

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра зарубежной литературы

ПАТЧИНА Яна Андреевна

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНАХ
У. ЭКО «ИМЯ РОЗЫ» И «БАУДОЛИНО»

Дипломная работа

научный руководитель:
старший преподаватель,
Е. С. Гинак

Допущена к защите

« ___ » _____ 2019 г.

Зав. кафедрой зарубежной литературы

кандидат филологических наук, доцент А. М. Бутырчик

Минск, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПОНЯТИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ.....	8
1.1 Исторические этапы становления теории интертекстуальности	8
1.2. Теория интертекстуальности Ж. Женетта, Р. Барта и У. Эко.....	17
1.3. Семиотический подход к изучению интертекстуальности.....	21
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ В РОМАНАХ «ИМЯ РОЗЫ» И «БАУДОЛИНО».....	25
2.1. Классификация кодов в романах	25
2.2. Интертекстуальность	25
2.3. Архитекстуальность как способ трансформации жанра.....	41
2.4. Паратекстуальные элементы художественного текста	48
2.5. «Имя розы» и «Баудолино» как метатексты	50
2.6. Черты гипертекстуальности в романах.....	55
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	59
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	61

РЕФЕРАТ

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В РОМАНАХ У. ЭКО «ИМЯ РОЗЫ» И «БАУДОЛИНО»

Структура дипломной работы. Дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, включающего 80 наименований. Полный объем работы — 66 печатных страницы.

Ключевые слова: ПОСТМОДЕРНИЗМ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, АРХИТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, ПАРАТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, МЕТАТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, КУЛЬТУРНЫЙ КОД.

Цель дипломной работы — выявить особенности интертекстуальных связей в романах «Имя розы» и «Баудолино» У. Эко.

Задачи работы:

1. Дать определение понятию «интертекстуальность» и очертить круг проблем, связанных с ее изучением;
2. Проследить становление и развитие теории интертекстуальности;
3. Определить степень изученности предмета исследования в научной литературе и представить типологию интертекстуальных связей;
4. Установить связь между теорией интертекстуальности и семиотическим подходом в литературоведении;
5. Выявить и охарактеризовать интертекстуальные связи в романах «Имя розы» и «Баудолино».

Объект исследования – романы Умберто Эко «Имя розы» («Il nome della rosa», 1980) и «Баудолино» («Baudolino», 2000).

Предмет исследования – интертекстуальные связи и их функции в избранных произведениях У. Эко.

РЭФЕРАТ

ІНТЭРТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ Ў РАМАНАХ У. ЭКА «ІМЯ РУЖЫ» І «БАЎДАЛІНА»

Структура дыпломнай работы. Дыпломная работа складаецца з ўводзінаў, двух раздзелаў, заключэння, спіса выкарыстанай літаратуры, які ўключае 80 найменняў. Поўны аб'ём работы – 66 друкаваная старонкі.

Ключавыя словы: ПОСТМАДЭРНІЗМ, ІНТЭРТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ, АРХІТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ, ПАРАТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ, МЕТАТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ, КУЛЬТУРНЫ КОД.

Мэта дыпломнай работы – выявіць асаблівасці інтэртэкстуальных сувязяў у раманах «Імя ружы» і «Баўдаліна» У. Эка.

Задачы работы:

1. Даць азначэнне паняццю «інтэртэкстуальнасць» і акрэсліць кола праблем, звязаных з яе вывучэннем;
2. Прасачыць станаўленне і развіццё тэорыі інтэртэкстуальнасці;
3. Вызначыць ступень вывучанасці прадмета даследавання ў навуковай літаратуры і прадставіць тыпалогію інтэртэкстуальных сувязяў;
4. Устанавіць сувязь паміж тэорыяй інтэртэкстуальнасці і семіятычным падыходам у літаратуразнаўстве;
5. Вылучыць і ахаратарызаваць інтэртэкстуальныя сувязі ў раманах «Імя ружы» і «Баўдаліна».

Аб'ект даследавання – раманы Умбэрта. Эка «Імя ружы» («Il nome della rosa», 1980) і «Баўдаліна» («Baudolino», 2000).

Прадмет даследавання – інтэртэкстуальныя сувязі і іх функцыі ў выбраных творах.

ABSTRACT
**INTERTEXTUALITY IN THE NOVELS “THE NAME OF THE
ROSE” AND “BAUDOLINO” BY U. ECO**

Structure of the thesis. The thesis consists of introduction, two chapters, conclusion, list of the cited sources, which is including 80 titles. The volume of the thesis is 66 print pages.

Key words: POSTMODERNISM, INTERTEXTUALITY,
ARCHITECTUALITY, PARATEXTUALITY, METATEXTUALITY,
CULTURAL CODE.

The purpose of the thesis is to reveal a peculiarity of the intertextual relations in the novels “The Name of the Rose” and “Baudolino” by U. Eco.

The objectives of the thesis are to:

1. Define the concept of "intertextuality" and outline the range of problems associated with its study;
2. Trace the history and development of the theory of intertextuality;
3. Determine the level of scrutiny of the subject of the research in scientific literature and to present a typology of intertextual relations;
4. Establish the relationship between the theory of intertextuality and the semiotic approach to literature;
5. Identify and characterize the intertextual relations in the novels “The Name of the Rose” and “Baudolino”.

The object of the research are the novels “The Name of the Rose” (1980) and “Baudolino” (2000) by U. Eco.

The subject of the research are the intertextual relations and their functions in the text.

ВВЕДЕНИЕ

Как говорил известный французский писатель XVII века Жан де Лабрюйер, «все давно сказано, и мы опоздали родиться, ибо уже более семи тысяч лет на земле живут и мыслят люди» [39, с. 139]. Действительно, ни одна фраза не может быть ни первой, ни последней.

Многие исследователи и специалисты в области теории литературы склонны согласиться с данным высказыванием. Несомненно, во все времена текст подвергается различным влияниям: каждое произведение представляет собой своеобразную реакцию на предшествующие тексты, заимствуя при этом элементы претекстов. Таким образом, любой текст может рассматривать в качестве интертекста, имеющий многомерные связи с другими текстами.

Знаменитое определение, которое дает Р. Барт этому явлению, звучит так: «Каждый текст является интертекстом, другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях посредством узнаваемых элементов из текстов предшествующей и актуальной культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [6, с. 418].

Известно, что У. Эко является образцовым писателем постмодернизма: в каждом из его произведений, включая «Баудолино», он использует приемы, присущие поэтике данного направления. В частности, роман итальянского писателя представляет собой текст, который содержит в себе все пять форм интертекстуальности, являющейся неотъемлемым элементом постмодернистского произведения, согласно классификации Ж. Женетта.

Актуальность представленной темы заключается в том, что интертекстуальность в литературоведении и в лингвистике является сложной и неоднозначной проблемой. При этом комплексные исследования этого феномена в романах У. Эко, время действия которых относится к Средним Векам, только начинают появляться, но они касаются лишь отдельных форм интертекстуальных связей.

Объект дипломной работы — романы «Имя розы» и «Баудолино» У. Эко.

Предмет — интертекстуальные связи и их функции в тексте.

Цель дипломной работы — выявить особенности интертекстуальных связей в романах «Имя розы» и «Баудолино» У. Эко.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Дать определение понятию «интертекстуальность» и очертить круг проблем, связанных с ее изучением;
2. Проследить становление и развитие теории интертекстуальности;
3. Определить степень изученности предмета в научной литературе и представить типологию интертекстуальных связей;
4. Установить связь между теорией интертекстуальности и семиотическим подходом в литературоведении; Рассмотреть теорию интертекстуальности, изложенную Р. Бартом и У. Эко;
5. Выявить и охарактеризовать интертекстуальные связи в романах «Имя розы» и «Баудолино».

Указанные выше цели и задачи дипломной работы определяют ее структуру, состоящую из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников и литературы.

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ПОНЯТИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

1.1 Исторические этапы становления теории интертекстуальности

Для того, чтобы глубоко изучить такое сложное и неоднозначное понятие, как интертекстуальность, необходимо детально исследовать истоки данного явления.

Несмотря на то, что термин был введен в научный обиход лишь в 1967 году, многие научные исследования, например, «Текст в тексте» Ю. М. Лотмана, «Фигуры» Ж. Женетта, научные работы Р. Барта и Ю. Кристевой были посвящены ему уже на протяжении довольно длительного периода времени. Более того, само явление интертекстуальности существовало задолго до становления теоретической основы, начиная еще с античных времен.

Термин «интертекстуальность» был введен во второй половине XX в. Ю. Кристевой, представительницей французского постструктурализма, которая обобщила распространенные идеи о литературе как об универсальном интертексте, составные части которого находятся в постоянном взаимодействии.

Начиная с середины XX века термин «интертекстуальность» теряет свою однозначность. Исследователи, принадлежащие к многочисленным направлениям как в лингвистике, так и в литературоведении, посвящают научные работы данному вопросу, вкладывая совершенно разные смыслы в данное понятие.

Процесс становления научных представлений об интертекстуальности проходит ряд основных исторических этапов. На опыт создателей культурно-эстетических теорий нашего времени оказали влияние работы авторов от Античности до постструктурализма.

Как было упомянуто выше, источники теории интертекстуальности существовали еще в античные времена. Аристотель полагал, что человек приобретает знания посредством подражания, а включение «чужого слова» в свой текст считал неотъемлемой частью произведения.

Ближе к нашему времени, мифологическая школа, к которой относились Ф. В. Шеллинг, А. и Ф. Шлегель, В. и Я. Гримм, А. Кун, В. Шварц, утверждает, что сюжеты текстов ведут свое начало из мифологии. Данная теория проливает свет на общность сюжетов из мифологии как проявление интертекстуальности.

Представители антропологической школы Э. Тейлор, Л. Фрэзер, Т. Вайц и Э. Лэнг, сформировавшейся во второй половине XIX века, предлагали концепцию единства человечества и единообразия развития культур. Ученые утверждали, что, благодаря одинаковой психике и мышлению человека, еще с древнейших времен появилось большое количество одинаковых форм мифов, обрядов, верований, что говорит о интертекстуальности сюжетов.

Во второй половине XIX века ученые Макс Мюллер и Теодор Бенфей разработали так называемую «теорию заимствований». Несмотря на то, что данная теория не объясняет причину возникновения схожих сюжетов у различных народов, факт заимствования сюжетов, способствующий созданию интертекста очевиден.

В течение своей научной деятельности А. Н. Веселовский сосредоточил свое внимание на постепенном изменении поэтического сознания и его форм. Ученый смог обозначить следующие основные поэтические формы: литературные роды и виды, стиль, стилистические приемы, сюжетные схемы, символику, образы и т.д. По мнению литературоведа, поэтические формы постоянны и могут передаваться из поколения в поколение, каждый раз при этом обновляясь. Таким образом, постоянно меняющееся содержание, способное обновлять поэтическую форму, и есть интертекстуальность. Кроме изучения поэтических форм и связанной с ними интертекстуальности, он также исследовал возникновение похожих текстов, учитывая при этом различные теории: этнографическую, мифологическую, заимствования [35, с. 14]. Эти теории сохраняют свою значимость до настоящего времени

Важный этап развития теории интертекстуальности начинается с формирования теории анаграмм, предложенной Фердинандом де Соссюром, который внес значительный вклад в структурную лингвистику и в семиологию. Анаграмма – это способ формально-семантической организации текста, в котором повторы звуков и слогов воспроизводят основное в смысловом отношении слово данного текста [31, с. 120].

Ф. де Соссюр считал, что анаграмма представляет собой уникальную способность языка, предоставляющую возможность разделяться речевому потоку на различные первичные единицы. При этом из этих первичных единиц впоследствии можно образовать новые слова, обладающие совершенно иным смыслом. Во-многом благодаря теории анаграмм можно говорить о том, что включение элементов одного текста в другой способно менять смысл и значение последнего. Это служит примером того, как согласно теории интертекста можно создать новый текст из уже имеющихся «чужих цитат».

В 1960-х годах постструктуралисты обратились к трудам и идеям Ф. де Соссюра. К примеру, упомянутая ранее Ю. Кристева посвятила специальный раздел «О семиологии параграмм» в своей работе под названием «Семиотика». Она соглашается с представлением Ф. де Соссюра о том, что понятие параграмматизма, может наблюдаться, прежде всего, в поэтических рифмованных текстах [11, с. 181]. Ученым, по словам Ю. Кристевой, была выявлена «проблема пересечения и даже разрушения множества инородных дискурсов в поэтическом языке» [25, с. 40]. Теория анаграмм Ф. де Соссюра позволяет исследовать какой-либо элемент текста, к примеру цитату, и вносит упорядочивает множество других элементов в тексте.

Помимо Ф. де Соссюра, важную лепту в становление теории интертекстуальности внесли представители формальной школы, а именно Б. В. Томашевский, В.М. Жирмунский, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, которые сходились во мнении, что различные заимствования, используемые в созданных художественных текстах, являются не чем иным, как обновленными литературными формами.

Б. В. Томашевский, говоря о тенденции к механизации приемов, утверждал, что многие писатели используют так называемое «обновление приема» в новой функции. Отсюда можно сделать вывод о том, что «подновление», «обновление» приема равно применению уже имеющейся цитаты какого-либо автора в новом контексте и в новом значении [44, с. 206].

К примеру, Ю. Н. Тынянов, специалист в области литературоведения, обратился к интертекстуальности посредством изучения пародии. Следует отметить, что он различал два основных типа интертекстуальных отношений, а именно: стилизацию и пародию. По его мнению, эти два явления весьма схожи друг с другом: «обе живут двойной жизнью; за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна неувязка обоих планов, смещение их. При стилизации этой неувязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого» [8, с. 89]. Ю. Н. Тынянов считал, что пародия является фундаментальным принципом обновления художественных систем, который базируется на трансформации предшествующих текстов [35, с. 11].

В своей работе, данный автор сосредоточился на внимательном изучении вторичных текстов, которые основываются на подражании оригинальным работам.

Таким образом, «русская формальная школа», просуществовавшая вплоть до 60-х гг. также стоит у истоков теории интертекстуальности. Несомненный вклад внесла теория эволюционного развития литературного

произведения, в основе которой лежит утверждение о том, что система взаимоотношений между текстами является основным двигателем эволюции художественного произведения [35, с. 11].

М. М. Бахтин, известнейший теоретик европейской культуры и литературы, развил собственную концепцию диалогичности текста. Согласно ученому, каждый текст отражает в себе все существующие тексты; диалогические отношения существуют как между текстами, так и внутри текста. М. М. Бахтин определяет интертекстуальность как диалог сознаний через призму множества «забытых смыслов» [8, с. 33–34]. Аналогично Ю. Кристева рассматривает интертекст как «цитатную мозаику», как сугубо «межтекстовый диалог». Таким образом, интертекстуальность понимается как общее свойство текстов, благодаря которым тексты могут разными способами явно или неявно ссылаться друг на друга, а также выполнять коммуникативную функцию.

Следует отметить, что М. М. Бахтин относительно диалогизма речевого высказывания выделяет следующие направления для исследования:

- Изучение диалогичности, т.е. свойства как устного, так и письменного высказывания в тексте, выражающееся в делении на абзацы, которые тождественны репликам в диалоге.
- Изучение конструкций для передачи «чужого слова», так в них отображаются основные тенденции восприятия чужой речи [11, с. 182].

Ученый рассматривает особое диалогическое взаимодействие двух видов речи: чужой и авторской, которые тождественны передаваемой и передающей. Из этого можно сделать вывод, что любой текст можно изучать в синхронии и диахронии: в настоящем времени или же в прошлом.

В свою очередь, такое понимание художественного текста дает возможность увидеть большое количество значений и смыслов, вложенных в текст. М. М. Бахтин также говорит о важности вовлеченности субъекта речи в особый «культурный диалог» [8, с. 127].

Таким образом, культура представляется как бесконечный процесс создания и постижения смыслов, что замечательно иллюстрирует высказывание М. М. Бахтина: «Диалогические отношения – это почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения, и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение. Где начинается сознание, там начинается и диалог [8, с. 71].

В конце 1960-х гг. возникла тартуско-московская семиотическая школа, известная благодаря своим выдающимся ученым, а именно: Ю. М. Лотману, М. Л. Гаспарову, П. Х. Торопу и др.

Ученые данной школы пользуются понятием «текст в тексте». Данный термин выступает тождественным распространённому в теории

интертекстуальности понятию «интертекст». Так, Ю. М. Лотман через этот термин объяснял феномен «трансформации», которая ведет к появлению нового смысла в пределах кода или отдельного художественного произведения.

Необходимо отметить, что понятие «текст в тексте» служит для прямой передачи сущности «интертекстуальности» как «переклички текстов» в литературном произведении. Большое внимание автор обращает и на «двойственность» любого текста. Так, несмотря на самостоятельность и самодостаточность любого текста, он тем ни менее содержит в себе фрагменты «чужого» повествования. Этот «новый текст», согласно Ю. М. Лотману, вступает в довольно сложные отношения с культурным контекстом и с читателем; художественный текст не является обыкновенным сообщением, он приобретает память. Благодаря этому, он не только способен передавать информацию, но и выражает новую.

Большой вклад в исследования интертекстуальности внес Б. М. Гаспаров, который, как и Ю. М. Лотман, посвятил свои работы проблеме «чужого текста». По его мнению, наша текущая языковая деятельность происходит как непрекращающийся поток «цитации», «черпаемой из нашей языковой памяти» [35, с. 15].

Таким образом, труды Б. М. Гаспарова, Ю. М. Лотмана, а также введенное П. Х. Торопом понятие «интертекст» имеет важное значение для теории интертекстуальности [35, с. 16].

Ю. Кристева, представительница французского постструктурализма, переосмысляет идеи М. М. Бахтина и заменяет интерсубъективность на понятие интертекстуальности [25, с. 166]. Формирование этого термина было обусловлено «интерсубъективностью». Она представляет собой уникальную общность между субъектами познания; важное условие для передачи и взаимодействия знания. Представляется важным тот факт, что диалогизм М. М. Бахтина переосмысливается с позиции «философии множественности», противопоставленной «философии единства» [22, с. 20].

Ю. Кристева понимала под понятием интертекстуальности «социальное целое, рассмотренное как текстуальное целое» [25, с. 168]. Согласно французскому теоретику постструктурализма, «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-либо другого текста».

В 1966 году была опубликована работа Ю. Кристевой под названием «Слово, диалог и роман», в которой, опираясь на идеи М. М. Бахтина, исследовательница рассматривает «литературное слово» не только как место пересечения многомерных плоскостей текста, но и как своеобразный диалог различных видов письма, а именно: автора, получателя, или героя, и такого

письма, которое обусловлено настоящим и предшествующим культурным контекстом [25, с. 166].

Примечательно, что французская исследовательница утверждает, что слово может определяться как горизонтально, так и вертикально. Если слово в каком-либо тексте одновременно принадлежит и субъекту письма, и его получателю, то это слово горизонтально. В том случае, если слово ориентировано по отношению к совокупности других литературных текстов – более ранних или современных.

Ю. Кристева считает, что каждый читатель оказывается вовлеченным в «дискурсный универсум книги», сливаясь с другим текстом. Во время этого процесса так называемая горизонтальная ось, т.е. субъект/получатель и вертикальная ось, текст/контекст, совпадают. Таким образом, можно сделать вывод о том, что всякий текст – это особое пересечение двух текстов, в котором представляется возможным прочитать по меньшей мере один текст [25, с. 167].

Исследовательница отмечает, что «всякое письмо есть способ чтения совокупности предшествующих литературных текстов, что всякий текст вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону» [25, с. 170]. Мировоззренческая установка на множественность приводит к снижению важности противопоставления центра и периферии, акцентируя внимание на фрагментарности, нестабильности, неопределенности, неоднородности, хаотичности мира.

Примечательно, что М. Б. Ямпольский, который в своих работах развивает собственную теорию интертекстуальности, опираясь, прежде всего, на идеи французской постструктуралистской литературной критики 70–80-х годов, выделяет в качестве основных источников теории интертекстуальности теоретические взгляды Ю. Н. Тынянова, М. М. Бахтина и теорию анаграмм Ф. де Соссюра [67, с. 33].

И. П. Смирнов, применяя литературоведческий подход в определении интертекстуальности, рассматривает это явление как достаточно широкое понятие, означающее формирование смысла текста при помощи:

- 1) ссылки на другой текст автора, или же на иной текст другого автора;
- 2) ссылки на смежное искусство;
- 3) ссылки на предшествующую литературу.

Примечательно, что И. П. Смирнов изучает понятие интертекстуальности одновременно в трех аспектах, а именно: семиотическом, идеологическом и коммуникативном [41, с. 193].

Ю. П. Солодуб считает, что интертекстуальность – это связь между двумя художественными текстами, которые принадлежат разным авторам и

во временном отношении определяемыми как более ранний и более поздний [36, с. 198].

По мнению Л. Грузберг, интертекстуальность проявляется в художественном произведении в качестве особой стратегии, которая имеет целью постижение глубинного семантического слоя текста. Исследовательница считает, что интертекст не может существовать без читателя. Примечательно, что любой интертекст предполагает довольно эрудированного читателя, который впоследствии становится соучастником творчества [18, с. 133-134]. Е. А. Баженова отмечает, что теория интертекстуальности способна пролить свет на особое свойство текста, а именно на способность к созданию нового смысла через взаимодействие с другими смысловыми системами [4, с. 108].

В своей монографии «Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка» Н. А. Кузьмина дает следующее определение интертекстуальности: «это объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности человека, способная бесконечно саморегенерироваться по стреле времени» [26, с. 20].

Н. Пьеге-Гро называет интертекстуальность первоосновой литературы, «основополагающим феноменом литературного письма как такового», который превосходит любые исторические границы [39, с. 7].

Следует отметить, что В. Е. Чернявская предложила рассматривать интертекстуальность с радикальной и более узкой точки зрения. Согласно радикальной точке зрения, интертекстуальность – это «универсальное свойство текста вообще, т. е. предполагает понимание всякого текста как интертекста» [53, с. 97]. Таким образом, между новым создаваемым текстом и предшествующим «чужим» существует общее интертекстуальное пространство, которое вбирает в себя весь культурно-исторический опыт личности».

В. Е. Чернявская определяет интертекстуальность как категорию текстовой открытости. Соответственно, не только автор намеренно включает в свое произведение фрагменты иных текстов, но и читатель способен верно определить авторскую интенцию и воспринимает текст в его диалогической соотнесенности» [54, с. 107].

В работах М. Риффатера также делается попытка ограничить понятие интертекстуальности. В связи с этим исследователь вполне справедливо, вводит понятие «авторской интертекстуальности как сети ограничений, наложенных текстом на восприятие читателя» [40, с. 135].

В свою очередь, рассматривая интертекстуальность с более узкой точки зрения, а именно с лингвистической и (или) литературоведческой, ученые

изучают отношения, существующие между теми или иными художественными произведениями.

В литературоведении давно изучаются явления, связанные с проблемой литературного заимствования и влияния. Именно к ним обращается узкоспециальная концепция интертекстуальности. Так, данную концепцию мы можем проследить на примере работ И. В. Арнольда и Н. А. Фатеевой. Сам подход Фатеевой можно определить как сугубо литературоведческий.

Н. А. Фатеева, автор монографии, в которой представлена ее специфическая теория процесса интертекстуализации. Исследовательница рассматривает интертекстуальность как способ создания текста посредством утверждения авторского «Я» через сложную систему таких отношений, как оппозиции и идентификации с другими текстами. Н. А. Фатеева пишет о том, что «интертекстуальность» можно рассматривать как с точки зрения автора, так и с точки зрения читателя. К примеру, так называемая «читательская интертекстуальность» представляет собой глубокое понимание текста, а также понимание текста благодаря установлению многочисленных связей с другими текстами.

Монография Н. А. Фатеевой содержит в себе любопытную концепцию метатропов. Согласно исследовательнице, метатропы – это «стоящие за конкретными языковыми образованиями (на всех уровнях текста) глубинные функциональные зависимости, структурирующие модель мира определенного автора» [47, с. 54]. Ею выделяются такие типы метатропов, как:

- ситуативные;
- концептуальные;
- композиционные;
- операциональные.

Н. А. Фатеева считает, что в основе интертекстуализации лежит непосредственно метатропное отношение [47, с. 53]. Так же, как и Л. Я. Гинзбург, автор этой концепции говорит о заимствовании не одного какого-то элемента, но целой поэтической мысли в процессе интертекстуализации.

Из этого следует, что взаимодействие между текстами происходит на более глубоком уровне, чем обыкновенные поверхностные изменения. В итоге, делается вывод, что происходит своеобразное усвоение различных метатропов, ранее принадлежавших предшествующему автору текста [47, с. 89].

Итак, рассмотрев основные этапы становления понятия интертекстуальности, следует сказать, что не стоит путать это понятие с интертекстом.

Современная филология в границах современного научного знания занимаются проблемами теоретического обоснования интертекста, а также отличий, которые стоят за понятиями, связанными с ним [44, с. 16]. Действительно, в своей статье Е. Г. Еременко говорит от том, что до сих пор не решен вопрос относительно разграничения терминов «интертекстуальность» и «интертекст» [18, с. 132].

В целом, вопрос о разграничении понятий «интертекстуальность» и «интертекст» представляется одной из основных проблем для многих ученых. Некоторые исследователи не разграничивают эти понятия, к примеру, И. К. Сидоренко, Ю. С. Степанов. Другие же, например Н. Пьеге-Гро, полагают, что интертекстуальность – это такое устройство, посредством которого один текст «перезаписывается» на другой; в свою очередь, интертекст представляет собой совокупность текстов в определенном литературном произведении, вне зависимости от того, соотносится ли он с произведением, т.е. в случае аллюзии (*in absentia*) или включается в него, т.е. в случае цитаты (*in praesentia*) [39, с. 60].

Следует признать, что «интертекстуальность» и «интертекст» – неотделимые друг от друга понятия. Тем не менее, если интертекстуальность является своеобразным инструментом, при помощи которого считывается интертекст, и способ организации внетекстовых связей в пространстве текстов, то интертекст – это сама система текстов, втягивающихся в пространство того или иного текста.

Французские постструктуралисты, например, Ж. Деррида, Ю. Кристева, Р. Барт, разрабатывая эти ключевые понятия, пытались в то же время разграничить их. По их мнению, интертекстуальность – это признак текста, характеризующий его обусловленность другими текстами. В свою очередь, интертекст трактуется учеными как пространство, в котором интегрируются разнообразные цитации, каждая из которых, вступая в структурные, семантические, функциональные связи с другими частями нового текста, становятся его органической частью, дополняя новый текст смыслом первоисточника.

Наряду с понятиями «интертекстуальность» и «интертекст» используются и другие термины, назначение которых – охарактеризовать разные аспекты формирования нового текста на основе ранее созданных текстов: интертекстуальность, транстекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, архитекстуальность. Несмотря ни на что, отдельные расхождения в использовании и интерпретации часто синонимичных понятий разными авторами не влияют на понимание сущности явления, а лишь подчеркивают его многогранность, многослойность и многоаспектность.

Таким образом, интертекстуальность является свойством текста и, в свою очередь, связывает его со множеством претекстов. Кроме того, интертекстуальность дает возможность читать и рассматривать текст с иной точки зрения: это способ построения текста.

1.2. Теория интертекстуальности Ж. Женетта, Р. Барта и У. Эко

Французский литературовед Ж. Женетт, который по праву считается одним из основателей современной нарратологии, рассматривает явление интертекстуальности с точки зрения поэтики структурализма в своих работах «Архитекст», «Палимпсесты» и «Паратекст». Он не только вносит серьезные изменения в теорию, но и создает свою собственную теорию транстекстуальности. Согласно Ж. Женетту, поэтика на протяжении долгого периода времени стремилась описать именно транстекстуальность, используя при этом неэффективные способы и методы. В работе «Палимпсесты» ученый называет свою теорию открытым структурализмом, которая изучает и детально рассматривает отношения, связывающие текст в единое целое.

Транстекстуальность, подразделенная на пять более конкретных форм, фактически является синонимом «интертекстуальности» в понимании Ю. Кристевой, закрепившемся в гуманитарном знании. Она имеет целью интерпретировать тексты, а также являться своеобразным способом прочтения произведений.

Ж. Женетт выделяет следующие формы интертекстуальности:

- Интертекстуальность, которая предполагает присутствие в одном произведении двух или более текстов, например, различные цитаты, аллюзии, плагиат и т. д.;
- гипертекстуальность, которая проявляется в отношении гипертекста к ранее написанному тексту, то есть к *гипотексту*;
- архитекстуальность, подразумевающая жанровое взаимодействие между художественными произведениями;
- паратекстуальность, проявляющаяся в отношении литературного произведения к своему заглавию, эпиграфу и т.д.;
- метатекстуальность, которая ссылается или комментирует предшествующий ей текст [77, с. 2].

По мнению Ж. Женетта, понятие «транстекстуальность» включает в себя эти пять форм межтекстовых отношений в явном или неявном виде. Несмотря на то, что формы интертекстуальных связей будут подробно рассмотрены во второй главе дипломной работы, необходимо заметить, что все они должны рассматриваться не отдельно, а в совокупности. Ж. Женетт признает, что зачастую можно принять один тип транстекстуальности за

другой; в отдельных случаях нельзя однозначно выделить тип связи в тексте. К примеру, многие виды архитектстуальной связи, к примеру имитации жанров, формируются благодаря гипертекстуальности. В работе «The Architext» («Архитекст») Ж. Женетт пересматривает античную поэтику.

Известный французский литературовед и философ Ролан Барт является автором ряда научных работ и статей, посвященных интертекстуальности. В постструктуралистский период своей научной деятельности, начиная с конца 1960-х годов, Р. Барт опубликовал ставшие классическими работы: «Критика и истина» (1966) «Смерть автора» (1967), «S/Z» (1970), «От произведения к тексту» (1971), «Удовольствие от текста» (1973) и др. В них мыслитель изложил свои фундаментальные идеи относительно интертекстуальности и интертекста.

К примеру, в статье «Критика и истина», вышедшей в 1966 году, Р. Барт рассматривает не только основные типы дискурса, а именно: Науку, Критику и Чтение, но и уделяет внимание тому факту, что каждый текст содержит в себе цитаты и состоит из слов, соответствующих первичному коду [6, с. 354].

В 1967 году была опубликована статья «Смерть автора», в которой литературовед предложил одноименную концепцию, базирующуюся на «смерти субъекта» М. Фуко. Согласно данной концепции Р. Барта, автор не способен создать оригинальный текст, так как любое созданное художественное произведение состоит из цитат, выхваченных из уже написанных ранее текстов.

Суть данной концепции состоит в том, что в XX веке автор перестает быть единственным источником смысла. По мнению ученого, писатель подобен обыкновенному скриптору, который способен только подражать ранее написанным текстам. Любая попытка выразить свою мысль приводит к использованию уже «готового словаря», в котором слова объясняются посредством других слов. Согласно взглядам Р. Барта, основной фигурой становится читатель, который «распутывает клубок» текста в процессе чтения. Исследователь говорит о том, что каждый текст является не просто цепочкой слов, но многомерным пространством, внутри которого сочетаются и противопоставляются друг другу различные виды письма [6, с. 388]. Следовательно, текст соткан из цитат, которые отсылают нас ко множеству культурных источников. Более того, в любом тексте представлены разные виды письма, истоки которых находятся в различных, непохожих друг на друга культурах. Они могут вступать не только в отношения диалога, но и спора, пародии. Таким образом, необходимо заметить, что вся совокупность видов письма сосредоточена не на фигуре автора, а на читателе. Именно читатель определяет то пространство, в котором находятся все цитаты, из

которых слагается письмо. Благодаря читателю данные элементы образуют текст. Из этого следует, что Р. Барт применяет термин «интертекстуальность» для описания связей, существующих между текстами. В каждом тексте можно найти следы других текстов.

Необходимо отметить, что ученый рассматривает текст не как связь между адресатом и адресантом, но как интертекст. Согласно Р. Барту, любой текст является интертекстом; каждый уровень текста содержит в себе другие тексты, явные или скрытые. Каждый текст подобен ткани, которая соткана из обрывков цитат, культурных кодов. Из этого следует, что «философия множественности» лежит в основе определения интертекста Р. Бартом [6, с.418].

В работе «От произведения к тексту» Р. Барт снова уделяет внимание понятию «интертекстуальность», говоря о том, что текст состоит из отсылок, отзвуков и цитат, т.е. из «языков культуры», старых и новых. В любом случае, всякий текст – это между-текст по отношению к другому тексту [6, с. 418].

Далее, в статье «Удовольствие от текста» литературовед приводит пример интертекстуальности, упоминая произведения «Записки туриста» Фредерика де Стендаля и «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста. Р. Барт пишет: «Я упиваюсь этой властью словесных выражений, корни которых перепутались совершенно произвольно, так что более ранний текст как бы возникает из более позднего... Вот это и есть интертекст, иначе говоря – сама невозможность построить жизнь за пределами некоего бесконечного текста...» [6, с. 491].

В своей работе «Encyclopaedia Universalis», ученый уже придал вопросу об интертекстуальности официальный статус; теория вызвала серьезные нарекания со стороны тех, кто стремился к четкому определению самих понятий «текст» и «интертекстуальность».

Детально рассматривая в «S/Z» новеллу «Сарразин» Оноре де Бальзака, Р. Барт, предварительно разделив текст на небольшие отрезки, убедился, что произведение состоит из бесконечного множества так называемых «общих мест», стереотипов и клише того времени. Итак, произведение включает в себя множество культурных кодов, о существовании которых, автор текста, может даже не догадываться; он использует их бессознательно [«7, с. 44].

Р. Барт приходит к выводу, что текст – это не самостоятельное образование с присущим ему и неизменным смыслом, который вложил в него автор. Текст представляется интертекстуальным по своей сути, так как его смысл существует и в других текстах, созданных как до него.

Принимая во внимание положения, разработанные «философией множественности», Р. Барт говорил так: «тексту присуща множественность»

[6, с. 415]. Тексту присуща множественность смыслов и множество интерпретаций, вызванные благодаря неоднозначности элементов содержания текста.

На основе идей Мишеля Фуко о смерти субъекта, была разработана концепция относительно «смерти автора». Данная теоретическая формулировка представляла собой идею о том, что невозможно создать принципиально новый текст. Это связано с тем, что каждый последующий текст будет «исчезать» в явных или скрытых цитатах к предыдущим текстам. В этой концепции о природе литературного творчества новый текст в значении нового слова невозможен, так как это «новое» будет появляться в результате переосмысления старого, уже сказанного и другого построения уже имеющихся цитат. В своей книге «Археология знания» М. Фуко задается вопросом о том, есть ли возможность определить единицы дискурса? В этой же книге автор ставит вопрос о том, являются ли книги неповторимыми, уникальными? Дальнейшее развитие идей Фуко мы можем наблюдать у Р. Барта, который говорит о невозможности определения границ текста, отрицает понятия «автора», «произведения». Которые являются основой деконструктивизма [11, с. 182].

У. Эко в своих теоретических работах, например, «О литературе», «Роль читателя. Исследования по семиотике текста», обращается к проблеме отношений произведения с аудиторией в постмодернистской культуре. Постмодернизм ориентируется на читателей, способных видеть интертекстуальные связи, различные коды и стилевые приемы, присущие данному направлению. Примечательно, что в работе «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна» У. Эко, анализируя различные приемы для создания постмодернистских текстов, приходит к выводу, что все они были изобретены намного раньше. К примеру, «повторяющееся искусство» было известно авторам давным-давно [58, с. 57–63].

Как пишет У. Эко в работе под названием «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна», интертекстуальность очень характерна для литературы постмодернизма, которая цитирует, «используя иногда под различными стилистическими одеждами формы кавычек для того, чтобы читатель сконцентрировал внимание не на содержании цитаты, а на способах, какими этот отрывок из первого текста был введен в нарративную ткань второго текста» [58, с. 60]. У. Эко анализирует и приводит примеры интертекстуального диалога, замечая, что искусство как было, так и остается «повторяющимся». Каждый тип «повторения», который рассмотрел писатель, встречается в виде плагиата, иронической репризы, цитирования.

Несмотря на неоднозначность понятия «интертекстуальность», теоретические взгляды исследователей во многом совпадают. Интертекстуальные связи связывают художественное произведение со своими претекстами, при этом трансформируя и развивая оригинальный источник. Как и коды, интертекстуальные связи может «расшифровать» только читатель, хотя У. Эко говорит при этом о «двойном кодировании», которое предназначается для двух типов читателей: способных понять «высокий код», или же нет.

1.3. Семиотический подход к изучению интертекстуальности

Ч. Моррис, известный американский философ и один из основателей семиотики, полагал, что если математика является универсальным языком в естествознании, то язык семиотики может стать общим для всех сфер гуманитарного знания. Действительно, любая наука использует знаки и выражает свои результаты с помощью знаков. К примеру, У. Эко говорит о том, что большое количество черт поэтики предопределены теорией знаков, то есть общей семиотикой.

Несомненно, текст и знаковые системы взаимодействуют между собой: один текст порождает другой текст, а интерпретацией одного текста может стать некоторый другой текст. При детальном исследовании текста необходимо обращаться к семиотике, которая также изучает такие процессы, как конструирование текстов, их функционирование, а также множественность интерпретаций, интертекстуальные связи. Семиотика представляет собой не только науку о знаках, но и науку, изучающую тексты, смыслы и интерпретации.

Интертекстуальность, к примеру цитаты и аллюзии, – это тоже своеобразные сообщения, которые передаются в тексте от автора, то есть адресантом адресату. Их можно толковать по-разному, в зависимости от контекста и от энциклопедической компетенции читателя. Подобно сообщению, интертекстуальность строится таким образом, что интерпретировать ее можно до бесконечности в силу ее неоднозначности. Благодаря эстетической функции неоднозначное сообщение побуждает читателей находить множество интерпретаций и приближать к пониманию текста. Сообщение, как и интертекстуальность должны поддаваться расшифровке со стороны читателя и лишь в контексте они обретают свои значения. Следует отметить, что такая неоднозначность может привести к «ошибочным интерпретациям» в тексте.

Рассмотрев связь между семиотикой и интертекстуальными связями, следует перейти непосредственно к понятию «код».

Код – это одно из фундаментальных понятий в семиотике. Он представляет собой систему, которая включает структуру знаков и правила ее функционирования. Благодаря коду знаки приобретают значение и могут поддаваться интерпретации.

В своей первой работе «Отсутствующая структура. Введение в семиологию», посвященной вопросам семиотике, У. Эко понимает человеческую культуру как процесс коммуникации, а в основе всякого коммуникативного процесса лежит код.

Согласно У. Эко «код – это модель, являющаяся результатом ряда условных упрощений, производимых ради того, чтобы обеспечить возможность передачи тех или иных сообщений» [57, с. 143]. Код устанавливается тогда, когда участник коммуникации имеет в распоряжении набор известных символов, из которых он осуществляет выбор, комбинируя их согласно правилам [57, с. 143].

Р. Барт определяет «культурный код» как «перспективу различных цитаций, которая включает в себя элементы, которые были до этого написаны и прочитаны. Таким образом, код – это своеобразный след, а текст — это совокупность недифференцированных культурных смыслов, впитанные текстом. Р. Барт ввел понятие «код» с целью упорядочить эту текстовую множественность. Исследователь определяет код как «пространство цитации», диапазон, в котором располагаются всевозможные культурные «голоса», сплетающиеся в текст [6]. Также, Р. Барт особое внимание уделяет так называемому «референциальному» коду, который вводит читателя в область текста. Референциальный код отсылает к литературному, историческому, философскому и к другим сферам знания, из которых складывается текст.

Таким образом, код является системой знаков, поддающаяся расшифровке для получения какой-либо информации. Несомненно, любой язык также является определенным кодом, необходимым для успешной коммуникации. В свою очередь под кодированием подразумевается передача какого-либо значения, существующее только в определенном коде. Следует учитывать, что код не наращивает новые значения, а трансформирует их в уже существующую систему значений [3].

Интертекст состоит из знаков, которые в свою очередь являются частью кодов. Как пишет Г. Ф. Плетт: «Codes have two components: signs and rules. The signs represent the material, the rules the structural aspect of the code» [79, с. 7] («Коды состоят из двух компонентов: знаков и принципов кодирования. Знаки представляют нечто материальное, а принципы выражают структурный аспект кода,» – перевод наш. – Я.П.). Далее, уместно

привести предложенную этим ученым классификацию видов интертекстуальности, тождественных компонентам кода:

- Материальная, то есть конкретизирующая интертекстуальность выражающаяся в повторении знаков;
- Структурная, или обобщающая интертекстуальность представлена повторением принципов;
- Материально-структурная интертекстуальность, суть которой заключается в повторении знаков и принципов в двух или более текстах [79, с. 7].

Большинство исследователей обращаются к первому виду интертекстуальности – цитате, то есть переносу знаков из одного текста в другой. Однако, нельзя не учитывать важность принципов кодирования, без которых знак не имел бы четкой структуры.

Особую разновидность кодов представляет собой культурный код. Это понятие вошло в научный обиход до возникновения семиотики как науки. Согласно онтологическому подходу, культурный код понимается как универсальная категория бытия. К. Ясперс использует гносеологический подход при определении культурного кода через призму познания окружающей действительности и получения информации. При аксиологическом подходе культурный код представляет собой особые ценностно-значимые образования для определенной группы людей. И наконец, культурный код определяется как индивидуальное образование, которое является различным для каждой личности, согласно антропологическому подходу. При этом подходе культурный код – это совокупность информационных маркеров, которые, благодаря которым человек способен воспринимать и реагировать на происходящие в культуре пространственно-временные процессы.

Ю. М. Лотман в своей работе «Семиосфера» дает следующее определение культурного кода: «Культурный код представляет собой взрыв, который противопоставляется постепенному движению» [30, с. 8].

У. Эко в «Откровениях молодого романиста» писал, что он использует такой прием, как «двойное кодирование», включающее в себя интертекстуальность и метанарратив. Итак, интертекстуальный уровень текста несет в себе знаки, коды и смыслы, которые следует интерпретировать читателю [61].

В свою очередь, культурный код можно подразделить на субкоды, которые образуют собственную многоуровневую иерархию. Таким образом, система культурных кодов с ее «вертикальными» и «горизонтальными» отношениями составляет образную систему культуры.

У. Эко в своей работе под названием «Отсутствующая структура. Введение в семиологию», представляет следующую классификацию кодов:

- коды восприятия, устанавливающие условия восприятия чего-либо;
- коды узнавания, преобразующие условия восприятия в сему, в совокупность означаемых. С их помощью человек вызывает в памяти уже воспринятые когда-либо объекты и явления;
- коды передачи, определяющие первоначальные условия восприятия, которые необходимы для становления образа;
- тональные коды, которые придают знаку определенные признаки;
- иконические коды, базирующиеся на восприятии элементов, сформированных кодом передачи, создают фигуры, семы и знаки;
- иконографические коды, образующие более сложные семы, используя при этом в качестве означающих означаемые иконических кодов. Благодаря таким кодам, выстраиваются сложные синтагматические сцепления, легко опознаваемые и классифицируемые;
- коды вкуса и сенсорные коды устанавливают репертуар в высшей степени подвижных коннотаций, связанных с действием всех перечисленных кодов;
- риторические коды, основывающиеся за счет необычных изобразительных решений, позже освоенных обществом и сделавшихся нормой; в свою очередь, риторические коды делятся на риторические фигуры, предпосылки и аргументы;
- стилистические коды, будучи процитированными, отсылают к определенной стилистической находке, авторскому почерку [62, с. 198].

Таким образом, интертекстуальные формы и культурные коды тесно связаны между собой и их следует рассматривать как единое целое. Как говорил Р. Барт: «текст — это совокупность недифференцированных культурных смыслов, впитанные текстом» [6, с. 229]. Любое художественное произведение – это совокупность сообщений, закодированных различными кодами и функционирующих на различных уровнях означивания.

Исходя из всего вышеизложенного, можно прийти к выводу, что интертекстуальность формируется в тексте не только с помощью связей и отсылок к ранее созданным текстам или к тем, которые в будущем будут созданы, но и благодаря набором общих кодов. Все художественные тексты образуют особое интертекстуальное пространство, хранящее в себе весь набор кодов автора текста.

Создавая текст, его автор применяет ряд кодов, которые приписывают используемым им выражениям определенное содержание для того, чтобы читатель был способен их интерпретировать.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ В РОМАНАХ «ИМЯ РОЗЫ» И «БАУДОЛИНО»

2.1. Классификация кодов в романах

Согласно классификации различных видов кодирования, рассмотрим коды, которые наиболее широко представлены в романах «Имя розы» и «Баудолино» У. Эко.

1) Иконографические коды, которые кодируют определенные условия узнавания образов с помощью иконических кодов. К примеру, девушка с единорогом в романе «Баудолино» У. Эко отсылает нас к известной средневековой легенде. Эпизод, в котором Баудолино с помощью зеркала побеждает василиска – к мифу о Персее и Медузе Горгоне: “*Si fermò davanti alla bestia, protese ancora lo specchio*” [71, с. 350] («Он остановился перед зловещим гадом и вытянул зеркало вперед» [55, с. 409]). Три зверя, появившиеся на пути у Баудолино и его спутников: “*videro venire loro incontro tre bestie*” [71, с. 356] («три чудовища двигались путешественникам навстречу [55, с. 417]) отсылают к «Божественной комедии».

2) Стилистические коды, которые вызывают определенную ассоциацию и, зачастую, воплощают идеал чего-либо. В романе «Баудолино» набор определенных черт вызывает у читателей образ «прекрасной дамы»: “*Aveva capelli fulgidi come oro, volto bellissimo, bocca piccola e rossa come un frutto maturo, denti candidi e ben ordinati, statura eretta, sguardo modesto, occhi chiari*” [71, с. 53] («Волосы золотого отлива, лик миловидный. Рот, небольшой и алый, напоминал спелый плод. Ее зубы были ровны и белы, поступь пряма, взгляд прост, а глаза были светлого цвета» [55, с. 64]).

3) Коды вкуса и сенсорные коды, склонные менять свои коннотации. К примеру, библиотека аббатства представляется как «кладезь знаний», «лабиринт», «кладбище книг» и т.д. В романе «Баудолино» захваченный крестоносцами Иерусалим воспринимается как «ад» для его жителей, но как «рай» для крестоносцев и для мародеров.

Кроме того, присутствуют также визуальные коды, проявляющиеся в наличии в текстах разных шрифтов, фигур, рисунков и схем. В романе «Имя розы» примером визуального кода являются схемы аббатства, библиотеки, а также рисунки шифров. В романе «Баудолино» У. Эко визуальным кодом является первая рукопись главного героя, в которой присутствуют разные шрифты, а также зачеркивания; благодаря этому, автор как бы воссоздает настоящую рукопись: читателю кажется, что он видит ее перед собой, со всеми погрешностями, возникающими при письме. Также карта Космы

Индигоплова представлена изображением, предполагающим владение особым визуальным кодом, с помощью которого читатель может ознакомиться с представлениями о местонахождении тех или иных стран в то время.

Многие из перечисленных кодов содержат в себе коды восприятия, узнавания, передачи и, как пишет У. Эко, «постмодернистское здание или произведение искусства одновременно обращается и к избранному меньшинству, используя для этого “высокие” коды, и к широким массам при помощи общедоступных кодов» [60, с. 264]. Во время прочтения романов У. Эко читателями необходимо обращать внимание на коды и их возможности, способствующие интерпретации текста и восприятия эстетического сообщения.

2.2. Интертекстуальность

Одним из самых распространенных элементов интертекстуальности является цитата, в особенности в произведениях, относящихся к постмодернизму.

Теория интертекстуальности рассматривает цитату с двух разных точек зрения, а именно: широкой и узкой.

Придерживается первой точки зрения Р. Барт, который дает следующее определение цитате: «любое заимствование претекста текстом-реципиентом» [6, с. 346]. Ученый не делает различий между цитатой, реминисценцией и аллюзией, которые, несмотря на это, отличаются друг от друга.

Другой ученый, М. Ямпольский подразумевает под цитатой заимствование, структура которого тождественна структуре соответствующего отрывка предшествующего текста. Кроме того, он подчеркивает, что цитата как элемент интертекстуальности относится к «фрагментам текста, нарушающим его линейность и получающим мотивировку, интегрирующую их в текст, вне данного текста» [67, с. 125]. Следует отметить, что за счет своей интертекстуальности, цитата способна привносить новые смыслы в текст.

Итак, в процессе прочтения художественного текста читатель видит цитату, понимает из какого текста она взята и обращается к претексту, способствующее наращению нового дополнительного смысла. Однако следует подчеркнуть, что это происходит лишь в том случае, если читатель компетентен и способен распознать интертекстуальные связи между текстами.

В романе «Имя Розы» У. Эко часто прибегает к имплицитной и эксплицитной цитации. Вильгельм Баскервильский обращается к своему помощнику со словами «дорогой Адсон!», «добрейший Адсон!», отсылая нас

к приключениям Шерлока Холмса. Данные восклицания и обращения к своему ученику являются пародиями, отсылающими читателей к оригинальному тексту.

В романе «Баудолино» “*Quod principi placuit, legis habet vigorem*” – цитата, в точности воспроизведенная в романе, взята из «Дигестов» императора Юстиниана I. В произведении У. Эко Баудолино является не только автором писем Абеяра и Элоизы, но и человеком, которому принадлежит эта знаменитая цитата: «Что угодно повелителю, то имеет силу закона». Это высказывание автор использует очень уместно, вводя читателя в общественно-политическое положение XII века, когда императоры Священной Римской империи обладали властью.

Присутствует множество цитат с косвенной речью из Плиния Старшего; например, находим определение нефти: “*Plinio scrive che questa sostanza ha una tale parentela col fuoco, che come essa gli si avvicina lo fa divampare*” [71, с. 514]. В романе «Баудолино» герои ссылаются на авторитет древних ученых, высказывание которых зачастую являются ошибочными. Если вначале Баудолино и его спутники объясняют многие природные явления посредством мнений древнегреческих ученых, то впоследствии они начинают опираться на свой опыт и трактуют факты с точки зрения науки.

Также приводится цитата св. Иоанна: “*E San Giovanni ha detto che il perfetto amore scaccia ogni timore*” [71, с. 443]. «А святой Иоанн сказал, что настоящая любовь изгоняет всякие страхи» [55, с. 517]. Не только монахи, живущие в монастыре, общаются друг с другом посредством цитат, сказанных святыми, но и послушник Адсон, пытающийся познать причины любви с помощью книг.

Далее, У. Эко использует в своем романе цитату из «Путешествия Гулливера»: «*Non sapendo che fare, apprendevamo, a poco a poco, ad esprimerci nelle diverse lingue di quel paese, ormai sapevamo che se un pigmeo esclamava Nekinah degul, voleva dire che era contento...*» [71, с. 399] («От безделья мы понемногу обучались языкам жителей провинции и начали понимать, что, когда пигмей восклицает «Гекина дегуль!», это значит, что он доволен» [55, с. 467]). У. Эко, как и Дж. Свифт, ведет героев в мир, населенный диковинными существами и отсылает читателей к книге «Путешествия Гулливера».

В произведение также включаются слова из известной веронской загадки, создателем которой, как оказывается, является Баудолино: «*alba pratalia arabat et nigrum semen seminabat*» [71, с. 13] вместо «*alba pratalia araba et negro semen seminaba*». Первый письменный памятник народного итальянского языка У. Эко представляет латинизированным в своем романе.

Ученые и исследователи полагают, что У. Эко сознательно представить текст в измененном виде для того, чтобы вовлечь компетентного читателя в игру.

Также приведены имплицитные цитации из различных средневековых бестиариев и трудов древних историков, путешественников. Рассмотрим данные цитации на примере фантастических зверей, населяющих царство пресвитера Иоанна.

Итак, Баудолино вместе со своими спутниками, отправляясь в царство пресвитера Иоанна, на своем пути встречаются множество диковинных существ. Герои этих двух романов черпают свои знания практически исключительно из книг, говоря цитатами античных и средневековых авторов. Баудолино и его спутники, говоря о различных существах, говорят уже написанными фразами из средневековых бестиариев, доверяя скорее им, а не своему глазу.

Одним из первых существ, встретившимся Баудолино, является исхиапод, или скиапод. Исхиаподы встречаются в текстах Гонория, Исидора Севильского, Аврелия Августина и других авторов. Впервые упомянул исхиаподов древнегреческий поэт Алкман, живший в VII веке до н. э.

В романе «Баудолино» исхиаподы представлены так: «Quando l'essere si fermò davanti a loro, videro che il suo solo piede era grande il doppio di un piede umano, ma ben formato, con unghie quadre, e cinque dita che sembravano tutte alluci, tozze e robuste». «Poi fece ciò che, secondo ogni buona tradizione, ci si doveva attendere da uno sciapode: si sdraiò dapprima lungo per terra, quindi alzò la gamba in modo da farsi ombra col piede, mise le mani sotto il capo e di nuovo sorrise beato, come se fosse sdraiato sotto un ombrello» [71, с. 371] («Когда существо застыло как вкопанное перед ними, они разглядели, что ступня была вдвое больше человеческой, гармоничной формы, с квадратными ногтями и пятью одинаковыми пальцами, короткими и прямыми». «Потом он проделал то, что по всем описаниям делают исхиаподы: лег на землю, задрал ногу и прикрылся ею для тени, а руки сунул под голову и снова блаженно улыбнулся, будто лежал под опахалом» [55, с. 433]).

Следующие существа, блегмы, представляют собой безголовых людей с носом, глазами и ртом на груди. Считалось, что это племя живет в Эфиопии. Впервые упоминаются у автора IV века Аммиана Марцеллина, а также арабскими авторами. Геродот, известный древнегреческий историк, упоминает различных зверей, в том числе и блегмов.

В романе «Баудолино» блегмы описываются следующим образом: «La creatura, con spalle amplissime e dunque molto tarchiata, ma di vita sottile, aveva due gambe corte e pelose e non aveva testa, nè peraltro collo. Sul petto, dove gli uomini hanno i capezzoli, si aprivano due occhi a mandorla, vivacissimi...» [71, с. 373] («Широкоплечая, очень коренастая фигура с тонкой талией, на

двух низких волосатых ногах и без всякой головы, равно как без шеи. На груди, там, где у людей находятся соски, открывались миндалевидные выразительные очи» [55, с. 435]).

Паноции, в средневековых bestiариях представлены как люди с огромными ушами. Исидор Севильский приводит следующее описание этих существ: «Панотии, подле Скифии, имеют настолько большой размер ушей, что покрывают ими всё своё тело. Ибо "Pan" на греческом это "всё", а "уши" называются "ota"».

В романе главный герой Баудолино описывает паноциев так: «sono gente quasi come noi, salvo che hanno due orecchie così enormi che gli scendono al corpo come un mantello» [71, с. 375] («люди, как мы, только вот уши у них огромные, доходят до бедер, и когда холод, они ими обматываются, как плащом» [55, с. 438]).

Кинокефалов первым описал данный народ Геродот. В Средние века о кинокефалах писали Блаженный Августин, Платон Карпини, Марко Поло, а также другие философы и писатели.

У. Эко изображает кинокефалов в своем романе следующим образом: «All'improvviso abbiamo visto venire verso di noi una squadra di uomini a cavallo. Erano vestiti sontuosamente, avevano armi lucenti, corpo umano e teste di cane» [71, с. 464] («Внезапно мы обнаружили, что навстречу скачет команда конных, препышно разодетых, с чищенным оружием, с человеческими телами и с песьими головами» [55, с. 540]).

Герои на своем пути видят фантастический Самбатион. Описание легендарной реки Самбатион содержится в Талмуде, однако У. Эко заимствовал его у Плиния Старшего. Примечательно, что при описании бездны источником послужили личные впечатления автора от путешествия к водопадам Игуасу в Бразилии, которые издали кажутся высеченными из камня.

Так представлена имплицитная цитация в романе: «A un certo punto Rabbi Solomon, per primo, aveva compreso: "è il Sambatyon," aveva gridato, "siamo dunque vicini alla meta!"» [71, с. 364] («Тогда Рабби Соломон сумел сообразить первым: – Это Самбатион! – прокричал он. – Мы близки к цели!» [55, с. 425]).

Как Баудолино и его спутники, Адсон узнает об единорогах и других существах через книги: «Fui colpito, in una pagina in cui iniziava il santo evangelo dell'apostolo Marco, dalla immagine di un leone. Era certamente un leone, anche se non ne avevo mai visti in carne e ossa» [73, с. 188]. («И сразу же был потрясен, увидев на первой странице, в начале, перед текстом Евангелия от апостола Марка, изображение льва. Это несомненно был лев. Хотя львов во плоти и крови я не видал никогда» [56, с. 314]).

В «Имени розы» имеет место заседания в аббатстве двух враждующих сторон относительно бедности Христа. Каждый выступающий человек аргументирует свои взгляды с помощью цитат и мыслей христианских святых и богословов: “Oh no, ci sono testimonianze ben più autorevoli,” sorrise Bernardo.”Stefano di Borbone racconta nel suo trattato sui sette doni dello spirito santo come san Domenico, dopo aver predicato a Fanjeaux contro gli eretici, annunciò a certe donne che esse avrebbero visto chi avevano servito sino ad allora” [73, с. 254] («Имеются свидетельства и посолднее! Стефан Бурбонский описывает в своем трактате о семи дарах Святого Духа, как Св. Доминик, проповедовавший в Фанжо, клеймя еретиков, предупредил некоторых бывших там женщин, что сейчас покажет им, кому они услужили ранее» [56, с. 430]). У. Эко показывает собственно процесс заседания церковных соборов, на которых велись споры относительно догматов церкви и наглядно демонстрирует, какие аргументы приводили богословы, отстаивая свои взгляды. При описании церковных соборов автор высмеивает священников, погруженных в не имеющие никакого значения споры и не заботящихся о мирянах.

В споре о смехе Хорхе из Бургоса и Вильгельм Баскервильский также ссылаются на мнения философов, практически дословно воспроизводя их тексты: “Ma l'Areopagita insegna,” disse umilmente Guglielmo, “che Dio può essere nominato solo attraverso le cose più difforni. E Ugo di San Vittore ci ricordava che quanto più la similitudine si fa dissimile, tanto più la verità ci è rivelata sotto il velame di figure orribili e indecorose, tanto meno l'immaginazione si placa nel godimento carnale ed è obbligata a cogliere i misteri che si celano sotto la turpitudine delle immagini...” [73, с. 67] («Ареопагит учил, что Господа должно являть лишь через самые неприглядные вещи. И Гугон Викторинец доказывал, что чем менее правдоподобно подобие, тем четче вырисовывается истина» [56, с. 109]). В данном случае цитата не только показывает авторитет философа перед героями, но и выражает мысль самого автора: постичь истину сложно, так как трактовать ее можно по-разному и при ее поиске следует учитывать все факты.

Обо всем уже написано в книгах, и герои пользуются этим на протяжении всей своей жизни. К примеру, Вильгельм точно указал описание сбежавшей лошади в немалой степени благодаря описаниями Исидора Севильского. Когда Адсон полюбил девушку, он говорил ей готовые фразы из различных книг, к примеру, из Библии, описывая ее своего рода «клише». На вопрос Адсона о том, откуда Вильгельм знает, как устроены лабиринты, он отвечает: “No, recito da un testo antico che una volta ho letto.” [73, с. 139] («Я вспомнил старинный текст, который однажды читал» [56, с. 227]).

Таким образом, цитаты выполняют следующие функции:

- Текстоструктурирующую функцию, которая помогает скрепить пространство художественного текста в единое произведение, при этом привнося в него новый смысл;
- Функцию приращения нового смысла;
- Характерологическую функцию, которая используется автором при описании характеристики персонажа;
- Предсказательную функцию, с помощью которой читатель может предугадать, что произойдет далее в художественном произведении.

Таким образом, обильно насыщенное цитатами полотно служит для создания эффекта остранения, при котором знакомые современному читателю явления показываются глазами средневекового читателя, и для создания игры читателей-эрудитов с литературным наследием разных эпох.

Далее, рассмотрим следующие элементы интертекстуальности, а именно: аллюзии и реминисценции.

Аллюзия – это более сложная форма интертекстуальности. Аллюзия – это одна из стилистических фигур: намек на реальный, литературный, исторический, политический факт, который является общеизвестным.

В. Е. Хализев полагает, что аллюзии – это намеки на реалии современной общественной жизни, делаемые, как правило, в произведениях об историческом прошлом [18, с. 135].

Аллюзия – это стилистический прием, намек на известный легендарный, исторический факт, который создает в тексте соответствующий обобщенный подтекст». Таким образом, аллюзия, не проявляясь явно, вносит игровой элемент в качестве художественного приема. Содержащее аллюзию высказывание заставляет читателя обратиться к своим воспоминаниям и ассоциациям, вследствие чего текст приобретает «второе измерение», т.е. создается «вертикальный контекст».

Существует большое количество классификаций аллюзий, однако данная работа будет опираться на классификацию, предложенную Е. Н. Ширяевым и Л. К. Граудиной, подразделяющие аллюзии по содержанию на исторические и литературные [18, с. 137].

Исторические аллюзии строятся благодаря упоминанию исторической личности или события, в то время как литературные аллюзии – включению цитат из претекстов, а также на упоминании персонажа или эпизода из художественных произведений. Кроме этого, существуют смешанные аллюзии, которые обладают свойствами исторической и литературной аллюзий.

Кроме цитат и аллюзий, существует такой интертекстуальный элемент, как реминисценция, которую следует отличать от первых двух форм.

Если цитата – это точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста, то реминисценция – не буквальное воспроизведение, а невольное или ненамеренное чужих структур слов, которые наводят на воспоминания о другом произведении. Как прием, реминисценция рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя.

Некоторые ученые рассматривают реминисценцию более широко, включая в нее также заимствование сюжетов, персонажей и даже образов предшествующих текстов.

Примечательна отсылка на Моисея и Александра Великого, которые, следуя египетской стратегии ведения войны, обманным способом использовали огонь: «*Si fa la guerra anche con le capre*», aveva detto Ardzrouni. Raccontò di un grande condottiero che aveva legato delle fiaccole ai corni delle capre e poi ne aveva inviato di notte a migliaia per la pianura da cui venivano i nemici, facendo credere loro che i difensori disponevano di un'immensa armata» [71, с. 419] («Козы вполне воюют в армии, - ответил ему на это Ардзруни. И рассказал, как один великий полководец велел привязать факелы козам на рога и ночью погнал тысячи этих коз на равнину, по которой наступала неприятельская армия, так что те поверили, что против них несметное воинство» [55, с. 488]). В данном случае, в отличие от цитаты, отсылающей к претексту, читателю предоставлено самим подумать, о каком великом полководце ведут речь герои.

У. Эко в своем произведении представил аллюзию на «Путешествие Гулливера» Дж. Свифта: «... *mentre i blemmi indicavano il cavallo come houyhnhnm*, ed era la sola volta che li udimmo pronunciare suoni che non fossero vocali...» [71, с. 400] («Блегмы же называли конец «гуигнгнмами», так мы впервые услышали от них слово, не состоявшее из одних гласных звуков» [55, с.467]). Кроме дословно приведенной цитаты из произведения «Путешествия Гулливера», У. Эко отсылает к нему, вводя слово «гуигнгнм». Таким образом, царство диакона Иоанна населено не только животными из средневековых бестиариев, но и из художественных книг.

В романе «Баудолино» содержится аллюзия на «Божественную комедию» Данте Алигьери, а именно на эпизод, в котором на пути Данте встречаются три зверя: рысь, лев и волчица [64]. В «Баудолино» герою также преграждают путь три зверя: кот, химера и мантихора, описания последних двух совпадает со средневековыми бестиариями. Баудолино и его спутники достаточно легко побеждают этих зверей, несмотря на то, что у многих древних и средневековых авторов они символизировали хаос и предвещали беды.

Кроме того, в романе «Имя розы» присутствуют и другие аллюзии на Данте. Его вспоминает Вильгельм, говоря о флорентийце, написавшим поэму

на вольгаре. Также есть цитата из «Божественной комедии»; Вильгельм говорит, что, пройдя до половины жизнь земную, каждому человеку требуются очки, чтобы читать тексты. Если в «Божественной комедии» Данте говорит о темном лесе, символизирующем грехи и заблуждения человека, то в произведении У. Эко Вильгельм имеет в виду постепенно теряющего зрение человека.

Книга, которую пытался отыскать Вильгельм и Адсон, состояла из четырех текстов, один из которых был написан Магистром Алькофрибасом. Несомненно, это аллюзия на псевдоним Франсуа Рабле, автора «Гаргантюа и Пантагрюэль». В своем произведении У. Эко зачастую ссылается на французского писателя, пародируя его «избыточный» стиль написания и представляя в романе «Имя розы» рассуждения о смехе.

Далее, есть аллюзия на строительство Вавилонской башни: «*Mentre cercava di orientarsi tra quella moltitudine di saperi, Baudolino scopriva anche una moltitudine di dialetti... — Che sia capitato proprio nel bel mezzo della costruzione di Babele», si chiedeva Baudolino...*» [71, с. 158] («Опознаваясь с многоразличными видами работ, Баудолино опознавался и с многообразными диалектами, звучавшими на каждом новом углу. – Ну, я попал прямо на вавилонское столпотворение, – констатировал Баудолино» [55, с. 163-164]). У. Эко в романах «Имя розы» и «Баудолино» затрагивает вопрос об языке, который рассматривает в работе под названием «Поиски совершенного языка в европейской культуре». На примере Сальваторе и Баудолино автор пытается показать, каким образом люди, жившие в Средневековье, общались друг с другом.

Следующим примером является аллюзия на рассказ «Шесть Наполеонов» А. К. Дойла [17, с. 406-427]. Если в рассказе говорится о том, что в одном из бюстов Наполеона спрятана жемчужина Борджиа, то в «Баудолино» Зосима в одну из голов Иоанна Крестителя положил Братину. Показательно, что если у А. К. Дойла в бюсте находилась драгоценность, то в романе «Баудолино» в голову была спрятана обыкновенная плошка. У. Эко пародирует сюжет, взятый из рассказа английского писателя, изменяя и развивая его, делая Братину симулякр.

В романе также присутствует аллюзия на Туринскую плащаницу, полотно, в которое Иосиф завернул тело Иисуса Христа после его смерти: «*Appena fosse spirato, i suoi due accoliti velati avrebbero preparato il suo cadavere come se fosse quello di un Prete, unendo il suo corpo con quegli oli che avrebbero impresso la sua immagine sul lino in cui fosse stato avvolto. Che portasi al Prete quel suo ritratto, e per pallido che egli vi apparisse, si sarebbe mostrato al suo padre adottivo meno disfatto di quel che era. È spirato poco dopo, e i due accoliti hanno fatto quello che andava fatto. Dicevano che il lenzuolo avrebbe*

preso alcune ore per impegnarsi dei suoi tratti, e che l'avrebbero poi arrotolato e posto in un astruccio» [71, с. 451] («Когда он отойдет, два приспешника приготовят его тело, как обычно поступают с телом отца: умастят теми маслами, которые потом закрепляются на льняной ткани, передавая изображение. Просьба отнести к отцу этот портрет, это бледное подобие, за счет которого он покажется, может, не такой развалиной, какой был при жизни. Потом он перестал дышать. Два прислужника под покрывалами выполнили все как следовало. Они сказали: теперь надо оставить все это на несколько часов, плащаница запечатлеет черты, они ее снимут, сложат и упакуют» [55, с. 526]). Баудолино, известный своей способностью превращать какой бы то ни было факт в легенду, в романе выдает эту плащаницу в качестве христианской реликвии, увезенной в Италию. У. Эко умело обыгрывает знаменитое сказание, согласно которому Иосиф Аримафейский завернул тело Иисуса Христа в полотно, на котором запечатлелся его лик. Несомненно, У. Эко снижает пафос данного сюжета, в котором после долгих мучений прокаженного царя, его плащанице будут поклоняться верующие со всего мира. В очередной раз автор показывает альтернативную историю и заставляет задуматься об истинности всемирной истории.

Далее, Баудолино и его спутники Абдул, Борон, Кийот, Поэт, Соломон, Ардзруни, стремясь найти царство пресвитера Иоанна, попадают в Пндапетцим, страну, находящуюся на окраине царства, и встречают там диакона Иоанна, при дворе которого состояло множество евнухов [55, с. 431]. В описании этого края обнаруживаются несколько аллюзий. Во-первых, по нашему мнению, одним из прототипов образа диакона Иоанна является историческая личность, а именно Балдуин IV Иерусалимский. Они оба жили в один период времени (конец XII– начало XIII века), стояли во главе царств, являвшихся центрами христианства, и умерли от проказы, прожив недолгую жизнь. Также примечательно, что в самом романе «Баудолино» упоминается сестра Балдуина IV, Сибилла, королева Иерусалимская, письма от которой подделывал Баудолино. Таким образом, здесь просматривается отсылка на хронику Гийома Тирского, который был воспитателем Балдуина IV, а также на научные труды Ж. Ришара. Следовательно, данная форма интертекстуальности формирует образ диакона Иоанна в романе с помощью историко-культурных и литературных связей разных эпох.

Кроме этого, присутствуют аллюзии на «Книгу чудес света» Марко Поло, который не только описывает пресвитера Иоанна и события войны, но и пишет о роли евнухов при дворе. Еще древние китайские историки сообщали, что в некоторых случаях, особенно при правлении малолетних

императоров, евнухам удавалось занимать ключевые позиции во властных сферах. Некоторые императоры общались с внешним миром главным образом через евнухов, что позволяло последним играть огромную роль в государственном аппарате. Этот мотив отстранения от власти законного государя важен для описания формы правления царства Иоанна [55, с. 465], поскольку с него начинается деконструкция мифа об идеальном правителе далекой теократической страны. В итоге встречи западной цивилизации в лице Баудолино и его спутников с вымышленным миром под иллюзорной властью Иоанна происходит нарушение хрупкой гармонии и крушение Пндапетцима, что соответствует постмодернистскому представлению о разрыве явлений культурного порядка с исторической реальностью.

Следующая немаловажная аллюзия связана с топосом райского сада, который расположен в неприступной далекой цитадели, о чем повествует Абдул, друг главного героя. В этом месте держат юношей для того, чтобы сделать их убийцами, предварительно давая им наркотик, называемый «зеленым медом». На обратном пути Баудолино и его друзья попадают в этот сад к Алоадину, где обнаруживают, что все райские улады – это плоды галлюцинаторных видений. В данном эпизоде присутствуют аллюзии на уже ранее упомянутую книгу Марко Поло и на другие тексты, в котором присутствует данный топос (в том числе в «Маятнике Фуко»).

Кроме этого, по нашему мнению, в романе «Баудолино» также существует отсылка к роману «Призрака Оперы» Гастона Леру, в котором описывается длительное пребывание главного героя в Мазендеране, где он по приказу султана построил камеру пыток наподобие сада. Если в романе «Баудолино» Абдул был свидетелем всех происшествий в твердыне Алоадина, то в произведении Г. Леру – это Перс, благодаря которому мы узнаем о диковинных механизмах, которые там использовались [27]. Тем не менее, рассказы о пленительности цитадели Абдула резко контрастируют с жалким положением узников Алоадина. В свою очередь, благодаря множественным отсылкам к роману Г. Леру создается общая мрачная атмосфера в замках «неверных». Необходимо обратить внимание на замок Ардзруни, в котором находились аналогичные механизмы, которые, несомненно, использовались для пыток и убийств, например, камеры, из которых выпускался воздух. В частности, зеркала Архимеда, которые являются реминисценцией на труды Лукиана, однако в отличие от практического применения в военных целях, о котором мечтали древние греки, У. Эко делает акцент на его «чудесную» природу, поскольку используется для жестоких забав владельца замка. Обилие подобных диковинных механизмов у Ардзруни опровергает просветительский миф о прогрессивности научных достижений.

По мере прочтения ряда романов итальянского писателя, боязнь рождения нездорового ребенка или ребенка с отклонениями присутствует как у Баудолино, так и у Бельбо, одного из героев романа «Маятника Фуко». Оба боятся за своего еще не рождённого ребенка, так как понимают, что у людей подобных им, живущим обманом и фальсификациями, не может родиться «настоящий» ребенок: “Mio figlio era una menzogna della natura, aveva ragione Ottone, ma più di quanto pensasse, ero bugiardo e avevo vissuto da bugiardo a tal punto che anche il mio seme aveva prodotto una bugia. Una bugia morta” [71, с. 238] («Мой сын был воплощенная ложь природы. Прав был тогда Оттон, десятикратно нрав, когда творил, что я лжец! И я жил как лжец, и мое семя дало ложный плод. Мертвый ложный плод» [55, с. 283]).

Баудолино, отдавший большую часть своей жизни на придумывание несуществующих созданий, не смог породить хоть что-то настоящее, даже своего ребенка. Как Баудолино, так и Бельбо, придумывают и подстраивают планы, легенды, свои истории, которые впоследствии становятся реальностью и в них начинают верить не только они, но и окружающие люди.

Через романы У. Эко нитью проходит «концепт тумана», распространенного в мировой литературе. Он появляется в различных текстах, таких как «Баудолино», «Имя розы», «Таинственное пламя царицы Лоаны», и неоднократно на нем акцентируется внимание читателя: “Sulla Frasceta regnano le nebbie eterne, come le nevi sulle cime delle Alpi Pirenee – ne la cosa gli dispiaceva perché chi nella nebbia c’è nato ci si ritrova sempre come a casa sua” [60, с. 156] («Баудолино пробормотал: ну вот поди ж ты, на дворе хоть январь, хоть август, только в нашей Фраскете целый божий год лежит туман, как снега лежат целый божий год на макушках Альп Пиренейских... Он, впрочем, на это не подумал роптать, потому что кто родился в тумане, тот как раз внутри тумана и чувствует себя как дома» [55, с. 185]). Сам У. Эко родился в Пьемонте, регионе, известном своей туманной погодой, поэтому, вероятно, данное явление появляется при описании Фраскеты.

В «Имени розы» туман также появляется на протяжении многих страниц романа: “Nato nei paesi nordici non ero nuovo a quell'elemento, che in altri momenti mi avrebbe ricordato con qualche dolcezza la pianura e il castello della mia nascita” [73, с. 259] («Для меня, рожденного в северных краях, эта стихия была не в новинку, и, возможно, в иное время она напомнила бы мне, во всей их сладости, знакомые с детства поля и родной замок» [56, с. 439]). В этом произведении концепт тумана реализует другую функцию: чем менее правдоподобно какое-либо явление, тем более человек близок к истине.

Выше уже говорилось о некотором сходстве героев различных романов У. Эко. В этом смысле необходимо обратить внимание на Баудолино и

Адсона как на двух средневековых хронистов. В обоих романах повествование начинается с написания рукописи, в которой герои жаждут не просто поведать свою историю, а также осознать и переосмыслить все события и найти универсальную истину. Адсон признается, что, несмотря на свой преклонный возраст, он до сих пор не понимает мотивы и поступки брата Вильгельма и в целом события, произошедшие в монастыре.

Не только имена и внешность, но и характер и поведение Вильгельма Баскервильского и Адсона сразу же отсылают читателей к «Шерлоку Холмсу» Артура Конан Дойля. У. Эко использует цитату из ««Этюда в багровых тонах», описывая внешность брата Вильгельма, которая почти дословно повторяет описание внешности самого Шерлока Холмса: “La sua statura superava quella di un uomo normale ed era tanto magro che sembrava più alto. Aveva gli occhi acuti e penetranti; il naso affilato e un po' adunco conferiva al suo volto l'espressione di uno che vigili, salvo nei momenti di torpore di cui dirò. Anche il mento denunciava in lui una salda volontà” [73, с. 19] («Ростом выше обыкновенного, он казался еще выше из-за худобы. Взгляд острый, пронизательный. Тонкий, чуть крючковатый нос сообщал лицу настороженность, пропадавшую в минуты отупения, о коих скажу позже» [56, с. 28]).

Кроме схожести внешности, и Шерлок, и Вильгельм использовали наркотические вещества, с помощью которых они на некоторое время впадали в оцепенение. Далее, оба героя – детективы, ведущие расследования с помощью метода дедукции. В романе «Имя розы» неоднократно показано использование метода дедукции в процессе.

Тем не менее, существует важное различие между ними: Шерлок Холмс всегда достигает своей цели, осознанно разгадывая клубок загадок и тайн, в то время брат Вильгельм случайно попадает на след убийцы, который сам же вел детектива за собой. Далее, под Адсоном скрывается доктор Ватсон, которые ведут повествование от своего имени. Как известно, доктор Ватсон предстает перед читателями как друг, помощник и впоследствии биограф детектива Шерлока Холмса. В «Имени розы» Адсон также является помощником, секретарем, хронистом, а после смерти Вильгельма и его биографом, так как лишь он один рассказал о судьбе брата-францисканца.

Примечательно, что Вильгельм Баскервильский и Адсон из Мелька, как и Баудолино со своими спутниками, путешествуют на страницах романов У. Эко. Но если Баудолино большую часть своей жизни проводит в различных городах и странах, то Вильгельм и Адсон путешествуют благодаря чтению книг, а также по библиотеке монастыря, так как она предстает как мир, внутреннее пространство которой повторяет расположение стран света. Тем не менее, в юности Баудолино также узнавал

об окружающем мире посредством книг, читая их в Сен-Викторской библиотеке.

Следует заметить, что У. Эко во многих своих романах описывает черты характера и внешность той или иной нации, что сразу отсылает нас к различным текстам писателя. К примеру, в романе «Имя розы» так представлен Вильгельм как англичанин: “*il viso allungato e coperto di efelidi – come sovente vidi di coloro nati tra Hibernia e Northumbria – poteva talora esprimere incertezza e perplessità*” [73, с. 11] («длиннота лица, усыпанного веснушками — их много у тех, кто рожден меж Гибернией и Нортумбрией...») [55, с. 28]). («Люди его земли любят описывать важнейшие вещи так, будто им неведома просвещающая сила упорядоченного рассуждения» [55, с. 30]). Также Вильгельм добавляет, что люди с его островов все немного сумасшедшие, говоря о философии У. Оккама и Р. Бэкона. Адсон был по национальности немцем, поэтому представляет интерес, с какими мыслями он наблюдает за дискуссиями итальянцев, заметно отличающиеся от него своим взрывным характером и поведением. Адсон удивлялся даже своему учителю, отмечая различия между своим и менталитетом Вильгельма.

Как в романе «Пражское кладбище», так и в этих романах, У. Эко представляет различные стереотипы, характеризующие ту или иную нацию. Он высмеивает стереотипы, которые бытуют в отношении черт характера итальянцев, англичан, французов, евреев. Автор показывает, что многовековые ярлыки продолжают существовать и манипулировать людьми даже в современном мире.

Как мы увидим, в романах представлены литературные и исторические аллюзии, поэтому вначале следует обратить внимание на политическую аллюзию, а именно на геноцид еврейского народа в европейской истории, в особенности во время Третьего Рейха. В романе она оборачивается горькой иронией: “*Ti ringrazio, Rabbi Solomon, “disse Federico commosso, “e bene abbiamo fatto noi teutonici a proteggere quelli della tua razza, e così faremo per i secoli a venire, te lo giuro a nome del mio popolo*” [71, с. 313] («Я благодарен, рабби Соломон, – растроганно вымолвил Фридрих. – И благо мы делаем, тевтонцы, что защищаем твою родню по крови, и быть сему во все последующие веки! Мы, немцы, вас, евреев, никогда не дадим в обиду, клянусь своим народом!» [55, с. 367]).

Также следует отметить, что в романе «Баудолино» есть отсылки к роману У. Эко «Маятник Фуко», в котором рассказывалось о крепости Аламут и об ассасинах, которые совершают грозные налеты на недругов Алоадина под воздействием наркотических веществ. В свою очередь, в

«Имени Розы», первом по счету роману писателя, упоминается Алоадин и его травы, использовавшиеся Малахией в качестве защиты библиотеки.

В романах «Имя Розы» итальянский писатель поднимает вопрос о языках в Средних Веках, в частности вольгаре. Используя концепт «Вавилонской башни», У. Эко показывает, как единый для всех язык распадается на множество других языков и наречий, каждый из которых так или иначе состоит из старых «готовых кусков» вышедшего из широкого употребления языка, в данном случае – латыни. Адсон таким образом описывает речь Сальваторе: “*mi resi conto che Salvatore parlava tutte le lingue, e nessuna. Ovvero si era inventata una lingua propria che usava i lacerti delle lingue con cui era entrato in contatto*” [73, с. 42] («я понял, что Сальватор говорил на всех языках и ни на одном. Вернее, он составил из обломков чужих наречий свой собственный язык, используя множество других, с которыми соприкасался во время странствий» [56, с. 67]). Таким образом, «языковое полотно» по сути является интертекстом. С похожим явлением сталкивается и Баудолино, присутствуя при зарождении города Алессандрии и слыша множество итальянских наречий и диалектов.

В романе «Баудолино» есть отсылка на «Имя розы», в котором У. Эко упоминал гордость итальянских городов в эпоху Средневековья, а также их особенности и различия по сравнению с такой же раздробленной территорией Германии. Адсон отзывается об итальянских городах, которые повидал ввремя своего путешествия, как о неких царствах, в которых правительство города значат намного больше, чем власть папы или императора.

Обращает на себя внимание ссылка на внешний вид утопленников. В «Баудолино», как известно, императора Фридриха Барбароссу бросили в воду еще живым; по этой причине тело у него разбухло. Тем не менее, Баудолино и его спутники не обратили на этот факт особого внимания, поэтому лишь через много лет он узнал правду о смерти императора от Пафнутия, приятеля Никиты Хониата: “*Un morto non si gonfia stando sott’acqua. Accade solo a un vivo che sott’acqua muore*” [71, с. 515] («Мертвец не может раздуться под водой. Раздуты бывают живые, захлебывающиеся в водах» [55, с. 600]). В романе «Имя розы» все наоборот: Венанция убили до того, как засунули в бочку со свиной кровью: “*Hai mai visto un annegato?*” chiese Guglielmo. “*Molte volte,*” disse Severino.”E se indovino quello che vuoi intendere, non hanno questo volto, i loro lineamenti sono gonfi”. “*Allora l'uomo era già morto quando qualcuno lo ha buttato nella giara.*” [73, с. 86] («Ты когда-нибудь видел утопленника?» — спросил Вильгельм. «Не раз, — ответил Северин. — И догадываюсь, что ты хочешь сказать. У них не такой вид. Лицо должно разбухнуть». «Итак, его бросили в бочку уже мертвым» [56, с. 138]). В зависимости от того, с какой

из двух книг познакомился читатель, возникает ассоциация и отсылка к тому или иному роману. Кроме того, реализуется идея У. Эко и других семиотиков о том, что если знак рассматривать вне контекста, то он ничего не будет значить; если же рассматривать его в совокупности, то он поддается расшифровке.

Следует отметить, У. Эко пародирует всем известные мотивы и сюжеты. Представляет интерес эпизод, в котором Баудолино использовал зеркало против василиска; несомненно, это пародия на Персея, который при помощи щита победил мощь ядовитого взгляда Медузы Горгоны. Примечательно, что в романе снижение героического пафоса происходит за счет использования зеркала, а не искусного щита, и некоторых комических деталей.

Примером интертекстуальности также могут служить удивительно похожие судьбы Абдула и провансальского трубадура Жофре Рюделя, воплощающих мотив «недостижимой любви». Примечательно, что в романе У. Эко намеренно снижает стиль и пафос «святынь», к примеру мощей Волхвоцарей, сравнивая их с фиглярами. Для того, чтобы выдать обыкновенные мумифицированные трупы, было решено собрать их хрупкие останки на палку по системе вороньих пугал.

В романе «Имя розы» пародируются житие святых и апокрифы; Адсону снится Киприанов пир, в котором “*Giobbe mugolava sullo sterco e accorrevano in suo aiuto Rebecca con una veste, Giuditta con una coperta, Agar con un drappo funebre*” [73, с. 328] («Иов стенал, ибо сидел в испражнениях, и к нему поспешили на помощь Ревекка с тряпкой, Юдифь с одеждой, Агарь со смертным саваном» [56, с. 564]). Далее, описывается вечеря, на которой “*Pietro porse la spada, Caino lo uccise, Erode ne versò il sangue, Sem ne gettò via le interiora e lo sterco, Giacobbe mise l'olio, Molessadon il sale, Antioco lo mise sul fuoco, Rebecca lo fece cuocere ed Eva ne gustò per prima e male gliene incolse*” [73, с. 329] («Петр подал меч, Иоанн убил тельца, Ирод выпустил всю кровь, Сим прибрал требуху и навоз, Иаков побрызгал маслом, Молассадон посолил, Антиох поставил на огонь, Ревекка сварила, а Ева первая отведала, и ей стало нехорошо» [56, с. 565]).

Показана пародия рождения Иисуса: Баудолино, также, как и волхвы, накануне Рождества идет за звездой к своей матери, у которой в хлеву рождаются ягнята.

Далее, есть отсылка к «Имени розы», когда Баудолино задается вопросом: кто же сказал о том, что палец ноет.

Следующая цитата напоминает мировоззрение Хорхе из «Имя розы», согласно которому неважно, содержат в себе книги правду или ложь; нужно уметь отличать это, сохраняя при этом все книги. В романе «Имя розы» не

раз высказывалась мысль о «мире вверх тормашками», о «мире наизнанку»; Вильгельм и Хорхе имели противоположные взгляды на этот счет. Данное понятие «мир наизнанку» отсылает читателей к картине "Фламандские пословицы" Питера Брейгеля Старшего. У. Эко перерабатывает, пародирует и использует определенные пословицы в своем произведении, вкладывая их в уста Хорхе из Бургоса. К примеру, выражение «на крышах пряники растут» – это переработанная фламандская пословица «крыши там покрыты сладкими пирогами», означающая иллюзорное изобилие, молочные реки и кисельные берега, страну Кукану, упоминающуюся и в «Баудолино». Кроме того, мир пословиц описал и Рабле в своем произведении «Гаргантюа и Пантагрюэль», отсылки на которого также присутствуют в романах итальянского писателя.

В романах «Имя розы» и «Баудолино» посредством использования цитат У. Эко выражает семиотическую концепцию, согласно которой цитаты не имеют смысла, если они не помещены в определенный контекст благодаря читателю. Цитаты, оторванные от контекста, не несут информации и их невозможно расшифровать.

2.3. Архитекстуальность как способ трансформации жанра

В самом широком смысле архитекстуальность – это жанровая связь текстов. Ж. Женнет считает, что архитекстуальная связь представляет собой такую связь, с помощью которой текст включается в различные типы дискурса [19, с. 470]. Понятием интертекстуальности представляется возможным выявление связи, существующей между текстом и родовой категорией, к которой он принадлежит» [36, с. 54]. Следует отметить, что, согласно М. М. Бахтину, категория жанра в целом достаточно подвижна, вследствие чего какой-либо жанр не только заимствует особенности, присущие другому жанру, но и меняет свою собственную структуру. Проявлением архитекстуальности Женнет считал также смешение жанров или пренебрежение жанровым канонами. Архитекстуальность нацелена на установление диалога жанров, на их различные вариации и трансформации.

Известно, что У. Эко при написании своего романа использовал многочисленные материалы из хроник Страбона, Плиния Старшего, Никиты Хониата, Гийома Тирского, Анны Комниной, а также другие документы.

В начале романа читателю предлагается отрывок хроники Баудолино, его первая попытка рассказывания истории. Однако с первых же страниц можно заметить несоблюдение канона средневековой хроники. Во-первых, главный герой пробует писать свою первую хронику не на латыни, в отличие от придворных историографов, а на своем диалекте местечка Фраскетты: “Ratispone Anno Dommini Domini mense decembri mclv kronica Baudolini cognomento deAulario io Baudolino di Gالياudio de li Aulari con na testa ke

somilia un Kone alleluja sieno rese Gratie alsiniore ke miperdoni ayoface habeo facto il rubamentopiùgrande de la mia vita cio è opreso” [71, с. 9]. Примечательно, что Баудолино при написании своей истории смешивает латынь, диалект Фраскеты и немецкий язык, что создает эффект макаронического стиля, который, разумеется, не мог быть использован в официальной хронике. Кроме того, главный герой употребляет не только разговорную речь, но и непристойные слова и выражения.

Если обычно хронисты писали и восславляли правителей, их политику и завоевания, то Баудолино пишет скорее свою автобиографию, которая получила бы название «Gesta Baudolini». Император, который должен был стоять в центре повествования, упоминается лишь мельком. Что касается основного повествования, когда Баудолино рассказывает свою историю Никите, то читателям представляется фигура императора и большинство произошедших событий в сниженном стиле. К примеру, Баудолино так описывает коронацию императора в Риме хронисту Никите Хониату: “Primo perche San Pietro a Roma rispetto a Santa Sofia è una capanna, e anche piuttosto malandata. Secondo perche la situazione a Roma era molto confusa; in quei giorni, il papa se ne stava arroccato vicino a San Pietro e al suo castello, e oltre il fiume i romani sembravano diventati i padroni della città. Terzo perche non si capiva bene se il papa faceva un dispetto all'imperatore o l'imperatore al papa” [71, с. 39] («Во-первых, Святой Петр в Риме, по сравнению с вашей Святой Софией, это клетушка, причем достаточно облезлая. Во-вторых, положение в Риме в те дни было неопределенное. В-третьих, невозможно было понять, как следует, папа ли хамил императору или император хамил папе» [55, с. 46]).

Показательно, что на этом уровне представлено взаимодействие средневековой хроники с детективом и историческим романом.

Следующий жанр, имеющий место в романе «Баудолино», – это **жанр чудес**, который создается на стыке бестиариев, записок путешественников, энциклопедий и других «чудесных» жанров.

В романе У. Эко «чудесное» неразрывно связана с легендами о пресвитере Иоанне, который в Средневековье считался владыкой трех Индий. Кроме того, Баудолино является создателем многих других легенд, например, о Волхвацарях или о чудесах Рима. В «Баудолино» чудеса являются второстепенным компонентом; само произведение построено на взаимодействии фантастического и исторического. В первой половине романа герои узнают сведения об окружающем мире через книги, а во второй – на своем опыте, который опровергает многие факты, вычитанные из книг.

Главный герой выражает мысль, согласно которой все на свете можно узнать через тексты: «В университетах хорошо то, что многое воспринимается от преподавателей, но не меньше от друзей, особенно от

тех, кто тебя взрослее, они делятся с тобой прочитанным и ты обнаруживаешь, что в мире полно интересного. Чтобы познать все это, поскольку по определению объездить весь мир жизни не хватит, имеется один выход, прочитать все в мире книги». В романах «Имя розы» и «Баудолино» все «чудесное» и, на первый взгляд, сверхъестественное представляется научно обоснованным благодаря Вильгельму Баскервильскому, объясняющего Адсону действия «чудотворных» свойств часов, астрологии, очков, магнита, зеркал и других механизмов. Вот как описаны очки глазами средневекового человека: “E ai due lati della forcella, in modo da corrispondere agli occhi, si espandevano due cerchi ovali di metallo, che rinserravano due mandorle di vetro spesse come fondi di bicchiere” [73, с. 63] («На концах рогатки, так чтобы находиться прямо перед глазами, держались два овальных металлических окошка, куда были вставлены стекла толщиной каждое с донце стакана» [56, с. 101]). Вильгельм, разделяющий взгляды Р. Бэкона, рассказывает о летающих машинах, что отсылает читателя к роману «Воспоминания о монастыре» португальского писателя Ж. Сарاماго. Отец Бартоломеу Лоуренсо, герой этого романа, всю свою жизнь строит **пассаролу**, летающую машину.

Необходимо обратить внимание на замок Ардзруни, в котором находились аналогичные механизмы, которые могли использоваться для пыток и убийств, например, камеры, из которых выпускался воздух.

Другой пример – зеркала Архимеда, которые являются реминисценцией на труды Лукиана, однако в отличие от практического применения в военных целях, о котором мечтали древние греки, У. Эко делает акцент на его «чудесную» природу, поскольку используется для жестоких забав владельца замка. Обилие подобных диковинных механизмов у Ардзруни опровергает просветительский миф о прогрессивности научных достижений. Как и в «Баудолино», так и в романе «Имя розы» все научные достижения для помрачения, а не для просвещения. Библиотека в аббатстве существует не для того, чтобы давать знания монахам, приезжающих в этот край за знаниями, а для охраны этих книг. Для этого используются дурманящие травы, как и в «Баудолино», где в комнате Фридриха лежал дурнокачественный уголь вместе с некоторыми видами нефти. Обитатели аббатства считают, что все изобретения – от нечистого, поэтому даже очки Вильгельм надевает с осторожностью, не говоря об использовании компаса в библиотеке.

Примечательно, что Вильгельм в спорах с Убертином Казальским объясняет многие явления не с позиции рационализма, а с научной и физиологической точек зрения: экстаз можно объяснить с помощью «земных» причин: “Dio sentito come luce, nei raggi del sole, nelle immagini

degli specchi, nel diffondersi dei colori sopra le parti della materia ordinata, nei riflessi del giorno sulle foglie bagnate... [73, с. 51] («Господь является в виде сияния. Его видят в солнечных лучах, в зеркальных отражениях, в растворении цвета среди частиц упорядоченной материи, в блеске дневного света на мокрой листве» [56, с. 82]). Кроме того, Вильгельм не верит Беренгару, полагающему, что он видел мертвеца Адельма, и объясняет его видение с научной точки зрения.

В романе «Баудолино» присутствуют **черты рыцарского романа**. У. Эко использует различные сюжеты и образы из известных рыцарских романов, написанных в эпоху Средневековья: «Парцифалья» Вольфрама фон Эшенбаха, «Тристан и Изольда», «Окассен и Николетта», «Флуар и Бланшефлер», «Ивейн, или Рыцарь со львом», «Клижес», «Эрек и Энида» Кретьена де Труа и т.д. В романе «Баудолино» присутствуют мотивы и образы, присущие средневековым куртуазным романам, например, мотив поиска святого Грааля. Представлен также конфликт, взятый из романа «Тристан и Изольда», – любовь Баудолино к жене императора, Беатрисе. Образ Беатрисы в произведении У. Эко совпадает с куртуазными представлениями о прекрасной даме: светлые волосы, миловидный лик.

Несмотря на это, Баудолино, служащий своей даме сердца, пишет ей письма не о любви, а о чудесах, известных ему. Как в рыцарских романах, в «Баудолино» идея путешествия и подвига играет значительную роль. Однако, нарушая канон рыцарского романа, Баудолино не совершает ни одного подвига и не участвует в кровопролитных войнах.

В то же время, заметно снижение пафоса, присущего рыцарскому роману: “Apparve bello come un Saladino, su un cavallo ingualdrappato, una gran croce rossa sul petto, la spade sguainata, urlando “ventrediddio, madonnalupa, mortediddio, schifosi bestemmiatori, maiali simoniaci, è questo il modo di trattare le cose di nostrosignore?” [71, с. 23] («Прекрасный, как Саладин, на лошади, чей чепрак был чуден, со рдяным крестом на груди, с голым мечом и с воплем: «Разъязви вас огонь в бога и в рот и в душу, в чертову мать и в печенки, хриstopродавцы, олухи, свиньи, паскуды, беззаконничать над добром Господа нашего Христа Иисуса?!» [55, с. 28]).

Примечательно, что «лес» как место укрытия и встречи влюбленных Баудолино и Гипатии отсылает нас к таким романам, как «Тристан и Изольда», «Окассен и Николетта»; а «мнимая смерть» Фридриха отсылает нас к «Клижесу» и «Эрику и Эниде» Кретьена де Труа.

В романе «Баудолино» представлены **куртуазная лирика и поэзия вагантов**, которая проявляется в параллели между поэзией Абдула и Рюделя, заключающаяся в приведении фрагмента лирики трубадура со всем присущем ему стилем [55, с. 98].

Представлена поэзия вагантов, которая представляет собой поэзию светского содержания, написанную на латинском языке. В романе «Баудолино» содержится лирика Архипииты Кельнского, который является прототипом Поэта, спутника Баудолино. В тексте представлено его стихотворение «Исповедь», написанное якобы Поэтом, но на самом деле Баудолино. К тому же, здесь проявляется и архитектуральность между поэзией Абдула и Рюделя, заключающаяся в приведении фрагмента лирики трубадура со всем присущем ему стилем [55, с. 98].

В романе «Имя розы» присутствуют черты жанра **видения**. Видение также является одним из жанров средневековой литературы, отличающимся различным набором признаков и мотивов. В романе «Имя розы» главным приемом жанра видения становится «откровение во сне» Адсона, который помог Вильгельму в расследовании.

В двух романах можно найти черты **плутовского романа**. Баудолино, будучи студентом в Париже, попадает в ситуации, характерные для пикарескного романа: убегает от мужа любовницы через окно, шатается по городу, прогуливает занятия. По воспоминаниям Адсона, он сам был плутом в своем аббатстве в Мельке: “*Procedetti per tre stanze camminando rasente i muri, leggero come un gatto (o come un novizio che scenda in cucina a rubar del casio in dispensa, impresa in cui eccellevo a Melk*” [73, с. 138] «(Вжался в стену и бесшумно двинулся на огонь, крадучись, как кот — или как послушник, пробирающийся ночью в кладовую за козьим сыром (по этой части в Мельке я не знал себе равных)» [56, с. 224]).

Эпистолярный жанр также не соблюдается полностью в романе. Главный герой пишет стихи сразу за обоих: за себя и за свою возлюбленную, при этом имитируя женский почерк: “*Erano belle lettere, e a rileggerle Baudolino fremeva, e s'invaghiva sempre di più di una creatura che sapeva ispirare tali ardori*” [71, с. 54] («Красивые получались письма. Перечитывая их, Баудолино распалялся и все больше очаровывался созданием, умевшим вдохновлять подобный жар. [55, с. 100])

Детективный жанр разворачивается в основном вокруг смерти Фридриха Барбароссы, императора Священной Римской империи. На него было совершено «покушение» в закрытой комнате; узнав это, Баудолино и его спутники опасаются, что в убийстве Фридриха обвинят их, выбрасывают в реку тело еще живого императора. В конце романа Баудолино, все годы пытавшийся понять, кто же убил Барбароссу, сам оказывается его убийцей, что является аллюзией на детектив «Убийство Роджера Экройда» Агаты Кристи, в котором рассказчик и убийца является одним и тем же лицом.

Таким образом, в романе «Баудолино» происходит взаимодействие средневековых и современных жанров, видоизменение которых становится

основными двигателями сюжета. Баудолино – это «хамелеон», который является точкой пересечения различных жанров. Баудолино в романе перевоплощается в летописца, рыцаря, путешественника, студента, следуя следует жанровым канонам, а если и нарушает их, то также делает это по определенным правилам, предвосхищая ход развития литературы.

В романе «Имя розы» правила детективного жанра также нарушаются. С первого взгляда Вильгельм кажется «средневековым» детективом, учитывая, что в прошлом он исполнял обязанности инквизитора. Он ведет себя как настоящий следователь, становится на место убийцы, мыслит как убийца и показывает себя знатоком человеческой души, находя в каждом слабые места. Несмотря на это, Вильгельм сочинил ошибочную версию преступления, а преступник подлачился под нее. Также Адсон неоднократно замечал, что его учитель по чистой случайности приходил к правильному решению, а не с помощью метода дедукции. Бывший инквизитор не оправдывает возложенных на него надежд; даже Адсон в определенный момент разочаровывается в своем учителе. Вильгельм не сумел ни предотвратить убийства, ни заполучить книгу в сохранности.

У. Эко известен не только как писатель, но и как **семиотик**, поэтому многие его теории присутствуют и реализовываются на страницах его романов. К примеру, Вильгельм рассказывает Адсону о том, что книга, как и мир состоят из знаков: “Il bene di un libro sta nell'essere letto. Un libro è fatto di segni che parlano di altri segni, i quali a loro volta parlano delle cose. Senza un occhio che lo legga, un libro reca segni che non producono concetti, e quindi è muto” [73, с. 304] («Благо книги — в том, чтоб ее читали. Книга состоит из знаков, говорящих о других знаках, которые в свою очередь говорят о вещах. Вдали от читающего глаза книга являет собой скопище знаков, не порождающих понятий. А значит, она нема» [56, с. 522]). Здесь выражена идея относительно роли читателя, благодаря которому текст наполняется множеством смыслов. Вильгельм считает, что в мире всякое творенье — книга и изображение.

Далее, Вильгельм рассказывает своему ученику не только о знаке, но и об идеях и образах. На вопрос Адсона о существовании единорогов и их наружности, Вильгельм высказывает мысль о несовпадении плана содержания и плана выражения. «Единорог, описываемый в книге, — это отпечаток. Если существует отпечаток, значит, существует то, что его отпечатало». Таким образом, оказывается, что путешественники видели не единорога, а носорога. Примечательны размышления Вильгельма относительно ереси: многие люди не видят дифференциальных признаков, которые смогли бы отличить ересь от «истинной» веры; происходит несоответствие плана выражения и плана содержания: “l'eresia fa al popolo

cristiano, che rende oscure le idee e spinge tutti a diventare inquisitori per il proprio bene personale” [73, с. 45] («ересь христианскому народу: что она спутывает понятия и мысли и побуждает каждого становиться инквизитором ради собственной личной пользы. А ведь по тому, что я видел в аббатстве, может родиться мысль, будто очень часто сами инквизиторы порождают ересь» [56, с. 73]).

В романе «Баудолино» также поднимаются вопросы относительно семиотики. Как и в «Имени розы», одни люди проводят различительную грань, а другие – нет. Баудолино и его спутники, несомненно, видят различия между исхиаподом и блегмом и людьми. В свою очередь, существа, населяющие царство диакона Иоанна, не видят абсолютно никаких различий. То же с гипатиями: всех гипатий зовут гипатиями – у них нет своего имени. Примечательно, что Адсон так никогда и не узнал имя своей возлюбленной: “Dell'unico amore terreno della mia vita non sapevo, e non seppi mai, il nome” [73, с. 312] («Единственная земная любовь всей моей жизни не оставила мне — я никогда не узнал — имени» [56, с. 536]). У. Эко хотел этим сказать, что практически невозможно отделить один знак от другого из-за множества интерпретаций. К примеру, можно по-разному понимать, что именно скрывается за еретическими течениями, за католической церковью – истина непостижима и для всех она будет разной. Таким образом, в романах У. Эко присущи черты семиотического романа, коими они и являются.

Несомненно, оба текста являются историографическими и черты **исторического романа** в них присутствуют. Зачастую хронисты, а именно Адсон и Баудолино, отходят от основного повествования и рассказывают читателям о исторических событиях, происходивших в тот период времени. И в «Баудолино», и в «Имени розы» представлена борьба пап с императорами, войнами, походами. Как упоминалось ранее, Адсон и Баудолино – ненадежные летописцы и рассказчики: один не до конца понимает суть произошедших события, а из слов другого трудно отличить реальность от вымысла. Более того, в романах скорее представлены не факты, а лишь интерпретации. К примеру, по одной из версий брат Дольчин, несмотря на ужасные пытки не произнес ни звука, а по другой – кричал что было сил. Адсон задается вопросом: “Chi di noi è più capace di dire se avessero ragione Ettore o Achille, Agamennone o Priamo quando si dibattevano per la bellezza di una donna che ora è cenere di cenere?” [73, с. 301] («Кто сейчас способен сказать, Гектор был прав или Ахилл, Агамемнон или Приам, в их войне за улыбку той женщины, которая ныне — прах праха?») [56, с. 517]). В книгах может быть написана ложь или же истина, поэтому мы способны лишь интерпретировать написанное и обдумывать это.

Ж. Женетт считает данный тип интертекстуальной связи одним из самых важных, так как с помощью архитектуральности поэтика текста способна видоизменяться.

2.4. Паратекстуальные элементы художественного текста

В работах Ж. Женетта отводится значительное место паратекстуальности, которая направляет читателей, а также формирует и контролирует восприятие произведения. Паратекстуальность проявляется как внутри текста, то есть «перитекст», так и снаружи текста «эпитекст».

В перитекст входят следующие элементы:

- Имя автора;
- Заголовок;
- Содержание;
- Предисловие.

В свою очередь, к эпитексту относят элементы, располагающиеся за пределами художественного текста, но интертекстуально связанные с ним:

- Рецензия;
- Интервью;
- Переписки.

Таким образом, паратекст состоит из перитекста и эпитекста.

Показательно, что даже дизайн обложки художественного произведения неслучаен; он также несет в себе определенную информацию и готовит читателей к содержанию текста.

Имя автора художественного текста – один из первых элементов паратекста, который замечает читатель. Имя автора немедленно настраивает и подготавливает читателей к определенному литературному направлению, жанру, проблематике, философским взглядам, характерным писателю.

Имя У. Эко, уже давно ставшее известным в мировой литературе, подсказывает аудитории, что следует ожидать от произведения, а именно: интеллектуальной игры, захватывающего сюжета и неожиданной развязки. Благодаря имени автора, читатель может догадываться о темах, проблемах, которые он будет затрагивать в своем художественном произведении.

Заглавие произведения представляет собой предтекстовую единицу паратекста, обладающей автономностью. Несмотря на это, как и другие элементы паратекстуальности, заглавие составляет единое целое с непосредственно самим текстом. Во многих случаях заглавие подсказывает и даже раскрывает читательской аудитории содержание художественного произведения. Однако даже на уровне паратекста У. Эко нарушает это

правило, по крайней мере относительно названий романов «Имя розы» и «Баудолино».

Заглавия «Баудолино», как и «Имя розы», не раскрывают тему произведений; каждый человек может ожидать от этих произведений совершенно разное содержание. У. Эко намеренно не передает через названия текстов их возможную тему, идею, проблематику, так как мысли и сам человек уникален. В зависимости от контекста, неоднозначности заголовков, читатели могут до бесконечности расшифровывать код, заложенный в них.

Оглавление также является единицей паратекстуальности, которая служит для передачи информации через названия глав, составляющих произведение.

Например, название такой главы, как «Баудолино едет в Париж» / «Baudolino va a Parigi» уведомляет читателя, что главный герой в этой главе покинет двор императора Фридриха и отправится в Париж. Несомненно, такой метод использовался во многих предшествующих произведениях: сборниках новелл, средневековых текстах. В романе «Имя розы» также названия глав кратко уведомляют читателей о событиях «Час первый, где разворачивается братская дискуссия о бедности Христа».

Кроме всех вышеперечисленных элементов паратекстуальности, следует отметить иллюстрации, которые также относятся к паратексту. Речь идет о карте Космы Индикоплова, представленную в «Христианской топографии» этого автора, которая играет важную роль в создании картины мира в произведении. Паратекстуальность представляет текст читателю, делая его зрительно осязаемым, прежде чем он будет прочитан читателем».

Таким образом, паратекстуальность включает элементы, которые лежат вне основного текста, выполняют функции оценки и убеждения, помогают направить и контролировать восприятие текста читателями, влияют на читателя, формируя и изменяя оценку текста до и после его активного прочтения, играют важную роль в понимании смысла текста.

Следует заметить, что в романе «Имя розы» перед непосредственным началом повествования помещено **«Примечание автора»**, в котором рассказывается и поясняется структура рукописи Адсона из Мелька. Она состоит из семи глав по числу дней, а каждый день подразделяется на эпизоды, приуроченные к богослужениям. Далее следуют подзаголовки с пересказом французского переписчика Балле. Более того, ниже представлена наглядная таблица соотношения канонических и астрономических часов, к примеру «Хвалитны», «Повечерие», призванные разобратся читателю с расписанием служб в монастыре.

Также к элементу паратекстуальности относится схема Храмины, расположенная в самом начале текста, а также схема шифра, состоящего из знаков зодиака, с помощью которого Венанций зашифровал загадку.

Ж. Женетт полагает, что паратекстуальность выполняет различные функции, которые способствуют пониманию текста. Кроме того, элементы паратекстуальности, в независимости от того, находятся ли они за пределами произведения или же внутри него, связывают текст в единое целое. Паратекстуальные связи структурируют текст в том виде, в котором он будет представлен читателю.

2.5. «Имя розы» и «Баудолино» как метатексты

Метатекстуальность – свойство текста, состоящее в наличии дополнительного комментирующего пласта, который отражает процесс осмысления, интерпретации, а также понимания заложенной в тексте информации. Метатекст фактически не проявляется, а додумывается, интерпретируется, выражаясь в языке, следуя вышеприведенной логике, в различных дополнительных комментирующих ссылках. Под метатекстуальностью подразумевается авторский комментарий к своему собственному тексту, который направлен на обнажение литературных приемов, отражающих процесс становления художественного произведения [5, с. 77].

Роман «Баудолино» – это метатекст, «текст о тексте», в котором изображен непосредственно процесс создания произведения. Несомненно, метатекстуальность является важной составляющей «Баудолино», так как это произведение повествует о тексте в самом широком смысле слова: это конкретные тексты, вокруг которых строится сюжет, и интертекстуальная составляющая, и текст средневековой культуры.

В романе «Баудолино» раскрываются механизмы создания истории. В качестве персонажей «Баудолино» фигурируют известные средневековые хронисты – византийский политический деятель Никита Хониат и епископ Оттон Фрейзингенский, дядя императора Фридриха I. Как и в «Имя розы», в романе «Баудолино» демонстрируется процесс написания средневековой хроники: получение хронистом информации об исторических событиях, их последующая обработка и селекция фактов. Вот как оценивает свое ремесло византийский историк, беседуя с Баудолино: “Non ci sono storie senza senso. E io sono uno di quegli Uomini che sanno trovarlo anche là dove gli altri non lo vedono” [71, с. 17] («В любой истории есть смысл. Я умею найти смысл там, где не видят другие» [55, с. 22]).

Весь роман представляет собой рассказ истории, местами ложной и преувеличенной, иногда правдивой. В самом начале романа читателям предоставляется возможность увидеть первую попытку написать хронику. Показан сам процесс написания хроники, а именно: главный герой записывает свою историю на листе совершенно другой хроники. Это является палимпсестом: “o preso da uno scrinio del vescovo Oto molti folii ke forse sono cose de la ~~cancel~~ cancellaria imperiale et li o gratati quasi tutti meno ke dove non veniva via et adesso o tanto Pergamino per schriverci quel ke volio cioè la mia chronica anca se non la so scrivere in latino” [71, с. 5] («в сундуке епископа отто кучу листов что были поди из канцелярии императора и их соскреб почти совсем кроме только слов что не ~~еоскреба~~ ои соскребались кроме слов что не смог соскрести сейчас имею много пергамента чтоб написать все что угодно то есть писать мою Хронику но не могу написать латынью» [55, с. 9]).

На то, что Баудолино не смог стереть с листа предыдущей хроники, он просит нас, читателей, не обращать внимания на написанное: «anche qui non sono riuscito a cancellare» [71, с. 11] («тут тоже не сумел содрать буквы» [55, с. 16]).

Следующая цитата говорит о том, что многие придворные хронисты писали историю в угоду своим господам: “Forse, se restava quella, Ottone non aveva il coraggio di scrivere la Gesta, e siccome è per via di queste Gesta che domani si dirà che cosa Federico ha fatto e non ha fatto, se io non grattavo via la prima Chronica finiva che Federico non aveva fatto tutto quello che diciamo che ha fatto” [71, с. 45] («Останься, может, первый вариант в силе, совесть не позволила бы даже и браться за «Деяния». В то же время, зная, что именно по «Деяниям» завтра будут судить, что свершил Фридрих и чего не свершил... Если б я не соскреб эту злосчастную хронику, то Фридрих, глядишь, и не свершил бы того, что мы считаем его свершениями [55, с. 54]).

Вот что советует Баудолино хронист относительно написания истории: «Se tu vuoi diventare uomo di lettere, e scrivere magari un giorno delle Istorie, devi anche mentire, e inventare delle storie, altrimenti la tua Istoria diventerebbe monotona. Ma dovrai farlo con moderazione» [71, с. 48] («Если ты собираешься быть автором и слагать, быть может, собственные истории, тебе нужна способность лгать, иначе истории выйдут нудные. Но лгать надлежит с умеренностью» [55, с. 57]). У. Эко показывает, что зачастую обман становится двигателем истории, толкающих людей на свершение подвигов и, неважно, были ли они правдой или же ложью.

В «Имени розы» на листах будущей хроники Адсон рассказывает читателям свою историю, сопровождая своими многочисленными комментариями. Как и Баудолино, Адсон записывает все прошедшие

события с целью осознать их, постичь их суть и, наконец, найти истину. На протяжении всей истории он вставляет в текст или же оставляет на маргиналиях свои комментарии, показывая при этом процесс написания хроники, его взгляды и мысли относительно событий и поступков людей. Как многие античные авторы, Адсон призывает все свои силы, чтобы ему удалось написать свою повесть. Адсон время от времени отступает от основного повествования, детально рассказывая об истории того времени, противоречии между папой и императором, о своем путешествии по Италии, о своей истории любви, поэтому он часто пытается вернуться к главным событиям.

Кроме комментариев хрониста, читателю представляется достаточно наглядная картина средневекового скриптория и процесса подготовки пергамента, написания, украшения хроник, а также их хранение.

Записывая свою историю, Адсон раскрывает нам множество секретов скриптория и процесса написания и переписывания книг. Он поясняет, насколько тяжело работать писцом в скриптории, в особенности зимой из-за невыносимого холода, из-за чего на страницах хроник можно увидеть: «встречаем фразы, оброненные писцом между делом, как знаки претерпеваемых им, а иногда и нестерпимых страданий, к примеру, такие: “Grazie a Dio presto si fa buio”, oppure “Oh, avessi un bel bicchiere di vino!, o ancora “Oggi fa freddo, la luce è tenue, questo vello è peloso, qualcosa non va” [73, с. 103] («Слава тебе Господи, начинает темнеть», или: «Эх, в эту бы пору толику доброго вина!», или в таком духе: «Сегодня холодно, ничего не видно, пергамент волосатый, и выходит скверно» [56, с. 165]).

Следует заметить, что из-за комментариев Адсона, читатель в конце концов приходит к мысли, что он является ненадежным источником информации и человеком, незаслуживающим полного доверия. Вот что пишет Адсон относительно записи истории в аббатстве: “Cercherò di dirne cosa avevo capito, anche se non son sicuro di dire bene queste cose” [73, с. 44] («Я буду стремиться воспроизвести все, что тогда понял и запомнил, даже когда не полностью уверен, что воспроизвожу верно» [56, с. 71]). В этом смысле Адсон очень похож на Баудолино, на слова которого также нельзя было полагаться. Кроме того, хроника не может быть исключительно точной еще по одной причине, а именно: Адсон по национальности немец, и, работая секретарем у Вильгельма, он не мог успевать воспринимать на слух и записывать речи итальянцев. Адсон признает, что ему удалось описать в хронике далеко не все события, так как, в отличие от его родины, в Италии дискуссия протекала не постепенно.

Более того, причины написания хроники у Адсона и Баудолино одни и те же: освободиться от воспоминаний, висевших тяжким грузом: “Mi sono

ripromesso (vecchio amanuense di un testo mai scritto prima d'ora ma che per lunghi decenni ha parlato nella mia mente) di essere cronista fedele, e non solo per amore della verità, né per il desiderio (peraltro degnissimo) di ammaestrare i miei lettori futuri; ma anche per liberare la mia memoria appassita e stanca di visioni che per tutta la vita l'hanno affannata” [73, с. 215] («Я столько раз себе обещал (дряхлый запечатлитель никогда не существовавшего текста, но в течение долгих десятилетий все звучавшего в моей душе) рассказывать честно все как было, и вызывается это не намерением назидать будущих читателей, а желанием освободить старую, полуувядающую память, переутомленную видениями, которые ее подавляли и отягощали все эти годы» [56, с. 361]).

Как в романе «Баудолино», так и в остальных произведениях У. Эко, показано и доказано, что не стоит полагаться на историю, даже если она претендует на достоверность. В «Имени розы» все без исключения познают мир через книги, сидя в скриптории и библиотеке и доверяя авторитетным святым, ученым и путешественникам. Так, Адсон искренне верил в существование единорога: в изящного, беловидного и благодушного существа, позволяющего подойти к себе лишь девственницу. В свою очередь, Вильгельм Баскервильский поясняет своему ученику, что не следует полагаться на все «достоверные» хроники и свидетельства. Вильгельм упоминает Марко Поло, венецианского путешественника, который нашел единорогов черными и весьма свирепыми существами (носорогами).

В «Баудолино» достаточно значимое место отводится различным видам фальсификаций, непосредственно влияющих на историю. Многие произошедшие события умалчиваются, искажаются, преувеличивается их значение и наоборот. Большая роль отводится подделкам исторических документов и многих реликвий. Для того, чтобы написать историю, требуется всего лишь компиляция уже существующих фактов, взятых из других текстов.

Далее, имеет место подделка письмо пресвитера Иоанна, которое, в свою очередь в скором времени будет подделано еще раз греческим монахом Зосимой: получается своеобразная «подделка подделки».

У. Эко показывает непосредственный процесс выдумывания царства пресвитера, его дворца со всеми деталями. Создание чего-то собственного, в коллективе и выдача за правду, напоминает «Маятник Фуко», в котором также выдуманная история силой воли людей превращается в реальность.

Далее, наглядно представлен процесс создания чертежей, а также использование описаний из разных источников: “Ora datemi idee per popolare il regno”, disse Baudolino. “Debbono viverci elefanti, dromedari, cammelli, ippopotami, pantere...” [71, с. 147] («— Теперь подскажите мне, кем населить

его владения, — распорядился Баудолино. — Там будут жить слоны, дромадеры, верблюды, гиппопотамы...» [55, с. 173]).

Герои все свои знания используют для создания «своего» царств Иоанна: “Per il resto non c’era che da riprendere quello che era stato pensato e detto negli anni precedenti, con qualche abbellimento. La terra del Prete stillava miele ed era ricolma di latte – e Rabbi Solomon era deliziato nel ritrovare echi dall’Esodo, dal Levitico o dal Deuteronomio” [71, с. 147]. («В общем, работа состояла в том, чтобы собрать все выдуманное и рассказанное в прошлые встречи, слегка приукрасив в описаниях. Земля Пресвитера сочится медом, преет молоком... тут Рабби Соломон с удовольствием отмечал отсылки к Книгам Исход, Левит и Второзаконие...» [55, с. 174]).

Примечательно, что герои также имитируют почерк при написании письма. К примеру, Абдул имитирует почерк пишущего латиницей араба. Кроме того, ранее Баудолино имитирует женский почерк, а именно императрицы Беатрисы. Все это обнажает способы создания и написания истории.

Другими фальсификациями являются Сангреаль, за который выдают обычную чарку отца Баудолино, а также головы Иоанна Крестителя: «Ciascuno di essi contiene un teschio, trattato con fumigazioni in modo che si rimpicciolistica e sembri antichissimo. Fabbrico reliquie, è vero, e sono molto richieste sia in Asia che in Europa. Basta collocare due di queste teste a molta distanza l’una dall’altra, come dire una ad Antiochia e l’altra in Italia, e nessuno si accorge che ce ne sono due» [71, с. 305] («В каждой из них по черепу, Прокопченному по особой методе так, чтоб кость съежилась и выглядела очень древней. Я живу в этой области, где земля не родит урожая, не имею ни нив, ни скота, и мое имущество ограничено. Я кормлюсь продажей этих мощей. Они пользуются превосходным спросом в Азии и в Европе. Нужно только пристраивать с умом, чтобы их развозили пропорционально повсюду, скажем так, одну голову в Антиохию, а вторую в Италию» [55, с. 359]).

Кроме того, мощи Волхвоцарей также являются сфабрикованными, а герои выдают себя за волхвов, становясь пародией на поклонение волхвов Иисусу Христу: «Il Poeta aveva osservato che dovevano essere in dodici. Se si voleva essere trattati con rispetto lungo il cammino verso la terra del Prete Giovanni, sarebbe stato consigliabile che la gente li credesse i dodici Re Magim sulla via del ritorno» [71, с. 323] («Поэт настаивал, чтобы их было двенадцать. Если рассчитывать на повсеместный уважительный прием на всем пути к империи Иоанна, желательно было выглядеть двенадцатью Волхвоцарями, вершащими обратный путь» [55, с. 379]). В очередной раз У. Эко представляет альтернативную историю читателям, которая, к сожалению,

зачастую оказывается правдой: за многочисленными легендами стоят фальсифицированные и преувеличенные сказания и документы.

Никита подобен читателю, который, познавая историю, должен всегда помнить о том, что она может оказаться ложной. Ему следует быть разборчивым и правильно интерпретировать факты и события и понимать, что, согласно концепции, У. Эко, истину выявить сложно. В доказательство можно привести пример из романа, в котором Пафнутий советовал поступить Никите следующим образом: “*Ti ci vorrà poco ad alterare leggermente gli eventi, dirai che sei stato aiutato da dei veneziani. Sì, lo so, non è la verità, ma in una grande Istoria si possono alterare delle piccole verità perche ne risalti la verità più grande*” [71, с. 525] («Подправь едва-едва, чтоб нечувствительно преобразовать события. Скажи, что выручили тебя из беды венеицы. Да, знаю, это неискренне. Но большая История допускает неискренности по мелочам, если это на пользу великой Истине» [55, с. 610]).

В романах У. Эко акцентируется внимание на саму сущность интертекста и интертекстуальности: «когда я читал этот листок, меня не покидало чувство, будто я что-то подобное где-то уже читал. Мне даже вспоминались фразы, почти совпадающие с некоторыми из этих». Вильгельм высказывает мысль, что все книги рассказывает о других книгах: “*Non potresti, leggendo Alberto, sapere cosa avrebbe potuto dire Tommaso? O leggendo Tommaso sapere cosa avesse detto Averroè?*” [73, с. 221] («Разве, читая Альберта, ты не можешь представить себе, что говорилось у Фомы? А читая Фому — представить себе, о чем писал Аверроэс?») [56, с. 373]). Таким образом, не читая и даже не держа в руках вторую часть поэтики Аристотеля, Вильгельм Баскервильский безошибочно догадался, о чем будет идти речь. Романы «Имя розы» и «Баудолино» У. Эко является метатекстом, романом, который повествует о создании средневековой литературы и способности текста формировать действительность.

2.6. Черты гипертекстуальности в романах

В своей работе «Палимпсесты» Ж. Женетт также уделил внимание такому непростому понятию, как «гипертекстуальность». Ученый дал следующее определение данному явлению: “*any relationship uniting a text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary*” [77, с. 5] («любое отношение, связывающее текст В (который я назову гипертекстом) с предшествующим текстом А (его, разумеется, я обозначу как гипотекст), которое не является комментарием» - Я. П).

Многие ученые определяют «гипотекст», в отличие от Ж. Женетта, как интертекст, который является основным источником для гипертекста.

Т. Нельсон, М. Визель считают нелинейность главной чертой гипертекстуальности. Согласно теории Ж. Женетта, гипертекст тождественен палимпсесту, то есть «текстам во второй степени», полученные из ранее написанного текста. “What I call hypertext, then, is any text derived from a previous text either through simple transformation, which I shall simply call from now on transformation, or through indirect transformation, which I shall label imitation” [77, с. 7] («Гипертекст – это любой текст, созданный на основе предшествующего текста или посредством простой трансформации, которую я так и зову «простой», или посредством косвенной трансформации, которую я называю имитацией» (мой перевод).

Ж. Женетт отмечает, что гипертекстуальность сходна с таким типом связи, как архитекстуальность. Отличие между ними состоит в том, что различные жанровые образования базируются скорее на имитации жанровых моделей, а не на особенностях предшествовавших текстах, то есть гипотекстах.

Несмотря на некоторые затруднения относительно определения гипертекстуальности, в романах У. Эко данные связи, несомненно, присутствуют.

Романы «Имя розы» и «Баудолино», как и многие другие тексты, созданные в тот период времени, вмещают в себя огромное количество ссылок на различные тексты, как художественные, так и исторические. Адсон и Баудолино в качестве средневековых рассказчиков составляют свои хроники не только на основе своего личного опыта; они опираются на многочисленные тексты, зачастую пытаясь объяснить происходящие события с помощью цитат и взглядов античных и средневековых авторов. Их хроники можно представить в качестве палимпсестов: пергаментов, с которых соскребли прежний текст.

Показательно, что в романе «Баудолино» главный герой начинает писать свою историю на том самом палимпсесте: “*ansa qui non sono riuscito a chancelare*” [71, с. 11]. Баудолино взял хронику, над которой долгое время трудился епископ Отгон, и соскреб практически все слова для того, чтобы попробовать написать свою историю. Ему не удалось стереть все буквы, поэтому он обращается к читателям и просит их не обращать внимания на латынь, на которой писал свою хронику епископ Отто.

Гипертекстуальность проявляется в романах У. Эко следующим образом: сюжеты, персонажи и мотивы предшествующих текстов становятся основой и толчком для дальнейшего развития повествования в «Имя розы» и «Баудолино».

В романе «Имя розы» исключительную важность представляют «Приключения Шерлока Холмса» Артура Конан Дойла, вторая часть

«Поэтики Аристотеля» и рукопись X века "Об Антихристе" аббата Адсона, вокруг которых строится текст У. Эко. Итальянский писатель не просто трансформирует тексты, а имитирует их.

Прямой отсылки на «Приключения Шерлока Холмса» в романе «Имя розы» нет, однако У. Эко ставит в центр своего произведения не только расследователя и его помощника, но и ряд преступлений, который необходимо раскрыть.

Далее, вокруг второй части «Поэтики Аристотеля» развернулось расследование Вильгельма и Адсона. Содержание данной рукописи формирует противостояние между философией Вильгельма и Хорхе Бургосского. Если Вильгельм считает смех добром, которое способно учить людей: даже вводя в обман, оно помогает людям внимательнее присмотреть к вещам, то Хорхе понимает смех иначе. По мнению Хорхе смех – это инструмент вольной интерпретации: “*Se questo libro diventasse... fosse diventato materia di aperta interpretazione, avremmo varcato l'ultimo limite.*” [73, с. 361] («Если эта книга стала бы предметом вольного толкования, пали бы последние границы» [56, с. 622]).

Кроме того, через все повествование проходит пророчество об Антихристе, которого придерживается Хорхе. Данные тексты являются не примерами интертекстуальности или архитектекстуальности, а гипотекстами, предоставляющими основу для гипертекстов.

Как пишет Аллен Грахам: “... hypotext is no longer available to or known by modern readers” [78, с. 111] («...гипотекст более не является доступным текстом для современных читателей»). Сам Ж. Женетт замечает, что с течением времени гипотексты выходят из поля зрения читателей; таким образом, со временем гипертекст превращается в полностью самостоятельный текст, в котором практически невозможно разглядеть гипотекст.

Считается, что Адсон тождественен доктору Ватсону из серии книг о Шерлоке Холмсе. Тем не менее, Адсон – это еще и историческая личность, аббат, написавший рукопись «Об Антихристе», которая датируется XX веком. Этот текст забыт и, как следствие, для читателей он перестал быть гипотекстом. Данный пример также реализует семиотическую идею, согласно которой код может по-разному расшифровываться.

Роман «Баудолино» строится на основе знаменитого средневекового документа «Послание пресвитеру Иоанну», а также на византийской хронике Никиты Хониата, на сказании о поклонении волхвов и на легенде о Сангреале.

Вокруг написания письма пресвитеру Иоанну строится весь дальнейший сюжет романа У. Эко. Более того, это письмо дает совершенно

отличную от официальной истории мотивацию императора Фридриха: он идет на Восток не для того, чтобы участвовать в крестовом походе, а вручить Грааль пресвитеру Иоанну с целью признания его императором папой и другими правителями: “Non si può essere imperatore là dove c’è anche un papa. Unedoti all’unico e vero rex et sacerdos che impera laggiù sin dal tempo dei Magi. Solo quando avrai stretto alleanza con lui, o lui ti avrà giurato sottomissione, potrai tornare a Roma e trattare il papa come un tuo sguattero, e il re di Francia e d’Inghelterra come i tuoi stafferi” [71, с. 209] («Невозможно императорствовать, имея у себя на шее папу. Объединись с единственным и истинным rex et sacerdos, владычествующим над теми областями со времен Волхвоцарей. Только когда ваш союз заключится и скрепится, или он принесет тебе клятву служения, ты сможешь поехать в Рим и обойтись с папой как с конюхом, а короли Франции и Англии будут у тебя на посылках» [55, с. 250]). Как пишет Аллен Грэхам, гипертексты могут давать мотивацию герою, которой не было в гипотексте или же наоборот.

Хроника Никиты Хониата считается важным историческим документом Византии XII века. Показательно, что Никита опирался на рассказы многих людей и сам являлся очевидцем ограбления Константинополя в начале XIII века.

Кроме того, роман «Баудолино» опирается на Евангелие от Матфея и на другие тексты, рассказывающие о поклонении волхвов, на романы о святом Граале, автор которого является одним из персонажей в романе У. Эко.

В романах «Имя розы» и «Баудолино» все наиболее значимые линии восходят к ранее написанным текстам, которые автор подверг трансформации и имитации. В отличие от цитат и аллюзий, которые так или иначе отсылают к другим текстам, межтекстовые гипертекстуальные связи не лежат на поверхности: они только угадываются читателем. Если цитаты и аллюзии привносят новый смысл в контекст произведений У. Эко, то гипертекстуальность играет еще более значительную роль в текстах, отвечая за сюжетообразование.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Любое художественное произведение состоит из совокупности различных кодов и лексикодов, которые содержат в себе информацию. Автор посредством текста передает информацию читателю, которому в свою очередь необходимо интерпретировать текст. В сущности, происходит своеобразный процесс коммуникации. Многие художественные произведения содержат в себе различные интертекстуальные связи, проявляющиеся на разных уровнях текста и выполняющие разные функции.

К проблеме интертекстуальности обращались исследователи из разных сфер гуманитарных наук: философы, лингвисты, литературоведы. До сих пор исследователи не пришли к единому определению понятия интертекстуальности и, в частности, классификации типов интертекстуальных связей. Данная дипломная работа опирается на теоретические взгляды Ж. Женетта, который понимал под интертекстуальностью “a relationship of copresence between two texts or among several texts” [71, с. 1] (“связь между двумя или несколькими текстами” - Я.П.). Он, в свою очередь, признавал, что пять видов транстекстуальности настолько взаимосвязаны между собой, что зачастую представляется крайне проблематично их разделить. Тем не менее, опираясь на классификацию французского ученого, в романах «Имя розы» и «Баудолино» были выделены все пять типов интертекстуальных связей и их функции в тексте.

Интертекстуальность, широко представленная в виде цитат и аллюзий в романах У. Эко, подтверждает межтекстовые отношения не только между произведениями разных писателей, но также между произведениями самого У. Эко. Данный тип связей, помещенный в контекст и распознанный читателем, мгновенно привносит дополнительные смыслы и заставляет по-другому воспринимать текст.

Архитекстуальные связи характеризуются трансформацией различных средневековых и вполне современных жанров. Романы «Имя розы» и «Баудолино» отличаются жанровым своеобразием, и, У. Эко, помещая своих героев на протяжении всего повествования в определенные жанры, нарушает правила этих жанров. Ж. Женетт полагал, что главной целью архитекстуальности является бесконечное изменение поэтики текстов.

Далее, романы «Имя розы» и «Баудолино» являются метароманами, в которых не только говорится о тексте, но и обнажаются приемы создания и написания истории. Будучи историографическими романами, произведения У. Эко в полной мере выражают взгляды итальянского писателя и ученого на постмодернистскую концепцию истории.

Значительное место отводится и паратекстуальным элементам, которые способствуют восприятию и пониманию текста читателем. Как и коды, обладающие упорядочивающей функцией, посредством которой они ограничивают круг интерпретаций, паратекстуальные элементы помогают читателю верно понять намерение автора.

И наконец, гипертекстуальные связи, существующие между гипотекстом и гипертекстом. Основываясь на ранее написанный текст, гипертекст сужает или же наоборот расширяет оригинальное произведение в рамках сюжета, системы персонажей, их мотивов. Как отмечает Ж. Женетт, зачастую гипертекст превращается в совершенно самостоятельное произведение. Более того, все тексты гипертекстуальны, так как в совокупности они представляют собой своеобразную энциклопедию знаний и культуры человека и являются «гиперссылками» на различные тексты.

Как и культурные коды, интертекстуальные связи имеют значение и наращивают новые смыслы лишь в контексте и при наличии читателя. В сущности, интертекстуальные связи ведут к новому способу прочтения и интерпретирования текстов.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абеляр, П. История моих бедствий / П. Абеляр. – М.: Азбука, 2014. – 288 с.
2. Августин Блаженный. О граде Божиим / Блаженный Августин. – М.: АСТ, 2000 – 662 с.
3. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей / И. В. Арнольд; Науч. ред. П.Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. – 444 с.
4. Баженова, Е. А. Интертекстуальность / Е. А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Наука, 2003. – С. 108
5. Балабин В.В. Метатекстуальность и интертекстуальность в исследовании дискурса /В. В. Балабин // Вестник МГИМО – Университета. Серия: Филология. – 2008. – №2 – С. 77 - 82
6. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; Пер. с фр. и сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989—616 с.
7. Барт, Р. S/Z / Р. Барт; Общ. ред. и ст. Косикова Г.К. – М.: Академический проект, 2009. – 384 с.
8. Бахтин, М. М, Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1972. – 470 с.
9. Библер, В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. – М.: Полиздат, 1991. –413 с.
10. Бубер, М. Два образа веры / М. Бубер. – М.: Республика, 1995, – 464 с.
11. Васильчикова, Т. Н. Теория интертекста в филологии: основные этапы исторического формирования / Т. Н. Васильчикова // Симбирский научный Вестник. – 2016. – №2 (24). – С. 181–186.
12. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л.: Гослитиздат, 1940. – 464 с.
13. Виллардуэн, Ж. де. Взятие Константинополя. // Взятие Константинополя. Песни труверов. Пер. со старофранцузского О. Смолицкой и А. Парина. М.: Наука, 1984. 318 с.
14. Де Труа, К. Эрек и Энида. Клижес / К. Де Труа; пер. Н. Я. Рыкова. – М.: Наука, 1980. – 525 с.
15. Де Труа, К. Ивэйн, или рыцарь со львом / К. Де Труа; пер. В. Б. Микушевич. – М.: Художественная литература, 1974. – 159 с.
16. Де Труа, К. Роман о Тристане и Изольде / К. Де Труа; пер. Ю. Стефанов. – М.: Художественная литература, 1974. – 91 с.
17. Дойл, А. К. Сочинения в трех томах / А. К. Дойл // Шесть Наполеонов / А. К. Дойл. – М.: Терра, 1995. – Т. 2. – С. 406–427.
18. Еременко, Е. Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе / Е. Г. Еременко // Уральский

- филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. – 2012. – №6. – С. 130–140.
19. Женетт, Ж. Фигуры: в 2-х томах / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.
 20. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977 – 405 с.
 21. Ильин, И.П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. — М.: Интрада, 2001. —384 с.
 22. Кессиди, Ф.Х. Сократ / Ф. Х. Кессиди. – СПб: Алтетейя, 2001. – 352 с.
 23. Косиков, Г.К. Текст/Интертекст/ Интертекстология: вступительная статья / Г. К. Косиков // Н. Пьер–Гро. Введение в теорию интертекстуальности. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – С. 8–42.
 24. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман //Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Ю. Кристева; пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – с. 427–457.
 25. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Изменение функций литературы / Ю. Кристева. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
 26. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессе эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – Омск: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 268 с.
 27. Ле Гофф, Ж. Средневековый мир воображаемого / Ж. Ле Гофф. — М.: Прогресс, 2001. — 440с.
 28. Леру, Г. Призрак оперы / Г. Леру. – СПб: Азбука, 2013. – 384 с.
 29. Лиотар, Ж. Ф. Состояние постмодерна / Ж. Ф. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.
 30. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
 31. Лукин, В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа / В. А. Лукин. – М.: Ось–89, 2005. – 560 с.
 32. Муштанова, О. Ю. Средневековье как текст в романе Умберто Эко "Баудолино": автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: специальность 10.01.03 Литература народов стран зарубежья / О. Ю. Муштанова. – М.: МГУ, 2015. – 28 с.
 33. Олизько, Н. С. Архитекстуальность с точки зрения когнитивной синергетики / Н. С. Олизько // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2013. – №24. – С.123–127
 34. Песни трубадуров / Под ред. А. Г. Неймана. – М.: Наука, 1979. – 264 с.
 35. Петрова, Н. В. Экскурс в историю теории интертекстуальности / Н. В. Петрова, Е. Б. Лашина // Вестник Иркутского Государственного

- Лингвистического Университета: научный журнал. Серия Филология. - Иркутск : ИГЛУ. – 2012. – № 2. – С.11–16.
36. Петрова, Н. В. Проблема определения «интертекстуальность» / Н. В. Петрова // Вестник Красноярского государственного педагогического института им. В. П. Астафьева: научный журнал. Филология. Языкознание. – Красноярск: КГПУ им. В. П. Астафьева. – 2017. – С. 196 - 200
 37. Поэзия вагантов / Под ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1975. – 675 с.
 38. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. – М.: Художественная литература, 1974. – 576 с.
 39. Пьеге–Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьер–Гро; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: URSS, 2008. – 238 с.
 40. Риффатер, М. Критерии стилистического анализа / М. Риффатер // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвостилистика. – М.: Изд-во Челябинского гос. ун-та. - № 9 – 1988. – С. 126-141
 41. Смирнов, И. П. Порождение интертекста / И.П. Смирнов. – СПб: Языковой центр СПбГУ, 1995. – 192 с.
 42. Степанов, Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (к обоснованию сравнительной концептологии) / Ю. С. Степанов // Известия РАН. Сер. литературы и языка. – 2001. – Т. 60, №1. – С. 3–11.
 43. Свифт, Дж. Путешествие Гулливера / Дж. Свифт. – М.: Махаон, 2018. – 208 с.
 44. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект–пресс, 1996. – 334 с.
 45. Тороп, П. Х. Проблема интертекста / П. Х. Тороп // Текст в тексте: Труды по знаковым системам / Тартусский гос. ун-т. – 1981. – Вып. XIV (567). – С. 33 – 45.
 46. Усманова, А. Р. Умберто Эко: Парадоксы интерпретации / А Р. Усманова. — Минск, Изд. ЕГУ: ПроPILEI, 2000. — 200 с.
 47. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов /Н. А. Фатеева. – СПб.: КомКнига, 2007. – 282с.
 48. Фатеева, Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. – № 5. – С. 25–38.
 49. Фольклорное произведение. Окассен и Николетта / пер. с М. Ливеровской. – М.: Academia, 1935. – 140 с.
 50. Фон Эшенбах, В. Парцифаль / В. Фон Эшенбах; пер. с нем. Л Гинзбург. – М.: Русский путь, 2000. – 352 с.
 51. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер., сост. и вступ. статья Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – 536 с.
 52. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — М.: Прогресс, 1977. — 488с.

53. Чернявская, В. Е. Интерпретация научного текста / В. Е. Чернявская. – М.: Комкнига, 2005. – 128 с.
54. Чернявская, В. Е. Интертекст и интердискурс как реализация текстовой открытости / В. Е. Чернявская // Вестник Томского университета. – Томск: Изд-во Томского ун-та - №1 – 2004. – С. 106 - 115
55. Эко, У. Баудолино: роман / У. Эко; пер. с итал. и послесловие Е. Костюкович. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2017. – 624 с.
56. Эко, У. Имя розы: роман / У. Эко; пер. с итал., глоссарий и послесловие Е. Костюкович. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2012. – 672 с.
57. Эко, У. История уродства / У. Эко; пер. с итал. А. Сабашникова, И Макаров, Е. Кассирова, М. Сокольская. – М.: Слово. – 456 с.
58. Эко, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. // Философия эпохи постмодерна / У. Эко; Сост., ред. А.Р. Усманова. — Минск: Красико–принт, 1996. — С.48–73.
59. Эко, У. Маятник Фуко: роман / У. Эко; пер. с итал. Е. Костюкович. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2017. – 832 с.
60. Эко, У. О Литературе. Эссе / У. Эко; пер. с итал. С. Сиднева. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2016. – 380 с.
61. Эко, У. Откровения молодого романиста / У. Эко. – М.: АСТ: Corpus, 2013. – 320 с.
62. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию». / У. Эко; пер. с итал. В. Резник, А. Погоняйло. –СПб.: Symposium, 2004. – 544 с.
63. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. — СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 432с.
64. Эко, У. Открытое произведение / У. Эко; пер. с итал. А.П. Шурбелева. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 412 с.
65. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко; Пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 538 с.
66. Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко; А. Коваль. – М.: Издательство АСТ, 2006. – 620 с.
67. Ямпольский, М. Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М.: Культура, 1993. – 464 с.
68. Carducci, G. Poesie. / G. Carducci. – Milano: Rizzoli, 1979. – 320 p.
69. Carducci G. Rime e ritmi / G. Carducci. – Milano: Einaudi, 1987.
70. Dante Alighieri. La Divina Commedia: A cura di Daniele Mattalia. Milano, 1986. Vol. 1— 3.
71. Eco, U. Baudolino / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2004. – 527 p.
72. Eco, U. Fubine: Centro studi fubinesi / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2002. – 36 p.
73. Eco, U. Il nome della rosa / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2014. – 618 p.
74. Eco, U. Il pendolo di Foucault / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2014. – 704 p.

75. Eco, U. *La storia della brutezza* / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2012. – 438 p.
76. Ferraris G. L. *La Chronica Baudolini: esistere per raccontare: ancora un manoscritto, naturalmente. Qualche riflessione sul primo capitolo del Baudolino di Umberto Eco* / G. L. Ferraris. – Fubine: Centro studi fubinesi, 2002. – 36 p.
77. Genette, G. *Palimpsests* / G. Genette. – United States of America: University of Nebraska Press. – 490 p.
78. Graham, A. *Intertextuality (The New Critical Idiom)* /A. Graham. – Routledge: 2000. – 252 p.
79. Plett, H. F. *Intertextuality* / H. F. Plett. – Berlin: Walter de Gruyter, 2000. – 268 p.
80. Polo, M. *Il Milione* / M. Polo. – Milano.: Adelphi, 1975. – 186 p.

ПУБЛИКАЦИИ

1. Патчина, Я. А. Архитекстуальные связи в романе «Баудолино» У. Эко / Я. А. Патчина (в печати).

2. Патчина, Я. А. Интертекстуальные связи в романе «Баудолино» Умберто Эко / Я. А. Патчина // *Juventus in litteratura*: материалы 74-й и 75-й научных конференций студентов, магистрантов и аспирантов БГУ / редкол.: А. М. Бутырчик [и др.]. – Минск : РИВШ, 2018. – С.113 – 117.

3. Патчина, Я. А. Интерпретация сюжета Золушки в сказках Джамбаттисты Базиле и братьев Гримм / Я. А. Патчина // *Juventus in litteratura*: материалы 74-й и 75-й научных конференций студентов, магистрантов и аспирантов БГУ / редкол.: А. М. Бутырчик [и др.]. – Минск : РИВШ, 2018. – С.109 – 113.