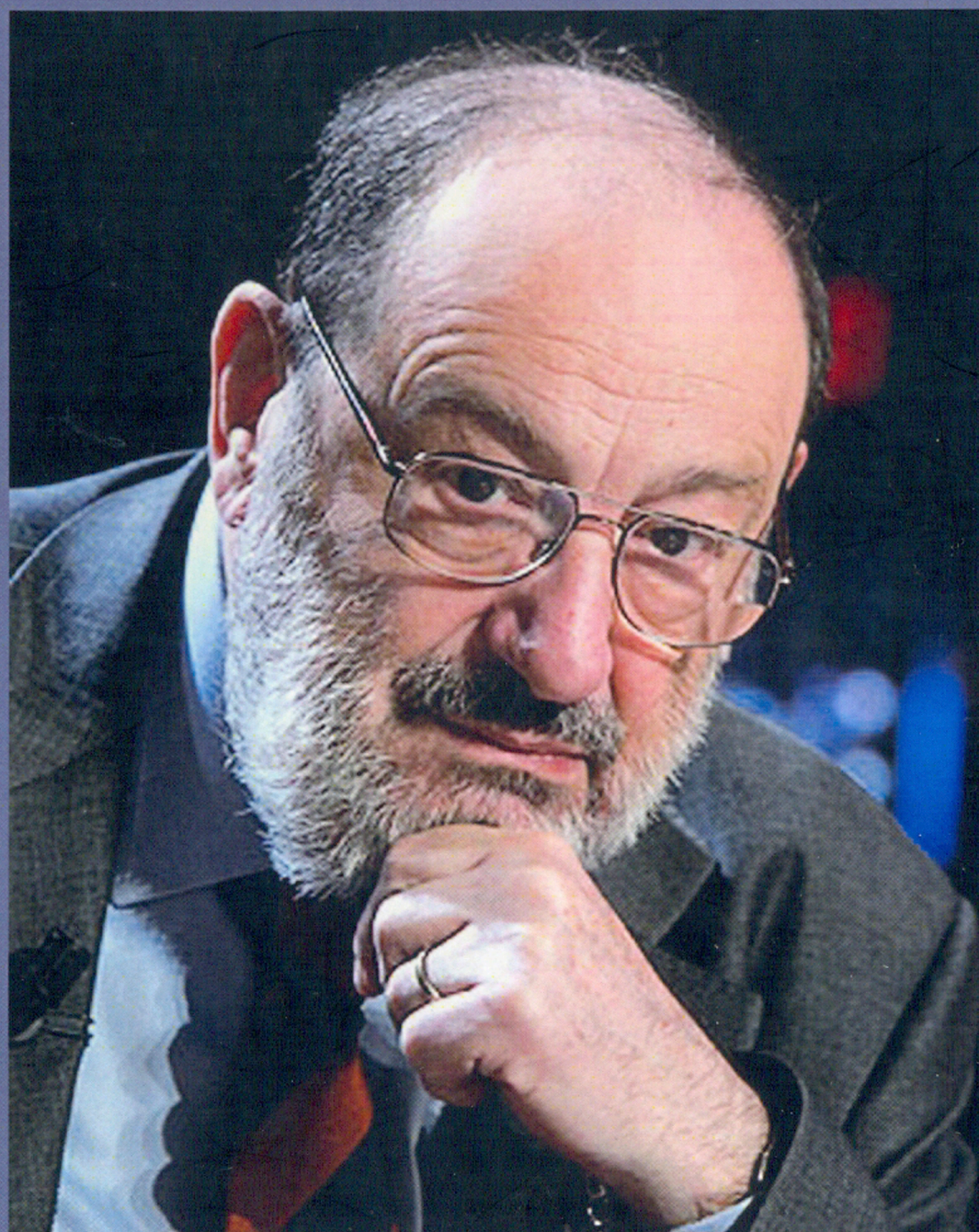


ЮЛІЯ САБАДАШ



УМБЕРТО ЕКО:
ГУМАНІЗМ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ІДЕЙ

Київ – 2012

ЮЛІЯ САБАДАШ

**УМБЕРТО ЕКО:
ГУМАНІЗМ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ІДЕЙ**

Київ – 2012

УДК 008
ББК 71.0
П 581

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Маріупольського державного університету
протокол № 7 від 23.05.2012 р.*

Рецензенти:

Бітаєв Валерій Анатолійович – професор, доктор філософських наук, професор Національної академії мистецтв України.

Поліщук Олена Петрівна – професор, доктор філософських наук, завідувач кафедри етики, естетики та образотворчого мистецтва Житомирського державного університету ім. І. Франка.

ISBN 978–966–452–106–9

C12

Сабадаш Ю. С.

Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей: монографія. – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. – с. 156.

У монографії аналізується творчий шлях Умберто Еко – яскравого представника сучасної італійської культури. Органічно поєднавши літературну творчість з теоретичною діяльністю у сфері філософії, культурології, естетики та етики, У. Еко продовжив кращі традиції європейського гуманістичного світоставлення.

Для фахівців в галузі історії та теорії культури, естетики, мистецтвознавства і літературознавства, викладачів, аспірантів та студентів, а також для тих, хто цікавиться сучасними культуротворчими процесами та італійською культурою.

УДК 008
ББК 71.0

ISBN 978–966–452–106–9

© Сабадаш Ю. С., 2012
© НАКККІМ, 2012

ВІД АВТОРА

В контексті сучасної європейської гуманістики італієць Умберто Еко посідає особливе місце, яке визначене, по-перше, багатоаспектністю його інтересів, а по-друге, – їх надзвичайно плідним втіленням як у доробок літературної творчості, так і у сферу культурології, естетики, мистецтвознавства та етики. Водночас, життєвий і творчий шлях Еко переконливо підтверджують значення фактора спадкоємності, адже усі досягнення Еко-письменника та Еко-теоретика живляться гуманістичними традиціями італійської культури.

Визнаючи гуманізм підґрунтям власних ідей, Умберто Еко сприймає гуманістичне світоставлення як цілісний феномен. Це, на нашу думку, дозволило йому врахувати динаміку гуманістичного руху, яка найвиразніше простежується саме в італійській культуротворчій традиції: від моделі доби Відродження, «еклектичного гуманізму» маньєристів, творчих шукань на перетинах гуманістичних процесів веристів чи неореалістів до авторського – еквівального – бачення гуманізму, співвіднесеного із соціально-політичними, ідеологічними, світоглядними, мистецькими процсами другої половини ХХ століття, оскільки творчий шлях Умберто Еко розпочався у 1954 році – році, коли він отримав диплом доктора філософії, успішно закінчивши Туринський університет. Наголосимо, що серед філософських дисциплін об'єктом власного теоретичного інтересу молодий Еко обирає естетику – науку про становлення й розвиток почуттєвої культури, а темою його дисертаційного дослідження стає естетична спадщина Фоми Аквінського. Так, від початку наукової діяльності у світоставленні молодого науковця органічно переплітаються філософія, естетика – наука послідовно гуманістична за своєю суттю, – середньовіччя, принцип персоніфікованого підходу до історичних подій. Все це пізніше закріпиться й розвинеться у світоставленні Умберто Еко, поступово збагачуючись його власною непересічністю.

Підкреслюючи значення фактору спадкоємності у творчій та науковій діяльності Умберто Еко, ми, водночас, наголошуємо на специфічній манері подачі ним того чи іншого матеріалу – літературного, теоретичного – з позиції начебто власної присутності письменника та теоретика в площині досліджуваного простору. Саме така властивість творчості письменника відразу ж виокремила його романи «Імя рози» та «Маятник Фуко» з низки інших історичних чи історико-детективних творів, які завжди присутні в європейському літературному потоці. Умберто Еко не перший європейський медієвіст, але перший, хто примусив усіх нас повірити в «сучасність» середньовіччя, повірити в позитивність його присутності у нашому культурному просторі. На нашу думку, здатність створювати ефект

присутності кожного читача у тому матеріалі, який Еко – письменник чи теоретик – цьому читачеві пропонує.

Окрім ефекту присутності, літературна й наукова діяльність видатного італійця вражає своєю пошуковістю й відвертістю щодо демонстрації специфіки власного творчого процесу. Умберто Еко нібито пропонує кожному з нас долучитися до тих непересічних ідей, фактів, подій, які захоплюють його самого, і таким же чином повинні захоплювати його сучасників. Позиція Еко принципово відрізняється від практики констатації фактів та «нав'язування» висновків, а сприймається як запрошення до діалогу, в процесі якого і сам дослідник здатний продемонструвати власні сумніви чи навіть визнати помилки. Можна стверджувати, що, певною мірою, стиль творчості Умберто Еко це стиль постмодерністського філософування. Але при цьому слід пам'ятати, що до сформованості постмодернізму Еко вже працював більше двох десятиліть і його надбання за цей період були серед тих чинників, якими скористалися ті, хто свідомо атрибує себе як постмодерніст.

Показовим є ще один аспект світоставлення Умберто Еко, який не лише викликає інтерес, але, водночас, вражає своєю цілеспрямованістю й активністю. Ми маємо на увазі його громадсько-політичну діяльність. Еко ніколи не був лише кабінетним вченим, або письменником, зачиненим у власній творчій лабораторії. Він постійно і дієво присутній в суспільному житті своєї країни, а його громадянська небайдужість сумісна з кращими традиціями італійського патріотизму та соціальної активності.

Умберто Еко народився у 1932 році, а це означає, що він стоїть на порозі власного восьмидесятиріччя. Проте, досить поважний вік не пригасив ані його творчої енергії, ані бажання активно втручатися в європейські культуротворчі процеси, ані необхідності бути невід'ємною складовою інтелектуального середовища свого часу. Лише в період між 1995 та 2005 роками ним написані такі значні літературні й теоретико-публіцистичні праці як романи «Баудоліно», «Чарівне полум'я цариці Лоани», культурологічне дослідження «Історія краси», збірник статей «Про літературу», узагальнення досвіду теоретичних семінарів у роботі «Сказати майже те саме» та ін. Все, що виходить з-під пера Еко, відразу ж привертає до себе увагу, стає предметом дискусій, стимулює подальший творчий пошук.

Зазначимо, що, передусім, літературна і естетико-культурологічна спадщина Умберто Еко стимулювала дослідницьку, літературно-критичну та інтерпретаторську діяльність науковців, яка формувалася паралельно із написанням його романів чи оприлюдненням теоретичних досліджень. З приводу створеного Умберто Еко, вже накопичено значний теоретичний матеріал, який має самоцінне значення, і на який, певною мірою, спиралися і ми, здійснюючи наше дослідження.

Монографія, що пропонується читачеві, є логічною складовою наших власних наукових інтересів, які впродовж останнього десятиліття пов'язані з дослідженням гуманістичних традицій в італійській культурі. На нашу думку, до плеяди видатних імен, які вплинули на формування й розвиток

гуманістичних традицій світоставлення італійців, цілком закономірно вписується й ім'я Умберто Еко.

Ми висловлюємо щирі подяки рецензентам за об'єктивну й неупереджену оцінку нашої роботи, а також всім тим, хто тією чи іншою мірою був дотичним до видання цієї монографії.

РОЗДІЛ І.

УМБЕРТО ЕКО ЯК ВИРАЗНИК ГУМАНІСТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Життєвий та творчий шлях.

Умберто Еко – визнаний філософ, медієвіст, семіотик, мистецтвознавець, а також видатний письменник. Сьогодні він почесний професор низки університетів: широка популярність прийшла до У. Еко після появи його праць з історії Середньовіччя, наукових досліджень в галузі мистецтвознавства та семіотики, а також двох світових бестселерів – «Ім'я рози» та «Маятник Фуко». «Кожен автор має дві мрії – щоб його книги розкуповувались мільйонами примірників і щоб читала його вибрана меншість» – стверджує Умберто Еко [49, с. 170]. Таке поєднання двох, здавалося б, несумісних мрій виглядає доволі незвично, але незвичний і сам Еко – невгамовний мандрівник по світу, невловимий мешканець трьох своїх резиденцій – у Болоньї, Мілані та колишньому монастирі в Монте-Черіньяно, невтомний трудівник на академічній ниві.

В одному зі своїх есе він перелічує, чим зайняті думки професора італійського університету: «Стаття, яку треба написати; виступ на конференції; зв'язок між цілим і частинами; уряд Андреотті; як бути з проблемою спокутування гріхів; питання життя на Марсі; остання пісня Челентано; парадокс Епіменіда...» [49, с. 171]. Це стиль життя Еко – він тривалий час публікував статті в кожному номері тижневика «Експрессо» (L'Espresso), щороку п'ять-шість разів виїжджає читати лекції в університетах Сполучених Штатів, тричі на тиждень відточує свої теоретичні моделі на заняттях зі студентами, співпрацює з італійським телебаченням, удосконалює свою теологічну систему, окрім того, займається філософією, не кажучи вже про написання романів. «Секрет полягає в тому, що я пишу і читаю в дорозі, вдома постійно заважають» – пояснює Еко. В його кишенях – коробка сірників, вкрита нотатками, диктофон, у який він «наговорює» ідеї, сидячи за кермом, та комп'ютер «Шарп» замість портфеля. Його приятель, історик Жак Ле Гофф зауважує, що єдиним недоліком Умберто є розкиданість інтересів. Однак він поєднує в собі багату особистість дослідника та майстерність віртуозного спілкування з широкою публікою.

Саме ця його здатність і привела на початку 80-х років минулого століття до унікального успіху першого його роману «Ім'я рози». Зустріч кабінетного вченого з величезною кількістю читачів відбулася за посередництвом неklasичного роману – твору багатослівного, «нашпигованого» латинськими цитатами й численними інтелектуальними ілюзіями. Це можна було б вважати випадковістю, але через дев'ять років з'явився «Маятник Фуко» – роман ще складніший, який проте зазнав такого самого світового визнання.

В цьому науковому дослідженні ми робимо спробу розглянути різні грані творчості Умберто Еко – відомого інтелектуала сучасності, оскільки

комплексне висвітлення його діяльності на сьогоднішній день у вітчизняному науковому просторі практично відсутнє. А ті публікації про У. Еко, що існують на українському та пострадянському інформаційному просторі висвітлюють лише окремі грані його таланту: або художню творчість, або викладацьку, або наукову. Найбільш вагомими в цьому плані є роботи А. Андрєєва, М. Васильєва, О. Гофман, Д. Задонського, В. Іванова, О. Костюкович, С. Козлова, Ю. Лотмана, М. Назарець, М. Прокопович, О. Солюхіна, Т. Стеценко, С. Рейнольда, А. Усманової, К. Чекалова та ін.

Умберто Еко народився в Алессандрії 1932 року. У 1954 році отримав диплом доктора філософії в Туринському університеті, де почав викладати естетику як приват-доцент. Відтоді веде активну наукову й літературну діяльність – пише нариси з естетики, статті з проблем сучасного мистецтва, веде історіографічні дослідження з середньовічної філософії. Ще до завершення своєї спеціалізації з естетики він працював у видавництві Бомпіані, виступав у пресі зі статтями на злободенні теми, співпрацював з італійським телебаченням. Свою дисертацію він присвятив естетичній проблематиці у спадщині Фоми Аквінського. Саме у цього християнського святого й філософа молодий вчений знаходить «поняття форми як структури, що може бути розкладена на компоненти». Це перегукувалося з модним на той час структуралізмом. Питання інтерпретації тексту, поставлене преподобним Фомою з Аквіна, захопило Умберто Еко і врешті-решт привело до семіотики, теорії знаків та їх інтерпретації, що стало його основним фахом.

В Україні цей непересічний філософ і громадський діяч відомий насамперед своєю художньою творчістю, як письменник, а не як науковець. Пояснення цьому досить просте – літературні твори У. Еко були перекладені й опубліковані в нашій країні раніше, ніж це відбулося з його академічними текстами. Увагу українського інтелектуального загалу він привернув як оригінальний романіст-історик, тоді як в західних країнах «феномен Еко» створили його наукові праці, і лише значно пізніше прийшло визнання його літературного таланту.

Проза Еко – це сполучення різних прийомів складної семіотичної гри, що ґрунтується на багатозначності та історичній мінливості ключових понять людського досвіду, на актуальній етичній проблематиці, зокрема, це дослідження, наприклад, витоків фанатизму, нігілізму, підозрілості, насильства, компромісу тощо. Характерною рисою літературної творчості Еко є динамічність сюжетів, побудованих на перетині історичних подій і сучасних реалій: інколи жанр наближається до детективу («Ім'я рози», 1980, роман з історії бенедиктинського монастиря XIV ст.) або й до тріллера («Маятник Фуко», 1988, роман про сучасних дослідників історії лицарського ордену тамплієрів) іншому аріанті це оманливо проста оповідь про долю юнака XVII ст. («Острів напередодні», 1995, роман, в якому автор звертається до «вічних» питань: що є Життя, що є Смерть, що є Кохання), чи то роман про те, як вигадка може сприйматися за чисту правду («Баудоліно», 2000 – роман, в якому автор доводить, що історичної неправди на світі не існує в принципі,

тому що історія – це не те, що було, а те, що розповідається і тим самим створює для людського суспільства опору і прецедент).

Перу Умберто Еко також належить значна кількість наукових праць з історії культури середньовіччя, проблем художньої творчості та семіотики: «Естетична проблематика у Фоми Аквінського» (1956); «Злякані і згуртовані» – твір, присвячений питанням масової комунікації; «Поетика Джойса» (1965); досить оригінальним є твір Еко «Як написати дипломну роботу» (1968) – це не лише посібник для дипломників, але й автобіографія в широкому розумінні, і той факт, що спостережливому викладачем і відвертому авторові вдалося сумістити ці дві речі, багато про що говорить: у книзі він зауважує, що після того, як дипломник узгодив тему і план своєї роботи з науковим керівником, він, певним чином, починає працювати на все людство. Якою б вузькою чи маргінальною не була його тема, він ставить перед собою завдання провести повне дослідження окресленої цією темою проблеми. «Відсутня структура» (1968) – одна з найпопулярніших наукових робіт Умберто Еко – виклад основ семіотичного аналізу, який поєднується з критикою класичного структуралізму, і, як вважає У. Еко, претендує на статус нової релігії з божеством-структурою в центрі. «Знак» (1971), «Домашній побут» (1973) – дослідження, присвячені проблемам історії культури; «Трактат з загальної семіотики» (1975), «На периферії імперії» (1977), «Lector in fabula» (1979) саме в цій роботі Еко вперше висовує проблему «зразкового читача», «Семіотика і філософія мови» (1984), «Про дзеркала» (1985), а також збірка есе «Мандрівка в гіперреальність» (1986), «Межа інтерпретацій» (1990), в яких робиться спроба, спираючись на роботи логіка та філософа К. Поппера, сформулювати різницю між істинним і ложним прочитанням тексту. У тому ж ритмі виходять друком оригінальні праці – «Інтерпретація та гіперінтерпретація» (1992), «Пошуки ідеальної мови в європейській культурі» (1993), «Відкладений Апокаліпсис» (1994) та «Шість прогулянок в літературних лісах» (1994). Як відомо, ці шість лекцій, прочитаних Еко в Гарвардському університеті, висвітлюють проблеми взаємин між літературою і реальністю, між автором і текстом, аналізують місце і роль фабули, сюжету та дискурсу в художньому творі, а «П'ять есе на теми етики» (1997) охоплюють винятково актуальні проблеми сьогодення: що атеїстові замінює Бога, які психологічні результати останньої світової війни, чим пояснити живучість фашизму, яке місце посідає преса в сьогоденні, чи є виправдання фашизму. Тобто мова йде про проблеми, не байдужі для всього людства: «Кант і качконіс» (1997) – дослідження, присвячене питанням епістемології; «Між неправдою та іронією» (1998), де автор аналізує феномен неправди в різного роду практиках, як мовних, так і поведінкових; «Про літературу» (2002) – збірник статей з журналів та публічних виступів; «Сказати майже те саме» (2003) – книга, основана на семінарах, які вчений вів у різних університетах і студіях з проблем, пов'язаних з перекладом. Останнім часом світ побачили ілюстрований роман «Чарівне полум'я цариці Лоани» (2004) та трактат «Історія краси» (2004) – культурологічне дослідження, в якому Еко робить аналіз різних типів краси, розповсюджених у різних народів світу в різні епохи, та розмірковує про те, як

впливає краса на стан сучасного суспільства, а також нова збірка есе «Повний назад. “Гаряча” війна та популізм мас-медіа» (2006) – серія переважно політичних статей, надрукованих між 2000 та 2005 роками. В них Еко детально зупиняється на резонансних негативних явищах міжнародної політики (починаючи з терористичних актів в Америці 11 вересня 2001 року і до нищивних війн в Афганістані та Іраку); на викликах італійської політики, яка на думку Еко, є популістською, заснованою на контролі мас-медіа з боку режиму С. Берлусконі, а також на науковій та технологічній сферах сучасного життя. Взагалі, в усіх цих явищах Еко вбачає не прогрес, а регрес – на його переконання, західна цивілізація просувається назад, достеменно повторюючи рухи рака.

Свого часу У. Еко безпосередньо зіткнувся з багатьма розглянутими в його працях проблемами, та й світогляд його впродовж життя докорінно змінився: від радикалізму Спілки молодих католиків до критицизму лівих інтелектуалів. До двадцяти років він був в активістах Спілки католицької молоді. Це був вибір на користь стоїцизму і самопожертви. «Ми не їздили у відпустки, – згадує У. Еко, – а організовували центри соціальної допомоги, займалися дітьми, людьми похилого віку... Не ходили танцювати. О-о, це був вчинок! Після війни, знаєте, танці ж були найпривабливішою розвагою... Ми були не схожі на наших ровесників – ми були меншістю зі знаком особистості. У цьому і полягав наш спосіб протиставляти себе суспільству» [82, с. 3]. Об'єднання «молодих католиків» фактично переслідувалося фашистським режимом, позаяк режим побачив в них противагу своїм власним молодіжним організаціям. І в повоєнний період спілка виступала проти існуючої системи освіти: вона знаходилася в стані полеміки із значною частиною суспільства, включаючи і більшість католицького загалу.

Потім У. Еко відійшов від «молодих католиків», поступово, поетапно схиляючись до лівого світогляду. Він пояснював: «образи Сталіна і Радянського Союзу ніколи не були для мене бойовим штандартом. ...придушення Угорщини або доповідь Хрущова, які довели до кризи багатьох молодих італійців, що співчували комунізму, для мене не були ударом! Вони руйнували не мою утопію. Вони руйнували утопію інших. І скінчилося тим, що парадоксальним чином я почав зближатися з лівими вже після цього...» [82, с. 3]. Слід зауважити, що еволюція ідеологічних переконань У. Еко не була типовою, оскільки радянські символи не були для нього прийнятними орієнтирами. Він дивився на цю реальність з критичною байдужістю. Намагаючись розібратися глибше, він здійснив кілька поїздок до соціалістичних країн і там пережив перші відчуття, пов'язані з реальним соціалізмом: побачив вітрини з убогим одягом, штовхався в чергах, щоб пообідати. Після повернення на запитання друзів, що він думає про соціалістичні країни, У. Еко відповідав: «При моєму теперішньому життєвому рівні – нормальна зарплата у видавництві, всі інші блага ... можливість повезти дітей до моря... ну, словом, стандартний нормальний рівень життя... – мені прямий розрахунок жити в Італії. Але будь я дуже бідним, я віддав би перевагу можливості жити там» [82, с. 3]. Тобто він виніс з поїздок спокійне і

раціоналістичне враження, коли побачив, що найбільш невлаштовані прошарки населення забезпечені певними гарантіями, але за рахунок відмови від свободи.

Постає питання: чому при такій тверезості міркувань він не відкинув сумнівної привабливості комуністичного міфу?

Зрозуміло, не ця поїздка обумовила перехід У. Еко до лівого світогляду: «не читання Маркса, – стверджує Еко, – і тим більше не читання Жданова та філософів-діаматчиків, хоча вони і перекладалися на італійську мову і я правив і редагував ці переклади, навіть писав рецензії. Пам'ятаю свої почуття: ну і зашорені ж вони, бідолахи, і що з них візьмеш. Ні. Для моєї трансформації відіграв величезну роль Бертольт Брехт. Він дав мені релігійне бачення соціальної справедливості і революції. Знаменитий вірш Брехта «До нащадків», в якому в певний момент він говорить: «Ми не могли завжди бути привітними», дав мені відчуття, що в деяких країнах дійсно не завжди можна бути привітними. Хоча мені й далі хотілося бути привітним в своїй країні» [82, с. 3].

Особливий інтерес в Італії викликала полеміка У. Еко з кардиналом Мартіні на сторінках часопису «Ліберал» про релігійність нерелігійної свідомості. Карло Марія Мартіні для багатьох в світі став очевидним претендентом на папську тіару, він тривалий час працював ректором Римського Грегоріанського університету, був відомий як архієпископ Міланський, провідний діяч європейського екуменізму, дослідник Нового Заповіту, автор численних книг для «мирян». Зміст діалогу і його форма виявляються вельми захоплюючими і корисними для читача. Адже мистецтво діалогу в сучасному світі перебуває далеко не на вищому рівні, тому спокійний і продуктивний діалог навіть між людьми, погляди яких набагато ближчі, ніж у агностика Еко і католика Мартіні, дається людству з великими зусиллями. І кардинал, і письменник спробували зрозуміти позицію протилежної сторони. Вони не звинувачують один одного, не тягнуть за собою вантаж історії, не переходять на особистості.

Мета діалогу про віру і невіру У. Еко сформулював так: він і кардинал Мартіні прагнули «знайти точки дотику між світськими людьми і католиками». І цей пошук ведеться на прикладі складніших і досить болісних питань Буття. Вражаюче просто і відверто автори міркують над проблемами очікування кінця світу, про право жінки працювати священиком та право жінки на аборт, а також над тим, якими етичними установками користуються і віруючі, і агностики в повсякденному житті. «...Нерелігійний світогляд був мною не пасивно засвоєний, а вистражданий в процесі тривалого і поступового перетворювання, і до цієї пори я не можу знати, наскільки мої моральні погляди визначаються відбитком тієї релігійності, що мені була щеплена на початку життя... Те, що я визначив як «позарелігійна етика», по суті, це – етичність природи, а від неї не стане відхрещуватися навіть і віруюча людина. Природний інстинкт, що доріс до ступеня самосвідомості, – хіба це не опора, не задовільна гарантія? Звичайно, тут можливе заперечення: чи достатньо цей інстинкт спонукає людину до добродійності, «все одно ж, –

може сказати невіруючий, – якщо я таємно зроблю зло, ніхто не здогадається». Але майте на увазі, будь ласка, що невіруючі, думаючи, ніби за ними ніхто не спостерігає, саме тому і переконані, що ніхто з тих же небес не пробачить їм їхні неподобства. Якщо невіруючий розуміє, що вчинив зло, його самотність безмежна, його смерть невідворотна. Швидше за все, він постарается більше, ніж віруючий, спокутувати неправедність учиненого привселюдним поканням; він попросить помилування... Це він знає заздалегідь, що не вірує, це він відчуває усіма фібрами душі і розуміє, що повинен апріорі бути милостивий до іншого. Не будь так, звідки бралось б каяття – почуття, настільки властиве невіруючим? Я не згодний із жорстким протиставленням тих, хто вірує в потойбічного Бога, тим, хто не вірує ні в яке надособистісне начало...» [82, с. 3].

У. Еко та Мартіні створюють текст, який розкриває теми з протилежних точок зору, теми всеосяжної проблематики. Це текст, в якому автори указують, що і як слід обговорювати. Кардинал веде діалог максимально серйозно, а Еко – з гумором та іронією. Слід зауважити, що починаючи з «Імені рози», Еко постійно повертається до теми гумору в християнській релігії. Останніми роками його роздуми набувають глобального характеру: як дослідник і мислитель він бачить, що «гуморонедостатність» в організмі християнства породила відсутність терпимості, ослаблена «імунна система» Церкви чинить опір – Сміхові, породжуючи і поширюючи в світі агресію та критику собі подібних. Згідно з висновками Еко, одна з причин виникнення і фашизму, і тероризму – відсутність сміху в християнстві.

Одже, не є випадковим відчуття, що складається у нас після читання книг У. Еко – це відчуття полемічності його позиції щодо крайнощів, коли переконання декларуються категорично. Кардинал Мартіні пропонує закону та політиці захищати Життя і його цінність, а У. Еко вважає за краще захищати його з позиції етики і усмішки поблажливої мудрості.

Продовження ця тема знайшла в одній з найостанніших збірок Еко «Повний назад», де вміщена стаття «Коріння Європи», в якій він розглядає проблему, котра надзвичайно жваво обговорювалася останнім часом в європейській пресі – «чи дійсно необхідно, щоб була присутня у Європейській конституції фраза про “християнське коріння” нашого континенту» [100, с. 424]. Прихильники цієї формули посилаються на ту обставину, що Європа формувалася як оплот християнської культури, бо неможливо уявити собі Європу без церков, без християнських королів, без богослов'я схоластів і без численних канонічних святих.

Полемізуючи, супротивники вищенаведеної точки зору посилаються на те, що сучасні демократії засновані на світських офіційних принципах. На що перші відповідають, що європейські завоювання – це спадщина Французької Революції, а коріння – йдуть до чернецтва, до францисканців. Тоді супротивники небезпідставно закликають замислитися над тим, чим стане Європа в недалекому майбутньому, коли вона неминуче перетвориться в поліетнічну єдність. Потрібно розуміти, що це не релігійна війна, а об'єктивна необхідність прийняти рішення, визначаючи загальне обличчя європейської

спільноти, виходячи з її минулого чи з її майбутнього. Якщо говорити про минуле, то ... «всі культури дають живлення пагонам інших, як далеких так і близьких культур, але найважливіше – як ці пагони прищеплюються. Зовсім не зайве, вказує У. Еко, у європейській Хартії було б відсилання і до греко-римського і до іудео-християнського коріння сучасної культури» [100, с. 426].

В кінці статті Еко висловлює сподівання, що, в ім'я цих самих коренів, подібно тому, «як Рим розгорнув свій пантеон для всіх богів, якого б вони не були походження і на вищі трони пустили чорношкірих (адже святий Августин був африканцем), – об'єднана Європа так само розкрита для всіх новітніх віянь, етнічних і культурних, причому культурна відкритість має стати найглибшою з усіх європейських характеристик» [100, с. 428].

Розмірковуючи про проблему міграції, що змінює обличчя Європи, Еко в своїй статті «Розп'яття, інструкція для користувача» прогнозує, що «через 30 років Європа стане зовсім поліхромним континентом, з усіма наслідками, що випливають з такої різнобарвності – змінами, рухами, сутичками й компромісами» [100, с. 428]. І додає, що така метаморфоза безболісною бути не може.

Тому сучасні полеміки – чи прибирати розп'яття зі шкільних класів в Італії, а у Франції про мусульманські хустки в школах – це і є саме ті сутички на шляху не безболісного переходу. Еко наводить як приклад французьку школу, яка на сто відсотків світська, але саме в республіканській Франції визріло багато могутніх течій сучасного католицизму. Як бачимо від вилучення релігійних символів із загальноосвітніх французьких шкіл французька релігійність не постраждала. В італійських університетах розп'яття не вішають, але студенти «вступають (і в чималій кількості) в «Комуніоне е ліберационе», – зазначає Еко.

І альтернативний приклад: щонайменше два покоління італійців провели шкільні роки в приміщеннях, де красувалося розп'яття між портретом короля й портретом дуче, і ці італійці стали хто учасниками Опору, хто прихильниками республіки. «Можна дійти висновку, – зауважує Еко, – що розміщення священних символів у школах не впливає на духовну еволюцію учнів» [100, с. 430].

Безперечно, хрест вже давно став художнім, всеосяжним символом. Хрест – частина культурної антропології і його символістика вкарбована в колективну уяву. У. Еко доволі конкретно коментує сучасні компроміси: «Якщо, наприклад, мусульманин бажає переселитися в Італію, не поступаючись своїми релігійними принципами, більш того – саме з метою захисту цих своїх принципів, йому краще прийняти звички й звичаї обраної країни... Приїжджаючи до мусульманської держави, – особисто я, – п'ю алкоголь тільки в готелях для європейців... і якщо кардинала запрошують з лекцією до мусульманської школи, він погоджується виступати в залі, де розвішані на стінах сури Корану» [100, с. 434].

Єдина Європа, де зростає кількість неєвропейців, повинна формувати правові та моральні суспільні засади на взаємній терпимості. Можливо, нині слово «терпіти» і вживається в зневажливому значенні, однак, свого часу

Локк видав прекрасне послання про терпимості, а перу Вольтера належить трактат про терпимість. Концепція терпимості має свою історію, своє філософське достоїнство, оскільки ставить взаєморозуміння вище розбіжностей.

Не варто в школах затушовувати розбіжності, а потрібно їх обґрунтовувати. «Доцільно було б викладати в навчальних закладах історію релігій паралельно з законом божим – хоча б годину на тиждень, так щоб всі могли зрозуміти, про що йдеться в Корані, або про що думають буддисти, і щоб всі разом – євреї, мусульмани, буддисти і християни всіх напрямків – краще розуміли, звідки взялася й що являє собою Біблія» [100, с. 435].

Завершуючи свою статтю, Еко закликає радикальних фундаменталістів: «Розумійте й приймайте звичаї й ментальність обраної країни», а звертаючись до країн, корті приймають новоприбулих, говорить: «Нехай ваші моральні устої та звичаї не перетворюються у нав'язування ваших вірувань» [100, с. 435].

Умберто Еко – унікально обдарована, різностороння, але й непередбачувана особистість. Він автор багатьох інтелектуальних метафор і парадоксів, які самі по собі вийшли за межі вчених кіл і стали загальним надбанням. Це учений, який з найсерйознішим виглядом міркує про нову напасть – про наддоступність інформації: адже сьогоденню інформацію необхідно фільтрувати – і з потоку фактів вибрати можливо кожен десятий, як «заручників». Йому належить постулат, згідно з яким класичною літературою краще займатися в зрілому віці, а вивчати сучасну – в молодому. Він також є автором нової теорії соціальних класів, новітньої шкали класів, які протиставляються за рівнем володіння комп'ютером, і так звані неопролетарії – це ті, кому комп'ютер не підвладний, а дрібна буржуазія, за регламентацією Еко, – ті, хто здатний до практичного його використання. До еліти ж входять ті, хто вільно й широко використовує високий потенціал електронних технологій. В той же час Еко належить прогноз стосовно того, що комп'ютери не тільки не витіснять книгу, а навіть зміцнять її позиції. Він не просто шанувальник книги, а надзвичайний книгоман. Стверджують, що бібліотека в його міській квартирі нараховує близько 30000 томів, серед яких чимало старовинних книг і книжних раритетів, ще десять тисяч в замиському будинку та п'ять тисяч в університетській квартирі в Болоньї. Щодня поштою йому надсилають по десять книг, тобто близько триста найменувань на місяць, хоча він їх не замовляє, книги самі до нього «тягнуться». Еко доводиться організовувати регулярні акції: роздаровувати книги своїм студентам, та їх все одно багато. На запитання журналіста, яку з книг він вважає найпрекраснішою, Еко відповів, що це перше видання «Уліса» Джойса. «Це моє одне з останніх придбань. Я довго її шукав, вона була видана накладом всього тисяча примірників. Тепер мені дуже приємно тримати її в руках. Таку радість ніщо не приносить: ні один фільм, ні одна фотокартка. Мої пальці гортають сторінки книги, торкаються її... В самому акті читання є дещо величне і піднесене...» [114].

Як звичайна людина, він має пристрасть до малювання і гри на флейті, дуже любить жарти і містифікації, які часто сам ініціює. Так, в 1995 році він поділився з журналістами «таємницею» свого прізвища, яке, як визначив письменник, є аббревіатурою *Ex Caelis Oblatus* («Божий дар»). Втім, цей «феномен», на думку письменника, пояснюється тим, що його дід немовлям був знайдений на вулиці, а в той час італійські чиновники називали таких дітей іменами зі списків, що склалися монахами-єзуїтами.

У переліку головних захоплень вченого – середньовічна філософія, масова культура, проблеми інтерпретації, сучасне мистецтво. Умберто Еко має свою сторінку в Інтернеті (*Eco's Home Page*), де розміщена його біографія, лекції, рецензії на його твори. Вже в 50-ті роки Еко був відомий як фахівець з питань культурології. Крім цілком традиційного кола проблем, притаманних цій сфері, Еко з усією серйозністю докладно аналізував складові елементи шоу-бізнесу, зокрема стриптиз і поведінку телеведучих. З 1959 року він працював на посаді редактора відділу філософії, соціології та культури у видавництві *Bompiani*. На початку 60-х років Еко прославився як пародист. Популярними стали дві збірки його пародій і жартів: «Мінімум-щоденник» (1963) та «Другий мінімум-щоденник» (1992). З кінця 60-х років він викладає курс візуальної комунікації на факультеті архітектури у Флорентійському університеті, а в 1969–1971 роках обіймав посаду професора семіотики на архітектурному факультеті Міланського політехнічного інституту. З середини 70-х років Еко очолює кафедру семіотики в Болонському університеті, одержує посаду генерального секретаря Міжнародної асоціації з семіологічних досліджень (1972–1979).

Він – віце-президент Міжнародної асоціації семіотичних досліджень (1979–1983), почесний її президент з 1994 року, учасник міжнародного Форуму ЮНЕСКО (1992–1993). У.Еко є членом різних академій, у тому числі Булонської Академії наук (1994) і американської Академії літератури і мистецтв (1998); доктор *Honoris Causa* («Почесний професор») Католицького університету (Лувен, 1985), Оденського університету (Данія, 1986), Університету Лойоли (Чикаго, 1987), Нью-йоркського університету (1987), Королівського художнього коледжу (Лондон, 1987), Броунського університету (1988), Паризького університету (Нова Сорбонна, 1989), Софіївського університету (1990), Університету Глазго (1990), Мадридського університету (1990), Кентського університету (Кентербері 1992), Університету Індіани (1993), Університету в Тель-Авіві (1994), Університету в Буенос-Айресі (1994), Афінського університету (1995), Академії витончених мистецтв (Варшава, 1996), Тартуського університету (Естонія, 1996), Університету Гренобля (1997), Московського державного університету (1998), Вільного університету (Берлін, 1998) та інших. У.Еко член редколегії багатьох журналів («*Communication*», «*Degres*», «*Poetics Today*», «*Problemi dell'informazione*», «*Semiotica*», «*Structuralist Review*», «*Text*», «*Word & Images*» та ін.), а також лауреат літературних премій, відзначений нагородами різних країн, зокрема, він – кавалер ордена Почесного легіону (Франція, 1993). Його творчості були присвячені персональні наукові конференції: «У пошуках

рози Еко» (США, 1984), «Умберто Еко: в ім'я сенсу» (Франція, 1996), «Еко і Борхес» (Іспанія, 1997) тощо.

У 1971 році У. Еко засновує семіологічний журнал «Versus» («Знак») і з того часу систематично читає лекції в Гарвардському, Колумбійському, Йенському університетах, а також в Колеж де Франс. У 70-ті роки він висунув одну з ключових в сучасній постмодерністській естетиці культурологічну тезу стосовно того, що будь-який текст однаковою мірою створюється як автором, так і читачем. Ця теза, у свою чергу, породила дискусію навколо проблеми тексту, зокрема, його місця і смислового статусу у кіберпросторі. Ще в 60-ті роки Еко багато уваги приділяв питанням інформаційної революції, проблемам комп'ютеризації та зв'язку комп'ютерних технологій і комп'ютерного мистецтва з літературою та політикою. Цікаво, що Еко належать сміливі метафори, в яких він, зіставляючи дві операційні системи Windows 3.1 і Windows 95, одну з них порівнює з цнотливою католицькою церквою, а іншу – з розкутою протестантською церквою, яка припускає вільне тлумачення текстів Священного Письма. Вже з початку 70-х років Еко працював над ідеєю створення публічної мультимедійної комп'ютерної бібліотеки (проект відомий під назвою «Мультимедійна Аркада»), яка повинна була увібрати в себе 50 терміналів, об'єднаних єдиною системою сполучення і обслуговування численним персоналом викладачів, програмістів і бібліотекарів.

Про поклоніння книзі як символу людського розуму, свідчить той факт, що бібліотека як об'єкт дослідження, стає одним з центральних символічних літературних образів Еко, який він активно розробляв у своїй художній прозі. Цю тему ми спробуємо детально розглянути в подальших параграфах нашого дослідження.

Підсумовуючи, варто зазначити, що перед нами лівих поглядів інтелектуал, який перебуває в полеміці з ідеєю суспільної «заангажованості», позарелігійний мислитель, що прокламує глибинну релігійність некатолицької етики, і переконаний гуманіст, який ставить інтереси людини понад усе.

1.2. Початок дослідницької роботи: теоретичні шукання У. Еко

Як теоретик У. Еко наділений винятковою здатністю розвивати власні критичні ідеї в різних за своїми характеристиками сферах знання. Він з однаковою упевненістю почуває себе в рамках трактату з семіотики і есе, літопису сучасних моральних поглядів і науково-популярного нарису, не кажучи вже про роман. Надзвичайно влучно висловився про У. Еко Д. Ребеккіні: «Одна з його головних заслуг полягає в умінні яскраво і в той же час з почуттям міри сполучати теоретичний дискурс з аналізом конкретних явищ сучасної культури. І саме ця здатність моделювати теорію, відштовхуючись від безпосереднього бачення, - продовжує Д. Ребеккіні, – є характерною особливістю всіх його творів, залишаючись при цьому і дієвою протитрутою від нудьги» » [50, с. 1].

Теоретична рефлексія була найбільш властива для Еко в 1970-і і 1980-і рр., в останніх же його роботах відчувається відхід теоретичного дискурсу на дальній план, а теорія, здається, більше не захоплює його. Ризикуючи бути спростованими його подальшими роботами, спробуємо проаналізувати причини подібного теоретичного мовчання.

Першою вагомою теоретичною працею Еко, яка привернула до нього загальну увагу критиків, був «Відкритий твір» [98] (1962). В ньому Еко піддав аналізу окремі явища культури 1950-х рр.: «нову музику» Карлхайнца Штокхаузена, П'єра Булеза і Лучано Беріо, *art informel* Жана Дюбюффе і *action painting* Джексона Поллока, кіно Антоніоні, техніку прямого телевізійного ефіру, деякі тенденції в музиці Джона Кейджа та інше.

Всі ці культурні явища, з їх мобільністю і принциповою незавершеністю, свідчили про появу нових сміливих уявлень щодо художньої форми. Долаючи аристотелівське поняття гармонійної незмінності форм і розвиваючи основи естетики Луїджі Парейсона, Еко розробляє теорію «відкритого твору», який пропонується автором як поле численних та рівноцінних інтерпретаційних парадигм, що спонукають споживача по-різному прочитувати один і той же твір. Зокрема, дослідник вбачає в мистецтві 1950-х рр. новий спосіб сприйняття художньої форми: це – поєднання культурних імпульсів, яким з моменту їх виникнення властиві відкритість і семантична непередбачуваність.

Після «Відкритого твору» Еко все більше заглиблюється в теорію, створюючи монографію «Відсутня структура» (1968), що має підзаголовок «Введення в дослідження з семіології» [99]. В цій роботі Еко вперше зумів вдало сумістити структуралістський і семіотичний підходи. При цьому, на відміну від значної частини французьких структуралістів, він рішуче заперечує існування онтологічної реальності структури. В рамках семіотичної концепції, запропонованої самим Еко, структура існує лише як методологічна передумова – в цьому значенні вона і є «відсутня структура», оперативна модель, але у жодному разі не реально існуючий об'єкт аналізу. Якби природа і культура володіли якоюсь Пра-структурою (*Ur-struttura*), стверджує Еко, це неминуче звело б комунікацію до потреб самої структури. Лише аналіз, що розцінює структуру як оперативну модель, згідно з автором дослідження, дозволить правильно зафіксувати «випадки, в яких повідомлення виражає щось, що ще не стало умовністю; щось, що в майбутньому може бути умовним, проте попереду як умовність не задумане» [149, с. 10].

З публікацією роботи «Форми змісту» (1971), повністю присвяченої проблемам семантики, та «Трактату із загальної семіотики» (1975) [136] дослідження Еко підіймаються на найвищий ступінь теоретичної формалізації. Це, імовірно, кульмінаційна точка його теоретичних розробок. В «Трактаті із загальної семіотики», що є результатом восьмирічної заглибленості в континіум семіотичних смислових ресурсів, Еко не тільки серйозно переглядає низку ідей «Відсутньої структури», але й приводить в систему останні досягнення в області семіотики. Заявляючи про те, що

новітність його роботи полягає виключно в «іншому структуруванні предмету», дослідник формулює декілька нових і корисних опозицій, які дозволяють удосконалити теоретичний і концептуальний апарат, розроблений Чарльзом С. Пірсом. Еко, зокрема, проводить більш детальне розрізнення між «процесами комунікації» та «системами означування», «теорією кодів» та «теорією виробництва знаків».

У монографії «Роль читача» [137] Еко переходить від вивчення загальних законів функціонування лінгвістичних систем до аналізу інтерпретативних процесів, зокрема, в художніх текстах. В цій роботі, виконаній між 1976 і 1978 рр., Еко – паралельно і незалежно від іншого важливого дослідження «Про акти читання» (1976) Вольфганга Ізера – створює нове поняття «ідеального читача» (*lettore modello*) [126].

Період теоретичних студій Еко, який в 1970-х рр. досяг свого апогею, не закінчується і в 1980-і, і аж до початку 1990-х рр., коли дослідник уточнює і вдосконалює низку раніше висловлених ним ідей. В «Семіотиці і філософії мови» [141] Еко детально зупиняється на окремих ключових поняттях семіотики («знак», «значення», «символ», «код», «метафора»), розглядаючи їх, головним чином, в діахронічній перспективі та реконструюючи їхні семантичні ореоли в залежності від історичних епох. У «Межах інтерпретації» [129] Еко, відповідаючи, зокрема, на докори прихильників теорії деконструкції Дерріда, докладніше витрактовує власну точку зору на свободу інтерпретації, висловлену у «Відкритому творі».

Якщо у «Відкритому творі», тісно пов'язаному з культурою 1950-х рр., Еко підкреслював радикальну і фундаментальну інтерпретативну відвертість витворів мистецтва того часу, то тепер йому важливо було відзначити, що інтерпретації будь-якого твору можуть бути численними, але не безмежними. Разом з прочитаннями, що не викликають заперечень, стверджує вчений, можуть існувати прочитання рішуче неправильні, що не підтверджуються при уважному розборі всіх елементів тексту. Вводячи разом з *intentio auctoris* і *intentio lectoris* поняття *intentio opens*, Еко наполягає на тому, що сам текст з його законами внутрішньої несуперечливості, незалежно від авторської інтенції, визначає чіткі межі інтерпретації. В цій праці, де Еко розглядає і трактування свого власного роману «Ім'я рози», теоретична рефлексія здійснюється в тісному контакті з аналізом конкретних фактів і прикладів, де теорія і безпосередній досвід взаємодіють одне з одним.

Монографія «Кант і качконіс» [130] сигналізувала про закінчення періоду чисто теоретичних досліджень Еко, який почався з «Відкритого твору» і досяг своєї кульмінації в «Трактаті із загальної семіотики». Прагнучи розвіяти деякі сумніви, що залишилися ще з часів виходу друком цього твору, Еко розглядає проблеми, що є водночас об'єктом вивчення як семіотики, так і епістемології. Слід було з'ясувати, наскільки наше сприйняття речей залежить від структури нашого пізнавального апарату і наскільки – від структури нашої мови. Ставлячи перед собою подібне завдання, Еко не міг не відштовхуватися від праць Канта, обравши

предметом свого дослідження таке біологічно загадкове створіння, як качконіс.

Свій погляд на цю роботу Еко висловила А. Усманова: «З одного боку, це дійсно філософська праця з проблемами епістемології й візуальної семіотики, і згадування імені Канта тут зовсім не випадкове. З іншого боку, качкодзьоби, єдинороги, коні, дерева, коти, миші, камені використовувалися і використовуються Еко, особливо в останні роки, як найбільш підходящі для оперування приклади» [73, с. 173].

Сам факт появи цієї книги може бути інтерпретований як подвійна ретроспекція у філософію й візуальну семіотику, але одночасно і як перспективна спроба подолання дисциплінарних меж між онтологією, епістемологією, семіотикою та психологією сприйняття. Еко пояснює, що почуття незадоволеності не залишало його з часів публікації «Теорії семіотики», оскільки другу частину йому завжди хотілося переписати й розширити, тобто саме проблеми референції, іконізму, істини, сприйняття, «внутрішнього порогу» семіотики, а також взаємин між мовою, тілом і досвідом залишалися нез'ясованими. У зв'язку з цим доречно згадати про те, що в «Теорії семіотики» Умберто Еко піддав критиці «шість найвних понять», тобто найрозповсюдженіших помилок щодо іконічного знаку, на деякі з котрих він вказує й цього разу (наприклад, на уявлення про те, що іконічний знак має спільні властивості зі своїм об'єктом, що він подібний до об'єкта, що він мотивований ним» [130, с. 191–192].

Дослідження трансформацій семіозису як послідовності інтерпретантів, а також аналіз інтерпретантів як результату колективного процесу інтерпретування – це те, що цікавило Еко завжди. Припустимо, що суб'єкт, котрий намагається зрозуміти все, що він одержує від свого досвіду спілкування із зовнішнім світом, формує ланцюг інтерпретантів, але ще до цього в гру вступають процеси інтерпретації світу, особливо у випадках зустрічі з об'єктами незнайомими і незрозумілими (як, наприклад, качконіс наприкінці XVIII століття). Ці процеси набирають вигляду формального «прозріння», хоча насправді така форма пізнання світу виступає актом семіозису, який заперечує попередньо встановлені культурні системи.

Тут проблема меж інтерпретації виступає як проблема меж розуміння, які визначені культурою (і домінуючими в цій культурі текстами). У цьому контексті й виникає проблема буття – як проблема меж свободи нашої мови й енциклопедії. В есе «Про буття» Еко стверджує, що проблема буття – по суті текстуальна: розуміння цієї суперпроблеми і обумовлене і обмежене можливостями мови (опису). Таким чином, можна спекулювати з приводу конечності меж буття, але значно очевиднішою істиною є факт обмеженості інтерпретацій буття, визначених мовою. Кант вважав, що, оскільки річ-в-собі (буття як референт мови) незбагненна, остільки мова пропонує нам не поняття в точному значенні, а, радше, метафори речі-у-собі. Поезія знала це завжди, використовуючи метафору як спосіб репрезентації Суцього.

Проблема буття, на думку Еко, найменш «природна» серед усіх інших, «вона не може бути вирішена з позиції здорового глузду, тому що є

первинною основою самого здорового глузду» [130, с. 8]. Буття передує акту мови, однак для нас воно виступає якраз як ефект мови, як щось, що вимагає інтерпретації – воно стає «реальністю» лише в момент, коли ми про нього говоримо. Драматичним моментом у цій ситуації є те, що людина завжди говорить про загальне, у той час як всі речі у світі одиничні (полеміка універсалістів і номіналістів і дотепер актуальна). До того ж, розмірковуючи про буття, ми міркуємо також і про себе, і в результаті створюється подвійний взаємостосунок, коли суб'єкт говорить про об'єкт, частиною якого цей суб'єкт є.

Але що ж все-таки пов'язує Канта з качконосом? Нічого, – дивує нас Еко. «Про що ця книга? Окрім качконосів, вона розповідає про котів, собак, мишей, коней, а також про стільці, тарілки, дерева, гори та інші істоти і предмети, з якими ми зустрічаємося щодня, а також про ті підстави, які дозволяють нам відрізнити слона від гамадрила» [130, с. 35] – про все те, чим переймалися розуми філософів, починаючи від Платона й до сучасних когнітивістів.

Безумовно, качконіс як біологічний вид навряд чи цікавий філософії або семіотиці. Однак якщо ставити питання про те, як ми розпізнаємо качконоса, відрізняючи його від усіх інших тварин за якимись специфічними ознаками; якщо продовжити з'ясування, чому качконіс був названий «качконосом» (за природою чи за згодою), і, нарешті, якщо ми інтерпретуємо даний вид тварини за допомогою різних видів репрезентації, відтворюючи його ідіосинкретичні риси, які будуть пізнавані не тільки нами, але й іншими, – тоді вдається зрозуміти інтерес Еко до цієї симпатичної, хоча й трохи безглуздої на вигляд істоти. Таким чином, у цій книзі мова йде про три взаємозалежні проблеми, котрі зв'язують воєдино гносеологію, психологію, лінгвістику й семіотику: якою мірою процеси візуального сприйняття залежать від нашого когнітивного апарату й від структури мови? Питання можна поставити й інакше: якою мірою процеси означування й мислення визначаються процесом сприйняття? Від чого залежить процес концептуалізації і як згодом він відбивається на процесі семіозису? Канту не вдалося розв'язати ці проблеми, але він зумів правильно сформулювати їх, зацікавившись апріорними підставами нашої здатності судження. Слід мати на увазі, що ми всі можемо бути спадкоємцями не тільки кантівських «істин», але і його теоретичних блукань та помилок.

Слід зауважити, що у повсякденному житті доводиться керуватися здоровим глуздом у процесі розуміння чого-небудь, що, в принципі, відповідає якомусь середньому стандарту нормальності сприйняття. Зацікавившись проблемою здорового глузду, Еко виявляє, що ця нормальність у теоретичному плані досить цікава. Такою вона вважається лише в певних культурних рамках, а щоб виявити межі інтерпретації, засновані на здоровому глузді, найкраще звернутися до неординарного випадку. Саме у такий спосіб качконосу й довелось стати головним предметом дослідження наукової праці.

В інших культурних ситуаціях і в інші історичні періоди інші тварини опинялися в не менш критичній ситуації, ніж качкодзьоб, ставши предметом тривалих суперечок про власну ідентичність – через те, що в тогочасній культурній енциклопедії дослідників дані тварини чомусь були відсутні. Так трапилось, наприклад, з носорогом, коли його побачив Марко Поло.

Річ в тому, що, подорожуючи й досліджуючи інші країни, мандрівники користуються свого роду «фоновими книгами». Їх не возять з собою всюди у фізичному розумінні, однак прийнято користуватися вже сформованим у кожній культурі певним уявленням про світ. «Значення цих «книг» в тому, що будь-який феномен, з яким зустрічається мандрівник, інтерпретується й пояснюється за допомогою термінології сформованого бачення світу» [130, с. 50].

Так, відповідно до середньовічної традиції, європейці були переконані, що єдинороги існують і повинні були виглядати як стрункі й ніжні білі коні з одним рогом замість носа. Оскільки єдинороги в Європі не водилися, то вважалось, що вони живуть десь в екзотичних країнах. Тому, коли Марко Поло попрямував до Китаю, він напевно розраховував побачити там єдинорогів. Хоча він був торговцем, а не природознавцем-інтелектуалом, однак прочитав чимало книг і знав описи єдинорога. Опинившись на Яві, він зустрів тварин, які виглядали схожими на єдинорогів, тому що мали один ріг замість носа. Спостережливий Поло ідентифікував їх як єдинорогів, але «оскільки він був наївний і чесний, то не міг не сказати правду про цих тварин» [130, с. 51]. Правда ж полягала в тім, що вони виглядали зовсім інакше, ніж їх описувала тисячолітня європейська традиція.

Еко запитує, що робив би Марко Поло, коли б він замість Китаю поїхав до Австралії та побачив там качконоса, до якого таксономічного ряду він записав би цю істоту? «Імовірно, – каже Еко, – що не тільки він, а і більш досвідчені – Кант та Пірс – мали б великі проблеми з його визначенням. Якщо стверджувати, що у нашому пізнанні світу головну роль відіграють семіозисні процеси, то мабуть, мова йде про те, яким чином почуттєві дані взаємодіють з моделями сприйняття (концептуальними та семантичними)» [130, с. 51–52].

Спробуємо змоделювати, що ж побачив Марко Поло насправді – перш ніж сказати, що він бачив єдинорогів? Він «побачив» щось, що повинне було бути твариною. Як правило, використовуючи дієслово «бачити», ми маємо на увазі діяльність наших органів зору, природою обумовлений спосіб почуттєвого сприйняття. Тоді як семіотика й інші сучасні теорії візуальності наполягають на тому, що процес сприйняття неодмінно опосередкований культурними конвенціями. «Проблема полягає в тому, що, з одного боку, повнота сприйняття підкріплюється якоюсь вихідною діаграмою, контуром, ідеєю» [130, с. 45].

Виходячи з наведеного вище, правомірно передбачити, що якби Кант все-таки зустрівся з качкодзьобом, то в нього з'явився б додатковий стимул для міркувань про створення схеми на основі почуттєвих вражень. Хоча в

певному конкретному випадку почуттєві враження можуть не узгоджуватись з жодною із уже наявних схем.

На думку Еко, така розбіжність пояснюється тим, що, «всупереч міркуванням Канта, гарантія того, що наші гіпотези «точні» (або хоча б прийнятні), не може бути виведена з апіорних суджень чистого розуму, а ґрунтується на історичному, прогресивному тимчасовому консенсусі, прийнятому даним співтовариством» [130, с. 79]. Трансцендентальне історично й виступає як результат процесу дискусії, селекції, заперечення, як сукупність прийнятих інтерпретацій. Те, що здійснив Пірс, і те, від чого відштовхується Еко, – це спроба детрансценденталізації процесу пізнання.

В цьому аспекті важливий момент висвітлює Усманова, коли зазначає: «Існує багато категорій, використовуваних для відображення поступовості й поетапності процесу пізнання: схема, прототип, модель, стереотип, образ та інше. Проте сам процес зародження й оформлення вражень у пізнавальну схему ще не пояснений належним чином. Щоб заглибитися в цю проблему, краще почати з речей звичних і повсякденних – таких, наприклад, як стіл, собака, ресторан, для того щоб надалі проаналізувати, які означальні механізми вступають у гру при зустрічі з об'єктами невідомими (носоріг, качконіс, коні – для ацтеків, коли вони побачили іспанських завойовників)». [73, с. 182]. Доконечна глибина пізнання предмету дослідження, багато вимірність наукових підходів і філософська узагальненість висновків притаманні практично всім працям геніального італійського вченого.

Очевидно, що у всіх цих випадках найпроблематичнішим виявляється розрізнення власне почуттєвого вираження, сприйняття як такого й процесу семіозису (інтерпретації). «Синестетичний характер сприйняття відповідає також мультимедійності (множинній опосередкованості) когнітивного типу» [130, с. 109]. Варто зазначити, що когнітивний тип ще не є поняттям – семіозис здійснюється на основі даних сприйняття. Однак «сприйняття стає можливим завдяки тому, що ми конструємо когнітивні типи, котрі народжуються як результат стимулюючого впливу на нас матеріальних об'єктів та існуючих культурних конвенцій» [130, с. 336].

Логічно було б підсумувати, наскільки результативна спроба Еко з'єднати семіотику з епістемологією? Висновків, на наш погляд, має бути три: По-перше, «Буття» як філософська категорія, як лінгвістичний феномен залишається реальністю семіосфери, тоді як справжня реальність завжди недосяжна, як би парадоксально це не звучало. По-друге, фундаментальна проблема означування чого-небудь існуючого до вислову й поза мовою, будучи давно вирішена практично, не може бути переконливо пояснена на теоретичному рівні засобами тієї ж мови – ми не можемо покинути межі семіозису, міркуючи про його джерело. І по-третє, питання про паралелізм буття, мислення й мови залишається відкритим, а семіозис – необмеженим. З погляду інших результатів подібного дослідження виглядає позитивним сам факт повернення семіотики до проблем ґносеології – до того, з чого починали Платон і Арістотель, формулюючи основні семіотичні проблеми, і до чого після Пірса семіотика більше не поверталася. Для Еко перехід від

проблеми меж інтерпретації текстів до проблеми меж інтерпретації світу виглядає, на нашу думку, цілком природним.

Симптоматично, що для вирішення такої складної проблеми Еко вирішив звернутися не тільки до теоретичної експозиції, але і до викладу коротких історій, пояснивши мотиви такого підходу так: «Якщо в 1970-і роки, – пише він, – здавалося можливим з'єднати розрізнені фрагменти багатьох семіотичних досліджень і підсумувати їх, то сьогодні межі цих досліджень настільки розширилися (захопивши область різних епістемологічних наук), що будь-яку нову систематизацію слід було б визнати необачною» [130, с. 10]. З одного боку, розширення області семіотичних досліджень з початку 1980-х рр. говорить про те, що слід утримуватися від загальнотеоретичних класифікацій, а з другого – криза великих ідеологій ХІХ століття, мабуть, також підштовхує до відмови від сміливих спроб глобальної інтерпретації, звернення до критичних форм оповідного типу і переоцінки ролі здорового глузду у сфері методології. І тут знову доречно навести концептуальну точку зору самого Еко: «Мої теоретичні міркування виткані з «історій» ... Можна сказати, що це рішення має глибокий філософський підтекст: якщо закінчилася, на думку багатьох, ера «великої розповіді», то корисно буде вдатися до притч, що зображають щось у формі розповіді. Є, між тим і інша причина. Замислюючись над тим, як ми пізнаємо (а також називаємо) котів, мишей або слонів, починаємо усвідомлювати корисним не стільки необхідність проаналізувати в термінах лінгвістичних моделей вислів, ніби «кіт сидить на килимку», або ж подивитися, що роблять наші нейрони, коли ми бачимо kota на килимку ..., скільки потребу вивести на сцену «героя», який часто перебуває в забутті, – здоровий глузд. А для розуміння того, як функціонує здоровий глузд, немає нічого кращого, ніж уявити «історії», в яких люди поведуться відповідно до здорового глузду» [130, с. 13].

Еко вважає, що потреба в коротких «історіях», в оповідній формі, стає наслідком завершення епохи «великих розповідей» в критиці. Усвідомленню фрагментарності наших постійно зростаючих знань відповідає диференціація самих досліджень, звернення до критичних форм нарративного типу та акцентування конкретного досвіду. Показово, що останні роботи У. Еко прямий тому доказ – він все більше і більше зміщується від теорії до художньої практики.

РОЗДІЛ II. ЛІТЕРАТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ УМБЕРТО ЕКО: КОНЦЕНТРАЦІЯ ГУМАНІСТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

2.1. Статті та есе: культурологічний аспект

Окрім написання теоретичних праць, Еко продовжує водночас працювати над загальними проблемами сучасного культурного життя. З початку 1960-х рр. він періодично komponує свої тексти невеликого обсягу – журналістські коментарі, замальовки сучасних подій, виступи на конференціях та інше – у витончені і легкі для сприйняття збірки, які не гірше, ніж теоретичні дослідження відображають особливості тогочасної культурної ситуації. Саме в цих есе яскраво сяє одна з головних творчих якостей Еко – почуття гумору. Гумор Еко, і це одна з його найхарактерніших рис, практично завжди виражає себе в невеликих історіях, есе, оповіданнях, афоризмах, анекдотах.

В цілому, його гумор народжується з нестандартних порівнянь або зіставлень, які зазвичай зближують хронологічно далекі і, на перший погляд, не надто споріднені явища (наприклад, середньовічну і сучасну масову культуру, діонісійську естетику і дискотечну естетику splatter), які гармонійно сполучаються, – часто в десакралізуючому ключі. Його смішні порівняння розвиваються потім до рівня пароксизму і перетворюються на невеликі історії або веселі анекдоти, демонструючи глибинні зв'язки доволі далеких одна від одної форм культури. Можна говорити про постійний іронічно-критичний прийом: для чіткості і простоти пояснень Еко винаходить невеличкі сюжети, оповідання, статті, анекдоти тощо.

Справжнє захоплення викликають перші збірки есе: від «Лаконічного щоденника», який містить ще й веселі пародії (наприклад, на «Лоліту» Набокова), до «Зляканих і згуртованих», від «Домашнього ужитку» до «Надлюдини натовпу». Увага в його есе фокусується, зокрема, на типових явищах сучасної масової культури, певно заради ідеологічної демістифікації, що нагадує «Міфології» Ролана Барта. В Італії Еко належить пріоритет майстерності критичного відгуку на різноманітні події і явища масової культури: розбори американських коміксів, від Стіва Кеньона до Чарлі Брауна, аналіз міфу про Супермена і коментар італійської естрадної пісні 1950-х років, дослідження «секретів» телебачення, наприклад знамените есе «Феноменологія Майка Бонджорно», присвячене телевізійній поведінці одного з найвідоміших італійських ведучих і механізмам його успіху. Еко був обізнаний в царині ТВ-екранізації, бо у другій половині 1950-х рр. працював на Італійському радіо і телебаченні (RAI). Вдалою слід визнати й інтерпретацію народного роману в «Надлюдині натовпу»: це проникливі есе, в яких критик аналізує інтригу масового європейського роману, від «Парижських таємниць» Ежена Сю до «Трьох мушкетерів» Олександра Дюма

та англійських романів 1950-х рр. Яна Флемінга. Розглядаючи особливості характеру супергероїв роману XIX - початку XX ст. – від графа Монте-Крісто до Рокамболя, Люпена і Гарзана, – Еко, під впливом припущень Грамші, вбачає в цих персонажах прообрази провінційного різновиду ніцшеанської надлюдини, з якої черпала натхнення значна частина італійської культури початку XX ст.

Після вищезгаданих збірок з'являються інші, не менш захоплюючі і багаті тонкими спостереженнями за найбільш значущими явищами культури і тогочасними моральними настроями. Так, у збірці «З периферії імперії», Еко детально зупиняється на американських нормах моралі та традиціях американської масової культури; у збірці «Сім років бажання» міститься детальний аналіз політичного життя Італії в критичний період її історії (1977–1983); видання «Про дзеркала та інші есе» поєднує статті про сучасну мораль з чисто семіотичними есе, зачіпаючи семіотику театру, дзеркала, обличчя; сюди ж слід віднести «Другий лаконічний щоденник», в якому зібрані пародії та різного роду літературні вигадки, зокрема, коротка історія філософії у віршах.

Дещо специфічною є збірка «Шість прогулянок в літературних лісах» [112]: це шість лекцій з суто літературної проблематики, прочитаних в Гарвардському університеті, де розглядаються репрезентація часу в «Сильві» Нерваля та в низці інших романів XIX ст., зв'язок між літературною вигадкою та фактичною помилкою і т.ін. Певне культурно-виховне навантаження несуть і випуски «Між брехнею і іронією» з чотирма невеликими есе (про міф Каліостро, про мову обману в «Заручених» Мандзоні, про письменника Акілле Кампаніле і творця коміксів Уго Пратте) та «Поштова скринька Мінерви», куди увійшли написані з різних приводів короткі (максимум дві сторінки) тексти про поточні культурні явища [89].

Добре вписується саме в цей ряд і збірка «Про літературу» [146], являючи собою певного роду продовження збірки «Поштова скринька Мінерви». Книга містить вісімнадцять створених в основному в 1990-х роках есе, присвячених різним аспектам сучасного літературознавства. Ці тексти зазвичай написані з приводу якоїсь конкретної нагоди – конгресу, літературного вечора або вступу до академії. За тематикою їх можна поділити на три групи: по-перше, це роботи, присвячені поняттям та загальним проблемам сучасної літературної теорії; по-друге – це аналіз творчості окремих авторів або творів; по-третє – це спроби інтерпретації власної літературної діяльності. Деякі з них, на наш погляд, варто розглянути докладніше.

Вже згадувалась унікальна освіченість Умберто Еко, що має енциклопедичний характер: з глибоким знанням середньовічної естетики (монографія «Естетична концепція св. Фоми Аквінського») і всієї європейської естетики в цілому («Історія краси») Еко сполучає рідкісну обізнаність в області історії європейської лінгвістики (монографія «Пошуки ідеальної мови в європейській культурі»), коментуючи спробу західної цивілізації створити універсальну мову. Еко також демонструє ґрунтовну

обізнаність як з поетикою європейського бароко та з популярною літературою XIX ст., так і з авангардними поетиками поч. XX ст. і до 1960-х рр. Саме йому належить одна з перших монографій про твори Джеймса Джойса, яка була надрукована в Італії («Поетика Джеймса Джойса») [135]. З часом як літературна діяльність Еко, так і пристрасть до колекціонування книг, стали стимулом подальшого розширення його енциклопедичних знань. Безумовно грандіозний культурний багаж цього вченого і публіциста найкраще задіяний і відчутний саме в статтях есеїстичного характеру.

Покажемо, на нашу думку, є есе «Поетика і ми» (1992), в якому аналізується сучасна авторові «культурна репутація» «Поетики» Арістотеля. Спочатку Еко простежує багатовікову долю «Поетики» в італійській і англосакській культурі від XVI ст. до наших днів, а потім показує, як саме внутрішня амбівалентність «Поетики» Арістотеля відкриває нові перспективи для її поглибленого вивчення.

Отже, в Італії доля «Поетики» в XVI – XVII ст. склалась багато в чому завдяки численним коментарям і трактатам з поетики і риторики, наприклад, Емануеле Тезауро «Підзорна труба Арістотеля» (1655), які популяризували її основні постулати. Проте на початку XVIII ст. Віко в своєму творі «Нова наука» (1725) своєю концепцією органічного і природного розвитку мови й поезії позбавив сенсу будь-які міркування з приводу поетичних правил, завадивши таким чином подальшому благотворному впливу «Поетики» в Італії. Так, якщо у Франції «квітнули» нормативні поетики (від Буало до Батте, від Ле Боссю до Дюбо), то Італія, переходячи від Віко до ідеалістичної естетики романтизму, а потім безпосередньо до естетики Бенедетто Кроче, залишалася глухою до будь-якої поміркованої і відчуженої рефлексії про правила та механізми художньої творчості.

Еко доводить, що в англосакському світі «Поетика» Арістотеля користувалася іншою репутацією, будучи постійним орієнтиром для таких авторів, як Драйден, Гоббс, Рейнольдс або Семюель Джонсон. Вона відчутно вплинула на твори романтиків Вордсворта і Кольріджа, які намагалися навіть полемізувати з Арістотелем, не кажучи вже про Джойса, чії твори, починаючи з «Улісса» і аж до «Портрета художника в юності», наповнені алюзіями і відсиланнями до праць Арістотеля [118].

Визначним був вплив «Поетики» в американських дослідженнях з літератури, зокрема, в «Основах літературної теорії» (1924) Л. А. Річардса, в «Теорії літератури» (1942) Р. Уеллека та О. Уоррена, в яких арістотелівський background англосакської критики поєднується із засвоєнням російського формалізму та празького структуралізму. Під знаком Арістотеля перебували і такі величини Нової критики і школи Чикаго, як Френсіс Фергюссон, який в своїй книзі «Ідея театру» (1949) зосередився на арістотелівській ідеї «інтриги» і «дії», тут і Нортроп Фрай з його знаменитою «Анатомією критики» (1957), де він особливо обіграє поняття «міфу» (mythos) як інтриги.

Проте найбільш вражаючим, на думку Еко, текстом, що свідчить про вплив «Поетики» Арістотеля, є «Філософія творчості» (1846) Едгара Алана

По. Е. А. По після написання поеми «Ворон» робить спробу у всіх подробицях пояснити в своїй «Філософії творчості», якими саме риторичними і просодичними засобами він створював відчуття виняткової краси і безпосередності, що відрізняє його поетичний текст. Як зазначає Еко, есе По «в його підставах, цілях, результатах і подвійності отримало натхнення від Арістотеля» [146, с. 258].

«Філософія творчості» амбівалентна перш за все тому, що, як і в разі «Поетики» Арістотеля, не зовсім зрозуміло, заради чого написаний цей текст. Еко, як до нього Любомир Долежел, розмірковуючи про кінцеву мету «Поетики», ставить питання про те, чи є вона критичним текстом, призначеним характеризувати твори, чи це, швидше, праця з літературної теорії, покликана витягнути з прикладів загальнотеоретичні принципи і зформулювати критерії літературності [118]. Еко робить висновки, що мова йде про суперечливий твір, який коливається «між дескриптивною теорією і критичною практикою, які спираються одне на одного» [146, с. 259]. Таким чином, внаслідок власної фундаментальної подвійності «Поетика» є в той же час відправною точкою як для літературної теорії, так і для літературної критики.

Проте амбівалентні риси «Поетики» цим не вичерпуються, як і ступінь її актуальності в наші дні. Центральне поняття «Поетики» – катарсис. Фрагмент про катарсис, наголошує Еко, може бути інтерпретований подвійно: як процес, який за допомогою ототожнення з персонажами залучає нас до дії, тим самим звільняючи від пристрастей; або ж як загальна релятивізація самих пристрастей через їх вигадане кипіння на сцені, відносно якої глядач є стороннім спостерігачем, що насолоджується видовищем, неначебто воно не мало до нього прямого відношення. У такому разі йшлося б про два абсолютно різні типи прочитання, одне з яких припускало б діонісійську естетику, а інше – аполлонічну. По суті ж висновок один: в обох випадках цим фрагментом «Поетики» акцент різко зміщується від композиції до сприйняття витвору мистецтва, являючи найранішу модель орієнтованої на читача теорії літератури (*reader-oriented theory literature*).

Інше поняття в «Поетиці» – дія. Трагічне дійство, пише Арістотель, містить «розповідь, характери, стиль мови, думку, видовище, музику», але «найважливіша складова всього є співвідношення дій» [146, с. 262]. Тут, на думку Еко, як і П. Рікера, Арістотель говорить не стільки про жанр трагедії у вузькому значенні слова, скільки про «репрезентацію дії через міф (сюжет...)), окремими випадками якої є епічний дієгезис і драматичний мимесис [146, с. 262]. Саме тому «Поетика» виступає як перша теорія наррації і посідає своє місце у витоках всіх тих проблем нарратології, які з часу формалістів і Проппа до епохи Барта і Ж. Женетта знаходяться в центрі сучасних літературних теорій [146, с. 262]. Цікаво, що повторне відкриття «Поетики» Арістотеля і теорій наррації здійснилося саме в ХХ ст., коли роман, спочатку з Джойсом, а потім з «Новим романом», втягнув у глибоку кризу ідею романної дії. Еко зауважує, що актуальність «Поетики» сприймається ще гостріше, якщо враховувати те, що сьогодні будь-який

дискурс, не тільки літературний, але і філософський або науковий, «на глибинному рівні має структуру розповіді, яка може бути розвинена в нарративних термінах» [146, с. 265]. Еко посилається як на дослідження А. Ж. Греймаса, так і на власну працю «Роль читача», де показано, зокрема, що навіть такий надтеоретичний і спекулятивний текст, як «Етика» Спінози, побудований на прийомах оповідного характеру. Між іншим, не зважаючи на те, що філософський і науковий дискурси все більше і більше знаходять свою нарративну організацію, це не означає, наполягає Еко, що вони не підлягають верифікації. Головне – вони доносять до читача істину, логічно використовуючи літературні прийоми.

Про нетривіальність сучасної репутації «Поетики», підкреслює Еко, свідчить, нарешті, той факт, що це перший твір, в якому розвивається теорія метафори. Концепція метафори розробляється Арістотелем в тому самому напрямі, в якому сьогодні ведуться новітні дослідження з семантики. Як стверджує Рікер в «Живій метафорі» [180], Арістотель для визначення метафори створює іншу метафору, що відсилає нас до ідеї руху і дій.

Між тим останні дослідження в області семантики, від Греймаса до Лакоффа, відкидають гіпотезу, згідно з якою визначення об'єкту семантики ґрунтується на його внутрішніх властивостях, і все більш схилиються до семантики іншого роду, коли об'єкт визначається через послідовність дій, залежних від властивостей самого об'єкту: так, щоб визначити парасольку, необов'язково досліджувати її складові елементи, але слід враховувати дії, необхідні при її використанні, побудові і т.д. [166]. В цьому сенсі арістотелівське визначення метафори, в принципі, пріоритетно передусь новітнім дослідженням з семантики. Праця «Поетика і ми», на нашу думку, виходить за межі жанру есе, зачіпаючи величезний перелік ідей, творів, авторів, концепцій, країн та епох.

Оригінального змісту есе «Про символ» (1994), присвячене одній з психологічних особливостей сучасного суспільства, яку Еко визначає як «манію символу». Мова йде про тенденцію шукати (і знаходити) приховані символи і значення там, де їх немає, а це має місце як в інтелектуально витонченій літературній критиці, так і в пересічній публіцистиці. У своєму аналізі причин подібного явища Еко відштовхується від глибинної подвійності терміну «символ» в його сучасному значенні, яке пов'язане як з точними і визначеними семіотичними знаками, так і з неясними нарративними стратегіями, які з часів романтизму прагнуть до полівалентності і максимальної семантичної відвертості. Визначивши різні форми метафори – від метонімії до алегорії, – Еко зауважує, що дослідники часто помилково ідентифікують середньовічний і барочний символізм з символізмом сучасним. Якщо в Середньовіччя і в епоху бароко вимога символізму співвідносилася з вимогою раціонального осмислення універсуму, то в сучасному символізмі знаходять віддзеркалення напружений пошук багатозначності і семантичних флуктуацій – типова межа багатьох художніх явищ кінця ХІХ ст. За численними трактатами про символ в епоху бароко приховується чітке прагнення до організації і дешифровки

універсального. Символ в епоху бароко, на думку Тезауро, – це метафора, що виражає певне поняття за допомогою тропу. Ситуація змінюється, коли в середині XIX ст. утверджується більш світське сприйняття життя: функції релігійного символізму все більш перебирає на себе поезія. З цього моменту перестають існувати об'єкти, що мають символічну валентність самі по собі – будь то емблеми, тварини, фігури чи таємні формули, як це було в епоху Середньовіччя або в епоху бароко. Будь-яке слово, предмет або образ на межі XIX та XX століть знаходять символічне навантаження через свідому текстуальну стратегію. «Можливо, саме сучасність, – вказує Еко, – винайшла поняття поезії: сучасні Гомеру і пізніші читачі розцінювали його поеми як енциклопедію універсального знання, а люди Середньовіччя звертались до Вергілія так, як згодом стали читати Нострадамуса. Сьогодні ми вимагаємо від поезії, а часто і від прози, не тільки виразу почуттів, розповіді про подію або етичного уроку, але також і символічних осяянь, блідого ерзацу істини, яку ми більше не вимагаємо від релігії» [146, с. 168]. Проте, додає Еко, цього вистачило б тільки тим, кому властиві «чітке усвідомлення безглуздя універсуму і пристрасне прагнення до спокутування через запитання» [146, с. 168]. Проникливий дослідник дає зрозуміти, що для значної частини сучасної культури, навпаки, стала помітною тенденція до сприйняття одного з найвульгарніших аспектів цього символізму – прагнення знаходити таємне, більш глибокий смисл у кожному, навіть незначному явищі. У вищих культурних сферах «сучасна ересь деконструкції» вважає реальний зміст нашої мови неістотним, оскільки в її очах суть завжди знаходиться по той бік – нерідко в ігнорованій сфері символічного. У сфері ж масової публіцистики постійно маніфестує прагнення мас-медіа до пошуку змов, зашифрованих повідомлень, таємних підтекстів, приховуваних сенсацій, доречно і недоречно вживаючи PR-кваліфікацію.

«Позбавлені Бога, на якого ми могли б посилатися, – з прикрістю констатує Еко, – ми всюди шукаємо іносказання. Не будучи здатними знаходити і розпізнавати реальні символи, отруєні культом підозри та змови, ми розшукуємо символ навіть там, де він не втілений у формі літературного тексту» [146, с. 171]. Тут відчутні інтонації «Припущень та спростувань» Карла Поппера: «Соціальна теорія змови... є результат втрати зв'язку з Богом, звідки питання: «хто посідає його місце?»» [178, с. 123].

Змови, успішні містифікації і зв'язок риторики з історією - центральні теми есе «Сила неправедного». Еко вже зупинявся в своїх попередніх роботах на долі деяких містифікацій, наприклад, підкладеного Константинового дару, листа священника Джанні (XII ст.) або фальсифікованих «Протоколів сіонських мудреців» [138]. Важливо підкреслити, що в «Силі неправедного» Еко ще раз рішуче і категорично заперечує сучасній деконструкції. Дослідник відкрито виступає проти деконструктивістської спокуси звільнити історію від перевірки на істинність, ховаючись за аксіомою «історія – це розповідь». Той факт, що будь-яка історіографічна робота побудована на основі розповіді, аналогічно літературному твору, не означає, що вона позбавлена наукових критеріїв

перевірки, яким не зобов'язані підпорядковуватись літературні опуси. Доречі, Карло Гінзбург, у 2000 р. присвятив цій темі збірку статей «Історія, риторика і доказ», де цілком в дусі Еко розглядається зв'язок між риторикою та історією [154].

Як окрему номінацію критичного оцінювання літературного твору у статті «Про стиль» (1996), У. Еко фіксує і розкриває широкі семантичні коливання, що відрізняли дане поняття в ході його історії, посилаючись ще на одну роботу Гінзбурга [156]. Спочатку терміном «стиль» маркувалися нормативні літературні жанри. Наприклад, в класичній Греції «аттичний стиль» (в своєму протиставленні «стилю азійському» або родоському, а також «трагічному», «елегічному» або «комічному» стилям) позначав суму літературних прийомів, заданих певними і наперед сформульованими нормами. Лише починаючи з маньєризму і бароко цей термін викликає асоціації з ідеєю оригінального, не тільки в мистецтві, але і в побутовій поведінці: виникле в епоху Відродження поняття «вишуканої людини» в XVI ст. починає означати людину, яка через свою сміливість, розумові здібності і впливовість здатна порушувати норми загальноприйнятої поведінки.

У найпевнішому вигляді ця ідея була розвинена в «Дослідженні природи стилю» (1770) Чезаре Беккарія, де стиль розуміється саме як щось неординарне, як відступ від традиційних художніх норм, і затвердилася завдяки Гете та його органіцистській теорії мистецтва, згідно з якою стиль означає присутність справжньої і неповторної гармонії в предметі мистецтва. За часів Флобера, а потім і Пруста стиль стає не тільки індивідуальним і неповторним літературним прийомом, але і ознакою особливої здатності відчувати і бачити світ. Зрештою, настання епохи декадентства призводить до того, що стиль набуває значення оригінальності як ексцентричності, результату нарочитого ігнорування поведінковими моделями і в цьому значенні підхоплюється авангардом. Поняття стилю, таким чином, зазнає радикальної семантичної еволюції: від наслідування певних нормативних моделей до їх відвертого забуття. Усвідомлюване як «спосіб створення текстів» уявлення про стиль є центральним поняттям тієї семіотичної критики тексту, апологетом якої стає У. Еко. З погляду аналізу стилістичних, риторичних та оповідних прийомів, за допомогою яких текст впливає на читача, першою і зразковою моделлю семіотичного аналізу слід вважати трактат Псевдо-Лонгіна «Про піднесення».

Про характерну для Еко філігранність вивчення та узагальнення всіх нюансів літературної творчості свідчать дві статті збірки «Про літературу», в яких детально аналізуються особливі риторичні фігури: гіпотипозис (*l'ipotiposi*) і *turn ancillaries*. В першій з них – «Семафори під дощем» (1996), Еко розглядає типологію описів фізичного простору в літературі, визначуваних в риторичі як гіпотипозис або евіденція (*evidentiae*). Підкреслюючи, що класична риторика, починаючи з Гермодора і закінчуючи Квінтіліаном, неодноразово і безуспішно намагалася забезпечити цю фігуру чіткими визначеннями, Еко відзначає, що в реальності титулом «гіпотипозис» іменуються абсолютно різні оповідні прийоми: докладні

фізичні описи; перелік предметів, від Сидонія Аполлінарія до Джеймса Джойса; низка дій, що швидко змінюються і є легко пізнаваними (окремі сцени з «Гаргантюа і Пантагрюеля» Рабле); відсилання до простору і зорових образів, доволі просто пізнавані адресатом, і т.д.

Показовим є ще один кут зору, під яким літературознавцю належить розглядати тексти: в есе «Нечистота форми» Еко зосереджується на аналізі таких елементів мови, як *turn ancillaries*, що скріплюють діалоги роману або будь-якого іншого прозаїчного твору (різного роду «сказав», «вигукнув», «відповів», «додав» і т.п.). Як відзначає Еко, ідеалістична естетика Б.Кроче свідомо не враховувала *turn ancillaries* і бачила в них лише «нечистоту форми». Сьогодні ж допоміжні елементи набувають нового значення завдяки естетиці Парейсона і новим структурним підходам до аналізу тексту. Необхідно додати, що в *turn ancillaries* можна углядіти ті «відходи або покидьки нашої уваги», які, згідно з Фрейдом та найпроникливішими інтерпретаторами доказової парадигми, є безперечними ознаками авторського стилю [155].

Неперевершений майстер наукового аналізу, Еко не обмежується ні часовими ні мовними рамками, а розглядає загальний світовий літературний процес в його динаміці і взаємодії. Наприклад, у статті «Інтертекстуальна іронія і рівні читання» (1999), він ставить перед собою завдання прояснити низку ключових понять так званої постмодерністської літератури. Дослідник погоджується з позицією таких сучасних літературознавців, як Лінда Хатчин і Брайан Макхейл, які виокремлюють такі чотири відмінні риси літератури постмодерну: металітературність, діалогізм, присутність *double coding* та інтертекстуальна іронія [170].

Що стосується металітературності, тобто присутність у середині тексту прямих міркувань на тему структури і природи твору, то Еко, відзначаючи, що мета літературність, безумовно, не є рисою виключно постмодерністської літератури, визнає, що у постмодерністському романі металітературна стратегія проявляє себе «з особливою наполегливістю». Не зовсім зрозуміло, що Еко має на увазі під діалогізмом, оскільки іноді він посилається на поняття діалогізму, вироблене М. Бахтіним, іноді зводить його до простої наявності цитат; стосовно *double coding*, дійсно ключового поняття постмодернізму, відзначеного вперше критиком Чарльзом Дженксом на матеріалі архітектури, то, в трактуванні Еко, ним передбачається конструювання усередині тексту подвійної парадигми інтерпретацій, завдяки якій твором можуть однаково насолодитись як освічений читач, який розпізнає всі інтертекстуальні відсилання, так і читач масовий, цих перехресень навіть і не помічаючи [161].

Інтертекстуальна іронія, згідно з Еко, зводиться до присутності в тексті таких алюзій, які масовим читачем можуть і не пізнаватись, проте у разі їх виявлення сприяють більшому задоволенню від тексту. На наш погляд, ідею Еко щодо інтертекстуальної іронії слід розуміти як прийом, схожий з *double coding*, але незалежний від структурних характеристик тексту, а сфокусований на реакцію читача. Порівнюючи парадигми читання,

постульовані постмодерністською літературою, з чотирма рівнями прочитання біблійної герменевтики – прочитання бульварне, моралістичне, алегоричне та містичне (на них посилається і Данте в питанні про інтерпретацію його «Комедії» в «Епістолі XIII»), Еко доходить висновку, що йдеться про принципово різні явища: біблійний або середньовічний читач міг не активувати алегоричний чи то містичний рівні прочитання, в той час коли читача епохи постмодерну примушує до прочитання сам текст. Уважний до інтертекстуальних відсилань постмодерністський читач швидше нагадує «читача семіотичного», який звертає увагу на те, як текст написаний, ніж «семантичного читача», який завжди зосереджений виключно на змісті тексту. Втім, ці два типи читача лише відносно ідентичні, оскільки «семіотичний читач» може також звертати увагу на те, як написана розповідь, не обов'язково втягуючись в «гонитву за цитатами». Таким чином, Еко виокремлює новий тип читача, котрий захоплюється «гонитвою за цитатами», і визначає його як характерного поціновувача нової, постмодерністської літератури.

Надзвичайно важливою є принципова точка зору, викладена в останній масштабній статті збірки, «Про деякі функції літератури» (2001), в якій Еко стверджує, що одна з основних функцій літератури – це збереження і розвиток мови як колективного надбання. Література створює мовну спільну єдність і, отже, культурну ідентичність, як це сталося в Італії з «Комедією» Данте. Впродовж багатьох століть спільнота, розділена географічно і політично, ідентифікувала себе з цим твором і знайшла з його допомогою мову для виразу власних ідей, відчуттів та спільних прагнень. Без цієї мовної і культурної ідентичності не виникло б і думки про політичне об'єднання Італії, не існувало б італійської нації. Крім того, наголошує Еко, література зобов'язує нас з увагою і пошаною ставитись до чужого слова, навіть з урахуванням загальної свободи інтерпретації. «Літературні тексти не тільки ясно говорять нам про те, чого саме ми не маємо права ніколи більше ставити під сумнів, але, на відміну від об'єктивної реальності, авторитетно сигналізують нам про те, що в них повинне бути значущим, що ми не могли це вибрати доказом для вільних інтерпретацій» [146, с. 12]. Література, пропонуючи нам сюжети і персонажів, чия доля остаточно вирішена наперед автором, привчає нас до беззастережного прийняття цієї долі. Виховна функція літератури, переконаний Еко, не зводиться до передачі етичних істин або до формування відчуття краси: «...функція «незмінних» розповідей полягає саме в тому, що всупереч нашому прагненню змінити долю нас примушують торкнутися її незворотності» [146, с. 22]. В цьому розумінні література вчить нас звикати до думки про невідворотність смерті.

В літературному доробку видатного сучасного італійського письменника та критика є й інші статті, меншого обсягу, присвячені його улюбленим письменникам: Данте, Сервантесу, Нервалю, Джойсу, Борхесу та іншим. Еко пише: «Борхес, як і Джойс... один з моїх найулюбленіших авторів, який справив на мене величезний вплив» [146, с. 121]. Відчувається, що Еко захоплюють літературні твори, багаті інтертекстуальними

відсилками. В той же час помітне зачарування автора такими текстами, як «Сильві» Нерваля або «Поминки Фіннегана» Джойса, які викликають у читача свого роду «ефект затуманення», що дезорієнтує читача за допомогою кардинального зміщення просторово-часових координат. Варто зазначити, що саме цей «ефект затуманення» став одним з ключових прийомів останнього роману У. Еко «Чарівне полум'я цариці Лоани». Достоїнство цих есе в тому, що на емоційному рівні Еко вдається передати стан власного захвату від читання літературних текстів, одночасно фіксуючи і те почуття задоволення, яким він вже як учений переповнений при виявленні механізмів породження емоцій та розкладання їх на окремі елементи. Вказана властивість характерна не лише для короткого есе, як, наприклад, міркування «Про стиль «Маніфесту» Карла Маркса», риторичну структуру якого майстерно аналізує Еко, знаходячи там сліди риторики Саллюстія. Це притаманно і більш ґрунтовним статтям, як, наприклад, «Уайльд. Парадокс і афоризм», де Еко розкриває механізм породження афористичних висловів ірландського письменника, або опусові «Портрет художника як холостяка», присвяченому «Поминанням Фіннегана» Джойса, в якому ерудований і пильний дослідник знаходить вплив «Книги Келлса», середньовічного ірландського рукопису VIII ст. Та ж доскіпливість відчувається і в есе «Між Ла-Манчем і Вавилоном»: аналізуючи «Вавілонську бібліотеку» Борхеса, Еко зупиняється на таких її джерелах, як «Ars Magna» Раймонда Луллія та «Essay towards a Real Character» Джона Уїлкінса.

Поємі «Сильві» Нерваля Еко присвячує своє найбільше есе – «Тумани Валуа» (1999), де прагне пояснити загадковий «ефект затуманення», породжуваний текстом. «Сильві» – очевидно, той твір, до якого Еко поставився з найбільшою увагою – зробив його переклад, присвятив численні університетські курси і семінари, про нього писав доповіді і статті. В самому узагальнюючому есе, орієнтуючись на проникливі припущення Пруста, Еко здійснює комплексний аналіз, до якого виявляються залученими численні різнопланові рівні та аспекти тексту: складний зв'язок між автором і розповідачем; неясні і ледь вловимі відносини між розповідачем і героєм; пунктирно окреслений характер фабули; симетрія тексту; періодичні повтори деяких тем (театр) або сюжетних ходів (циклічність часу і простору); помітна частота дієслівних часів, таких як імперфект, який має надавати кожній дії героїв незакінченості і ілюзорності та інше. Стосовно цієї праці, на наш погляд, можна говорити про зразковий фундаментальний аналіз тексту.

Окремий блок складають кілька есе, в яких викладені роздуми, що безпосередньо зачіпають діяльність Еко-романіста. Вони становлять неабиякий інтерес не тільки тому, що вводять нас в творчу лабораторію письменника, але і тому, що свідчать про тісний зв'язок між есеїстичною та літературною іпостасями Еко. Літературну діяльність У. Еко не можна розглядати як альтернативу науковим пошукам, оскільки значна частина матеріалів, досліджень і нарративних прийомів, що використовуються в романах, зустрічається і в його наукових роботах. В статті «Як я пишу» (1996), міркуючи про причини свого запізнілого дебюту в літературі (роман

«Ім'я троянди» вийшов в 1980 р., коли автору було вже 48 років), Еко розповідає, що вже давно відчував глибинний зв'язок між есе і романом, часто прагнув будувати свої статті як справжні оповідання. Еко розумів, наскільки важливо описати в есе не тільки результати своїх досліджень, але й непрості шляхи пошуку, зі всіма невдалими спробами, помилковими або спростованими гіпотезами. Таким чином, він розумівся на епістемологічній і методологічній важливості оповідної модальності, за висловом Ю. Лотмана. Матеріал, що складається з гіпотез, проб, прозрінь, включався в структуру оповідання, розвиток якої виявлявся не менш важливим, ніж результати дослідження. Втім, тенденція до оповідної критики, що доволі помітна в історіографічних есе Еко, збігається з новими напрямками західної історіографії 1980–1990-х рр.

Отже, якщо, з одного боку, його наукові статті деколи набувають форми оповідання, то, з іншого, його романи не виникають без посередництва наукових розвідок. Педантичний пошук історіографічних джерел, безпосереднє дослідження географії романної інтриги, перевірка деталей, які часто не входили в остаточну версію роману, служать для Еко засобами створення особливої атмосфери, в якій народжується оповідний стиль його романів. Плодом цих досліджень і є «Ім'я троянди», «Маятник Фуко», «Острів напередодні», «Баудоліно» та інші. Оповідь Еко не могла з'явитись поза науковими дослідженнями: розвиток інтриги часто будувався довкола розслідування, пошуку доказів, що робить Еко автором, який вважає за краще вести розповідь через нескінченні перешкоди, а не йти до кінцевої мети прямим шляхом. Вибір лінгвістичних засобів і відповідного стилістичного реєстру, пише про своє сходження сам дослідник, приходив потім і був продиктований самим матеріалом.

Відверта і об'єктивна стаття «Борхес і мій страх впливу» (1999), дає можливість збагнути приховані механізми літературної творчості Еко, де сам автор іноді не відразу усвідомлює ступінь впливу на нього інших текстів. Це есе присвячене проблемі літературних впливів, більш-менш непрямих, відчутних в його романах. Зокрема, тут Еко аналізує дію текстів Борхеса на «Ім'я рози». В цьому жанрі в котре привілейованим джерелом стає безпосередній досвід: Еко з повним знанням справи розглядає не тільки ті впливи, які він усвідомлював під час написання роману (наприклад, «Вавілонської бібліотеки»), але також і джерела, підказані критикою, про які він не замислювався, забув чи-то відкинув в процесі роботи. Так, Еко дивується із здогадки одного критика, який знайшов в «Імені рози» сліди романів Мережковського: «В ході моєї літературної праці були знайдені впливи..., які мене спантеличили, але також і переконали – наприклад, коли Джорджо Челлі, говорячи про роман «Ім'я рози», побачив в ньому вплив історичних романів Дмитра Мережковського, я повинен був визнати, що читав їх в дванадцятирічному віці, хоча в той час, коли писав роман, про це геть забув» [146, с. 130]. Безпосередній досвід роботи над романом стає неоціненним саме для шліфовки критичного інструментарію, дає можливість

краще висвітлювати різноманітні нюанси такого складного поняття, як вплив.

Підсумовуючи, варто зазначити, що наукова діяльність може стати джерелом натхнення і випробувальним полігоном для діяльності літературної, а есе і романи однаковою мірою містять елемент дослідження і нарративні прийоми. Підтвердженням цього є стаття Еко «Сила помилкового», яка складає серцевину роману «Баудоліно» та його роман «Чарівне полум'я цариці Лоани», який народився з есе «Американський міф трьох антиамериканських поколінь».

2.2. Романи: віддзеркалення теоретичних напрацювань.

У 1980 році Умберто Еко несподівано розширив спектр творчих уподобань і замість звичного амплуа академічного вченого, ерудита і критика з'явився перед публікою як автор сенсаційного роману, який одразу здобув міжнародну популярність, був увінчаний літературними преміями і послужив основою такої ж сенсаційної екранізації. Заговорили про появу «нового Еко», проте якщо пильно вчитатися в текст роману, то стає очевидним органічний зв'язок між ним і науковими інтересами його автора. Більш того, стане зрозумілим, що роман реалізує ті концепції, які живлять наукову думку автора і являє собою переклад науково-філософських та гуманістичних ідей У. Еко на мову художнього тексту.

Тут доречно зробити такий акцент: характерно, що Еко постійно працює над кількома провідними напрямками світової науки, завжди перебуваючи в її авангарді і вдало поєднуючи глибини історії з вершинами найновітніших ідей. Так, починаючи з 60-х років, Еко активно виступає як теоретик постмодернізму. Одна із засадничих ідей постмодерністської естетики, згідно з Еко, це інтертекстуальність, що яскраво виявляє себе в новому творі у формі діалогічного цитування, пародіювання, інтерпретації відомих літературних сюжетів. Ще одна програмна теза постмодерністської концепції Еко: твір повинен поєднувати у собі проблемність і розважальність, спиратися на традиції літературної класики і водночас не ігнорувати запити і смаки «масової культури». Саме ігнорування традицій класики, заперечення їх і одночасно акцент на підкресленій елітарності та зарозумілості завели художню творчість у глухий кут і сприяли культурній «вичерпаності» естетики модернізму, і зокрема авангардизму. За висловами Еко, в процесі руйнації культури минулого авангардизм дійшов свого логічного кінця: вихолостився до абстракції, до потворності, до чистого полотна, до дірки в полотні, до спаленого полотна; в архітектурі – до садового паркану, до будинку-коробки; в літературі – до остаточного зруйнування логічної зв'язності, до білого аркуша; в музиці – до цілковитої какофонії і невиразного шуму і, зрештою, до абсолютної тиші. Інакше кажучи, авангардизм дійшов межі знецінення мистецтва, вилучивши з нього усе, що викристалізувало його як мистецтво. Постмодернізм, за

висновками Еко, це відповідь модернізму, покликана повернути мистецтву втрачені ним естетичні позиції і воскресити інтерес до нього у збайдужілого загалу.

Поняттям «постмодернізм» все частіше визначають не тільки становище сучасної літератури, а й стан суспільства взагалі. Постмодернізм проголошує гасло «відкритого мистецтва», вільної взаємодії з усіма старими і новими традиціями. Тобто передбачається смілива гра з цитатами, жанрами і стилями різних епох, зняття різниці між нормативним і ненормативним, взагалі, принципова відмова від поняття норми. Постмодернізм встановлює партнерсько-ігрові стосунки між читачем і автором. У відповідь гра й іронія стають важливими якостями цієї літератури, що стала найхарактернішим явищем художнього життя кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Останнім часом у вітчизняній науковій літературі почали розрізняти справжній постмодернізм і «постмодернізм» в лапках. Серйозні зауваження з цього приводу зробив Л. Баткін, який пропонує надзвичайно простий і водночас гранично точний критерій істинності – співвіднесеність з єдиними для всього людства моральними законами «значеннєвого світу, у якому люди вирішують для себе жити і в якому їм доведеться помирати» [6, с. 180]. Іншими словами, якщо справжній постмодернізм ставить суворий і безсторонній діагноз сучасності, то «постмодернізм» перетворює цей діагноз у предмет смакування і мазохістського самозадоволення.

За великим рахунком, «постмодернізм» сьогодні все більше стає винятково східноєвропейським феноменом. У той час, коли у нас захоплюються західними ідеями другої половини ХХ ст., їхні творці вже багато в чому переосмислили свої старі погляди і пристрасті. Яскравий тому приклад – глибокий песимізм Ж. Бодрійяра, який охарактеризував теперішнє європейське світовідчуття в дуже похмурих тонах. У сьогоднішньому знівельованому і уніфікованому світі культура, на думку Бодрійяра, все більш нагадує якийсь постісторичний смітник. Подібна ситуація, за словами Бодрійяра, стала результатом знищення Іншого. Зникнення культурного Іншого призвело до дуже сумного результату, позаяк «ніщо тепер не захищає символічний простір» [54, с. 7].

Наприкінці 80-х років ХХ ст. європейські інтелектуали з обуренням відреагували на слова Ф. Фукуями стосовно «кінця історії». Тоді багатьом ще здавалося, ніби це усього лише черговий випад Нового Світу проти Старого. Проте вже і сама Європа з усією очевидністю відчула себе в ситуації «кінця історії». Щоправда, фукуямівське формулювання тут так і не закорінилось: замість нього віддають перевагу вживанню своєрідних «евфемізмів». Бодрійяр, наприклад, говорить про трансполітику – «зону, де усе стає оборотним, де можна повернути назад». У межах такої зони «ми стикаємося з чимось, що вже мертво і чому в той же час ніяк не вдасться померти» [53, с. 5]. Отже, ця сама «трансполітика» якраз і виглядає однією з можливих інтерпретацій «кінця історії».

Звісно ж, Бодрійяр – корифей постмодернізму справжнього, без лапок. Як свою особисту драму він переживає теперішню духовну позачасовість. І в

цьому підході, у пропусканні культурних проблем «через себе» – джерело надзвичайної інтуїції філософа, яка дозволяє виозначити найбільш пекучі проблеми сучасності: як жити в ситуації зникнення Іншого і де знайти вихід з «кінця історії» у якісь нові форми Буття.

Таким чином, настав час усвідомити, що на порядок денний виходить питання про особливості світовідчування початку III тисячоліття. Зіставлення поглядів сучасних дослідників свідчить, що на сьогодні один з найцікавіших, відкрито заявлених проєктів завтрішнього світовідчування знаходимо саме у творчості Умберто Еко.

Щоб розкрити зміст новітніх теоретичних розробок Еко, необхідно з найпильнішою увагою вчитатися в його романи – «Ім'я рози», «Маятник Фуко», «Острів напередодні». Ці твори, по суті, є відбитком академічних вишукувань Еко. Колосальний успіх твору «Ім'я рози» можна пояснити насамперед за все винятковою своєчасністю появи книги. Як зауважує Д. Затонський, «...щось зсунулося, змістилося, змінилося в навколишньому світі; Еко – усвідомлено чи не усвідомлено – на зуви, зміщення, зміни відреагував, і ось вам результат...» [24, с. 7]. Можливо так сталося і внаслідок особливої жанрової «поліфонічності» твору – адже «Ім'я рози» роман водночас детективний і історичний, інтелектуальний і мемуарний, роман жахів і комедійних колізій. В автокоментарі до роману сам Еко говорить, що склав «такий детектив, в якому мало що з'ясовується, а слідчий терпить поразку», чого, на його думку, «наївний читач може і не помітити» [83, с. 99].

У вступній статті до роману «Ім'я рози» В. Іванов пише: «Коли я думаю про цей роман, мені згадується есе Олдоса Хакслі, де той стверджував, що є дві категорії читачів: одні читають тільки детективи, а інші тільки філософську літературу. Умберто Еко одним з перших домігся поєднання в одній книзі декількох протилежностей, які раніше критики розглядали як полюси, що символізують різні підходи до літератури» [28, с. 3].

В основу детективної інтриги в романі покладена історія розслідування серії загадкових вбивств, що сталися в листопаді 1327 року в одному з італійських монастирів (шість вбивств за сім днів, впродовж яких розгортається дія роману). Завдання розслідування злочинів покладено на колишнього інквізитора, а радше філософа і інтелектуала, францисканського монаха Вільгельма Баскервільського, якого супроводжує його малолітній учень Адсон, котрий виступає в творі і як оповідач, очима якого читач бачить усе зображене в романі. Вільгельм і його учень сумлінно намагаються розплутати заявлений у творі кримінальний клубок.

Автор з певною наполегливістю пропонує читачеві саме детективне тлумачення. Вже те, що францисканський чернець XIV ст., що вирізняється чудовою проникливістю, англієць Вільгельм Баскервільський, відсилає читача своїм ім'ям до розповіді про найзнаменитіший детективний подвиг Шерлока Холмса, а літописець його має ім'я Адсона (прозорий натяк на Ватсона у Конан Дойля), достатньо ясно орієнтує нас щодо жанру. За висновками В. Іванова «Читачеві імпонує, нехай поданий в дещо іронічній, пародійній формі, традиційний образ сищика, що нагадує Шерлока Холмса не одним

лише фамільним ім'ям, але і самим стилем демонстрації своїх викладень, які стосуються не тільки розкриття злочинів, але й більш звичайних життєвих справ» [28, с. 4].

Втім, численні описи, які, починаючи з перших розділів роману, періодично вкрапляються в розповідь з метою якнай докладнішого поінформування читача про політичну атмосферу та релігійні розбіжності, що мали місце в Європі XIV ст., вказують на те, що перед нами також і історичний роман.

Історичний же момент, до якого приурочена дія «Імені рози», визначений у романі точно: за словами Адсона, «за декілька місяців до подій, котрі будуть описані, Людовік, уклавши з переможеним Фредеріком союз, вступив в Італію». Однією з центральних подій роману «Ім'я рози» є невдала спроба примирення папи й імператора, який намагається знайти союзників в ордені Св. Франциска. Епізод цей сам по собі незначний, але дозволяє втягти читача в складні перипетії політичної і церковної боротьби тієї епохи: спливають спогади про тамплієрів і розправи з ними, про катарів, валвденців, гуміліатів, неодноразово згадуються у розмовах «авіньйонське полонення пап», тогочасні філософські та богословські дискусії. Всі ці рухи залишаються поза текстом, хоча орієнтуватися в них необхідно, аби зрозуміти розстановку сил в романі.

«Але й історія, – як стверджує відома дослідниця та перекладач творів Еко О. Костюкович, – якою... розбавлена детективна інтрига, це... ще не все: у творі одна одній протистоять дві кардинально відмінні світоглядні позиції, два бачення істини, сміху, комічного, що надає творові Еко виразних жанрових ознак філософського роману» [40, с. 43].

Прихованим сюжетним стрижнем роману є боротьба за другу книгу «Поетики» Арістотеля, яка вважалася втраченою. Вона дійсно існувала, і справді є втраченою не лише в романі У. Еко, але й у реальності.

Питання про те, який вигляд мав оригінал «Поетики», не можна вважати остаточно вирішеним. Існування другої частини «Поетики» Арістотеля, присвяченої комедії та комічному, довго піддавалося сумніву. Доказом на користь того, що початковий текст був більше відомого нам, служить і згадування двох книг «Поетики» у списку арістотелівських творів у Діогена Лаертського, і посилання на нього самого Арістотеля. Наприклад, у «Риториці» (I, XI, 1372a, 12) Арістотель стверджував, що визначення комедного (сміхового) наведено в «Поетиці», та й у самій «Поетиці» є вказівка про те, що, крім трагедії й епосу, в ній розглядається також комедія (1449b, 21). На підставі цього вже в XVI ст. Ветторі припустив, що доступний нам текст «Поетики» – це лише частина більш обширної праці.

Думка Ветторі знайшла підтримку у філологічній науці XX ст. після того, як у 1939 році Крамер відкрив у рукописі X ст. з Коізліанівського збірника в Парижі фрагмент втраченого твору про комедію. На його основі було зроблено декілька спроб реконструювати зниклу частину «Поетики».

Як об'єкт сюжетних колізій «Поетика» Арістотеля ініціює філософську полеміку в романі, в якій протиставляються дві діаметрально протилежні світоглядні концепції щодо знання як знаряддя пошуку та зберігання істини.

Концепція ченця Хорхе зводиться до того, що знання є формою консервації і приховування істини. З точки зору Хорхе, істина не є знанням з безкінечно заданою і невичерпною перспективою. Інакше кажучи, істина не безмежна, принаймні вона не є такою для людини. Істина необхідна для людини, вважає Хорхе, але має бути обмежена колом знань, встановлених авторитетними богословськими працями, визнаними за канонічні. Пошуки істини за її межами лише дискредитують ці знання і тому є шкідливими і навіть небезпечними. Прикладом і уособленням подібної небезпеки для Хорхе і є книга Арістотеля, тому що Арістотель сміливо піддає критиці будь-які істини і не рахується ні з якими авторитетами.

Навпаки, концепція Вільгельма полягає в тому, що знання насамперед стимулює до свого подальшого поглиблення, до пошуку нових істин, сенс яких не обмежується встановленими релігійними догматами і є безмежним та невичерпним. На доказ правоти своєї думки, Вільгельм також посилається на Арістотеля, але вже як на позитивний авторитет і приклад. Символом подібного творчого ставлення до проблеми знання стає для Вільгельма сміх, комічне – як елемент світогляду людини, який ініціює в ній передусім самокритичність. Самокритичність, скепсис для Вільгельма, це перш за все ознака людини мислячої, що не сприймає сліпо усе на віру, тобто це творчий стимул для саморозвитку та самовдосконалення.

Середньовічний світ жив під знаком вищої цілісності: єдність божественна, а поділ походить від диявола. Єдність церкви у романі втілено в інквізиторі, єдність думки – в Хорхе, що, незважаючи на сліпоту, засвоює величезну кількість текстів повністю напам'ять, інтегрально. Така пам'ять спроможна берегти тексти, але не націлена на створення нових. Пам'ять сліпого Хорхе – це модель, за якою він будує свій ідеал бібліотеки. Бібліотека в його уявленні, – це гігантське спецховище, місце, де в цілісності зберігаються тексти, а не місце, де старі тексти слугують відправними пунктами для створення нових. Саме з метою перешкодити монахам віднайти в книжках бібліотеки знання та істини, що відволікли б їх від фанатичної віри, або зародили сумнів у ній, Хорхе і впроваджує порядок вибіркової видачі книг, чим фактично монополізує право на знання та істину. Хорхе згадує чимало аргументів, що містяться в книжках бібліотеки і можуть сприйматися як неприпустимі серед істин християнського віровчення. Але особливу ненависть у нього викликає сміх, комізм, елементи якого містяться не лише у світських, але й у релігійних працях і асоціюються у Хорхе з чимось абсолютно несумісним із серйозністю релігійних істин, а лише з диявольським під'южуванням, яке дискредитує Бога в очах людини. Навпаки, для Вільгельма сміх – вияв творчого, ініціативного і розумного начала в людині, яке аж ніяк не суперечить постулатам віри.

«Хорхе, – на думку Ю. Лотмана, – уособлює дух догми, Вільгельм – аналізу. Один створює лабіринт, інший розгадує таємниці виходу з нього.

Міфологічний образ лабіринту пов'язаний з обрядом ініціації, і Вільгельм – борець за ініціацію духу. Тому бібліотека для нього – не місце, де зберігаються догми, а запас їжі для критичного розуму» [43, с. 476].

Коли під час фінальної дискусії в «межах Африки» Вільгельм запитав: «Чому інші книги ти хоча і прагнув сховати, але не ціною злочину?... І лише через цю книгу ти згубив побратимів і згубив власну душу», сліпець відповів: «Кожне із слів Філософа... свого часу перевернуло існуючі уявлення про світ. Але уявлення про Бога йому поки не вдалося перевернути... Якщо б ця книга стала предметом вільного тлумачення, це означало б падіння останніх меж» [86, с. 263]. В очах Хорхе «сміх – це слабкість, гнилість, розбещеність нашої плоті». Більше того, йому не страшні еретики, бо «ми знаємо їх всіх і знаємо, що у їхніх гріхів те саме коріння, що і в нашій святості». Але якби хоч одного разу знайшовся хоча б один, хто посмів сказати: «Сміюся над Пресуществлінням!», ...тоді в нас не знайшлося б зброї проти його богохульства» [86, с. 264]. Між Вільгельмом і Хорхе є щось загальне: вони однаково бачать і, можливо, схожим чином оцінюють цей недосконалий світ; обидва однаковою мірою абсолютизують стихію сміху. Лише знаки розставляють різні: у Хорхе сміх, а, значить, і сумнів згубні; у Вільгельма – благодотвірні. Але саме ця крихта робить їх найнепримиреннішими ворогами.

Ми звикли вважати, ніби світоглядні розбіжності мало не повністю збігаються з лініями ідеологічних розломів. Автор «Імені рози» пропонує побачити світ по-іншому. Світ, згідно з У. Еко, більше не поділяється на «правих і лівих», «реакційних» і «прогресивних», «релігійних» і «атеїстичних» – всіх фанатиків він поміщає немов би по один бік якоїсь демаркаційної лінії. А хто вбачається йому там на іншому боці – гуманісти, реалісти, прагматики? Вони – носії сміху, іншими словами ті, що сумніваються. Вільгельм вважає, що «жахливо ...вбивати людину, ...аби сказати: «Вірую в єдиного Бога». Така терпимість пов'язана, однак, не стільки з милосердям, скільки з підозрами, що стосуються «безформності» світу, та з впливаючою звідси недосконалістю буття: «Який чудовий був би світ, якби існували правила ходіння лабіринтами». Цілком логічно, що зброєю такої людини може бути тільки сміх, і що людина ця не в змозі – всупереч всім своїм безсумнівним професійним талантам – одержати реальну перемогу над Хорхе, тобто над Світовим Злом (або над «органічною інерцією цього світу»).

Річ у тім, що викриття Хорхе нічого не змінило і не поліпшило; ніякої моральної перемоги Вільгельм над супротивником не здобув. Унікальну книгу Арістотеля врятувати не вдалося: сліпець все-таки встиг перекинути лампу і кинути рукопис у спалахнутий вогонь. Врешті-решт згоріла найбільша в християнському світі бібліотека та й увесь стародавній монастир. Що правда, загинув і злочинець. «Проте із смертю чудовиська старий порядок не відновився, – пише, докладно аналізуючи роман, німецький історик Г. Клебер, – навпаки, через нього і разом з його загибеллю порядку цьому приходить кінець насильницький, остаточний,

апокаліпсичний... В результаті детектив виявляється не переможцем, а переможеним або, в кращому разі, з пірровою перемогою» [162, с. 45–46]. Адже завдання детектива полягало в тому, щоб відібрати у Хорхе книгу Арістотеля і зробити її надбанням усіх. «Беззастережно програє умілий і досвідчений сищик, – підкреслює Д. Затонський, – виграє не просто безпорадний сліпець, але і негідник, злочинець, породження пекла. Значить, мова йде не стільки про людей, скільки про обставини, а, можливо, ще точніше, про світо влаштування» [24, с. 11].

Класичний детектив завжди був жанром ідеологічним: «Порок покараний, справедливість тріумфує!» – от незмінний його девіз. А це означає, що відновлюється світопорядок: завжди старий і тому – «правильний». Що ж до Еко, то він кримінальний жанр деідеологізує так, що «Ім'я рози», по суті, анти-детектив або пародія на нього. По-перше, це стосується стилю: можна виявити сторінки, які схожі не тільки на роботи Конан Дойля, але і на Райдера Хоггарта («Копі царя Соломона»), або на манеру відповідних новел Едгара По. По-друге, виглядають «пародійними» дії Хорхе: він нагромаджує купу трупів, влаштовує пожежу, жертвує, нарешті, власним життям, і все це тільки заради того, щоб перешкодити прочитанню другого тому арістотелевої «Поетики». Чи не простіше було б її відразу знищити або взагалі не привозити її сюди з Іспанії чи, принаймні, не берегти її після того, як нею зацікавилися ченці і, тим паче, Вільгельм? Але ж тоді не склалася б інтрига, а Еко потребував саме такої інтриги, тобто відвертої її «нетрадиційності». А по-третє, існує історичний прототип Хорхе – знаменитий аргентинський письменник Хорхе Луїс Борхес. Ось що каже з цього приводу Еко: «Мене усі запитують, чому мій Хорхе і на вигляд, і на ім'я вилитий Борхес і чому Борхес у мене такий поганий. А я сам не знаю. Мені потрібен був сліпець для охорони бібліотеки... Але бібліотека плюс сліпець, як не крути, дорівнюють Борхесу» [84, с. 94]. Той і насправді був сліпий, і справді очолював Національну бібліотеку своєї країни. Проте й у цій його відповіді проглядає іронія, а ще більше гра та містифікація.

«Ім'я рози», як стверджує Д. Затонський, це не детектив, а пародія на нього, тому що «висаджує жанроутворюючу ідеологію, чим, слід зауважити, ставить під сумнів ідеологію як таку. І виходить, що сміх – принизливий, пародійний, іронічний – все-таки зброя» [24, с. 14].

Поділ людства на фанатиків і на тих, що сміються і сумніваються, напевно підказаний автору і особистим життєвим досвідом – у 60-ті він був активним європейським «лівим». І тут справа не тільки в методах ведення боротьби за якийсь новий і кращий світ, але і в сумнівах, що стосуються як можливості, так і доцільності побудови такого світу. Еко – як автор «Імені рози» – більше не вірить у Прогрес. Існує думка, що «моделлю» У. Еко послужило оповідання Р. Кіплінга «Око Аллаха», в ньому дія також відбувається в католицькому монастирі, і ще ціла низка інших збігів: наприклад, в «Оці Аллаха» фігурує якийсь Іоанн з Бургоса, а тут – Хорхе з Бургоса. Але найістотніше те, що у Кіплінга інтрига крутиться докола проблем Прогресу: настоятель монастиря – людина м'яка, гуманна, навіть

вільнодумна, проте вщент розбиває успадкований від арабів мікроскоп. І так пояснює свій «варварський» вчинок: «...Це народження нового, діти мої, було б невчасним... Воно послужило б причиною жахливого мору, важких страждань, жорстоких розколів і кромішньої п'їтми в цьому темному столітті». Кіплінг вважає за краще «перечекати», подивитися, чим обернеться ХХ ст. А Еко вже навчений досвідом як минулого, більше ніж симптоматичного століття, так і всієї людської історії, вважає за краще уникати будь-якої дії, навіть щонайменшої активності: «Адже, по суті, нічого всерйоз не можна ні покращити, ні зіпсувати, ні прискорити неіснуючі зміни, ні їм перешкоджати...». У символічній мові роману особливе місце посідають фантастичні перекомбінації образів, стабільно інтегрованих у рамках догматичної свідомості. У романі це, насамперед, образи фантастичних створінь художнього генія, що породжує жахливі і сміховинні сполучення в орнаментах книжкових заставок або на фронтоні і капітелях монастирської церкви: на полях Псалтиря був показаний не справжній світ, а вивернутий навиворіт, навмисно спотворений і кумедний своєю ірреальністю: «Голови на пташиних ніжках, звірі з людськими руками, ...збровидні дракони, істоти зі зміїними шиями, мавпи з рогами оленя... і однотілі двоголові чудовиська і двутілі одноглові...» – Адсон «над цими сторінками гинув від замилювання і сміху», а ченці «зареготали на все горло» [86, с. 417].

Вільне комбінування деталей в нових, заборонених для існуючої моделі культури сполученнях, є творчість. Світ існуючий відбивається в символах, як вчить Адсона Вільгельм, «у невичерпності символів, якими Господь, через посередництво витворів своїх, глаголить до нас про вічне життя». Але якщо світ, даний людині, відбивається в системі знаків, то творчість, породжуючи нові, нечувані знаки, дестабілізує старий світ і творить новий. Тому у творчості – два обличчя: сміх і бунт. Спорідненість їх розкривається в загальному злитті в стихії карнавалу. Хорхе Бургоський не дарма намагається заборонити сміх: «Марнослів'я і сміхотворство непристойні для вас!».

Прагнення Вільгельма розшукати схований в лабіринті бібліотеки монастиря рукопис і намагання Хорхе не допустити його виявлення лежать в основі того інтелектуального поєдинку між цими персонажами, зміст якого відкривається читачеві лише на останніх сторінках роману. Це боротьба за сміх.

В сміх, як відомо, закладено глибоке критичне начало, хоча сміх не діє як загальне сліпе нещадне заперечення, тобто як руйнація. У ньому закладений глибоко стверджувальний потенціал, оскільки комедійний сміх базується на певному естетичному ідеалі. У такий спосіб сміх, особливо комедійний, прагне викоринити недоліки, зруйнувати існуючу несправедливість і створити нову – принципово відмінну – систему взаємостосунків.

Історичний роман, як і детективний, – вважав Г. Клебер, – найбільш придатний для втілення основних ідей Еко. Адже обидві ці літературні форми відкрито пропагували якийсь «світолад і відповідність між цим

світоглядом та порядком в світогляді» [162, с. 56]. Руйнуючи те й друге, автор «Імені рози» заповнював вакуум матерією сміху. І сміх цей, на думку філософа Р. Віланда, – «означає щось більше, ніж внутрішнє вивільнення з-під гніту обставин, над якими неможливо запанувати ні політично, ні за допомогою аргументів. Сміх – це (зовсім не по-середньовічному) щось на зразок нового світовідчуття, що ігнорує ту просвітницьку традицію, котра довіряла силі доказів і здатності світопорядку змінюватися на краще» [162, с. 57]. Що правда, сам Віланд по-іншому дивиться на світ: «Світ сміху... попрощався з ідеями Добра, Істини, Справедливості, ...це світ резиньцїї і відмови, втомлений і постарілий... Наївність Відродження залишилася за спиною Вільяма (Вільгельма) і його світу» [162, с. 58]. Важко вирішити, що «правильніше»: вірити в неіснуюче чи не вірити в існуюче... Умберто Еко, керуючись сентенцією: «Нове – це просто добре забуте старе», відтворював світ таким, яким той був завжди або, принаймні, до тих пір, доки зайве не загордився собою. Таким, на думку автора «Імені рози», був світ Середніх віків: «...Всі проблеми сучасної Європи сформовані, в нинішньому своєму вигляді, всім досвідом Середньовіччя... Середні віки – це наше дитинство, до якого треба повертатися постійно» [84, с. 103].

Слід відзначити, що в романі У. Еко помітні впливи історичних досліджень останніх десятиліть, які піддали перегляду численні глибоко укорінені уявлення про Середньовіччя. Після роботи французького історика Ле Гоффа, демонстративно названої «За нове середньовіччя», ставлення до цієї епохи зазнало широкого переосмислення. В роботах Пилипа Арієса, Жака Делюмо, Карло Гінзбурга, А. Я. Гуревича та багатьох інших на першому плані інтерес до плину життя, до «неісторичних особистостей», до «менталітету», тобто до тих рис історичного світогляду, які самі люди вважають настільки природними, що просто не помічають їх, та до ересей як відбитку цього народного менталітету.

Доречно згадати, що професор Ернст Фольмер вважає, що в «“Імені рози” зроблено спробу реконструювати середньовічну ментальність» [162, с. 19]. Але головне все ж таки в іншому: Вільгельм – це немов би «наша людина в Середньовіччі», а, таким чином, Середньовіччя, зі свого боку, стає ніби «нашим» або, точніше, «загальним» – загальним станом і загальним простором. Фольмера логічно цікавить питання, чому це саме сьогодні так виразно позначився повсюдний інтерес до цього «темного часу», «незначного проміжку» між Античністю і Відродженням. «Те, що Еко, а також і деякі інші вчені... продовжують Середньовіччя, і ми відкриваємо в ньому нові, навіть “модерні” риси і навіть тлумачимо його як нашу колективну молодість, – наполягає Фольмер, – залежить від нашої сучасності. Природно, що час, який знову звекає до апокаліптичних уявлень, час, в якому ідея прогресу, – ця секуляризована версія Спасіння – виглядає більш ніж сумнівною, не сміє вже визначати Середньовіччя як прохідний епізод на шляху до кращого світу» [162, с. 22].

Дещо критичний натяк робить В. Іванов: «Картина середньовічної культури, відтворена в романі Еко, на загальну думку західних критиків,

відчула на собі вплив концепції карнавалу та сміхової культури, виробленої М. Бахтіним» [28, с. 5]. Хоча, дійсно, картини роману свідчать, що У. Еко, безумовно, добре знає теорію карнавалу М. Бахтіна і той глибокий слід, який вона лишила не тільки в науці, але й у суспільній думці Європи середини ХХ ст.

Карнавал, за М. М. Бахтіним, виступає як антипод офіційної середньовічної релігійної ідеології, поповнюючи народним святковим сміховим світосприйняттям її гнітючу серйозність і однобічність. «Карнавал не знає поділу на виконавців і глядачів. Карнавал не споглядають – у ньому живуть, і живуть всі, тому що за ідеєю своєю він всенародний. Поки карнавал відбувається, ні для кого не існує іншого життя, крім карнавального. Від нього нікуди піти, тому що карнавал не знає просторових кордонів. Під час карнавалу можна жити тільки за його законами, тобто за законами карнавальної свободи. Карнавал носить всесвітній характер, цей особливий стан усього світу, його відродження, відновлення, до якого причетні усі» [7, с. 10]. На думку М. М. Бахтіна, у середньовічних карнавальних святкуваннях особливість сміху як заперечувальної і одночасно життєстверджуючої сили постає у своєму повному і справжньому вигляді. Проте слід мати на увазі, що У. Еко знає та враховує і роботи Хейзінга і книги на кшталт «Свята блазнів» Х. М. Кокса.

Але його тлумачення сміху і карнавалу, яке все ставить «з ніг на голову», не зовсім збігається з бахтінським. Сміх не завжди служить свободі. Зовсім по-карнавальному звучить знущальна промова інквізитора Бернарда до приреченого на болісну смерть Ремігія: «Скоріше в мої обійми, брат Ремігій, дай розрадити тебе...». Тут мимоволі згадуються карнавалізовані ритуали нацистських таборів смерті та карнавальна обстановка автодафе. Моторошні бачення пекла, що відвідують збуджену уяву Адсона під впливом архітектурних фантазій собору, теж відзначені печаткою карнавальності, і саме цей аспект має на увазі філософія Хорхе: необмежена і неконтрольована іронія та скепсис небезпечні тому, що потенційно схильні переростати в тотальне заперечення і руйнацію будь-яких раніше встановлених істин. Хорхе боїться, що добута непідготовленим для її сприйняття розумом істина може призвести до заколоту проти Бога, до руйнації незаперечених істин і цінностей, до заперечення заради самого заперечення, до незбалансованості моралі і знання.

В романі Умберто Еко постійно стикаємось з обговоренням питань, які зачіпають злободенні інтереси сучасників. І проблема наркоманії, і суперечки про гомосексуалізм, і розмірковування над природою лівого та правого екстремізму, і міркування про несвідоме партнерство жертви і ката, а також про психологію катування – усе це, на нашу думку, рівною мірою належить як ХІV, так і ХХ ст., напевно, і ХХІ ст., позаяк читач відчуває історичний інтерес до проблем книгосховищ, створених з метою не допустити загал до «шкідливої» книги, або до конфронтації науки, заснованої на сумніві, чи богослов'я, теоретики котрого ніколи не знаходять конкретних відповідей, а лише «єдино правильні». Проте найбільш сучасно звучать не ці мотиви в

ековському хорі ідей, партитурою якого є «Ім'я рози». В романі наполегливо звучить наскрізний мотив: утопія, реалізована за допомогою потоків крові (Дольчино), і служіння істині за допомогою брехні (інквізитор) – це мрія про справедливість, апостоли якої не щадять ні свого, ні чужого життя. Чи не спадає на думку спроба побудови комуністичного раю?

Безумовно, історичний роман завжди створювався на угоду теперішньому часу і навіть майбутньому – він перекидав мости від епохи до епохи. Але робив це для того, щоб простежити і відтворити рух, розвиток, прогрес, але аж ніяк не кружляння і не стояння на місці. Сам Еко розрізняє три різновиди історичного роману. Перший – щось міфо-готичне, де минуле не більше, ніж антураж. Потім «роман плаща і шпаги» в дусі Дюма, де на тлі квазі-історичних реалій розвивається вигадана інтрига, а герої – вигадані і справжні – діють лише «згідно з загальнолюдськими мотивами». І нарешті роман власне-історичний, де герої не обов'язково жили насправді, зате скоювані ними дії могли бути вчинені тільки там і тоді. «В цьому сенсі, – робить висновок Еко, – я безумовно писав історичний роман» [84, с. 104]. І далі говорить: «Сто разів із ста, коли критик або читач пишуть або говорять, що мій герой висловлює занадто сучасні думки – в кожному випадку йдеться про буквальні цитати з текстів XIV ст. А на інших сторінках читачі знаходили “витончено середньовічні пасажі”, які я писав, усвідомлюючи, що непристойно модернізую» [84, с. 104]. Це свідчить про одне: якщо люди, котрих в часі розділяють добрі п'ятсот років, мислять схоже, то це не стільки означає, буцім то ті з них, що жили в XIV ст., не осучаснені, скільки те, що прогрес (принаймні, духовний) – поняття вельми умовне і проблематичне.

Але слід визнати, що історичний роман, який заперечує Прогрес, не меншою мірою пародійний, ніж роман детективний, в якому, наприклад, терпить поразку сищик. Іронія і абсурд зупиняються на порозі малого, простого і несерйозного, неначебто зрозумілого самого по собі. А межі матерій складніших, багатозначних, мінливих – це, навпаки, домен абсурду, місце, де «Бог грає в кості». І в результаті постає світ, який, за словами Г. Віланда, «перш за все розпрощався з довірою до понятійної реальності. Немає більше однозначності аргументу, є лише багатозначність різних інтерпретацій; немає більше наукової формули, є лише багатий варіантами виклад; немає більше чіткого поняття, є лише вагітна натяками метафора» [162, с. 118]. Текст «Імені рози» неначе зайнятий простим, але він має на увазі складне (навіть назва роману неймовірно багатозначна). І вибір детективного жанру тут, звичайно ж, не випадковий: засобами денної логіки сищик намагається розплутати «нічні» кошмари, що і зумовлює його поразку.

Отже, зовнішність оманлива, а вчинки й реакції людей непередбачувані й незбагненні. Д. Затонський наводить переконливий приклад з роману Г. Броха «Смерть Вергілія», де важко хворий творець «Енеїди» дивиться вночі у вікно і бачить сценку без початку і кінця, вирвану з ланцюга причинності. Троє – худий чоловік, товстий чоловік і жінка. Вони п'яні і непристойні. Худий збив з ніг товстого, і чутно загальний сміх, хрипкий,

невпинний, диявольський. Раптом видіння зникає з свідомості поета, але залишається сміх, взагалі сміх, «сміх, що руйнує реальність». Навіть під час бесіди з імператором Октавіаном Августом поету все ще вчувався сміх – щось сміялось, беззвучно і зневажливо... Для Броха ситуація майже шокова: світ, такий звичний і зрозумілий, раптом виразно захитався.

І символічно, що у Броха сміх (тобто метафора, що уособлює погляд на світ, такий недосконалий і зрадливий, що не заслуговує навіть на серйозне до себе ставлення) вже відділився від конкретних носіїв. А У. Еко пішов ще далі і вишукано замінив гротеск іронією, заховав сміх у підтекст. Отже, малодосвідчений читач може і не помітити, що «Ім'я рози» – звичайно ж наскрізь суцільна пародія: на детектив, на історичний роман, на роман жахів, на мемуари, та взагалі на все на світі. У той же час пародіювання тут – щось більше, ніж прийом: в певному плані це і філософія життя, і філософія ставлення до життя – філософія, ім'я якої – «постмодернізм». «Постмодернізм, – як пояснює У. Еко, – не хронологічне явище, а певний духовний стан. В цьому сенсі слушною є думка, що у кожної епохи є власний постмодернізм... Вочевидь, кожна епоха свого часу підходить до порогу кризи, подібно зображеному у Ніцше в “Несвоєчасних роздумах”, де йдеться про шкідливість історизму. Якщо постмодернізм означає саме це, то стає зрозумілим, чому постмодерністами можна назвати Ситера і Рабле, і, безумовно – Боргеса» [84, с. 101–102].

Філософська довершеність досліджуваного нами твору полягає в тому, що Еко не вбирає сучасність в одяг середніх віків і не змушує францисканця і бенедиктинця обговорювати проблеми загального роззброювання або прав людини. Він просто виявив, що і час Вільгельма Баскервільського, і час автора цього образу – одна епоха, що від середніх віків до наших днів ми б'ємося над тими самими питаннями, а сміх за всіх часів справляв на людину очисну дію, та й почуття гумору завжди вважалося одним з найшляхетніших почуттів людини. Звичайно, сміх і комічне не одне й те саме: не все, що смішно, – комічне. Це швидше за все продукт розвинутої людської культури, спроможність людини подивитися на себе збоку, піднятися над своїми амбіціями. І за всіх часів комічне і сміх пов'язували зі свободою і впевненістю людини у своєму безумовному піднятті над власними інтересами, що завжди були творчим стимулом для саморозвитку та самовдосконалення.

По-новому зазвучали гуманістичні ідеї у другому романі У. Еко «Маятник Фуко». В інтерв'ю французькому журналові «Ле Пуен» Еко розповідає історію написання свого другого роману: «Це було мукою. Я почував себе немов жертва шантажу. Чи не пишу я його, бува, лише для того, щоб не бути автором тільки одного роману, успіх якого міг бути випадковістю? Писати “Ім'я рози” було розвагою, я не відчував відповідальності. А тут я вже сам вступив у гру. Я мав страшне відчуття, ніби ризикую одразу всім» [49, с. 170].

«Ім'я рози» починається латинською мовою, «Маятник Фуко» – старогрейською. Еко каже, що в другому випадку він зробив це з наміром

знеохотити читачів, – аби ніхто не думав, ніби він, заживши першим романом небувалої популярності, шукає собі знову легкого успіху. Та виявляється, читачі самі прагнуть такого «знеохочування», аби вони могли себе ще дужче поважати.

«Маятник Фуко», за висловом самого Еко, «це історія всіх змов, які тільки можна собі уявити на нашій планеті». Дія роману відбувається в період від початку 70-х і до кінця червня 1984 року переважно в Італії. Молодий історик на прізвище Казобон (натяк на швейцарського герметиста Ісаака де Казобона) пише роботу про тамплієрів і одного разу про свої вишукування розповідає новим друзям – співробітникам престижного видавництва, один з яких – Бельбо – скептик, набагато старший від Казобона, інший – Діоталлеві – захоплюється кабалістикою і вважає себе євреєм. Історія тамплієрів захоплює друзів Казобона. Незабаром інтерес до храмівників розпалюється ще з більшою силою після дуже загадкової події: до видавництва приходять відставний офіцер і пропонує свій рукопис, в якому намагається дешифрувати один середньовічний текст, який він інтерпретує як якийсь План таємної діяльності тамплієрів, котрі спаслися після розгрому ордена королем Філіпом Красивим. Автор рукопису після цієї зустрічі зникає за надзвичайно таємничих обставин, а головні герої роману Еко, остаточно зацікавлені, звертають увагу на залишений ним у видавництві рукопис. Вони починають будувати свої припущення, у чомусь погоджуючись зі зниклим автором, а в чомусь – сперечаючись з ним.

На основі стислого тексту, що являє собою взагалі нескладні словосполучення, зміст рукопису «реконструюється» в глобальний План, розрахований на декілька сторіч стати дороговказом до дії ордена тамплієрів. Практично всю європейську історію – від Шекспіра, Бекона, єзуїтів, масонів, розенкрейцерів і до Гітлера, Нілуса, Вітте, Миколи II – герої починають розглядати як реалізацію Плану. Поступово їх починають оточувати дуже дивні особистості, немов би з натяками на те, що вони бажають бути втаємниченими в План, хоча герої тримають свій «винахід» у найсуворішому секреті і не дають ніякого приводу для здогадок про його існування.

Незважаючи на конспірацію обставини складаються таким чином, що про План дізнається один їхній давній знайомий – надзвичайно поінформований в окультних науках, після чого і настає розв'язка в романі.

Діоталлеві, помираючи від раку, перед смертю говорить Бельбо, що розглядає свою хворобу як покарання за План – за цей жарт з Історією. «Ми, – говорить він, – згрішили проти Слова, яке створило й утримує світ» [92, с. 632].

Окультист, дізнавшись про існування Плану, відразу приймає його за чисту монету і починає власну гру з метою роздобути Карту світового панування – один з елементів «відновленого» друзями Плану.

З Бельбо ж відбувається парадоксальна історія – його захоплюють люди, що називають себе Тамплієрами – Лицарями інтернаціональної Синархії (ТЛІС), тобто в реальному житті виникає орден ТЛІС – головний суб'єкт вигаданого героями дійства Плану. Але перед тим, як потрапити в

полон, Бельбо встигає повідомити Казобону, що все повинно відбутися в ніч Святого Іоанна в паризькому Консерваторії Науки і Техніки, розташованому в будинку колишнього собору Сен-Мартен-де-Шан. Казобону вдається залишитися в Консерваторії після його закриття, і, сховавшись у відлюдному місці, він спостерігає трагічний фінал цієї історії. До півночі в Консерваторії збираються практично всі дійові особи роману, котрі, як виявляється, належать до ордену ТЛІС. Вони намагаються змусити Бельбо розкрити секрет Карти світового панування, проте той відповідає на всі їхні домагання з презирливою іронією. Оскаженілі адепти ордену ТЛІС страчують Бельбо – вішають його на тросі маятника Фуко, що є одним з експонатів Консерваторія. Казобону вдається покинути це окультне дійство; але він знає, що і його дні полічені – люди ТЛІС напевно вже йдуть його слідом.

Можна було б сказати, що в «Маятнику Фуко» демонструється неспроможність езотеричного світосприйняття і, отже, того типу семіозису, що спирається на принципи герметизму і каббалістики. Точніше, неспроможність спроби зведення цього езотеричного світосприйняття в якийсь абсолют, що не потребує до себе критичного ставлення. Так, за словами Л. Хатчен, роман Еко «показує, що трапляється з герменевтичним мисленням, коли воно стикається з іронією – своїм структурним і герменевтичним близнюком» [159, с. 125].

Здається, що все-таки головний об'єкт критики Еко – не стільки герметичний (або кабалістичний) семіозис, скільки сама ідея необмеженого семіозису, що розкручується до того ж ще й у ігровій формі.

Спеціаліст з інтерпретації, Еко свідомо створює пародію на інтерпретацію, висміюючи маніпулювання аналогіями та елементами, не пов'язаними між собою, волюнтаристське поєднання фактів у значуще ціле, а також відсутність в такій інтерпретації будь-якої логічної цілісності. Віртуоз інтерпретації сам підтверджує: «Так я хотів показати у своїй книзі “Відкритий твір”, що існує необмежена кількість інтерпретацій кожного твору. Але це не означає, що всяка інтерпретація добра. Можна гуляти по Парижу безліччю маршрутів, однак, деякі з них нереальні: вони закінчуються глухим кутом або перетинають Сену в місцях, де немає мостів. Кожен текст, як і кожне місто, нав'язує нам певні обмеження, змушує бути послідовними. Нелегко визначити найкращу інтерпретацію, якщо їх безліч, але не так уже й важко визначити, котра з них погана» [49, с. 172].

Отже, не кожній інтерпретації можна довіряти. Але не всі читачі зрозуміли іронію автора. Дехто, наприклад, був щасливий знайти в романі підтвердження своєї точки зору на твори Шекспіра, які, мовляв, насправді писав Бекон.

Зрештою, герметизм і кабалістика не вигадані сучасними людьми: вони дані ззовні і, отже, не нам судити про достоїнства і хиби даного типу світосприйняття – в есхатологічній перспективі все саме по собі стане на свої місця. До речі, помираючи, Діоталлеві аж ніяк не вважає свою хворобу простим результатом занять кабалістикою. Він навіть згадує вислів одного раввина, що застерігає учня, який переписує Тору: «...Якщо ти загубиш хоча

б одну букву або зайву букву напишеш, ти зіпсуєш увесь світ» [92, с. 720]. Кабалістика, як відомо, не порушує цю заповідь: тлумачення Тексту будується на комбінаториці споконвічно визначеної суми знаків. На відміну від кабалістів, герої роману, розробляючи свій План, були значно менш педантичними: «Ми, – говорить Діоталлеві, – хотіли переписати Тору, але не боялися недописати або приписати буквою менше або більше» [92, с. 720].

План – це результат необмеженого семіозису, яким бавить себе людина, що спустилася трансчасовою штольнею на той ярус Історії, з якого вона хоче переписати весь її подальший хід. Проте ця сама штольня дозволяє вирватися на земну поверхню і тіням минулого, колись надійно утримуваним у своїх підземеллях пізнішими культурними нашаруваннями. Чи ж варто дивуватися, що плід людської уяви спроможний в один прекрасний момент стати явою і почати реальне матеріалізоване існування. Саме так міркує наприкінці роману Казобон: «варто тільки винайти План – і він здійснюється іншими, виходить, План немов би дійсно існував, більше того, відтепер він існує» [92, с. 274].

Потребує осмислення та грань, за якою будь-яка, нехай навіть найфантастичніша, інтерпретація Історії перестає бути власне інтерпретацією і перетворюється в певний альтернативний проект, що розкручується інфернальними сутностями, котрі вибрались з трансчасової штольні. Імовірно, ця грань і повинна стати певним природним кордоном необмеженого семіозису.

Така межа, безумовно, існує. І критерій, що дозволяє визначити її місцезнаходження, полягає в можливості виправдати семіозис зсередини, а не ззовні. Причому, виправдати не з погляду ігрового мотивування, а з позиції якихось вищих змістів людського буття, через такі поняття, як жертва, подвиг, самозречення. Знаходячись всередині Плану і займаючись незчисленними інтерпретаціями подій світової Історії, герої роману просто грали. Їхнє блукання в нетрях Плану відверто нагадувало гру в схованки із самим собою в ризоматичному лабіринті з дзеркальними стінами. Отже, План був грою, точніше, грою в План. Єдиним виправданням цієї гри є для героїв сама гра. Можливо, покинувши простір Плану, вони і зуміли б усвідомити трагізм власного стану. Проте цього не сталося з волі гравців, а трапилося занадто пізно – коли вирватися за межі вигаданого ними лабіринту можна було лише ціною власного життя. І тут надзвичайно значимою є та послідовність, з якою друзі покидають цей світ.

Перед смертю Діоталлеві говорить Бельбо про їхню загальну провину перед Історією. Той спочатку не готовий сприйняти думку друга. Проте почуте, безумовно, западає в душу Бельбо. Діоталлеві – жертва Плану – Жертва на спокуту вчиненого ними усіма. Жертва – це виправдання подвигу. І Бельбо чинить подвиг в ніч на 24 червня 1984 року в паризькому Консерваторії. Цієї ж ночі помирає і Діоталлеві. Жертва і подвиг завжди йдуть поруч.

А Казобон, залишивши Консерваторій, намагається пояснити собі поведження Бельбо перед стратою. Адже він запросто міг би наговорити

месникам ТЛІСів нісенітниць і тим самим врятувати своє життя. Проте Бельбо вчинив інакше. «Йому, – як починає розуміти Казобон, – було огидним приниження перед відсутністю сенсу». Казобон остаточно усвідомить усе значення зробленого його другом лише після прочитання його автобіографічних нотаток, що розповідають про надзвичайний духовний досвід, придбаний Бельбо в тринадцятилітньому віці. Тоді, в самому кінці війни, йому довірили виконати на трубі урочистий відбій на похорон полеглих партизанів. Казобон відчуває, що в житті Бельбо це був «вирішальний момент, той, що виправдовує народження і загибель», адже він тоді «дивився в очі Істині» [92, с. 603]. Погодитися на нав'язувану ТЛІСівцями гру означало для Бельбо зрадити цю Істину, і він обирає смерть. Осягнувши глибокі витoki того Змісту, яким керувався його друг, Казобон до кінця виконує власне призначення – він дає правильну інтерпретацію подвигу Бельбо, яка в свою чергу, виправдовує жертву Діоталлеві.

Розглянуті сюжетні колізії та філософські акценти дають підстави зробити певні висновки: вистражданий Автором позитивний ідеал необмеженого семіозису – це створення значень в рамках гранично напруженої сакральної осмисленості життя. Роман переконливо доводить, що «необмежене» не тільки може, але і повинне бути «в рамках». І ця істина – не оксюморон. В протилежному разі, семіозис вироджується в елементарну нікчемність і завершується повним розчиненням усього справді значимого в бездонній порожнечі Задзеркалля.

А саме осмислений семіозис покликаний стати тим самим путівником, що допоможе подорожанину відшукати вихід із не-свідомого, ризоматичного лабіринту в якусь нову якість життя, у більш високі яруси Універсуму. Еон Ризоми – мабуть, найбільш серйозний іспит для Людини за всю її Історію. Альтернатива тут гранично жорстка – або загинути, заплутавшись у безмежному просторі лабіринту, або врятуватись, вирвавшись в інший вимір буття. Отож, не дарма Еко зображує в романі ризому як інфернальний лабіринт паризьких підземель, з яких часом так важко вибратися назовні.

Л. Хатчен відзначає, що без іронічного компонента «Маятник Фуко» був би просто-напросто «прикладом герметичного семіозису», а завдяки іронії роман «стає одночасно і прикладом, і критикою (герметичного семіозису)» [160, с. 5]. Дійсно, іронія в даному випадку – кращий засіб доказу правомірності претензій ренесансної моделі світосприйняття на роль нової універсальної метатеорії пізнання. «Маятник Фуко» – і це впливає вже з подвійного значення назви роману – своєрідна відповідь класику постмодернізму М. Фуко, що відчув відродженську епістему з усіма її «сусідствами підігнаності», «перекликами суперництва», «зчепленнями аналогій» і «простором симпатії й антипатії» як якийсь особистий досвід Коментатора, що спостерігає світ із «проміжку між первинним Текстом та необмеженістю Тлумачення» [75, с. 89]. Еко безпомилково передбачив ту спокусу, в яку може впасти сучасний інтелектуал, що знудьгувався за цілісним баченням Універсума. І вже через два роки після виходу «Маятника Фуко» С. Тумілін у своїй новій роботі «Космополіт» заговорив про

сьогоднішнє «перевідкриття Гуманізму» як про феномен, що намагається перебороти відкритий в XVII ст. і дотепер пануючий у нашій свідомості бінарний тип світосприймання. «Через триста років, – вважає С. Тумілін, – ми виявилися знову в тій же вихідній точці, з якої колись усе починалося» [78, с. 50]. Вражаюче влучне підтвердження доцільності художніх та теоретичних пошуків Умберто Еко.

Не поступається глибиною і сміливістю авторських задумів і третій з обраних нами творів У. Еко – роман «Острів напередодні», який являє собою приклад гуманістичного світоставлення, або сьогоднішнє «перевідкриття гуманізму». Події роману розгортаються в епоху Тридцятирічної війни. Молодий італійський аристократ Роберто делла Грива після участі в бойових діях прибуває до Франції й осідає в Парижі. Тут він стає завсідником модних салонів, і в нього з'являється кохана. Цілком несподівано йому інкримінують – без будь-яких на те підстав – участь у підготовці антидержавної змови і кидають до Бастилії. Проте у Роберто є шанс уникнути покарання (за нездійснений злочин) – Кардинал Мазаріні пропонує йому виконати одну секретну місію: відправитися в плавання на борту голландського корабля з метою зібрати відомості про досліди, які один англієць буде ставити впродовж усієї подорожі. Суть цих дослідів полягає в розгадці «таємниці довготи». А навчившись визначати довготу, можна буде відшукати в Тихому океані уславлені своїми багатствами Соломонові острови, розташовані – як тоді вважалося – на «антимеридіані».

Роберто вирушає в тривалу подорож, та поблизу «антимеридіану» корабель терпить аварію і Роберто був єдиний, кому вдається врятуватись. Через якийсь час його, прив'язаного до міцної дошки, прибиває до борта невідомого судна, що стоїть на якорі. Як з'ясовується, цей корабель – «Дафна» – йшов до тієї ж цілі, що і загинув судно з Роберто. Проте «Дафна» виявилася більш щасливою – вона досягла Соломонових островів, які можна було чітко бачити з палуби, правда, Еко зазначає, що «острови, біля яких стояла “Дафна”, насправді були зовсім не сьогоднішніми Соломоновими островами, а територіями, розташованими західніше Нових Гебридів» [97, с. 259]. Команда «Дафни», висаджуючись на берег, загинула в сутичці з аборигенами, і на кораблі залишилася також єдина людина – єзуїт отець Каспар. Саме він розповідає Роберто про дві речі, котрі до глибини душі потрясають нашого героя і визначають все його подальше життя. По-перше, говорить Каспар, «Антимеридіан» проходить саме між «Дафною» і найближчим островом, причому, судно розташовується на захід від цієї лінії, а земля – на схід. Отже, коли на кораблі вже починається новий день, на острові усе ще продовжується, точніше, закінчується, день учорашній, і Роберто, стоячи на палубі, може власними очима бачити цей острів вчорашнього дня. По-друге, на острові живе надзвичайної краси птиця – Помаранчевий голуб.

Під керівництвом Каспара Роберто вчиться плавати, щоб потрапити на острів і повернутися назад на човні, що залишився від загублої команди «Дафни». Проте єзуїт, згоряючи від нетерпіння, сам намагається дістатися до

берега у пристосуванні власної конструкції, що нагадує не то батискаф, не то водолазний костюм. Під час цієї спроби Каспар тоне, і Роберто залишається один. Зовсім один на борту «Дафні» поблизу «антимеридіану».

Від страху, бажання й напруги він починає марити про цей острів попереднього дня, символом якого стає для нього Помаранчевий голуб. Казкова птиця, обертається в його уяві коханою, яка в дійсності знаходиться зараз на іншому боці земної кулі, у якийсь «незримий компендіум усіх пристрастей його люблячої душі» [97, с. 345]. Розлука з коханою – підсилена повною самотністю і відчуттям абсолютної безвиході власного положення – народжує у серці Роберто почуття ревності, і цей стан не можна назвати зовсім не мотивованим: ще з дитячих років Роберто був переконаний, що в нього є брат – Ферранте. Цей брат нібито незаслужено забутий батьками, котрі віддають всю любов лише Роберто, якого вони вважають своїм єдиним сином. Ніякого брата у Роберта насправді не було, і він це знав, але ідея існування Ферранте настільки міцно закоренилася в свідомості одірваного від світу героя, що багато бід і негараздів власного життя він звик розглядати як витівки брата, що мстить за свою долю покинутого. Роберто починає «розуміти», що у всій цій історії з обвинуваченням, Бастилією і, отже, секретною місією за дорученням Мазаріні незримо присутній Ферранте. І тепер, коли Роберто занадто далеко і вже не повернеться ніколи, Ферранте, видаючи себе за нього, займає місце нашого героя в серці його коханої, яка, звісно, ні про що не здогадується і нічого не підозрює.

У цій ситуації Роберто приходить до оригінального рішення: він починає складати історію, що розгортається у своєрідному паралельному світі – «Землі Романів». Будучи Автором історії і, отже, творцем даного паралельного світу, він, як йому здається, зможе спрямовувати розвиток вигадуваних подій за участю Ферранте в бажане русло. Роберто вірить, що зробивши стосунки Ферранте зі своєю коханою предметом свого опису, він позбудеться мук ревності, що не дають йому спокою в цьому земному світі. Така своєрідна терапія приносить результати: зрештою на «Землі Романів» його кохана сприймає Ферранте саме як Роберто, тому – геть ревності; більше того, наш герой згодом починає відчувати, що і сам він тепер живе і сприймає себе як Ферранте.

Кульмінація обох романів (Еко і Роберто) – видіння нашому герою, у якому перед ним постає Ферранте, що зненацька з'явився на «Дафні». Незваний брат розповідає Роберто моторошну історію: виявляється, він, мандруючи на кораблі, наражається посеред океану на самотню скелю, до якої прикутий Іуда, приречений на вічні часи переживати Страсну П'ятницю. Ферранте звільняє Іуду, і той говорить, що тут поблизу проходить «антимеридіан», а за ним – завжди учорашній день. Якщо Іуда перетне його, то опиниться у Великому Четвергу і зможе вберегти Господа від назначеної Йому долі. Правда, тоді не буде Спокути, і світ, як і раніше, буде залишатися в первородному гріху. Почувши подібні міркування, Ферранте вбиває Іуду, перетинає «антимеридіан» і, потрапивши у Великий Четвер, викрадає звідти Спасителя. З тих пір, за словами Ферранте, ось уже декілька сотень років

Христос – в образі Помаранчевого Голуба – бранець того самого острова вчорашнього дня. Ферранте відкрито заявляє про свій намір убити Роберто і коронуватися на роль нового Люцифера. Між братами зав'язується бійка, переможцем з якої виходить Роберто. Він потрапляє на острів і звільняє Помаранчевого Голуба... В цій неймовірній перемозі Роберто фокусується глибокий гуманізм У. Еко – заради високої ідеї людина все може.

Проте з'ясовується, що це тільки видіння. До того ж події, що відбуваються в «Землі Романів», як встановлено самим же Автором, жодним чином не повинні перетинатися з реальним життям. Тому Роберто продовжує добудовувати свою історію. Але після видіння творчість ніяк «не клеїться». Він вже не автор, а, радше, читач власного твору. Знову – цього разу в «Землі Романів» – гине Ферранте, а кохана Роберто, що супроводжувала його брата в морських подорожах, опиняється на острові по той бік «антимеридіана». Хіба міг Роберто сподіватися на те, що вона з далекого Парижа коли-небудь потрапить сюди і буде тут, поруч, у межах видимості, у вчорашньому дні, на острові за «антимеридіаном»? Збагнувши це, він підпалює «Дафну», кидається у воду і пливе до острова. І раптом бачить Помаранчевого Голуба...

Коли Казобон з «Маятника Фуко» прочитує записки Бельбо і йому остаточно стає зрозумілим вчинок друга, він робить висновок: «...необхідно, щоб автор помер, для того аби читач відкрив для себе істину» [92, с. 719]. При усій схожості з бартовською «смертю автора» слова Казобона – своєрідна відповідь Еко-мислителю, котрий одержує «задоволення від тексту». Істина, яку належить усвідомити читачеві, полягає в тому, що у визначений квітневий день сорок п'ятого року «Якопо Бельбо дивився в очі Істині» [92, с. 719]. Саме так – Істині з великої літери. А Істина з великої літери може бути тільки одна-єдина. За право читача знайти цю Істину Автор і повинен розплачуватися власним життям. Читач же має виправдати таке жертвопринесення. Іншими словами, взаємовідносини Автора і Читача виводяться на якісно новий рівень, де найбільший за своєю суттю акт жертвопринесення заради Змісту породжує зустрічну аскетичну готовність служіння і відданості цьому самому Змістові.

Якраз таку готовність і проявляє Роберто – одночасно Автор і Читач власного твору. Роберто-Автор вбиває самого себе в особі Ферранте, щоб Роберто-Читач, до кінця виконавши свій обов'язок перед коханою й відрізавши усі шляхи до відступу, зміг би перед загибеллю побачити Істину – Помаранчевого Голуба. У цьому новому типі взаємовідносин між Автором і Читачем і розкривається особливість запропонованого проектом Еко світовідчуження.

Сьогодні весь Захід разом із Бодрійяром тужить за втраченим Іншим. Але що означає зникнення Іншого? Ферранте (Інший) пропав тоді, коли Роберто став жити через нього, переставши бути самим собою. Якщо ми більше не відчуваємо присутності в нашому житті Іншого, то, можливо, ми вже перетворилися в цього Іншого? Роберто зміг знову знайти власну суб'єктивність лише після буквально есхатологічного двобою з Іншим. Так філософсько-художніми засобами проілюстрована ще одна характерна риса

нового світосприйняття – знаходження Іншого через віднайдення себе оновленого.

Характерно, що, образно кажучи, розщепити болонського професора на письменника і вченого не можливо. Міркуючи заднім числом про свою письменницьку техніку і несподіваний (для нього самого) успіх своїх романів, Еко постійно посилається не на прийоми книжкового маркетингу, а на аристотелівську «Поетику», згідно з якою «цікавість» (художній вимисел) і «інформативність» (нове знання про світ) у художньому творі повинні йти пліч о пліч.

На питання, що таке постмодерністський роман, більшість літераторів та читачів відповідають, що це роман на сучасну тему зі стилістичними або сюжетними «викрутасами» та «закидонами». У такому «визначенні» зміст й обсяг поняття цілком розмиваються: постмодерністськими романами можуть здаватись і «Євгеній Онєгін» (сон Тетяни – чим не вишуканий «викрутас»), і «Обломов», довершений останньою фразою («І він сказав йому, що тут написано»), і «Брати Карамазови» з дуже «закидонистою» легендою про Великого інквізитора, особливо з урахуванням співзвучності названих книг проблемам своєї епохи.

Слід додати, що постмодерністський роман як явище в сучасній українській літературі представлений оригінальними спробами, до яких належить, наприклад, ейфоричний псалом Р. Іванчука «Орда» [29], в якому віртуально перетнулися площини кількох трагічних для України історичних епох, і таким чином висвітлили образи і постаті багатьох царів, богів, гетьманів та ін., інтерпретуючи все це через видіння й фантазії головних героїв – ченця Єпіфанія та Лебедиці Мотрі-Кочубеївни. Слід зауважити, що в Україні відсутня професійна аналітично-коментативна критика цього напрямку. Отже, в цілому постмодернізм і постмодерністський роман – явище західної культури, внесене в Україну для ознайомлення, яке вже знаходить захоплених шанувальників і лютих критиків, і поки що вписується лише в концентровану, немасову сферу вітчизняного літературного контексту. Постмодерністський роман – «гра в бісер», текст, побудований на текстах, багатопластовий культурний код, що потребує неабияких зусиль для прочитання, елітарний ігровий ритуал і навіть, якщо завгодно, «клубний піджак». Постмодернізм не випадково виник саме у другій половині ХХ ст. у середовищі художньої еліти відкритих товариств західних країн з дуже високим рівнем академічної свободи дослідження гуманітарних проблем, і не випадково його найбільші адепти – Хуліо Кортасар, Хорхе Луїс Борхес, Джон Фаулз, Джон Барт, Томас Пінчон, Умберто Еко, Лоуренс Норфолк – високочолі інтелектуали-гуманітарії європейського вишколу. Постмодерністський творець – письменник і вчений в одній особі. Його кредо – припинити насичуватися і почати переварювати. Середовище перебування постмодернізму – універсум культури, каталоги фактів і океан текстів. Його надмета – естетичне осмислення досвіду культури, на відміну від вітчизняної, надзавдання якої – пошуки абсолютної моральної істини. Література – заняття цілком безнадійне і тому дуже привабливе. Класичний

український роман XIX ст. не запобіг українській трагедії XX ст. А от Умберто Еко, який підлітком пережив крах карикатурної муссолінівської імперії, – один із найпослідовніших європейських антифашистів, котрий невпинно препарує історичне коріння політичної міфології, блискучий знавець та інтерпретатор «неактуального мотлоху» минулих століть, з якого в наші дні час від часу проростають на диво життєздатні отруйні сходи. На нашу думку, У. Еко виводить на принципово новий рівень ставлення автора до свого твору, як і почуття відповідальності за його вплив на свідомість читача.

Герої «Імені рози» займаються пошуками таємничого рукопису. Герої «Маятника Фуко» розшифровують таємничий рукопис, відчуваючи, через ступінь заглиблення, як підноситься над ними рука вбивці. Герой роману «Острів напередодні» сам створює роман, стаючи водночас Автором і Читачем, він убиває самого себе, щоб перед загибеллю побачити Істину. Всі романи немов би доповнюють один одного: проєкції минулого на сьогодення змінюються картинами теперішнього, перенесені в минуле. Різні люди різних часів живуть по-різному і різними мовами за допомогою різних засобів думають і говорять про одне і те саме. З цього, мабуть, і складається, незважаючи на несхожість цивілізацій і укладів, всесвітньо-історична єдність людства: намагання, вийшовши з загальної коліски, якомога довше не піти в загальну могилу. Як щирий семіотик, Еко змушує своїх героїв зосереджуватись на прочитанні життя. Прочитання є відшукуванням змісту. Незасвоєння змісту є нерозуміння. Нерозуміння є страх – всепроникаючий екзистенційний, що незмінно супроводжує людину впродовж усієї писаної історії. Міфологічне уявлення античності про безмежний Космос в епоху Середньовіччя замінилося уявленням про Божественну єдність Богосотвореного світу, всілякі поділи якого походять від диявола. Середньовічне мислення засноване на символах-текстах, котрі треба прочитувати і запам'ятовувати, але ні в якому разі не інтерпретувати і не створювати наново, бо як Інтерпретатор, так і автор, який аналізує і досліджує, – обоє слуги Сатани. Як бачимо, ця середньовічна установка дуже сучасна. На жаль, саме вона лежить в основі теперішніх «всесильних, тому що безпомилкових» вчень, не спроможних впроваджувати себе інакше як терором, а при виявленні власної вичерпаності готових потягти за собою на той світ увесь цей світ, тому для захисту потрібне всеосяжне Прочитання Змісту і Сенсу життя.

Можна відзначити й деяку сюжетно-емотивну своєрідність розглянутих творів. Крізь перші розділи всіх трьох романів Еко треба продиратися, як крізь колючий дріт. Надмірність інформації пригнічує, особливо при читанні «Маятника Фуко». Насиченість тексту малознаними історичними відомостями, вдало підігріта ефектом чекання, що не збувається (бо таємниця усе не розкривається!), потребує «збільшення дози». Коли ж з'ясується, що прочитання життя не припускає ніяких прихованих змістів, що сенс життя в ньому самому, що великі таємниці тамплієрів, розенкрейцерів, масонів та сіонських мудреців – нуль, прах і марнота,

виникає шок. Конспірологи і «борці зі світовою змовою» ніякої боротьби і перемоги не хочуть, – живучи у вічному страху, вони бажають такого ж страху і для всіх інших, а тому самі придумують ворогів, побоюються не логічного спростування, а емоційного заперечення своїх «цінностей» – осміяння. Те, над чим сміються, більше не лякає. Умберто Еко не ставить сміхової крапки у фіналі своїх романів, тому що сміятися, виявляється, ще рано.

Причина всіх розмов про постмодернізм – у цілком очевидній на сьогоднішній день кризі класичної моделі тимчасового континууму: час, безумовно, ущільнився; новітні наукові відкриття в сфері макрокосмосу і мікркосму, з одного боку, і небувала, порівнянна хіба тільки з початком нашої ери спрага духовного – з іншого, змушують напружено шукати нові шляхи сприйняття часу. І тут варто назвати ще один елемент світовідчування, що характеризується проектом Еко: рівноцінність і рівнозначність усіх тимчасових вимірів – минулого, теперішнього і майбутнього – за умови беззастережного відкидання будь-яких спроб як «реставраторства», так і «обрубання» Історії.

Герметист Д. Странден, цитуючи одного зі своїх попередників, сказав: «Той, хто розуміє принцип вібрації, володіє скіпетром влади» [69, с. 62]. Можна з упевненістю сказати, що Еко вже має цей скіпетр влади – влади концептуальної – найбільш значимої і могутньої в новітньому ХХІ ст. Додамо, що проза Еко – це сполучення складної семіотичної гри, що ґрунтується на багатозначності та історичній мінливості ключових понять людського досвіду, на актуальній етичній проблематиці, зокрема, це дослідження витоків фанатизму, нігілізму, підозрливості, насильства, компромісу тощо. А отже, гуманістичні ідеї та принципи, викладені як в наукових працях, так і в художніх творах, давно вийшли за межі Італії і стали надбанням сучасного світу.

2.3. Переклад: форма збагачення культури.

Серед численних праць і напрямів наукової діяльності Умберто Еко не останнє місце посідає теоретичний доробок в царині перекладацької справи. Йому належать досліди і розробки стосовно специфічних і малодосліджених нюансів «перенародження» літературного твору іншою мовою. До найбільш відомих перекладознавчих робіт У. Еко належать передусім опуси – «Сказати майже те ж саме», «Роль читача», «Роза іншого імені» та інші.

Переклад – це, безумовно, вид літературної творчості, в процесі якого народжується або відтворюється відносно новий твір. Література у зв'язку зі своєю словесної природою – єдина серед мистецтв, яка затиснута певними рамками – це лінгвістичні рамки, на відміну від музики, живопису, архітектури, скульптури, танцю та ін. Літературний твір зрозумілий лише тим, хто знає мову, якою він написаний. У художньому перекладі мова

виступає не стільки як засіб комунікації, а насамперед як «першоелемент» літератури, слово тут виконує ще й естетичну функцію. Проблематика перекладу лежить в сфері мистецтва і підпорядкована його законам.

Найбільш ґрунтовно питань перекладу У. Еко торкається в своїй роботі – «Сказати майже те ж саме» [108]. Головна думка роботи стверджує, що переклад ніколи не говорить абсолютно те ж саме, але обов'язково повинен говорити майже те ж саме. Еко ставить собі складне і важливе завдання: зрозуміти, як далеко тягнуться межі цього «майже», тобто що можна втратити і що додати в процесі перекладу.

В вищезгаданій роботі Еко, зокрема, зазначає: «...цю книгу, написану на основі особистого досвіду ..., я не видаю як посібник з теорії перекладу ... з тієї простої причини, що нескінченні проблеми перекладознавства вона залишає відкритими» [125, с. 15]. Важливе місце в цій праці відведене особистому досвіду перекладацьких робіт самого автора, бо в ході своїх досліджень Еко не тільки аналізував багато перекладів, але і сам був перекладачем літературних текстів – «Вправи в стилі» Раймона Кено і «Сильві» Жерара де Нерваля [171]. Крім того, Еко залишається одним з найперекладаніших італійських романістів, до того ж, він завжди ставив собі за обов'язок співробітничати зі своїми перекладачами: багато із цих бесід, в тому числі, і діалоги з Оленою Костюкович – перекладачем романів Еко на російську мову – складають невід'ємну частину аналізу і висвітлюють низку концептуальних особливостей перекладу. «Люди думають, що письменник може перевіряти переклад своїх творів тільки в тому разі, якщо він сам знає іноземну мову, на яку повинен бути перекладений його твір. Очевидно, що якщо він знає мову, то робота йде легше, але в основному все залежить від рівня майстерності перекладача. Наприклад, я не знаю шведської, угорської та російської, але...я прекрасно працював з моїми перекладачами на ці мови. Вони були здатні пояснити мені всі труднощі, які поставали перед нами,... і які мовні невідповідності могли виникнути при перекладі мого тексту. У багатьох випадках я міг запропонувати вихід» [106, с. 1].

Переклад, пише Еко, «це процедура, ...яка проходить під знаком переговорів» [108, с. 283]. Умови проведення будь яких переговорів – надто важливий момент, щоб ним нехтувати. Кожна мова і кожний текст, який треба перекласти, мають специфічний характер, а значить виникають специфічні проблеми. При надмірно теоретичному трактуванні питань щодо перекладу в жертву може бути принесено дуже багато важливих елементів «переговорного процесу». «Наприклад, теорія прагне до лінгвістичної чистоти, без якої практика цілком може обійтися, – вказує Еко, – проте цікаво було б зрозуміти, якою мірою і без чого ще може обійтися досвід. Звідси й думки про те, що переклад базується на чомусь на зразок переговорів, оскільки вони – саме той головний процес, в ході якого, щоб одержати щось, відмовляються від чогось іншого, і врешті решт договірні сторони повинні вийти з цього процесу з відчуттям взаємного задоволення, пам'ятаючи золоте правило, згідно з яким всім володіти неможливо» [108, с. 288].

Еко також зазначає, що і сам дуже багато виніс зі спільної діяльності з перекладачами. Це стосується як «академічних» робіт, так і романів. «У разі обробки філософських і лінгвістичних текстів, коли перекладач не може зрозуміти (і точно перекласти) якусь сторінку, це означає, що моє міркування помилкове. Багато разів, стикаючись з роботою перекладача, я переглядав друге видання моїх книг, і не тільки з погляду стилю, але й відносно ідей. Іноді ви говорите щось своєю рідною мовою (А), а перекладач говорить: «Якщо я перекладу цей вислів на мою мову (В), то воно не буде мати змісту». Але він може помилятися. Якщо після тривалого обговорення ви розумієте, що пасаж не має змісту мовою В, він навряд чи мав справжній сенс мовою (А)» [106, с. 2].

Для доказу справедливості тези, що не існує абсолютно точних перекладів, Еко вдається до експерименту. Він користується послугами однієї з найскладніших систем автоматичного перекладу в Інтернеті «Babel fish» (<http://babelfish.altavista.com>) і цей експеримент досить часто приводить до забавних результатів. Наприклад, фрагмент Книги Буття у варіанті «King James Bible» (1611) «І Дух Божий носився над водою» («And Spirit God moved upon face waters») в іспанському перекладі, виконаному «Babel Fish», перетворюється на таке: «І алкоголь Божий підіймався з лиця вод» («E l'alcooi del Dio si muove sopra la faccia delle acque») [125, с. 30]. Так відбувається, пояснює дослідник, оскільки в мовах ніколи не існує повної аутентичної синонімії. Часто один і той же термін наділений багатьма значеннями, як, наприклад, у випадку з англійським словом «spirit»; різні мови сегментують свої поняття по-різному. Програма «Babel fish» не виконує «контекстуальної селекції», тобто не вміє вибирати, в якому контексті «spirit» повинне бути перекладене як «Дух», а в якому як «спирт», бо програма не володіє достатньою інформацією про світ, не знає, що «Бог» не є ім'я п'янички і що вода, по суті, не має обличчя. Еко робить висновок, що, оскільки в різних мовах не існує повної синонімії і аналогічні терміни мають різну семантичну амплітуду, будь-який переклад спричиняє часткову втрату значення, вкладеного в оригінальний текст.

У третьому розділі цієї книги Еко вводить ключове поняття – «ефект тексту». Згідно з дослідженням, «переклад (особливо текстів, що наділені естетичною функцією) повинен справляти те ж враження, до якого прагнув оригінал» [125, с. 80]. Тому перекладачеві необхідно так побудувати новий текст, щоб він міг максимально точно відтворити ефект, ізоморфний враженням, які провокує текст-джерело, – як в семантичному, так і в синтаксичному, стилістичному, метричному та звуковому планах, а також в плані емоційної дії. Еко схиляється до *skopos theory* і відсилає нас до поняття функціональної еквівалентності, що використовується багатьма сучасними дослідниками перекладу [165; 184; 188].

Збереження повноти ефекту від сприйняття початкового тексту вимагає від перекладача, насамперед, вдалої інтерпретації оригіналу. Перше питання, яке має ставити собі перекладач, – це визначення домінант тексту, *intentio operis* [125, с. 53]? Еко наводить численні приклади, взяті з власного

досвіду, і показує, зокрема, як при перекладі «Сильві» Перваля, на відміну від інших перекладачів, він вирішив зробити особливий наголос на метрично-ритмічний стиль тексту, звертаючи менше уваги на синтаксичну та лексичну ідентичність: «...багато разів під час перекладу цього тексту я відмовлявся від лексичної і синтаксичної оборотності, оскільки вважав, що по-справжньому важливим рівнем був саме метричний, на цьому я і зіграв. Мене не дуже хвилював буквальний переклад тексту, швидше, я прагнув викликати те ж саме враження, яке, згідно з моєю інтерпретацією, текст мав справити на читача» [125, с. 79]. Нагадуючи про роботи Тинянова, Еко постійно наполягає на необхідності враховувати різні домінанти в поетичних та прозаїчних текстах: «Принцип прози - це *rem tene, verba sequentur*. Принцип поезії – *verba tene, res sequentur*» [125, с. 56]. Але потім – і тут ми переконуємося у важливості наведених прикладів – він визнає, що ритм деколи виступає як фундаментальний елемент і для прози, як, наприклад, у випадку з італійським перекладом «Сентиментальної подорожі» Стерна, здійсненим поетом Уго Фосколо. Отже, процес перекладу повинен ґрунтуватися передусім на інтерпретації, мета якої – зрозуміти глибинне значення тексту, а вже потім починаються «переговори» на інших, другорядних рівнях.

В ході цих переговорів перекладач завжди пропускає низку смислових моментів тексту-оригіналу. В центральних розділах своєї книги Еко досліджує масштаби подібних втрат та форми компенсації, які має право застосовувати перекладач. «Існують втрати, які можна було б визначити як абсолютні, – пише Еко – це той самий випадок з грою слів. Тут слід вдатися до *extrema ratio*, тобто до примітки перекладача, яка «свідчить про поразку» [125, с. 95]. Інші розбіжності можуть бути узгоджені з самим автором, зрозуміло, якщо він ще живий. Так відбулося, наприклад, з американським виданням «Імені рози», в якому сам Еко через складність перекладу прибрав численні фрагменти, так що новий текст був майже на двадцять чотири сторінки скорочений проти початкового. Проте, за визначенням самого автора, переклад вийшов навіть вдалішим за оригінал.

В інших випадках перекладач може розраховувати на певну компенсацію від мовних трансформацій. Таким прикладом може бути німецький переклад роману Еко «Острів напередодні». В оригіналі один з героїв, німецький священник отець Каспар, говорить по-італійськи, використовуючи типово німецькі синтаксичні конструкції, що справляє дуже сильне карикатурне враження. Як відтворити цей ефект в німецькому перекладі? Перекладач компенсує втрату стилістичного прийому в оригіналі, примушуючи отця Каспара говорити на чудному «барочно-німецькому» діалекті. Прийом змінюється, але ефект залишається. Схожа ситуація мала місце і в роботі з французьким перекладом «Маятника Фуко», в якому один з персонажів. П'єр, в оригіналі говорить італійською, неабияк приправленою французькими словами та приказками, тоді як у французькому перекладі він висловлюється французькою з яскраво вираженими діалектними інтонаціями Марселя.

Інколи Еко, відповідно до «skopos theory», допускає також можливість часткової адаптації оригіналу. Особливо цікавий приклад щодо роману «Баудоліно», де Еко винаходить псевдопьемонтську мову, що використовується одним майже безграмотним персонажем XII ст., при тому, що документи італійською мовою, створені в цьому регіоні і в ту епоху, до нашого часу не дійшли. Спроба відтворити в перекладах цей незвичайний, архаїчний і неіснуючий діалект, здавалося, була приречена на провал. Проте Еко наводить численні випадки вдалого перекладу-адаптації. Наприклад, іспанський перекладач скористався мовою, стилізованою за зразком «Пісні про мого Сіда», що належить майже до того ж часу, в якому розгортаються події в «Баудоліно».

Ще радикальнішим можна вважати варіант перекладу оповідання Еко «Фрагменти» із збірки «Лаконічний щоденник», запропонований норвезьким перекладачем. В тексті Еко описує, як учені майбутнього знаходять збірку пісень італійської естради й інтерпретують її як найвище досягнення італійської поезії XX ст. Норвезький перекладач, прагнучи дати своєму читачу можливість розпізнати характер естрадних пісень, відносно якого учені застосовують складні філологічні операції, замінює італійські пісні еквівалентними творами норвезької естради. У всіх цих випадках, вказує Еко, перекладач значно змінює текст, який проте в результаті дозволяє відтворити ефект, що його мав викликати італійський оригінал.

Традиційно у поглядах на переклад простежується протиборство двох вимог: з одного боку наближення до тексту оригіналу, а з іншого – пристосування до звичної для читача мови. В різні епохи то одна, то друга з цих вимог ставала переважаючою. Так, в середні віки, коли в Європі на нові мови перекладались Біблія та інші релігійні книги, панувала система буквального перекладу, а в XVI–XVII століттях переважала властива тогочасній французькій класичній літературі тенденція адаптації перекладів згідно з класичними нормами. Пізніше, разом з інтересом до національної своєрідності мистецтва, як реакція на нівелювання та переробки, виникає прагнення максимальної наближеності до первозданного тексту. Широке розповсюдження різноманітної перекладацької практики привело до усвідомлення того, що протиставлення цих двох тенденцій не є абсолютним, а правильне розуміння особливостей перекладу лежить на їхньому перетені. Але до якого ж ступеня заради передачі «ефекту тексту» дозволено змінювати його денотат? Відносно цього Еко заявляє, що абсолютних правил тут не існує. Необхідно щоразу шукати рішення, прагнучи при цьому не піддавати небезпеці рівень смислу, безпосередньо розташований над рівнем зміненої лінгвістичної структури. «Можна сказати, – зауважує дослідник, – що правомірно змінити суть і денотат якої-небудь фрази, щоб зберегти значення мікропропозиції, яка безпосередньо синтезує фразу, але не можна змінювати денотат, якщо втрачається значення макропропозиції вищого рівня» [125, с. 156]. Так, в китайському перекладі роману «Війна і мир» Л. Толстого було б неправильно замінювати фрагменти, написані французькою мовою, цілком і повністю незрозумілі китайському читачеві,

фрагментами з англійською мовою, можливо, й доступнішою, – з тієї причини, що в наміри Л.Толстого входило показати, що російські аристократи говорили «мовою ворога»; при заміні зник би загальний історичний контекст, важливий для розуміння фабули, «історії французького вторгнення до Росії» [125, с. 169]. Проте відкритим залишається питання про переклад французьких діалогів у французькому варіанті «Війни і миру». «Одна з проблем мене завжди особливо цікавила, – пише Еко, – як французький читач сприймає перший розділ «Війни і миру», перекладений французькою мовою. Перед читачем – французька книга, в якій герої говорять по-французьки, – так втрачається ефект відстороненості» [125, с. 169]. Але навіть і тут, додає Еко, досвід свідчить про небажаність зміни того, що географічна і культурна дистанція сама по собі робить відстороненим: «Люди, які розмовляють французькою, запевняли мене, що французька мова героїв «Війни і миру» (можливо, з вини Л.Толстого) виразно відчувається ними як мова, що належить іноземцям» [125, с. 169].

Для сучасних поглядів на художній переклад визначальною є вимога максимально бережливого ставлення до об'єкту перекладу та відтворення його як твору мистецтва в єдності змісту і форми з дотриманням національної та індивідуальної своєрідності. Тому є інша небезпека, про яку попереджає Еко, – спокуса поліпшити текст. Це стосується сучасної, властивої багатьом перекладачам тенденції експлікувати те, що в оригіналі навмисно приховане. «Переклад, який прагне «сказати більше», – зазначає Еко, – сам по собі може бути чудовим твором, не будучи при цьому хорошим перекладом» [125, с. 110]. Те ж саме стосується і прагнення роз'яснити (свідомо чи ні) недомовлене або скоротити надмірно розтягнуте в оригіналі. Читач, наполягає Еко, повинен знати про недоліки оригіналу.

На думку Еко, певні труднощі чекають тих перекладачів, які хочуть перекладати тексти, наповнені інтертекстуальними відсиланнями, численними описами простору або кольорової гами. Кожній з цих проблем Еко присвятив окремий розділ.

Проблема перекладу інтертекстуального відсилання - будь то більш менш явна цитата або ж прихована алюзія – особливо близька Еко, оскільки його романи, здається, побудовані саме на основі поетики інтертекстуальності. «Іронія гіпертексту» є, на думку багатьох дослідників, важливою складовою літератури постмодерну, представником якої правомірно вважається У. Еко. «Той факт, що тексти говорять між собою, – пояснює Еко, – і в кожному творі відчувається вплив попередньої традиції (або породжуваний нею страх), є константним для літератури і мистецтва. В нашому ж випадку йдеться, навпаки, про точно вивірену стратегію, завдяки якій автор дає невиразне на перший погляд відсилання до попередніх текстів, відповідно до принципу подвійного прочитання: 1) неосвічений читач не може пізнати цитату, продовжує стежити за ходом міркувань і вважає інтригу новою і несподіваною... 2) ерудований і компетентний читач бачить цитату і сприймає її як свідому хитрість. В цих випадках теоретики постмодерну говорять про гіпертекстуальну іронію» [125, с. 213].

Особливість постмодерної літератури полягає в тому, що вона передусім допускає два можливі типи читання. Цікавими, на наш погляд, є приклади і рішення, запропоновані Еко-автором перекладачам своїх романів з підвищеним рівнем інтертекстуальності – «Маятник Фуко» або «Острів напередодні». Зрозуміло, що іноземний читач зможе вловити інтертекстуальне відсилання тільки в тому разі, якщо його насамперед розпізнав сам перекладач. Еко свідомо сигналізує своїм перекладачам про всі приховані в його текстах цитати. З'ясовується, що назви глав в «Острові напередодні» пародіюють назви літературних текстів XVII ст., переклад яких чи то адекватна заміна іншими місцевими творами на ту ж тему того ж періоду підказувалась самим Еко.

Схожі проблеми виникають у перекладачів, які мають справу з текстами, що містять описи простору (гіпотипозіс) або витворів мистецтва, картин, скульптур, фільмів (екфрасіс), особливо якщо йдеться про простори або об'єкти мистецтва, добре відомих культурі автора, але принципово чужих культурі читача. Перекладачеві слід прагнути до рівноваги між вимогами лексичного збереження оригіналу і необхідністю зробити текст логічно зрозумілим іншомовному читачеві. Аналогічний випадок перекладу колірної термінології, особливо складний в мертвих мовах. Відштовхуючись від одного з розділів «Аттичних ночей» Авла Гелія, Еко показує, як кожна мова і культура по-своєму сегментують хроматичну гаму, ставлячи щоразу перед перекладачами специфічні і складно вирішувані завдання.

Проблеми часто виникають тому, що переклади бувають орієнтованими на джерело або ж на читача. Орієнтований на джерело переклад повинен зробити все можливе, щоб змусити іноземного читача зрозуміти те, що думав і говорив автор своєю мовою. Давньогрецька є типовий приклад цього: щоб зрозуміти її, сучасному читачеві необхідно зрозуміти, якими були поети того часу і як вони могли самовиражатися. «Якщо нам здається, – попереджає Еко, – що Гомер занадто часто повторює словосполучення «розовопалий світанок», перекладач не повинен намагатися замінити цей епітет тільки тому, що сучасні норми стилю заперечують часте повторення того самого прикметника. Читач повинен зрозуміти, що поетові треба, щоб світанок мав рожеві пальці щораз, коли він про це говорить» [106, с. 1–2].

В інших випадках перекладач може й повинен орієнтуватися на адресата. Еко тут наводить за приклад свій роман «Маятник Фуко», однією з характерних рис якого є постійне цитування. Мета полягає в тому, щоб створювалося враження, наче світ можна передати лише через літературні цитати. Так, коли у главі 57 описується автомобільна поїздка в гори, переклад говорить: «Обрій став ширше, звідусіль стирчали криві піки гір, деякі з них були увінчані невеликими селами; ми вдивлялися в нескінченну далечінь». Але, після «нескінченна далечінь» в італійському варіанті йде: «al di la della siepe, come osservava Diotallevi». Буквально ці слова можна перекласти: «Поза перешкодами, як відзначив Діоталлеві». Тоді іноземний читач втратить цей вислів «al di la della siepe», який відсилає до чудової

поєми Джакомо Леопарді «L'infinito» («Нескінченність»), яку кожний італійський читач знає напам'ять. «Цитування необхідне тут не тому, що я хотів, – пояснює Еко, – повідомити читачеві про якусь перешкоду, що могла б бути поблизу, а тому що я хотів показати, як Діоталлеві міг побачити цей пейзаж, зв'язуючи його переживання з текстом поеми. Я повідомив моїм перекладачам, що ні це «поза перешкодами», ні посилання на Леопарді не так вже й важливі, але важливо було показати будь-яку літературну асоціацію. Фактично, читаючи переклад Вільяма Уївера, знаходимо: «Ми вдивлялися в нескінченну далечинь. «Подібно Дарієну», – помітив Діоталлеві...» Це тонкий натяк на сонет Кітса – гарний приклад перекладу, орієнтованого на адресата» [106, с. 2].

Еко вважає, що необхідно постійно тримати в полі зору то одну, то іншу з двох протилежних тенденцій. Зокрема, він зупиняється на випадках архаїзації (модернізації) і відсторонення (адаптації) перекладу. Еко аналізує різні зразки перекладів – осучаснених (німецька «Біблія» Лютера); архаїзованих (недавні італійські переклади «Книги Еклезіаста», яким належить викликати у читача «ностальгію за оригіналом»); відсторонених (переклад «Тіфона» Конрада, виконаний Андре Жидом, який нарочито буквально перекладає англійські ідіоматичні обороти). Комбінований варіант «архаїзуючої асиміляції» – російський переклад «Імені рози», в якому перекладач, замінюючи латинь церковно-слов'янською, робить текст старовинним, але при цьому зрозумілим читачеві, незнайомому з латинською мовою [125, с. 190]. Не зовсім ясно, щоправда, чому дослідник відкидає заклик Шлейермахера з самого початку експлікувати власний вибір, *source oriented* або *reuder oriented*, і чому він вважає, що постійний рух від одного типу перекладу до іншого краще, ніж вибраний на початку один послідовний і незмінний підхід.

Еко не виключає, що іноді автор може довіряти тільки Божественному Провидінню: «Я ніколи не зможу посприяти японському перекладу моєї роботи (хоча я й намагався)». Йдеться про те, що зрозуміти перебіг думки «адресата» досить складно. Що, наприклад, ми бачимо і відчуваємо, – розмірковує Еко, – читаючи японську поему. «Якщо я читаю хайку після прочитання декількох Дзен Буддистських коанів, я можу зрозуміти, чому просте згадування про високий місяць над озером повинне сказати мені про емоційні переживання автора те ж саме, але все ж таки відмінне від того, що повідомляє мені англійський поет-романтик» [106, с. 3].

Проблема стає дещо трагічною при перекладі поезії, того мистецтва, де думка, виражена конкретними словами, і якщо доводиться змінювати мову, буде змінюватись і зміст. Однак є чудові приклади поетичних перекладів, які стали результатом співробітництва між автором і перекладачем. Часто цей результат – виникнення нового твору іншою мовою. Еко наводить за приклад текст дуже близький за складністю перекладу до поезії через свою лінгвістичну вишуканість – «Поминки по Фіннегану» Джеймса Джойса. Отже, глава про Ганну Лівії, коли вона була ще тільки на чернетці, перекладалася на італійську за підтримки самого Джойса. Переклад помітно

відрізнявся від початкового англійського оригіналу. Це не був переклад. Це схоже на те, начебто Джойс переписав свій текст італійською мовою. Один французький критик сказав, що аби зрозуміти цю главу правильно (по-англійському), було б добре спершу звернутися до прочитання італійського варіанту.

Вдумливий Еко припускає, що можливо «чиста мова» не існує, але «переклад з однієї мови на іншу завжди залишається справжньою пригодою, і я не наполягаю на істинності цього, оскільки, якщо згадати італійське прислів'я, перекладач завжди зрадник, за умови того, що автор бере участь у цій чудовій зраді» [106, с. 3].

Переклад неодмінно спричиняє втрату частини змісту порівняно з оригіналом, стверджує Еко, при цьому він, як і Гумбольдт, визнає, що переклади здатні також і збагатити будь-яку мову. В той же час, відштовхуючись від есе Шлейермахера «Про різні методи перекладу» (1813), Еко не погоджується з ідеєю романтиків, згідно з якою «індивідуум знаходиться під владою мови і не може думати з повною визначеністю про те, що перебуває за мовними межами» [125, с. 161–162]. Якщо і справедливо те, що мова джунглів, як доводить Куайн, не дозволяє перекласти таку фразу, як «нейтринно позбавлені маси», то, стверджує Еко, є можливість розвивати, формувати і збагачувати цю мову. Гумбольдт першим помітив, що в процесі перекладання на іншу мову відбувається оновлення її новими художніми можливостями і значеннями. На доказ своїх слів Еко цитує здійснені Еліо Вітторіні часом неточні переклади американських класиків, які сприяли народженню нового літературного стилю в італійській повосенній літературі, а також французькі переклади з Хайдеггера, які, за його словами, «радикально змінили стиль багатьох французьких філософів» [125, с. 171]. Отже, перекладати тут означало не тільки втрачати, але водночас і «нарощувати» зміст та збагачувати культуру.

У даному контексті доречним здається згадати про інтерпретацію «перекладу неперекладного», даної Ю. М. Лотманом на початку 1990-х рр. В своїй роботі «У пошуках шляху» Лотман підкреслював, що саме вивчення механізму породження нових повідомлень змусило семіотику переглянути низку своїх фундаментальних позицій і сконцентруватися, зокрема, на проблемі перекладу. «Якщо для передачі інформації достатньо одного каналу (однієї мови), – пише російський дослідник, – то структура, необхідна для вироблення нової інформації, передбачає наявність як мінімум двох різних мов. Якщо раніше фундаментальним недоліком перекладу, при перетині двох різних мов, вважалися комунікативні труднощі, то тепер мовна невідповідність стає базовим механізмом для вироблення нового повідомлення» [169, с. 28]. Лотман, який в даному разі має на увазі не тільки інтерлінгвістичні, але й інтерсеміотичні переклади, вважає, що саме напруження, яке створюється при перекладі того, що неможливо перекласти, призводить до вибухів смислу, що й спонукає до створення нових повідомлень: «Саме переклад того, що неможливо перекласти, вимагає величезного напруження, створює передумови для вибуху смислу» [169,

с. 46]. В той час, коли Еко детально зупиняється на смислових втратах в процесі перекладу, Ю. Лотман якраз в них вбачає умови народження нового смислу. Одночасна присутність в культурному просторі мов, яким властивий різний ступінь складності або простоти перекладу, Ю. Лотман вважає фактором динаміки і культурних новацій: «...чим складніший і неадекватніший переклад однієї непересічної частини простору на мову другої, тим більш цінним в інформаційному та соціальному відношеннях стає факт цього парадоксального спілкування. Можна сказати, що переклад неперекладного виявляється носієм інформації високої цінності» [44, с. 15]. Еко сприймає як парадокс те, що теоретично неперекладні тексти постійно перекладаються, тоді як Ю. Лотман інтерпретує цю обставину як одну з фундаментальних умов культурної трансляції. Ця розбіжність між теорією і практикою підштовхує до перекладу найбільш неперекладних текстів і активізує пошук нових виражальних засобів, здатних збагатити культуру не лише новими відомостями, але й додатковими мовними можливостями.

РОЗДІЛ III. КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ, ЕСТЕТИЧНІ ТА ЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ УМБЕРТО ЕКО

3.1. Культурологічні та естетичні розвідки: Еко: від теорії до літературної практики.

Творче та кар'єрне сходження для Умберто Еко почалося одразу після набуття вищої освіти, коли майже 10 років він активно співробітничав з італійськими мас-медіа. Так, від 1955 року він працює в редакції культурних програм на телебаченні RAI, регулярно публікується в журналах, а з 1959 року стає редактором відділу філософії, соціології й літератури у видавництві «Bompiani». Його стосунки із засобами масової комунікації залишаються й донині досить плідними, що правда, тепер він сам дає інтерв'ю і, здається, краще за журналістів знає правила гри, засвоєні ним за багато років теоретичних та практичних напрацювань.

З кінця 50-х років Еко опиняється в епіцентрі дискусії, що розгорнулася в Італії, стосовно масової культури та ролі мас-медіа в її популяризації. Його роботи, опубліковані на той час, вважаються класичними, позаяк більшість з них лягли в основу сучасної так званої «філософії масової культури», до того ж вони дають уявлення про естетичну і соціальну позицію самого Еко. Одна з найперших і в той же час найвідоміших робіт У. Еко що стосується проблем масової культури, присвячена ставленню «Апокаліптичних і інтегрованих інтелектуалів» (*Apocalittici e integrati*, 1964) [120] принципів і технологій масових комунікацій і впливу масової культури, а в 1977 році Еко написав до неї «постскрипtum» – «Апокаліпсис відкладається» (*Apocalypse Postponed*) [121].

Європейські інтелектуали сприйняли масову культуру насамперед як результат «американської культурної агресії», що привела не тільки до пропаганди американського способу життя і заокеанських цінностей, але й до стандартизації та гомогенізації європейських національних культур. Еко пропонував не сприймати масовізацію культури як неминуче зло, але й не впадати в життєрадісну апологетику: мас-медіа – це невід'ємна частина сучасного життя суспільства, і завдання інтелектуалів полягає в тому, щоб аналізувати її й брати активну участь в раціональному творчому впровадженні, а не пасивно спостерігати і нарікати. Самого Еко цікавить у феномені «культурної індустрії» майже все: від процесу виробництва до кінцевої стадії – споживання, результати та ефекти впливу на маси.

За допомогою енциклопедичних словників Еко спробував з'ясувати що є культура. Результат його вразив: не тільки тому, що всі визначення були різні, а й тому, що вони були далекі від концептуальної визначеності. Єдине, що об'єднувало всі енциклопедії, – так це акцент на естетичному аспекті культури й ролі в ній освічених людей. Еко вважає, що справжня культура – завжди контркультура, тобто «активна критика й перетворення існуючої соціальної,

наукової або естетичної парадигми» [121, с. 124]. Звідси впливає й визначення інтелектуала – людини, що здійснює цю критичну функцію поза залежністю від свого соціального статусу, роду діяльності й освіти. Введення ж «заборони» на масову культуру, згідно з Еко, аналогічне впровадженню антидемократичної цензури.

Еко дорікає інтелектуалам на відсутність аналітичного дослідження методів діяльності та показників ефективності масових комунікацій, їх структурних і функціональних характеристик. Слід зауважити, що на тезі про перехід людства у стадію «цивілізації бачення» заснована одна із часто вживаних форм критики масової культури. Проте, звертаючись до минулого, Еко стверджує, що «сам по собі спосіб “просвітництва” має за допомогою картинок, а не книг, тобто спрощення сприйняття змісту повідомлення, існував уже в епоху Середньовіччя. Так, собор з його візуальною логікою заміняв тисячам християн священі книги і являв собою універсальну модель світу. І взагалі, архітектура завжди була засобом масової комунікації й мала здатність переконувати й пропагувати ідеї не менше, ніж сучасні мас-медіа» [99, с. 236–238].

Книги ж відволікали від базових цінностей, заохочували зайву інформованість, вільне тлумачення Святого Писання, а часом і нездорову цікавість. Згідно з книгою Маршалла Маклюена «Галактика Гуттенберга» (1962), після винаходу друку переважав лінійний спосіб мислення, але з кінця 60-х років ХХ ст. на зміну йому прийшло прогресивне і глобальне сприйняття – гіперцепція – через образи телебачення та інші електронні засоби. Досить швидко засоби масової інформації встановили, що наша цивілізація стала *image-oriented*, орієнтованою на зоровий образ, а це веде до занепаду грамотності. Додамо, що засоби масової інформації зробили відчутним цей занепад словесності саме тоді, коли з'явилися перші комп'ютери. Безумовно, комп'ютер – знаряддя для створення й трансформації образів, але також відомо, що перші комп'ютери створювалися як знаряддя писемності. На екрані з'являються слова і рядки, які користувач повинен був читати, і «зараз тінейджер читає швидше, ніж професор університету» [96]. Молодь, якщо програмує щось на своєму комп'ютері, повинна знати логічні процедури та алгоритми і вміти друкувати слова і цифри, причому дуже швидко. У цьому сенсі комп'ютер повертає людей у гуттенбергову галактику, а ті, хто сидить ночами в Інтернеті й спілкується у чатах, – працюють словами. «Якщо телеекран – вікно у світ явищ в образах, то дисплей – ідеальна книга, де світ виражений у словах і розділений на сторінки» [96].

На даному етапі багато засобів масової комунікації беруть участь у культурному процесі. Культура в пошуках нових форм і шляхів повинна використовувати всі можливості засобів масової інформації, при цьому підхід цей повинен бути ретельно продуманий. Наприклад, щоб вивчати мови краще користуватися аудіо- й відеозаписом, Шопен на компакт-диску з коментарями допоможе розібратися в музиці, а генетику краще викладати за допомогою науково-популярного фільму, ніж за підручником. Не слід протиставляти візуальну і вербальну комунікації, а треба вдосконалювати і ту, й іншу.

Доречно відзначити, що готичний собор виражав ідеологію панівного класу, а маси були відсторонені від участі у виробництві культури для самих себе. Ця характеристика також досить істотна для розуміння сучасної ситуації: проблема масової культури полягає насамперед в тому, що експлуатовані класи, споживаючи певний образно-інформаційний продукт, щиро вірять, що він відповідає їхнім потребам і уявленням про світ. У. Еко передбачає, що у найближчому майбутньому суспільство поділиться на два класи: на тих, хто дивиться тільки телебачення, тобто пасивно одержує готові образи й готове судження про світ, без права критичного відбору одержуваної інформації, і на тих, хто дивиться на екран комп'ютера, тобто здатний відбирати й обробляти інформацію. Тим самим починається поділ культур, який існував і в часи Середньовіччя: між тими, хто міг читати рукописи й, виходить, критично осмислювати релігійні, філософські та наукові питання, і тими, хто виховувався винятково за допомогою образів у соборі – цілеспрямованими відібраними й обробленими їхніми творцями.

Світова практика показала, що влада належить тому, хто контролює медіа. Який же елемент у ланцюзі функціонування комунікації повинен бути контрольованим, коли мова йде про захоплення або обслуговування влади? «Зазвичай вважається, що це канал або джерело. Однак насправді це проблема адресату» [149, с. 142], – переконаний Еко. Варіативність інтерпретацій виступає як свого роду закон масової комунікації. Повідомлення, надіслані з одного джерела, які дійшли до свого адресата в різних соціальних групах, неминуче будуть «прочитані» за допомогою різних «кодів». Для клерка з міланського банку реклама на ТВ холодильника виступає як стимул до купівлі, а для безробітного селянина з Калабрії ця ж реклама, яка персоніфікує світ добробуту, стане стимулом для збурювання. Таким чином, «телевізійна реклама в країнах з низьким рівнем прибутків може зіграти фатальну роль революційного повідомлення» [149, с. 140].

Позиція «апокаліптичних теоретиків», зауважує У. Еко, врівноважує «оптимістичну ідеологію інтегрованих інтелектуалів». До того ж, вважає Еко, без їхньої «несправедливої, однобічної, невротичної, безжалісної цензури» [121, с. 25] ми ніколи б не усвідомили, наскільки важлива проблема масової культури, що стала невід'ємною частиною нашого повсякденного існування й критичного осмислення.

Отже, прогресивна культурна індустрія, трактована як сукупність історичних реалій, змінила сам зміст поняття «культура». Не намагаючись більше повернути людство «назад до природи», ми повинні звикнути до нової ролі людини: не вільної від машин, але вільної у своєму ставленні до них. «Якщо неможливо звільнитися від влади мас-медіа, то існує, принаймні, можливість волі інтерпретації: можливість прочитати повідомлення по-іншому» [149, с. 138].

У контексті даної теми важливим, на наш погляд, є ще один аспект: яке відношення мають мас-медіа до естетики? У Еко є такий постулат: «Мас-медіа генеалогічні, але вони не мають пам'яті, оскільки, коли з'являється ціла низка імітацій оригіналу, ніхто вже не пам'ятає, з чого все почалося, в результаті

главу роду можуть прийняти за молодшого онука» [149, с. 45]. Однак чому подібного витиснення й забування не відбувається з класичними мистецтвами, наприклад, з літературою або живописом. Очевидно, через те, що мас-медіа не винаходять, вони засновані на технічній винахідливості, а не на інтелектуальній досконалості. До того ж їхній швидкий розвиток спричиняє й зміну рівня очікувань глядачів і шкали та параметрів оцінки.

У 60-х роках Еко був упевнений в тому, що кітч – це не мистецтво, а лише «ідеальна їжа для ледачої аудиторії», котра бажає одержувати задоволення, не докладаючи до того ніяких зусиль, будучи впевненою, що насолоджується справжньою репрезентацією світу, тоді як фактично вона здатна сприймати лише «вторинну імітацію первинної влади образів» [148, с. 183]. У цей період У. Еко, як зазначає А. Усманова, «схильний був ототожнювати кітч із масовою культурою в цілому, яка все ще припускає наявність якогось зразка, естетичного канону» [73, с. 53].

Згодом для Еко стало очевидним – кітч паразитував на успіхах авангарду, оновлювався й процвітав на його творчих знахідках. Примирення кітчу з авангардом відбулося в постмодерністській культурі. Постмодернізм учився у масової культури різноманітним технікам стимулювання сприйняття, що враховує розбіжності між «інтерпретативними співтовариствами». Саме масова культура «зростила його, сформувала його мову і стилістику, а потім була піддана найжорстокішій критиці з його ж боку» [73, с. 54].

За зовнішніми ознаками постмодернізм можна легко переплутати з кітчем, однак, якщо кітчу не вдавалося спокусити інтелектуальну публіку, то постмодернізм, навпаки, розраховує саме на аудиторію, здатну оцінити іронію, «штучність» твору, відстежити в ньому інтертекстуальні коди, тобто розважатися й одночасно одержувати нове знання. Для того щоб такий контакт став можливим, щоб текст був прочитаний адресатом, постмодернізм виробляє певні принципи організації повідомлення. У подальших роботах Еко звертається до аналізу взаємин між різними формами авангардистського мистецтва і їхнім інтерпретативним співтовариством, а потім – до трансформації самих цих форм і відповідно взаємовідносин твору з аудиторією в постмодерністській культурі. Щоб обґрунтувати свою тезу про зближення масової культури з авангардним або інтелектуальним мистецтвом, тобто показати, що в епоху мас-медіа класичні критерії естетичного повідомлення виявляються не актуальними, Еко пропонує поміркувати над опозицією «повторення – інновація» у новій культурній ситуації.

Модерністським критерієм оцінки художньої значимості були новизна й високий ступінь інформативності. Відповідно для модернізму повторення асоціювалося з ремісництвом або з промисловістю, як тільки мова йшла про відтворення чого-небудь у безлічі екземплярів за зразком якоїсь моделі. До того ж дуже важлива техніка – істинно художня техніка, що на відміну від промислового способу відтворення також повинна бути унікальною. На цьому принципі заснована вся новоевропейська естетика, що розрізняє мистецтво й ремісництво, хоча класичної теорії – від античності до середньовіччя – в цьому напрямі створено не було. «Один і той же семантичний термін...

використовувався для позначення праці перукаря або суднобудівника, художника або поета. Класична естетика не прагнула до інновацій за всяку ціну: навпаки, вона часто визнавала за «прекрасне» добротні копії вічного зразка» [87, с. 222], у той час як модернізм був апріорі настроєний на заперечення попередніх зразків.

Це пояснює, «чому модерністська естетика виглядає надто суворою у вимогах до продукції мас-медіа. Популярна пісенька, рекламний ролик, комікс, детективний роман, вестерн замислювалися як більш-менш успішні відтворення якогось зразка або моделі. Зазвичай їх сприймали як цікаві, але не як художні. До того ж цей надлишок розважальності, повторюваність, брак новизни сприймалися як свого роду комерційний прийом, а не як провокаційну презентацію нового світобачення» [87, с. 218]. Продукти мас-медіа асимілювалися промисловістю настільки, наскільки вони могли стати серійними продуктами, а цей тип «серійного» виробництва вважався далеким від художнього винаходу.

Умберто Еко пропонує аналізувати повторення, копіювання, наслідування, надмірність і підпорядкованість їх заданій схемі як основні характеристики «мас-медійної естетики». Дійсно, телевізійна реклама, детектив, будь-який серіал культивують прийоми повторення, без яких вони, в принципі, немислимі. У глядача або читача, хоч це і здається дивним, знання інтриги й передбачуваність фабули оповідання викликають чимале задоволення. Але, стверджує Еко, це старий прийом, який винайшли аж ніяк не творці мас-медіа і тим паче не у ХХ ст. Більшість романів ХІХ ст. були «повторюваними» і «серійними». До того ж, Еко вважає, що, за великим рахунком, саме ця, неоригінальність іноді була причиною «культовості» того або іншого твору.

Оригінальність мас-медіа полягає у розповіді тої самої історії різними способами, але ці способи відмінні від прийомів, які автори «серійних» романів використовували у ХІХ ст. – ми маємо справу з різними прийомами варіацій. Варіації – історичні, і завдяки їм жодна «копія» насправді не є абсолютною копією. Еко звертається за прикладами до сучасного періоду, бо це період, «у якому відтворення й повторення здаються домінуючими у всіх видах художньої творчості і в ньому стає важко розмежувати повторення в мас-медіа і у високому мистецтві» [87, с. 225].

Для естетики постмодерну, відмінність котрої від будь-якої іншої естетичної системи полягає насамперед у специфіці її базисних категорій, ключовими стають поняття повторення й відтворення. В Італії ця дискусія останнім часом розцвіла під прапором «нової естетики серійності», і Еко пропонує в цьому випадку використовувати «серійність» як дуже широке поняття або як синонім «повторювального мистецтва».

Як показує Еко, межі реального й вигаданого світів досить примарні, тому постструктуралістська метафора світу як тексту досить доречна. Коли ми стикаємося з критичною життєвою ситуацією, то замість того, щоб залучити досвід з повсякденного життя, ми запозичуємо його зі своєї ж інтертекстуальної компетенції, тобто використовуємо ті схеми, які нам

знайомі з літератури або інших інформаційних джерел, «наприклад, “пограбування поїзда” – ситуація, дуже популярна завдяки вестернам, а не діям реальних порушників закону» [66, с. 219]. Тут Еко використовує поняття фрейму для визначення таких культурних кліше, тобто стереотипу, що закріпився в читацькій свідомості. Сприйняття й описи того або іншого предмету Ван Дейк визначає терміном «фрейм» як всезагальне «знання», організоване у концептуальні системи. Фрейми мають, як правило, конвенціональну природу й описують те, що в даному суспільстві є «характерним» або «типовим». «Концептуальні фрейми, або “сценарії”, певним чином організують наше поводження й дозволяють більш-менш правильно інтерпретувати поводження інших людей» [9, с. 16–17]. Будь-яка культурна реалія має свій сценарій.

Аналізуючи вплив епохи мас-медіа, можна стверджувати, що лінія демаркації між «мистецтвом інтелектуальним» і «мистецтвом популярним» поступово зникає. Обізнаний в цій сфері Еко пропонує свою класифікацію «повторювального» мистецтва, а саме – «ретейк, римейк, серія, сага, інтертекстуальний діалог» [87, с. 244]. Досліджуючи їхню генеалогію, він показує, що, наприклад, Шалений Роланд Аріосто був retake іншого тексту – Закоханого Роланда Боярдо, який, в свою чергу, був ретейком бретонського циклу. Шекспір, «пожвавлюючи» багато історій, дуже популярних у попередні століття, займався виробництвом римейків. У романах XIX ст. так само інтенсивно використовували прийоми саги і серії.

Глядачі ще й сьогодні захоплюються грецькими трагедіями як «безумовними» зразками високого мистецтва, але чи справді це так, якщо припустити, що трагедії Софокла дійшли до нас завдяки якимось політичним обставинам або просто як історична випадковість, у той час як багато інших шедеврів уже ніколи не будуть нам доступні? «Якщо існувало більше трагедій, ніж ті, які нам відомі, і якщо всі вони дотримувалися (з тими або іншими різночитаннями) однієї й тієї схеми, то якими були б оцінки і висновки, якби нам вдалося сьогодні прочитати їх усі до єдиної? Наші міркування про оригінальність Софокла й Есхіла залишилися б незмінними чи ми б знайшли у цих авторів варіації на одвічно злюбленні сюжети там, де ми відчуваємо унікальний і піднесений спосіб звертання до проблем людського існування? Цілком ймовірно, що там, де ми вбачаємо справжню новацію, стародавні греки бачили лише «коректну» варіацію на задану тему, і те, що здавалося їм піднесеним, було не відкриттям, а повторенням вже кимось опрацьованої схеми. Не випадково, говорячи про мистецтво поезії, Арістотель особливо цікавився структурами, а до конкретних творів він звертався лише за прикладами» [87, с. 243].

Сьогодні естетика «високого мистецтва» виявляється проблематичною, незважаючи на всю свою легітимність, а те, що має нагальну потребу в теоретичній розробці – це естетика серійних форм. Аналіз повинен не обмежуватися мистецькою винахідливістю мас-медіа, але охоплювати також й інші види художньої творчості: плагіат, цитування, пародія, іронічна реприза, гра в інтертекстуальність, властиві будь-якій художньо-літературній традиції,

саме тоді «серія перестане вважатися бідним родичем мистецтва, щоб стати художньою формою, здатною задовольнити нову естетичну чутливість» [73, с. 61].

Продовженням теоретичних досліджень У. Еко стосовно мас-медіа та їх впливу на особистість і формування естетичного смаку стала безпосередня художня практика, тобто новий роман «Чарівне полум'я цариці Лоани» [132]. Це роман про конкретне людське покоління, твір який значною мірою зосереджений на відтворенні культурного досвіду одного з поколінь італійців, тих, хто виріс за фашистського режиму, між 1930 і 1940 роками «Ця книга, – зазначає перекладач романів У. Еко Олена Костюкович, – така відверта, така справжня, прожита реально, написана кров'ю. Те, що в літературі зараз має попит у людей мого покоління... Книга, яка написана кров'ю, – це річ, котра зачіпає тебе і як читача, і як перекладача» [41].

За сюжетом – це історія шістдесятирічного міланського букініста Джамбатіста Бодоні, який внаслідок апоплексичного удару втратив пам'ять. Точніше, йому зраджує особливий тип пам'яті – автобіографічна пам'ять, яка пов'язана винятково з особистим досвідом, що дозволяв би йому згадувати і зв'язувати між собою епізоди та людей з минулого життя. Головний герой зовсім не пам'ятає дружину, дочок, свою секретарку, батьків, рідні місця свого дитинства... Втім, у відмінному стані залишається його семантична пам'ять, завдяки якій він знає, що ластівка – це різновид птахів, впізнає книги і без зусиль цитує уривки з італійських віршів або фашистських пісеньок. Загалом, у нього збереглася «паперова пам'ять»: він в змозі процитувати Данте, але не пам'ятає обличчя дружини. Початкова частина роману, у повній відповідності з канонами постмодерністської літератури – це справжня гра цитатами.

Прагнучи знов відновити пам'ять, пан Бодоні починає тривалий пошук, який приводить його в світ дитинства, в тексти, образи і пісні, які залишили відбиток на дитячих враженнях, здатних воскресити його минуле. Роман трансформується в «пошуки втраченого часу», який впливає крізь сторінки перших американських коміксів та з-поміж згадок про етикетки дивовижних продуктів споживання, що з'явилися в тогочасній Італії, крізь легковажні пісеньки фашистського фарсу і тексти старих радіопередач, крізь нестерті пропагандистські постери і перші образи голлівудських дів.

Весь цей матеріал, зібраний Еко за роки досліджень, з винятковою достовірністю втілюється в безлічі ілюстрацій, завдяки чому роман не просто прочитується, але ще і стає видимим: саме звідси впливає визначення «ілюстрований роман». Таким чином, читання роману – це подорож ініціації в матеріальну культуру міжвоєнної Італії, експедиція в світ культурних, переважно американських, міфів і ключових образів одного з італійських поколінь, що виросло в переломний момент історії країни. З цієї точки зору зміст роману «Чарівне полум'я цариці Лоани» надзвичайно цікавий, позаяк насичений фактажем і великою кількістю достовірної інформації.

Цей роман являє собою художнє відлуння есе «Американський міф трьох антиамериканських поколінь» (1980), в якому окреслено образ Америки, сформований в Італії, а також різні підходи трьох поколінь італійських

інтелектуалів до американської культури. Так виникає картина складних зв'язків, тяжіння і відштовхування одночасно, в якій «образ Америки, – як трактує Д. Ребеккіні, – є радше проекцією очікування, ніж дзеркальним відображенням історичної реальності» [50, с. 17]. Д. Ребеккіні виділяє три покоління італійців, що пережили той час, коли фашизм в Італії був при владі. І якраз Америка часів першого зображеного в романі покоління італійців, народженого на початку ХХ ст., коли фашизм тільки переміг і встановлювався – «це земля обітована, яка дає надію на омріяні зміни, символ оптимізму і свободи» [50, с. 17]. Це міф, взятий з молодого американської літератури, саме в ці роки відкритої італійськими інтелектуалами, а також з голлівудських фільмів, таких як «Диліжанс» Джона Форда (1939). Завдяки появі респектабельного тому «Americana» (1942), прекрасної антології текстів тогочасних американських авторів, складеної Вітторіні з перекладів, виконаних Павезе, Моравіа та Монтале, розповсюдився образ казкової землі, митці і творці якої здавалися епічними героями, що виділялися на фоні культури, народженої великими і загадковими преріями.

Наукові дослідження свідчать, що американський міф почав досягати Італії головним чином через голлівудське кіно. Еко підкреслює роль такої фігури, як Вітторіо Муссоліні, сина дуче, засновника відомого кінематографічного журналу, непохитного ревнителя американського кіно, прихильника таких зірок, як Мері Пікфорд і Тома Мікс, ініціатора рішучої американізації італійської кіноіндустрії. Американський міф цього періоду – це також і міф оновлення. Позитивним слід визнати те, що довкола журналу «Primato» (1940–1943), очолюваного міністром освіти фашистського уряду Джузеппе Боттаї, об'єднуються кращі представники італійської культури тих років, включаючи ліберальних інтелектуалів, антифашистів, соціалістів і комуністів. В «Primato» співробітничать такі антифашисти, як Монтале, Бранкати, Пачі, Контіні, Прац і навіть великі інтелектуали італійської комуністичної культури Вітторіні, Аліката, Арган, Банфі, Делла Вольпе, Гуттузо, Лупоріні, Павезе, Пінтор, Пратоліні, Дзаваттіні та ін. Для цього покоління інтелектуалів американський міф і віра в Сталіна – частини одного і того самого ідеалістичного пориву, великої ілюзії оновлення, наближення торжества гуманістичних ідей. «Покоління, яке читало Павезе і Вітторіні, – пише Еко, – билось в партизанській війні, в комуністичних бригадах, славало Жовтневу революцію і харизматичну постать «Piccolo Padre» («Маленький Батько» – так в Італії називали Сталіна), залишаючись в той же час замороженим і одержимим Америкою з її ідеєю надії, оновлення, прогресу і революції» [146, с. 285].

Наступне покоління, до якого належить і сам Еко і головний герой його роману, – інтелектуали, які народилися в 1930-ті роки, під час апогею панування фашистського режиму, і подорослішали вже після краху фашизму. Зустрівшись після війни, представники цього покоління прилучилися до марксизму іншого типу, відмінного від оптимістичного і мрійливого марксизму покоління Вітторіні і Павезе – світогляду, переповненого ейфорійним почуттям загального братства і бунту проти фашистських диктатур.

Показово, що для цього, другого покоління марксизм означає не тільки боротьбу з фашизмом, але і класову боротьбу. «Для другого покоління, – робить висновок Еко, – марксизм був досвідом політичної організації і філософської ангажованості. Ідеалом цього покоління був Радянський Союз, його естетикою – соцреалізм, його міфом – робітничий клас» [146, с. 286]. Це було більш ідеологізоване і менш мрійливе покоління, яке ще за часів фашистського дитинства віддавало перевагу «Тоффоліно» (Toffolino) перед пихатими коміксами, нав'язаними режимом, коли пригоди американського Тополіно – Міккі-Мауса, були заборонені цензурою з ідеологічних міркувань. Це друге покоління вже не вражали подвиги пілота Лучано Сірки, героя знаменитого пропагандистського фільму про фашистську авіацію (появі на світ якого сприяв особисто Вітторіо Муссоліні), воно любило історію відверто незалежного у своїх думках індивідуаліста Рінго з фільму «Диліжанс». Одразу ж після закінчення війни ці молоді люди навчилися ненавидіти істеблішмент, американську економіку і капіталістичну систему, аналогічно описану Марксом. В Америці вони любили тільки окремі епізоди її соціальної історії і шанували Америку піонерів та анархічної опозиції, тобто соціалістичну Америку таких письменників, як Джек Лондон і Джон Дос Пассос. В цілому, вони були зачаровані лише тими проявами американської культури, які здавалися природними, гуманними і тому антифашистськими: від Чапліна до персонажа коміксів Мандрейка, від джазу Армстронга до тіп-топа Фреда Астера. «Любити тіп-топ, – пише Еко, – означало зневажати парадний крок, по-перше, і дивитися з іронією на стахановські алегорії соцреалізму, по-друге» [146, с. 288]. І дійсно, починаючи з угорських подій 1956 року це покоління інтелектуалів покидає Комуністичну партію Італії, віддаляється від Радянського Союзу і пов'язаних з ним культурних моделей, замовлених тоталітарним режимом.

На матеріалах широких досліджень і особистих спостережень Еко виводить в романі третє покоління італійських інтелектуалів, тих, хто в молодості брав участь у подіях 1968 року і, на думку Д. Ребеккіні, виявилось «радикальнішим і найнетерпимішим». Ця генерація рішуче виступає не тільки проти американського істеблішменту, але «майже не відрізняє Ніксона від Кеннеді, а сита Америка символізує для них не просто Владу з великої літери, а сприймається загальним Ворогом, і тому повинна бути розбита як у В'єтнамі, так і в Латинській Америці» [50, с. 19]. Цьому поколінню властиве загострене прагнення до бунту і боротьби, можливо саме тому фронт його ворогів розширився: «...ворогами вважалися капіталістична Америка, Радянський Союз, який зрадив Леніна, комуністична партія, яка зрадила революцію, і – нарешті – демохристиянський істеблішмент» [146, с. 289]. Його культовими книгами стали не «Американа» Вітторіні або «Маніфест» Маркса, а «На рідній землі» Альфреда Кейзіна. В Америці вони цінували «плавильний казан» з різних рас та культуру етнічних меншин, себе ж ототожнювали з протестуючими студентами з кампусу в Берклі, з піснями Джоан Баез і Боба Ділана, любили такі комікси, як Чарлі Браун, і дзен-буддистські музичні експерименти Джона Кейджа. Еко опосередковано доводить, що міжнародні

політичні метаморфози мало що залишили від старого американського міфу – предмету мрії і захоплення того першого міжвоєнного покоління італійських інтелектуалів.

У розглядуваному романі Еко головний герой – Джамбатіста Бодоні – типовий представник другого покоління, інтелектуал, народжений на початку 1930-х років, який виріс в епоху фашизму, безпосередньо зіткнувся зі всіма проявами ідеології режиму і подорослішав в кінці війни. Процес відновлення пам'яті у Бодоні, втраченої після апоплексичного удару, автор проводить через повернення до головних подій масової культури 1930–1940-х років, фокусуючи увагу читача на тих об'єктивних морально-психологічних процесах, які відбувались у суспільній свідомості цілої Європи. Ще в своєму есе Еко для опису культурного досвіду, накопиченого цим поколінням, вирішує вдатися до вигадки і скористатися узагальнюючим персонажем, який уособлював би типові риси і випробував би на собі головні культурні впливи на представників свого покоління. В романі цей образ стає центральним – Еко розвиває ідеї, стисло означені в есе. Наприклад, в статті Еко згадав про значення американських коміксів як ідеологічної протиотрути від фашистської риторики. В «Чарівному полум'ї цариці Лоани» пан Бодоні, гортаючи старі американські комікси, де герой Флеш Гордон бореться з підступним тираном Мінгом, усвідомлює, що саме Флеш втілював для нього одну з перших моделей боротьби з тиранією: «Можливо, у той час я міг думати, що Мінг схожий на жахливого Stalino, червоне чудовисько з Кремля, але я не міг не пізнати в його рисах і домашнього Диктатора» [132, с. 234–235].

Перечитуючи епізод з «Тополіно», в якому миша бореться з інтригами розбещених політиканів, котрі прагнуть закрити її журнал, Бодоні розуміє, що саме тут він одержав перші уроки свободи друку в епоху, коли навіть комікси піддавалися італізації. Звертаючись до старих американських коміксів і французьких журналів, головний герой знов відкриває для себе основні моменти власної ініціації в інтимному житті: починаючи з перших емоцій, викликаних запаморочливими вирізами на сукнях героїнь цих ілюстрованих видань, які заборонялися його вихователями-католиками, і закінчуючи надзвичайним збудженням перед вперше побаченими в одному з журналів для дорослих грудьми Жозефіни Бейкер. Гортаючи такі журнали і комікси, як «Флеш Гордон», «Мандрейк» і «Тополіно», герой роману відчуває, що його пам'ять поступово відновлюється і починає розуміти, яким чином сформувалася його громадянська свідомість: «Очевидно, що в цих книгах, наповнених граматичними помилками, я зустрічав героїв, відмінних від тих, яких пропонувала мені офіційна культура, і можливо, з віньєток, розфарбованих неймовірними, з гіпнотичною дією кольорами, я навчився по-іншому бачити Добро і Зло» [132, с. 238].

У своїх пошуках втраченого часу наполегливий Бодоні вступає в контакт з людьми і світом попереднього покоління, що сформувалося у першій половині ХХ ст. В одному з найяскравіших епізодів роману він згадує одну подію із свого дитинства, коли в п'ємонтських горах він допоміг одному юному партизану врятувати групу російських козаків, колишніх

колабораціоністів, тепер переслідуваних нацистами. Цей партизан, Граньола, був типовим представником першого покоління: хворий на туберкульоз, анархіст, сповнений мріями про справедливіший світ, атеїст з розпливчастими, близькими до соціалізму антикапіталістичними ідеалами, сміливець, готовий до самопожертви заради реалізації власних мрій. Суспільно-політичні явища і течії, від американської масової культури до масової фанфаронської культури фашизму, від пророцтв Достоевського до традицій перестарілого анархізму і соціалізму та ще низка джерел з'єдналися, утворивши складну ідеологічну тканину цього роману. Саме різноманіття і багатство цих джерел становить один із найпотужніших засобів впливу цього твору.

«Чарівне полум'я цариці Лоани» – насамперед трактат про формування людської особистості, її естетичних та ідеологічних уподобань, в якому докладно аналізується також функціонування ідеологій в суспільстві. В есе «Американський міф трьох антиамериканських поколінь» ставиться питання, яке, очевидно, концентрує суть авторського задуму: «Як могло статися, що, оминувши офіційні моделі, молоде покоління тридцятих і сорокових років забезпечило собі певного гатунку альтернативне виховання, власний перебіг спротиву і контрпропаганди режимові?» [146, с. 276]. Роман завдяки вигаданому персонажу (щось на зразок історико-соціального типу) дозволив побудувати інтерпретативну модель, надав йому змогу не тільки виділити основні джерела культурного впливу цього покоління, але також і вивести на сцену складні механізми їх взаємодії. В романі, за висловом Ребеккіні, «ідеологія показана не як добре структурована і послідовна сукупність приписних імпульсів (за зразком есе), а як часто нелогічне і суперечливе скупчення стимулів, так, як це проживається кожним індивідумом і може бути показано тільки в літературному творі» [50, с. 19–20]. В романі яскравіше, ніж в есе, підкреслюється синкретична і суперечлива природа будь-якого досвіду ідеології, особливо ж пов'язаного з війнами та експансіями.

Виходячи із поданого в романі матеріалу, можна припустити, що Еко повертається до давньої ідеї, яка, можливо, починається з «Надлюдини натовпу»: ідеологія легше розповсюджується за допомогою форм масової культури і дозвілля, ніж через пропаганду і офіційну культуру. Проте, на відміну, наприклад, від таких філософів, як Хоркхаймер і Адорно, Еко підкреслює, що, по суті, «американська масова культура відіграла, принаймні в Італії, позитивну роль – як стимул до відстоювання свободи і справедливості, а не як модель адаптації до капіталістичних механізмів» [158, с. 142].

Досліджуючи та висвітлюючи глибинні внутрішні процеси людської психіки, зокрема щодо здатності індивідуума до опору і маніпулювання стимулами офіційної культури, Еко, схоже, наближається до концептуальних поглядів на ідеологію, викладених Мішелем де Серто у «Винаході повсякденного». Якщо тексти офіційної фашистської культури (підручники історії, пісні, плакати) нав'язували герою даного роману псевдопіднесене та парадне бачення світу, яке походить від римського імперського міфу, а

виховна система католицизму (підручники катехізису, книги для дітей тощо) пропонувала йому модель строгої патріархальної моралі, то саме через масову культуру, особливо американського походження, сформувалися у уявлення Бодоні про свободу і справедливість, впевненість і оптимізм, а також та життєва сила, що супроводжувала його усі подальші роки.

У романі, окрім політики, багато літератури, поезії, музики: «філософії скільки завгодно, естетики скільки хочеш. Якщо подобається, наприклад, поп-культура, або естрада, історія естради, історія популярних музикальних жанрів – в романі їх велика кількість, навіть з малюнками» [41], – підкреслює О. Костюкович.

Слід зазначити, що історія пана Бодоні – це розповідь не стільки про ідеологічне виховання певного покоління, скільки, насамперед, про формування естетичного смаку. І тут з'являються роздуми і художні експерименти, представлені Еко в «Історії краси» [32]. Ця книга про красу присвячена усьому тому, що ми любимо. А ми, стверджує Еко, любимо те, що любили до нас багато поколінь. У нього ще є глибокодумне есе «На плечах велетнів», в якому розшифрована ця часто вживана в середньовіччі фраза, яка має на увазі те, що кожен вчений – це карлик на плечах велетнів, він може бути сам по собі не таким вже й великим генієм, але він спирається на знання, на те, що інші до нього зробили, сказали, дослідили, опублікували, і на їх плечах, стає вищим за попередніх велетнів.

Сама по собі логіка життя на плечах велетнів – якраз те, що можна знайти у сформульованому вигляді твкож в збірці «Повний назад», і в «Історії краси», і в романі «Чарівне полум'я цариці Лоани».

Загадка принадності Краси супроводжує філософську думку впродовж тисячоліть. Що таке Краса? Як покласти її на слова, як визначити і вербалізувати її сутність? Це питання хвилювало філософів, поетів, письменників, художників у всі часи – від Стародавньої Греції до наших днів. Широта наукових зацікавлень Еко неймовірна, але він все своє життя намагається знайти слово, здатне висловити Красу. Він шукає і знаходить її в живописі, фотомистецтві, в золотому перетині, в пропорційності і симетричності людського тіла, в грації і в елегантності, у вишуканості, в математичних і філософських теоріях, і все це без винятку вважає дійсно прекрасним. «Але звідки нам знати, що це дійсно чудово?» – опонує сам до себе Еко-дослідник. Сприйняття краси завжди, у всі епохи і часи було насичене тими або іншими пристрастями митців і суспільства. Люди по-різному сприймали Красу природи, кольорів, тварин, зірок, чисел, світла, людського тіла, коштовних каменів, одягу, Бога і Диявола. Чи є щось незмінне у світі Краси?, – розмірковує Еко-філософ.

Плід його пошуків – трактат «Історія Краси», – якраз і покликаний відповісти на це питання. Саме Краса, а не мистецтво, у книзі Еко виступає від імені історика, літератора, естета, культуролога і неперевершеного знавця витворів мистецтва всіх жанрів і напрямів, намагаючись донести до читача думку, що «краса ніколи не була чимось абсолютним і незмінним, вона набувала різних образів залежно від країн та історичних періодів – це

стосується не тільки фізичної Краси (чоловіка, жінки, пейзажу), але і Краси Бога, святих, ідей...» [32, с. 14]. І лише час абсолютний, він став для Еко синтезом «світла і фарб», а отже, синонімом краси. Завдяки своїм вражаючим концептуальним поглядам і ретельно дібраним ілюстраціям книга Еко набуває неабиякого практичного впливу і значення – вона вчить нас думати і... бачити. Еко, досліджуючи ту або іншу епоху сприйняття Прекрасного, користується методом «перерваної розповіді», наприклад, після посилань на античні джерела йдуть витяги з Ніцше, про містерії Діоніса і Аполлона.

Показово, що навіть в роботі над графічним оформленням цього твору особлива увага надається поєднанню цитат, взятих у різних авторів, з оригінальних письмових джерел, з відповідним комплексом зображень та фотографій. Шлях від текстів до образів, який проходить читач «Історії Краси», на нашу думку, повністю відповідає плану ілюстрованого роману, який задумав Еко. Як в «Історії Краси», так і в «Чарівному полум'ї цариці Лоани» задіяні однакові три типи матеріалу: авторський текст, тексти інших оригінальних джерел (пісні, вірші, сторінки журналів і військові листівки, відтворені в їх первозданному вигляді) та ілюстрації, малюнки або фотографії (комікси, обкладинки книг, рекламні плакати, пропагандистські ілюстровані матеріали, марки, етикетки, кінокадри тощо).

У змістово-жанровому плані «Історія Краси» – це твір історико-популярного характеру, в якому синтетично реконструйовані різні моделі краси, вироблені західною цивілізацією в ході її історії. Крім коментарів та пояснень самих авторів, Еко збагачує книгу широким апаратом оригінальних письмових джерел і високохудожнім іконографічним матеріалом. Одна з ключових ідей «Історії Краси», яка простежується і в романі, полягає в співіснуванні і взаємодії в одну і ту ж епоху різних, часто діаметрально протилежних типів краси. Література може оспівувати модель краси, відмінну від моделі, прийнятої в живописі, скульптурі або в кіно того самого періоду; всі ці моделі можуть виявлятися з різною інтенсивністю і в різні епохи. Не є абсурдними непоодинокі випадки, коли усередині одного й того жанру (живопис, література, кіно, телебачення тощо) паралельно трансформуються і знов вводяться до мистецького простору протилежні моделі краси. Саме цей синкретизм, здається, і є одним з визначних прийомів естетичного виховання героя роману: постійне зіткнення з естетичними моделями різної природи і походження. В дитинстві пан Бодоні захоплюється багатьма еталонами чоловічої краси – Людина в масці, Джон Уейн, Фред Астер і Хамфрі Богарт, потім його чарують спокусливі італійські красуні (Іза Бардзіза), млосні фатальні жінки (Ріта Хейуорт) і представниці нової екзотичної «кольорової» краси (Жозефіна Бейкер). Під знаком тотального синкретизму остаточно формується як естетичний і ідеологічний досвід головного героя роману, так і останній розділ «Історії краси», в якій за нашою епохою визнається максимальна відвертість відносно різних естетичних та ідеологічних моделей.

На нашу думку, заслуговує на увагу і той факт, що Еко не тільки показує Красу, яка повинна врятувати світ, але і демонструє можливості всіх ідеалів

краси. Це не тільки «Історія Краси», це одночасно й панорамна хронологія «Уявлень про Красу» – з часів античності і до теперінього часу, з докладною зупинкою в ХІХ ст., перед архітектурою і декоративно-прикладним мистецтвом якого капітулюють стиль і мода сьогодення. Еко вдається гранично точно і віртуозно лаконічно розповісти практично про всі теорії прекрасного. Чого варта, зокрема, теза про два типи краси минулого століття: Краси протесту і Краси споживчих інтересів!

Оскільки в сучасному суспільстві ще точиться полеміка стосовно хрестових походів та «повернення» Середньовіччя, Еко не проминув такої нагоди і зробив порівняльний аналіз загальної Краси його улюбленого Середньовіччя і Краси бурхливого сьогодення: виявляється, ми дійсно набагато ближче до Середньовіччя, ніж, наприклад, до епохи будь-якого культурно-історичного злету. «Середні віки – цивілізація видовища, де собор, велика кам'яна книга, – одночасно і рекламний плакат, і телеекран, і містичний комікс, який повинен розповісти і пояснити, що таке народи землі, епізоди священної і світської історії... і життя святих (великі зразки для наслідування, подібні сьогodнішнім «зіркам» і естрадним співакам, тобто людям з еліти, які впливають на публіку з величезною силою)» [110, с. 266]. І за часів Середньовіччя, і в наші дні принцип Краси базується на «відчутті виблискування кольору і світла як фізичного елемента радості». Саме така Краса і покликана врятувати світ.

В останніх роботах Еко ми можемо спостерігати поступове віддалення від теорії і все тіснішу взаємодію критичної рефлексії з авторською творчістю. Якщо наука, не ухиляючись від своїх завдань щодо виявлення істини, прагне запозичувати від літературної практики низку художніх прийомів, а часто і деякі вигадані гіпотези, то, з іншого боку, романи Еко, безумовно, черпають сенсорні і фактологічні засоби з історичних розвідок, теоретичних і естетичних експериментів, здійснюваних ним у науці. Безумовно, цей симбіоз приносить позитивні плоди на всіх напрямках його творчої діяльності.

3.2. Людські цінності у творчості Умберто Еко.

На чергових Теннерівських читаннях в Кембріджському університеті (липень 1990 року) Умберто Еко виступив з доповіддю «Інтерпретація та надмірна інтерпретація» [129]. За установчими засадами читання ці дуже демократичні, а загальні принципи їх пов'язані з людськими цінностями і оцінками.

Позиція Умберто Еко в міжнародних дискусіях щодо природи, значення і можливостей інтерпретації добре відома. В багатьох роботах він висловлював зауваження на адресу сучасної, особливо американської (в дусі Дерріда) критики, названої терміном «деконструкція». На думку У. Еко, така критика дозволяє породжувати нічим не контрольований потік прочитань. У Кембріджському університеті Еко продовжив свій протест, обговорюючи шляхи обмеження і визначення деяких інтерпретацій як «надмірних». Його

аргументи і зауваження пов'язані з теорією впливу читача на процес формування сенсу [147]. Ця рецептивна критика нині добре розроблена і широко дискутується. Еко займався нею ще з початку 60-х років ХХ ст. Новиною його виступу в Кембріджі стала спроба охарактеризувати ті загальні умонастрої, що панували у давнину і, доживши до цих днів, впливають на нашу здатність дешифрування світу як тексту.

По-перше, Умберто Еко вказав на успадкований нами грецький раціоналізм: від Платона до Арістотеля знання означало усвідомлення причин; той або інший бог визначав першопричину, за якою нічого іншого вже не стояло; світ описувався через причинні зв'язки, що трималися на принципах ідентичності, несуперечливості та винятковості середини. Латинський менталітет збагатив раціоналізм стародавніх греків категорією міри – як відомо, панримська ідеологія ґрунтується на точному визначенні меж: якщо межі не визнаються, то немає держави або суспільства (*civitas*). Сюди входить і сувора хронологічність – час незворотний. Цей принцип є і в латинському синтаксисі. На думку У. Еко, греко-римський раціоналізм досі панує в математиці, логіці, програмуванні; він становить основу західного раціоналізму і, якщо не завжди гарантує пізнання фізичного світу, то принаймні забезпечує рамки соціальних контактів.

По-друге, Еко акцентував увагу на тому, що це тільки частина грецького спадку. Одночасно в античному світі жила ідея постійної метаморфози, її символізував Гермес – покровитель всіх мистецтв і бог злодіїв, – летючий і двозначний. Світ Гермеса заперечує принципи раціоналізму. Причинні зв'язки тут можуть закручуватися назад в спіралі: «після» передує «спочатку». Для бога немає просторових меж, і він може в різних іпостасях перебувати в різних місцях одночасно.

Еко відзначає, що в II ст. н.е. Гермес був найбільш шанованим божеством після Христа. Порівняння того століття з теперішнім переконливо свідчить, що воно майже дві тисячі років тому зробило особливий вплив на подальші етапи культурного розвитку. То була епоха універсально освіченої людини: її знання віддзеркалювали цілісний світ, в якому, як у котлі, змішалися раси, мови й ідеї, а всі боги однаково визнавалися, і відмінності між ними багато в чому були стерті.

У доповіді детально окреслена вся панорама тогочасної ідеологічної та світоглядної боротьби: модель грецького раціоналізму в той період переживала кризу: мало місце співіснування різноприродних духовних явищ. Слово виявлялося алегорією і говорило не те, що означало. Герменевтика II ст. від Різдва Христового шукала в книгах невідому істину, і при цьому вважалося, ніби кожна книга містила іскру істини, всі разом вони підтверджували одна одну.

Пошук різних істин зародився з недовіри до класичного грецького спадку. Зокрема, з'явилось уявлення, ніби будь-яке справжнє знання повинне бути значно архаїчнішим. Бо воно, так би мовити, загубилося серед залишків цивілізацій, якими знехтували батьки грецького раціоналізму. Істина – це Щось, з чим живемо ми з доісторичних часів, але про це якось забуваємо. При

цьому є носії істини – слова, яких ми не розуміємо. Досліджено, що у II столітті н.е. вважалося, ніби таємним знанням володіють друїди, кельтські священики або мудреці зі Сходу. Поступово сформувалася ідея, ніби варварські священики володіють знанням секретних зв'язків, що об'єднують духовний світ із зоряним, і, завдяки цьому, можуть впливати на богів.

Досліджуючи метаморфози стародавніх світоуявлень, У. Еко дійшов висновку, що герменевтична думка перетворює театр всього світу на лінгвістичний феномен і в той же час не визнає за мовою комунікативну владу. Внутрішнім зв'язкам немає кінця; так само нескінченні і тлумачення: кожен об'єкт містить секрет; кожен подальший розкритий секрет посиляє до іншого секрету; головна ж таємниця герменевтичного усвідомлення – все є таємниця. А знання – це здатність містичної інтуїції. Звідси – герменевтична таємниця може бути і порожньою. Герменевтична модель породжує догматичне переконання, ніби все таємне є щось важливе і головне, примушуючи всіх вірити у винятковість і силу того, кому належить монополія знання.

Умберто Еко вказує, що в Середні віки герменевтична свідомість була маргінальна, притаманна алхімікам та кабалістам. Лише у XV ст. у Флоренції був відкритий класичний текст герменевтики «*Corpus Hermeticum*», і відтоді вона посіла значне місце в європейській культурі від магії до науки. Чітко простежується її вплив на наукове мислення – і тут Еко згадує Френсіса Бекона, Кеплера, Ньютона; а також Гете, Нерваля, Йейтса – з поетів, Хайдеггера і Юнга – з філософів. Він зауважує, що в багатьох постмодерністських теоріях критики відчувається ідея постійного вислизання сенсу.

Нарешті, Еко звернувся ще до однієї складової культури – гнозису. Для греків гнозис означав істинне знання існування Чогось на противагу простому відчуттю або припустимій думці. Але в епоху раннього християнства це слово означало вже інтуїтивне знання – рятівний дар від небесного посередника. Гностик – іскра Божя, яка перебуває у полоні хибного світу; людина, яка наділена великою силою і пов'язана з Духом, здатна досягти правди й очищення. Гностицизм виявився релігією не для рабів, а для обраних. Одкровення гностиків було наскрізно містичне, воно поєднувало зерно бога і диявола одночасно, породжуючи плоди протиріччя.

На підставі глибоких досліджень і осмислень доскіпливий Еко робить такі узагальнення: при всій плідності сьогоденного текстового гностицизму він все ж таки містить декілька характерних положень: той, хто осягає правду і направляє читача, той – надлюдина; врятувати текст – значить кожному ілюзію смислу пов'язати з нескінченною таємницею значень; слова не говорять – вони приховують; честь читача – відкрити і довести, що текст говорить все, за винятком того, що хотів сказати автор; справжній читач той, хто розуміє, що таємниця тексту – його порожнеча. Гностицизм, як і герменевтика, страждає синдромом надміру секретності.

Вплив гностицизму Еко вбачає в різних проявах сучасної культури: від любовних стосунків у вигляді екстазу або витонченої духовності до естетичного вихвалання диявола, спроб досягти одкровення через секс,

містику, наркотики, словесний психоз. Багато хто бачить витoki гностицизму у філософському ірраціоналізмі останніх двох сторіч.

Важливо підкреслити, що всі ці крайнощі гностико-герменевтичних традицій Умберто Еко співвідносить з тенденцією надмірних інтерпретацій. Він наводить безліч прикладів «параноїдальних» тлумачень класичних текстів і його власних романів.

Еко намагається дещо дистанціюватися від дискусій і оцінити їх загалом. Багато схожих явищ Еко знаходить в різних галузях культурного і суспільного життя. Описуючи прояви гностичних традицій в ХХ ст., Еко наводить за приклад марксизм і ленінізм – теорію партії, яка стверджувала, що знає справжній шлях і, отже, порятунок. Він ніби спонукає пригадати «надлюдяність» і «аристократизм» комуністичних лідерів, або атмосферу тотальної секретності, що підтримувала образ виняткового знання і сили комуністів, пригадати, часи, коли нікчем видавали за геніїв, убогість духу і буття підступно трактували як багатство, в'язницю – як свободу, агресивність – як миролюбність, а переслідування співгромадян – за чесноту. Виникає питання, чи все це не є проявом такого мислення, яке не захищене «іммунітетом» проти гностико-герменевтичних крайнощів? Можливо, одна з причин 75-річної радянської катастрофи криється в людській свідомості, і певною мірою ми самі носії зла і його жертви одночасно? Що ж захистить людство від міражів, помилкових ідей і секретів, перекручування думок і тлумачень?

Саме на ці питання Еко намагався відповісти у своїй книзі «П'ять есе на теми етики» [105], і у передмові до неї він зазначає: «У зібраних тут есе дві спільні характеристики. По-перше, вони створювалися з нагоди участі у міжнародних конференціях і засіданнях. По-друге, при всій розмаїтості тематики есе носять етичний характер, тобто говорять про те, що робити добре, що робити погано й чого не слід робити ні за яких умов» [105, с. 5]. У ній розглядається майже вся проблематика сучасного суспільства: війни, расизм, фашизм і націоналізм, робота ЗМІ, релігійна і позарелігійна етика. Ці неоднорідні і різноспрямовані тексти мають за мету одне: з позицій моралі визначити, що робити добре, що робити погано і чого не слід робити ніколи, виходячи з цілісної системи етичних категорій, яким Умберто Еко завжди уміє додати свіжості та гостроти, – за допомогою витонченого, дотепного, а іноді і парадоксального оформлення. Що ж до пропонованої етичної системи, то, на нашу думку, її можна визначити одним словом – гуманістична. Уточнимо, що йдеться про класичний італійський ренесансний гуманізм, який проголосив своєю метою «пізнання речей, які стосуються життя та людських нравів і які вдосконалюють та прикрашають людину». Звичайно, житель ХХ–ХХІ ст. – і тим більше вчений, що опікується такими сучасними дисциплінами, як семіотика і культурологія, – не може сповідувати ренесансну ідеологію в чистому вигляді. Але усвідомлювати себе прямим і законним її спадкоємцем – чому б і ні, коли йдеться про одвічні загальнолюдські цінності?

На одній з прес-конференцій на запитання «Чи реабілітував Ватикан Саванаролу і що з цього приводу думає Умберто Еко?» він відповів: «Мені

здається, це не актуальне завдання Ватикану – вибачатись перед давно спаленим Саванаролою або якимось чином регулювати відносини, які вже врегулювала історія. Крім того, я ніколи його не любив, цього вашого Саванаролу. Якщо б я вибирав собі компаньйона для відпочинку удвох, то запросив би Джордано Бруно. Я свою думку нікому не нав'язую, я не расист. Але якщо б моя дочка схотіла вийти заміж за Саванаролу, напевно, я був би незадоволений» [82, с. 3]. Звичайно, цей забавний пасаж не пов'язаний з текстами безпосередньо, але в ньому вдало викладено навіть не світогляд, а світовідчування Умберто Еко: Саванарола для нього представник іншої «інтелектуальної раси» жорстких і нетерпимих фанатиків, що виступають від імені істини і так чи інакше пригнічують свободу. Можна навіть сказати, що ця «раса» ворожа Еко; в усякому разі, його власна ідеологічна позиція має прямо протилежну спрямованість, викладену в деяких творах: «З ... нетерпимістю треба боротися в самих її зачатках, неухильним зусиллям виховання, починаючи з найніжнішого дитинства, перш ніж вона віділлється в якусь книгу і перш ніж вона перетвориться на поведінкову шкірку, непробивну і тверду – саме тут наша робота» [105, с. 147]. «Свобода і Визволення – наша робота. Вона не кінчається ніколи» [105, с. 80].

Умберто Еко висловлюється від імені інтелігенції. Сьогодні наша інтелігенція немов би соромиться говорити про себе «ми». Значною мірою тому, що ця колишня добра форма скомпроментована різноманітними ідеологічними спекулянтами, а частково через істотну роз'єднаність, відсутність об'єднавчої ідеї. Еко не відчуває ніяковості, оскільки основою його «ми» є ті елементи норми, які можуть і повинні об'єднувати всіх людей незалежно від їхніх партійних, релігійних та інших переконань. Тобто інтелігенція для нього – поняття етичне, а точніше, в цьому понятті йдеться про соціальну функцію. Виконувати її здатні і віруючі, і невіруючі, і освічені, і безграмотні – всі, хто зумів усвідомити: «етичний підхід починається, коли на сцену приходять “Інший”» [105, с. 14], і цей «“Інший” від народження наділений абсолютно тими ж потребами і правами, які ми вважаємо неухильними для себе» [105, с. 16]. Теоретично – начебто дуже, до неймовірного просто, а практично – майже не здійснено; в усякому разі, ніколи це не виконувалося, як і численні інші християнські заповіді.

Характерно, що Умберто Еко цілком по-інтелігентськи вірить в прогрес, хоча веде рахунок не на десятки років, а на десятки століть, оскільки знає: як «визнання ролі інших» є «результатом тисячолітнього розвитку», так і наступний етап зажадає століть «роботи»; на щастя апокаліптичні страхи Еко не властиві. І тут варто процитувати ще одну відповідь з прес-конференції – цього разу спровоковану запитанням про «прийдешній кінець історії»: «Я відповім своїм улюбленим анекдотом. У школяра питають, в якому році помер Юлій Цезарь. Як помер? Я навіть не знав, що він захворів!... Ось і я не чув, що історія захворіла. Напевно я виходив з кімнати, коли про це говорили» [82, с. 3]. Жартівливий та дотепний, але цілісний його світогляд тим і привабливий, що в ньому гумор і пафос спрямовані на одну мету.

Для повноти характеристики особистості У. Еко слід відзначити ще одну рису його філігранної натури: якщо його гумор ніколи не був несподіванкою, то його продумані патетичні періоди сприймаються як певна невідповідність засвоєному його образу – «уособленню постмодернізму». Головне – не може не подобатися такий постмодернізм, який не заважає високим словам і високим почуттям. Наприклад, хоча б і віра в людину, яка замінює для Умберто Еко віру в Бога, замінює хоч би тому, що, за його висловом, ця «найжалюгідніша серед тварюк», яка з'явилася на землю через «безглузду випадковість», апріорі віддана «своїй смертній долі» і приречена «усвідомлювати своє положення», саме ця істота «в певну мить повноти часів» знаходить в собі «релігійну, моральну і поетичну силу створити постать Христа, тобто образ загальної любові і прощення ворогам, а також історію життя, приреченого холокосту в ім'я порятунку інших... Сам факт, що подібна легенда могла бути замислена і улюблена безперими двоногими, які знають лише, що вони нічого не знають... – не менше диво (не менш чудова таємниця), ніж таємниця втілення сина реального Бога. Ця природна земна таємниця здатна вічно хвилювати і ушляхетнювати серця...» [105, с. 23].

Еко – блискучий сучасний інтелектуал, однаково здатний написати роман, наукову статтю з семіотики чи то публіцистичний памфлет про війну. Публіцистика Еко – одного з провідних теоретиків постмодернізму – показує, що постмодернізм зовсім не веде до паралічу волі. Ні, функція інтелектуала – рефлексія, критика, «вип'ячування двозначностей і висвітлення їх». Але ще і пошук діалогу, наприклад, з релігійною етикою, за умов розуміння, що неодмінно залишаться області, які не збігаються, проте згода на якихось загальнолюдських підставах можлива. Одна з таких підстав – чесність перед собою. Позарелігійному, але прозорливому і небайдужому Еко не здається прийнятним, що в якомусь католицькому університеті професори формально шанобливо підходять до причастя без попередньої сповіді – та і без віри. Актуальною сприймається апеляція до розуму – Еко прагне довести, що в сучасних умовах глобальних економічних та інформаційних зв'язків війна безглузда, неефективна, оскільки поведе не до вигод для переможця, а до загальних втрат і хаосу.

Історичний досвід показує, що розумна людина не стає диктатором або релігійним фанатиком, а расистські або фундаменталістські теорії тільки оформлюють те, що вже існує на підсвідомому рівні, і тому ці теорії непроникні для будь-якої критики. Еко глибоко переконаний і прагне переконати світ, що боротьба з нетерпимістю повинна вестися на рівні виховання, а «привчати до терпимості людей дорослих, які стріляють один в одного з етнічних і релігійних причин, – тільки втрачати час» [105, с. 142-143]. Є виняткові випадки, коли для дискусії вже надто пізно, а час робити моральний вибір. «Терпіти нестерпиме, – заявляє Еко, – означає ущемляти власну особистість. Коли щось нестерпиме, то треба взяти на себе відповідальність і визначити, в чому ж полягає це нестерпиме. А потім діяти і бути готовим дати відповідь у разі помилки» [105, с. 154]. Отже, на виняткову подію може бути дана виняткова відповідь. Еко нагадує, що Друга світова

війна закінчилася не переговорами переможців і переможених, а судом та вироком: «Серед ваших цінностей було превознесення сили, так от ми і застосовуємо силу: вішаємо вас» [105, с. 151].

З об'єктивного погляду постмодерністська свідомість розщеплена майже «шизофренічно». Як істота, що наділена інтелектом, людина зобов'язана зрефлектувати ситуацію, побачити її можливості об'єктивніше і всебічно. Але в той же час як моральний суб'єкт вона має право на вибір і зобов'язана діяти. Така роздвоєність не обіцяє легкого життя, але являється тією необхідністю, котра вберігає від нездатності до діалогу, від захопленості утопіями, від надмірно прямолінійних рішень.

Той же фашизм, наприклад, не виникає на порожньому місці – і серед ознак, що роблять суспільство схильним до нього, першою Еко називає традиціоналізм як переконаність, що істина вже знайдена і залишається тільки проголошувати її та керуватися нею. Щоправда, прихильників традицій, обурених такою точкою зору, буде немало. Заспокоїти їх можна тим, що і орієнтація на модернізм або індивідуалізм також несе певні проблеми. Головне знати і постійно мати на увазі прогнозовані небажані наслідки тих або інших радикальних поглядів, дбати про систему противаг для них, а не закривати на них очі або, ще гірше, маскувати чи виправдовувати їх.

Значне місце у творчому доробку У. Еко належить питанням критики, до якої він підходить серйозно і професійно. На його думку, один з інструментів критики – це мас-медіа, зокрема друковані видання. Але, критикуючи, друковані засоби не повинні самі перебувати поза критикою, навіть зобов'язані ставити під сумнів самих себе. І як приклад неетичної імітації такої самосвідомості Еко розглядає ігри журналістів та політиків, коли медіа навмисно змінює інтерв'ю, додаючи йому скандальності для підвищення тиражу, а політик може погоджуватись на це для самореклами або переслідуючи певні корисливі цілі: скористатись «помилкою» і таким чином натякнути, «щоб фраза пішла в друк і щоб наступного дня почати її спростовувати; але при цьому пробна куля все-таки ним запущена і інсинуація чи то загроза в цілому досягла мети». Така гра засмоктує, проте якщо інтерв'ю та спростування з'являються одне за одним, то «розплатою і для друкованого органу, і для політика зазвичай бувають втрата довіри і наплювацтво читачів» [105, с. 106]. Тон преси в такому разі стає все більш підвищеним, а за роздмухуванням скандалів приголомшеному читачеві важко розпізнати дійсно серйозні проблеми і справжні погляди та позиції гравців.

Спираючись на накопичений досвід, міжнародна громадська практика передбачає інші вимоги до преси – об'єктивність, забезпечення читача оперативною, достовірною інформацією, а не обслуговування інтересів тих чи інших владних угруповань. Еко ж ухиляється від обговорення цих благих намірів, зауважуючи, що абсолютно об'єктивної інформації не буває за визначенням. Наприклад, просто тематичний підбір статей вже навіює бажані ідеї, тобто формує певні погляди. Це позиція вченого-семіотика, який тяжіє до наукової точності, хоча для нього усвідомлення того, що абсолютна об'єктивність недосяжна, не означає, що до неї не варто прагнути, що не може

бути більш менш об'єктивних матеріалів. Досвідчений Еко дипломатично переводить дослідження в площину взаємин друку і телебачення, як до теми популярної, актуальної, постійно обговорюваної.

А. Уланов зазначає: «Еко не стільки відкривач, скільки чудовий популяризатор. Така фігура, безумовно, необхідна в сучасному культурному полі інформаційного ХХ ст., хоча фактично відсутня на теренах СНД через нав'язливу ідеологічну основу, а без розповсюдження новітніх ідей ситуація не зміниться на краще, хоча вона все-таки змінюється» [71, с. 178]. В процесі громадських дискусій склалася думка, що «коли сьогодні хтось заговорить про красу війни як єдино можливої гігієни світового масштабу, він потрапить не в історію літератури (як Д'Аннунціо), а в історію психіатрії» [105, с. 31].

Масштаби і науковий рівень численних філософських інтерпретацій У. Еко дають йому право на незалежність і оригінальність потрактувань, які, на наш погляд, заслуговують на більш детальний розгляд. Так, стаття «Вічний фашизм», з вищезгаданих п'яти есе, напевно, найцікавіша в збірці. Не тільки тому, що містить спогади про дитинство, які дещо прояснюють витoki «Маятника Фуко». На прес-конференції Еко запитали, як він ставиться до езотерики і, більш того, чи не посвячений він в цю сакральну течію. «Езотеризм, – була відповідь, – це одна з форм ур-фашизму». Ур-фашизм – термін, який ввів Еко для позначення ідеології, яка існувала в усі історичні епохи в найрізноманітніших формах. Легко зрозуміти, що режим Гітлера злочинний, а от вже з Муссоліні виникають складнощі, з цього приводу Еко іронізує: «Було б так зручно для всіх нас, якби хто-небудь виліз на світову арену і сказав: “Хочу знову відкрити Освенцім, хочу, щоб чорні сорочки знову замарширували на парадах італійськими площами!”». На жаль, в житті так просто не буває! Ур-фашизм може поставати в найбезневинніших видах і формах» [105, с. 79–80]. Письменник виділяє чотирнадцять ознак ур-фашизму, серед яких націоналізм – далеко не перша, головною ж виявляється культ традиції, наявність незаперечних істин і авторитетів. А найбільшою несподіванкою виглядає чотирнадцята ознака: «Ур-фашизм говорить на новомові» [105, с. 78]. І пояснює: «І нацистські, і фашистські підручники відрізнялися бідною лексикою і примітивним синтаксисом, втілюючи намір максимально обмежити для школяра набір інструментів складного критичного мислення» [105, с. 78]. Чи не те саме спостерігається сьогодні у телерекламі, в пресі, у відстоюванні права сленгів на статус засобу спілкування?

Логічно, що пресі присвячено окреме, спеціальне есе, і, напевно, у італійських газет ті ж проблеми, що і в українських: «...нинішня преса схиляється до мови тієї безформної єдності, яку прийнято називати “народ”, причому передбачається, що народ мислить і висловлюється виключно прислів'ями» [105, с. 88]. Те, що письменник турбується про долю мови, зрозуміло, але те, що творець «Імені рози» і «Маятника Фуко» – еталонних постмодерністських книг – так багато говорить про моральний борг, примушує насторожитися. Той факт, що постмодерніст опрацьовує проблеми етики, вже не просто цікаво, схоже, тут щось по-справжньому не в порядку.

Необхідно відзначити, що не тільки в своїх есе, а й в романах – і в «Імені рози», і в «Маятнику Фуко» – У. Еко детально розглядає сучасні етичні проблеми. Для творчості Еко характерне зіставлення різних історичних епох і традицій мислення. Добре відомий його інтерес до Середніх віків, на якому побудований роман «Ім'я рози» або есе «Середні віки вже почалися» [110]. Еко прямо пише, що в «Середньовіччі корінь всіх наших сучасних «гарячих» проблем», а розбрати ченців різних орденів мало чим відрізняються від недавніх сутичок троцькістів і сталіністів.

Слід визнати, що саме з урахуванням дослідницької пристрасності Еко до осмислення глибинних причин кожної проблеми чи явища, краще вдається зрозуміти, що спонукало його написати в кінці 70-х роман «Ім'я рози»: в ті напружені роки здавалося, що у Європи залишилося всього декілька «хвилин» до апокаліптичної «півночі» у вигляді військового та ідеологічного зіткнення двох гігасистем, що обіцяла відбутись в атмосфері вирування різних рухів від ультра до «зелених» і сексменьшин в одному загальному котлі взаємопереплєтених понять, палких промов, небезпечних дій. Аналізуючи передісторію сучасних ідей і рухів, вчений тим самим намагався охолодити їхній запал. Загалом відома практика мистецтва – вбивство або отруєння вигаданих героїв – урок тим, хто живе сьогодні. Недаремно в своїх «Замітках на полях роману «Ім'я рози» Еко написав: «Мені хотілося отруїти ченця. Думаю, що кожний роман народжується від подібних думок. Решта м'якоті нарощується сама собою» [83, с. 434].

Про намір автора запобігти світовим катаклізмам, на нашу думку, свідчить і той факт, що в романі дійсно зустрічається чимало знайомих постатей та ситуацій: ідеологічної непогрішності і жорсткої влади, яка переслідує інакодумців; цінителів істини лише за блиском золота або в рамках «чистої науки»; «захисників» знедолених, котрі насправді сіють навколо себе насильство; лави тих, що коливаються між протилежними таборами; носіїв геніально-вільного розуму... І кожен, енергійний у висловах і діях, по-своєму має рацію. Тільки ось біда: «через надлишок чеснот перемагають сили пекла» і «трапляється світова пожежа». Такий підтекст роману «Ім'я рози», який, як і інші твори У. Еко, викликав шквал відгуків і рецензій. Так, Ю. Лотман оцінив результат чернечих конфліктів в романі Еко як «нічию». І це доволі точна оцінка: в кінці 70-х ніхто не міг розраховувати на перемогу – всіх чекала одна велика «нічия» з попелищем замість земних красот, подібним до попелища після згорілої бібліотеки в сюжеті Еко.

Поза сумнівом одне: роман для автора – це провокація читацької свідомості. Еко викликав усіх на пошук, на «детектив», щоб вийти з безвиході. Бо як семіотик він знає, що всі наші мовні труднощі – від дурощів до рафінованої поезії – лише система знаків. Але як складаються ці знаки, так і вибудовуються наші стосунки з реальним світом. Поки що історія людства знає декілька систем знаків, які змінювалися, починаючи від шумерів, Давнього Єгипту і Риму до фашистської Німеччини. Ці знаки руйнували реальність дотла – руйнівниками, вбивцями виявлялися люди – такі самі, як ми і наші сучасники. Недаремно Еко заговорив про «останній» варіант детективу,

де «вбивцею буде читач». І закінчив свої «Замітки на полях «Імені рози» словами: «Книги говорять між собою, і справжнє судове розслідування повинне довести, що винні – ми» [83, с. 467].

Культурологічна оцінка теперішніх реалій і традицій європейського менталітету згідно з У. Еко не замикається на історичних паралелях з Середніми століттями. Багато уваги він приділив кардинальним змінам останніх десятиліть в сфері комунікацій. Зрима шкала його обговорень дуже широка – це Фома Аквінський, Ролан Барт і Маршалл Маклюен, «червоні бригади» і релігійні секти, нові культурно-комунікативні значення багатьох реалій, будь-то джинси, спортивний репортаж, фотографія в газеті або «культовий» фільм Майкла Кертіца «Касабланка». Одна з найгостріших проблем, на думку Еко, – зміна читацьких взаємин з культурною спадщиною, яка в епоху постмодернізму все більше відрізняється цитатами, підробкою, кічем. Завдяки ж індустрії тиражування людина кінця XX – початку XXI ст. жила вже в особливому світі суцільної підробки. Цій складній і тривожній темі постмодерністської чванливості і підміни істинного присвячена збірка есе «Віра в підробки», що вийшла в англomовних країнах під заголовком «Подорожі в гіперреальність» (1986) [149]. В цій збірці Еко піднімає питання про особисту відповідальність кожного перед часом. Не випадково, наприклад, есе, присвячене Середнім вікам, Еко закінчує словами про «моральний і культурний борг» і запитує, звертаючись до історії, чим зайняті ми: «просто більш-менш гідним проведенням часу, чи цікавимося глибинними питаннями, чи, самі того не підозрюючи, підтримуємо мовчазною байдужістю чергову реакційну змову?» [149, с. 72].

Наскільки це важливо для Еко, можна зрозуміти і з роману «Маятник Фуко». Тут всі ті самі гострі політичні пристрасті нашого сьогодення, аналогічні приклади «параноїдального» тлумачення, порівняно з тими, що і в роботі «Інтерпретація та надмірна інтерпретація». А в центрі уваги – історія традицій європейської свідомості, якій властиві, зокрема, гностико-герменевтичні крайнощі, схильність до надсекретності та агресивності. Очевидно, окреслити цю проблему і хотів Еко, наважившись написати «Маятник Фуко».

Детально цей роман ми розглядали в одному з попередніх розділів, тому тут лише звернемо увагу на те, що, описуючи історію Ордена тамплієрів, народженого в хрестових походах і розгромленого у Франції в боротьбі за владу, Еко показує, як знищення цього ордену і публічна страта декількох його членів спричинили серйозні наслідки: зароджуються підпільні ордени з розгалуженою мережею і суспільним впливом всюди в світі; внаслідок діяльності цих орденів поступово складаються своєрідні культурні традиції. Історія тамплієрів переплелась з історією інших орденів і церков – розенкрейцерів, єзуїтів, масонів, кабалістичних сект, політичних і терористичних організацій від Парижу до Росії. Вся ця різноманітна гама орденів у своїй таємній діяльності сприйняла і накопичила численні знання і вірування. Отож, існування символічного «ченця» і вбивство ченця реального, згідно з Еко, однаково можуть обернутися бідою. Тому письменник віддає

перевагу випробуваній ще в першому романі зброї – літературному «отруєнню» або «задушенню».

Всі представники сучасної світової спільноти перебувають у віртуальній площині «морального і культурного боргу» серед плутанини «перехідного» часу, коли хворобою пошуку герменевтичного секрету і гностичного домінування легко заражаються як шукачі нескінченної таємниці, так і ті, хто ні у що не вірить, а лише грає; і ті, хто не вірить навіть у гру, але пародіює тих або інших; і, нарешті, ті, хто просто мімікрує... – впродовж сторіч Європа бачила безліч подібних відтінків, про що і свідчить Еко в романі «Маятник Фуко», заявляючи, що «століттями пошук секрету був клеєм, що тримав їх усіх разом, не зважаючи на відлучення, чвари та підніжки» [92, с. 706].

Сюжетно роман вибудований навколо головного образу – маятника Фуко, який з кожним помахом наочно показує ступінь повороту світу, де всі учасники – неокабалісти і постмодерністи, жебраки і банкіри, художники і чиновники, святі і грішники – обертаються навколо своїх успіхів і поразок. Цей погляд Еко поза сумнівом перегукується з традицією західноєвропейської філософської думки, з відчуттям безодні, про яку писав і Блез Паскаль. В цій безодні домінує відчуття відносності і вразливості людської культури, ахіллесова п'ята якої пов'язана з проблемою Пізнання. Бажання віднайти «правду» – відкрити «наново секрет творення» – робить культуру оманливо різносторонньою та здатною на пошук і експеримент. Людство вбачається проникливому Еко підступно затиснутим, зачарованим загальним гіпотетичним порядком, задумом, концепцією – Планом. Воно постійно поглинуте ідеєю виборювання і домінування: «Людство вірило, що рухається у різних напрямках, вірило, що все можливо, вірило у перевагу експерименту, у неперевершені можливості механіків. Світові майстри обдурили нас на століття. Стриножені та спокушені Планом, ми писали поеми во славу локомотиву» [92, с. 653–654].

Показово, що історія науки, її прилади і апарати, взагалі світ машин асоціюється для Еко із знаряддями тортур. Мова не про тривіальне засудження техніки або авангардистських претензій на винятковість, а про світову культуру в цілому. Саме тому в кульмінаційній сцені роману «Маятник Фуко» зібралися представники різних сект, орденів, таборів, секретних і несекретних служб, майстри гри, містифікації і мімікрії. Зібралися вночі в Музеї технічних досягнень людства. Символічно, що всі разом – люди і винаходи – виглядають експонатами однієї культури. Як відомо, площина гойдання маятника незмінна – що б не крутилося довкола. Що ж є незмінним для Умберто Еко, які людські цінності? Чи на початку третього тисячоліття, коли постмодерністський світ звітував, що вже «все сказано» і що це епоха загального замаху на «останню» таємницю, людські цінності взагалі не існують? Це питання, адресоване кожному з нас, Еко залишає відкритим.

Проте йому добре відомо, що цінність людини, пильна увага до небезпечності щонайменшого домінування і фальші – константа духу Європи і її культури ХХ–ХХІ ст. Недаремно Еко з радістю погодився в «Інтерпретації і надмірній інтерпретації» з припущеннями тих читачів, яким Бельбо нагадав

Чезаре Павезе, стосовно важливої настанови – необхідно оволодіти мистецтвом бути самим собою, бути просто людиною.

Особливо актуальним сприймається ще один аспект твору: впродовж всього роману «Маятник Фуко» Еко говорить про відповідальність і обережне ставлення до світу і його священних текстів. «Ми звертаємося до книг без любові, з насмішкою...». Кілька разів в своїй книзі Еко варіює думку про те, що звичайна наша самовпевненість веде до «маніпуляцій іменами з метою перетворити їх на талісман, інструмент насильства над природою», тоді як «кожна буква прив'язана до якоїсь частини тіла, будь-яка зміна букви без розрахунку її сили може подіяти на тіло, його положення або природу, і тоді ви раптом змінитесь, виявитесь чудовиськом. Фізично – в житті, духовно – для вічності» [92, с. 48].

На думку Еко, нам багато чого невідомо або воно сприймається інтуїтивно, що світ живе переважно на природній духовній інтуїції – «мудрості Землі». Ця мудрість, яка непомітно управляє всім з часів динозаврів, дарує нам миті щастя, проявляється в рухах дитини і разом зі світом перебуває під загрозою експансії раціоналізму, отруєного підробкою і жагою верховенства та матеріального пересичення.

Для людей дуже важливо усвідомити це і робити так, щоб межа між природним, інтуїтивним світом та раціоналістичним освоєнням всесвіту була не місцем руйнування, а базисом взаємного збагачення і підтримки.

Глибина і спектр науково-теоретичних зацікавлень і розробок відомого італійця вражає як читацький загал, так і багатьох інших видатних діячів науки і культури. «Діяльність Еко дивовижна, – зазначає С. Рейнгольд, – і разом з тим характерна для теперішнього часу творення нових стратегій пізнання і культури, пов'язаних з існуючими людськими цінностями» [51, с. 274]. Справедлива і об'єктивна оцінка – адже, згідно з Еко, – це дійсно час змагання ідей, коли краще не спізнюватися і нічого не пропускати, інакше можна опинитися разом зі своїм суспільством між жорнами чергових обставин. Адже ми всі беремо участь в історії – або як вбивці, або як люди, здатні конструктивно і відповідально мислити і відшукувати перспективний та альтернативний вихід.

3.3. Гуманістична спрямованість громадської діяльності.

На сьогодні професор Умберто Еко, як характеризує його Лі Маршалл – це «інтелектуал-мозаїка» [45, с. 133], різні грані діяльності якої нерідко обертаються протилежними боками, бо він водночас вчений і письменник, видавець і перекладач, журналіст і автор телепрограм, мандрівник і затворник, структураліст і антиструктураліст, мораліст і гуморист. Його можна зустріти в антикварній бібліотеці, або побачити на демонстрації, або зачаруватись ним за «круглим столом» літературних ігор, що проходять в Мілані. І це зовсім не інтелектуальне манірицтво: почуватися як риба в воді в найрізноманітніших культурних ситуаціях для Умберто Еко вже давно стало звичкою. Його образ

відповідає одразу двом кліше: він і відчужений від світу академічний учений, і прозорливий, уважний до кожної дрібниці, літописець нашого часу. Починаючи від дебюту в 50-х роках, Еко справді став «інтелектуалом-мозаїкою», жодна деталь якої не визначає його сама по собі, а «стрибки» від найвитонченіших культурних досліджень до прози повсякденного життя в деяких випадках увійшли в приказки. Але головне, на нашу думку, те, що будь-яка його діяльність має яскраво виражену гуманістичну спрямованість: його ідеї та вчинки завжди націлені на вивчення та розв'язання актуальних проблем існування і розвитку людської спільноти.

Цілком природно, що деякі фрагменти творчості «Еко-мозаїки» превалюють над іншими, проте з його ім'ям в світі передусім асоціюється семіотика, яка вивчає способи комунікації та функціонування знаків. З кількох причин наприкінці 50-х років ще молодий Еко опинився в ситуації, яка допомогла йому зрозуміти, що в італійському громадському механізмі бракує аналітичних інструментів для оцінки результатів соціального і культурного розвитку суспільства. Тоді У. Еко почав запроваджувати в Італії перші паростки структуралізму і основи нової науки – семіотики, і врешті, зумів зробити проблему значення комунікації основним предметом наукових дискусій кінця ХХ ст.

Загальновідомо, що саме Еко піддав перегляду лінгвістичну природу знаків, пропонуючи розглядати весь світ як безмежний і нескінченний текст – «космічну бібліотеку». Згідно з його концепцією, культура створює своєрідний віртуальний простір, цілком реальний і в той же час ілюзорний. Простір має сенс виключно як дублікат, як знак іншої дійсності, яка існує, але не досяжна, тобто культура дублює реальний світ.

Все своє життя Еко перебуває в пошуках довершеної мови. У своїх наукових роботах він весь час підкреслює, що мова є служіння. Так, наприклад, Данте служив народній мові, а розенкрейцери служили мові як засобу досягнення езотеричної Влади. Сам Умберто Еко виступає як один з Хранителів мови і Слова. Сен-Савен в «Острові напередодні» недаремно говорить, що мова повинна перемагати забобони і досліджувати природу речей.

У 1994 році Еко прочитав в Гарвардському університеті так звані Нортонівські лекції. Вони пізніше стали основою книги «Шість прогулянок в літературних лісах» [112]. Саме «в лісах», оскільки ліс для Еко – метафора будь-якого художнього тексту, слова, так само, як і для Борхеса, – сад стежок, які ведуть в різних напрямках. І в цьому «лісі» Еко прагне орієнтуватися не тільки як учений, але і як письменник. Текст є ліс, і чи буде це непрохідна гущавина, чи прекрасне, художнє творіння природи – залежить від нашого ставлення до слова, як до основного матеріалу будь-якого нарративу.

Ще одним високоякісним елементом творчої мозаїки Еко безумовно є його викладацька діяльність. Відвідавши лекцію Еко, присвячену християнському кабалізму, Алан Елканн сказав: «Знаєш, Умберто, твоєму погляду на лекції варто повчитися». І дійсно, лекції Еко викликають бажання навчатися, причому не тільки у студентів, але й у письменників та

інтелектуалів з життєвим досвідом. Його лекції, як кажуть слухачі, часто нагадують багатосерійні вестерни. А у згадуваному раніше посібнику «Як написати дипломну роботу» Еко в такому ж веселому й грайливому стилі намагається переконати учнів в тому, що робити науку і корисно, і приємно. «Ви, – запевняє Еко, – представник колективного розуму, уповноважений від імені всього людства розвинути колективну тему» [88, с. 108]. Він дає зрозуміти, що фахівець-гуманітарій – зовсім не базика на різні теми, що він працює за певними правилами – правилами складної відповідальної праці. На думку Еко, прис-тойний диплом, як «добре оброблена м'ясна туша», не дає відходів і вико-ристовується до останнього «хрящика»: з такого диплому можна викроїти декілька публікацій, а може і книгу, усе інше піде на цитати. За умови такого підходу навіть маленька наукова робота стає пам'ятником високої цивілізації – за великим рахунком, самої європейської культури.

Високо цінуючи знання, Еко вважає, що комп'ютер допомагає реалізувати багатовікову мрію гуманістів – зробити знання доступними кожному. І сам він як істинний гуманіст не жаліє сил для реалізації цієї ідеї: бере участь у створенні мультимедійних енциклопедій з літератури та естетики – «Сімнадцяте століття», «Вісімнадцяте століття» – всього вісім дисків. Така плідна його різнобічність – справжня світова культурно-історична мозаїка.

Сьогодні Умберто Еко уважно стежить і за симптомами інформаційної епохи. Комп'ютерна тематика постійно аналізується в його спеціальних дослідженнях, статтях, лекціях, інтерв'ю. Фахівці визнають, що і в цій сфері погляд Еко і на конкретні, і на глобальні проблеми зазвичай оригінальний і майже завжди несподіваний, адже для семіолога в цьому світі не існує нічого важливішого, окрім знаків та знакових комплексів (текстів), які мало кому такою ж мірою доступні для прочитання, зрозуміння та інтерпретації. Візьмемо за приклад один епізод: в італійському інформаційному тижневику «Espresso» за 30.09.1994 з'явився цікавий матеріал за підписом Умберто Еко. Текст був надрукований практично на вістрі розпалу так званої «війни платформ» – передусім ідеології IBM PC-compatible та Macintosh, полеміка яка мала тривале й жваве обговорення в пресі. Досвідчене око філософа-семіолога зуміло розгледіти в цій «війні» щось більше, ніж просто прояви гострої конкурентної боротьби. Вже сам факт, що ця боротьба заінтригувала широкий загал, був цілком симптоматичним. А дослідження специфіки функціонування каналів комунікації в (пост-) сучасному суспільстві і тої неоміфології, що цими каналами транслюється, завжди було своєрідним «пробним каменем» для специфічного сприйняття і реагування фаховими засобами семіології культури.

В академічному сенсі семіологія має одне неухильне правило: знак читається (інтерпретується) тільки іншим знаком, текст читається тільки іншим текстом. У протистоянні, яке ми аналізуємо, безумовно, було що «читати» – хоча б вже те, як позиціонувалися обидві платформи на ринку та як це відбивалось у свідомості користувачів, причому як реальних, так і потенційних. Це і був за семіотичними канонами текст-об'єкт. Оригінальність

методу У. Еко в його прочитанні полягала в тому, що як мета-текст він в своїх міркуваннях залучає типологічні особливості різних гілок західного християнства: католицизму і протестантизму. Підсумком цього дослідження стали спостереження і висновки, якими поділився Еко. МАС, стверджує він, – це католицька система, позаяк оснащена «розкішними іконками» і кожному обіцяє Царство небесне (або, принаймні, його аналог – «момент, коли ваш документ вийде на світ божий з принтера») через серію досить простих дій. Вона (система) носить яскраво виражений контрреформістський характер; дуже просякнута «духом наук» езуїтів; життєрадісна, дружня, миролюбна.

На відміну від Macintosh, ідеологію IBM PC-compatible (в її DOS-реалізації) У. Еко вважає аналогічною протестантській системі і навіть конкретно кальвіністською. Вона вимагає нелегких персональних рішень, припускаючи вільну інтерпретацію «Священного писання» і нав'язуючи користувачеві витончену герменевтику, а також стверджує, що спасіння приготовлене не для всіх. Аби система працювала, треба вміти самому інтерпретувати програму. Висловлюючись фігурально, користувач опиняється немов би один на один зі «своїм» Богом, замкненим в колі власної самотності.

Перехід від DOS-універсума до Windows Еко змальовує як прийняття схизми англіканства, як «пишні церемонії в соборі, але не виключається можливість негайно повернутись в DOS і ввести фундаментальні зміни, необхідні для прийняття несподіваних рішень» [45, с. 133]. Це, на його думку, безумовний крок в бік толерантності Macintosh. Проте сам Еко, вочевидь, не полюбляє Windows, ставлячи власну інтерпретацію в ще жорсткіший та несподіваніший контекст: «Врешті-решт, рукопокладати в отці почали тепер і жінок, і геїв» [45, с. 133], алегорично висловлює він своє ставлення.

З наведеного вище можна було б зробити висновок, що симпатії Еко цілковито на боці Macintosh. Однак не був би він семіотиком, якби не мав установки на «викриття» міфології сучасного суспільства, і робить він це адекватними символічними засобами. Само собою, говорить Умберто Еко, «католицизм і протестантизм двох операційних систем не мають жодного відношення до культурної та релігійної позиції їхніх користувачів. Але хіба не машинна мова визначає від самого започаткування долю обох операційних систем чи, якщо хочете, середовищ?» [45, с. 133].

З моменту виходу цієї статті У. Еко багато чого змінилось – нові релізи Windows 98 та Windows XP безперечно зробили її католицтвом часів Тридентського собору, разом з МАСами; роль протестантизму перейшла до рук Linux, але опозиція залишається в силі. Війна платформ або мовних «культур» («нова тіньова релігійна війна» в термінології Еко) не стала менш жорстокою, і те, що світ вона змінює докорінним чином, – цілковита правда.

Свідченням багатовекторності щойно розглянутої проблеми є той факт, що У. Еко і в багатьох інших своїх роботах продовжив аналізувати комп'ютерну тематику, в них він, наприклад, висвітлює досить полемічну та актуальну дилему пріоритетів комп'ютера та книги. Автор спростовує прогнози стосовно витіснення CD-ROMом традиційних книг. Подібна

перспектива – це майбутня реальність чи наукова фантастика? І доводить, що і надалі книга залишиться необхідною, більше того, комп'ютер книгу зміцнить.

Засоби масової інформації поділяють ідею про перетворення нашої цивілізації в цивілізацію, орієнтовану на зорові образи (image-oriented civilization), а це веде до занепаду писемності. Безумовно, комп'ютер – пристрій для відтворення образів, бо навіть інструкції на комп'ютері даються у вигляді малюнків. Але комп'ютери народжувались як знаряддя писемності. Екраном пробігають слова і рядки, а користувач зчитує їх. «Завдяки комп'ютерам нове покоління дітей навчилось читати з нев'явимою швидкістю. І тепер професор університету читає повільніше, ніж тинейджер» – констатує У. Еко [96]. Для того щоб працювати на своїх комп'ютерах, молодь повинна вміти дуже швидко набирати слова і цифри, складати алгоритми та знати логічні процедури. Комп'ютерний дисплей – це ідеалізоване вікно, через яке ми «читаємо» світ, явлений нам в словах і поділений на сторінки. Якщо правда те, що в наші часи візуальна комунікація бере верх над писемною, то «проблема не у протиставленні цих видів комунікацій, а у їхньому вдосконаленні» [96]. Тут У. Еко наводить вдалий приклад: якщо словами можна сказати, що єдинорога немає, то намалювати цього не можна, бо якщо його намалювати, то ось він і є. До того ж, як зрозуміти намальовано «а єдинорога чи the єдинорога, тобто це якийсь конкретний екземпляр чи єдинорог взагалі» [96].

Безумовно, гіпертекст робить непотрібними словники і довідники – кілька дисків можуть вмістити, наприклад, всю «Британську бібліотеку», надаючи при цьому можливість перехресних посилань. Крім того, гіпертексти мають відкриту структуру – можна скільки завгодно разів видозмінювати їх. Читач може сам вибирати послідовність подій і створювати власний сюжет, «сам вирішувати, чи вбивцею буде дворецький чи хтось інший». Але є різниця між діяльністю щодо створення тексту та існуванням вже народженого твору. Як ілюстрацію У. Еко наводить приклад нашого сприйняття творів Бетховена (вже існуючих, готових) і jam-session в Новому Орлеані (вільна джазова імпровізація, що відбувається на наших очах). Ми рухаємося до суспільства з високим рівнем свободи, в ньому вільна творчість буде співіснувати з інтерпретацією авторських текстів. Не слід підміняти одну річ іншою, «давайте будемо мати і те й друге», – пропонує У. Еко. І паралельно визнає, що читати інформацію з дисплея – це зовсім не те, що читати книгу: «Коли я просиджу годин 12 за комп'ютером, – говорить Еко, – мої очі просто лізуть на лоба, і я відчуваю велику потребу завалитися в улюблене крісло і взяти газету» [96]. Комп'ютери оперативно й безпомилково розповсюджують нові форми писемності, але не здатні задовольнити ті індивідуальні потреби, котрі вони самі ж і стимулюють. До того ж книги живуть значно довше та й надійніші вони від електронних записів, для них не страшні електромагнітні поля та короткі замикання. Для повсякденного користування книга, як і раніше, найдешевший і найзручніший спосіб передачі інформації.

Зважаючи на бурхливий розвиток комп'ютерних технологій, Умберто Еко бере активну участь в побудові нового інформаційного суспільства, все

більше концентруючи свою увагу аналітика на тих соціокультурних та політичних наслідках, які можуть таїти в собі найновіші технології. Головними з них є дві: своєрідна комп'ютерно-мережна самотність (аутизм), що може вести до непередбачуваних соціально-психологічних наслідків, з якими вже зараз не завжди можуть впоратись лікарі та психологи, а також проблема відчуження основної маси населення від користування глобальними інформаційними ресурсами. Остання залишається актуальною навіть на розвиненому Заході, а що вже говорити про бідні країни.

Ще у 1997 році в інтерв'ю журналові «Wired» Умберто Еко констатував, маючи на увазі, насамперед, свою рідну Італію, що «класні модеми, лінії ISDN, “продвинуте залізо” перебувають поза доступністю широких мас, тим більше, що комп'ютерну базу доводиться оновлювати кожні півроку» [45, с. 133]. Далекоглядний У. Еко попереджав, що існує великий ризик опинитися в умовному 1984-му році, де місце оруелівських пролів займуть пасивні, телезалежні маси, які навіть не будуть знати, що є такий новий інструмент, як Інтернет, і не будуть вміти ним користуватися в своїх інтересах. А над пасивною масою надбудується ціла піраміда різноманітних користувачів, починаючи від конторських службовців, диспетчерів тощо і закінчуючи своєрідною номенклатурою, яка складається з хуліганів-хакерів та чиновників високого рангу. Піраміда матиме головну перевагу – знання, що дозволить їй контролювати абсолютно всі сфери життя людини.

Показово, що як істинний гуманіст Умберто Еко, не чекаючи такого повороту подій, вже зараз вживає найрішучіших кроків щодо конкретної зміни суспільства, в якому ми всі живемо. Достойним наслідування є той факт, що винахідливий Еко з кінця 1997 року почав реалізацію свого гуманістичного проекту під назвою «Мультимедійна Аркада». Перша особливість цього проекту та, що він повністю фінансується муніципальною владою його рідного міста, а тому за чисто символічну платню будь-який мешканець міста може мати доступ до Мережі, відправити повідомлення електронною поштою, познайомитись з новим «софтом» або просто відпочити в кібер-кафе. «Мультимедійна Аркада» – це комплекс, до якого входить публічна мультимедійна бібліотека, комп'ютерний центр, вхід до Інтернету, а також 50 терміналів, об'єднаних в мережу з високою швидкістю обміну інформацією. Центр обслуговується штатом викладачів, техніків та бібліотекарів. Умберто Еко переконаний, якщо Всесвітнє Павутиння (Internet) є невід'ємним правом кожної людини, то доступ до нього має гарантуватися усім громадянам міста і не передаватися під владу ринкової стихії. Він вважає, що цей Болонезький експеримент може розвинути з часом до загальнонаціональних масштабів, а, можливо, й до всесвітнього розповсюдження публічних бібліотек високої технології. Звернімо увагу: автор ідеї – людина, в якій жива старомодна європейська гуманістична віра в бібліотеку як модель справедливого суспільства та духовного відродження, людина, яка жартوما колись проголосила, що «бібліотеки можуть замінити вакансію Бога».

Гідне подиву і те, як широко і перспективно бачить У. Еко мету свого проекту. Одне з головних завдань «Мультимедійної Аркади» – витягти людей

з їхніх домівок, розімкнути світ персональних турбот та фобій і навіть «кинути їх одне одному в обійми». Автор проекту також стверджує, що «Мультимедійна Аркада» докорінним чином відрізняється від «англосаксонських» кібер-кафе, влаштованих на кшталт поп-шоу, куди приходять тішити свою самотність в ситуативному товаристві.

Про цілісне бачення ролі і перспектив розвитку комп'ютерних технологій свідчить і такий ракурс його міркувань: він свідомий того, що не так давно між континентами існував немов би «розрив по лінії ентузіазму». Більшість американців пишалися з тим, що модем – місце входження в нову фазу цивілізації, європейці ж вбачали в комп'ютері предмет домашнього ужитку. У. Еко розумів, що тріумф американської культури й американського способу кіно- та телевиробництва не матиме повторення з Інтернетом. І виявилось, що мав рацію: п'ять–десять років тому сайти не англійською мовою можна було полічити на пальцях. А тепер у Всесвітньому Павутинні раз по раз зустрічаєш норвезькі, польські, литовські та інші сайти. І це таїть в собі цікаві наслідки. Американці, звичайно, виявивши потрібну інформацію незнайомою мовою, не кинуться вчити норвезьку чи литовську мови, але замисляться, почнуть розмірковувати про необхідність пізнання інших культур, інших точок зору. Це один з парадоксів антимонополістської природи Мережі: контролювати технологію – не означає контролювати інформаційні потоки.

Варто додати, що активне обговорення в пресі й Інтернеті, засвідчило, що проект «Мультимедійна Аркада» вдався і живе, гарантом чого, безумовно, є сам Умберто Еко – культова особистість європейської культури ХХ–ХХІ ст.

Еко-вчений вважає, що ідеї мають соціальну функцію, вони становлять частину історії, а також історій, котрі люди переповідають, щоб навчитися жити в світі, бо інколи закінчені історії виявляються правдивішими від самої правди. Але й іронізм, і бібліофілія, і «гра» словами разом з усіма іншими деталями «Еко-мозаїки» складаються довкола проблеми передавання знань, як неоціненного блага для людської спільноти.

У цьому контексті логічним виглядає той факт, що події, які відбуваються в світі останнім часом («11 вересня» в Америці; війна в Іраку і на Балканах та ін.) примусили Еко повернутися обличчям до політики. Причому, збираючи в окремі томи свої численні, публіковані кожного тижня, журнальні есе, Еко вважає за необхідне пояснити читачу, які моральні стимули і особисті причини спонукали його зайнятися, зокрема, дослідженням політичного мистецтва підлості. Він стверджує, що це його політичний борг. Як вчений і як громадянин він повинен виокремлювати й досліджувати ті заклики і послання, якими оточують нас політична влада, індустрія розваг або індустрія взагалі.

І це далеко не єдиний для Еко спосіб «виплати політичного боргу». Візьмемо за приклад такий історичний факт: у 1994 році партія медіамагната Берлусконі, використовуючи силу телебачення (майже весь італійський телепростір належав йому) одержала на парламентських виборах більшість голосів. І тоді Умберто Еко вирішив, що пора «вилазити з нори» академічних досліджень на арену, вирують реалії життя. Важко переоцінити ту реальну

допомогу, яку Еко надав у передвиборній кампанії 1995–1996 років професору того ж Болонського університету Романо Проді, людині з блискучою освітою і глибоко порядній. Еко зумів розробити виграшну схему нетелевізійної, позателевізійної і навіть антителивізійної пропаганди. Професор Романо Проді об'їхав всю Італію на автобусі і виступив в сотнях населених пунктів і виграв вибори. Протримався він, щоправда, не довго, але встиг ввести Італію до єдиної Європи, а потім і сам став президентом Єврокомісії.

Слід підкреслити, що саме у ті місяці Еко заслужив право на титул батька нації, бо він – один з небагатьох, хто не вважав за можливе «мудро» мовчати» для нього, особливо з віком, на тлі безмірної слави, на перший план все більше і більше виходить моральний імператив порядності і відповідальності.

Еко не приховує, що спочатку йому, як філософу й ідеалісту, здавалося, що в наші дні якщо і може статися диктатура, то тільки диктатура інформаційна, проте в подальшому він зрозумів, що при владі більшості держав, як і раніше, фактично перебуває фашизм.

Повчальним, на нашу думку, є один з епізодів громадської діяльності У. Еко. Певний час привертало увагу загалу зроблене ним в одному з інтерв'ю зізнання: на питання, чому він відхилив пропозицію стати міністром культури Італії в кінці 1990-х, Еко відповів: «... хочеться уточнити, що слід розуміти під словом “культура”. Якщо воно відноситься до естетичних продуктів минулого – картин, старовинних будівель, середньовічних манускриптів, – я цілком за державну підтримку. Але цим займається міністерство спадщини. Залишається “культура” в сенсі творчості – і тут я навряд чи зможу очолювати колектив, який намагається субсидувати і надихати творчий процес. Творчість може бути тільки анархічною, такою, що живе за законами капіталізму і виживання сильних» [133, с. 156].

У своїх журнальних есе («Зло завдає шкоди», «Любов до США і маніфестації пацифістів», «Декілька сценаріїв глобальної війни» та ін.) Еко стверджує, що сучасний світ поступово перетворюється в «маску зла», невпевненість стала ключовим словом сучасності. «Зло завдає шкоди» і породжує тероризм. Ледве сталися події 11 вересня, Еко зрозумів, що тероризм стає все «майстернішим, ширшим, енергійнішим». Він побачив, наскільки тероризму (читай – «ур-фашизму») вдалося дестабілізувати весь західний світ і відродити до життя старі примари боротьби між цивілізаціями. Тероризм, цей підступний ур-фашизм, будується на міфотворенні, через те він такий живучий. «Фашизм, – говорить Еко, – живе в мізках. Його живильне середовище – страх і невпевненість. Фашизм – це міф, а міфи чудово вкладаються в свідомість». Для Еко жахливо не тільки те, що тероризм забирає людські життя, – «йому вдалося досягти куди значнішого результату – він сіє глибокі розбіжності усередині самого західного світу».

Після початку військових дій американськими формуваннями в Афганістані італійська газета «La Repubblica» і німецький журнал «Spiegel» надрукували есе Еко «Розум і пристрасть», присвячене відносинам між західною цивілізацією та іншими культурами, які автор розглядає через

призму питань як ставитися до Чужого? Чи завжди воно вороже? Чи потрібно його асимілювати? Трапилося так, що ніхто не побажав замислитися над серйозністю цих питань, та й над самими питаннями, тому через деякий час американські військові формування опинилися і в Іраку. Еко вважає, що війна в Іраку не зруйнує тероризм, а, навпаки, жорстокість та насилля живитимуть його: до лав бойовиків вступить багато тих, хто до цього ще перебував в розгубленості і кого поки що стримувала розсудливість.

Умберто Еко став одним з перших вчених мужів, хто відкрито порівняв режим, встановлений в попередні роки в Америці («бушизм»), з тероризмом і ур-фашизмом і визнав своїм моральним обов'язком якщо не боротися з ним, то хоча б висміяти натхненників цього режиму. Еко тоді зібрав опубліковані думки і вислови Дж. Буша і видав їх. Ось кілька прикладів «веселої логіки»: «Якщо ми не почнемо війну, то ризикуємо програти», «Навколишньому середовищу загрожує не забруднення, а нечистота води і повітря» або «Про незаконність дій нам необхідно говорити так, немов у нас її немає». І це – лише деякі з «перлів» борця з тероризмом номер один. Всією своєю науковою і літературною діяльністю У. Еко намагається донести до людства, що вести всесвітню війну в епоху глобалізації неприпустимо, бо переможців априорі бути не може.

Так, у газеті «Експрессо» за січень 2003 року в статті «У неї в самої є друзі» Еко розповідає, як його з колегами на початку 60-х років запросили в Іспанію на наукову конференцію, а вони відмовилися, тому що в Іспанії панувала диктатура й власне їм не подобалася політика іспанської держави. Але іспанські друзі пояснили, що їхній приїзд створить можливість розмови, причому досить вільної, а оскільки іноземцям закон не писаний, то тим самим розширюються межі дисиденства в Іспанії. «І з тих пір, – згадує У. Еко, – ми їздили в Іспанію за будь-якої можливості, і я пам'ятаю, що інститут італійської культури під керівництвом Фердинандо Карузо перетворився на справжній оазис вільних дискусій і розмов» [100, с. 509].

Саме тоді, вважає Еко, він усвідомив, що необхідно розмежувати дві речі: політику уряду кожної країни й культурні процеси, що відбуваються в ній. «Тому, – пояснює вчений, – я завжди їздив на культурні заходи в країни, політична ситуація в яких мені була не надто близькою» [100, с. 510].

Еко наводить приклад з британського тижневика «Транслейтор» (присвячений проблемам перекладу), де була надрукована передовиця Мони Бейкер (фахівця в галузі перекладу): у цій статті вона повідомила, що багато академічних інститутів, будучи не згодними з політикою Шарона, організували збір підписів під петиціями із закликом бойкотувати ізраїльські інститути та університети, і цей збір підписів ведеться також багатьма Інтернет-Сайтами під девізом «Бойкот ізраїльських науково-дослідних інститутів» і «Бойкот наукових і культурних зв'язків з Ізраїлем». З цього приводу Мона Бейкер зажадала від Міріам Шлезінгер і Гідеона Тур (знаменитих ізраїльських вчених) вийти зі складу редколегії журналу «Translation Studies Abstracts».

Пояснюючи, вона зауважує, що цей бойкот – не проти особистості (ad personam), а проти інституції. Але від цього тільки гірше, позаяк це означає, що незалежно від переконань і поведінки людини її приналежність до певної раси і визначає ставлення до неї самої. Зрозуміло, продовжує Бейкер, до чого може довести принцип такого роду – якщо європейські вчені вважають поведінку Буша розпалюванням війни, то за логікою мають припинити будь-які зв'язки з американськими університетами, а іноземні вчені, які сприймають Берлусконі, за висловом Еко, «як типа, що підлаштовує державу під свої власні інтереси», повинні порвати усілякі стосунки з Флорентійською академією; ті, хто засуджує арабський тероризм, повинні за цією логікою вислати всіх арабів-студентів з європейських вищих навчальних закладів, не намагаючись розібратися, чи симпатизують вони фундаменталістам чи засуджують їх.

У. Еко відгукнувся на цю статтю, аргументуючи свою згоду з авторкою тим, що протягом сторіч, на тлі проявів нетерпимості й жорстоких політичних розправ вистояла й вижила планетарна республіка вчених, прагнучи до взаєморозуміння і співпраці між людьми всіх країн. Руйнація цього міжнародного співробітництва, на його думку, буде трагедією для всього людства.

Не може бути обвинувачена ціла держава, навіть якщо викликає обурення її уряд, як і не можна звинувачувати країну, без поправки на всі розбіжності, протиріччя і незгоди між окремими представниками чи групами її населення. «У жодній області землі не всі вівці чорні. Вважати, що всі мазані одним мирром – саме це називається расизмом» [100, с. 513], – підсумовує Умберто Еко.

В колосальному науково-творчому спадку Еко-філософа, на наше глибоке переконання, на особливу увагу заслуговує його позиція стосовно інтелігентності та інтелектуальної ролі особистості. Коли на одній з прес-конференцій у Еко запитали, хто на його думку є інтелектуалом та інтелігентом, він відповів: «Інтелігенція – категорія, як відомо, дуже хистка. Конкретніше визначається “функція інтелігенції”. Ця функція полягає в тому, щоб критично виявляти те, що є посильним наближенням до уявлення про істину – і здійснюватись ця функція може ким завгодно, навіть аутсайдером, але якщо цей аутсайдер розмірковує про власне існування і інтегрує ці думки. В той же час з функцією інтелігента не справляється професіонал від літератури, якщо він реагує на події емоційно і не надає рефлексії вирішального значення» [82, с. 3]. Саме така роль в суспільстві має бути відведена інтелігенції в сучасному світі, переконаний Еко-гуманіст.

«...інтелігентська функція полягає в тому, щоб приковувати увагу до двозначностей і висвітлювати їх. Найперший обов'язок інтелігенції – критикувати власних попутників... Буває, що інтелігент в суспільстві вибирає мовчання через побоювання зрадити тих, з ким себе ідентифікує... Це трагічне рішення, і історія знає чимало прикладів того, як люди йшли на смерть за справу, у яку не вірили, шукали смерті винятково тому, що думали, що не

можна на місце вірності підставляти істину. Насправді ж вірність – це моральна категорія, а *veritas* – категорія теоретична, наукова» [82, с. 3].

Для Умберто Еко поняття «інтелігент» і «інтелектуал» – не одне й те саме – «інтелігентами» стають ті «інтелектуали», які здійснюють «інтелектуальну функцію». В інтерв'ю «Літературній газеті» він зазначає, що російське слово «інтелігенція» прищепилося в європейських мовах. Але воно використовується для позначення категорії людей, названої французькою мовою *maitres 'a penser* – Метри суспільної думки. До того ж воно часто вживається іронічно. Зокрема, по відношенню до тих, хто безперервно висовується з повчаннями.

Окреслені вище постулати детальніше викладені в праці «П'ять есе на теми етики», де У. Еко зазначає, що інтелектуал діяти на суспільному поприщі не повинен. Дуже важливо з'ясувати, вказує У. Еко, хто і коли називається інтелектуалом. Якщо інтелектуал – це той, хто орудує головою, а не руками, тоді інтелектуалом буде директор банку, а не Мікеланджело, який працював переважно руками... Тому потрібно диференціювати працівників інтелектуальної сфери і тих, хто здійснює інтелектуальну функцію. Інтелектуальна функція – це функція аналізу, дослідження, що не може не впливати на розвиток суспільства. В адекватних умовах інтелектуальну функцію здійснює і старий селянин, який у своєму селі підтримує пам'ять про минуле, передає її молоді, радить, що робити годиться, а чого не слід. Він здійснює інтелектуальну функцію, навіть якщо можливо й не письменний і, отже, згідно з документами не може бути визнаний інтелектуалом.

Вже в 50-ті роки минулого століття в колах часопису «Політехніко», де редактором був Еліо Вітторіні, зародився протест проти ідеї «ангажованого» інтелектуала, яку палко вітали Грамші та італійські марксистки. Зокрема, Вітторіні був першим серед комуністів, хто заявив, що інтелектуал не повинен бути глашатаєм революції. Бо в такому разі інтелектуал не здійснює інтелектуальну функцію – можливо, відповідно до професії він і виконує інтелектуальну роботу, але інтелектуальна функція – інша справа. І він наводить приклад: якщо хтось є членом партії і партія доручила йому відредагувати листівки, перевірити їхню грамотність, то він постарается якнайкраще поправити ці листівки, і в такий спосіб виконає інтелектуальну роботу, але не здійснить інтелектуальну функцію, оскільки в його роботі не буде нічого інтелектуального і нічого полемічного. У той же час він не заявляє, що «інтелектуал не повинен займатися політикою. Будь-яка людина – і робітник, і селянин, і той, у кого професія інтелектуальна – письменник, професор, – має право займатися політикою скільки завгодно, от тільки інтелектуальна функція не має безпосереднього відношення до політичної позиції» [82, с. 3].

У своїх статтях Умберто Еко наголошує, що людина його професії (університетський викладач), не повинен говорити на лекціях, за яку партію він голосує, не повинен на своєму робочому місці займати виражену позицію в суспільних питаннях. З іншого боку, інтелектуал сприяє розвитку

суспільства, навіть якщо він зайнятий розробкою нових систем викладання англійської мови. Еко вважає за необхідне окремо відзначити, що деякі інтелектуали, котрі політично не були ангажовані або навіть були реакціонерами, не звертали ніякої уваги на те, що відбувалося навколо, і замикалися у башті зі слонової кістки, але створили такі речі, котрі виявилися цінними як політичні і для їхніх сучасників, і для нас, що живуть після них.

Багатьом сучасникам, зауважує У. Еко, інтелектуали часто уявляються як оракули. ЗМІ намагаються змусити інтелектуала попрацювати в ролі віщуна, дошкулуючи йому питаннями «Що ви думаєте про те? Що ви думаєте про це?». Дуже часто «і мене таврують за нечуливість до проблем суспільства, – продовжує У.Еко, – тому що я не даю рецептів з приводу того, що треба робити, наприклад, з албанцями, які біжать через море в Італію. Я не можу знати, як розмістити албанців в Італії або як видворити албанців з Італії. Я знаю про це не більше, ніж будь-який інший нормальний громадянин. От коли я пишу свої есе про толерантність, про порозуміння культур, я виконую свою інтелектуальну функцію, хоча моя робота і не впливає безпосередньо на діяльність міграційної влади. Людина мого типу має повне право як громадянин підписувати відозви, але його підпис повинен мати в цьому списку не більшу вагу, ніж підпис будь-якого робітника» [82, с. 3].

Завершити творчий портрет неперешеного майстра спостереження і рефлексії дозволимо собі унікальною, на нашу думку, статтею «Про плюси й мінуси смерті», в якій У. Еко стверджує, що підготовка до смерті заснована на поступовому усвідомленні принципу *Vanitas vanitatus*, за Екклізіастом, тобто все «суєта суєт». «Я з тих, – зазначає У. Еко, – хто не плаче за молодістю, хоча радий, що прожив її, але не хотів би пережити її заново, оскільки нині я відчуваю себе багатшим. А от думка, що коли прийде смерть, все це багатство зникне – це причина і страждань, і страхів. І навіть віра, що мої нащадки колись пізнають стільки ж, скільки я, і навіть більше, не втішає мене. Я думаю: яка це втрата, десятки років витрачені на придбання унікального досвіду, і все це має пропасти... Рятуватися від цих нерадісних думок можна тільки працюючи. Писати статті, малювати, зводити міста...» [100, с. 580].

Отже, Умберто Еко – це завжди діяльна людина: письменник зі світовим ім'ям, вчений, почесний доктор багатьох університетів, знаменитий в першу чергу своїми науковими працями з естетики, медієвістики, історії та теорії культури, семіотики. Він зберігає активну гуманістичну громадянську позицію і, регулярно виступаючи в періодичній пресі, зробився своєрідним «моральним барометром» сучасного суспільства.

ПІСЛЯМОВА

На сторінках нашої монографії ми представили власну модель життя й творчості Умберто Еко – філософа, теоретика культури, естетика, письменника, громадського діяча. Одне з наріжних завдань цього дослідження полягало в інтерпретації провідної ролі видатного італійця як своєрідної ланки в динаміці гуманістичних традицій італійської культури. На нашу думку, незалежно від того, на що спрямований зацікавлений погляд Еко-теоретика чи Еко-письменника, цей погляд «вибудовиний» на підґрунті гуманізму. Спадщина цього непересічного науковця і мислителя дає право говорити про теоретичне обґрунтування нового етапу європейського гуманістичного світобачення, яке шукає шляхи подолання гострих суспільно-політичних протиріч нашого часу і відкриває нові творчо-пошукові можливості людини – людини, в гуманістичний потенціал якої Умберто Еко непохитно вірить.

Як ми вже зазначали, літературні і теоретичні напрацювання Умберто Еко сьогодні активно вивчаються, аналізуються й оцінюються. Наша монографія – це також своєрідне свідчення глибокої поваги до італійського філософа, ідеї якого сприяють і сприятимуть в майбутньому активному рухові й розвитку європейської гуманістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев Д. А. Умберто Эко: взгляд в XXI век / Д. А. Андреев // *Общественные науки и современность*. – 1997. – № 5. – С. 135–148.
2. Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм / Л. Андреев // *Вопросы литературы*. – 2001. – № 1. – С. 3–39.
3. Аристотель. Поэтика / Аристотель; пер. з старогрец. Б. Тена. – К.: Мистецтво, 1967. – 134 с.
4. Арнаудов М. Психология литературного творчества / М. Арнаудов; пер. с болг. Д. Д. Николаева. – М.: Прогресс, 1970. – 653 с.
5. Бартензачі С. З Днем народження, професор! / С. Бартензачі // *La Repubblica*, Італія. – 2002. – 4 янв.
6. Баткин Л. М. О постмодернизме и «постмодернизме» / Л. М. Баткин // *Октябрь*. – 1996. – № 10. – С. 176–188.
7. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанс / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
8. Блекберн С. Умберто Эко «Кант и утконос» / У. Эко // *Гуманитарные науки в Сибири*. – 2002. – № 1. – С. 3–9.
9. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. Ван Дейк. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
10. Вдовин А. К портрету слепого библиотекаря: («Имя Розы» и Борхес) / А. Вдовин // *Урал*. – 2000. – № 5. – С. 173–177.
11. Визель М. Гимн повествователю / М. Визель // *Иностранная литература*. – 2004. – № 3. – С. 292–296.
12. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций / Дж. Вико; пер. и коммент. А. А. Губера. – Л.: Худож. лит., 1940. – 619 с.
13. Гаспаров М. Л. Стиль поломанной стилизации / М. Л. Гаспаров // *Новое литературное обозрение*. – 2004. – № 70 (6). – С. 298–300.
14. Гедройц С. Умберто Эко. Баудолино / С. Гедройц // *Звезда*. – 2004. – № 4. – С. 236–237.
15. Гинсбург В. Л. Международное гуманистическое движение и «МАНИФЕСТ 2000» [Электронный ресурс] / В. Л. Гинсбург, В. А. Кувакин – Режим доступа :
<http://atheismru.narod.ru/Ginzburg/Articles/09.htm>.
16. Гофман, О. Р. Постижение, или имя Умберто. Разговор с Умберто Эко / О. Р. Гофман. – СПб.: Невский проспект, 2005. – 128 с.
17. Гуманізм: сучасні інтерпретації та перспективи / В. С. Пазенок, В. В. Лях, О. М. Соболев та ін. – К.: Укр. Центр духовної культури, 2001. – 380 с.
18. Эко У. Відкритий твір / У. Эко // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. – Львів: Літопис, 1996. – С. 463–471.
19. Эко У. Дзен і Захід / У. Эко // *Всесвіт*. – 1991. – № 3. – С. 164–170.

20. Еко У. Им'я рози : роман / У. Еко ; пер. з іт. М. І. Прокопович. – Х.: Фоліо, 2006. – 575 с.
21. Еко У. Один, два, три – жоден / У. Еко // Всесвіт. – 1991. – № 3. – С. 173–174.
22. Еко У. Феноменологія Майка Бонджорно / У. Еко // Всесвіт. – 1991. – № 3. – С. 174–176.
23. Жолковский А. Умберто Эко «Отсутствующая структура» / А. Жолковский // Вопросы философии. – 1970. – № 2. – С. 171–177.
24. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – Х. ; М. : Фолио : Аст, 2000. – 256 с.
25. Затонский Д. В. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. В. Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 182–206.
26. Зверев А. Как стать интеллектуалом / А. Зверев // Иностранная литература. – 2002. – № 5. – С. 266–270.
27. Злобина А. Постмодернизм с другим лицом / А. Злобина // Иностранная литература. – 1999. – № 4. – С. 243–245.
28. Иванов В. В. Огонь и роза. Введение к «Имени розы» / В. В. Иванов // Иностранная литература. – 1988. – № 8. – С. 3–7.
29. Иванчук Р. Орда : іст. роман / Р. Иванчук. – К. : Укр. центр духовн. культури, 1994. – 192 с.
30. История Италии : [в 3 т.]. / ред. С. Д. Сказкин, Л. А. Котельникова, В. И. Рутенбург. – М. : Наука, 1970. – Т. 2. – 608 с. : ил.
31. История итальянской литературы XIX–XX веков : учеб. пособие для студ. филол. фак-тов вузов / И. П. Володина и др. – М. : Высш. шк., 1990. – 286 с.
32. История Красоты / под ред. У. Эко, пер. с итал. А. А. Сабашниковой. – М. : Слово/SLOVO, 2005. – 440 с.
33. История уродства / Под ред. У. Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2007. – 456 с.
34. Козлов С. Статьи об «Имени розы» / С. Козлов // Современная художественная литература за рубежом. – 1987. – № 6. – С. 41–44.
35. Козлов С. Умберто Эко. Lektor in fibula. Интерпретативное сотрудничество в повествовательных текстах / С. Козлов // Современная художественная литература за рубежом. – 1982. – № 1. – С. 101–105.
36. Козлов С. Умберто Эко. Маятник Фуко / С. Козлов // Современная художественная литература за рубежом. – 1989. – № 2. – С. 48–50.
37. Костюкович Е. Выход из лабиринта / Е. Костюкович // У. Эко. Имя розы; пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 1997. – С. 650–677.
38. Костюкович Е. Ирония, точность, поп-эффект / Е. Костюкович // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 70(6). – С. 301–304.
39. Костюкович Е. Маятник Фуко – и маятник Эко... / Е. Костюкович // Иностранная литература. – 1989. – № 10. – С. 222–224.
40. Костюкович Е. Умберто Эко. Имя розы / Е. Костюкович // Современная художественная литература за рубежом. – 1982. – № 5. – С. 40–47.

41. Костюкович Е. Четверть века перевода Умберто Эко [Электронный ресурс] / Е. Костюкович ; Радиостанция «Эхо Москвы»; передача «Непрошедшее время». – Режим доступа : <http://www.eho.msk.ru/programs/tims/519519-echo>.
42. Кротков, А. Маятник и роза / А. Кротков // Юность. – 1997. – № 3. – С. 76–77.
43. Лотман Ю. М. Выход из лабиринта / Ю. М. Лотман // У. Эко. Имя розы. – М. : Кн. палата, 1989. – С. 468–481.
44. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Прогресс, 1992. – 270 с.
45. Маршалл Л. Под Сетью / беседы У. Эко // Искусство и кино. – 1997. – № 9. – С. 133.
46. Межанов К. Вихід з лабіринту: сміх проти страху (За романом Умберто Еко «Ім'я троянди») / К. Межанов // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – № 3. – С. 45–48.
47. Мельник А. Трансформаційні парадигми сучасних ЗМІ за Умберто Еко / А. Мельник // Вісник Львівського університету. (Серія «Журналістика»). – 2007. – Вип. 30. – С. 85–90.
48. Назарець В. М. Постмодернізм: Умберто Еко / В. М. Назарець, Є. М. Васильєв // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002. – №4. – С. 26–30.
49. Прокопович М. Дві мрії Умберто Еко / М. Прокопович // Всесвіт. – 1991. – № 3. – С. 170–172.
50. Ребеккини Д. Умберто Эко на рубеже веков: от теории к практике / Д. Ребеккини // НЛЮ. – 2006. – № 80. – С. 1–25.
51. Рейнгольд С. «Отравить монаха» или человеческие ценности по У. Эко / С. Рейнгольд // Иностранная литература. – 1994. – № 4. – С. 269–274.
52. Ройфе А. Возраст мужания [О романе У. Эко «Остров накануне»] / А. Ройфе // Книжное обозрение. – 1999. – № 35. – С. 8.
53. Рыклин М. Вирус прозрачности (Интервью с Ж. Бодрийяром) / М. Рыклин // Независимая газета. – 1996. – 22 февр.
54. Рыклин М. После конца истории / М. Рыклин // Независимая газета. – 1996. – 25 апр.
55. Сабадаш Ю. С. Гуманізм як феномен італійської культури : моногр. / Ю. С. Сабадаш. – К. : ДАКККіМ, 2008. – 361 с.
56. Сабадаш Ю. С. Іронізм як елемент світогляду (роман У. Еко «Імя троянди») / Ю. С. Сабадаш // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць. – К., 2002. – Вип. 10. – С. 215–221.
57. Сабадаш Ю. С. Культурологічний модернізм та естетика мас-медіа у контексті дослідження Умберто Еко «Апокаліпсис відкладається» / Ю. Сабадаш // Культура і сучасність : альманах. – К., 2009. – № 1. – С. 49–54.

58. Сабадаш Ю. С. Людські цінності у творчості Умберто Еко / Ю. Сабадаш // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К., 2008. – № 3. – С. 11–15.
59. Сабадаш Ю. С. Особливості світовідчуження Умберто Еко (роман «Острів напередодні») / Ю. С. Сабадаш // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – К., 2004. – Вип. XII. – С. 186–193.
60. Сабадаш Ю. С. Переклад як форма збагачення культури в контексті дослідження Умберто Еко «Сказати майже те ж саме» / Ю. Сабадаш // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К., 2009. – № 1. – С. 27–31.
61. Сабадаш Ю. С. Постмодернізм: сміх та прогрес крізь призму пародії / Ю. С. Сабадаш // Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення : зб. наук. ст. – Чернігів, 2006. – С. 146–151.
62. Сабадаш Ю. С. Постмодерністське прочитання життя Умберто Еко (романи «Маятник Фуко» та «Острів напередодні») / Ю. С. Сабадаш // Вісник Донецького державного університету економіки і торгівлі ім. М. Турган-Барановського. (Серія «Гуманітарні науки») : наук. журнал. – Донецьк, 2004. – № 2. – С. 48–56.
63. Сабадаш Ю. С. Сакральне осмислення життя та постмодернізм Умберто Еко / Ю. С. Сабадаш // Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. – 2005. – Вип. VII. – С. 63–71.
64. Сабадаш Ю. С. Трансформація знань як трансформація культурних смислів: феномен Умберто Еко / Ю. С. Сабадаш // Вісник Донецького державного університету економіки і торгівлі ім. М. Турган-Барановського. (Серія «Гуманітарні науки») : наук. журнал. – Донецьк, 2003. – № 2. – С. 50–56.
65. Сабадаш Ю. С. Умберто Еко як виразник гуманістичних традицій італійської культури / Ю. С. Сабадаш // Ціннісно-смісловий універсум людини : моногр. / за ред. канд. філос. наук О. О. Сердюк. – Донецьк, 2007. – С. 127–141.
66. Солоухина О. Б. Концепции «читателя» в современном западном литературоведении / О. Б. Солоухина // Художественная рецепция и герменевтика / под ред. Ю. Б. Борева. – М., 1985.
67. Спинелла М. Некоторые вопросы развития современной итальянской философии / М. Спинелла // Вопросы философии. – 1955. – № 3.
68. Стеценко Т. В. Роман Умберто Еко «Ім'я троянди» / Т. В. Стеценко // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002. – № 8. – С. 37–38.
69. Странден Д. Герметизм: его происхождение и основные учения Сокровенная философия египтян / Д. Страндер. – СПб., 1914. – 85 с.
70. Темпест Р. Cogito, Ego gum / Р. Темпест // Звезда. – 1998. – № 3. – С. 188–190.
71. Уланов А. Дело техники / А. Уланов // Дружба народов. – 2003. – № 11. – С. 176–178.

72. Усманова А. Р. Семиотическая модель универсума культуры в концепции Умберто Эко / А. Р. Усманова // Вестник Белорусского государственного университета. (Серия 3 «Філософія»). – 1993. – № 3. – С. 21–24.
73. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Минск : Пропилеи, 2000. – 200 с.
74. Фолько Портинари. Эпоха открытых сердец [Электронный ресурс] / Фолько Портинари. – Режим доступа :
// <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Epoha-otkryhy-serdec>.
75. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук : пер. с фр. / М. Фуко ; вступ. ст. Н. С. Автономовой. – М. : Прогресс, 1977. – 488 с. – (Для научных библиотек).
76. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие : ст. и выступления : пер. с нем. – М. : Республика, 1993. – С. 192–220.
77. Хатчесон Ф. Эстетика / Ф. Хатчесон, Д. Юм, А. Смит. – М. : Искусство, 1973. – 480 с. : ил.
78. Холтон Дж. Что такое «антинаука»? / Дж. Холтон // Вопросы философии. – 1992. – № 2. – С. 26–58.
79. Чекалов К. Произведение искусства в теории культуры Умберто Эко / К. Чекалов // Искусство. – 1988. – № 5. – С. 39–44.
80. Шуляков Г. Прощание без права на печаль [О романе У. Эко «Остров накануне»] / Г. Шуляков // Независимая газета. – 1999. – 15 июля. – С. 10.
81. Эко У. Баудолино : роман / У. Эко ; пер. с итал. Е. А. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2005. – 544 с.
82. Эко У. Быть интеллигентом в России – знак противостояния / У. Эко // Литературная газета. – 1998. – № 18–19. – 13 мая. – С. 3.
83. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // У. Эко. Имя розы : роман. – М. : Кн. палата, 1989. – С. 427–467.
84. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Иностранная литература. – № 10. – С. 88–104.
85. Эко У. Зеркала / У. Эко // Метафизические исследования. Вып. 11 : Язык – СПб., 1999. – № 11. – С. 218–244.
86. Эко У. Имя розы : роман / У. Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – М. : Кн. палата, 1986. – 496 с.
87. Эко У. Инновация повторения. Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко // Философия эпохи постмодерна / под ред. А. Р. Усмановой. – Мн. : Красико-принт, 1996. – С. 218–244.
88. Эко У. Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки / У. Эко ; пер. с итал. Е. А. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 301 с.
89. Эко У. Картонки Минервы. Заметки на спичечных коробках / Пер. с итал. М. Визеля и А. Миролобовой. — СПб.: Симпозиум, 2008. — 412 с.
90. Эко У. Книги и гипертекст: (Запись лекции, прочитанной Умберто Эко в МГУ 20 мая 1998 года) / У. Эко ; пер. Е. Костюкович. – М., 1998. – 38 с.
91. Эко У. «Компьютер не убьет тебя – книга» / У. Эко // Литературная газета. – 1994. – 7 дек.

92. Эко У. Маятник Фуко : роман / У. Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2002. – 730 с.
93. Эко У. «Мы все еще расплачиваемся за крах советской империи» [Электронный ресурс] / У. Эко ; Мари-Лор Жермон, Le Figaro. – Режим доступа :
<http://www.centrasia.ru/newsA.php?st=1159303140>.
94. Эко У. Нонита / У. Эко // Звезда. – 1998. – № 3. – С. 191–194.
95. Эко У. О членениях кинематографического кода / У. Эко // Структура фильма. – М., 1984. – С. 79–101.
96. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст [Электронный ресурс] : отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 г. – Режим доступа :
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php
97. Эко У. Остров накануне : роман / У. Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2002. – 477 с.
98. Эко У. Открытое произведение / У. Эко ; пер. с итал. А. П. Шургилева. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 412 с.
99. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко; пер. с итал. В. П. Резник, А. Г. Погоняйло. – СПб. : Симпозиум, 2004. – 544 с.
100. Эко У. Полный назад! Горячие войны и популизм в СМИ / У. Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – М. : Эксмо, 2007. – 592 с.
101. Эко У. Помыслить войну / У. Эко // Пять эссе на темы Этики. – СПб. : Симпозиум, 2005. – С. 25–48.
102. Эко У. Потребление, поиск и образцовый читатель / У. Эко // Homo Ludens. Человек читающий. – М., 1990. – С. 286–301.
103. Эко У. Поэтики Джойса / У. Эко ; пер. с итал. А. Коваля. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 496 с.
104. Эко У. Пражское кладбище / У. Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2011. – 560 с.
105. Эко У. Пять эссе на темы этики / У. Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2005. – 160 с.
106. Эко У. Роза другого имени [Электронный ресурс] / У. Эко ; web-кафедра философской антропологии. – Режим доступа :
[http://anthropology.ru/ru/te\[ts/eco/rose.html](http://anthropology.ru/ru/te[ts/eco/rose.html).
107. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко ; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : Симпозиум, 2005. – 502 с.
108. Эко У. Сказать почти то же самое: Опыты о переводе : фрагменты книги / У. Эко ; пер. с итал. А. Коваля // Иностранная литература. – 2005. – № 10. – С. 282–291.
109. Эко У. Священные войны: страсть и рассудок [Электронный ресурс] – Режим доступа :
http://www.pseudology.org/Eco_Umberto/HollyWars.htm
110. Эко У. Средние века уже начались / У. Эко // Иностранная литература. – 1994. – № 4. – С. 259–268.

111. Эко У. Таинственное пламя царицы Лоаны : роман / У. Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2008. – 592 с.
112. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко ; пер. с итал. Е. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2002. – 285 с.
113. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко ; пер. с итал. Ю. Ильина ; пер. с лат. А. Струковой. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 288 с.
114. Эко У. «Я надел на свои похороны не тот галстук» [Электронный ресурс] / У. Эко – Режим доступа :
http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=560&rubric_id=209&crubric_id=100423&pub_id=622489
115. Cassirer E. Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento / Ernst Cassirer ; traduzione di Federico Federici Rist. anast. – Firenze : La nuova Italia, 1974. – 331 p.
116. Carritt E. F. Philosophies of beauty / E. F. Carritt. – The Clarendon Press (Oxford). – 1931. – 334 p.
117. De Lauretis T. Gaudy Rose. Eco and Narcissism / T. de Lauretis // SubStance. – 1985. – № 47. – P. 13–29.
118. Dolez'el L. Aristotelian Poetics as a Science of Literature, in Semiosis / L. Dolez'el // Semiotics and History of Culture / A cura di M. Halle. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1984. – P. 125–138.
119. Dolez'el L. Occidental Poetics. Tradition and Progress / L. Dolez'el. – Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 1990. – 261 p.
120. Eco U. Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa / U. Eco. – 3. ed. – Milano : Bompiani, 1964. – 387 p.
121. Eco U. Apocalypse Postponed / U. Eco. – BF1 & Indiana University Press, 1994. – 242 p.
122. Eco U. Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage [Электронный ресурс] / U. Eco. – Режим доступа :
[http://www.za-granizza.com/pub/books/u-eco%20-20casablanca%20\(1984\).pdf](http://www.za-granizza.com/pub/books/u-eco%20-20casablanca%20(1984).pdf)
123. Eco U. Dalla periferia dell'impero: cronache da un nuovo Medioevo / Umberto Eco. – 2. ed. – Milano : Bompiani, 2003. – 343 p.
124. Eco U. Diario minimo / U. Eco. – Milano : Mondadori, 1963. – 169 p.
125. Eco U. Dire guasi la stessa cosa / U. Eco. – 3. ed. – Milano : RCS Libri / Bompiani, 2003. – 395 p.
126. Eco U. Entrare nel bosco // Eco U. Sei passeggiate nei boschi narrativi. – Milano : Bompiani, 1994. – P. 18–21.
127. Eco U. Il secondo diario minimo / U. Eco. – Milano : Bompiani, 1992. – 339 p. : ill.
128. Eco U. Il problema estetico in Tommaso d'Aquino / U. Eco. – 2. ed. – Milano : Bompiani, 1982. – 272 p.
129. Eco U. Interpretation and Overinterpretation / U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose ; edited by Stefan Collini. – Cambridge, 1992. – 164 p.
130. Eco U. Kant e l'ornitorinco / U. Eco. – Milano: Bompiani, 1997. – XVI, 454 p. : ill.
131. Eco U. La bustina di Minerva / U. Eco. – Milano : Tascabili Bompiani,

2001. – 345 p.
132. Eco U. La misteriosa fiamma della regina Loana / U. Eco. – Milano : Bompiani, 2004. – 454 p. : il.
133. Eco U. La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea / U. Eco. – Roma [etc.] : Laterza, [1993]. – VIII, 423 p.
134. Eco U. La struttura assente: introduzione alla ricerca semiologica / U. Eco. – 7. ed. – Milano : Bompiani, stampa 1973. – 431 p.
135. Eco U. Le poetiche di Joyce : dalla "Summa" al "Finnegans Wake" / U. Eco. – 2. ed. – Milano : Bompiani, 1966. – 171 p.
136. Eco U. Le forme del contenuto / U. Eco. – Milano : Bompiani, 1971. – 216 p.
137. Eco U. Lector in fabula. La cooperazione interretativa nei testi narrativi / U. Eco. – Milano : Bompiani, 1979. – 239 p.
138. Eco U. Protocolli fittizi // Eco U. Sei passeggiate nei boschi narrativi. – Milano : Bompiani, 1994. – P. 165–175.
139. Eco U. Sei passeggiate nei boschi narrativi : Harvard university, Norton Lectures 1992–1993 / U. Eco. – Milano : Bompiani, 1994. – 180 p.
140. Eco U. Serendipities: Language and Lunacy. – William Weaver, tr. New York: Columbia University Press, 1998. – 129 p.
141. Eco U. Semiotica e filosofia del linguaggio / U. Eco. – Torino : G. Einaudi, [1984]. – XVII, 318 p.
142. Eco U. Sette anni di desiderio / U. Eco. – 2. ed. [Milano] : Tascabili Bompiani, 2000. – 304 p.
143. Eco U. Sugli specchi e altri saggi / U. Eco. – Milano : Bompiani, 1985. – 376 p.
144. Eco U. Tra menzogna e ironia / U. Eco. – 5. ed. – Milano : Bompiani, 1998. – 107 p.
145. Eco U. Trattato di semiotica generale / U. Eco. – Milano : Bompiani, 1975. – 420 p.
146. Eco U. Sulla letteratura / U. Eco. – Milano : Bompiani, 2002. – 359 p.
147. Eco U. The Role of the Reader : Explorations in the Semiotics of Texts (Advances in Semiotics Ser.) / U. Eco. – Bloomington : Indiana Un. Press, 1984. – 284 p.
148. Eco U. The Open Work / U. Eco. – Harvard University Press, 1989. – 310 p.
149. Eco U. Travels in Hyperreality / U. Eco. – New York, London, 1986. – 305 p.
150. Eco U. Travels in Hyperreality / U. Eco. – London : Pan Books, 1987. – 306 p.
151. Gaeta F. Lorenzo Valla. Filologia y storia nell'umanesimo italiano. – Napoli, 1955. – 245 p.
152. Garin E. La cultura filosofica del rinascimento italiano : ricerche e documenti / E. Garin. – 2. ed. – [Milano] : Tascabili Bompiani, 2001. – XII, 509 p.
153. Garin E. L'Attesa dell'eta nuova y la "Renovatio". – Todi, 1962. – 406 p.
154. Ginzburg C. History, Rhetoric, and Proof. – Hanover; London: University Press of New England, 1999. – 135 p.
155. Ginzburg C. Miti. Emblemi. Spie. Morfologia estoria. Tirino: Einaudi, 1992. – 206 p.
156. Ginzburg C. Stile. Inclusione ed esclusione // Ginzburg C. Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza. – Milano: Feltrinelli, 1998. – P. 136–170.

157. Gravina G. V. *Della ragion poetica* / G. V. Gravina ; a cura di Giuseppe Izzi
Roma : Archivio Guido Izzi, 1991. – 164 p.
158. Horkheimer M. *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*
/ M. Horkheimer, Th. Adorno // Adorno Th. *Gesammelte Schriften* /
Herausgegeben von R. Tiedemann – Bd.3. – Frankfurt am Main Suhrkamp,
1997. – P. 141–191.
159. Hutcheon L. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* / L. Hutcheon. –
London-New York, 1995. – 115 p.
160. Hutcheon L. *Eco's Echoes: Ironizing the (Post) modern* / L. Hutcheon
// *Diacritics*. – 1992. – Vol. 22. – N 1. – P. 128–132.
161. Jencks Ch. *The Language of Post-Modern Architecture* / Ch. Jencks. –
London : Academy, 1977. – P. 6–8.
162. Kleber H. *Der Autor und sein Roman. Hinführung zu Umberto Ecos 'Der
Name der Rose'* /H. Kleber, // Haverkamp. – A. & Heit, A., eds., 1987. –
P. 19–59.
163. Kristeller P.O. *La tradizione classica nel pensiero del rinascimento*
/ P. O. Kristeller. – Firenze : La nuova Italia, 1965. – X, 198 p.
164. Kristeller P. O. *The Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the
Arts*. – New York, 1965. – 58 p.
165. Koller W. *Equivalence in Translation Theory* / W. Koller ; transl. by
A. Chesterman // *Readings in Translation Theory* / ed. by A. Chesterman. –
Helsinki : Oy Finn Lectura, 1989. – 518 p.
166. Lakoff G. *Metaphors we live by* / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago ;
London : The University of Chicago Press, 1980. – 238 p
167. Lakoff G. *Women, fire, and Dangerous Things* / G. Lakoff. – Chicago ;
London : University of Chicago Press, 1987. – XVII, 614 p.
168. Leon E. *Dialogues d'amour* / L. Hébreu (Juda Abravanel) ; traduction de
Pontus de Tyard ; texte établi par Tristan Dagron et Saverio Ansaldi ;
introduction et notes explicatives par Tristan Dagron. – Paris : Librairie
philosophique J. Vrin, 2006. – 524 p.
169. Lotman Ju. *La struttura pensante* // Lotman Ju. *Cercare la strada*. – Venezia :
Marsilia, 1994. – 490 p.
170. Mc.Hale B. *Constructing Postmodernism*. – London: Routledge, 1992. – 310 p.
171. Nerval G. de. *Sylvie: ricordi del Valois* / G. de Nerval ; traduzione di
Umberto Eco. – Torino : Einaudi, 1999. – 169 p.
172. Pacioli L. *De divina proportione* / Luca Pacioli. – Milano : Biblioteca
Ambrosiana, 1956. – XXIX, 247 p. : ill.
173. Panofsky E. *Durers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur
Kunsttheorie der Italiener* / E. Panofsky. – Berlin, 1915. – 198 p.
174. Panofsky E. *Idea. A concept of Art Theory* / E. Panofsky. – Columbia,
1968. – 165 p.
175. Panofsky E. *Idea : contributo alla storia dell'estetica* / E. Panofsky. –
Scandicci : La nuova Italia, 1996. – XXXIII, 177 p.

176. Pico della Mirandola *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari* / G. Pico della Mirandola ; a cura di Eugenio Garin. – Firenze : Vallecchi, 1942. – 601 p. : ill.
177. Petrarca Fr. *Le famaliari*. Ed. by V. Rossi. – Firenze, 1934. – 210 p.
178. Popper K. *Conjectures and refutations: The growth of scientific knowledge* / K. Popper. – Rev. and corrected ed. – London ; N.-Y. : Routledge, 1998. – 431 p.
179. Queneau R. *Exercices de style*. / R. Queneau. – France : Gallimard, 1995. – 158 p.
180. Ricoeur P. *La metafora viva : dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione* / P. Ricoeur. – Milano : Jaca book, 1981. – XXVI, 427 p.
181. Ricoeur P. *Temps et recit* / P. Ricoeur. – Paris : Seuil, 1983. – P. 57–64.
182. Salinari C. *La gestione del realismo* / C. Salinari. – Firenze : Parenti, stampa 1960. – 188 p.
183. Santinello G. *Il pensiero di Nicolo Cusano nella sua prospettiva estetica* / G. Santinello. – Padova : Liviana, 1958. – XVI, 288 p.
184. Schaffner C. *Skopos theory* / C. Schaffner // *Routledge Encyclopedia of translation Studies* / ed. by M. Baker. – London : Routledge, 1998. – P. 235–238.
185. *Storia d'Italia. Annali. Vol.22: Il Risorgimento*. – Einaudi. – 2007. – 883 p.
186. Tenenti A. *L'utopia nel Rinascimento (1450–1550)* / A. Tenenti // *Studi storici*. – 1966. – VII, № 4. – P. 704.
187. Vasoli C. *Studi sulla cultura del Rinascimento* / C. Vasoli. – Manduria, 1968. – 468 p.
188. Vermeer H.J. *Didactics of Translation* / H. J. Vermeer // *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / ed. by M. Baker. – London : Routledge, 1998. – P. 60–63.

ЗМІСТ

ВІД АВТОРА	3
РОЗДІЛ I. УМБЕРТО ЕКО ЯК ВИРАЗНИК ГУМАНІСТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	6
1.1. Життєвий та творчий шлях.....	6
1.2. Початок дослідницької роботи: теоретичні шукання У. Еко.....	15
РОЗДІЛ II. ЛІТЕРАТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ УМБЕРТО ЕКО: КОНЦЕНТРАЦІЯ ГУМАНІСТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ	23
2.1. Статті та есе: культурологічний аспект.....	23
2.2. Романи: віддзеркалення теоретичних напрацювань.....	34
2.3. Переклад: форма збагачення культури.....	55
РОЗДІЛ III. КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ, ЕСТЕТИЧНІ ТА ЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ УМБЕРТО ЕКО	65
3.1. Культурологічні та естетичні розвідки: від теорії до літературної практики.....	65
3.2. Людські цінності у творчості У. Еко.....	78
3.3. Гуманістична спрямованість громадської діяльності.....	89
ПІСЛЯМОВА	101
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	102

Наукове видання

САБАДАШ Юлія Сергіївна

**УМБЕРТО ЕКО:
ГУМАНІЗМ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ІДЕЙ**

Монографія

Редактор М. М. Дубина
Комп'ютерний набір та макетування
В. А. Токарева

Здано до друку 19.09.2012. Підп. до друк 10.09.2012.
Формат 60x90 1/16. Гарнітура Times
Друк.арк. 8,4 Ум.др.арк. 7,8
Тираж 300 прим. Зам. №270

Національна академія культури і мистецтв
01015, Київ, вул. Січневого повстання, 21