

## Умберто Эко: от теории к практике<sup>1</sup>.

Дамиано Ребеккини

Первый вопрос: кто такой Умберто Эко?

Умберто Эко известен в мире, прежде всего, как автор романа супер-бестселлера «Имя розы». Это действительно очень интересный и увлекательный роман, где отражается незаурядная эрудиция и литературный талант автора. И не случайно было продано больше 10 миллионов экземпляров, и роман был переведен больше чем на 40 языков (в том числе и на эстонский). Однако до этого Эко был уже известен в Италии как специалист по средневековой культуре, автор важной монографии об эстетике Св. Фомы Аквинского, как один из основателей итальянской семиотики, специалист по массовой культуре и как талантливый эссеист.

В первой части этой лекции я бы хотел немного рассказать вам о его научных исследованиях и особенно обратить внимание на его последнюю работу о переводе. Во второй части буду рассказывать о его творчестве и о том, как мало кому известный итальянский филолог стал звездой посмодернистской литературы и о том, как продолжает быть богатым и счастливым.

Да, если рассматривать вообще его карьеру, сразу поражают два элемента:

1. Его многогранность, его способность развивать собственные идеи в различных сферах знания и в различных жанрах (от семиотического трактата до эссе, от научно-популярной работы до сборника пародий и романа).
2. Его способность сопрягать теоретический дискурс с анализом конкретных явлений современной культуры; его способность моделировать теорию, отталкиваясь от непосредственно наблюдения.

При этом если в 70-х и 80-х гг. в его научных работах прослеживается сильное стремление к теоретической формализации, то с 90-х гг. это стремление значительно уменьшается.

Его способность сопрягать теорию с анализом конкретных явлений современной культуры особенно очевидна в первой его научной работе, **Открытое произведение**, 1962 года. В этой блестящей работе Эко подвергает анализу самые интересные явления западной культуры 50-х гг:

---

<sup>1</sup> Лекция, прочитанная в Тартуском университете 28 сентября 2006 г. Полный вариант обзора трудов Эко, сделанный автором, появился в № 82 журнала «Новое литературное обозрение» (2006).

- А) «новую музыку» Карлхайнца Штокхаузена, Пьера Буле и Лучано Бердио (три главных композитора)
- Б) *art informel* Жана Дюбюффе и *action painting* Джексона Поллока,
- В) кино Антониони и технику прямого телевизионного эфира
- Г) ряд тенденций в музыке new-age, Джона Кейджа и т.д.<sup>2</sup>

Все эти явления имеют одну общую черту – особенную мобильность и принципиальную незавершенность. Эти черты, по мнению Эко, свидетельствуют о появлении нового представления о художественной форме, которое сильно отличается от традиционного аристотелевского понятия гармонической неизменности форм. Эко разрабатывает теорию «открытого произведения», которое он понимает как

«поле многочисленных и одновременно равноценных интерпретативных парадигм, побуждающих потребителя по-разному прочитывать одно и то же произведение».

В частности, исследователь усматривает в искусстве 1950-х годов новый тип художественной формы – как сочетания эстетических импульсов, которым с момента их возникновения свойственны открытость и семантическая непредсказуемость. Это подразумевает и новые более мобильные формы художественного восприятия. (Если вас интересует западная экспериментальная культура 50х гг., очень советую прочесть эту работу).

После «Открытого произведения» разыскания Эко все дальше и дальше мигрируют в сторону теории.

В 1968 году доказательство тому – монография «**Отсутствующая структура**» (*La struttura assente*), имеющая подзаголовок «Введение в исследование по семиологии»<sup>3</sup>. Это одна из первых работ по семиотике в Италии. В этом исследовании Эко впервые сумел удачно совместить структуралистский и семиотический подходы. И все же, в отличие от значительной части французских структуралистов, он решительно отрицает существование онтологической реальности структуры.

В семиотической концепции, предложенной Эко, структура существует лишь в качестве методологической предпосылки – в этом смысле она и есть «отсутствующая структура». Структура – это оперативная модель, но ни в коем случае не реально существующий объект анализа:

---

<sup>3</sup> Eco U. *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologia*. Milano: Bompiani, 1968; рус. перевод: Эко У. *Отсутствующая структура*. СПб.: Петрополис, 1998. Ср.: Жолковский А.К. *Отсутствующая структура // Вопросы философии*. 1970. № 2. С. 171-177.

«Если бы природа и культура обладала некоей Про-структурой (Ug-structura), – пишет Эко, – это неизбежно свело бы коммуникацию к потребностям самой структуры».

То есть коммуникация лишилась своей свободы и непредсказуемости.

Середина 70-х гг. - это кульминационная точка его теоретических разработок. После работы **«Формы содержания»** (*Le forme del contenuto*), полностью посвященной проблемам семантики (в большей степени «формам значения», нежели означаемому), выходит **«Трактат по общей семиотике»** (*Trattato di semiotica generale*) 1975 года - это максимальная степень теоретической формализации<sup>4</sup>. «Трактат» - это результат восьмилетнего труда. Эко не только серьезно пересматривает ряд идей «Отсутствующей структуры», но и приводит в строгую систему последние достижения в области семиотики.

В частности, по отношению к результатам Чарльза С. Пирса, главная заслуга Эко в том, что он проводит более тонкое различие между «системами означивания» и «процессами коммуникации», «теорией кодов» и «теорией производства знаков».

С середины 70-х гг. Эко переходит от изучения общих законов лингвистических систем к анализу интерпретативных процессов. В частности, в 1979 выходит монография **«Роль читателя»** (*Lector in fabula*) – параллельно и независимо от другого важного теоретического исследования о чтении – «*Der Akt des Lesens*» Вольфганга Изера (1976).

Останавливаясь особенно на роль читателя художественных текстов, Эко создает новое понятие «идеального читателя» (*lettore modello*)<sup>5</sup>. Речь идет о понятии, которое имеет многочисленные точки пересечения с идеей «имплицитного читателя» Изера. Однако «идеальный читатель» Эко отличается от «имплицитного читателя» Изера тем, что осознается как «совокупность инструкций по чтению», содержащихся в тексте, а не как модель, реально взаимодействующая с текстом.

### **В «Границах интерпретации»** (*I limiti dell'interpretazione*, 1990)

Эко переходит от теоретического анализа роли «идеального читателя» к рассмотрению конкретных процессов и случаев интерпретации. В этом труде теоретическая рефлексия осуществляется в тесном контакте с анализом конкретных фактов. Например, Эко рассматривает трактовки его собственного романа «Имя розы» в литературной критике и обсуждает разные интерпретации.

---

<sup>4</sup> *Eco U. Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani, 1971; *Eco U. Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975; англ. перевод: *Eco U. A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana U. P., 1976.

<sup>5</sup> О различиях между понятиями «имплицитного читателя» Изера и «идеального читателя» Эко см.: *Eco U. Entrare nel bosco // Eco U. Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani, 1994. P. 18-21. Краткая реконструкция эволюционной линии двух направлений теоретических исследований о читателе сделана самим Эко в: *Eco U. I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990. P. 16-21.

Касаясь проблемы литературных влияний, Эко не только рассматривает те влияния, в которых он отдавал себе отчет во время написания романа (например, «Вавилонская библиотека» Борхеса), но также и подсказанные критикой источники, о которых он не задумывался, которые забыл или отбросил в процессе работы. Так, Эко удивляется догадке одного критика, который обнаружил в «Имени розы» следы романов Мережковского:

«В ходе моего литературного труда были найдены влияния <...>, которые меня озадачили, но также и убедили – например, когда Джорджо Челли, говоря о романе ‘Имя розы’ увидел в нем влияние исторических романов Дмитрия Мережковского, и я должен был признать, что читал их (...), даже если в то время, когда писал роман, я об этом напрочь забыл».

В то же время он отвергает интерпретации, которые при внимательном чтении романа не находят обоснований в тексте.

Таким образом, отвечая сторонникам теории деконструкции Деррида, Эко подробнее истолковывает собственную точку зрения на свободу интерпретаций, изложенную в «Открытом произведении»

Если в «Открытом произведении» Эко подчеркивал радикальную и фундаментальную интерпретативную открытость произведений того времени, 1950-х годов, то сейчас ему важно отметить, что интерпретации любого произведения могут быть многочисленными, но не безграничными. Вместе с прочтениями, не вызывающими возражений, - пишет автор, - могут существовать прочтения решительно неправильные, не подтверждающиеся при внимательном разборе всех элементов текста.

Таким образом, наряду с понятием *intentio auctoris* (намерение автора) и *intentio lectoris* (намерение читателя) Эко вводит понятие *intentio operis* (намерение текста), то есть то, что «сказалось» текстом независимо от намерения автора.

Эко настаивает на том, что сам текст с его законами внутренней непротиворечивости, вне зависимости от авторской интенции, налагает на интерпретацию четкие границы.

Начиная с 1990-х годов, в научных работах Эко все более проявляются явные признаки отказа от теоретических обобщений. Как он объясняет этот отказ от теории?

Эко пишет: «Если в 1970-е годы, казалось возможным соединить разрозненные фрагменты многих семиотических исследований и суммировать их, то сегодня границы этих исследований настолько расширились (захватив область различных эпистемологических наук), что всякую новую систематизацию следовало бы признать опрометчивой»<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> *Eco U. Kant e l'ornitorinco. Milano: Bompiani, 1997. P. X; англ. перевод: Eco U. Kant and the Platypus. New York: Harcourt, 1999.*

С одной стороны, постоянное расширение области семиотических изысканий говорит о том, что следует воздерживаться от общетеоретических классификаций. С другой стороны, кризис великих идеологий XIX века (марксизма, либерализма и т.д.), по-видимому, также подталкивает к отказу от попыток глобальной интерпретации, обращению к критическим формам повествовательного типа

Его отказ от общих теоретических формулировок – как нам кажется – отлично соотносится с некоторыми тенденциями в гуманитарных науках последние десятилетия.

Сразу же приходят на ум две работы, созданные в совершенно разных культурных условиях, где настоящий аргумент получает подробное истолкование: монография американского исследователя Поля де Мана «Сопrotивление теории» (*The Resistance to Theory*, 1986) и труд французского литературоведа Антуана Компаньона «Демон теории. Литература и здравый смысл» (*Le démon de la théorie. Littérature et sens comune*, 1998)<sup>7</sup>.

Примечательно, что отказ Эко от теории совпадает с желанием обратиться к нарративной модальности, к рассказу истории. Например, в его работе «*Кант и утконос*» (*Kant e l'ornitorinco*, 1997), посвященной проблемам эпистемологии, прослеживается тенденции обратиться не только к теоретической экспозиции, но и к рассказу коротких историй:

«Мои теоретические рассуждения сотканы из ‘историй’ <...> Можно сказать, что это решение имеет глубокий философский подтекст: если закончилась, как говорят многие, эра ‘великого рассказа’, то полезно будет прибегнуть к притчам, изображающим нечто в форме рассказа – как сказал бы Лотман, и как предлагает нам сделать Брунер – не стремясь извлечь из них правила грамматики.»

Растущему осознанию фрагментарности наших знаний соответствует дифференциация самих исследований, обращение к критическим формам нарративного типа и к здравому смыслу.

Таким образом, вообще научная деятельность Эко с середины 70-х гг. все больше и больше смещается от теории к практике, от анализа инвариантов к анализу переменных, от кода к сообщению, от процесса коммуникации к толкованию.

Кроме того, здравый смысл и личный опыт играют все большую роль. Последняя научная работа Эко о переводе – прямое тому

---

<sup>7</sup> De Man P. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, в особенности: P. 3-20; Compagnon A. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commune*. Paris: Seuil, 1998. Рус. перевод: Компаньон А. *Демон теории*. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001.

доказательство. Она называется «*Сказать почти то же самое*», вышла в Италии в 2003<sup>8</sup>.

Тут перевод рассматривается как одна из форм интерпретации, с трудом сводимая к общим теоретическим схемам. Значит, это не теория перевода.

Важное место отведено личному опыту автора – книга имеет подзаголовок «Опыты о переводе». На это есть основание:

1. В своей научной жизни Эко анализировал многие переводы.
2. Он сам был переводчиком литературных текстов большой сложности: «Упражнения в стиле» (*Exercices de style*) Раймона Кено и поэма «Сильвии» (*Sylvie*) Жерара де Нерваля.
3. Эко является одним из наиболее переводимых итальянских романистов, и он всегда интенсивно сотрудничал со своими переводчиками.

Исходной точкой служит та мысль, что перевод никогда не говорит то же самое, но *почти* то же самое. Для доказательства этого тезиса Эко прибегает к эксперименту. Он пользуется одной из лучших систем автоматического перевода в Интернете, «Babel Fish» (<http://babelfish.altavista.com>). Опыт приводит к забавным результатам. Например, фрагмент Библии на английском языке: «И Дух Божий носился над водою» («And the Spirit of God moved upon the face of the waters») в испанском переводе, выполненном «Babel Fish», преобразуется в «И алкоголь Божий поднимался с лица вод»<sup>9</sup>.

Так происходит, поскольку в языках никогда не существует совершенной синонимии. Английское слово «spirit» имеет другую семантическую амплитуду в испанском языке. «Babel fish» не умеет выбирать, в каком контексте «spirit» должен быть переведен как «Дух», а в каком как «спирт».

Эко заключает: поскольку в разных языках не существует точной синонимии, и аналогичные термины имеют разную семантическую амплитуду, любой перевод влечет за собой частичную потерю смысла, вложенного в исходный текст. Например: англ. Blue = русс. Синий + голубой

То есть перевод никогда не говорит то же самое, но почти то же самое.

Эко ставит перед собой задачу понять, насколько далеко простираются границы этого *почти*, что можно потерять и что нельзя.

Эко тут вводит ключевое для него понятие – «эффект текста» (*effetto del testo*). Согласно исследователю, перевод должен стремиться порождать эффект, идентичный впечатлениям от оригинала:

---

<sup>8</sup> Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. Фрагменты книги // Иностранная литература. 2005. № 10. С. 286. Перевод А. Коваля. *Eco U. Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2003. P. 15; неполный англ. перевод см.: Id. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Weidenfeld and Nicolson, 2003.

<sup>9</sup> Ibid. P. 30.

«перевод (особенно в случае текстов, наделенных эстетической функцией) должен производить тот же эффект, к которому стремился оригинал»<sup>10</sup>.

Эко примыкает к *skopos theory* и отсылает нас к понятию функциональной эквивалентности, разработанному многими современными исследователями перевода (Schäffner С., Vermeer Н.Ј., Koller W.). Т.е. подразумевается эффект, аналогичный впечатлениям, которые провоцирует текст-источник – как в семантическом, так и в синтаксическом, стилистическом, метрическом и звуковом планах, а также в плане эмоционального воздействия.

Воспроизведение эффекта изначального текста, в первую очередь, требует от переводчика интерпретации оригинала. Первый вопрос, который должен задать себе переводчик:

какова доминанта текста? Какой самый важный уровень текста, который обязательно нужно сохранить при переводе?

Эко приводит многочисленные примеры, заимствованные из его собственного опыта. Он показывает, как при переводе «Сильви» Нерваля, в отличие от прочих переводчиков, он решил сделать особенный упор на метрико-ритмической стороне текста в ущерб синтаксической и лексической его составляющей.

В центральных главах книги исследуются масштабы подобных потерь и формы компенсации, которые вправе требовать переводчик.

«Существуют потери, которые можно было бы обозначить как абсолютные, – пишет Эко, – таков случай с игрой слов. Здесь следует прибегнуть к *extrema ratio*, примечанию переводчика»<sup>11</sup>.

В иных случаях переводчик может рассчитывать на определенную компенсацию. Таков пример немецкого перевода романа Эко «Остров Накануне». В оригинале один из героев, немецкий священник отец Каспар, говорит по-итальянски, используя типично немецкие синтаксические конструкции, что производит сильный карикатурный эффект. Как воспроизвести этот эффект в немецком переводе? Переводчик компенсирует потерю стилистического приема в оригинале, заставляя отца Каспара говорить на чудном «барочно-немецком» наречии. Прием меняется, но комико-острающий эффект остается прежним.

Похожая ситуация имела место и в случае с французским переводом «Маятника Фуко», в котором один из персонажей, Пьер, в оригинале говорит на итальянском, приправленном французскими словами и выражениями, в то время как во французском переводе герой изъясняется на французском с ярко выраженными диалектальными марсельскими интонациями.

---

<sup>10</sup> Ibid. P. 80.

<sup>11</sup> Ibid. P. 95.

До какой степени ради передачи «эффекта текста» позволено изменять его денотат? И на этот раз Эко заявляет, что абсолютных правил здесь не существует. Он приводит интересный пример китайского перевода «Войны и мира». Что делать, например, с фразами на французском языке, совершенно не понятном китайскому читателю?

Было бы неправильно заменять фрагменты на французском языке фрагментами на английском, возможно, более доступном, – по той причине, что в намерения Толстого входило показать, что русские аристократы говорили на «языке врага». При замене исчез бы более важный уровень текста, то есть уровень фабулы: общий исторический контекст, важный для понимания фабулы, «истории французского вторжения в Россию»<sup>12</sup>.

Еще Эко приводит интересный пример удачной компенсации - это русский перевод «Имени Розы». Здесь переводчик, заменяя латынь церковно-славянским, делает текст понятным читателю, незнакомому с латинским языком, но при этом сохраняет эффект архаичности.

Опасность, о которой предупреждает Эко, – искушение улучшить текст. Это касается современной тенденции эксплицировать то, что в оригинале скрыто:

«Перевод, который стремится ‘сказать больше’, – замечает Эко, – сам по себе может быть превосходным произведением, не являясь при этом хорошим переводом»<sup>13</sup>.

То же самое относится и к стремлению разъяснить недосказанное или сократить излишне растянутое в оригинале. Читатель, – пишет Эко, – должен знать о недостатках оригинала.

Определенные трудности ожидают тех переводчиков, которые хотят переводить тексты, наполненные интертекстуальными отсылками. Как дать понять читателю, что в тексте есть отсылка к другому тексту?

Или проблемы цветовой гаммы. Как известно, термины цветов в разных языках имеют разные семантические амплитуды. «Синий» на русском языке не совпадает в точности с английским “blue”. Все еще усложняется, когда речь идет о терминах цветовой гаммы в мертвых языках, когда никто не может указать на оттенок, который имели в виду в текстах.

Каждой из этих проблем Эко посвятил отдельную главу с интересными примерами и разными решениями.

Таким образом, «Сказать почти то же самое» - это интересная и полезная работа благодаря богатому запасу примеров и конкретных решений переводческой практики.

Сейчас несколько слов о творчестве Эко и взаимоотношении между научной и творческой деятельностью Умберто Эко.

---

<sup>12</sup> Ibid. P. 169.

<sup>13</sup> Ibid. P. 110.

В Эко меня всегда восхищал тот факт, что годами объясняя, как сделаны бестселлеры прошлого, в некоторый момент он усадил себя за письменный стол и сам написал бестселлер: «Имя розы».

Как ему это удалось?

Попробую привести несколько элементов, которые помогут отчасти объяснить его успех.

1) В своих исследованиях он всегда уделял особенное внимание проблемам риторики текста, то есть к эффектам текста, воздействующим на читателя.

С начала 70-х гг. в разных сборниках он обращает особенное внимание на приемы массовой культуры. Например, в легких и увлекательных статьях он анализирует механизмы успеха массового европейского романа XIX и XX вв.: от «Парижских тайн» Эжена Сю до «Трех мушкетеров» и «Графа Монтекристо» Александра Дюма, от «Тарзана» до английских романов 1950-х годов Яна Флеминга о Джеймсе Бонде.

В то же время Эко фокусирует свое внимание и на типичных явлениях современной ему массовой культуры. Очень проницательны его разборы американских комиксов (от Стива Кенъона до Чарли Брауна), анализ мифа о Супермене, разборы итальянской эстрадной песни 1950-х годов, исследования о телевидении, например, знаменитое эссе «Феноменология Майка Бонджорно», посвященное поведению в эфире одного из самых популярных телеведущих в Италии.

Может быть не случаен факт, что «Имя розы» выходит сразу после его работы «Роль читателя»

2) Для своих романов Эко всегда пользовался опытом и материалом своей научной деятельности. «Имя розы» выходит в 1980 г., то есть когда Эко уже 48 лет. Это - как признает автор - не случайно. Если, с одной стороны, его статьи порой почти приобретают форму рассказа, то, с другой, его романы не могут возникнуть без посредства научных разысканий. Поиск историографических источников, «полевое», непосредственное исследование географии романной интриги, проверка деталей служат Эко для создания особенной атмосферы, в которой рождается повествовательный стиль его романов.

Так, например, очевидно, как много из источников «Имя розы» скрываются в примечаниях его работы об эстетике Св. Фомы, или же многочисленные мотивы «Маятника Фуко» восходят к его исследованиям о языке эпохи барокко. Плодом этих исследований стали «Имя розы», «Маятник Фуко», «Остров Накануне», «Баудолино».

Кроме того, построение интриги часто строилось вокруг расследования, поиска улик и других премов исследовательской и научной деятельности.

Наконец, как кажется, его романы построены именно на основе поэтики интертекстуальности. Постоянные отсылки, цитаты, намеки на литературные и другие произведения не могли возникнуть без его научной эрудиции.

Мы находим отличный пример взаимодействия научной и творческой деятельности в его последнем романе *«Волшебное пламя царицы Лоаны»*, 2005. Это история одного миланского букиниста, который вследствие апоплексического удара потерял память. Конкретнее, он теряет особый тип памяти, автобиографическую память, связанную исключительно с его личным опытом. Главный герой больше не помнит жену, дочерей, свою секретаршу, родителей, мест своего детства и т.д. Впрочем, в отличном состоянии остается его семантическая память, благодаря которой он помнит кучу книг и без усилий цитирует отрывки из итальянской поэзии или фашистских песенок. То есть, у него остается «бумажная память». Он в состоянии процитировать Данте, но не помнит лица собственной жены. Начальная часть романа, в полном соответствии с канонами постмодернистской литературы, – это настоящая игра цитатами.

Стремясь вновь обрести память, господин Бодони начинает долгий поиск, который приводит его в дом детства, в тексты, образы и песни, его детства и юности, способные воскресить его прошлое.

Итак, читатель знакомится с первыми появившимися в Италии американскими комиксами и с этикетками первых продуктов потребления, с песенками фашистского времени и с фашистскими пропагандистскими плакатами, с текстами старых радиопередач и с образами голливудских див.

Весь этот материал воплощается в мириадах иллюстраций. Роман не только прочитывается, но еще и просматривается: отсюда подзаголовок – «иллюстрированный роман».

Это своего рода поколенческий роман, который воссоздает культурный опыт одного из поколений итальянцев, а именно тех, кто вырос при фашистском режиме, между 30-ми и 40-ми годами двадцатого века.

Как это соотносится с научной деятельностью Эко?

Как мне кажется, идея романа напрямую рождается из нерва одного из его последних и самых увлекательных эссе: «Американский миф трех антиамериканских поколений» (1980). В этой статье очерчен образ Америки в Италии и различные подходы трех поколений итальянцев к американской культуре.

Главный герой романа, Джамбатиста Бодони, – это типичный представитель второго поколения, рожденный в начале тридцатых годов, выросший в эпоху фашизма, непосредственно соприкоснувшийся со всеми проявлениями идеологии режима и влияния американской массовой культуры. Восстановление памяти после апоплексического удара происходит через возвращение к главным событиям массовой культуры 1930-40-х годов.

Уже в эссе Эко решает прибегнуть к вымыслу и воспользоваться придуманным персонажем, который содержал бы в себе типичные черты и испытал бы на себе главные влияния его поколения. В романе этот образ становится центральным.

Например, в статье Эко упомянул о важности чтения американских комиксов как идеологического противоядия против фашистской риторики. В «Волшебном пламени» господин Бодони, пролистывая старые американские комиксы, где герой Флэш Гордон борется с коварным тираном Мингом, понимает, что именно герой комикса Флэш Гордон олицетворял для него одну из первых моделей борьбы с тиранией<sup>14</sup>.

Огромное количество источников соединились, чтобы образовать сложную идеологическую ткань этого романа: от американской массовой культуры к пропагандистской культуре фашизма, от Достоевского к традициям ломбардского анархизма и социализма,

Именно богатство этих источников составляет одну из его сильных сторон. «Волшебное пламя царицы Лоаны» – это, в первую очередь, роман о функционировании идеологий.

В эссе «Американский миф трех антиамериканских поколений» ставится фундаментальный вопрос, давший начало роману:

«Как могло случиться, что, минуя официальные модели, молодое поколение тридцатых и сороковых годов создало себе своего рода альтернативное воспитание, собственное течение контрпропаганды режиму?»<sup>15</sup>.

Роман, благодаря вымышленному персонажу, позволяет Эко построить интерпретационную модель, дает ему возможность не только выделить основные источники культурного влияния этого поколения, что он уже сделал в эссе, но также и вывести на сцену сложные механизмы их взаимодействия.

В романе идеология показана не как хорошо структурированная и последовательная совокупность предписывающих импульсов (по образцу эссе), но как противоречивое и нелогичное скопление стимулов. То есть так, как это проживается каждым индивидуумом и может быть показано только в литературном произведении.

Одновременно, история господина Бодони – не только рассказ об идеологическом воспитании одного поколения итальянцев, но также и о формировании его эстетического вкуса.

Здесь выходят на сцену художественные эксперименты, выработанные Эко в его последней научно-популярной работе *«История красоты»*.

В «История красоты», особое внимание обращается на сочетание разных составляющих текста:

- А) оригинальные письменные источники;
- Б) авторские комментарии;
- В) комплекс изображений и фотографий.

---

<sup>14</sup> Eco U. La misteriosa fiamma della regina Loana. Milano: Bompiani, 2004. P. 234-5.

<sup>15</sup> Ibid. P. 276.

Как и в «Истории красоты», в «Волшебном пламени царицы Лоаны» присутствуют три различных типа материала: авторский текст, тексты оригинальных источников (песни, стихи, страницы журналов и военные листовки), иллюстрации и фотографии (комиксы, обложки книг, рекламные плакаты, иллюстративные материалы пропаганды, киноряд, марки, этикетки и т.д.).

Путь от текстов к образам, который совершает читатель «Истории красоты», как кажется, полностью соответствует плану иллюстрированного романа, задуманному Эко.

Кроме того, одна из ключевых идей «Истории красоты» заключается в сосуществовании и взаимодействии в одну и ту же эпоху различных, зачастую диаметрально противоположных типов красоты: литература может воспевать модель красоты, отличающуюся от модели, принятой в современной живописи и скульптуре или в кино того периода. Нередок и тот случай, когда внутри одной и той же дисциплины (живопись, литература, кино, телевидение и т.д.) параллельно перерабатываются и вновь вводятся в оборот противоположные модели красоты.

Именно этот синкретизм, кажется, и есть одна из отличительных черт эстетического воспитания героя романа: постоянное соприкосновение с эстетическими моделями различной природы и происхождения.

В детстве господин Бодони увлекается столь разными эталонами мужской красоты, как Джон Уэйн, Фред Астер, Человек в маске, и Хамфри Богарт. Его очаровывают в то же время соблазнительные итальянские красавицы (Иза Бардзиза), томные роковые женщины (Рита Хэйворт) и образы новой экзотической «цветной» красоты (Жозефин Бейкер).

Под знаком тотального синкретизма окончательно складывается как эстетический и идеологический опыт главного героя романа, так и последняя глава «Истории красоты», в которой за нашей эпохой признается максимальная открытость в отношении различных эстетических и идеологических моделей.

В ЗАКЛЮЧЕНИЕ отметим, что в последних работах Эко, в соответствии с тенденциями гуманитарных наук в последние десятилетия, мы можем наблюдать постепенное отдаление от теории и все более тесное взаимодействие критической рефлексии и творчества.

Если наука стремится заимствовать от литературной практики ряд художественных приемов, а зачастую и некоторые вымышленные гипотезы, то, с другой стороны, романы Эко черпают средства из исторических разысканий, теоретических и эстетических экспериментов, поставленных в науке.