

Галина Шовкопляс

## РЕЦЕПТИ ВІД УМБЕРТО ЕКО. ДЕЩО ПРО НАПИСАННЯ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ДЕТЕКТИВІВ

*У статті надано аналіз роману Умберто Еко «Ім'я рози» як типологічної моделі постмодерністського детективу. Розглянуто використання цієї моделі у постмодерністських детективах різних національних літератур. На основі принципів Умберто Еко, які викладені у його нехудожньому творі «Роль читача. Дослідження з семіотики текстів», детально проаналізована схема «автор — наратор — читач», що діє у «відкритих текстах» постмодерністського детективу.*

**Ключові слова:** типологічна модель постмодерного детективу, схема «автор — наратор — читач», семіотика текстів, модель читача, «ідеальний читач» у розумінні Умберто Еко.

Роман Умберто Еко «Ім'я рози» починається вступом, де письменник зрікається авторства: Еко через низку посередників передає право на авторство німецькому ченцю Адсону із Мелька, який жив у XIV ст.: «У цій атмосфері великого неспокою я захоплено читав неймовірну історію Адса Мелькського, і вона так вплинула на мене, що я майже з ходу взявся перекладати її» [9, 21]. Відтак у романі слово переходить до ченця, а письменник виступає перекладачем і видавцем. Отже, письменник постає як перекладач і видавець чужого рукопису, в якому чернець-бенедиктинець на схилі років розповідає дивовижну історію, що пережив замолоду.

За принципом, викладеним у «Нотатках на маргінесі «Імені рози», — «кожна книга говорить лише про інші книги і складається з інших книг» [10, 97] — письменник об'єднує під однією обкладинкою, в межах одного твору, дві історії. Одна з них є історією отримання рукопису, друга — рукопис як такий. Кожна з історій має окремий сюжет, який розгортається в різних часових площинах і з різними персонажами.

Перша з історій — це майже стереотипна історія кохання на тлі буремних подій: «Я втішався цією вченою знахідкою, чекаючи у Празі на близьку мені особу. Через шість днів у це безталанне місто вторглися радянські війська» [9, 21]. Прийом фіктивного авторства використовували чимало літературних попередників Еко з метою надання достовірності подіям, що описували.

Постмодерніста Еко важко запідозрити у такій простосердній цілі, хоча, поміж іншим, він дбає про достовірність, називаючи у першому рядку книги точну дату подій — 16 серпня 1968 року. Його простосердності не доводиться довіряти вже тому, що назва передмови віддає присмаком засадничої постмодерної іронії. Перекладачка творів Умберто Еко російською мовою Олена Костюкович слушно зауважує: «В архаїці Еко завжди прихована іронія» [5].

Назва першого розділу роману відверто іронічна — «Ясна річ. Рукопис» [9, 21]. Ще більшою стає впевненість у тому, що читачеві пропонується певна гра, коли анонімний перекладач вимовляє це слово — «гра», згадуючи книгу Міла Темешвара, фіктивного автора, якого вигдав Борхес: «...я розкопав іспанський переклад книги Міла Темешвара «Про застосування дзеркал при грі у шахи»» [9, 23]. Отже, йдеться не про достовірність, а про гру.

У «Нотатках на маргінесі «Імені рози» Еко визначив жанр твору як детектив. В іншій своїй нехудожній роботі «Роль читача. Дослідження з семіотики текстів» письменник стверджує, що всі його твори є «відкритими текстами» без жодних ознак будь-якого усталеного жанру. За словами Еко, тільки у відкритих текстах відбувається інтерпретативна співпраця читача з твором (трансакція), коли текст доповнений всіма «можливими світами» і фреймами. Дмитро Затонський у книзі «Модернізм и постмодернізм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств» також характеризує «Ім'я рози» як «жанрово аморфний твір» і «лукаву белетристику» [3, 7].

«Лукава белетристика» набуває знаковості, з'являються наслідувачі цього «перспективного рецепта». За короткий час рецепт італійця Еко набуває популярності і в європейській, і в американській літературній кухні.

Анонімний рецензент з «Figaro litteraire» відверто визначає дебютний твір Гійома Прево «Сім злочинів у Римі» (2000) як «новий крок на шляху, що відкритий Умберто Еко» [7, 302]. Додамо, новизна кроку дебютанта, телеведучого та історика за фахом Гійома Прево полягає у тому, що він використовує у частині «рукопис» матеріал іншої, ніж мідієвист Еко, доби — доби Відродження. Передмова, де викладається «історія знаходження чужого рукопису», тобто відбувається зречення від авторства, стає обов'язковою складовою у структурі подібних творів.

Американський письменник Пітер Елблінг, розповідаючи історію «про рукопис» і репрезентуючи себе перекладачем, навіть на обкладинці вміщує ім'я гіпотетичного автора рукопису — Уго ді Фонте, дегустатора корсольського герцога Федеріко, чия історія викладена в рукописі.

У вступі Елблінг подає історію власника рукопису, історію авантюру і колоритну: «*Джанкарло Тула (ім'я я змінив) народився в родині, як він говорив, циган — акробатов в Болгарії. Він хвастався, що вони об'їздили весь мир і двічі виступали в шоу Едда Саллівана*» [2, 5].

Елблінг попереджає, що Джанкарло — хвалько і брехун, але шановна експертиза визнає, що рукопис, яким він володів, не є підробкою: «*Знаючи Джанкарло, я вирішив, що це, напевно, підробка, однак взяв її з собою. Я показав рукопис експертам в Нью-Йорку і співробітникам музею Гетті в Лос-Анджелесі. К моему изумлению, они заверили меня, что манускрипт подлинный, и даже предложили его продать*» [2, 6].

Далі знаходимо дещо вже знайоме із розповіді Еко: «*Я відмовився, вирішив перекласти рукопис сам. Я вивчав італійський мову і жив деякий час в Італії, так що в процесі наступних чотирьох років тихоночку займався перекладом*» [2, 6]. Перекладач не залишається анонімом і в кінці ритуального вступу ставить своє ім'я — Пітер Елблінг, вказуючи свою функцію стосовно рукопису — перекладач.

Інший послідовник Еко — американський письменник Метью Перл у книзі «Дантів Клуб» частіше читає у вступі заплутану історію. Тут як «попередження читачеві» вміщено монолог персонажа суто американського за типом комізму. Автор передмови — почесний професор італійської літератури, культури і риторики Ч. Льюїс Уоткінс за завданням видавництва «Рендом Хаус» і за їх звичайним «дріб'язковим гонораром» [5, 10] пише рецензію на рукопис Метью Перла, демонструючи свою «обізнаність вченого й проникливість критика» [6, 10].

У техніці *disiecta membra* (викладання мови персонажа без коментарів) Метью Перл створює свого комічного персонажа — фіктивного автора — пихатого, самовпевненого провінційного професора Ч. Льюїса Уоткінса, рецензія якого констатує псевдоісторичність рукопису і завершується досить пафосно: «*А тому, я желаю лишь одного — предупредить тебя, читатель. Если ты намерен изучать эту книгу дальше, вспомни сначала, что слова кровоточат. — Профессор Ч. Льюис Уоткинс, Кембридж, Массачусетс*» [6, 12].

Вся передмова піддана іронічному зниженню, яке просто прочитується навіть у останніх рядках, де високе звання «професор» поєднується з простацьким прізвиськом «Уоткінс», та й навіть Кембридж не «справжній», а той, що в штаті Массачусетс.

У всіх названих постмодерністських детективах наявні два сюжети, один з яких містить кримінальну інтригу, що і дозволяє віднести твори до детективного жанру. Жанровий підрозвид для книг послідовників чи наслідувачів Еко визначають по-різному. Приміром, книгу Гійома Прево французьке видавництво “Laffont” видає у серії «Інтелектуальний детектив». У такій самій серії переклад книги друкує московське видавництво «Транзиткнига».

Проте репрезентовану як «середньовічний детектив» книгу таємничої Еліс Клер «Мінлива як місяць Фортуна» (“Fortune like the Moon”) британське видавництво “Hodder and Stoughton Ltd” та літературна агенція “Synopsis Literary Agency” за дозволом автора ставить у серію «Таємниці абатства Хоккенлі» з явним натяком на готичну літературу. Книгу «Дантів клуб» американця Метью Перла рецензенти визначають як трилер — «історико-літературний трилер».

Константним у всіх випадках залишається одне визначення — детектив. Вочевидь, наявність кримінальної фабули в частині «рукопис» виключає будь-які сумніви.

В «Імені рози» Еко зберігає всі складові поетики класичного детективу: тандем гострого на розум розслідувача і його простосердного супутника — майбутнього оповідача, а також предмет, що уособлює матеріалізовану таємницю, тобто річ, яка є метафорою всіх пригод, носієм інформації про таємницю. Надаючи героям частини «рукопис» промовисті імена Вільяма з Баскервіля і Адсона Мелькського, Еко відсилає читача до традиції класичного англійського детективу. «*Вже самими іменами головних героїв автор немов підморгує читачеві, який, звісно ж, впізнає у Вільямові знаменитого детектива Шерлока Голмса, бо ж Вільям схожий на нього навіть зовнішністю, темпераментом та звичками. В Адсоні ж неважко впізнати його вірного соратника доктора Ватсона*» [8, 6], — зауважує перекладач Мар'яна Прокопович у попередньому слові до україномовного видання роману Умберто Еко.

Фабула роману, що розгортається на тлі середньовічної атрибутики, приводить до тієї самої «матеріалізованої таємниці», що несе інформацію про злочин — книги, напівміфічної другої частини «Поетики» Аристотеля.

Послідовники Еко слухняно повторюють розроблену ним модель. У романі Гійома Прево «Сім злочинів у Римі» за розслідувача постає славетний Леонардо да Вінчі, слава якого після видання книги Дена Брауна «Код да Вінчі» набула дещо скандального присмаку. Розповідає про події сорокарічної давнини римлянин Гвидо Синібальді, який на той час був юним студентом-медиком.

Присутність юного красеня поруч з підстаркуватим метром додає напруги до кримінальної

фабули. Причому здається, що і сам молодий Синібальді, якимось чином прочитавши книгу Дена Брауна, тримається трохи на відстані від мессера Леонардо.

Предметом, що дешифрує таємницю, є гравюра Ієроніма Босха. Зазначимо у дужках, що так само чинить і відомий іспанський романіст Артуро Перес-Реверте, у детективі якого («Фламандська дошка») предметом «матеріалізованої таємниці», ключем до розкриття злочину обрано не книгу, а картину вигаданого фламандського живописця майстра Пітера ван Гюйса «Гра у шахи».

Образ бібліотеки також присутній у романі Прево — це бібліотека Ватикану, з якою пов'язаний злочин, бо злочинець був другим помічником бібліотекаря. Простір Вежі — книгосховище, де міститься таємниця, що ввів до роману «Ім'я рози» Умберто Еко, запозичивши у Борхеса, стає невід'ємною складовою поетики постмодерного детективу. Саме бібліотека, книгосховище або книгарня, як в «Дантовому клубі» Метью Перла, організує художній простір творів і сама стає втіленням концепції простору «лукавої белетристики» постмодернізму.

Простір класичного детективу завжди є замкненим: шматок суші, оточений водою, острів, замок лорда Баскервіля серед боліт або «острів навпаки» — трясовиння посеред суші в «Місячному камені» Уілкі Коллінза. Простір постмодерного детективу — лабіринт пізнань, умінь, навичок, прецедентів, ідей, образів, зібраних людством протягом довжелезної історії. Цей простір є також замкненим, але він не є втіленням первісного хаосу, а скоріше дуже складно організованим космосом.

Матеріалізацією такого нескінченного лабіринту може бути лише Бібліотека з великої літери та в узагальнюючому значенні.

Знання як таке не може бути моральним або аморальним, бо воно лише інструмент, прилад, тому простір Бібліотеки вабить і притягує і злочинця, і детектива — обидва причетні до її простору.

У «готичному детективі» англійки Еліс Клер «Мінливе обличчя Фортуни» центром художнього простору визначено монастир — абатство Хоккенлі, де сталася загибель молоденької черниці. Топос монастиря також входить до найпоширеніших типів художнього простору європейської літератури як місця таємничих подій і концентрації таємничих знань.

Посланець короля Річарда лицар сер Жосс Аквінський та абатиса Елеваїз ведуть розслідування вбивства, що має політичне значення для майбутнього Британії. Промовисте ім'я сера лицаря — Аквінський — нагадує («підморгує») читачеві про двох осіб водночас: Тому Аквінського і про Умберто Еко. Адже саме естетика Томи Аквінського була предметом дослідження

ранньої, юнацької ще роботи Умберто Еко. Хто ж цього не знає?! Таким невибагливим засобом Еліс Клер протягує між двома творами нитку інтертекстуального зв'язку.

Авторка не ховається за маскою перекладача-видавця, як це робили інші письменники, а лише затуляє обличчя руками на фотографії з обкладинки книги і встигає розповісти все, або майже все, з історії Британії доби раннього середньовіччя, як і годиться фаховому археологу. Крім того, Еліс Клер додає до сюжету ще одне вбивство і викриває вбивцю, бо ж не годиться обманювати читача, який придбав детектив і хоче насолодитися розкриттям злочину.

Показником інтелектуальної переобтяженості постмодерного детективу постає наявність у кожній із згаданих тут книг словника-глосарію. Середньовічний глосарій у постмодерному творі є ще одним формальним показником спорідненості культури Середніх віків з культурою останньої третини ХХ ст., як і схильність до нескінченного цитування, довжелезних коментарів, складання каталогів, збирання і опису колекцій. Але найголовніша риса цієї спорідненості — намагання подолати прірву між вченою (елітарною) культурою і масовою (популярною). Доказом цього намагання є розвиток і поширення такого дивного літературного явища, як постмодерний детектив, коли в чорнобілу графіку шахової поетики класичного детективу додано різнобарвного плетива, що складається з середньовічної філософії, готичних жахів, інтелектуальних дискусій, рис мемуарної літератури тощо.

Звичайно, що детективне начало у цих книгах не визначає і не вичерпує авторського задуму. Але саме детектив допомагає цього задуму досягти.

Загальним є застосування структурної схеми сюжету, коли твір складається за принципом «книга у книзі», тобто з двох частин. По відношенню до частини «рукопис» наратор-оповідач частини «історія» виступає ще й як «перекладач», тобто посередник між двома частинами, той, що поєднує їх в один текст.

Зазначена функція наратора-перекладача значно складніша за функцію скриптора — переписувача, який, за твердженням Ролана Барта у статті «Смерть автора», замінив автора, що помер.

По-перше, перекладач є суб'єктом по відношенню до тексту — предиката, об'єкта, який він перекладає.

По-друге, якщо шукати найбільш точний синонім, перекладач є інтерпретатором, медіумом, посередником, тим, хто поєднує дві часово-просторові ситуації: *«Год назад я закончил перевод. Я старался как можно точнее передать дух подлинника, слегка модернизировав для современного читателя некоторые фразы и синтаксис, и хотя какие-то страницы были утеряны, а другие напрочь испорчены, надеюсь, что своей цели я достиг»* [2, 7].



Звісно, щодо рукопису перекладач-медіатор нижчий за автора, як стверджує Барт: *«Рассказыванием занимается специальный медиатор-шаман или сказитель, можно восхищаться разве что его “перформацией”, то есть мастерством в обращении с повествовательным кодом, но никак не “гением”»* [1, 385].

На межі двох визначених частин, що складають текст постмодерного детективу — «історія» і «рукопис», — ми зустрічаємо знаки, семантику яких можна розкрити бінарною опозицією «справжнє / несправжнє»: в «Імені рози» — «застосування дзеркал при грі», в «Дантовому клубі» — «попередження читачеві», а в «Дегустаторі» згадується «підробка».

Схоже, що читача попереджають про застосування дзеркал при грі, і в цій грі майже неможливо відрізнити людину від її віддзеркалення, автора — від інтерпретатора твору.

У складному процесі захоплюючої гри, в який затягує постмодерна «лукава белетристика», наявна лише одна справжня особа, без якої цей процес не відбудеться. Ім'я цієї особи — Читач.

Мусимо звернутися до гучного твердження французького структураліста Ролана Барта про «Смерть Автора»: *«Рождение Читателя приходит оплачивать смертью Автора»* [1, 391].

Але, згадуючи той самий нехудожній твір Умберто Еко «Роль читача. Дослідження з семиотики текстів», з подивом зустрічаємо пасаж про створення «ідеального читача»: *«До якого ступеня читач бере участь у створенні книги, а її (книги) автор — створенні читача. Книга моделює читача»* [13].

На відміну від Ролана Барта, який постулював необмежену свободу смислоутворень — «дзеркала, що віддзеркалюються у дзеркалах» [1, 393], італійський семіолог цю свободу обмежує. Межею постають кордони твору: *«Твір залишається відкритим, поки він залишається твором, за цією межею ми стикаємось з відкритістю як з шумом»* [11, 200]. І трохи далі зустрічаємо майже несподіване: *«Світ, що підлягає інтерпретації, перебуває таким, яким він є задуманий автором»* [11, 202].

Зверніть увагу, Еко використовує визначення «твір», а не вживає бартівське — «текст». Це показово, бо текст є самодостатнім за визначенням, річ

серед речей. Твір завжди хтось «створив», тому і належить твір своєму творцеві. Еко не поділяє твердження Барта про смерть автора. Саме автор тримає у своїх руках і веде гру в творі: *«Автор держит в руках все ниточки и ведет читателя по строго определенному, хотя и лабиринтно-обманчивому интерпретативному маршруту»* [4, 200], — зауважує московський рецензент творів Еко Сергій Зенкін.

Повертаючись до ідеї «відкритих і закритих творів», Еко ускладнює типологію: крім творів «відкритих» і «закритих», вводить «автометатексти», які слід читати двічі — «за методом наївного читання і за методом критичного читання, причому друге — це інтерпретація першого» [11, 348].

Умберто Еко вважає, що подібні «автометатексти» існували завжди, об'єднує їх у «клуб обраних, де можливо, чин голови обраного товариства посідає “Тристрам Шенді”. Подібні твори розповідають про те, як влаштовані літературні твори» [11, 447].

Використовуючи, за порадою одного з дослідників творчості Еко, метафору літературного твору як лісу, в якому читач шукає розваг, відпочинку, пригод чи може всього переліченого разом, знаходимо відповіді на всі питання щодо меж та шляхів читачької інтерпретації.

У лісі кожен обирає напрям свого пересування самостійно: хтось користується стежками, що вже прокладені іншими, а хтось прокладає власні. Будь-який ліс, як і твір, має свої межі. Читач двічі обходить ліс у пошуках автора, орієнтуючись по залишених автором знаках і пам'ятаючи, що «я» наратора-оповідача не дорівнює індивідуальності автора.

Хоч згаданий дослідник парадоксів інтерпретації Еко сумно зауважує, що *«зразковий читач Умберто Еко, запрограмований текстом твору, такий, що приймає правила гри, запропоновані автором, навряд чи існує в природі й постає якоюсь приладом, що нагадує комп'ютер»* [13, 163].

Цьому сумному зауваженню мусимо заперечити: по-перше, «зразковий читач» (або «модель читача»), якого запрограмував текст твору — поняття абстрактне, як і «зразковий автор», а по-друге, це — предмет іншої розмови. Можливо, наступної.

## ДЖЕРЕЛА

1. Барт Р. Смерть автора // Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — Москва : Прогресс, 1989. — С. 342.
2. Уго Ди Фонте. Дегустатор / Уго Ди Фонте. — Москва : Эксмо, 2006. — С. 349.
3. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. — Харьков : Фолио, 2000. — 255 С.
4. Зенкин С. Семиолог в отсутствии структур (Заметки о теории, 14) / С. Зенкин // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 74. — С. 431–480.
5. Костюкович Е. Ирония, точность, поп-эффект (к заметке М.Л. Гаспарова о переводе романа У. Эко «Баудалино») / Елена Костюкович // Новое литературное обозрение. — 2004. — № 70. — С. 279–358.
6. Перл Мэтью. Дантов клуб / Перл Мэтью. — Москва : Хранитель, 2005. — С. 495.
7. Прево Гийом. Семь преступлений в Риме / Прево Гийом. — Москва : Транзиткнига, 2005. — С. 302.
8. Прокопович М. Середньовіччя Умберто Еко / Мар'яна Прокопович // Умберто Еко. Ім'я рози. — Харків : Folio, 2007. — С. 3–18.
9. Еко У. Ім'я рози / Еко Умберто. — Харків : Folio, 2007. — С. 573.
10. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко // Иностранная литература. — 1988. — № 10. — С. 88–104.
11. Эко У. Роль читача. Дослідження з семиотики текстів. — Львів : Літопис, 2007. — С. 622.
12. Усманова А.Р. Умберто Эко : парадоксы интерпретации. — Минск : ЕГУ Пропилеи, 2000. — С. 311.
13. Эко Умберто. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Электронный ресурс / Умберто Эко ; пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. — СПб. : Симпозиум, 2005. — 502 с. — Режим доступа : <http://www.torrentino.me/torrent/983636>

### **Галина Шовкопляс**

#### **РЕЦЕПТЫ ОТ УМБЕРТО ЭКО.**

#### **КОЕ-ЧТО О НАПИСАНИИ ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ДЕТЕКТИВОВ**

*В статье подан анализ романа Умберто Эко «Имя розы» как типологической модели постмодернистского детектива. Рассмотрено использование данной модели в постмодернистских детективах различных национальных литератур. На основе принципов Эко, изложенных в его работе «Роль читателя. Исследование семиотики текстов», детально проанализирована схема «автор — нарратор — читатель», которая действует в «открытых текстах» постмодернистского детектива.*

**Ключевые слова:** *типологическая модель постмодернистского детектива, схема «автор — нарратор — читатель», семиотика текста, «модель читателя», «идеальный читатель» в понимании Умберто Эко.*

### **Galina Shovkopliias**

#### **RECIPES FROM UMBERTO ECO.**

#### **SOME NOTES ON WRITING POSTMODERNIST DETECTIVE STORIES**

*The article provides the analysis of Umberto Eco's book "The Name of the Rose" as a typological model of a postmodern detective story. It takes a closer look at this model in other postmodern detective narratives of various national literary collections. Based on the principles described by Eco in his work "The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts", this article carefully examines the chain "author – narrator – reader, which operates in the so-called open texts of postmodern detective stories.*

**Key words:** *typological model of postmodernist detective story, "author-narrator-reader" chain, text semiotics, "reader model", "ideal reader" in Umberto Eco's understanding.*