

УДК 821.131.1+821.133.1

**РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА СТЕНДАЛЯ В «ИМЕНИ РОЗЫ» У. ЭКО:
КОНТЕКСТ И ПАРАТЕКСТ****канд. филол. наук Д.А. КОНДАКОВ
(Полоцкий государственный университет)**

Роман У. Эко «Имя розы» (1980) рассматривается в контексте творческого опыта Стендаля. Авторская концепция французского писателя XIX столетия получает в постмодернистском произведении оригинальную трактовку. Так же как Стендаль, У. Эко варьирует позиции автора и повествователя, совмещая и противопоставляя их одновременно, ведет игру с ожиданиями читателя, смешивая вымысел и исторические факты, надевая маску переводчика. Игровая позиция автора, самоустраняющегося из текста, особое значение приобретает в паратексте, иначе, раме произведения – предисловии, примечаниях, эпитафиях. С учетом теоретических размышлений У. Эко о соотношении понятий «автор» и «текст», его представлений о ходе литературного процесса, можно определить его отношение к творчеству Стендаля как конструктивную, переосмысливающую иронию.

Введение. Сегодня Умберто Эко уже не нуждается в представлении широкой публике ни в одной из своих ипостасей – ни как семиотик, ни как медиевист, ни как прозаик. Кажется, что и в литературоведении (по крайней мере, зарубежном¹) поэтика его романов, их тематика и проблематика, историко-культурный контекст исчерпывающе изучены. Между тем существует небольшой нюанс, который стоит учитывать. В большинстве работ западных ученых для исследования произведений У. Эко избрана его же собственная методология. Есть, конечно, определенный резон в том, чтобы судить художника «по правилам, им самим себе положенным». Но когда правила имеют статус научных взглядов, являются настоящей поэтикой, возникает существенная вероятность расхождения между теорией и живой практикой. Это одно из возможных неговоренных самим У. Эко соображений, по которому он отказывается объяснять свои произведения в собственных же терминах. После выхода первого романа «Имя розы» автор был категоричен: «Два года я отказывался отвечать на бессмысленные вопросы типа: “У тебя открытое произведение или закрытое?” Почему я знаю. Это ваша проблема, а не моя» [3, с. 464]. В том же духе он высказывается в 2007 году, несколько конкретизируя причины отказа от самоанализа: «Анализировать самого себя... опасно. Это разрушает все, в чем ты уверен» [4, с. 112].

В постсоветской гуманитарной науке творчество Эко изучено неравномерно. Исследовательский интерес по причинам разного рода управлялся и управляется не имманентной потребностью научного порядка, а идеологической конъюнктурой и издательскими коммерческими планами. Так эту ситуацию описывает А.Р. Усманова, первый отечественный «эковед»: «Рецептивные установки по отношению к текстам Умберто Эко – свидетельство не столько запоздалого знакомства, сколько рецептивной аберрации: в глазах русскоязычных читателей Эко не семиотик, не ученый, а писатель *par excellence*» [5, с. 7]. В XXI веке положение начало меняться вплоть до «перегиба» в теорию. Существует множество интерпретаций семиотики культуры по У. Эко, его работ по общей поэтике, его романы часто упоминаются при обсуждении проблем преемственности в культуре и вопросов интертекстуальности, но практически отсутствуют исследования историко-литературной направленности, которые бы концентрировались прежде всего на *художественном тексте*².

Нужно признать, что отчасти тенденциозный подход провоцируют сами произведения, слишком удобно укладывающиеся в рамки постмодернистской философии неопределенности, децентрации, согласно которой «невозможно определить, какая интерпретация предпочтительнее» [5, с. 7]. Понятие художественного текста в отношении романов У. Эко (как, впрочем, и Стендаля, о котором пойдет далее речь) требует более широкого смыслового наполнения по сравнению с закрепленным за ним в традиционном литературоведении. И все же иной взгляд на романное творчество итальянского семиотика возможен и нужен, тем более что сам Эко-ученый отнюдь не отрицает значимости принципов историзма и указывает на систему (системы) контекстуальных предпочтений как предел потенциально бесконечного поля интерпретаций [9, с. 38 – 39].

¹ См. библиографии избранных работ по творчеству У. Эко [1, 2].

² Пример актуального научного интереса к работам У. Эко: в 2005 – 2006 годах в России были защищены две кандидатские диссертации, посвященные итальянскому ученому и писателю (по специальности «История философии»), в которых творчество служит лишь «строительным материалом» для философских обобщений [6, 7]; в Беларуси (БГУ) выполняется диссертационное исследование творчества У. Эко филологического профиля, однако и в нем теоретизирование преобладает над анализом текста (см., например, одну из недавних публикаций материалов этого исследования [8]).

Ложная датировка: историческое и биографическое. Одним из таких существенных контекстов для всего творчества У. Эко и, в частности, его романа «Имя розы» является художественная концепция авторства Анри-Мари Бейля, Стендаля. Ею, конечно же, все многообразие источников романа не исчерпывается, однако именно стендалевские повествовательные приемы представляются основополагающими для художественного универсума «Имени розы» и позволяют обнаружить в романе имплицитно присутствующие авторские интенции, с определенной долей вероятности реконструировать замысел. Примечательно также, что, популярно толкуя в Нортонских лекциях свое понятие энциклопедии как границы смыслопорождения, У. Эко использует в качестве примера «Красное и черное», его героя Жюльена Сореля [10, с. 159 – 160]. Наиболее очевидное текстовое совпадение существует между предисловиями к «Пармской обители» и «Имени розы». Первое датировано 23 января 1839 года, т.е. днем рождения Анри-Мари Бейля и годом окончания работы над романом и его публикации, второе – 5 января 1980 года, и эти цифры имеют аналогичное значение для Умберто Эко и его произведения.

Оба предисловия композиционно выдержаны в соответствии с этой датировкой, соединяющей действительное и вымышленное. Стендаль намеренно вводит в предисловие к «Пармской обители» исторические реалии и факты своей жизни для легитимизации вымысла (а также и некоторым другим романам, в особенности к новеллам из цикла «Итальянские хроники»). Особая роль отводится временным отметкам, с одной стороны, обрисовывающим необходимый и авторитетный исторический фон, с другой – мистифицирующим читателя. «Пармская обитель», согласно заверениям повествователя, писалась зимой 1830-го на основе рукописи, добытой в начале того же года, и была издана лишь в 1839-м. Присутствуют намеки на наполеоновскую кампанию в Италии начала XIX века и участия в ней автора-повествователя, социальные волнения во Франции 1830-х годов. За подлинными датами Стендаль скрывает вольность обращения с исходной хроникой, отнюдь не публикуя ее, «ничего в ней не изменив» («sans rien changer au manuscrit de 1830»), но творчески перерабатывая и вводя в роман на равных правах исторических лиц XVI, XVII, XIX столетий и своих знакомцев.

Временная организация предисловия к «Имени розы» еще сложнее. В ней так же, как и у Стендаля, два уровня: история публикуемого текста и история его обретения. Обе они, несмотря на кажущуюся достоверность, фиктивны. Средневековая рукопись, впервые напечатанная в 1721 году, якобы переводится на итальянский язык с французского же перевода 1842 года некоего аббата Валле. Издания, на которые ссылается автор-повествователь, не существуют, а малоизвестный аббат Валле занимает в биографии У. Эко иное место: его сочинение «Идея прекрасного в философии Фомы Аквинского» придало интеллектуальный импульс докторской диссертации на близкую тему самого Эко [11, с. 204 – 206]. Та же игра с общеизвестными фактами и событиями личной жизни продолжается при описании приключений рукописи Адсона из Мелька в XX веке. Она обнаруживается и утрачивается в определенной связи с пражскими событиями августа 1968-го. Затем ссылки на нее обнаруживаются в 1970 году в книге, найденной в Буэнос-Айресе. Этот вымышленный повествовательный ход имеет двойной иронический смысл. Во-первых, в столице Аргентины жил Хорхе Луис Борхес, предположительно ставший прототипом слепого библиотекаря Хорхе из Бургоса. Во-вторых, существование ненадежной книги якобы подтверждается ее цитированием (к тому же «из вторых рук» – «di seconda mano») в реальной работе У. Эко «Апокалиптики и интегрированные» (1964).

Такое нагромождение несоответствий и противоречий вызывает у читателя вопрос, подобный тому, которым задавался Ж. Женетт относительно «Пармской обители»: «К кому... относится местоимение “я”?...» [12, с. 386]. Как и в случае со Стендалем, взятым за образец, однозначного ответа дать невозможно, поскольку не различение позиций автора и повествователя носит здесь принципиальный характер. Тем более что в обоих случаях речь идет не о писателях в полном смысле слова, а о переводчиках, способных в любой момент стать, согласно известной итальянской поговорке, предателями («traduttore traditore»), исказить смысл перелагаемого текста.

Позиция переводчика как авторская маска. Центральной проблемой переводческой работы является воссоздание стиля оригинала, обретение стиля вообще. Не в теоретическом ключе, а с точки зрения совершенно конкретных творческих задач Стендаль решает ее в негативном плане. Самые ранние из сохранившихся записных книжек он начинает со стилистической небрежности и утверждает ее в качестве нормы: «Вот моя первая стилистическая ошибка; их будет много, потому что я беру за правило не стесняться себя и ничего не вычеркивать» [13, с. 10]. Отказ от стиля означает для Стендаля творческую свободу, понятую, однако, очень широко, вплоть до произвольного отождествления чужого и собственного. К вопросу о стиле он возвращается в предисловии к одной из «Итальянских хроник» «Виттория Аккорамбони» (1837), повествование в которой также лишено стилистических прикрас, с одной стороны, самим хроникером, с другой – переводчиком. Последний, занимая изначально отстраненную позицию старательного ремесленника, использует ее, чтобы вклиниться в основной текст примечаниями, заметками в скобках, размышлениями о темных местах в рукописи. Этот же прием используется практически во всех завершённых новеллах упомянутого цикла («Семья Ченчи», «Герцогиня Паллиано», «Аббатиса из Кастро»).

В предисловии к «Имени розы» проблема перевода оговаривается прямо. Фактически основной текст романа должен мыслиться как перевод с перевода, притом что «создавая свой французский в неоготическом вкусе перевод, Валле довольно свободно обошелся с оригиналом и не только в смысле стиля»¹ [14, с. 10]. Сверх того, автор предисловия отмечает, что и рассказчик, Адсон из Мелька, вынужден по памяти воспроизводить дела давно минувших дней, интерпретировать их, переводить из прошлого в план настоящего времени. Адсон из Мелька и переводчик его рукописи оказываются в сходной ситуации несвободы, зависимости от традиции, от условностей культуры, которые они должны передать в тексте.

Насколько явным кажется тождество в первом приближении, настолько же невозможным оно представляется в историческом плане. Средневековые не трактуют понятие автора как эмансипированной личности, имеющей право выражать свои переживания в свободной форме, а дает санкцию пишущему только на использование общеизвестных и общеупотребительных художественных приемов и речевых жанров. Так, в романе даже самое сокровенное, сцена интимной близости между Адсоном и незнакомкой, составлена монахом из библейских цитат. Однако управляет рассказчиком-героем реальный автор Умберто Эко из конца XX века, вполне вольный в построении сюжета, ограниченный лишь рамками правдоподобия, а не чужим словом. И хотя в «Заметках на полях “Имени розы”» Эко демонстрирует все требования поэтики, которые ему пришлось соблюсти, чтобы добиться соответствия исторической и реальной действительности, создать устойчивый художественный мир, все же мера условности вымысла и условности жизни несопоставимы.

Автор в паратексте, автор в лабиринте. Обнаружить реального автора в «Имени розы» затруднительно. Как было выяснено, он скрывается за маской, устраняется из непосредственного повествования в паратекст – предисловие, оставляя знаки для разнообразных прочтений и истолкований, организуя их в многоуровневую структуру. Таким образом, паратекст метафорически соотносится с центральным образом основного повествования – лабиринтом. Значений у него много: запутанность и неопределенность, равноправие вариантов, удаленность и труднодоступность центра. Все они приемлемы, но в данном контексте на первый план выходит иная интерпретация. Движение по лабиринту заставляет идущего погрузиться в себя, сосредоточиться на своих ощущениях, соразмерить ритм шагов с организованным пространством коридоров и переходов. С одной стороны, лабиринт в романе предстает как модель мира (текста), с другой – как аналог авторского и читательского самосознания, состояния и процесса одновременно.

Поэтика прозы Стендаля в структурном отношении несколько проще, но она также основана на поиске индивидуальности (отказ от стиля не должен вводить в заблуждение, потому что нарочитое пренебрежение особыми художественными приемами по-своему особенно) во множестве безличных знаков мира. В «Пармской обители» эту тему задает эпитафия ко второй главе первой части романа, взятый из одной элегии Ронсара:

...Alors que Vesper vient embrunir nos yeux,
Tout épris d'avenir, je contemple les cieux,
En qui Dieu nous écrit, par notes non obscures,
Les sorts et les destins de toutes créatures.
Car lui, du fond des cieux regardant un humain,
Parfois mû de pitié, lui montre le chemin;
Par les astres du ciel, qui sont ses caractères,
Les choses nous prédit et bonnes et contraires;
Mais les hommes, chargés de terre et de trépas,
Méprisent tel écrit et ne le lisent pas.

...Когда нам Веспер тьмой застелет небосклон,
Смотрю я в небеса, грядущим увлечен:
В нем пишет бог – путем понятных начертаний –
Уделы и судьбу живущих всех созданий.
Порой на смертного он снизойдет взглянуть
И, сжалившись, с небес ему укажет путь.
Светилами небес – своими письменами –
Предскажет радость, скорбь и все, что будет с нами.
Но люди – меж смертей и тяжких дел земных, –
Те знаменья презрев, не прочитают их².

Приведенный стих в контексте повествования приобретает двойной смысл, комический и серьезный одновременно. Фанатичная наивная вера юного Фабрицио Дель Донго в предзнаменования, знаки свыше, символы приводит его к краху политических убеждений и личностных идеалов, которые оказываются заблуждениями. В то же время знаки помогают ему объясняться в сокровенном в важнейшие и опаснейшие минуты жизни: договариваться о встрече и рассуждать о будущем с наставником аббатом Бланесом, с герцогиней Сансеверина – о побеге из тюрьмы, с Клелией Конти – о любви. Ж. Женетт приходит к выводу, что «любовь, по Стендалю, – это, помимо всего прочего, знаковая система и процесс об-

¹ «Nel tradurre nel suo francese neogotico il latino di Adso, il Vallet abbia introdotto di suo varie licenze, e non sempre soltanto stilistiche».

² Пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник. Следует отметить, что между эпитафией Стендаля и исходной элегией Ронсара имеются некоторые расхождения, которые связаны не только с приведением орфографии и грамматики XVI века к языковой норме XIX столетия, но затрагивают также смысл стиха. Так, «разъяснительному переводу» подверглись некоторые строки, в которых идет речь о божественном вмешательстве в жизнь человека посредством знаков.

мена знаками» [12, с. 370]. Поскольку одна из центральных тем «Пармской обители» любовная, то с некоторой долей условности можно назвать это произведение романом о знаках.

В полной мере это утверждение относится к «Имени розы». Детективная фабула романа – поиск убийцы и поиск пропавшей книги – предполагает *расследование*, интерпретацию знаков, следов, улик. Сыщик-монах Вильгельм Баскервильский опирается в своем дознании на номиналистическую доктрину средневековой философии, которая эвристически подпитывает положения современной семиотики. Его дедуктивный метод познания ведет от общего к частному, от известного к неизвестному и семантически соотносится с метафорой лабиринта, образом умозрительного путешествия в глубины человеческой сущности. Мир явлен героям романа как сложный аналог микрокосма, и насколько затруднено самоопределение, настолько же непостижима окружающая действительность. Наивный Адсон не способен до конца понять, победил его учитель или проиграл, обрел он истину или нет. Через много лет после драматических событий в аббатстве он совершает символический акт восстановления смысла – собирает оставшиеся после пожара книги. Однако все, что ему достается, – разрозненные фрагменты, несводимые в целостный текст: «Чем чаще я перечитываю этот список, тем больше убеждаюсь, что он – результат чистой случайности и никакого послания в себе не таит»¹ [14, с. 425].

Затрудненность познания и самопознания в произведениях Стендаля и У. Эко не означает полного морального упадка, пессимизма, безразличия. Особенный теплый фон для повествования создают те места, где оно разворачивается, поскольку их выбор авторами – очень личный. «Già mi fur dolci inviti a empir le carte i luoghi ameni» («Давно уже этот милый край призывал меня написать о нем» – Ариосто, IV сатира) – таков эпитафия к первой части «Пармской обители», характеризующий роль Италии в творчестве Стендаля. Эта страна, являясь частью «родового мифа» писателя, считавшего себя итальянцем по материнской линии, органично сочетает реальные пейзажи, характеры ее жителей со стереотипными представлениями о них. Двойственность этого образа способствует тому, что автор одновременно проявляет себя в нем и скрывается за ним.

То же происходит в романах У. Эко. Аббатство в «Имени розы» расположено где-то в горах северной Италии между Туринем и Миланом – родных мест писателя. Само по себе его местоположение, казалось бы, ничего не значит, оно случайно или, как уверяет сам автор, определено причинами «космологического» порядка [3, с. 440]. Однако постоянное возникновение одних и тех же пейзажей в других романах Эко (детство одного из героев «Маятника Фуко» проходит в деревушке на холмах Пьемонта, Роберт де ла Грив из «Острова накануне» родом оттуда же, в «Баудолино» речь непосредственно идет об Александрии, родном городе У. Эко) создает сеть аналогий между вымышленным миром и реальной действительностью, предопределяет биографическое прочтение произведений.

Заключение. Представление о том, что человеческая личность многомерна и в этой многомерности принципиально непостижима, не является, конечно же, открытием Стендаля, и тем более У. Эко. В литературе же XX века оно выражается в последовательном разрушении системы персонажей, психологического единства самого персонажа и его создателя (сюрреализм, «новый роман» и «драма абсурда»), в возникновении гетеронимии – умножении авторских масок, вступающих в сложные отношения друг с другом (поэзия Ф. Пессоа), в утверждении Р. Барта, будто «автор есть всего лишь тот, кто пишет, так же как “я” всего лишь тот, кто говорит “я”» [15, с. 387]. Своеобразие авторской позиции Стендаля и У. Эко заключается в ином, а именно во взаимопроникновении личного и всеобщего, вымышленного и действительного и в утверждении таким образом онтологического равноправия реального автора и говорящего от его лица повествователя. У. Эко к тому же утверждает, что равноправие достигается одновременно в языке и в действительности. Это в итоге означает, вопреки мнению Р. Барта, не «смерть автора», но его торжество. У. Эко в Тэннеровских лекциях приводит историю, согласно которой книга из его личной библиотеки, аналогичная описанной в «Имени розы», стала источником вымысла, источником скрытым, забытым, всплывшим в памяти случайно. Этот пример «если чему-то и учит, то разве тому, что частная жизнь эмпирических авторов в определенном смысле более загадочна, чем сами тексты...» [16, с. 88].

Особое положение автора в тексте, вернее вне его, вне основного повествования, в паратексте – вот что актуально для У. Эко в творчестве Стендаля. Явные текстовые совпадения, сходные приемы, обнаруженные в «итальянских» произведениях французского писателя и «Имени розы», позволяют говорить не об абстрактной и безличной интертекстуальной связи, но о реальном восприятии и определенном развитии художественного опыта. При этом объект и предмет данного исследования были умышленно сужены. Стендаль является для У. Эко лишь одним из многих ориентиров в плане концепции авторства, не меньшее значение для автора «Имени розы» имеют идеи Г. Флобера, С. Малларме, Дж. Джойса, однако в данном романе итальянского ученого делается четкий акцент, задается явное направление его ин-

¹ «Più rileggo questo elenco più mi convinco che esso è effetto del caso e non contiene alcun messaggio».

терпретации. Рецепция литературного наследия у У. Эко, что привычно для конца XX века, носит иронический характер. При этом ирония не отрицает образец, она служит способом переосмысления историко-литературного контекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Selected bibliography on Umberto Eco // [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.umbertoeco.com/id-24/Umberto_Eco_Books_and_special_issues_of_journals.html. – Date of access: 15.03.2008.
2. Umberto Eco: essays, book chapters, dissertations // [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.umbertoeco.com/id-9/UmbertoEco_Essays_Book_Chapters_Dissertations_Umberto_Eco.html. – Date of access: 15.03.2008.
3. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Эко, У. Имя розы / У. Эко; пер. с итал. Е.А. Костюкович. – М.: Книж. палата, 1989. – С. 427 – 467.
4. Eco, U. Entretien avec F. Busnel / U. Eco // Lire. – Décembre 2007 – janvier 2008. – P. 112 – 116.
5. Усманова, А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А.Р. Усманова. – Минск: ЗАО «Пропилеи», 2000. – 199 с.
6. Крупенина, Е.В. Философская проблематика в романах Умберто Эко: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / Е.В. Крупенина; Ин-т высш. гуманитар. исслед. РГГУ. – М., 2005. – 38 с.
7. Мачужак, А.В. Язык и культура в философии Умберто Эко: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / А.В. Мачужак; Твер. гос. ун-т. – Тверь, 2006. – 18 с.
8. Гинак, Е.С. Стратегия энциклопедии в системе художественной репрезентации в теории У. Эко / Е.С. Гинак // Белорусская литература и мировой литературный процесс: междунар. науч. сб. / под ред. А.А. Гугнина. – Полоцк: ПГУ, 2007. – Вып. второй. – С. 64 – 68.
9. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с.
10. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко; пер. с англ. А. Глебовской. – СПб.: Симпозиум, 2003. – 285 с.
11. Эко, У. Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки / У. Эко; пер. с итал. Е.А. Костюкович. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 301 с.
12. Женетт, Ж. Фигуры: в 2-х т. / Ж. Женетт; пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.
13. Стендаль. Записные книжки / Стендаль; пер. с фр.; сост., пред. и прим. А. Зверева. – М.: Вагриус, 2001. – 158 с.
14. Эко, У. Имя розы / У. Эко; пер. с итал. Е.А. Костюкович. – М.: Книж. палата, 1989. – 496 с.
15. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
16. Eco, U. Interpretation and Overinterpretation / U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose; ed. by S. Collini. – Cambridge, N-Y.: Cambridge Univ. Press, 1992. – P. IX – 151.

Поступила 18.02.2008