литературы являются различные позиции исследователей к данной проблематике.

Одним из первых её затрагивает французский семиолог Ролан Барт в труде

¹¹ Барт, Д. Литература истощения/ Д. Барт// Российский литературоведческий журнал. - Москва; 1997.- №10. - С. 124-139.

«смерть автора»¹², где постулирует идею превращения автора в сценариста, у которого нет бытия не до не после письма, он рождается совместно с текстом. Тем самым происходит устранение авторитета автора, выдвигая вместо него значимость текста и зрителя как ключевых составляющих интерпретационного процесса. Тем самым данная работа указывает на бескомпромиссное устранение важности автора.

В ответ на данную работу в труде «что такое автор?» Мишель Фуко¹³ более глубоко стремится изучить авторскую значимость в процессе творчества. Он приходит к выводу, что устранить автора полностью, как предлагает Барт, невозможно. Он не спешит абсолютизировать позицию текста, и при этом не придерживается ранее существующей позиции главенствующей значимости автора. Рассматривая субъекты текста и автора, он разграничивает последнего выделяя «функцию автора», и это уже не реальный человек, а эфемерное, абстрактное явление, которое создаёт вокруг своего имени дискурс. Именно функция автора позволяет группировать и разграничивать между собой тексты, а его полное отсутствие могло бы привести текст к гиперинтерпретации.

Однако не только деятели 20 века обращаются к данной проблематике, и на сегодняшний день к ней остаётся интерес. Так, например, Владимир Ильич Жуковский¹⁴ в своей работе раскрывает суть позиции автора в творческой деятельности с помощью синтетического и в том числе визуального мышления. Именно с помощью неё творец может материализовать сущность, придать ей зримый облик. В этих зримых образах автор создаёт синтез объективного бесконечного с субъективно-духовным в конечном образе. Автор в процессе духовной и материальной деятельности задаёт произведению искусства формулу

¹² Барт, Р. Семиотика. Поэтика: избранные работы / Р. Барт. // Смерть автора. - Москва: Прогресс, 1989.- 394-391 с.

¹³ Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности/ М. Фуко. - Москва: 1996. – 21 с.

¹⁴ Жуковский, В. И. Визуальное мышление художника и зримая сущность произведения искусства/ В. И. Жуковский// Грамота. – Тамбов; 2015.- №7.- С. 70-72.

в виде иерархии материальных и нематериальных слоёв, образует свою трактовку чтения произведения искусства. И в этом плане произведения искусства являются «закрытыми». Однако в то же самое время он предлагает возможность интерпретировать заданную им формулу зрителю, что и характеризует произведение искусства как открытое. Выходит, что продукт творческой деятельности одновременно может являться и закрытым, и открытым. Также в своей работе «Значение зрителя в процессе отношения человека и произведения изобразительного искусства» В. И. Жуковский совместно с Н. П. Копцевой¹⁵ отмечают значимость зрителя в диалоге произведениями искусства, при этом фиксируют и анализируют различные этапы становления зрителя в данной коммуникации «зрителя-наблюдателя», «зрителя-собеседника» и «зрителя-сотворца».

Теория М. М. Бахтина¹⁶, рассматривающая позиции автора и читателя по отношению друг к другу, также известная как теория полифонии. Она имеет важные принципы. Согласно теории, автор и читатель взаимодействуют в тексте, создавая полифонический контекст. Этот аспект позволяет понимать текст не только как одномерный продукт автора, но и как многоголосую конструкцию, в которую вносят свой вклад не только автор, но и читатель, а также другие тексты и контексты. С точки зрения Бахтина, автор и читатель связаны друг с другом, и текст является местом их взаимодействия.

По мнению Ю. Б. Борева¹⁷ важной особенностью связи произведения искусства и зрителя является особенность переложения последнего своей собственной жизненной ситуации на продукты творческой деятельности, поиск идентификация собственного «я».

¹⁵ Жуковский, В. И. Значение зрителя в процессе отношения человека и произведения изобразительного искусства/ В. И. Жуковский, Н. П. Копцева// территория науки. - Красноярск; 2007. - №1. – С. 2.

¹⁶Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. Бахтин. – Москва: Языки славянских культур, 2002. – Т. 6. – С. 134.

¹⁷ Борев, Ю. Искусство интерпретации и оценки/ Ю. Борев. - Москва: 1981. – 431 с.

Джонатан Каллер стремится разобраться в природе интерпретации и смысла, занимая при этом собственную позицию. Так он считает, что интерпретация происходит и напрямую связана от горизонта ожиданий зрителя, который формируется от имеющегося опыта и знаний у читателя, именно поэтому в различные исторические этапы одно и то же произведение интерпретируется по-разному. Также он считает, что один и тот же человек может интерпретировать одно и то же произведение различными способами, не ограничиваясь лишь одной интерпретацией. И дело не в взрослении, хотя этому тоже есть место быть, важна окружающая обстановка. Сидя дома с друзьями, мы интерпретируем произведение в одном ключе, находясь на уроке в другом. Далее он рассматривает понятие смысла и приходит к выводу, что его природа неоднозначна, поскольку неясно, порождается ли он у говорящего, в интенции или в контексте. Он является одновременно и свойством текста, поскольку заложен в него, и субъективным опытом, который выводит сам для себя зритель. Потому смысл невозможно определить.

Обращаясь к работе «Семиотика Искусствознания» Майка Бела и Нормана Брайсена¹⁸ стоит отметить, что их идеи во многом опираются на Джонатана Каллера и Мишеля Фуко. Они рассматривают автора, зрителя и контекст, часто ссылаясь на Каллера. В вопросе роли автора они подкрепляют позицию Фуко, считая, что автор не реальный человек, автор — это стиль произведение, который задаёт человек. Зрителя же, по их мнению, необходимо разделять на «идеального» и «эмпирического». Также существенно новой идеей, высказанной ими, является то, что природа контекста, автора и зрителя не естественны, а обретенные сконструированные конструкции позиций.

Гиперинтерпретация у Рорти¹⁹ – идея о том, что произведение может иметь

¹⁸ Бел, М. Семиотика и искусствознание/ М. Бел, Н. Брайсен// Вопросы искусствознания. – Москва; 1996. – № 9. – С. 521-559.

¹⁹Rorty, R. The pragmatist's progress, in Eco U. Interpretation and Overinterpretation / R. Rorty, J. Culler, Ch. Brook-Rose; Cambridge University Press. – Cambridge: 1992. – P. 89.

бесконечное количество возможных значений и истинное значение не может быть однозначно определено ни автором, ни читателем/зрителем. Вместо этого Рорти утверждает, что значение произведения определяется культурным контекстом, в котором оно создано и в котором оно воспринимается. Это позволяет разделить процесс создания искусства и его интерпретации, и говорить о гиперинтерпретации как о неизбежном и необходимом аспекте культурной деятельности.

Проблема исследования.

Стоит отметить, что тезисы большинства работ, посвящённых роли автора и зрителя, в большей или меньшей степени схожи с утверждениями Эко. Поэтому в данном исследовании нам в первую очередь предстоит разобраться с тем, что нового Эко привнёс своими трудами в данную тему.

Также можно заметить, что большинство работ, посвящённых Умберто Эко носят лишь аналитический характер его трудов, однако мало кто применяет его при изучении какого-то конкретного произведения искусства, а если и применяется, то берётся в основном творчество деятелей 20 века, таких как Джеймс Джойс или Борхес. Поэтому в своей работе мы применим его концепцию при анализе произведения, а дабы придать актуальности нашей работе, нами было взято творчество Стивена Кинга, на примере книги «11/22/63».

Объект исследования.

Концепция Умберто Эко

Предмет исследования.

Методологически возможности концепции Умберто Эко для осуществления культурологического анализа произведения Стивена Кинга «11/22/63»

Цель исследования.

Определить особенности теоретической концепции итальянского семиолога Умберто Эко, проведя с помощью неё анализ романа Стивена Кинга

«11/22/63»

Цели исследования соответствуют следующие задачи:

- Обзор концепции итальянского семиотика и постмодернистического теоретика Умберто Эко
- Рассмотрение структурной модели Лабиринта в теории Умберто Эко
- Выявление особенностей «открытого» и «закрытого» текстов в научных изысканиях Умберто Эко
- Определение особенностей гиперреальности как черты массовой культуры
- Определение значимости понятия кода и лексикода в концепции Умберто Эко
- Разбор проблемы гиперинтерпретации
- Анализ романа на базе теоретических трудов по семиологии Умберто Эко

Методология.

Данное исследование можно поделить на две части. В первой нам предстоит рассмотреть и провести аналитику трудов Умберто Эко. Во второй части, поняв, что Эко определял как характерные особенности постмодернизма, нам с их помощью предстоит проанализировать детектив Стивена Кинга «11/22/63». Двухэтапность данной работы определяет специфику используемой нами методологии.

В первую очередь нам предстоит воспользоваться общелогическим методом анализа, который так или иначе применяется в большинстве исследований. Он подразумевает разделение объекта на составные части с целью их самостоятельного изучения. В нашем же случае это будет означать, что нам предстоит разбить теорию Эко, с целью выявления основных тезисов, применяемых ко всей постмодернистической литературе.

Далее применяя дедуктивный переход от общего к частному, мы применим выявленные общие признаки Умберто Эко к конкретному примеру

постмодернистической литературы. Таким образом мы перейдем ко второй части нашей работы.

Во второй части нам предстоит применить структурно семиотический анализ отталкиваясь от идей Эко, выявленным нами в первой части. Этот метод базируется на теории семиотики и структурализма. Первая изучает свойства знаков и систем знаков, их происхождение и использование. Важно обратить внимание на изучение систем знаков, как цельной структуры, элементы которой преследуют одну цель. Именно поэтому в названии метода фигурирует слово «структура».

Предполагаемый результат.

В ходе исследования предполагается определить методологические возможности концепции Эко в тенденции современного искусства. Практическая часть исследования заключается в рассмотрении полученных данных из теории Эко на конкретном примере детектива 21 века.

Структура работы.

Бакалаврская работа включает в себя введение, две главы (первая глава состоит из 5 параграфов, а вторая – из 3 параграфов), заключение, список использованных источников и два приложения.

1 АНАЛИЗ КОНЦЕПЦИИ ИТАЛЬЯНСКОГО СЕМИОЛОГА УМБЕРТО ЭКО

В данной главе исследования выпускной квалификационной работы рассматривается концепция Умберто Эко. Определяются особенности знакового устройства в семиотике Эко. Рассматриваются структуры моделей «лабиринт» и «энциклопедия» в теории Эко. Выделяются характерные черты открытых и закрытых произведений. Также в первой главе рассматриваются понятия лексикода, гиперреальности и изучается предложенное Эко решение проблемы

гиперинтерпретации.

1.1 Особенности знакового устройства в семиологии Умберто Эко

Основной областью концепции Эко является семиология — наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем. Основа его семиотической теории представлены в работах: «Отсутствующая структура: Введение в исследование по семиологии»²⁰, «Роль читателя: исследования по семиотике текста»²¹. Перерабатывая идеи своих предшественников: Ч. Пирса²², Соссюра²³, Л. Ельмслева²⁴, Р. Барта²⁵ и Лотмана²⁶, — он создаёт собственную концепцию, благодаря которой возможно провести семантический анализ различных видов искусства и культурных явлений с точки зрения коммуникаций. Как отмечает Усманова²⁷, ключевой особенностью данной концепции заключена в уклоне на разбор эпистемологической проблематики в семиологии, которую другие исследователи по большей части не рассматривали так досконально, ограничиваясь тезисом о конвенциональности и условности знака. Эко определяет свойства понятий кода и функции знака, чтобы исследовать культурные процессы и феномены, лежащие в основе семиозиса. Код по своей сути является соединительным моментом между двойственной природой функции знака: выражения и содержания. В рамках данного высказывания

²⁰ Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / У. Эко. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. – С. 544.

²¹ Эко, У. Роль читателя: исследования по семиотике текста / У. Эко. – Москва: ргу, 2005. – С. 503.

²² Пирс, Ч. С. Избранные философские произведения / Ч.С. Пирс. - Москва: Логос, 2000.- 163 с.

²³ Соссюр, Ф.д. Курс общей лингвистики / Ф.д. Соссюр. - Москва: СОЦЭКГИЗ, 1933.- 23 с.

²⁴ Ельмслев, Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев. – Москва: КомКнига, 2006. – С. 248.

²⁵ Барт, Р. Семиоика. Поэтика: избранные работы / Р. Барт. // Смерть автора. - Москва: Прогресс, 1989.- 394-391 с.

²⁶ Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров: монография / Ю.М. Лотман.-Москва: язык русской культуры, 1996.- 163-174 с.

²⁷ Усманова, А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации/ А. Р. Усманова. – Минск: ЕГУ "ПРОПИЛЕИ", 2000.- 200 с.

семиозис — это конкретный процесс, в котором активный субъект присваивает выражение некоторому содержанию благодаря культурному коду. Выражение и содержание (или означаемое и означающее) не являются чем-то материальным, как мы уже сказали, это части двусоставной природы знака. Выражение или означающее в таком случае являются образом заложенного в материальном объекте, в то время как содержание является образом, рождённым в сознании.

Умберто Эко определяет две различные коррелятивные системы между выражением и содержанием. В первом случае интерпретатор выявляет знак в материальном континууме, что непосредственно является выражением и ассоциирует его с кодифицированным типом. Выражение тем самым разрабатывается как признак кодифицированного типа и вписывается в систему семиологических элементов, которым в совокупности присваивается содержание. Именно так происходит корреляционный процесс между содержанием и выражением в так называемой *ratio-facilis* (лат. «простая система»). Когда же выражение не поддаётся корреляции кодифицированной системы, функция знака имеет место, если интерпретатор сегментирует объект знака на части, чтобы идентифицировать полученные части, приписав им содержание, в таком случае данная система будет называться *ratio-difficilis* (лат. «сложная система»), она регулирует процесс разработки новых кодов.

В свете структуралистской теории Соссюра и Ельмслева Эко описывает выражение и содержание в соответствии с системой отношений, где каждый элемент устанавливает свою идентичность на основе своего положения и различия, которое он принимает среди других элементов той же системы. Например, выражение «красный», которое мы распознали на светофоре, является одним из элементов, которые вместе с зеленым и желтым образуют набор возможных комбинаций формы выражения. Таким же образом, содержание «стоп» является одним из элементов, которые с помощью «перекресток открыт» и «действовать с осторожностью» организуют некоторые комбинации формы содержания. Каждый набор элементов образует систему,

которая существует независимо от возможных корреляций, которые могут возникнуть в семиотическом процессе. Действительно, набор элементов как выражения, так и содержания соотносится не по их внутренним свойствам, а только по условному коду в процессе знаковой функции. Как поясняет Эко, из этого следует, что «знак — это не фиксированная семиотическая сущность, а, скорее, место встречи независимых элементов (исходящих из двух разных систем двух разных планов и встречающихся на основе кодовой корреляции)». Следовательно, корреляция между выражением и содержанием потенциально открыта для вариаций.

Чтобы понять идею бесконечного семиозиса прежде предстоит обратиться к критике Эко по отношению к поиску структурного устройства основания, поскольку такой подход статичен и консервативен, в то время как знаковой пространство динамично и изменчиво. Вторым аргументом является то, что референт необязательно должен быть отражением реальности, имеется ввиду что знак может иметь связь с другим знаком, который отражает реальность, но этот знак второго порядка имеет лишь остаточную связь с реальностью. Структура по мнению Эко не должна быть объектом изучения, скорее она должна являться методом объяснения модели устройства семиотической реальности. Мысль о взаимодействии знаков друг с другом высказывал ещё Ч. Пирс, говоря о «интерпретанте». Эко же развивает эту идею, постулируя мысль неограниченного семиозиса. Данный процесс предполагает, что в качестве значения знака необязательно должен выступать реальный объект, им способен являться и знак. Такой знак более не связан реальностью. В этом бесконечном переклипании друг с другом образуется новая реальность. Тем самым важное место имеет семиотическая самостоятельность знака в отсутствии какой-либо каркасной структуры. Бесконечность семиозиса определяется если и не полной неограниченностью, то широким многообразием комбинирования выражений с различными содержаниями путём подбора различных кодов, возможностью создания новых кодов. Реляционная природа содержания является особенностью

неограниченного семиозиса. Возьмём, к примеру, визуальный образ золотого цвета в художественных произведениях. Так, в византийской иконографии золотой цвет являет смысл святости, в то время как в портретных изображениях высокопоставленных лиц 19 века это могло сигнализировать о принципе роскоши и достатка. Основным различием является то, через призму какой эпохи мы оцениваем произведение, какой код мы подбираем.

Также возможно переосмыслять знаки через другие знаки. То есть, содержание знаков взаимосвязано с другими содержаниями, совокупность которых может породить семиотический поток, охватывающий всю систему знаний. Исходя из этой мысли Эко приходит к рассмотрению двух моделей семиотических конструкций. Первая модель является аналитической и называется «Словарь». В нём все компоненты вписаны в системы Порфириевых деревьев, к примеру клык имеет заострённую форму, так же, как и пик горы, из-за чего существует возможность создания метафоры «клык горы». Однако возможности словарной модели не безграничны. Как отмечает итальянский семиотик такой модели не доступны метафоры четвёртого типа²⁸. Взамен он предлагает модель энциклопедии, которая позволяет рассматривать связь объектов с помощью разных содержаний, образуя сеть. Такая модель открыта для расширения круга интерпретаций. Она существует как в нашем материальном мире через книги, картинки и другие артефакты, так и в духовном в виде сознания людей, все эти образы связаны между собой в процессе семиозиса и являются взаимными интерпретантами. По данной идеи Эко пишет: «любой результат воздействия на мир должен быть интерпретирован, и, таким образом, круг семиозиса, с одной стороны, непрерывно открывается внешнему миру, а, с другой, постоянно воспроизводится внутри себя самого»²⁹. Подобный

²⁸ Eco U. Metaphor, Dictionary and Encyclopedia / U/ Eco // New Literary History. – 1984. – Vol. 15. – №2. – P. 255-271.

²⁹ Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / У. Эко. - Санкт-Петербург: Академический проект,

способ мышления даёт возможность определять совокупность связующих содержаний. В отличие от словарной модели, энциклопедия не централизована и напоминает больше ризомную структуру, предложенную Делёзом и Гваттари³⁰. Энциклопедическая модель представлена хаотичной связностью всего со всем, но при концентрации внимания на чём-то в ней можно выделять словарные модели.

Термин «код» относится к старому семиотическому словарю первого структурализма. Он все еще используется семиотиками, но со временем он приобрел негативную коннотацию, поскольку он включает в себя своего рода знаковую функцию, которая пренебрегает выводной работой семиозиса и создает механическую коммуникативную структуру: содержание знака предстает как нечто, переходящее из одного места в другое, а код представляет собой правило, гарантирующее этот переход. Все, что касается субъекта, который производит или интерпретирует знаки, игнорируется функцией знака и общепринятыми правилами кода. Следовательно, кажется, что код сводит логический и когнитивный процесс семиозиса к своего рода жесткой замене, основанной на эквивалентности $p = q$, которая игнорирует вариации значения.

Любая форма декодирования всегда требует выбора интерпретатором подходящего кода. Даже когда декодирование кажется чистой заменой, есть след интерпретации. Например, графическое выражение «трость» существует в английском и итальянском языках, поэтому для понимания его содержания необходимо выбрать одну из двух семиотических систем. Действительно, несмотря на их графическое сходство, по-английски «трость» означает «трость», а по-итальянски - «собака». Из этого примера следует, что элементарные процессы корреляции не являются механическими, поскольку они всегда требуют выбора субъекта-интерпретатора или производителя. Как я

2004.- 384 с.

³⁰ Делёз, Ж. Ризомы / Ж. Делёз, Ф. Гваттари.-Москва: Редакционный предварительный текстос, 1977.- 480 с.

продемонстрирую позже, в теории Эко код — это правило, которое кто-то выдвигает гипотезу, чтобы присвоить содержание знаку; таким образом, код является частью сложной когнитивной деятельности, которая включает культурные категории. Эко нуждается в понятии кода, потому что оно «служит для установления того, что каждое культурное производство регулируется правилами».

С семиотической точки зрения, художественное производство, согласно Эко, также можно объяснить посредством тщательного исследования способов, которыми произведение искусства организует свою возможность означать и, таким образом, становится местом означивания, где коды нарушаются, подрываются или обновляются новыми кодами.

Однако информацию, которую регистрирует культурная единица, не следует путать с референтом, с которым может быть связан знак. Понятие культурной единицы противоречит теориям языка, которые обосновывают семантику в отношениях между знаками и объектами реальности. Согласно Эко, если бы содержание знака было его конкретным референтом, не все знаки имели бы значение; такие термины, как «единорог» и «Христос» не должны иметь значения, потому что у них нет референта или носителя. Тем не менее семиотика пытается понять, почему каждый вид выражения наделен культурным значением. Как объясняет Эко:

Содержание знаков не имеет ни онтологического статуса, хотя оно имеет форму отношения с реальностью, ни отражает статус дел; скорее, оно является результатом интерпретации, опосредованной культурной схемой, а именно культурной единицей.

1.2 Феномен «Открытого» произведения

В название своей научной работы Эко³¹ выводит главный феномен, рассмотренный в ней. Буквально на первых страницах автор поясняет, что под открытостью подразумевается не только и не столько незавершённость произведения, сколько его возможность к различным интерпретации со стороны читателя и неоднозначность сообщения автора. Анализируя конкретные примеры авторов Эко стремится не создать категорию критики литературных произведений, а разрабатывает гипотетическую модель, которая могла бы описать с помощью гибкой формулы возможный путь развития современного искусства, в том числе и литературы.

По существу в данной работе рассматривается проблематика отношений денотата и различных коннотаций, означающего и означаемых. Эко утверждает, что чтобы выявить особенности открытого произведения, предстоит разобраться со структурами различных произведений, представляющих скелет произведения. Однако, заговоря о структуре, известный современный семиолог сразу же берется за критику структурализма, поскольку его приверженцы в поисках идеальной, кристальной структуры совершенно не рассматривают означаемое и считают, что данная структура объективна для всех эпох, не рассматривая исторической изменчивости процесса.

Для понимания идеи открытого произведения необходимо разобрать понятие формы, предложенное итальянским семиологом. Так форма по Эко — это завершённое произведение, конечный пункт производства и начало потребления читателем, который раз за разом иначе воспринимает исходную форму. То есть форма должна быть неизменной, меняются лишь смыслы и идеи, которые мы выносим из неё, а так как они меняются, то форма должна predispose к различным интерпретациям, текст должен быть неоднозначным. Однако постулируя факт завершённости формы, Эко спустя

³¹ Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / У. Эко. - Санкт-Петербург: Академический проект, 2004.- 384 с.

несколько глав определяет узкую группу открытых произведений искусства, которые , не имеют чётко закреплённой формы, способны поддаваться различным, непредвиденным структурным изменениям. Он называет их произведениями в движении. Интересны они тем, что у них совершенно нет структуры, нет чётко выделенного начала и конца, нет центральной детали. Все части изначально являются равноправными и лишь зритель конструирует структуру. Подобное произведение даёт читателю, зрителю или слушателю не только воспринимать произведение и рождать смыслы, но также имеется возможность быть соучастником создания произведения. Однако есть одно «но», как бы максимально зритель не был вовлечён в процесс формообразования, произведение всё равно будет принадлежать автору, поскольку изначально предложенные части, с которыми зритель играет как с конструктором, были рационально осмысленны и заданы композитором, писателем, архитектором. Поэтика произведений в движении определяет новый тип контакта творца и зрителя, иное положение творчества автора в обществе. Сам Эко об произведении в движении говорит так «...произведение в движении представляет собой возможность множественного личного вмешательства, но не является аморфным призывом к вмешательству неразборчивому: это призыв (не обусловленный необходимостью и не являющийся однозначным) к направленному вмешательству, призыв свободно войти в мир, который, однако, всегда является миром, желанным автору...».

Разнообразие исполнений зависит не только от определённо выстроенного произведения, предполагающего открытость, важны и личностные аспекты интерпретатора. Имеется ввиду то, что опыт человека наделяет произведения новыми смыслами. Именно поэтому в разные возраста, один и тот же человек может по разному раскрывать для себя один и тот же текст. Бесконечное множество точек зрения читателя перекликается с огромным множеством особенностей и аспектов текста, в таком случаи одно поясняет другое и происходит зарождение нового смысла. Эко утверждает, что таким образом

каждое истолкование какого-то знака в тексте может быть одновременно окончательным, как выявленное значение, и в то же время оно всегда будет временным, поскольку всегда можно углубиться в истолковании. Рассматривая интерпретацию как окончательную, можно сказать, что она одновременно и исключает все остальные интерпретации, и не отрицает их.

Данную проблему уже затрагивал французский семиолог Ролан Барт в труде «Смерть автора»³². По Барту в триаде «Автор-текст- читатель» главенствующую позицию занимает, по мнению Барта, читатель, поскольку именно благодаря нему текст приобретает жизнь. Как пишет сам Барт «Читатель — это человек без истории без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образует письменный текст». При чём текст начинает жить в сознании отдельно взятого читателя, ведь каждый в праве интерпретировать текст так, как ему кажется правильнее. При этой же концепции теряют значимость вопрос «Какую основную идею вкладывал автор в произведение», поскольку это не важно. Куда важнее то, какой смысл вкладывает в прочитанное читатель, ведь смысл рождается не в момент вынашивания идеи автором, не в момент написания, а в момент прочтения, и каждое новое прочтение рождает новые смыслы. По существу, как говорит Барт, для жизни читателя необходима смерть автора. И хоть в основном данное положение схоже с тем. Что говорит Эко, однако можно заметить и существенные различия. Так, например Умберто Эко расходится во мнении с французским семиологом в значении автора. Автор не полностью умирает, он создаёт целостную, завершённую форму, которая способствует лучшей открытости текста, также он имеет право вкладывать свой смысл, который хоть и не является главенствующим. Но имеет право на жизнь. Читатель Эко не человек без биографии и психологии, как утверждает Барт, наоборот, его

³² Барт, Р. Семиотика. Поэтика: избранные работы / Р. Барт. // Смерть автора. - Москва: Прогресс, 1989.- 394-391 с.

личностные установки и опыт позволяют открывать новые смыслы текста и углубляться в них. Также важно заметить. Что Ролан Барт не говорит о возможности открытия всё новых и новых смыслов одним читателем. Он лишь утверждает, что каждый волен интерпретировать по-своему, но не говорит об углублении в аспекты произведения.

Далее Эко утверждает, что любая эстетическая форма является по существу открытой, даже когда автор не стремится к двусмысленности. К этому выводу он приходит через рассмотрение реферативного сообщения, которое носит сугубо денотативный характер. Автор утверждает, что даже простые и односложные сообщения можно наполнять разными смыслами. Так на примере фразы «Этот человек приезжает из Милана», которая, по существу, имеет лишь один смысл, по-разному будет воспринята человеком, который жил в Милане и человеком, который никогда его не посещал. Более того, это может стать суггетативным сообщением, для человека, который знает множество Итальянских сказок, тогда он может воспринять это сообщение в ключе фантастических образов. Таким образом можно сделать вывод, что любой текст может являться открытым. И это прослеживается на протяжении всей истории. Но если раньше автор стремился навязать читателю лишь свою позицию, направить вектор их мышления по заранее протоптанному им пути, то современный автор будет наоборот не противостоять неизбежной возможности интерпретации его произведения, но наоборот делать структуру такой, что зрителю давалось бы как можно больше свободы для собственной трактовки текста. Про стремления в постмодерне создать открытое произведение Эко пишет «Таким образом, стремление к тому, чтобы сказанное было двусмысленным и открытым, влияет на всю организацию речи, определяя звуковую многозначность, способность возбуждать воображение, а формальная организация, которую претерпевает этот материал, когда точно выверяются звуковые и ритмические соотношения, сказывается на игре референций и намеков, обогащая ее и способствуя созданию органической упорядоченности,

так что даже малейший корень слова невозможно отъединить от целого».

В своей работе Эко также обращается к концепции Мейра³³, основанной на психоанализе гештальта. Мейр утверждает, что рождение нового смысла образуется благодаря стимулу, заданным композитором. Слушатель воспринимает этот стимул и ожидает определённого дальнейшего развития. Но если создать кризисную ситуацию, недосказанности, то появляется интерес к разрешению данной ситуации. Здесь же Мейр отмечает, что со временем то, что вызывало интерес может стать предсказуемым, потому что слушатель уже не воспринимает кризисной ситуации, не ищет нового развития, а уже точно знает, что будет дальше. Эко, однако утверждает, что порой то, что нам наскучило, со временем вновь может заинтересовать по причине нового накопленного опыта. Так же стоит учитывать культурный багаж, то есть в разных культурах разная музыка может быть интересной. Важно во всём этом находить золотую середину, если сильно переусердствовать с непредсказуемостью, то может возникнуть ситуация культурного шума, которая не помогает образованию нового смысла, но является сплошным хаосом. То есть органическое недосказанное целое это хорошо, а сплошной несвязный хаос лишь плохо сказывается на произведении. Также плохо как неизменная система. У архаических народов, застывших во времени, неизменная система культуры, у неё нет динамики, нет развития. Из-за этого массовые сознание и стадность создают неспособность обществом интерпретировать текст, а лишь подталкивают их к пассивному усваиванию норм понимания и убеждений.

Данные идеи, изложенные в «Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике» послужили фундаментом в рассмотрении позиции читателя и образовании текстовой модели «лабиринт», поскольку именно диалектика открытого и закрытого текста позволила

³³ Meyer, M. Contributions to a psychological theory of music / M. Meyer. – Columbia: University of Missouri, 1901. – P. 104.

расширить дискурс проблемы.

Для понимания интерпретационной структуры текста Эко разрабатывает понятие «лабиринта». И в этой идеи он вступает в полемику с «лабиринтом» Борхеса, который считал «лабиринтом» всевозможные комбинации орфографических знаков. Подобная модель, как считает Эко, является знаковым универсумом. В ней изначально заданы всевозможные соединения и процесс создание новых соединений представляет собой скорее открытие уже заданного изначально. В такой системе нет возможности перманентного выбора и Эко не соглашается с таким типом организации. По его мнению, «лабиринт» — это структурное формирование текста. существует несколько видов лабиринтов:

- Уникурсальный- описан Эко как лабиринт Минотавра, в котором отсутствует выход и весь лабиринт ведёт к центру. Подобный тип лабиринта наиболее подходит закрытым текстам, поскольку имеет линейную структуру и приводит читателя в одной конкретной мысли, заданной автором.
- Для замкового лабиринта характерны такая структура, при которой все пути развитие интерпретационной мысли ведут в тупик, но являются возможными. И только лишь одна является верной.
- Также существует тип лабиринта сеть - такая модель лабиринта, в которой все точки взаимосвязаны. Данный тип не предполагает развёртывания, у неё нет внутренней узловой части, он ризоматичен. Метафора сети является определяющей для концепции гипертекста и Максимальной Энциклопедии. Данный тип текста привносит как огромные возможности, так и кризисный момент связанный с бессвязностью гиперинтерпретации.

Проблема авторского и текстовой значимости приводит Эко к мысли придерживания структуры, в которой существует возможность множества интерпретаций, однако не все они верны, поскольку в таком случаи теряется позиция текста.

Изучив данный тезисное изложение идеи лабиринта можно сказать, что

схематичное построение текста говорит о нескольких вещах. Текст тесно связан с пониманием идеи бесконечного семиозиса и энциклопедии. Он обретает двуслойность уровней, в которых, благодаря денотационной и коннотационной составляющей можно просто прочесть текст и прочесть его так. Чтобы увидеть в нём потаённый смысл.

Исходя из идеи лабиринта, Эко разбирает вопрос о роли автора и читателя в тексте. Умберто Эко сосредоточил свою интерпретационную концепцию вокруг понятий «образцовый читатель» и «образцовый автор». Они не только противоположные полюса в акте коммуникации, но также влиятельны на взаимодействие между эмпирическими авторами и эмпирическими читателями. Эти фигуры являются текстовыми стратегиями, которые взаимодополняют друг друга на всех уровнях художественного произведения.

Текстовая стратегия "образцовый автор" проявляется в тексте через различные приемы, которые способствуют активному взаимодействию с читателями и формированию модели "образцового читателя". Такие приемы включают в себя наименование произведений и их частей, построение композиции, организацию ритма, разные приемы повествовательной многоголосицы, а также будучи литературной игрой в жанре. Иными словами, у автора нет своего «я» до и после написания текста, это нереальный человек, однако как мы уже знаем, автора Эко не исключает полностью, как это делает Барт. Он воплощается у Эко в стилевые особенности текста.

Создавая текст, автор задаёт набор кодов, предполагая тем самым идеального читателя, который бы их смог расшифровать точно также как и он. Творец выбирает языковой код, стиль, указатели специализации текста. Однако предполагая среднестатистического читателя, эмпирический автор никогда не учитывает, что реальное положение вещей далеки от образа среднестатистического читателя. Согласно (рисунок А.1) мы можем увидеть, что изначально автор задаёт собственную пресуппозицию. Задаётся она рядом обстоятельств, таких как: личные коды, идеологические пристрастия,

неоднозначность содержания. В свою очередь у читателя точно также свои коды и идеологические пристрастия, уме свойственно допускать неверные интерпретации и коннотации. В связи с этим коннотационный уровень текста разделяется на те коннотации, на которые рассчитывал автор и те, которые реально образуются у читателя. Или как их называет Эко сообщение-содержание и сообщение-выражение. Как отмечает Эко у закрытых текстов высокий показатель ошибочных интерпретаций. Образцовый же автор задаёт такой текст, чтобы ошибочных интерпретаций было как можно меньше. И блуждая по его лабиринту читатель отвергал их. Отсюда Эко переходит к образу образцового читателя. Как пишет Эко: «Открытый текст, сколь не был бы он «открыт», не позволяет произвольных интерпретаций. Открытый текст подразумевает «закрытого» образцового читателя как составную часть своей структурной стратегии». На первый взгляд данное высказывание может показаться противоречивым относительно его теории, однако речь идёт лишь об ошибочных интерпретациях, авторский стиль открытого текста должен быть задан так, чтобы, блуждая по тексту, читатель не столкнулся с ситуацией гиперинтерпретации. В таком случае образцовым читателем выступает такая модель, где человек не просто берётся за прочтение текста, но уже имеет какой-то определённый багаж знаний, дабы расшифровать лабиринт, заданный автором.

1.3 Особенности массовой культуры и массовых коммуникаций

На сегодняшний день разделение понятий массовой и элитарной культуры постулируемой в первой половине двадцатого века Клементом Гринбергом³⁴ и другими исследователями является пережитой и устаревшей точкой зрения. Теоретики постмодернизма иначе пересматривают отношение данных феноменов искусства. Отмечается не постоянство особенностей форм массового

³⁴ Гринберг, К. «Авангард и китч» / К. Гринберг // Художественный журнал. – Москва; 2005. – № 60. – С. 49-58.

и элитарного творчества в связи с чем произведения искусства и направления, маркированные как элитарное искусства, переходят в разряд массового и наоборот. Также по причине технического развития различных форм коммуникаций становится сложнее определить, что относится к высокому творчеству, а что является массовым, поскольку на сегодняшний день заметен момент объединения людей в сообщества, которые со временем формируют свои особенности языка, форм творчества и становятся своего рода закрытыми по отношению к другим.

К данной проблеме обращается и Умберто Эко в своих работах, во многих из которых делает акцент на массовой культуре и массовых коммуникациях, пытаясь выявить характерные особенности данных феноменов, правил по которым работает данный пласт культуры в целом. Отталкиваясь от семиотической теории, предложенной Эко, мы можем сказать, что творческий процесс массовой культуры является в основе таким же, как и любой процесс семиозиса. Адресат создаёт сообщение, в котором зашифрованы смыслы с помощью кода, зритель с помощью кода дешифрует сообщение коррелируя выражение знака с содержанием. Важной особенностью данного процесса является то, что он нелинейный. Кодификация и декодификация — это взаимосвязанные явления.

В такой модели важным элементом является понятие лексикокода по Эко. Под лексикокодом он понимает систему языка, которая доступна для понимания не всех. Так в процессе жизни два человека, разговаривающие на одном языке обретают различные лексикокоды из-за чего не способны порой понять друг друга. Лучше всего это заметно на примере различного профессионального образования. Подобные подсистемы кодов способны сформироваться по причине закрепления коннотационных установок в какой-то группе людей, которые одновременно сосуществуют с носителями общепринятого языка. Тем самым можно прийти к оценочному умозаключению современного общества, что чем выше социальная дифференциация, тем разнообразней и больше

формируется лексикодов и различных направлений творчества. Также, обращаясь к данному понятию, стоит понимать, что для исторического процесса характерно не только появление новых кодов и лексикодов, но и забывание старых связанного с исчезновением сообществ, профессий и целых культур. Как отмечает Эко, формы массовой культуры либо обращаются к феномену лексикода с целью охвата определённой аудитории. Среди подобных можно выделить субкультурные виды искусства и рекламу, которые ориентированы на круг узкого числа людей. Помимо этого, возможна и обратная тенденция избегания лексикодов с целью охвата как можно большей аудитории. К числу таких можно отнести детективы, комиксы, массовый кинематограф. И на первый взгляд может показаться, что коды генерируются спонтанно, без какой-либо логической нити — это не так. Они строятся на основе правил, которые приняты в социальной и культурной жизни нашего общества. Однако их закономерность не определяет границ возможностей, а они в этом случае являются теоретически безграничными.

Также Эко анализирует феномен массовой культуры и модернистической по принципу разделения на «повторение/инновационность». В таком случае он выводит, что для модернистического периода характерно сосредоточение на объекте творчества. Важно создать нечто новое, чего не было ранее, для которого нет понятия копии. Внимание уделяется творческой технике, которая задаёт эксклюзивность стиля. Для массовой же культуры важен не сам объект творчества, куда более интересны механизмы, действующие на восприятие зрителей. Именно эту черту перенимает от массового искусства постмодернизм, стирая границу между высоким и массовым искусством.

Какие же механизмы влияют на нашу реакцию? По мнению Эко необходимо обратиться к классическому искусству, которое отчасти роднится с массовым, поскольку ему также характерна черта повторения. Дело в том, что у людей, как

отметил Юнг³⁵, имеются архетипичные установки коллективного бессознательного. Иными словами, статичные образы. Которые мышление человека. Подобные образы, как утверждает У. Эко, постоянно воспроизводятся в искусстве. Архетип героя, злодея, отца и прочие другие постоянно можно встретить и в произведениях прошлых веков и в наши дни, это нечто неизменное. Меняется в таком случаи форма произведения, вновь и вновь рассказываются истории, которые приобретают новую фабулу.

Таким образом в современных детективах, главной задачей которых является не преподнести придумать революционную идею, но дать читателю ощущение отдыха и психологической разрядки за счёт узнаваемых образов. Действуя по данной формуле, они обретают большую популярность, за счёт 2 тенденций: повторения старого, но повторения в новых формах, с новыми персонажами.

Исходя из этого можно утверждать, что для массовой культуры характерна закрытая система произведения. Цель расслабить читателя, а не заставить его блуждать по лабиринту. Следовательно подобные произведения рассчитаны на так называемого наивного или эмпирического зрителя, говорит Эко. Подобное творчество обладает низкой интерпретативностью, не предполагает критического читателя. Для него создаётся чёткая структура произведения, которая не отличается какой-то эксклюзивностью. В подобной структуре детектива всегда присутствует герой, который обладает эксклюзивной особенностью, благодаря которым его можно выделить из общества. Должна присутствовать загадка, заставляющая читателя досконально изучать предложенный мир произведения. Интерес читателя возможно сохранять за счёт большого количества персонажей. Также должна присутствовать финальная сцена возвышения героя.

Описывая современную массовую культуру в работе «С окраин империй:

³⁵ Юнг, К. Архетипы и коллективное бессознательное / К. Юнг. – Москва: АСТ, 2022. – С. 224.

хроники нового средневековья», который представляет сборник эссе, Эко в работе «В сердце империи: путешествие в гиперреальность»³⁶ фиксирует один интересный факт, относящийся к современности. Он выявляет гиперреалистичность современности. К данному выводу он приходит, изучая культуру Америки, культуру составную, не имеющую долгой истории и потому являющейся наиболее интересной с точки зрения современности. Гиперреальность — это синтез иллюзорного образа и реальности, которые совместно стремятся создать поддельный образ. Образ, который претендует на права реальности. Подобный синтез может привести к различным исходам. Так в попытке создать образ за счёт образа Эко разбирает пример американских вертепов, копий знаменитых статуй и других подделок, уличает их в подмене и утрате некоторых нюансов, которые коверкают изначально заданный смысл в оригинале. Анализируя замок Хёрста он впадает в критические рассуждения, говоря о бессвязной тусовке оригиналов и поддельных образов, а также избыточности, коей обладает данное место. Эко считает, что подобное проявление гиперреальности и стремление к лжи настоящего связано с отсутствием глубины в прошлом культуры Америки. У подобных подделок нет какой-либо ценности по причине утраты важных моментов от оригинала. А избыточность говорит нам о ярком примере бессмысленности нагромождения, связности бессвязного. Обращаясь к изучению музеев восковых фигур, Эко подмечает, что фигуры реально исторических личностей стоят в один ряд с фигурами придуманных персонажей. Знак стремится стать вещью и войти в пространство реального мира. Такой вывод посещает семиотика и при анализе Диснейленда.

1.4 Проблема Гиперинтерпретации

Последние теоретические открытия в области семиотики, в том числе и

³⁶ Эко, У. С окраин империи: хроники нового Средневековья / У. Эко. – Москва: АСТ, 2021. – С. 480.

Эко, отличаются характерной неопределённостью и отсутствием универсального метода, направленного на конкретный результат, отмечают некоторые исследователи. Деррида в книге «О грамματοлогии»³⁷ пишет: "Вне этого признания и уважения, критическое производство рискует развиться в непредсказуемом направлении и узаконить себя, не сказав в общем-то ничего" Сторонники данной позиции склонны считать, что неограниченные возможности интерпретации способны адаптировать любой текст под любую мысль, если та, хоть как-то способна зацепиться за написанное в тексте. Вследствие этого, многие нюансы текста остаются незамеченными. Уже не только автор отходит на второй план, но и текст не способен контролировать данный процесс. О данной проблеме Цветан Тодоров пишет: "Текст — это всего лишь пикник, на который автор приносит слова, а читатели — смысл"³⁸.

В своей концепции Эко рассматривает данную проблему в понятии «гиперинтерпретация». Концепция гиперинтерпретации описывает склонность к излишнему толкованию, когда каждое высказывание воспринимается буквально и анализируется до самой мелочи. Как он считает, высказанная им идея «открытого текста» была воспринята отчасти неверно, потому что неограниченность интерпретации ещё не говорит о том, что у неё нет объекта и она неконтролируема существует ради самой себя. Поэтому в данном вопросе им занимается позиция пересмотра интерпретационных возможностей, но не полный отказ от идеи интерпретации. В с эпистемологическим сдвигом в области семиотики, Эко пишет ряд эссе. Однако и в его первых научных трудах «Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике» и «Роль читателя», можно заметить, что итальянский семиотик раскрывал понятия открытого текста с его возможностями диалектически, рассматривая как интерпретатора, так и текст. Ведь осуществимость потенциала открытого

³⁷ Деррида, Ж. О грамματοлогии / Ж. Деррида. - Москва: Ad Marginem, 2000. – 508 с.

³⁸ Todorov, Tz. Viaggio nella critica americana / Tz. Todorov. – Paris: Lettera, 1987. – P. 12.

произведения в первую очередь стимулирована текстом, который задаёт критерии интерпретации. Чтобы извлекать из текста всевозможные значения, необходимо выявить в тексте буквальный смысл.

Гиперинтерпретация часто встречается в литературе и культуре, где люди могут чрезмерно разбираться в том, что составляет предмет их интереса. Эко выделял несколько факторов, которые способствуют возникновению гиперинтерпретации, включая слабость читателя и желание найти скрытые смыслы там, где они может и не существуют.

Согласно Эко, гиперинтерпретация может быть вредна, т.к. она может исказить истинное значение текста или произведения искусства. Он называет ее формой "маниакальной деконструкции", где каждая деталь исследуется настолько, что законченный вид произведения теряется.

Хотя некоторые люди придерживаются мнения, что гиперинтерпретация является положительным явлением. Таковыми являются Рорти и Каллер. Чтобы проиллюстрировать разнообразие возможных значений и трактовок текстов или произведений искусства, Эко предлагает более умеренный подход. Его концепция подчеркивает необходимость ограничивать гиперинтерпретацию, чтобы не утратить смысл и присутствие произведения в оригинале.

Несмотря на критику гиперинтерпретации, в сторону обратного экстрема часто уходили в рамках Эко: он жестко ограничивал иначе мыслящих коллег, и многократно проявлял несохранное отношение к интерпретации в собственной работе. В остальном концепция гиперинтерпретации помогает нам лучше понимать те сложности, которые могут возникнуть при анализе текстов и произведений искусства.

Как считает Эко, кризис интерпретации берёт своё начало с семантической и критической интерпретаций. Семантическая интерпретация — это непосредственно первое ознакомление с текстом, в процессе которого интерпретатор наполняет текст некоторыми значениями. Критической же интерпретацией является описание и разъяснение идеи интерпретации,

выявление в тексте оснований, для её появления. В таком случае можно считать, что любой текст в теории поддаётся обоим интерпретациям, однако не все тексты нуждаются в этом. Так, например, тексты, в которых наиболее ярко выражена денотация, такие как бытовые фразы, рассчитаны на семантическую интерпретацию. Тогда как эстетические тексты, имеющие более расширенное интерпретационное поле за счёт своей семантической двусмысленности, определённо нуждаются в критическом истолковании текста. Отталкиваясь от идеи образцового читателя, который имеет перед прочтением текста какой-то багаж знаний касательно написанного в тексте, можно теперь сказать, что он более предрасположен к критической интерпретации. И для них будет более проще распознать художественные средства и обороты, стилистические диссонансы, которые являются маркерами приглашения к анализу текста. Критическая интерпретация предполагает, что наше чтение текста, с попутным обнаружением интерпретации связан изначально с природой текста. Если же мы обращаемся к тексту ради другой цели, изначально задавшись ей, то это будет подходить под понятие «использование текста». При использовании текста читателя не волнует возможность неверных, ложных интерпретаций, а это непосредственно уже связано с гиперинтерпретацией. В таком случае, если человек читает рекламную листовку, то он применяет семантическую интерпретацию для представления написанного. Если во время прочтения произведения Кафки «Замок», у читателя появляется интерпретация того, что литературные образы замка и деревни непосредственно связаны с социальным устройством 20 века, то это будет критической интерпретацией. А если человек изначально задаётся целью обнаружить в тексте Марка Твена тему расовой политкорректности, то это будет являться использованием текста, поскольку читателем упускается интерпретацию образов произведения. Ключевым здесь является тот момент, что при использовании читатель заранее перед прочтением задаётся какой-то целью. А так как понятие энциклопедии у Эко предполагает связность всех знаков в ризомную структуру, то скорее всего, читатель добьётся

своей цели, однако это будет ошибочной интерпретацией.

В силу того, что на самом деле не существует критериев для выявления истинной интерпретации, Эко предлагает действовать от обратного и высказывает правило по выяснению ложных интерпретаций. Согласно нему «внутренняя согласованность текста должна быть принята в качестве параметра его интерпретации». Иными словами, интерпретация считается до той поры приемлемой, пока соответствует всем фрагментам и частям текста, но как только замечается хоть одно несоответствие, оно сразу же причисляется к ряду ложных. Также Эко считает. Что важен момент устойчивости интерпретаций. Наиболее распространённые и упоминаемые интерпретации необязательно могут быть верным истолкованием текста, но если они появились в сознании многих и не исчезают со временем, то они будут наиболее значимы чем те, которые выявляются лишь на некоторое время.

Эко также находит связь герметизма и гностицизма прошлых эпох в современных культурных практиках и потому было бы интересно выявить, что и делает Умберто Эко, некоторые специфические черты "герметического подхода к тексту". Смысл данного обращения к прошлому заключён в том, чтобы теоретические знания о гиперинтерпретации можно было связать с древними эзотерическими традициями, где скрытые значения и метафоры выявлялись из явных значений текста. Так. В древние времена герметистские знания предполагали универсум зеркального мира, где все объекты отражались друг в друге, имея при этом единый центр происхождения в божественном. Исходя из этого чем более насыщен язык метафорами, тем более он связан с единым универсумом. В результате взаимосвязь противоположностей ведёт к тождеству, и интерпретация становится бесконечной, а следовательно, нарастает гиперинтерпретационный кризис.

Чтобы избежать подобного, необходимо не стремиться из меньшего фрагмента текста выявить как можно больше интерпретаций, а определять ограниченность сходств.

Также необходимо при изучении текста учитывать контекст, однако не в том плане, что пытаться понять то, что хотел написать автор, его жизненные обстоятельства, из-за которых он создал текст, а исторический контекст, который помог бы избежать различных ошибочных интерпретаций.

1.5 Выводы первой главы

Таким образом, делая вывод по первой теоретической части исследования, мы склонны утверждать, что во многом концепция Эко перекликается с постмодернистическими и постструктуралистическими идеями. При этом она имеет свои особенности, отличающие её неповторимость. Эпистемологической семиотика Эко позволяет взглянуть на взаимосвязь современного искусства со зрителем в реалиях массовой культуры и массовых коммуникаций, решая возникший кризис гиперинтерпретации.

2 АНАЛИЗ РОМАНА СТИВЕНА КИНГА «11.22.63»

В данной главе исследования проведён анализ романа Стивена Кинга «11.22.63» на предмет структурного, лексико-стилистического устройства текст согласно концепции Умберто Эко. Также рассмотрены позиции автора и читателя по отношению к тексту. Помимо этого, изучено семиотическое поле произведения на предмет интерпретационных возможностей.

2.1 Роль автора по отношению к тексту

Важной составляющей нашего исследования является рассмотрение позиции автора в произведении, потому что, согласно концепции Эко, хоть мысли автора во время написания текста, его задумки и жизненные обстоятельства не играют никакой роли, устранить его полностью невозможно. Ценностная особенность автора заключается в созданном им стиле.

Стиль Стивена Кинга можно описать как уникальный и очень узнаваемый. Он известен своим ярким звуковым описанием различных сцен и персонажей, интуитивным использованием деталей, которые создают удивительный визуальный эффект, и непредсказуемым повествованием, которое может заставить читателя держать взгляд на каждом слове.

Его истории держат на грани глубоких ужасов и надежд, заставляя читателя чувствовать силу каждого прожитого мгновения. Он отлично передает атмосферу тьмы и тревоги, сплетая реальность с фантастическим миром.

Одним из самых выдающихся признаков стиля Стивена Кинга является его способность погрузить читателя в мысли и чувства героя. Он использует различные способы рассказа, чтобы подать свою историю наиболее ужасающим и блестящим способом.

Одной из применимых Кингом стилистических особенностей в романе «11.22.63» является частое использование разговорных оборотов. Кинг редко использует формальные обороты в речи своих персонажей, вместо этого он использует обороты, характерные для разговорной речи, что придает роману большую живость и реалистичность.

Так же среди особенностей стиля Кинга в тексте, можно выделить использование неформального языка. Кинг использует неформальный язык, из-за которого настоящее и прошлое смешиваются, что создает ощущение неуверенности и диссонанса. Это отражает тему времени и пространства, которую автор постоянно исследует.

Также характерной чертой является описание деталей. Кинг описывает детали окружающей среды, жизни персонажей и событий, создавая образы, будто все происходит рядом с читателем. Он обращает внимание на мелкие детали, которые могут играть важную роль в дальнейшем ходе событий.

Кинг известен своим вниманием к фантастическим элементам, мистике и ужасам. Имея дело с путешествием во времени, он не упускает возможности использовать этот элемент в романе, и это добавляет характерный оттенок в его стиль.

Для стиля Кинга характерен глубокий психологизм. Кинг показывает развитие личностей главных персонажей в деталях, отмечая мотивы их поступков и идеологические убеждения. Автор заботится о том, чтобы создать у бумажных героев реальную внутреннюю жизнь.

Помимо этого, стиль американского писателя связан с непредсказуемостью. Кинг славится своими неожиданными поворотами сюжета и внезапными развязками. В "11.22.63" этот стиль присутствует, кроме того, он создает в романе дополнительную напряженность для читателя.

Кинг косвенно или напрямую использует связь с другими произведениями литературы, кино и других культурных источников. В "11.22.63" он обращается к событиям, связанным с убийством Кеннеди.

Кинг часто включает несколько сюжетных линий в свои произведения. В "11.22.63" это характерно для романтической линии, исторической линии и фантастической линии. Они объединяются в единую картину, придающую роману цельность.

Помимо этого, стиль Стивена Кинга в "11.22.63" характеризуется большими количеством деталей и заботой о каждом персонаже. Каждый элемент произведения служит цели рассказать историю, и он создает ощущение глубокого погружения в мир автора.

2.2 Разбор текста

Данный раздел предназначен для изучения текстового содержания романа с целью выявления его основных характеристик, согласно теории Умберто Эко.

2.2.1 Структурно-семиотический анализ название и обложки

Интерпретационное поле произведения начинается с заголовка, отмечает Умберто Эко в «Заметки к имени Розы». Анализируя заголовок своего романа, он выделяет наиболее удачные названия произведений. Так он считает, что наиболее тактичными названиями являются те, которые отсылают к именам-эпонимам героев произведений. Например, «Робинзон Крузо», «Дэвид Копперфильд». Бывают и неудачные названия подобного типа, которые уже фокусируют внимание читателя на каких-то определённых особенностях. Таковым, по его мнению, является произведение «отец Горио». Существуют названия, которые являются своего рода ловушками, поскольку задают конкретный вектор интерпретационной мысли, но после прочтения сбивают читателей с толку, поскольку текст и заглавие разнятся. К примеру, «три мушкетёра». Говоря о названии своего романа, Эко считает, что оно обладает широким интерпретационным полем за счёт большого числа коннотаций образа

розы. Это своего рода приглашение к игре со стороны автора, поскольку читатель начитает теряться в собственных догадках и появляется интерес ознакомиться с текстом. Исходя из этого, он делает вывод, что название произведения должно создавать хаос в мыслях, а не приводить к порядку.

Отталкиваясь от этого, мы переходим к анализу выбранного нами произведения. В первую очередь нас встречает заглавие книги, в котором зафиксированы три цифры, напоминающие дату, «11/22/63». Становится не вполне понятно, почему второе число 22, ведь в году 12 месяцев? В этот момент мы сталкиваемся с упомянутым в концепции Эко, понятием кода. Дело в том, что в соединённых штатах дата пишется иначе. В первую очередь ставится месяц, затем день, а после год. Тем самым текст зашифрован инаком кодом, который создаёт проблемы для дешифровки носителя другой культуры.

Данная дата хорошо известна американцам, это дата убийства Кеннеди. Тем самым название произведения имеет малое количество интерпретационных расхождений. Она точно указывает на то, что в произведении помимо художественного сюжета будут вплетены и документальные, исторические события, и сюжетная линия будет связана с данным происшествием. С точки зрения концепции Эко это неподходящее название для открытого произведения, однако в данном случае речь идёт о массовой литературе, которой свойственен закрытый характер произведения искусства.

Отталкиваясь от названия, внимание читателя обращается к обложке произведения (рисунок А.2), о которой раньше можно было лишь сказать, что изображены старые газетные вырезки, продырявленные от выстрелов. Ранее это изображение носило лишь денотативный характер и при попытке его интерпретации могли возникнуть различные мысли. Теперь же изображение напрямую связывается с событием убийства Кеннеди. Прочитывание одного знака через другой напоминает нам о понятии «энциклопедии» у Эко. Потёртость и давность газетных вырезок на обложке говорят нам о том, что само художественное произведение написано задолго после убийства. Ведь если бы

роман Кинга был создан хронологически близко к событию осени 1963 года, то визуальный образ был бы иной и не как не презентовал читателю коннотацию давности. Следы от выстрелов и красная полоса, на которой написано название произведения, постулируют идею трагического события, при чём события не просто какого-то, а связанного с 35-ым президентом США.

2.2.2 Степень открытости произведения

Роман "11.22.63" Стивена Кинга можно отнести к закрытому произведению, так как он имеет ясную и круглую структуру с определенной концовкой. В этом романе читатель следует за главным героем, Джейком Эппингом, который использует способности путешествовать во времени для предотвращения убийства президента Джона Кеннеди. Вместе с ним мы переносимся в 1958-1963 годы и получаем возможность увидеть ту эпоху с разных сторон.

Весь роман построен таким образом, чтобы ответить на вопрос, может ли предотвращение убийства Кеннеди изменить ход истории, и как это повлияет на будущее. Мы следим за Джейком, возникают сложности и препятствия на пути к его цели, но в конце он достигает ее, и мы получаем удовлетворительное разрешение.

В романе, конечно, есть открытые концы, которые оставляют пространство для толкования и общения читателей. Например, зритель остается с некоторой неуверенностью в том, изменил ли Джейк настоящую историю или нет, но по существу, главный вопрос - можно ли изменить ход истории, - получает ответ.

Также данный роман относится к кругу закрытых произведений, поскольку имеет чёткий посыл текста. Вся структура и лексико-стилистические особенности текста выстроены таким образом, что образуется узкий круг интерпретационных возможностей.

Цель данного романа заключена не в создании оригинального произведения искусства. Во многом оно напоминает другие работы. Однако имеет большую популярность в мире. Отталкиваясь от теории Эко, можно предположить, что источником данной популярности являются механизмы, действующие на восприятие зрителя.

Для «11.22.63», характерны 2 тенденции, описанные Эко в «Роль читателя».

Первая тенденция заключена в повторяемости. Повторяемость давно известных истории с известными нам архетипами. В данном романе присутствует явный положительный главный герой, который стремится остановить негативного персонажа. Негативным же он является, потому что планирует совершить преднамеренное убийство другого человека, которое тоже является своего рода архетипом зла. Всем нам интуитивно понятно, что в конечном итоге Джейк Эппенинг остановит Ли Освальда. Подобные сюжеты по мнению Эко являются неиссякаемыми. За счёт узнаваемых образов у читателя создаётся ощущение отдыха.

Второй же тенденцией, из-за которой читатель не теряет интереса, является новая фабула. Новые действующие лица, новая завязка событий.

Выделяя объект главного героя в произведениях массового искусства литературы, Эко выделил две характерные черты. В первую очередь он должен обладать особенной силой, выдающимися данными или особым предметом, показывающие его эксклюзивность. В романе Стивена Кинга данной особенностью выступает возможность Джейка Эппенинга путешествовать во времени. Это необходимо для создания архетипа героя. Другой характерной чертой является усреднённость главного героя. Джейк Эппенинг учитель английского языка, который проживает обычную жизнь с обычными насущными проблемами. Данная черта главного героя обуславливается необходимостью в создании сходства героя остальными людьми, в том числе

читателем. Тем самым синтез двух черт постулирует архетипичную идею, повторяющуюся во многих литературных произведениях, а значит неиссякаемую в своей ценности. Любой человек способен совершать благородные поступки.

Таким образом, произведение "11.22.63" можно определить как закрытое произведение, которое имеет конкретную структуру, основную сюжетную линию и закончившуюся историю. Моральные и этические вопросы остаются открытыми на обсуждение, и это добавляет дополнительный слой значимости в произведение.

2.2.3 Наличие элементов гиперреальности

Роман "11.22.63" Стивена Кинга может быть рассмотрен с точки зрения проявления гиперреальности - явления, когда фикциональные персонажи и события выходят за рамки реальности и становятся нереальными или вообще несуществующими. Рассмотрим некоторые примеры проявления гиперреальности в романе:

Основной пример гиперреальности в романе — это использование концепции времени и временных петель, которые позволяют главному герою Джейку Эппингу путешествовать во времени и изменять исторические события. Концепция временных петель, позволяющих изменить историю, не имеет научной обоснованности и является гиперреальной, нереальной и выходит за рамки реальности.

Другой пример гиперреальности можно увидеть в том, как автор отображает два разных мира - реальность Джейка Эппинга и мир 1960-х годов, куда он попадает. Мир 1960-х годов, с его культурой и образом жизни, воспринимается через глаза Джейка Эппинга и несет в себе элементы гиперреальности.

Автор также использует гиперреальность в пейзажах и атмосфере романа, создавая мистическую ауру и тайну вокруг главных событий

Как мы убедились выше, согласно теории Эко, элементы гиперреальности, стремятся связать себя с реальностью или стать ей. И хоть в своём эссе итальянский семиолог рассматривал особенности гиперреальности на визуальных образах, мы можем зафиксировать её присутствие и в литературном тексте. Данная связь наблюдается в романе в первую очередь за счёт перемешивания исторических фактов с фантастикой, реально существовавших людей с литературными персонажами в одном тексте.

Таким образом, роман "11.22.63" Стивена Кинга можно считать примером гиперреальной фикции. В нем использованы различные элементы гиперреальности, такие как два разных мира, концепция временных петель и герои, которые могут быть символами гиперреальной реальности.

2.2.4 Интерпретационные возможности произведения

В романе "11.22.63" Стивена Кинга имеются критические интерпретации, которые основаны на тематиках, затронутых в романе. Главных элементов критической интерпретации является вопрос о важности и значимости истории. В данной главе проведён анализ интерпретационного поля текста

Одной из главных интерпретаций романа завязана на временной петле, в которую попадает герой — это как жизнь, в которой каждый выбор приводит к определенным последствиям, изменяющим нашу жизнь, но при этом мы никогда не знаем, к чему эти изменения приведут. Цена, которую приходится платить за изменение прошлого, также может быть проинтерпретирована как то, что любая наша попытка изменения истории может иметь последствия, которые мы не сможем предвидеть.

Важную роль играет любовная линия между Джейкобом и Сади — это исследование любви и ее роли в жизни, насколько мы готовы жить за нее и как сильно любовь может повлиять на наш выбор и поведение.

Роман также исследует тему времени и истории. Интерпретация этого пункта заключается в том, что Стивен Кинг утверждает, что прошлое всегда у нас в голове и всегда оказывает влияние на наше настоящее и будущее. Мы не можем просто так изменить прошлое и это исследование показывает нам то, что мы должны принять прошлое и найти способ жить с ним в настоящем и будущем.

Также существуют философские и культурные корни, на которые автор делает упор. Например, мы сталкиваемся с идеями, которые связаны с философскими темами, такими как свобода воли, смысл жизни, идеи судьбы, воля человека. В целом, книга Стивена Кинга "11.22.63" представляет собой исследование ряда важных тем, связанных с любовью, временем и историей. Символика и метафоры романа подчеркивают эти темы и помогают читателю лучше понять их значение и значение, которое они имеют в человеческой жизни.

В романе "11.22.63" Стивена Кинга есть метафорические образования.

Водопад - водопад, который Джейк часто посещает в своих мечтах, может быть метафорой для жизни и времени. Водопад представляет собой бесконечное движение воды (времени) и символизирует то, что время не остановить и не вернуть назад. Для Джейка водопад также является местом, где он может отдохнуть от своих проблем и встретить своего отца, который умер

Сади как птица в клетке - встреча Джейка и Сади в сети для птиц является метафорой для судьбы Сади. Клетка ограничивает ее свободу, и она не может выбрать, куда полететь. Она зависит от своего мастера и может быть свободна только с его разрешения. Сади тоже находится в ситуации, где она не

может свободно жить своей жизнью, из-за того, что у нее есть связи, которые ограничивают ее.

«Горок и тень» - этот образ метафоры появляется несколько раз в романе, и, как правило, он связан с Джоном Фицджеральдом Кеннеди или Ли Харви Освальдом. Выражение "горок и тень" может относиться как к двойной личности (тени) Освальда, так и к двойной природе Кеннеди и его общества, которые имеют свои темные тайны, скрытые от общества.

Центральный мотив романа — это идея пути, направления, которое мы выбираем в жизни. Автор использует метафору дороги и временного туннеля, через который герой попадает в прошлое. Это указывает на то, что каждый выбирает свой путь в жизни и может изменить его направление, если будет двигаться в правильном направлении.

Убийство президента Кеннеди — это знак границы между прошлым и будущим. Это событие стало переломным моментом в истории США и имеет множество символов и знаков, связанных с временем, властью, политикой и культурой.

Эти метафоры усиливают смысловую глубину романа "11.22.63" и помогают читателю лучше понять его центральные темы.

Символы и знаки используются автором, чтобы создать атмосферу 60-х годов и дать читателю представление о тех временах. Это одежда, музыка, реклама, автомобили, вещи, которые были популярны в те годы. Эти знаки и символы помогают создать яркую картину того, каким виделся мир в 60-х годах.

Роман также использует знаки и символы, связанные с наукой и технологией - временной туннель, который позволяет переноситься в прошлое, и квантовый суперпозиционер, который создал герой, чтобы предотвратить убийство президента. Эти знаки отображают научный подход автора к

проблемам прошлого и будущего и показывают, что все может быть возможно с помощью науки и технологии.

Среди метафор мы находим как модель дерева, так и модель энциклопедии. Первые встречаются куда чаще. Так, например, размышляя о том, что Эл на протяжении многих лет использует в своём заведении одно и то же мясо Джейк сравнивает это с библейской истории про хлеб и рыбу. В данной метафоре существует два события, они оба связаны с явлением «накормить большое количество людей, малым числом еды». Из-за этого оба события поддаются сравнению друг друга и выстраивается система дерева, или как называет её Эко, древо Порфирия. Также встречаются и такие метафоры, которые обладают возможностью к различным интерпретациям, они встроенные в сеть модели энциклопедии. Таковой является человек с жёлтой карточкой, внимание на которого акцентируется с самого начала романа. С помощью приёма частых упоминаний и неоднозначности знака жёлтой карточки, читателя приглашают к игре интерпретаций. Но не все из его попыток угадать будут верными, на протяжении романа становится всё яснее суть данной метафоры. Блуждая в лабиринте исканий текст помогает нам найти выход и уже изначальные коннотации, связанные с тем, что персонаж романа любит игру футбол или он из сумасшедшего дома, кажутся нам самим ошибочными.

Однако текст произведения не имеет широкого интерпретационного поля, поскольку в нём преобладает количество денотативных предложений. Это проявлено в высоком процентном соотношении существительных, глаголов и местоимений по отношению к прилагательным. Предложения зачастую выстраиваются так, что передают точное содержание без возможности коннотаций. Например: «Я посмотрел на часы. По моим ощущениям, я оставил автомобиль на стоянке у церкви час тому назад, но они показывали семнадцать сорок пять.». Тем самым текст в большей степени стремится передать

событийную составляющую романа, обедняя в то же время описательную часть. С точки зрения теории Эко, это характерная черта закрытых текстов

Исследуя роман Стивена Кинга, нами был проведён разбор имён. Семиотический анализ имён героев романа «11.22.63» может помочь узнать их роль в развитии сюжета и выявить главные символические мотивы произведения. Но самое главное он позволяет определить возможность знаков к развитию интерпретации за счёт модели энциклопедии.

Джейк Эппинг - имя главного героя вмещает в себя противоположности, что характерно для темы времени и пространства. "Джейк" означает "безмятежность" и "мир", что может описывать его личную жизнь. "Эппинг" (вид рыбы) — это символ движения и направления в глубины моря, что может означать его стремление перемещения во времени. Герой выступает человеком, который пытается изменить историю, исправить прошлое и предотвратить трагические события.

Гарри Данн - имя Гарри может рассматриваться как имя короля, что ассоциируется с властью и влиянием. Но также, как и имя Джейк, оно характеризует личность Гарри одновременно как мужественную и безмятежную личность. Фамилия "Данн" может быть связана с английским глаголом "to done" (сделанный), что придает Гарри характеристику готовности и выполненного дела.

Ли Харви Освальд является исторической личностью, однако это не мешает нам интерпретировать его имя за счёт изучения его происхождения. Ли Харви Освальд - имя Харви происходит от староанглийского "hærfest", что означает "осенний сбор урожая". Это имя может символизировать желание Харви господствовать и "убирать" на своем пути все, что ему мешает. Фамилия "Освальд" его может считаться отсылкой к шекспировской пьесе "Гамлет", где Освальд выступал как вестник смерти.

Сади Дуноу - имя "Сади" означает "лилия", что может ассоциироваться с ее красотой и утонченностью. Более того, это имя отсылает к красавице-королеве Сади из восточноафриканских легенд, что понимается как символ женской грации и красоты. Фамилия "Дуноу" может быть интерпретирована как "I do know" (Я знаю), что выражает ее уверенность и решительность.

Джон Фицджеральд Кеннеди - имя Джона происходит от древнего греческого глагола "ἰωάννης" (ioannes), что означает "благодать", а также ассоциируется с народным героем, у которого было имя Иоанн. Фамилия "Фицджеральд" (в переводе с ирландского - "сын Геральда") отсылает к ирландскому происхождению семьи Кеннеди. Имя "Джона Фицджеральда Кеннеди" говорит о его общественном и культурном наследии

Суммируя, можно сказать, что в романе "11.22.63" Стивена Кинга имена персонажей имеют семантические значения и позволяют нам интерпретировать их, не отталкиваясь от автора, а самим. За счёт них мы способны лучше раскрыть для себя текст, отражая в них главные темы романа, приписывать имени роль персонажа в произведении. Однако, стоит понимать, что в подобных случаях высока вероятность отклонения от текста и создания гиперинтерпретации.

В целом, роман "11.22.63" использует множество знаков, символов и метафор для того, чтобы подчеркнуть важность выбора пути в жизни и показать, что каждый может изменить свою судьбу, если найдет правильный путь. Он также обращает внимание на важность культурных, социальных и политических событий в истории и показывает, как они могут изменить ход истории.

Роман "11.22.63" Стивена Кинга, как и любое произведение, необходимо решает проблему гиперинтерпретации. Примером гиперинтерпретации могут быть те, которые сосредотачиваются на факторах, не являющихся

центральными для сюжета романа. Постараемся привести несколько примеров подобных интерпретаций:

Одна из гиперинтерпретаций может связывать роман со знаковыми событиями, произошедшими в истории любой страны мира. Так, например, возможны интерпретации, сделанные на основе факторов, связанных с политическими деятелями и их действиями, а также на основе культурных значений, связанных с определенным регионом.

Другой пример гиперинтерпретации может быть связан с теориями заговора и секретных сил, которые управляют миром и все его событиями. Некоторые любители гипотетических гиперинтерпретаций могут попытаться узнать значение каждой вещи в романе, как его символическую и прямую роль, даже когда этого не требует сюжет.

Еще один вид гиперинтерпретации может заключаться в изучении личной жизни Стивена Кинга и его образа мышления. Это может создать совершенно нелепые и неуместные мнения о том, что является центральным в сюжете и какое значение должен нести каждый персонаж.

Таким образом, хотя гиперинтерпретации могут являться интересными и дать начало интересному фантастическому путешествию, они не вносят реальных ценностей в оригинальный текст и не улучшают нашего понимания основного смысла романа.

2.2.5 Проявление модели «энциклопедии» в романе

Идеи, впрочем, как и главная тема романа во многом интертекстуальны и связаны с произведениями прошлых лет.

Так, вся основная сюжетная линия, основанная на теме путешествий во времени, в первую очередь связана с произведением «И грянул гром» Рея Брэдбери. Именно там впервые описывается эффект бабочки в художественной литературе. Однако это не точное копирование. В 11.22.63 своё видение данного

феномена. В данном случае будущее не способно меняться кардинально в случае небольшого изменения, для этого необходимо внести значимые корректировки прошлого, в остальном же случае в тексте утверждается, что «история способна сглаживать углы». Также весомым отличием является то, что в работе Кинга прошлое в случае попытки сильно изменить его, не даст этого сделать, поскольку Кинг наделяет прошлое особыми, фантастическими способностями к сопротивлению.

Также мы встречаем и традиционные темы, которые рассматривались другими авторами задолго до Кинга. Её упоминал ещё Корнель в 1636 году. В данном случае проблема раскрывается за счёт сюжетной линии любви Сэди и Джейка противопоставлением ей долга Джеймса, который обязан спасти Кеннеди.

В романе можно найти и перекличания с темами произведений Достоевского, в которых точно, как и у Кинга показана бытовые человеческие несчастья, ежедневную рутину, сломанные судьбы. Однако сострадание что и у Достоевского, что и у Кинга испытывается не только к положительным персонажам, но отчасти и к негативным, которые являются результатом общества.

Другой пример использования семиотики в романе — это использование аллюзий и ссылок на другие литературные произведения. Например, упоминание "Великана" (The Jolly Green Giant) и Дайсона (Dyson Sphere) в тексте можно рассматривать как знаки, которые использует автор, чтобы ссылаться на другие произведения и создавать определенные ассоциации и настроения.

Наконец, роман использовал знаковые элементы для передачи истории, таких как упоминание реальных исторических событий, легенд и мифов. Персонажи романа являются знаками этого контекста, и, вместе с главным героем, они создают знаковую систему, которая отображает события и контекст, необходимый для понимания романа.

Таким образом, роман "11.22.63" Стивена Кинга работает с использованием знаковых элементов и знаковых систем, отражая разнообразные факторы, связанные с временем, символизмом, литературными

Исходя из этого мы можем сделать вывод, что все эти перекликания тем, в очередной раз отражает теорию Эко в понятии Энциклопедии, сеть, в котором все явления отражаются друг в друге. Есть перекликания и с самим Эко, романы которого точно также отличаются особым отношением к насыщенности деталей. Однако данная сеть хоть и является безграничной, в тексте за счёт его структуры определяет границы соединений между знаками, темами или событиями.

2.2.6 Наличие лексикодов в тексте

Роман "11.22.63" Стивена Кинга содержит множество кодов и лексикодов, которые как помогают читателю погрузиться в атмосферу 60-х годов, так и создают проблемы для восприятия текста.

Проводя анализ текста, мы выделили несколько видов лексикодов: исторические, национальные и профессиональные. К первой группе относятся лексикоды романа, которые базируются на реальных исторических событиях, и содержит множество терминов и названий, связанных с той эпохой. Это могут быть такие слова, как "холодная война", "кубинский кризис", "Берлинская стена". Они создают правдоподобную фоновую атмосферу и отражают исторические реалии того времени. Так же к ним относятся выражения тех времён, различные названия марок и брендов. Именно благодаря им создаётся образ тех времён, позволяющий читателю почувствовать себя в 60-ых. Вместе с тем национальные лексикоды, которые хорошо считываются жителями США, составляют затруднение для прочтения текста и считывания смыслов. Профессиональные коды выражены сферой деятельности, в которой работают персонажи.

Стоит отметить, что нельзя распределять чётко кода на национальные и исторически, поскольку и те, и иные относятся к культуре американцев разных эпох, потому некоторые из них являются одновременно и теми, и другими, поскольку остаются актуальными среди американцев обоих временных эпох.

Вместе с тем, при наличии большого объёма в тексте лексикодов, роман является популярным не только в Америке, но по всему миру. Решена проблема понимания лексикодов достаточно просто. В тексте активно используются подстрочные ссылки для объяснения.

Также важно понимать, что нами был использован текст, который был переведён на русский язык. Обвинцева и Татарина отмечали «При переводе метафор Стивена Кинга переводчик использует трансформацию и замену образа, лексико-семантическую замену»³⁹.

Сам же автор уделил меньше внимание сторонним языкам. В тексте можно заметить следующий отрывок: «Он подошел к ней, схватил за локоть — как коп, а не муж — и говорит: ««Pokhoda! Pokhoda!» Иди, иди. Она что-то сказала ему, возможно, попросила какое-то время понести ребенка. Это моя догадка, ничего больше. Но он лишь оттолкнул ее со словами: «Pokhoda, сука». Иди, сука. Она пошла. К автобусной остановке...».

2.3 Роль читателя по отношению к тексту

Роман "11.22.63" Стивена Кинга, скорее всего, был создан для эмпирического читателя. Это связано с тем, что роман содержит такую структуру, которая предполагает преподносит читателю конкретные идеи с малой возможностью интерпретационных коннотаций. Данная мысль

³⁹ Обвинцева, Н. В. Перевод английских лексико-стилистических средств в реализации коммуникативной стратегии создания атмосферы ужаса: на основе романов С. Кинга / Н. В. Обвинцева, Я. П. Татарина // Уральский федеральный университет им. Ельцина. – Екатеринбург; 2021. – №11. – 174-176 с.

транслируется читателю через основного героя Джейка Эппинга, а также различные сюжетные линии, связанные с ним.

Читатель, который знаком с историей XX века, может оценить, насколько точно исторические факты воссозданы автором в романе, а также насколько вероятны изменения, которые делает главный герой. Одновременно, если читатель не знаком с историческими событиями и персонажами, они все же могут насладиться читательским опытом и попытаться повторить их, чтобы лучше понять культуру и исторические события.

Таким образом, роман "11.22.63" адресован скорее эмпирическому читателю, который ценит комбинацию фантастики и исторической реальности в литературе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основной целью данной выпускной квалификационной работы являлось изучение концепции Умберто Эко. В рамках работы были изучены теоретические труды Эко, выявлены и применены в анализе романа Стивена Кинга «11.22.63» семиотические особенности текста. Для достижения цели были поставлены и решены следующие задачи

В первой главе были изучены взаимовлияние двусоставной природы знака в семиологии Эко, а также роль кода в этом процессе. Нами было выявлена особенность гибкости кодов к изменениям. Также был проанализирован процесс появления новых кодов. Благодаря ему был выявлен и проанализирован процесс бесконечного семиозиса и его влияние на постулирование идеи модели «энциклопедии» в теории Эко. Бесконечность семиозиса определяется если и не полной неограниченностью, то широким многообразием комбинирования выражений с различными содержаниями путём подбора различных кодов, возможностью создания новых кодов. Во втором разделе данной главы нами была изучена эпистемологическая гносеологическая область семиотики Эко в феноменах открытого произведения и структурной модели «лабиринта» в текстах. Проблема авторского и текстовой значимости приводит Эко к мысли придерживания структуры, в которой существует возможность множества интерпретаций, однако не все они верны,

поскольку в таком случаи теряется позиция текста. Данные особенности текстов помогли определить роль автора в тексте, а также роли эмпирического и образцового читателя. Помимо этого, были проанализированы особенности массовой культуры и массовой коммуникации в теории Эко в виде понятий лексикода и гиперреальности. Также в исследование была выявлена проблема гиперинтерпретации в свете развития теории открытых текстов. Особое внимание исследования уделено решению Эко данной проблемы.

Во второй главе исследования нами был проанализирован роман Стивена Кинга. Основываясь на концепции Умберто Эко нами было выявлено, что данный роман имеет интерпретационное поле за счёт применения метафор текста, применения феномена гиперреальности. Однако данное поле не столь широкое. Благодаря этому текстом решается проблема гиперинтерпретационной проблемы. Также интерпретационное поле определяет характер закрытости произведения. Таким образом можно сказать, что роман рассчитан на эмпирического и наивного читателя, которому в отличии от образцового не столько важно иметь какие-то знания для лучшего понимания смысла произведения. Структура произведения выстроена так, что любой читатель способен выявить основной замысел текста. Также было выявлено, что в романе активно используется кодирование с позиции культуры США. Проблема декодирования подобного текста решена за счёт подстрочных ссылок, а также работы переводчиков, которые изменяют код текста, преследуя цель оставить текст наиболее приближенным к оригиналу, но так, чтобы носители другого культурного кода понимали основные смыслы произведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Барт, Р. Семиотика. Поэтика: избранные работы / Р. Барт. // Смерть автора. – Москва: Прогресс, 1989. – 394-391 с.
2. Барт, Д. Литература истощения / Д. Барт // Российский литературоведческий журнал. – Москва; 1997. – №10. – С. 124-139.
3. Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. Бахтин. – Москва: Языки славянских культур, 2002. – Т. 6. – 134 с.
4. Бел, М. Семиотика и искусствоведение / М. Бел, Н. Брайсен // Вопросы искусствоведения. – Москва; 1996. – № 9. – С. 521-559.
5. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр. – Москва: Рипол-Классик, 2018. – 320 с.
6. Боров, Ю. Искусство интерпретации и оценки / Ю. Боров. – Москва: 1981. – 431 с.
7. Вишнякова, А. В. Особенности использования метафоры в творчестве Стивена Кинга / А. В. Вишнякова, Ю. Е. Малюкова // Филологические науки. – Севастополь; 2019. – С. 3-7.
8. Галинская, И. Л. Постмодернизм в творчестве Умберто Эко / И. Л. Галинская // Культурология: теоретический и научно-практический журнал/ Институт научной информации по общественным наукам РАН. – Москва; 2016. – №4. – С. 44-46.
9. Гринберг, К. «Авангард и китч» / К. Гринберг// Художественный

журнал. – Москва; 2005. – № 60. – С. 49-58

10. Делёз, Ж. Ризома / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – Москва: Редакционный предварительный текстос, 1977. – 480 с.

11. Делёз, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз. – Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.

12. Деррида, Ж. О грамματοлогии / Ж. Деррида. – Москва: Ad Marginem, 2000. – 508 с.

13. Ельмслев, Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев. – Москва: КомКнига, 2006. – 248 с.

14. Ерохина, Л. А. Интерпретационная концепция Умберто Эко в контексте научных исследований эпохи / Л. А. Ерохина // Дискусия. – Москва; 2012. – №8. – С. 165-168.

15. Жуковский, В. И. Визуальное мышление художника и зримая сущность произведения искусства / В. И. Жуковский // Грамота. – Тамбов; 2015. – №7. – С. 70-72.

16. Жуковский, В. И. Значение зрителя в процессе отношения человека и произведения изобразительного искусства / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева // территория науки. – Красноярск; 2007. – №1. – С. 2.

17. Зенин, С. Семиолог в отсутствие структуры / С. Зенин // «НЛО». – Москва; 2006. – №80. – С. 37-38.

18. Кожемякин, Е. А. Семиотические аспекты массовой культуры / Е. А. Кожемякин, Д. К. Манохин // Культура и текст. – Белгород; 2013. – №1. – С. 115-131.

19. Кузнецова, Е. В. Феномен массовой культуры: проблемы и противоречия / Е. В. Кузнецова // Вестник Пермского университета. – Пермь; 2013. – № 3. – С. 89-95.

20. Куртиева, Э. М. Философский анализ идей У. Эко о культуре постсовременности / Э. М. Куртиева // Атырауский государственный университет имени Халела Досмухамедова. – Атырау; 2018. – № 1. – С. 88-92.

21. Лебедева, С. П. Семиотические особенности литературных и музыкальных произведений: универсальное и уникальное / С. П. Лебедева // Гуманитарная парадигма. – Москва; 2018. – №3. –С. 96-101.
22. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодернизма:/ Ж.-Ф. Лиотар. – Санкт-Петербург: «Алетейя», 1998. – 87 с.
23. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров: монография / Ю.М. Лотман.-Москва: язык русской культуры, 1996. – 174 с.
24. Лутеро, Т. О концепции Умберто Эко и его вклад в семиологические исследования / Т. Лутеро // Российский университет дружбы народов. – Москва; 2012. – №2. – С. 4-6.
25. Малкина, С. М. Этические аспекты проблемы текста в творчестве У. Эко/ С. М. Малкина // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. – Саратов; 2007. – №3. –С. 5.
26. Носачёв, П. Г. У. Эко: путь от семиотики к онтологии // П. Г. носачёв // Вестник ПСТГУ. – Москва; 2008. – № 3. – С. 33-44.
27. Обвинцева, Н. В. Перевод английских лексико-стилистических средств в реализации коммуникативной стратегии создания атмосферы ужаса: на основе романов С. Кинга / Н. В. Обвинцева, Я. П. Татарина // Уральский федеральный университет им. Ельцина. – Екатеринбург; 2021. – №11. – 174-176 с
28. Пирс, Ч. С. Избранные философские произведения / Ч.С. Пирс. – Москва: Логос, 2000. – 163 с.
29. Пронина, Н. Ю. У. Эко: знаки реальности и реальность знака / Н. Ю. Пронина // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск; 2012. – №22. – С. 106-109.
30. Рыбчак, А. В. Семиотика главного героя в современной прозе / А. В. Рыбакова // Санкт-Петербургский государственный горный университет. – Санкт-Петербург; 2011. – С. 145-147.

31. Сивухина, Е. А. Проблемы интерпретации художественного текста в творчестве Умберто Эко / Е. А. Сивухина // Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. – Нижний Новгород; 2014. – №2. – С. 62-64.
32. Сиднева, Т. Б. «Открытое произведений» Умберто Эко и проблемы границ в искусстве / Т. Б. Сиднева // Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. – Нижний Новгород; 2011. – №5. – С.44-48.
33. Смирнова, Т. В. Семиотические знания о массовой коммуникации умберто Эко и проблемы познания цифровой реальности / Т. В. Смирнова // Цифровая социология. – Москва; 2019. – №1. – С. 17-22
34. Соссюр, Ф.д. Курс общей лингвистики / Ф.д. Соссюр. – Москва: СОЦЭКГИЗ, 1933. – 23 с.
35. Тиммс, Г. Новая власть. Какие силы управляют миром - и как заставить их работать на вас / Г. Тиммс, Д. Хейманс. – Москва: Альпина Паблишер, 2019. – 504 с.
36. Усманова, А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Минск: ЕГУ "ПРОПИЛЕИ", 2000. –200 с.
37. Форшток, А. М. Номо legens в XX веке (к проблеме массового читателя) / А. М. Форшток // Нижегородский госуниверситет им. Лобочевского. – Нижний Новгород; 2010. – № 2. – С. 274-280.
38. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. – Москва: 1996. – 21 с.
39. Чернецова, В. В. Лексико-семантические особенности научно-фантастического романа Стивена Кинга «11.22.63» / В. В. Чернецова, Д. Ю. Колосова // Открытое знание. – Нижний Новгород; 2019. – С. 35-39.
40. Чотчаева, М. Ю. Постмодернизм в культуре и литературе современности / М. Ю. Чотчаева // Вестник Адыгейского государственного университета. – Адыгея; 2017. – С. 10-15.
41. Шарова, И. Н. Законы семиотики в романе Умберто Эко «Имя розы» / И. Н. Шарова // Грамота. – Тамбов; 2015. – №6. – С. 201-206.

42. Эко, У. Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / У. Эко. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. – 384 с.
43. Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / У. Эко. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. – 544 с.
44. Эко, У. Роль читателя: исследования по семиотике текста / У. Эко. – Москва: рггу, 2005. – С. 503.
45. Эко, У. С окраин империи: хроники нового Средневековья / У. Эко. – Москва: АСТ, 2021. – 480 с.
46. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. — Санкт-Петербург: Симпозиум, 2005. — 96 с.
47. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко. — Санкт-Петербург: Симпозиум, 2002. — 288 с.
48. Эко, У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации / У. Эко. — Москва: Академический проект, 2016.— 559 с.
49. Юнг, К. Архетипы и коллективное бессознательное / К. Юнг. – Москва: АСТ, 2022. – 224 с.
50. Eco U. Metaphor, Dictionary and Encyclopedia / U. Eco // New Literary History. – Milano; 1984. – Vol. 15. – №2. – P. 255-271.
51. Meyer, M. Contributions to a psychological theory of music / M. Meyer. – Columbia: University of Missouri, 1901. – P. 104.
52. Rorty, R. The pragmatist's progress, in Eco U. Interpretation and Overinterpretation / R. Rorty, J. Culler, Ch. Brook-Rose; Cambridge University Press. – Cambridge: 1992. – P. 89.
53. Todorov, Tz. Viaggio nella critica americana / Tz. Todorov. – Paris: Lettera, 1987. – P. 12.

ПРИЛОЖЕНИЯ А

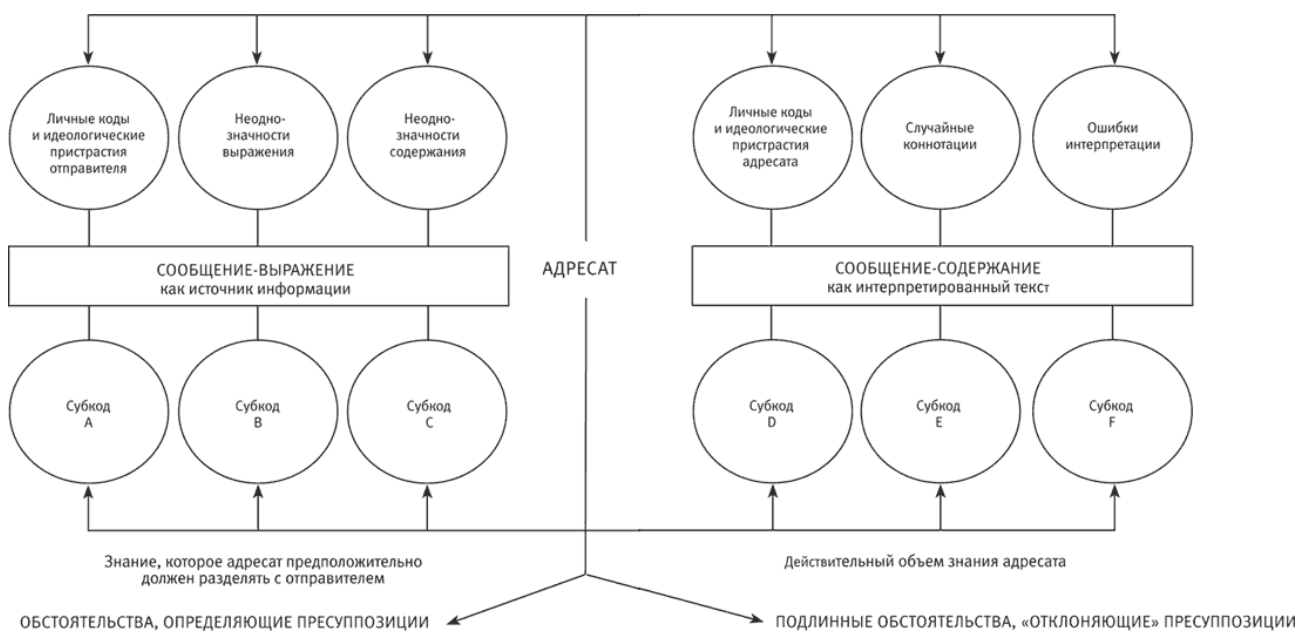


Рисунок А.1– Схема пресуппозиционного усилия и «ошибочных» пресуппозиций

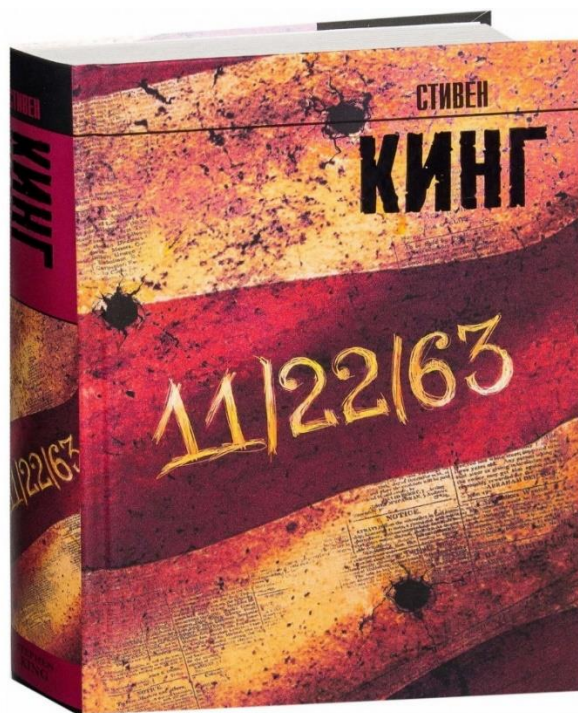


Рисунок А.2– Фото обложки книги романа Стивена Кинга «11/22/63»

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 Н.П. Коцева

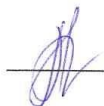
« 9 » 06 2023 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

51.03.01 Культурология

КОНЦЕПЦИЯ УМБЕРТО ЭКО КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ БАЗА ДЛЯ
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
СТИВЕНА КИНГА «11/22/63»

Руководитель



доцент, к.филол.н.

Н.М. Лещинская

Выпускник



В.Э. Задунов

Красноярск 2023