

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Курсова робота на тему:

Дискурс пам'яті в романі Умберто Еко «Таємниче полум'я цариці Лоани»

Студентки групи Мліт09-20

Ступак Поліни

Науковий керівник – Ганна Сергіївна Рикова

Доцент кафедри теорії та історії світової літератури

ЗМІСТ

АННОТАЦІЯ.....3

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ДИСКУРСУ ПАМ'ЯТІ.....	6

Поняття дискурсу в сучасній лінгвістиці.....	6
--	---

Структурні параметри дискурсу.....	9
------------------------------------	---

РОЗДІЛ II ОГЛЯД ТВОРЧОСТІ УМБЕРТО ЕКО ТА ПОШУК ДИСКУРСУ ПАМ'ЯТІ В НІЙ.....	12
--	----

2.1. Особливості творчості Умберто Еко.....	12
---	----

2.2. Огляд роману «Таємниче полум'я цариці Лоани».....	18
--	----

ВИСНОВКИ.....	35
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	36

## АННОТАЦІЯ

У роботі досліджується проблема дискурсу пам'яті в романі У. Еко «Таємниче полум'я цариці Лоани». Дискурс розглядається через пласт культури та становлення героя, як складова «естетичного синкретизму» художнього мислення письменника. архетип, інтертекст, пам'ять, масове, синкретизм.

Ключові слова: дискурс, жанр, дискурс пам'яті, пам'ять, дискурс-аналіз, мовні засоби, архетип, інтертекст, синкретизм, Умберто Еко, «Таємниче полум'я цариці Лоани»

## ВСТУП

Дискурс пам'яті це неоднозначне та мало досліджене явище в сучасній лінгвістиці. Різні дослідники характеризують його по різному, що вносить плутанину в поняття та терміни.

Слід відрізнити поняття дискурсу як процесу мовної діяльності від поняття тексту як її результату, зафіксованого в письмовій формі. Текст традиційно є мовним матеріалом для лінгвіста. Він може бути побудований і за законами не мови, а деякої іншої діяльності людини.

Дискурс як вища за рівнем одиниця мови, будучи мовною моделлю певної ситуації, має структурну специфіку, а також, подібно до всіх інших мовних одиниць, і етномовну специфіку. У системі дискурсу може відповідати певна мовна «стема», що має матричну значущість. Принципах формування дискурсивних структур. Традиційні описи дискурсу в семіотиці, як чисто прагматичне явище, що прирівнює сенс висловлювання до його ситуативного вживання, так і чисто семантичне, що підміняє мовні явища моделлю позамовної реальності, можна охарактеризувати як неповні, відривні смислові. Опис цих явищ вперше було намічено у дистрибутивному аналізі дискурсу, розробленому З. Харрісом.

Об'єктом цього дослідження є роман Умберто Еко «Таємниче полум'я цариці Лоани», а предметом – дискурс пам'яті показаний в даному творі.

Мета – визначити жанрові та дискурсивні особливості роману та глибоко проаналізувати творчість Умберто Еко.

Було вирішено такі завдання:

визначення основних теоретикотермінологічних положень дискурсу;  
систематизація та інтерпретація емпіричного матеріалу;  
пошук алгоритму виявлення жанрово-дискурсивних особливостей;  
виконано аналіз тексту.

Методи дослідження: науковий опис, дискурс-аналіз, порівняльний аналіз.

## РОЗДІЛ I

### ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ДИСКУРСУ ПАМ'ЯТІ

#### Поняття дискурсу в сучасній лінгвістиці

Дискурс (фр. discours, англ. discourse, від лат. discursus - бігання взад-вперед; рух, кругообіг; бесіда, розмова) має кілька значень: продукт мовної діяльності – текст; сама мова; процес мовної діяльності та індивідуальний для кожного спосіб говоріння [1].

У сучасній лінгвістиці слово «дискурс» набуло широкого застосування (психологія, лінгвістика, риторика), але значення, які ховаються за поняттям «дискурс», дуже розпливчасті. Найчастіше вони не мають чіткого контуру та постійно змінюються, підлаштовуючись під реалії.

Поняття «дискурс» є одним із складних і важко піддається визначенню сучасної лінгвістики, семіотики та філософії, що змушує задуматися: «А чи правильне його вживання? Чи впевнені в значення цього слова? Де ж його межі? Через те, що дискурс дуже різноманітний, а сфери вживання його великі (лінгвістика, літературознавство, семіотика, соціологія, філософія, етнологія, антропологія, юриспруденція і т.д.) існує кілька підходів до визначення терміну [2].

Вперше термін «дискурс» у лінгвістичній інтерпретації був використаний американським лінгвістом З. Харрісом у назві статті Дискурс-аналіз, яка була опублікована в 1952 році. З розвитком класичного протиставлення мови та мови часів Ф. де Соссюра виникла потреба у третьому понятті, яке б допомогло сформуванню нової парадигми. Мішель Фуко, представник французьких структуралістів та постструктуралістів, розглядав «дискурс» як уточнення традиційних понять стилю та індивідуальної мови. Таким чином, «дискурс» швидше описує спосіб говоріння та приналежність до чогось чи когось, таким, що володіє саме цим дискурсом. В даному випадку дослідників хвилює не сам «дискурс», яке конкретні різновиди. Таке тлумачення поняття стало популярним у публіцистиці.

Наступне тлумачення поняття «дискурс» пов'язане з ім'ям Ю. Хабермаса, німецького філософа та соціолога. Він розглядає «дискурс» як особливий ідеальний вид комунікації, який здійснюється максимально можливе усунення від соціальної реальності, авторитету, рутини, традицій тощо. Метою ж є критичне обговорення та обґрунтування поглядів та дій учасників.

Усі вищезгадані підходи до тлумачення поняття «дискурс» пов'язані між собою та мають спільні точки дотику. Тому не дивно, що П. Серіо виділяє вісім значень терміну «дискурс»:

еквівалент поняття "мова", тобто, будь-яке конкретне висловлювання;

одиниця, що за розмірами перевищує фразу;

вплив висловлювання з його одержувача з урахуванням ситуації

висловлювання (у рамках прагматики);

бесіду як основний тип висловлювання;

вживання одиниць мови, їх мовленнєву актуалізацію;

соціально чи ідеологічно обмежений тип висловлювань,

наприклад, феміністський дискурс, адміністративний дискурс;

теоретичний конструкт, призначений для дослідження умов

виробництва тексту [4].

Тлумачення поняття «дискурс» відрізняються не тільки від дослідника до

дослідника, а й від дисципліни до дисципліни. На даному етапі в лінгвістиці з'являється велика кількість прикордонних наук психолінгвістика, лінгвокультурологія, прагмалінгвістика, соціолінгвістика, які розглядають це поняття з інших ракурсів.

Розглянемо деякі з них:

З позиції прагмалінгвістики він постає як інтерактивна діяльність учасників спілкування, між якими відбувається емоційний та інформаційний обмін, що супроводжується встановленням та підтримкою контакту, після закінчення якого має місце надання дії один на одного, тобто комунікативний ефект. Весь процес супроводжується переплетенням швидко мінливих комунікативних стратегій та його вербальних і невербальних втілень у практиці спілкування. До невербальним, у разі, ставляться положення тіла у просторі і щодо учасників комунікативного акту, міміка, жести тощо.

З позицій психолінгвістики, дискурс вивчається як ряд перемикань від внутрішньої до зовнішньої вербалізації під час породження мови та її інтерпретації, де враховується соціально-психологічні типи мовних особистостей, рольових установок та розпоряджень.

Лінгвостилістичний аналіз визначає реєстри спілкування функціональні параметри спілкування на основі його одиниць (характеристика функціональних стилів: офіційно-діловий, науковий і т.д.), розмежовує усне та письмове мовлення, їх жанрові різновиди.

Структурно-лінгвістичний опис дискурсу передбачає виділення сегментів та спрямоване на власне текстові особливості спілкування, тобто змістовну та формальну зв'язність дискурсу, існуючі способи перемикання теми, модальні обмежувачі, великі та малі текстові блоки, дискурсивна поліфонія як спілкування одночасно на кількох рівнях глибини тексту.

У лінгвокультурному аспекті встановлюється специфіка спілкування у рамках певного етносу, виділяються формульні моделі етикету та мовної поведінки, характеризуються культурні доміанти, які властиві спільнотам у вигляді концептів (наприклад, воля, терпимість) як одиниці ментальної сфери, виявляються способи звернення до прецедентних текстів для даного лінгвокультурного суспільства.

Соціолінгвістичний підхід до дослідження дискурсу передбачає аналіз учасників спілкування як представників тієї чи іншої соціальної групи та аналіз обставин спілкування в широкому соціокультурному контексті. На основі цих особливостей підходу можна виділити два основних типів дискурсу: персональний (особисто-орієнтований) та інституційний. У першому випадку промовець виступає як особистість у всьому багатстві свого внутрішнього світу, у другому випадку – як представник певного соціального інституту Персональний дискурс існує в двох основних різновидах: побутове та буттєве спілкування [5].

Всі перераховані вище підходи не є взаємовиключними, вони, швидше, доповнюють один одного, надаючи повнішу картину, що таке дискурс, які його роль нашому житті, його особливості та специфіка.

### Структурні параметри дискурсу

«Дискурс» це не просто поняття, це ціла система, яка має особливості, ознаки та параметри. Розглянемо деякі з них.

Виробництво та споживання дискурсу. Кожна людина мовної соціуму є джерелом змін у матеріальній субстанції дискурсу завдяки своєму мовному досвіду та водночас є споживачем дискурсу. Найважливішою системою даного параметра є мова, оскільки людина у дискурсі бере участь як мовна особистість. Під мовною особистістю слід розуміти сукупність знань і умінь, які має людина для участі у дискурсі. До цього належать володіння первинними та вторинними мовними жанрами, знання ролей у комунікації, мовних тактик та стратегій; а конкретне наповнення – основна природна типологія мовної особистості.

Комунікаційне забезпечення. У дискурсі існують різноманітні "шляхи сполучення" - канали комунікації. Найбільш вразливим та універсальним є усний, слідом за ним за часом появи в історії цивілізації – лист, радіо, телебачення, інтернет.

Крім цього, канал комунікації постає як критерій виділення видів дискурсу: усний, письмовий, інтернет-дискурс. До комунікаційного забезпечення відносяться сама мова (українська, англійська, італійська), способи зберігання дискурсу (пам'ять людей як найважливіша когнітивна здатність; папірус; глина; береста; папір; електронні засоби).

Дискурсивні формації (різновиди дискурсу). Вони утворюються на перетині комунікативної та когнітивної складових дискурсу. Комунікативна складова включає можливі позиції і ролі, які представляються у дискурсі носіям мови – мовним особам.

Дискурсивні формації переплітаються між собою, частково збігаються по

комунікативним та когнітивним ознаками, використовуваним жанрам.

Інтертекстуальна взаємодія. Дане поняття входить у онтологію дискурсу, забезпечуючи стійкість та взаємопроникність дискурсивних формацій. У процесі запозичення та деривації беруть участь усі види інтертекстів (авторське та неавторське, літературні та нелітературні) [6].

При вивченні «дискурсії», як і будь-якого феномена, постає питання класифікації: які типи і різновиди дискурсу існують. Саме головне розмежування в цій галузі - протиставлення усного і письмового дискурсу. Це розмежування пов'язане з каналом передачі інформації: при усному диску канал – акустичний, при письмовому – візуальний. Незважаючи на те, що протягом багатьох століть письмова мова користувався більшим престижем, ніж усний, цілком ясно, що усний дискурс – це вихідна, фундаментальна форма існування мови, а письмовий дискурс є виробничим від усного. Відмінність у каналі передачі інформації має принципово важливі наслідки для

процесів усного та письмового дискурсу. Таким чином, в усному дискурсі породження та розуміння відбуваються синхронізовано, а в письмовому – ні.

При письмовому дискурсі відбувається усунення того, хто говорить і адресата від інформації, що описується в дискурсі, що, зокрема, виражається у найчастішому вживанні пасивної лексики.

Хоча й існують різні дискурси, проте без контексту вони не можуть бути реалізовані та зрозумілі учасникам комунікації. Також варто відзначити, що дискурси завжди пов'язані з іншими, раніше зробленими дискурсами, а також з тими, що виробляються в той же момент і будуть зроблені після [7]. Сам контекст, у свою чергу, має динаміку, що дозволяє поступово розгортати його у часі. Зміст дискурсу при цьому концентрується навколо опорного концепту, званого темою. Хоч і контекст дискурсу динамічний, але сама організація дискурсу діалогічна.

Спираючись на сказане вище, можна з упевненістю сказати, що дискурс - багатозначний термін лінгвістики тексту, що вживається поруч авторів у значеннях майже омонімічних. Найважливішими з них є: зв'язковий текст; усно-розмовна форма тексту; діалог; група висловлювань, пов'язаних між собою за змістом; мовленнєвий твір як даність – письмова чи усна.

Дискурс визначається як «зв'язковий текст у сукупності з екстралінгвістичними, прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами; текст, взятий у подієвому аспекті; мова, що розглядається як цілеспрямована, соціальна дія, як компонент, що бере участь у взаємодії людей та механізмах їх свідомості (когнітивних процесах), тобто дискурс – це мова, «занурена в життя»».

## РОЗДІЛ II

### ОГЛЯД ТВОРЧОСТІ УМБЕРТО ЕКО ТА ПОШУК ДИСКУРСУ ПАМ'ЯТІ В НІЙ

#### 2.1. Особливості творчості Умберто Еко

Умберто Еко — видатний італійський письменник, критик, філософ-медієвіст, есеїст, семіолог, історик та мистецтвознавець, відомий не лише у себе на батьківщині, а й у всьому світі. Еко народився в м. Олександрія (П'ємонт) 5 січня 1932 року, в 1954 році закінчив університет міста Турина, захистивши диплом на тему "Il problema estetico in



San Tommaso" ("Естетика Хоми Аквінського"), який пізніше (1956 року) вийшов окремою книгою, а 1970 року книга була перевидана.

У юності Еко працював редактором культурних програм телерадіокомпанії Італії RAI. Вже у 60-х роках він викладав на філологічному факультеті Міланського університету, пізніше — на архітектурному факультеті технічного університету Мілана. У цей же період він прославився як учасник і основний теоретик Групи 63 (Il Gruppo 63), членами якої були також Антоніо Порта, Нанні Баллестріні, Едуардо Сангвінетті, Алфредо Джуліані, Франческо Леонетті та Анджело Гульєльмі.

З 1959 до 1975 року Еко працював у видавництві Bompiani. 1975 року був проголошений професором семіотики в Університеті міста Болонья, де їм було створено власну школу. Він також читає лекції у найкращих європейських (Оксфорд, Сорбонна) та американських (Йель та Гарвард) університетах.

У. Еко було надано безліч звань різними університетами світу, де читав лекції. З 1989 року Еко президент International Center for Semiotic and Cognitive Studies, з 1994 року почесний голова International Association for Semiotic Studies, до цього він був генеральним секретарем і віцепрезидентом цієї Асоціації.

Еко співпрацював з Юнеско, з Triennale di Milano, з Expo 1967 у Монреалі, з la Fondation Européenne de la Culture та з багатьма іншими організаціями та академіями. Відома також і співпраця Еко з багатьма періодичними виданнями (La Stampa, Il Corriere della Sera, La Repubblica, L'Espresso, Quindici, Il Verri).

Справжню популярність Еко принесли його роботи з історії Середньовіччя, з семіотики та філософії: *Arte e bellezza nell'estetica medievale* («Мистецтво та краса в середньовічній естетиці», 1959).

*Opera aperta* («Відкритий твір», 1962 р.) — робота, що передбачила розвиток тем, важливих для естетики постмодернізму, таких як поняття полісемії та множинності, посилення ролі читача, інтерпретація. Ця робота заснована на переконанні, що світ сам собою хаотичний і лише мистецтво може створювати хоч якусь видимість порядку, а відчуття хаосу впливає і на структурування твору, на його форму. Відкритий твір — це твір, який може бути інтерпретований незліченною кількістю способів. Еко стверджує, що поняття відкритості відрізняє мистецтво сучасне від класичного мистецтва: традиційне мистецтво було «недвозначним», ключ прочитання завжди був дано (навіть якщо єдиності прочитання не було і тоді). Але цікаво, що будь-який твір (навіть зовні закінчений, бо аспекти відкритості можна знайти в мистецтві будь-якого періоду) Еко вважає відкритим для нескінченності прочитань, які абсолютно не залежать від задуму автора, бо саме читач «дотворює» твір. Як одну з форм відкритого твору Еко

називає «твір-у-русі» (“opera-in-movimento”) — тобто текст, «відкритий» у буквальному значенні цього слова. Наприклад, тексти Пуссера, Беріо, “Livre” Малларме (у якому перший і останній вірші мають фіксовану позицію, проте інші написані на окремих листах, які можна читати у довільному порядку).

*Apocalittici e integrati* («Апокаліптичні та інтегровані», 1964 р.) - робота, присвячена проблемі масових комунікацій та масової культури.

*Le poetiche di Joyce* («Поетика Дж. Джойса», 1965) - видання, що вийшло при переробки другої частини «Відкритого твору»).

*La struttura assente* («Відсутня структура», 1968 р.) — робота, що викликала великий резонанс свого часу, в епоху панування структуралізму, коли структура вважалася базовим поняттям, еквівалентом універсальної моделі («ця структура заповнила собою всю культурну сцену сучасності» [19]), а У. Еко раптом заявив, що структура відсутня. Еко стверджує, що структура може бути конкретним методом вивчення матеріалу, але слід відмовитись від її універсальності. Головна теза роботи в тому, що справжня структура відсутня. «Якби вона існувала і ми могли її відкрити — одного разу і назавжди, — семіотика, замість того щоб бути дослідженням, перетворилася б на зведення основоположних принципів, які негайно додаються до будь-якого явища, гарантуючи придатність пояснень, здобутих учора, для будь-якої завтрашньої події»[19]. Крім того, у книзі досліджується поняття кодів та їх структур, а також розглядаються та трактуються епістемологічні аспекти будь-якого структуралістського дискурсу.

*Il trattato di semiotica generale* («Теорія семіотики», 1975) - твір, що знаменує важливий етап у розвитку семіотичної думки. Еко, на відміну від інших семіотиків, приділяє більшу увагу епістемологічній тематиці, на його думку, завдання загальної семіотики тотожне філософії мови. А спеціальна семіотика - це граматики окремої знакової системи, і вона описує область даного комунікативного феномена як керовану системою значень» [16]. Енциклопедія – одне з найважливіших понять у семіотиці Еко, енциклопедії близька ідея лабіринту як хаотичної структури, на відміну від словника, якому близька ідея метафоричного дерева, тобто організованої структури.

*Lector in fabula* («Роль читача», 1979). Назва "Lector in fabula" дослівно перекладається як "Читач у байці" і відсилає до приказки "lupus in fabula" (еквівалент - "легкий на згадці"), читач, замінюючи вовка, виявляється "славнозвісним". Ця робота складається з восьми есеїв, присвячених ролі читача у оповідальному тексті, проблемі існування «можливих світів», поняттю «сценарію» (сукупності кліше у свідомості читача). Категорія рецепції — одна з основних категорій у розмові про постмодерністську естетику, бо автор втрачає свою владу над твором і вона передається читачеві, який сам «створює» твори, які він читає. Крім «славнозвісного» читача з'являється також і читач «зразковий», «ідеальний», «абстрактний», «реальний», «імпліцитний».

Sei passeggiate nei boschi narrativi ("Шість прогулянок у літературних лісах" - цикл лекцій, прочитаних у Гарвардському Університеті в 1993 році) . Ліс тут виступає метафорою оповідального тексту, бо в тексті читач обирає свою «доріжку» і йде нею, але вона перетинається з «доріжками» інших читачів. У цій роботі також заходить мова про роль читача, "зразковий читач" - це читач, запрограмований текстом, тобто погоджується на правила гри, що нав'язуються текстом, а в результаті "зразковим автором". Читачеві подобається перебувати у лісі вигаданого світу твору, де поняття істини безперечне.

Cinque scritti morali («П'ять есе на тему етики», 1997).

Kant e L'ornitorinco («Кант і качкодзьоб», 1997 р.) — праця, яка шокує своєю назвою, присвячена проблемам епістемології та візуальної семіотики. Качкодзьоб — це лише зручний приклад («семіотичний примітив»), Еко не цікавить саме ця тварина в семіотичному аналізі, його цікавить приклад качкодзьоба для того, щоб зрозуміти, як ми розпізнаємо ту чи іншу тварину. Головне питання, яке ставиться в цій роботі, звучить так: «якою мірою процеси (візуального) сприйняття залежать від нашого когнітивного апарату та від структури мови?» [15]. Канту не вдалося відповісти на це питання, він зміг лише його сформулювати. Еко відповідає так: когнітивний тип з'являється не на основі сприйняття, а на основі культурного досвіду сприймаючого, тобто культура зумовлює способи сприйняття світу. Текст цієї роботи позбавлений звичної для читача Еко грайливості і, швидше, може бути консервативним.

Еко протягом тривалого часу займався феноменом масової культури та мас-медіа. Як зазначалося, він працював у масових періодичних виданнях. Наприклад, Еко в газеті "l'Espresso" мав колонку, де він публікував свої нотатки. Але нотатки його можуть здатися дуже дивними: нерідко можна прочитати про «філософію» італійського бару та китайські комікси. Еко не згоден із загальноприйнятою думкою про масову культуру як антонім аристократичної культури, як про антикультуру. Основна думка Еко у тому, що справжня культура — це контркультура. Говорячи про візуальну культуру (телебачення та ін.), Еко наводить у приклад епоху Середньовіччя, коли одним із способів просвітництва мас був саме візуальний вплив (досить згадати зображення в соборах, що замінили собою Писання). «Серійні» форми масової культури відповідають естетиці постмодернізму, одними з основних характеристик якої є повторення, копіювання, надмірність та варіація. Повторюваність і варіювання - це характерна риса не тільки ХХ століття: вже в античній літературі сюжети повторювалися, це ж було в епоху Середньовіччя (та сама легенда про Трістана та Ізольду), в епоху Відродження (пости всі п'єси Шекспіра або поема Аріосто: про Роланда все читачі чудово знали, потрібно було лише придумати спосіб викладу), у будь-якій епосі принцип варіацій на відому тему був якщо не основним, то одним з основних.

Світову славу Еко принесли його романи: Il nome della Rosa (Ім'я Рози, 1980 р.), Il pendolo di Foucault (Маятник Фуко, 1988 р.), L'isola del giorno prima (Острів напередодні, 1994 р.), Vaudolino («Баудоліно», 2000 р.).

"Ім'я Рози" - найбільш відомий роман У. Еко, не менш відомо і есе, що розповідає про техніку його написання, *Postille al nome della rosa* ("Нотатки на полях "Імені Рози"", 1983). Медієвіст Еко дебютував як письменник романом, стилізованим саме під середньовічний: роман просякнутий атмосферою середньовіччя. Цей твір – спроба показати високу ціну знання та розуму, а також нездатність досягти абсолютного знання. Жанр роману точно визначити важко — це й детектив, але такий, що не відбувся, оскільки слідчий зазнає поразки, це й історичний роман, але самоіронізуючий (іронічно вже назва вступу — «Зрозуміло, рукопис»), але головне, що це постмодерний роман. Герой цього роману Вільгельм Баскервільський — це «семіотик, “зісланий” у XIII столітті» [12], бо він розшифровує закодований рукопис, інтерпретує метафори та символи, тобто сприймає всі об'єкти як знаки. Дешифровки з'являються різні, одна з них відсилає до «Одкровення» Іоанна Богослова, мовляв все, що відбувається в монастирі — це реалізація пророцтв «Одкровення» (цікаво, що і тут все рухається в іронічному ключі: сюжетну близькість пророцтвам підлаштовує Хорхе). У будь-якому випадку, повного дешифрування бути не може, оскільки за словами постмодерністів будь-який текст — це інтертекст, тобто витканий із цитат та культурних кліше, а інтерпретація тексту нескінченна.

В основі другого роману Еко "Маятник Фуко" вже не детективний сюжет, а "трилер", роман будується на зв'язках різних елементів "лабіринту", але вже не реального, як це було в "Імені Рози", а інтелектуального, уявного. Знову ж таки відмінною рисою цього роману, але також і всіх романів Еко є іронія, іронічне ставлення до історії, заплутування читача, щоб домогтися його беззастережної віри в описувані події. На результаті виявляється, що це лише вигадка, плід уяви письменника: немає ніякого Плану, регулюючого хід історії.

Третій роман «Острів напередодні» відрізняється від двох попередніх простотою сюжету, але він ускладнюється введенням паралельних світів, символікою, природно, історичним тлом, і, як будь-який постмодерністський роман, зчленуванням цитат і алюзій. Одна з основних алюзій – це герой Д. Дефо Робінзон Крузо. Якщо «Ім'я Рози» — роман, стилізований під середньовічний, то «Острів напередодні» стилізований під бароковий роман. Містичний ореол огортає всі романи Еко, він є і в «Острові напередодні»: назви розділів — це каталог таємної бібліотеки.

Четвертий роман називається «Баудоліно» на ім'я головного героя. Історичний фон - це, звичайно ж, Середньовіччя. Роман теж з елементами детектива і трилера, побутового та філософського роману, але також і з казковими мотивами. Роман побудований на понятті віри: віри самого героя і віри читача. Баудоліно живе брехнею, вигадками, у своєму, створеному ним самим світі.

«Таємниче полум'я цариці Лоани» - роман абсолютно нового типу, його текст спирається на ілюстрації, що являють собою цитати як з життя героя, так і їх історії всього людства. Головний герой - Джамбаттіста Бодоні, торговець антикварними книгами - позбавляється особистої пам'яті, він змушений відновлювати своє минуле за допомогою паперової пам'яті, через яку і відкривається його шлях до себе.

Зовсім недавно був перекладений українською мовою роман У. Еко «Празький цвинтар». Головний герой роману — капітан Симоніні бере участь у змовах, плете інтриги, працює у таємній поліції та готує різні замаху. У «Празькому цвинтарі» також сильний голос Іншого Друга іпостась цього героя-негідника — абат, якого той у певний момент навіть убиває.

Про У. Еко написано безліч книг, монографій та статей різними мовами, опублікованих у різних країнах. Більшу увагу привертає роман «Ім'я Рози», а також теоретичні праці з семіотики, теорії культури, естетики та етики: М. Фіні (M. Fini M.) «Troppo Eco» (1988 р.), Д. дель Буоно (D. del Buono) "La sapete l'ultima dell'Eco?" (1983). М. ді Джезу (M. di Gesù) «Una avanguardia postmoderna?» (2001 р.) — стаття, присвячена розгляду творчості членів «Групи 63», у тому числі й У. Еко, цитуються його висловлювання про поп арт та експериментальне мистецтво. М. Мінку (M. Mincu) *La semiotica letteraria italiana. Interviste con D'Arco Sivilio Avalle, Umberto Eco* (1982) створив збірку інтерв'ю-статей з різними дослідниками, які займаються семіотикою; Еко в інтерв'ю багато уваги приділяє поняття тексту та авторства тексту. Ф. Ферруччі (F. Ferrucci) "Eco e Manzoni" (2001 р.) виявляє у творчості Еко традицію італійської літератури - традицію А. Мандзоні.

## 2.2. Огляд роману «Таємниче полум'я цариці Лоани»

У. Еко неодноразово підкреслював, що у літературному творі завжди закладено «структурний елемент процесу породження цього тексту», підкреслював роль «текстового задуму», прокладає шляху до «насолоти текстом» (вираження Р. Барта). При цьому письменник і літературознавець він переконаний у можливості двоїстого прочитання будь-якого твору. Аналізуючи розповідь Альфонса Алле «Цілком паризька драма», У Еко зазначав, що він може бути прочитаний «двома різними способами: наївно і критично, але обидва типи читача спочатку включені в стратегію тексту». Особливості художнього мислення письменника, як очевидно, по-різному формують жанрово-поетологічні вектори письма, сприйняття та інтерпретації твору – тексту.

У романі «Таємниче полум'я цариці Лоани» в назву винесені метафора, міф, алюзії, адресовані – на серйозному та ігровому рівні – ерудованому читачеві і в той же час широкому, для якого всі елементи назви мають казкову, фантастичну - привабливу семантию . Вже на етапі первинного іменування текст виявляє багаторівневність і багатовимірність. Вектор «породження» наштовхує дослідника як проблему взаємозв'язку масового і немасового у романі, а й у прагнення зрозуміти, яку роль грає масове у становленні особистості та свідомості героя - витонченого інтелектуала, за багатьма ознаками близького самому письменнику. У рамках невеликої статті ми торкнемося деяких аспектів зазначеної проблеми.

Одна з особливостей художнього мислення У Еко, що виявляє багатовекторність формованого горизонту читацьких очікувань, пов'язана зі зверненням письменника до архетипічних образів і мотивів. Вони в процесі розгортання сюжету набувають «особистісної» своєрідності та невичерпного поля інтерпретаційних можливостей. В

ігровому та багат шаровому просторі культури, в умовах дроблення і вислизає буття письменник шукає цінності особистісно значущі – і універсальні.

Використання архетипу в літературному творі неминує породжує «потенційну нескінченність» інтерпретацій, асоціацій, алюзій, безліч смислів, що знаходять різноманітний відгук у свідомості автора, героя та читача. К. Юнг писав у тому, що «будь-яке ставлення до архетипу, пережите чи навіть іменоване... пробуджує у нас голос гучніший, ніж наш власний. Той, хто говорить прообразами, говорить як би тисячею голосів, він полонить і підкорює, він піднімає описуване ним з одноразовості і тимчасовості в сферу вічного, він підносить особисту долю до долі людства, і таким шляхом звільняє в нас всі ті рятівні сили, що споконвічно допомагали людству позбутися будь-яких небезпек і перемагати навіть найдовшу ніч». Герой У Еко шукає у своїй пам'яті ці «рятівні сили». Очевидно, праобрази, архетипи по-різному проявляють себе у творах масової та немасової літератури, у творах, що мають універсальний естетичний потенціал.

У ряді центральних образів-архетипів у романі У. Еко виділимо належні різним семантичним світам, антитетичні образи - туману і любові, що стягують у єдине романне ціле різні пласти філософсько-естетичних ідей і традицій зображення смерті та безсмертя, долі покоління та героя.

«Туман» на різних етапах розвитку літератури, в поезії, прозі, як природне явище, як метафора і символ, був ознакою і виявом містичного початку, елементом готичної топики, знаменував або супроводжував появу «тобічних сил», інтенсивно використовувався в осіанічній ліриці, формував особливу техніку письма у творах живопису (у картинах Каспара Давида Фрідріха, Моне, Пісарро.). Черпаючи з глибин ірраціонального, він передавав нескінченність і незбагненність універсуму, людської душі, естетичного досвіду, був одним із модусів зображення несвідомого. У ньому записано «досвід уяви», естетичні та культурні коди різних епох. У його «атмосферній» і метафоричній природі закладено семантично контрастні пари, антиномії, що співвідносять уявлення про видиме і невидиме, ясне і нерозрізнене, світло і темрява, вночі і вдень, життя і смерть, раціональне та ірраціональне. Він передвіщав, передбачав, вгадував, віщував, застерігав, занурював, манив, лякав. У ньому перепліталися таємничі нитки буття та небуття. Він був «суб'єктом» та об'єктом художнього зображення. «Розмита» семантика потенційно включала простір символізації, породжуючи «надмірність», художніх смислів, асоціацій та психологічних підтекстів. Інтерпретація цього мотиву по-різному вписувалася в художні стратегії письменників різних літературних напрямків і епох, особливо романтиків і символістів, які «відчулися» в «символічні зв'язки-зчеплення речей», а через них вміли почути «смысл, що говорить, самого буття».

Герою роману У Еко Джамбатиста Бальдоні, протагоністу автора, доводиться перемагати ніч безпам'ятства, вдатися не тільки до несвідомого, а й до свідомо му «одухотворенню архетипу». Мотив туману дозволяє письменнику «набути доступу до найглибших джерел життя» - до свого минулого, до поезії та мистецтва. У ньому включений автобіографічний і навіть політичний підтекст: автори шкільних букварів з його дитинства «перетворили

навіть туман» - в умовах військового маскуваннн «туман покривав місто захисною пеленою». У свідомості героя туман поступово розсіюється, потім знову згущується, породжуючи лейтмотивне звучання окремих поетичних фрагментів, щоб обернутися наприкінці ясністю високого та трагічного фіналу. Сполучається з несвідомим пам'яті, туман поєднує первинні життєві враження героя з універсумом італійської історії та культури. Умберто Еко вміло грається з дискурсом пам'яті використовуючи головного героя, який втратив власну пам'ять і повинен замінювати її на письмові джерела.

Втрата пам'яті та пошуки персонажем своєї ідентичності - досить широко використовуваний прийом, у тому числі масовою літературою ХХ ст. У Еко оновлює його, зробивши головним героєм міланського букініста-антиквара, який частково втратив пам'ять. Герой не пам'ятає всього того, що пов'язане з його особистістю та біографією, але зберіг «паперову пам'ять» - про все, що відображено в слові, в тому числі в образах масового та немасового мистецтва ХХ ст., Від коміксів до творів представників інтелектуальної художньої еліти. Нове життя герой починає ніби за спрощеною схемою – з чистого аркуша, на кшталт колізій масової літератури, тоді як його «паперова пам'ять» живе в іншому вимірі, вона безмірна і фантазмагорична. Інтертекстуальний простір роману виявляє в герої-розповідачі вченого-медієвіста, культуролога, літературознавця, семіотика, мистецтвознавця, відсилаючи читача до «Вавілонської бібліотеки» Борхеса. Роман У Еко стає романом становлення героя, який переживає процес ідентифікації особистості, прагне не тільки повернути минуле, а й по-новому осмислити прожите життя. Із цим пов'язані сповідальність, ліризм, іронія, енергія його шукань. Це процес не лінійний, переривчастий, що протікає ірраціонально і є предметом постійної рефлексії героя.

У. Еко диференціює різноманітні види пам'яті – органічної, мінеральної, «паперової», семантичної, автобіографічної, екс-пліцитної, епізодичної – неодноразово повертається до досвіду Марселя Пруста, на постмодерній основі вступаючи в діалог з ним. Хаотично і бурхливо повертається свідомість створює складні, парадоксальні, іронічні зв'язки між сучасністю, світом книжкового та історичного досвіду, політичного знання про епоху, Другу світову війну, італійську історію та власне життя. У зображенні цього процесу переплітаються повсякденно-масовий досвід дорослішання героя і сучасний - високий естетичний інтелектуалізм.

У. Еко починає твір з опису стану героя, що продирається крізь незрозумілі, розмиті, розріджені обриси навколишнього світу: «Я довго спав і прокинувся, але був як у сірому молоці». Мотив туману з перших рядків занурює читача у поезію. Вона - і слід колишнього життя, і глибинна сутність життя як такого, і щось далеке, що від нього і перебуває на інших берегах. «Чи я бував доти в Брюгге мертвим? Де між палаців туман, як ладан снулий? Про сумне і сіре місто - Надгробок у хризантемах, По стінах ошметки туману Вісять як шпалер шматки ». Ці рядки пов'язують "Таємниче полум'я цариці Лоани" з романом бельгійського письменника-символіста Жоржа Роденбаха "Мертвий Брюгге" ("Bruges-la-morte", 1892). Цитовані рядки – передчуття кінця, яке вдається герою, що повертається в реальний світ, на якийсь час відсунути, призупинити. Набуття колишнього і нового себе трансформує поетику роману становлення. І мотив мертвого Брюгге, що обволікає поетичною інтонацією, заколисує, що навіює сумні і страшні чи то спогади, чи то сни, стає значним експозиційним мотивом. У той же час процитовані рядки, що асоціативно спливають у свідомості героя, передають і створюють атмосферу,

в якій перебуває герой. З огляду на музичність, найбільш заколисує інтонації ці рядки мають доступність - не лише на рівні свідомості, але й естетичного несвідомого широкого читача, породжуючи водночас широкий шар символістських поетичних асоціацій.

У самого Роденбаха в символістській традиції, що сягає романтизму, зображений герой, замкнений у своїй самотності, стражданні, самолюбванні, зосереджений на образі померлої коханої дружини, що естетизується, він зростається з містом - образом Брюгге. Герой Роденбаха здійснює свою «звичайну прогулянку в сутінки, незважаючи на дощ, що продовжувався, і частий туман кінця осені, - дрібний вертикальний дощ, який точно плаче, тчить воду, намотує повітря, усеює голками гладкі канали, охоплює і пронизує душу, подібно до птаха, що потрапила в мокрі сіті з нескінченними петлями... у цьому старому місті мертвий попіл часу, порох з пісочного годинника минулих років поклав на все своє мовчазне клеймо». «Сіру душу відтінку міста» герой Роденбаха усвідомлено культивує в собі, автор втілює цю тему і в інших романах: «Покликання» («La Vocation», 1895), «Звонар» («Le Carillonneur», 1897).

Семантика асоціацій роману У. Еко йде вглиб елітарних, часом містичних традицій літератури рубежу XIX-XX ст. «Піщинки вічності» спливають у свідомості героя У Еко, що «повертається» з «мертвого міста» свого безпам'ятства, насичують його цитатами, фрагментами, уривками колишніх знань. Туман стає одним із центральних мотивів, що передають стан героя на етапі повернення до життя та занурення в ніч. «В'язкий і тьмянний», він заповнює простір свідомості, він «укутав усе місто і викликав сонм привидів»... Це метафора як стану героя. У ній звучить мотив, що сходить не лише до романів, а й до поетичних текстів Роденбаха, який протягом усього життя малював у містичному ореолі Мертвий Брюгге. У книзі "Світла юність" ("La Jeunesse blanche", 1886) у філософському ліричному баченні - "Міні минулого" ("La ville du Passé") він оспівував "сонця юності в кривавих ранах", втілення незворотно зникаючого колишнього – мрії:

La ville du Passé s'efface ainsi qu'un reve  
Sous la brume qui tremble en d'invisibles doigts,

Mais un faisceau confus de Souvenirs s'élève.

Par delà le sommeil des pignons et des toits...

La ville du Passé s'efface ainsi qu'un reve  
Sous la brume qui tremble en d'invisibles doigts,

Mais un faisceau confus de Souvenirs s'élève  
Par delà le sommeil des pignons et des toits...



Місто минулого у Роденбаха - це і місто смерті, і тендітні промені пам'яті, дзвіниці дитинства, - гармонізований образ воскресного світу, що поринає у «задумливий захід сонця». «Глибоко особисте, невідчутно-інтимне» формує ліричний міф поета, що спирається на символістський архетип образу, де «глибоко особисте», містично забарвлене, містить модус загального.

Персонаж У. Еко не спрямований до божественно-ідеального, не прагне, подібно до ліричного героя Роденбаха, «зануритися в акваріум» спогадів, жити у «вигнанні», «в порожнечі вчорашньої», самотності, в мертвому місті, стежачи за тим, «як настає смерть», як «душу день за днем нищить час». Ритмічна інтонація віршів Роденбаха створює психологічний підтекст, запроваджує поліфонію відтінків. Вірші Роденбаха вносять у роман Еко нову меланхолічну, трагічну мелодію, створюють текстовий простір, що зв'язує рядки роману з символістськими мотивами смерті, але й з сентименталістськими - марності та швидкоплинності всього земного, звучання яких сягає вглиб вікових традицій. У автора «Таємничого полум'я...» ці мотиви пов'язані з іронічною та напруженою інтелектуальною рефлексією, пізнавальною енергією оповідача – героя. Автор по різному інтерпретує дискурс пам'яті, привносячи в нього нові і несподівані відтінки.

Поетичні цитати та фрагменти виникають спонтанно, за принципом нанизування асоціацій – і туман Брюгге змінюється туманом Кардуччі.

У Дж. Кардуччі в "San Martino" на тлі елегічної задуми виникають знаки-сигнали іншого - похмурого світу:

*La nebbia a gl'irti colli / piovigginando sale, e sotto il maestrale / urla e biancheggia il mar. tra le rossastre nubi / stormi d'uccelli neri, com'esuli pensieri, / nel vespero migrar.*

Еко не коментує, не розвиває поетичну інтонацію Кардуччі, але пробуджує, змушує підтекстово звучати образи-знаки – чорні птахи, вигнанці-думки; асоціація поетична віддалено вводить похмурий мотив передчуття катастрофи. Індивідуально-особистісне стикається, переломлюється в трагічно загальному – символічно забарвленому пейзажі. І від читача залежить глибина сприйняття – чи то залишатися в межах іронічно прозвучаної репліки персонажа про «туман, що дереться», чи то поринути в простір смислів, що постають за рядком вірша Кардуччі, який процитував бібліофіл і ерудит-герой.

Висока стилістика і образна тканина твору постійно піддаються іронічному «заземленню». Досвід сучасного сприйняття життя перегукується не лише із символізмом. Романтичний катастрофізм входить складовою масове і немасове свідомість сучасного героя. У цей контекст, перемежуючись з іншими образами та мотивами, вписуються: пором, Харон, енцефалограма, атрибути тортур, «У виправній

колонії», залізна маска, «Пригоди Артура Гордона Піма», Ізмаїл із роману Мелвілла «Мобі Дік», «Три мушкетери». Потік думок відтворює несвідомо-автоматичне, асоціативне переплетення уривків думок, образів, спробу подолання ірраціонального, спробу прорвати завісу туману, небуття, що насувається. Але це і блискучий фесрверк, який протягом роману формує образ європейської культури, його виразника - сучасного гуманітарія-інтелектуала.

Письменник не прагне створення містичного підтексту, вкраплює побутові враження, спостереження героя, при цьому поетична тема, тональність містить інтелектуально-ігрову іронію, неодноразово виникає на сторінках роману. Вона - у спливаючих у свідомості героя та цитованих рядках: «Я жував туман» - з ліричного циклу «Ноктюрн. Коментар до сутінок» (Notturmo. Commentario delle tenebre, 1916) Габріеле Д'Аннунціо, і в рядках «Проникає туман, ніби кішка...» - з поеми «Туман» (1916) американського поета Карла Сендберга.

У нескінченно інтелектуалізований пласт зображення У. Еко вводить не лише високі мотиви поезії, а й образи, враження, безпосередньо почерпнуті з масового мистецтва. Ці сфери сприйняття та зображення у романі У. Еко не антагоністичні, не ворожі, але взаємодіють, доповнюють одне одного, можуть бути в іронічному контексті взаємооборотні.

За контрастом і заземлюючи текст, в асоціативному просторі виникають імена літературних героїв, авторів творів масової літератури: «Мегре пірнає в такий щільний туман, що навіть не бачить, куди ступає. Бачить, що у тумані повно людських постатей. Чим далі йде комісар, тим жвавішим стає таємниче життя в тумані. Мегре? Елементарно, дорогий Вотсон, елементарно, як десять негр-ритят, саме туман і вкривав собаку Баскервілей». «Щільний туман» детектива усунуто і введено в новий романний контекст. Детективний елемент включає в єдиний художній простір Мегре, Вотсона, Агату Крісті, Шерлока Холмса. Мотив таємничого розчиняється в злочині, розгадка якого аналітично збагненна і в той же час - в інтерпретації У Еко - стає незбагненою. Масове - детектив набуває нового естетичного виміру.

Зміщені акценти інтригують і породжують нові здогади про зчеплення згаданих детективних сюжетів. На основі власного «прочитання», різноманітних реінтерпретацій, цитування та семантичних трансформацій, «інтертекстуальної іронії» письменник створює «подвійний код». Він конструє всередині тексту «подвійну парадигму інтерпретацій, завдяки якій твором може в рівній мірі насолодитися як освічений читач, що пізнає всі інтертекстуальні відсилання, так і читач масовий, цих переключок не помічає». Письменник створює нові художні смисли; для широкого читача - кумедний і захоплюючий, емоційно вражаючий та загадковий колаж.

І, проте, у романі несвідоме - сфера елітарного дискурсу, вона заповнена філософсько-літературними алюзіями. Мотив туману, життя в тумані включає рядки з вірша «Дивно блукати в тумані!» (1905) з однойменного вірша Германа Гессе: «Дивно блукати у

тумані! Дерева не бачать один одного, Одинокий кожний кущ і камінь, Не вийти з цього кола! У коментарях до роману уточнюються численні джерела цитування У. Еко: рядки з творів Джованні Пасколи, Федеріко Гарсія Лоркі, Альберто Савініо, Е. Дікінсон, Т.С. Еліота, Піранделло, Вітторіо Серені, Д'Аннунціо, Флобера, Бодлера, Г. Гейне, Ч. Діккнеса.

Туман стає рефреном, лейтмотивом, символом стану героя, його повної самотності у знову придбаному світі - самотності, подоланого пам'яттю-свідомістю, яке черпає підтримку у великій кількості «самотностей», що відображені в літературі. Поетичний текст, навіть «закритий», замкнутий на ліричному «я», потенційно діалогічний, він - засіб сублимації, високого і трагічного спілкування зі світом у романі У. Еко. Саме через образ туману можна простежити дискурс пам'яті у творі.

Уривчасті фрази, асоціативно набігаючі образи розгортаються у вірші, фрагменти, своєрідну симфонію туманів. І колишні, і нові імена виникають на сторінках тексту, надаючи їм дивовижної поетичної об'ємності, охоплюючи неспокійні поетичні горизонти - думок, вражень героя, що заповнює і творить на очах читача свій образ-світ. Цей світ «фрагментований», але поетичний простір культури та сприйняття героя надають йому цілісності. Подібно до «амальгами сну» у Джойса, туман створює в романі У. Еко «споконвічну свободу», «зону плідної двозначності», допомагаючи «виявити новий порядок універсуму» - романного та психологічного. Центром його стає цариця Лоана. З нею пов'язаний перехід у новий ціннісний вимір - до іншого архетипу - любові, а потім баченню, що завершує роман.

Образ цариці Лоани у роман Еко, як він сам зізнається, прийшов із коміксів. З коміксів, масової культури прийшов у роман величезний масив ілюстрацій, вони – спосіб зображення «місцевого колориту», іронії над часом і собою, знаки минулого, культурного простору, в якому формувався герой, – але за цим – і визнання тієї особливої ролі, яку грала масова культура у виробленні свідомості і ціннісних уявлень не тільки героя, а й цілого покоління італійців. За цим відтворюваним потоком документів - ілюстрацій, обкладинок, коміксів, рекламних та пропагандистських плакатів, марок ховається намір письменника охопити всі пласти та складові культури Італії років, що описуються. Американські комікси, етикетки, різноманітні картинки, пісеньки, малюнки - Еко створив ілюстрований роман, в якому великий матеріал артефактів супроводжує біографію героя, історію дитинства, фашистського етапу життя покоління, якого належить Бодоні, історію Італії 1930-1940-х гг. - періоду, коли формувалося «громадянське свідомість» героя. Д. Ребекіні не безпідставно побачив у романі У. Еко «ініціаційну подорож у матеріальну культуру міжвоєнної Італії, експедицію у світ культурних, в основному американських, міфів і ключових образів одного з італійських поколінь, що виріс у переломний момент історії країни».

Весь цей зображений письменником великий пласт належить масової культурі, завдяки фактографічній точності надає роману цінність своєрідного історичного документа, але й документа глибоко особистого: із впливом масової культури письменник пов'язує моральне становлення героя, здатність подолати вплив офіційної ідеології: «Очевидно, що у цих книгах, наповнених граматичними помилками, я зустрів героїв, відмінних від

тих, яких пропонувала мені офіційна культура, і, можливо, з вінєток, розфарбованих звичайнісінькими, але володіли гіпнотичним впливом квітами, я навчився по-іншому бачити Добро і Зло».

Образ цариці Лоани відсилає читача не до політичних, а до пригодницьких, художніх міфів. З царицею Лоаною пов'язаний один із центральних мотивів, що характеризують роман письменника та масову літературу, - ідеального та вічного кохання. Це образ і міф, у світлі якого весь твір набуває свого особливого сенсу.

В апокаліптичній фантазмагорії передсмертних видінь, що змішують у нескінченному калейдоскопі дитячі враження, комікси, образи та літературних героїв, оповідач звертається до «власного божества *diving privata*» - цариці Лоані: «Я знаю, цариця Лоана теж *memoria cartacea*». Однак я маю на увазі не ту, не царицю Лоану з реального коміксу, а мою власну царицю Лоану, перероблену моєю уявою, значно більш ефірну та безтілесну. Царицю - хранительку таємничого полум'я воскресіння, здатну оживити «кам'яних гостей» з будь-якого, найвіддаленішого колишнього (*la custode della fiamma della resurrezione, che può far tornare cadaveri impietriti da qualsiasi remoto passato*)). Цариця Лоана – це завешальний

Еко поєднує і переплітає трагічний мотив таємничого полум'я з іронією, з повсякденною, чи не фізіологічною реакцією героя: «Що ми відчуваємо, коли нам тиснуть селезінку? Я сказав би... таємниче полум'я. І ти щось відчув, коли побачив знімок батьків? - Майже. - А я, між нами кажучи, запалав таємничим полум'ям, мріючи про Сибіл. У цей мотив входять метафоричні, символічні відтінки - симпатії, тяжіння, потягу до жінки - прекрасного, як цілокупного сенсу життя, - і іронічна посмішка автора.

Письменник пов'язує цей мотив не лише з кольоровим коміксом під назвою «Таємниче полум'я цариці Лоани», а й з творами письменника-неоромантика Райдера Хаггарда «Вона: історія пригоди» («*She: A History of Adventure*», 1887) та «Аеша: повернення Її» («*Ayesha: The Return of She*», 1905). До героїні Хаггарда сходить міф про вічну красу і безсмертне кохання, що перемагає смерть і час. Дві тисячі років відокремлюють перше втілення коханого нею Каллікратата від останнього, - коли любов героя нарешті витримає всі випробування і стане взаємною. Вся енергія боротьби за любов, красу, досконалість і безсмертя належить героїні. І саме вона у романі Хаггарда стає образом-символом. У Еко всі шукання і боротьба за любов здійснюються в просторі «пригод» думки - інтелектуально-поетичного дискурсу героя, в області слова, яке відкриває і пробуджує його рефлексію про власне і невласне життя, час, історію та кохання.

Еко використовує традиції романтичної міфологізації; трансформуючи канони сучасного масового мистецтва, в процесі розгортання сюжету він надає їм нове, вже не «масове», - особистісне звучання. Тема безсмертя любові знову і знову виникає у просторі пам'яті героя. Полум'я цариці Лоани торкнулося його юності, там залишився відбиток, контур, абрис його першого кохання, який часом виникав у його свідомості, виникає – і перед смертю. Оповідач-аналітик вгадує в ньому «одним разом обличчя всіх жінок, яких

любив... ознаки архетипу, риси Ідеї, яку. ніколи не досяг, але за якою гнався все життя». Автор сам позначив природу та зміст цього архетипу.

В аспекті досліджуваної проблеми – вираження дискурсу пам'яті в романі Еко важлива неодноразово спливаюча в пам'яті героя п'єса Е. Ростана «Сірано де Бержерак» (1897), оскільки тема безсмертного кохання - воскресіння кохання і в коханні - формує особистісний міф героя. Вона виростає з вражень, образів, проблематики цієї п'єси - мелодрами, побудованої на ефектах та контрастах, на ідеальних та абсолютних імперативах неоромантизму. "Я і зараз пам'ятаю майже дослівно кожен рядок", - пише Джамбаттіста Бодоні. Саме в «Сірано», оповідач виявляє «ключ» до свого «дорослішання», пов'язує з цією драмою «історію перших любовних переживань». Знаменно: розуміння мелодраматизму твори Ростана, який зробив такий глибокий вплив на становлення внутрішнього світу героя, - розуміння масового в стилістиці та проблематиці драми, не заважає, а навпаки, допомагає герою-оповідачу відчутти її диво, дати адекватну оцінку ролі «Сірано» свого життя, у формуванні романтичного ідеалу. Щасливий, що ототожнював себе з персонажем Ростана, він «пішов з життя, не доторкнувшись до коханої, залишаючи її в небесному стані неоскверненої мрії». Масове, романтизм, навіть у його мелодраматичному втіленні, формували образ ідеальної коханої, - «і Ліла стала моєю назавжди», як пише оповідач-герой.

Ліричне, поетичне переживання стає способом і засобом втілення прекрасного, занурення у прірву та виходу з неї; передає нескінченне сплетіння відтінків - у тексті та підтексті - мотивів самотності, страждання, любові, пошуків сенсу життя - переживання та аналітичного роздуму, іронії та щастя. Сповідальність і ліризм поєднують у єдине естетичне ціле шукання ідеалу, любов, життя і смерть.

Твори масової літератури, висхідні до романтизму, перероблені уявою героя, залишаються йому джерелом справжнього і прекрасного, втіленням прихованого таємничого сенсу життя.

У самому кінці, в «блакитному світлі віддалення» від таємничого острова, у бажанні уникнути «банальності життя», спрямований до недосяжного, що готував себе для зустрічі з Лілою, герой У. Еко нарешті бачить її м'яку ходу, коливання волосся, «легеньку фігуру Ліли у чорній шкільній формі» – легкий та чіткий контур.

Романіст перетворює в кульмінації-розв'язці – останньому розділі – пласт по-новому осмислених картин та вражень дитинства, юності, уявлень про життя. Це згадана реальність – при всьому циклічному обороті пам'яті замикається спогадом-баченням, у свідомості читача змушує воскреснути ідеальні контури Лаури або Беатріче. Позбавлені життєвої реальності, вони залишилися лише у відображеннях, створених закоханими у образи поетів. Сама мерехтлива реальність надавала і надає їм, як і романі Еко, архетипічний, глибинний сенс.

На відміну від своїх великих попередників, герой не впевнений, чи була вона чи це плід його уяви: «Якби я побачив обличчя Ліли, я переконався б, що вона існувала на світі». Але, безумовно, вона існує у його свідомості, він створює її образ, бачить у останні миті життя. І це вже не туман, а полум'я цариці Лоани, що воскресає його ідеалу. Архетип полум'я, різко, контрастно протиставлений туману, втілює споконвічну і пристрасно пережиту героєм-оповідачем потребу в абсолютному, ідеальному коханні.

Перш ніж виникне «останнє» бачення, Еко кілька сторінок роману присвячує сплутаній свідомості героя - фантазмагорії цитат, фрагментів, імен персонажів, які втрачають логічний зв'язок між собою. «Воскресіння» перенесено в очікування, в майбутнє, якого у героя немає: «Вона зійде ще цнотливіше, ще спокусливіше, в чорному шкільному фартуху, світячи, ніж сонце навіть, сильніше, і світліше, ніж місяць, і біліша, гнучка, яка не знає, що вона є осередок і істинний пуп землі (l'ombelico del mondo). Я побачу її славне личко, прямий ніс, губи, з-під яких при усмішці ледь виглядають верхні різці, як у кролика, вона мій ангорський кролик, мій кіт Мату, муркоче, легенько обтрушуючи м'яку вовну, моя голубка, горностай, моя білочка. Вона опуститься на землю, як ранкова паморозь, і, побачивши мене, зробить легкий знак рукою не те щоб запросити, але все ж - щоб утримати, щоб перешкодити моїй втечі. Нарешті я дізнаюся, як грає нескінченно сцена розв'язки мого "Сірано", дізнаюся, кого ж я шукав усе на цій землі життя, від Паоли до Сибілли. І возз'єднаюся. І буду з спокоєм». Перелік пестливих прізвиськ-метафор частково банальний, але не сукупність, не інтонація, не поєднання їх ... Мотив білого кольору - смерті, виникає, щоб змінитися не туманом, але темрявою, чорним сонцем. Повернення у минуле - ілюзія, яку дарує автор своєму герою - та читачеві. У перекладі Є. Костюкович «Вибери нарешті свою Оказію». В оригіналі "Finalmente dovro cogliere l'Occasione" - "Нарешті я маю скористатися цією Можливістю" ... Останнє слово написано з великої літери. Ідеал і життя сумісні у смерті, але все-таки сумісні - у творі мистецтва, у свідомості, уяві, пам'яті, мрії. індивідуально, особистісно неповторне вбирає і заломлює свою винятковість в архетипово-універсальному, загальному.

У передсмертному баченні, що знаменує підсумок життєвих шукань героя, Еко не вдається до розмитих контурів, навпаки, колір і світло, образи набувають чіткості, визначеності для того, щоб змінитися передсмертним туманом, що «загороджує двері», і темрявою:

“Ma un leggero fumifugium color top o si sta diffondendo al sommo della scalinata, velando l'entrata.

Siento una folata di freddo, alzo gli occhi.

Perché il sole si sta facendo nero?

Герой У Еко, звільняючись від іронії, до останньої секунди зберігає здатність мислити, відчувати і любити - у найвищому емоційному реєстрі. Трагічне включає смерть героя в космос сонця, що гасне, і запитання про сенс всього.

У. Еко виносить ідеал за межі земного життя, його кохання не грандіозне, не «рухає сонце і світила», але - сенс і мета життя, «легкий знак рукою». Ідеальне, вічне - у передсмертному баченні, - як у романтизмі, у передчутті, шуканні ідеалу, - у глибині душі, у надзвичайно трагічному і прекрасному творінні художника, письменника, поета. Але й у пам'яті. Архетипи туману і любові, втілені у багатьох переплітаються і інтертекстуальних мотивів, що перегукуються, формують цей ідеал. Сучасний критик мав підставу назвати «Таємниче полум'я цариці Лоани» «унікальним романом» про «найщирішу і найчистішу любов в історії сучасної літератури».

Інтертекстуальний простір роману, як і в інших творах Еко, широко розкритий у світову культуру, в ньому проступає прихована в глибині свідомості сучасної людини потреба пошуку ідеалу. У романі письменника образи переплітаються, вступають у складні зв'язки та відносини, породжуючи простір взаємовідбиття, коли кожен мотив, «кожна інтерпретація відгукується у всіх інших». У ньому проступають традиції, міфологеми, міфи, що характеризують європейську культуру - від Декарта до Кубрика. Джованні Дезідері вловив подібність роману Еко з «Амаркордом» Фелліні, прагнення зберегти в мистецтві «все», сходження героя до витоків власного та космічного життя.

У «Таємничому полум'ї цариці Лоани», як і в інших своїх романах, У Еко зосередив величезний комплекс проблем, що хвилювали його протягом усього творчого життя – філософських, естетичних, психологічних, суспільно-політичних. Це роман-підсумок, що зачіпає різні гілки гуманітарного знання, роман про сучасність, який охоплює нескінченні горизонти культури. Вочевидь, що це роман ретроспективно-виховний, автобіографічний, оскільки автор вклав у нього багато мотивів своїх попередніх творів, особистісних роздумів, факти свого життя, роман історичний і ліричний, нарешті, ілюстрований роман.

Вивчення подібного тексту породжує ефект незмінно відсувається, що вислизає горизонту, коли дискурс пам'яті виявляє своєрідну амбівалентність, оскільки роман «Таємниче полум'я...» належить до елітарної традиції - інтелектуальної літератури, і в той же час читач формує свою елітарність з «сміття» буденного та реального - масового історичного та культурного, естетичного, життя героя-оповідача і цілого покоління.

Еко вважав, що «відкритий текст має на увазі “закритого” М-читача (тобто “закрити” фіксовану модель читача) як складову частину своєї структурної стратегії». Цей принцип він втілює в енциклопедично масштабному задумі - романі, що поєднав долю індивіда та історичний час як складові величезного простору європейської культури, де різномірні та різномірні полюси відштовхуються, стикаються, породжують «зростання і множення значень», смислів. Д. Ребекіні вважає «ефект затуманювання», яке дезорієнтує читача за допомогою різкого змішування просторово-часових координат, одним із ключових

прийомів роману «Чарівне полум'я цариці Лоани». Але це лише одна зі складових стратегій письменника, інші спрямовані на руйнування, подолання «затуманювання», ефекту «спокус однозначного», залучаючи читача «в трансакцію, багату на відкриття, дедалі непередбачувані» .

Пам'ять в романі У. Еко - одна із складових життя, історії та мистецтва, що характеризується естетичним синкретизмом. Перетворюване уявою оповідача і читача, вона виявляє невичерпність життя, приховані глибини, - як і в багатьох н творах сучасної літератури.

Естетичне «двомир'я» - співвідношення елітарного та масового знімається в художній інтерпретації міфу та архетипу, в інтертекстуальному просторі роману, в якому взаємодіють «інтенції» автора, твори та читача. Механізм пошуків втраченого часу, що лежить в основі сюжету, дозволяє читачеві побачити, як «наївна насолода» набуває множинності та невичерпності смислів у процесі становлення оповідача та ретроспективних пошуків героєм свого «я» - пошуків, в яких бере участь читач, що створює власні «світи референції»

## ВИСНОВКИ

в основі дискурсу лежать когнітивні процеси того, хто пише або говорить, а саме розуміння, інтерпретації та породження дискурсу.

Поряд з двома основними уявленнями про дискурс (ототожнення дискурсу та тексту та дискурсу та мови) існує ще одне, згідно з яким дискурс характеризується як дискурсивна практика (таке розуміння належить М.Фуко [13]), представляючи область практичного використання мови у політології, соціальній семіотиці, соціології.

У цьому випадку вивчаються такі складові дискурсу: специфіка тематики, мовні відмінні риси, стилістичні особливості, обговорення певного дискурсу, що характеризує окрему особу чи групу суб'єктів.

Отже, ґрунтуючись на вищевикладеному, слід зазначити, що вся безліч наукових уявлень про дискурс, що взаємодіють один з одним другом і є невіддільними частинами одного поняття, свідчить про часте використання цього терміну в сучасній науці , але одночасно підкреслює відсутність прозорих кордонів та кінцевого числа структурних складових цього поняття.



У романі Умберто Еко «Таємниче полум'я цариці Лоани» дискурс пам'яті показаний через цілу низку образів та художніх прийомів. До них належить і пошуки головного героя, що втратив пам'ять і яскравий і ретельно описаний образ туману, що постає як реальна особистість, а не лише як природне явище.

У кращих традиціях Умберто Еко роман грається з читачем перетворюючи одні образи на інші та черпаючи натхнення у творчості минулого.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Борботько В.Г. Елементи дискурсу, теорія і практика/ В.Г. Борботько, 1987.

Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : [посібник] / В. К. Бацевич. – К. : Школа, 2010. – 124 с.

Мараховська Н. Соціальна лінгвістика як основна підгалузь прикладної лінгвістики: сучасний досвід і майбутні перспективи / Н. Мараховська// – Харків, 2010.

Серажим В. С. Явище дискурсу як соціолінгвальна особливість:

варіативність та методологія: [монографія] / В. С. Серажим, 2010 –54 с.

Романова Е.Г. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми.

Філінський А.В. Комунікація і текст: Базові основи дискурсаналізу: – Харків, 2010. – 47 с.

Фоменков П. Д. Дискурсивний аналіз сучасного явища дискурсу США, 1999. – 59 с.

Фуко, М. Археологія знання [Текст]/М. Фуко. - Київ, 1996.

Юнг К. Архетип і символ: Про ставлення аналітичної психології до поетико-художньої творчості. <http://knigosite.org/library/read/45737>.

10. Яскевич Я.С. Базові основи теоретичного визначення дискурса: [монографія], 2010. — 120 с.

Carducci G. San Martino. <http://www.tama-soleil.com/giosue-carducci-san-martino/>.

Eco U. Il nome della rosa. — Milano: Bompiani, 1996. — 515p.

Eco U. Baudolino. — Milano: Bompiani, 2002. — 528p.

14. Eco U. La Misteriosa Fiamma della Regina Loana. — Milano: Bompiani, 2004. — 410p.

15. Eco U. Kant e l'ornitorinco. — Milano: Bompiani, 1997. — 454p.

16. Stubbs M. Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural

Language. Oxford Blackwell, 1983. 272 p.