

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДНІПРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ЗАЛІЗНИЧНОГО  
ТРАНСПОРТУ ІМЕНІ АКАДЕМІКА В. ЛАЗАРЯНА

КАФЕДРА ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ

**Кваліфікаційна робота за рівнем магістра**

на тему:

**Постмодерністська проблематизація історії і інтертекстуальність в романі  
У.Еко «Ім'я Рози»**

Студента групи ФП 1921

Економіко-гуманітарного факультету

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські

мови та літератури (переклад включно), перша –  
англійська

Стратія Гліба Олександровича

*До захисту:*

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ року

*Завідувач кафедри*

\_\_\_\_\_ професор Власова Т.І.

*(підпис)*

*(прізвище та ініціали)*

Науковий керівник:

доктор філос. наук, професор Власова Т.І.

Національна шкала \_\_\_\_\_

Кількість балів \_\_\_\_\_

Оцінка ЄКТС \_\_\_\_\_

**Дніпро – 2020**

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
DNIPRO NATIONAL UNIVERSITY OF RAILWAY TRANSPORT NAMED  
AFTER ACADEMICIAN V. LAZARIAN

DEPARTMENT OF PHILOLOGY AND TRANSLATION

Master's Degree Diploma Paper

**Postmodernist problematization of history and intertextuality in  
U. Eco's novel «The Name of the Rose»**

Group FP 1921

Faculty of Economics and Humanities

Speciality 035 Philology

Specialization 035.041 Germanic

Languages and Literatures (Translation

Included), Major Language – English

Stratii H.O.

Research supervisor:

Doctor of Philosophy, Professor

Vlasova T.I

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	1
РОЗДІЛ 1. ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ ПО ТЕМІ МАГІСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ	
1.1 Огляд літератури і проблематизація концептосфери роману Умберто Еко «Ім'я Рози».....	5
1.2. Методологія дослідження.....	19
Висновки до першого розділу	
РОЗДІЛ 2. СВІТОГЛЯДНИЙ, ЛІНГВІСТИЧНИЙ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ СКЛАДУ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ РОМАНУ У. ЕКО «ІМ'Я РОЗИ»	
2.1 Смыслові інверсії об'єктивного і суб'єктивного в історичному вимірі роману Умберто Еко «Ім'я Рози».....	23
2.2 Автор та герой в інтерсуб'єктивній проекції У. Еко (нарратив, наратологія, наратор).....	40
Висновки до другого розділу.....	47
РОЗДІЛ 3. ГЕРМЕНЕВТИКА І ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В ПРОБЛЕМНОМУ ПОЛІ ПОЕТИКИ У. ЕКО	
3.1 Герменевтичний характер поетики У. Еко в романі «Ім'я Рози».....	48
3.2 Проблема інтертекстуальності і референції як «постмодерністський поворот» в романі У. Еко «Ім'я Рози».....	60
Висновки до третього розділу.....	70
ВИСНОВКИ.....	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	77
ДОДАТКИ	

## Вступ

**Актуальність** теми дослідження обумовлена тими складними процесами в науці і культурі, які отримали назву «постмодернізм». Як останній за часом значний філософський напрям постмодернізм характеризується розширенням сфери теоретичних інтересів гуманітарних наук, архітектури, кінематографа, мистецтва в цілому, і насамперед – філософії. Також, важливим фактором є те, що письменницький стиль Умберто Еко і його творчість, зокрема «Ім'я Рози» є яскравими, а до того ж досі популярними та доцільними прикладами постмодерністської літературної думки, аналізуючи котрі можна зрозуміти жанрові аспекти історичної інтерпретації та інтертекстуальних запозичень серед письменників художньої літератури у другій половині ХХ століття та по наш час.

Культура постмодерну, яка офіційно задекларувала своє існування з середини 50-х рр. ХХ ст., Відкрила нові простори для розвитку небайдужої думки і формування суспільства, в якому домінують плюралізм та ідеї лібералізму. Теоретична і практична боротьба за утвердження принципів плюралізму та моралізму, як відомо, заснована ідеях відмови від культури модерну. Вперше ці принципи були піддані у філософській рефлексії, завдяки новаторській праці Жана-Франсуа Ліотара «Постмодерністський стан» [73] та есе Фредріка Джеймсон «Постмодернізм, або логіка пізнього капіталізму» [11], які відкрили шлях дискусій про ставлення до метанарративу класичної культури. Для Ж. Бодріяра постмодерн це «характеристика всесвіту, де більш неможливі дефініції... Саме гра дефініцій має значення... Все вже зроблено. Кінцева межа можливостей досягнута. Сталося саморуйнування. Відбулася деконструкція всього всесвіту. Все, що залишилося - це розрізнені частини. Все, що залишилося робити - це грати з цими окремими частинами. Гра з частинами цілого - це і є постмодерн» [50, с. 145]. Для Гідденса пізній постмодерн - це час коли ми стаємо все більш і більш відрізані від локальних соціальних відносин і все менше і менше «впроваджені», це період зростаючого «ризикую» для всіх членів суспільства, головним чином, тому, що всі старі істини перестали ними бути; цей

час зростаючої саморефлексії, коли саме знання, вироблене в світі, допомагає надати форму появи такого світу [ 22, с. 45]. Для інших вчених - це «час знака». Час, коли медіа-образи, види і способи інформації, «режими сигніфікації» і «естетизація» щоденного життя стали головною рисою сучасного досвіду, - пише К. Пламмер. Деякі дослідники вважають, що цей час споживчих культур, для інших - це час нової гендер-технології. Час кінця «grand narratives», період фрагментарності, деструктуризації, деуніфікації, децентралізації». Літературу не можна уявити без постмодернізму, а постмодернізм без інтертексту. Розум більш не є самозаконодавцем - диктовані наукою, ідеологією норми, цінності і моделі функціонування одноманітні і не терплять заперечень. Просвітництво стає обманом мас, мислення упередметнюється, має місце саморуйнування Просвітництва, регресія його в міфологію, від якої воно відхрещувалося протягом століть

У історичних романах часто розглядалися питання історичного ревізйонізму, в сюжетній канві котрого неминуче простежувалися ті чи інші випадки інтертексту, за допомогою котрого можна було передати читачам більший сенс написаного, враховуючи їх можливий попередній читацький опит. Заставити його інтерпретувати необхідні моменти у правильному руслі. При обговоренні інтерпретації в тексті оповідань, не можна не зауважити один із головніших факторів – інтертекстуальність як складова частина постмодернізму. Теорії інтертекстуальності описують тексти деколи з точки зору одночасності і кореляції, а в інколи - з точки зору трансформації та опозиції. З одного боку, ці різні концепції пропонують літературний текст, який є гібридною конструкцією, як вважав М.М. Бахтін: текст існує одночасно з іншими текстами; текст складається з різних жанрів, посилань, цитат. З іншого боку, вони вказують на текст як на процес метаморфози: текст як перетворення, перечитування чи переписування інших текстів [21, с. 441].

Роман Умберто Еко «Ім'я Рози» — це один із найважливіших постмодерністських оповідань, що уявляє собою складний текст, який можна

читати та інтерпретувати на кількох рівнях, включаючи такі, як літературний, історичний, філософський, лінгвістичний та семіотичний. Роман, який прославився у 80-х роках, і залишається актуальним донині. Дії роману відбуваються у середньовіччі, і представляють майже ідеальний літературний опис, значення якого полягає в історії та традиціях життя ченців того часу, розглянуті з точки зору монаха Адсона Мелькського і його досвід протягом семи днів 1327 року в монастирі на півночі Італії.

**Метою і завданням** дослідження є лінгво-літературознавчий аналіз рецепції основних положень постмодернізму в романі У. Еко «Ім'я Рози»

Відповідно до поставленої мети в роботі вирішуються наступні завдання:

- розглянути теоретичні основи концепцій історії та інтертекстуальності в лінгвістиці і літературознавстві кінця ХХ ст.
- визначити постмодерністське ставлення до історії і літератури в романі У. Еко «Ім'я Рози»
- показати специфіку розуміння історії і інтертекстуальності У. Еко в романі «Ім'я Рози»

**Об'єкт дослідження** — роман Умберто Еко «Ім'я Рози».

**Предмет дослідження** — постмодерністська проблематизація історії та інтертекстуальність в романі Умберто Ека «Ім'я Рози».

**Методи дослідження.** У даній роботі основними методологічними установками є принципи системного аналізу постмодерністської проблематизації і передачі історії із рефлексивним відображенням суб'єктивності її сприйняття та інтертекстуальність у конкретно взятому романі. Тому методи лінгвістичного та перекладацького аналізу зумовлені філологічною специфікою проводимого дослідження, тим самим в основному використовуються історичний, компаративних, герменевтичний методи та

лінгвістичні прийоми аналізу, такі як: дослідження лексико-семантичних полів; контекстний та інтертекстуальний метод аналізу мовних одиниць; компонентний аналіз.

**Практична значимість** одержаних результатів мають методологічне та світоглядне значення у осмисленні засобів передачі історії та інтертекстуальності в романі У. Еко «Ім'я Рози». У визначенні тих чи інших причин та проблематики постмодерністської характеристики тої епохи. Дане дослідження, можливо використати при вивченні, характеристиці та розборі формування постмодерністської літературної етики, і впливу явища інтертекстуальності на проблематизацію історії в художній літературі постмодерністського складу.

Магістерська кваліфікаційна робота з перекладу складається зі вступу, трьох основних розділів із двома підрозділами та висновками до кожного з них, висновків до всієї роботи, списку використаних джерел, двох додатків і резюме.

## **Розділ 1. Огляд літератури по темі магістерської роботи та методологія досліджень**

### **1.1 Огляд літератури і проблематизація концептосфери роману Умберто Еко «Ім'я Рози»**

Постать У. Еко та його вплив на світову літературу не можна переоцінити, не дарма багато із його творів були бестселерами на момент їх появи, тим самим показуючи, що вони мали успіх не тільки у професіональних критиків і науковців, а й в широкій публіки. Багато наукових праць присвячених дослідженню його творчості, були написані в 70-90х роках минулого століття, але їх актуальність та наукова популярність не трохи не зменшилася. Сам Умберто Еко також написав достатню кількість праць, у яких аналізував складові своїх романів із наукової точки зору.

Як правило, вчені роздивляють проблематику мовних та інтертекстуальних патернів на прикладі роману У. Еко «Ім'я Рози». Використовуючи емпіричний та порівняльний метод дослідження, дослідники зауважують, що ідея інтертекстуальності полягає в тому, що зразок в одному тексті повторює зразок у попередньому тексті, що читачі розпізнають це повторення і що це впливає на їх інтерпретацію тексту, яка для них може бути куди важливішою ніж оригінальний задум автора. При цьому сам роман та інтертекст розглядаються як дві окремі речі. Наприклад, М. Стаббс приходить до висновку, що при перекладі твору з однієї мови на іншу можуть з'являтися унікальні інтертекстуальні перефрази, які можуть бути чи не бути (або бути в менш вираженому вигляді) в інших варіантах перекладу, тим самим створюючи ще більш глибокий простір для трактування тих чи інших [52].

В цілому, вчені уділяють багато уваги аналізу інтертекстуальності в романі У. Еко «Ім'я Рози» в контексті теорій структуралізму і постструктуралізму. Дослідження проводиться за допомогою переосмислення, автора розглядають в ролі читача - і, отже, як письменника в

процесі перечитування та переписування. Вчені стверджують, що завдяки поєднанню власного досвіду читання та письма, представленому та сприйнятому інтертекстуально та внутрішньотекстуально у всьому тексті, та ряду вигаданих версій особистого досвіду, не тільки читач може отримати розуміння мотивів автора, наміри та особистість, але автор також може зберегти або повернути частину влади над текстом, який він або вона створює [76].

Деякі вчені, наприклад Ігнатова С.А. приділяють велике значення дослідженню видів зв'язків структурних особливостей постмодерністського тексту, таких як специфіка часопростору, інтертекстуальність, зв'язок позицій автора і оповідача з ідеями М.М. Бахтіна про поліфонію та діалог. Дослідники звертають увагу на проблематику специфіки побудови постмодерністського роману, яка є обумовлена сучасної світоглядною установкою. Часто підіймаються питання про те, які саме елементи сучасного та минулого світогляду стали основою побудови роману У. Еко «Ім'я троянди» [17 с. 108].

На прикладі роману У. Еко «Ім'я Рози», досить часто дослідники детально аналізують розвиток постмодерністської філософії та естетики, із використанням загальнологічних методів дослідження, розкриваючи жанрові та типологічні особливості проблематики постмодернізму у романі. Семіотичні образи і особливості відносин між автором та читачем також розглядаються, та проводяться паралелі з іншими творами та роботами сучасників Еко. Велику цінність мають широко представлені в багатьох дослідженнях постмодерністські погляди та ідеї письменника в контексті сучасних історико-філософських дискусій [20, с. 89].

Вчені, наприклад Фередов А.А., часто долучаються до розгляду розвитку концепції літературної творчості У. Еко, та обговорюють некласичний характер літературної творчості Еко і його теорії, що реалізуються шляхом трансформації деяких ідей і висновків семіотики, структуралізму, постструктуралізму та постмодернізму. Вчені виділяють

основні компоненти літературної теорії інтерпретації у Еко (подвійне кодування, текст, наратив, мета наратив, інтертекст, семіотична стратегія, контекст). Приділяється велика увага тому шляху, який автор проходить від створення «нелітератури» до літератури і назад, виявляючи кордони між літературою і «нелітературою». Більшість дослідників поділяють думку про те, що Еко створює сучасну «Модель зразкового письменника» - «Умберто Еко - М-автор», що, в свою чергу, веде до появи зразкового читача [38, с. 543].

Як правило авторська картина світу у вище зазначеному роману часто піддається дослідженням з боку вчених. Аналізується концепція «картина світу», а саме його елементів: заголовка, ключових слів, імен героїв, інтертекстуальних вкраплень і літературних і біблійних алюзій. Наприклад Хорева Л.Г. зазначає, що назва - символ «Ім'я Рози» так насичена смислами, що в підсумку втратила сенс взагалі, що також стало частиною авторського задуму. Багатозначність квіткового символу водить читача по лабіринту сюжетів та ідей, серед яких провідну роль відіграють прийоми містифікації. Ретельність опису знаходження рукопису, різні пояснюють деталі, дати, географічні реалії навмисно ускладнюють становище читача і одночасно створюють ефект реального існування книги. Дослідники наводять паралель між двома пов'язаними між собою ключовими поняттями - книга і лабіринт, які іноді підмінюють один одного, що дає автору можливість вести дискусію про вічний процесі еволюції форми, про розширення понять. У світі роману «Ім'я Рози» Еко часто порівнюється із Творцем, бо той творить свою історію за шість днів, а на сьомий, на відміну від Біблії, не відпочиває, а знищує створений їм світ. Роман порівнюється з інтелектуальною грою, яка розгортається на сторінках оповідання, та стає відображенням авторської картини світу, що відкриває нові тексти і нові смисли крізь представлений текст [39, с. 543].

Загалом елементи постмодернізму в літературі є дуже важливою сферою досліджень. Вчені часто наводять та аналізують приклади інтертекстуальної

прози, нелінійного роману, полісміслові нашарування якого впливають на його композицію - вона стає варіативною, фрагментарною, мозаїчною. Паралельно із творчістю Умберто Еко, деякі вчені, наприклад Сінельнікова О.В. і Глушкова Г.І аналізують творчість Мілорада Павича та його роман «Хозарський словник» і «Сім смертних гріхів», які також мають велике значення при дослідженні інтертекстуальності. Дослідники приводять аналогії з музичною композицією ХХ-ХХІ століть, де також спостерігаються різноманітні інтертекстуальні, історичні зв'язки з музичною культурою давно минулих епох і стилів. Розглядають проблематика цитувань, синтезу, та взагалом використання та підбір мистецької спадщини сучасними авторами, в пошуках нового змісту та тропів в своїй оповіданнях, у зв'язку з чим інновації та індивідуальний стиль автора все більш поширюються на область форми [33, с. 139].

Треба відзначити, що багатьма дослідниками літератури та філософії розглядаються роботи Ж. Дерріда і Р. Барта у контексті їх впливу на переверот філософської думки, і в подальшому формування таких течії як постструктуралізм. Так, наприклад Кемалідінова А.А. у статті «Философская основа постмодернистского романа» добре висвітлює основні положення, реакція літературної думки на появу постструктуралізма, вплив на суспільні відносини, та його відображення у постмодерністському романі [18, с. 139].

Дослідник Гайер К.Е. у статті «К вопросу о межтекстовом взаимодействии: явление взаимопроникновения текста (на материале произведений Умберто Эко)», розглядає творчість У. Еко, риси інтертекстуальності із явищем взаємопроникнення в них. Вчений приходить до висновку що виділення інтерпретанта в рамках сукупності взаємопроникнення текстів дозволяють знайти ті додаткові смисли, які впливають на кінцевий результат розуміння текстів читачем і дозволяють побудувати адекватну читацьку стратегію сприйняття текстів. Дві сторони інтерпретанта (процесуальна і результативна) дають можливість для

культурно-обумовленого аналізу змісту тексту-знаку завдяки встановленню відносин з іншими текстами-знаками та їх взаємними кореляціями [6, с. 136].

В слід за цим, дуже часто дослідниками розглядається проблема формування теорії інтертексту в філології в її основних історичних етапах і персоналіях. Наприклад Васильчакова Т.Н. розглядає питання розрізнення понять: «автор», «текст, читач», «інтертекст», «інтертекстуальність», «метатекст», «прецедентний текст» - в зарубіжній і російській літературознавчій науці. Вчена робить висновки про ступінь вивченості і подальші перспективи вивчення проблеми.

Багато з вчених говорять про важливість історії на формування сучасної літературної думки. Наприклад Е. Андерсоном проводиться дослідження історії та риторичних троп, при цьому дослідник зосереджує увагу на сучасній художній літературі, сюжет котрих відбуваються у часи Середньовіччя, або які включають середньовічні елементи, аналізуються 60 робіт на п'яти мовах від понад 40 авторів, в тому числі Умберто Еко «Ім'я Рози». Вчений досліджує широкий спектр «медієвалізуючих» тропів, обговорює негативні реакції постмодернізму та відокремлює чотири «важкі проблеми» в середньовічній фантастиці [48].

І.А. Суханова в статті «Уроки интертекста от Умберто Эко» розглядає в цілому проблему цитування в художніх текстах. Унікальним матеріалом для вивчення проблеми відсилань є свідчення самого У. Еко, видатного письменника і одночасно вченого-семіотика, дослідника тексту. Згідно з його свідченнями, деякі з цих зв'язків включені в тексти навмисно, інші опинилися в них випадково. Дослідник пропонує, що Еко пропонує схему впливів, що надаються на творчість письменника не тільки його попередниками, а й такими факторами, як «світова енциклопедія» (або «традиція») і дух часу («сучасність»). У цій статті ця схема використовується для розгляду двох випадків інтертекстуальності в романі Еко «Ім'я троянди» і трьох випадків передбачуваного впливу романів Еко на твори сучасних російських

письменників (Олена Костюкович «Цвінгер», Борис Акунін «Бох та Шельма»). У цих випадках переклички є цілком усвідомленими, проте твори російських авторів виявляються досить далекими від претекстів. Італійський письменник і російські автори наповнюють інваріант різним вмістом, і ця різниця видається цікавішим для вивчення, ніж подібність. Приходячи до висновку про більшу доцільність дослідження саме відмінностей текстів там, де є збіги, причому більшою мірою - на формальному, мовному рівні, ніж з'ясування наявності чи відсутності прямого запозичення, що, по-перше, як правило, не піддається встановленню, по-друге, знаходиться за межами самого тексту і навряд чи дає щось для його розуміння. [35].

Важливим моментом для дослідників творчості Еко, є не тільки постмодернізм, а й традиції. Дослідник А.В. Щербітко в своїй статті «Ім'я Розі – традиції та постмодернізм» аналізує елементи традиційної форми (тем, образів, жанрів,) які особливим чином утворюють постмодерністську структуру вищезазначеного твору [2, с. 62]. Автор розглядає роман через призму традиційного історичного роману, виділяє його постмодерністські риси та їх значний вплив на прикладі реконструкції жанру детективного роману. Також, розглядається проблематика базування на вже існуючому матеріалі, тобто культурна та історична епохи і ситуації, гра сценаріїв навколо реалістичного літературного знання.

Загалом, багатьма сучасними дослідниками інтертекстуальність розглядається як феномен і одно з провідних теорій другої половини ХХ ст., зокрема у романах Умберто Еко. Моташкова С.В. у статті «Феномен інтертекстуальности: итоги и проблемы исследования» стверджує, що, всупереч стійким уявленням, інтертекстуальність не тільки похідне постмодернізму, а й невід'ємна властивість будь-якого твору культури і літератури. Крім того, в дослідник аналізує, як феномен інтертекстуальності вплинув на розвиток таких категорій тексту, як «автор», «читач», «інтертекст»,

і т.д., і вперше провела диференціацію і кваліфікацію категорій «читач» і «інтерпретатор» [28, с. 19].

У своїй статті «Интертекстуальность как воплощение идеи «смерти автора» в литературе постмодернизма» Кучменко М.А. розглядає проблему взаємозв'язку концепції інтертекстуальності і теорії «смерті автора», і наводить приклади із літератури, і дає зразки різних видів інтертекстуальних зв'язків, та існуючих точок зору на механізми взаємодії між різними текстами. Наводяться висновок про те, що інтертекстуальність формує складний механізм перекладу дійсної реальності в текст [23, с. 108].

В багатьох наукових працях, концепція інтертекстуальності виступає в якості фундаментальної умови смислоутворення, яка включає в себе діалогічний характер полілогового поля культури. Так Шиньєв Е.П. у статті «Интертекстуальность как механизм культурного взаимодействия и социокультурный феномен» розглядає інтертекстуальність як поняття постмодерністської текстології і як феномен взаємодії тексту з семіотичної культурним середовищем. Дослідник розглядає еволюцію інтертекстуальності від М.М. Бахтіна до сучасних теоретиків постмодернізму. Концепція інтертекстуальності, за визначенням автора статті, є провідною ознакою сучасної культури «пост» і основним каналом міжкультурної дифузії [45, с. 81].

Гришкова Л.В у статті «Диалогизм М. М. Бахтина и современная теория интертекстуальности» розглядаються основні тенденції в трактуванні феномена інтертекстуальності, і дає короткий аналіз протилежних точок зору та їх проблематику, на прикладах поезії Л.Х. Одена, художніх творах Брейгеля, ті їх інтерпретації сучасниками. Також дослідник проводить грань між інтертекстуальністю і діалогізмом та розкриває їх поняття за М.М. Бахтіним [8, с. 26].

Хріпунова Ю.І. у статті «Интроспективный анализ интертекстуальных связей текста-оригинала и пародии на него» проводить текстолінгвістичний аналіз постмодерністської книги-пародії британського фотохудожника Марка Крика, на рівні глибинної взаємозв'язку текстів, автор виявляє шляхи реалізації категорії інтертекстуальності. Аналіз інтертекстуальних зв'язків тексту-пародії і тексту-оригіналу проводився з позицій естетики постмодернізму, що розглядається в свою чергу як феномен культури «Пост». Також, автор статті підіймає такі проблеми як когерентність та засоби її досягнення, опозицію «свій-чужий» та пародія одного роману в іншому [40, с. 143].

Туова Р.Х у статті «Интертекстуальность в детективном тексте постмодерна: лингвокультурный аспект» аналізує основні параметри реалізації інтертекстуальності в детективному тексті. На думку дослідника, визначальними в організації інтертекстуальності стають заголовки, цитування, алюзії та ремінісценції, що дозволяють автору здійснювати гру з читачем, тим самим уточнюючи і поглиблюючи імплікаціонал художнього тексту. Розкриття механізмів інтертекстуальності автором дозволяє стверджувати, що текст-прототип набуває нових якостей в іншому контексті, тим самим маніфестуючи принцип «подвійної оптики» [36, с. 197].

Луцькова Л.Н у статті «**К проблеме о моделях интертекстуального взаимодействия**» аналізує міжтекстову інтертекстуальну взаємодія в художньому тексті постмодернізму. Дослідником дається огляд відомих механізмів інтертекстуальності, а також ставиться питання про існування інших можливих моделей взаємовпливу і взаємодії проникнення текстів. Також підіймається проблематика обратної інтертекстуальності, та зміни вектору запозичування у сприйнятті читача-рецепієнта [27, с. 206].

Белова Н.А у статті «**Исторический детектив: между традицией и постмодерном**» розглядає проблему жанрової дифузії традиційного історичного роману і детектива на прикладі авантюрно-історичних романів Е.

Курганова. Дослідником визначається особлива роль історичного роману в літературі кінця ХХ ст. як експериментального майданчика для відпрацювання нових оповідних стратегій, і виділяються риси постмодерністської поетики (інтертекстуальність, алюзійність, неоміфологізм, стилістична гра, жанровий синтез), принципи «нового історизму», що формують феномен сучасного історичного детектива [2, с.8].

Худолій Н.В. у статті «Интертекстуальность и интертекст как феномены художественной коммуникации: теоретический аспект» теоретично висвітлює актуальні в системі сучасної гуманітарної науки поняття інтертекстуальності і інтертексту. У статті теорія інтертекстуальності і поняття інтертексту розглядаються у відношенні до сфери художньої комунікації, щодо текстів художньої літератури. Дослідником дається визначення понять «інтертекст», «інтертекстуальність» і робиться висновок про те, що застосування теорії інтертекстуальності і засвоєння поняття інтертексту допомагають зрозуміти механізм досягнення художнім текстом смисловий новизни і передачі культурної традиції [41, с. 195].

Шиліхін К.М. у статті «Интертекст как средство создания иронии» розглядає проблему впливу інтертекстуальних зв'язків на інтерпретацію висловлювань і текстів в повсякденному мовленні та комунікації. Помістивши «чужі слова» в новий контекст, який оповідач встановлює асоціативний зв'язок між двома різними ситуаціями і створює певні відносини між учасниками спілкування. Специфікою цих відносин є їх асиметричність. Дослідником робиться акцент на тому, що іронія, будучи одним з можливих дискурсивних ефектів інтертексту, становиться способом імпліцитного кодування асиметрії позицій учасників дискурсу [44, с. 152].

Еременко Е.Г. у статті «Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе». Вчений розглядає загальні питання теорії інтертекстуальності, особливу увагу приділяє проблемі класифікації основних інтертекстуальних форм. До «власне інтертекстуальних елементів,

дослідник віднесить такі форми, як «цитата», «алюзія», «ремінісценція», на розмежування яких автор зупиняється докладніше [14, с.130].

Літвіненко Т.Е. у статті «Единицы интертекста» розглядає мотивні запозичення, їх семіотичне значення, та принципи організації і структуру прототипної категорії інтертекстуальних одиниць, що реалізуються в різних дискурсивних продуктах. Дослідник виявляє категоріальні ознаки вербальних і невербальних інтертекстуальних одиниць (цитат), а також різні способи їх репрезентації [24, с. 91]. Також той самий дослідник, у своїй статті «Лингвотеоретические аспекты изучения интертекста» своє визначення лінгвістичних основ інтертексту. Вченим інтертекст розглядається в світлі рішення трьох взаємопов'язаних проблем: встановлення меж і внутрішньої структури категорії текстів як комунікативних феноменів; виявлення специфіки інтертексту як члена парадигми «текстів», чії одиниці побудовані по загальній словотворчій моделі; визначення ролі інтертексту в процесі еволюції двох концептуальних метафор: світ - це текст і текст - це світ [25, с. 95].

Сопіна А.Л. у статті «**Когнитивные основания интертекстуальности**» обговорює основні трактування поняття «інтертекстуальність», його широке і вузьке розуміння. Дослідник пов'язує положення теорії інтертекстуальності з даними досліджень психолінгвістики, антропології, філософії та лінгвокультурології, присвячених питанням мислення і комунікації. Робиться висновок про те, що інтертекстуальність, яка виявляється в вербальних і невербальних текстах різних жанрів, пов'язана з базовими особливостями людського мислення, а саме зі здатністю до ідеації і прагненням до накопичення і передачі знань. Автором статті висловлюється припущення про необхідність подальшого вивчення цього явища в рамках когнітивної лінгвістики [34, с. 113].

У статті за авторством Петрової Н.В. і Лашиної Е.Б. «Экскурс в историю теории интертекстуальности» дослідникам аналізуються ідейно-теоретичні

витоки інтертекстуальності. Дослідники стверджують, що поняття інтертекстуальності не є надбанням виключно постструктуралістів. Робляться висновки, що відкриття інтертексту трапилося набагато раніше його осмислення в рамках постструктурної наукової парадигми, та сама теорія просліджуються ще у роботах Платона і Арістотеля [29, с. 11].

Кільдяшов М.А. у статті «Теория интертекстуальности (лингвистические аспекты)» розглядає теорію інтертекстуальності з точки зору лінгвістики. Дослідник зазначає, що лінгвістична інтертекстологія позиціонується як нова самостійна дисципліна, де феномен інтертекст трактується інакше, ніж в філософії, семіотиці і літературознавстві. Також в зв'язку з лінгвістичними аспектами теорії інтертекстуальності в статті проаналізовані два рівня діалогу - міжособистісний і міжтекстовий. У свою чергу, на рівні міжтекстового діалогу розмежовані літературознавча і лінгвістична трактування поняття «текст». У статті також позначені першочергові завдання лінгвістичної інтертекстології, а саме: визначення статусу інтертексту в системі мовних одиниць, пошук маркерів і індикаторів інтертексту, складання інтертекстуальних словників [19, с. 74].

Денисова З.М. у статті «К вопросу интерпретации категории интертекстуальности» досліджує інтертекстуальність в науковому контексті. Дослідник розглядає наукову літературу і про категорії інтертекстуальності в системі художньої культури. Автор докладно розглядає вивчення інтертекстуальності в гуманітарних науках і звертається до аналізу основних положень даної категорії, сформульованих в працях Ю. Кристевой, А. Веселовського, Ю. Тинянова, М. Бахтіна, Р. Барта, Х. Блума та інших. Основні висновки проведеного дослідження полягають у тому, що інтертекстуальність як художня категорія широко представлена в працях вчених. Незважаючи на існуюче різноманіття інтерпретацій цієї категорії, в науковому полі вона постає як своєрідний механізм, який представляє художній текст у вигляді системи, що функціонує за певними законами, і становить теоретико-

практичну основу сучасної методології музикознавства як науки, яка розкриває зміст композиторського полотна, його зв'язок з культурними текстами попередніх епох [10, с. 19].

Фатеєва А.С. у статті «Интертекстуальность в культуре: к феноменологическому срезу проблемы» у якій вчена розглядає проблематику інтертекстуальності, яка, з одного боку, розглядається в історичній ретроспективі формування даного поняття як такого, а з іншого - концептуальне ядро статті зосереджено на обертонах культурфілософського потенціалу цього явища. Дослідником робиться спробу визначити місце інтертекстуальності в культурі, причому не як феномена суто літературного або мовного, а як явища семіосферного, що позначає весь процес руху прецедентних образів у творчій діахронії [37, с. 195].

Напцок Б.Р і Соколова Г.В. у статті «К проблеме изучения интертекстуальности в художественном произведении» досліджують категорію і концепцію інтертекстуальності. Аналіз інтертекстуальності в художньому творі дозволяє розглянути процес оновлення конкретної літературної традиції, побачити діалогічну включеність художнього тексту в культурному, історичному і соціальному контекстах, і визначити особливості декодування інтертексту читачем. Основні види інтертекстуальності - внутрішня і зовнішня - демонструють в художніх творах механізм різноманітних текстових і культурних взаємодій, представлених в типах літературної містифікації або лжеімітації старовинного тексту; вставних внутрішньотекстових елементів, синкретичної інтертекстуальності, в алюзіях, ремінісценціях та епіграфах. Дослідники роблять висновок, що прямо або алегорично викликаючи сюжетні, образні, мотивні, культурні, психологічні асоціації та аналогії, інтертекст направляє читача до задуму письменника [30, с. 123].

Донська О.В. у статті «Развитие теории двухуровневого интертекста и гетерогенной трансляции образов» визначає які результати в області теорії

культури можна отримати, беручи за основу концепцію дворівневого інтертексту. Дослідником надаються наступні основні результати: закон мінімізації репрезентації художніх концептів і закон безперервного розвитку художньої культури. Головний висновок полягає в тому, що дворівневий інтертекст є не тільки семіотичною моделлю художньої культури, а й корисним інструментом досліджень в області теорії культури [12, с. 175].

Прюво Ж., Седих А.П. і Бузинова Л.М. у статті «Текст, контекст, інтертекст: синтез смислопородження» розглядають теоретичне та епістемологічне обґрунтування функціонування текстологічних категорій: тексту, контексту, інтертексту. Розглядаються традиційні та сучасні трактування даних понять в мовознавстві. Висувається гіпотеза про центральну роль смислоутворюючого синтезу тексту, контексту, інтертекст в руслі комунікативних установок автора і реципієнта текстового продукту. Намічаються перспективи дослідження гіпертекстових структур. Дослідниками стверджується, що ідеальним об'єктом і суб'єктом смислоутворюючих механізмів є художній дискурс, який надає широке поле для інтерпретації семантики мовних одиниць [32, с.21].

Теоретичні проблеми концептуальних досліджень включають в своє поле перш за все дослідження концептосфери «людина і внутрішній світ людини» поряд з аналізом соціальних і культурних концептів з акцентом на ідеали гуманізму в літературі. У даній роботі концептосфера розглядається в функції філософських основоположень, “абсолютів” моралі людини та етичних норм в суспільстві. Останнє напряму пов'язано з найважливішим поняттям когнітивної лінгвістики – поняття концептосфери, як області знань, складеної як її одиниць.

Термін «концептосфера», як стверджується, був введений академіком Д.С. Ліхачовим. Концептосфера, за визначенням академіка Д.С. Ліхачова, це сукупність концептів нації, вона утворена всіма потенціями концептів носіїв мови. Концептосфера народу ширше семантичної сфери, представленої

значеннями слів мови. Чим багатша культура нації, її фольклор, література, наука, образотворче мистецтво, історичний досвід, релігія, тим багатшою є концептосфера народу [26, с. 283]. Професор Ю. Є. Прохоров в своєму трактуванні концептосфери стверджує, що «приналежність до певної культури визначається наявністю базового стереотипного ядра знань, повторюваного в процесах соціалізації індивідуумів в даному суспільстві, і досить стереотипного (нарівні етнічної культури, а не особистості) вибору елементів периферії» [31, с. 45]. Як вважають більшість вчених, концепт і концептосфера є розумовими сутностями, і сучасні наукові дослідження підтверджують їх основоположну функцію в процесі невербального спілкування. Дослідження показують, що концептосфера і тотожні з нею концепти носять досить упорядкований характер [31, с. 52]. Концепти, які відносяться до однієї концептосфери, можуть вступати в системні відносини, засновані на схожості, відмінності та первинності одного по відношенню до іншого.

Вчені вказують на те, що концептосфера носить досить упорядкований характер. Концепти, що утворюють концептосферу, по окремим своїми ознаками вступають в системні відносини подібності, відмінності та ієрархії з іншими концептами [1, с. 273].

Е.С. Кубрякова пропонує таке визначення концепту: «Концепт – оперативна одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, квант знання. Найважливіші концепти виражені в мові» [22, с. 145]. Наводяться також групові концептосфери (вікова, професійна, гендерна). Можна зіставляти групові концептосфери з індивідуальними, групові та індивідуальні концептосфери один з одним, групові та індивідуальні концептосфери з національною концептосферою і так далі.

Взагалом, вчені визначають концепт як дискретне ментальне утворення, що є базовою одиницею розумового коду людини, що володіє відносно впорядкованої внутрішньою структурою, представляє собою результат

пізнавальної діяльності особистості і суспільства та несе комплексну інформацію про що відображається предмет або явище, про інтерпретацію даної інформації суспільною свідомістю і щодо суспільної свідомості до даного явища або предмету.

На основі всього вищесказаного можна зробити короткий висновок, що концептосфера – це впорядкована сукупність концептів народу, інформаційна база мислення, мистецтва, і ментальність епоса в цілому. Проте при дослідженні концептів вчені стикаються з певними труднощами, зокрема, з проблемою смислового ускладнення художнього слова. Радянський літературознавець М.М. Гіршман дає наступне визначення літературної мови: «Це максимальна маніфестація національної мови, що охоплює всі його реалізації в аспекті укладеного в них творчого потенціалу. Художнє слово таки не втрачає своєї значущості, незалежно від того, вжито воно в його буквальному значенні або містить в собі кілька семантичних шарів. Лексичні одиниці відчують безпосередній вплив системи художнього мислення письменника, а концепти, які стоять за ними, представляють собою фрагменти цілісної індивідуальної художньої картини світу» [7, с. 45].

Центральні концепції досліджуваного нами роману У. Еко «Ім'я Рози» пов'язані з питанням про мораль, також це «віра», «любов», «знання», «книга», «сміх», «влада», «корупція», «знаки», «секрети», «догма», «правда». Важливою частиною роману є концептосфера історія середньовічних Італії та Франції і складні політико-релігійні моменти що розкриваються на сторінках роману.

## **1.2. Методологія дослідження**

Методологічні засади дослідження розроблялися, виходячи з предмета, об'єкта, цілей і завдань, які вирішувалися в даній дипломній роботі в ході наукового аналізу, при цьому постмодерністська проблематизація історії розглядалася як складний літературно-історичний феномен, який передбачає

використання різних аналітичних підходів і може досліджуватися з позицій різних філософських дискурсів. У розробці підходів до вирішення поставлених в роботі проблем автор спирався на принципи історико-філософського аналізу, відповідно до якого дослідження кожної теоретичної позиції необхідно вести з урахуванням того історико-культурного та філософського контексту, в якому вона виникла. Тому в роботі досліджується літературна і історична спадщина на прикладі роботи італійського письменника-вченого Умберто Еко «Ім'я Рози», а також концептуальний і критичний матеріал, що міститься в роботах сучасних зарубіжних і вітчизняних авторів, з використанням методів і прийомів постструктуралізму та антропоцентризму.

Варто підкреслити те, що фундаментальною підставою теорії в основі прийомів постструктуралізму є децентрація структури, в якій спростовується існування центру через неспроможність його твірної основи. У зв'язку з децентрацією звільняється суворе понятійне значення і тексту нав'язуються смисли різних інтерпретацій. Децентрація структури ставить під сумнів автономність свідомості людини. Людська свідомість стає функцією, зануреної в масив текстів, з яких воно витягує смисли шляхом інтерпретацій [16, с. 121].

При роботі над дослідженням, використовувався компоративний підхід, який дає змогу розглянути прийоми, представлені різними напрямками дослідження постмодерністської думки, в руслі літературного аналізу феномена інтертекстуальності, і показати способи передачі історії.

В цілому, головна роль в роботі відводилася постмодерністській методології, зокрема, інтерпретативному підходу, оскільки теоретичне осмислення поставлених проблем вимагає залучення методологічних прийомів герменевтики. Герменевтичний аналіз в даному випадку дуже важливий: В. Дільтей, наприклад, свій метод базував на теорії розуміння як інтуїтивного самозбагнення, яке, по Дільтею, є основою усього людського

знання і в цьому руслі протиставляється природно-науковому поясненню, розсудливому проникненню у суть явищ. Такий підхід є важливим для даного дослідження.

Як стверджують дослідники, постмодернізм в епістемологічному плані характеризується цілою низкою моментів. Це і відмова від цілісного і зв'язного опису, масштабного теоретизування, систематизації, пошуку об'єктивних законів функціонування і розвитку суспільства. Це і твердження методологічного плюралізму, принципової рівноцінності всіх можливих точок зору на досліджуване явище, в тому числі і тих, які зазвичай кваліфікуються як донаукові і ненаукові. Це і відмова проводити чітку межу між суб'єктом і об'єктом наукового дослідження: обидва ці поняття, в їх традиційному протиставленні один одному, піддаються перегляду. Це і особливо чуйне ставлення до політичного, владного виміру наукового знання [42, с. 179].

Деякі сучасні дослідники наполягають, що епоха постмодерну відрізняється від епохи модерну трьома характерними особливостями: відмовою від Просвітництва, зростанням етнічної різноманітності і технологічним прогресом. Якщо постмодерністську методологію застосувати до будь-якого явища в сфері філософії, літератури чи взагалом культури, то вона буде виступати як «деконструкція» відповідного дискурсу: пошук його штучності, та неприродності, та розкриття його соціо-культурних коренів. Безапеляційний пафос методології постмодернізму, агресивна опозиція всякому пануванню і будь-якої влади, в яку з самого початку поставили себе її основоположники, руйнівна сила, якої, на думку його апологетів, володіє метод деконструкції, відразу ж привернули до себе увагу всіх тих, хто стоїть в опозиції до пануючого дискурсу (в будь-якій сфері, будь то культура, мистецтво або наука). Деякі прийоми деконструкції також застосовувалися при аналізі цього роману.

Визначення змісту і цінності зовнішніх і внутрішніх естетичних, філософських, культурологічних і власне художніх відносин твору неможливо

без використання прийомів герменевтичного аналізу, що розуміється як метод інтерпретації. У практиці літературознавства, в цілому, гуманітарної науки, інтерпретація виступає як ключовий підхід до аналізу різних феноменів культури і мистецтва. При цьому методологія герменевтичного підходу виступає в “радикальному” протистоянні методам “об’єктивного початку” аналізу роману. Так, Г. Гадамер вважає, що в сучасній методології не слід розвивати уявлення про герменевтику як про метод, так як це відразу ж викликає ілюзію того, що об’єктивне пізнання художнього твору за типом точних наук можливо [5, с. 214]. Проте в даній роботі метод інтерпретації у взаємодії з класичними типами підходів і процедур, представляється абсолютно необхідними. При цьому необхідно зазначити: для даного аналізу історизм – є головною інтерпретаційною установою художньо-критичного аналізу.

Методологія комплексного літературного аналізу дозволила в даному дослідженні проаналізувати природу історизму та інтертекстуальності, їх взаємозв’язки, і показати, як постмодерністська філософія вплинула на подальший розвиток історичного роману. Усі вищезазначені методологічні підходи представлені в дипломній роботі, дозволяючи згідно з цілями роботи деталізувати соціокультурний контекст, історичні особливості даної проблематики, дати аналіз інтертекстуальності, показати розвиток ідей авторів минулого, та рефлексію постмодерністського роману у філософських теоріях сучасності.

### **Висновки до розділу**

На сьогоднішній день, більшість дослідників погоджуються з тим, що постмодернізм чим би він все-таки не був, вплинув на розвитком поп культури та суспільної думки наприкінці ХХ століття, особливо в розвинених капіталістичних країнах Заходу. Тобто, незалежно від того, чи розглядається

постмодернізм як нова філософська думка, новий спосіб сприйняття оточуючого середовища чи новий культурний стиль, поп культура була саме тим, де зміни спричинені постмодернізмом можна відстежити найкраще. Роман Умберто Еко «Ім'я Рози» займає особисте місце серед постмодерністської літератури того століття. Унікальне представлення історії епохи Середньовіччя, канва інтертекстуальних зв'язків і елементи детективу, разом із яскравою особистістю автору роману впливають на те, що цей роман все ще залишається актуальною та популярною темою для дослідження у наукових та літературних колах в усьому світі. Особливе місце цей роман відіграє для дослідників творчості самого Еко, бо він вплинув на всі подальші літературні оповідання автора, і для того, щоб проаналізувати його інші романи, «Маятник Фуко», «Бавдоліно» тд, дослідники також звертаються і до «Ім'я Рози».

Для аналізу такої складної роботи у світі піднятої нами теми, компоративний підхід, постмодерністська методологія та герменевтичні прийоми дослідження є основними, бо за допомогою їх можна найглибше висвітлити ті моменти роману що не лежать на поверхні, такі як інтертекстуальна поетика та інтерсуб'єктивна проекція.

## **Розділ 2. світоглядний, лінгвістичний та літературознавчий складу теоретичного аналізу роману Умберто Еко «Ім'я Рози»**

### **2.1 Смыслові інверсії об'єктивного і суб'єктивного в історичному вимірі роману Умберто Еко «Ім'я Рози»**

Роман Уберто Еко «Ім'я Рози» є одним із тих романів, в якому можна знайти якнайбільшу кількість постмодерністських аспектів. Деякі з них можливо легко побачити, це: відкритий кінець; інтертекстуальність; фрагментація істини; амбівалентність; залучення читачів; магічний реалізм; мінімалізм, історіографічна метафікція тощо. Хоча робота здається

детективною загадкою про вбивства, але також, написане у романі, розглядається як сумнів у значенні «істини» з богословської, філософської, наукової та історичної точок зору. Роман включає різноманітні інтерпретації та теми щодо філософської думки часів постмодерну. Ці інтерпретаційні компоненти всередині книг посиляються на інші праці Еко, тобто його наукові твори, зокрема на його праці про семіотику. Цей роман, як і різні книги, написані ним, містить відгомін думок, обговорених у гіпотетичних працях Еко, подібно творів та суджень брата Вільгельма щодо ідеї «необмеженого семіозису», щоб висунути припущення про те, як книги служать для «нарративізації» думок, які на сьогодні існують тільки як гіпотези.

Важливою здатністю любої абстрактної гіпотези є підхід до змісту тексту з багатьма припущеннями про світ та його суть. Ці припущення створюють явні проблеми, які дозволяють читачеві дійти до того, що ця гіпотеза передбачає зміст тексту. Більшість робіт, загалом, приймають за основу конкретну гіпотетичну систему. Завдяки сюжету, стилю, діалогу та іншим компонентам вони роблять висновок про зовнішній світ та саме написання твору, а отже, робота пов'язана з різними творами.

«Ім'я Рози» - це історичний роман, дії якого відбуваються протягом 1327 року, в сюжеті якого присутні справжні історичні постаті та ретельно досліджені середньовічні елементи. Роман прагне точно зобразити християнську теологію, культуру та спосіб мислення людей, які жили на той час. Ключові герої та події в тексті вигадані, однак; це стирає межу між реальністю та вигадкою, як це бачиться у багатьох історичних вигадках. Роман ставить питання щодо історичного оповідання та висвітлює суб'єктивний елемент історичного аналізу, оскільки воно не підтримує християнський погляд на історію. Роман має середньовічне оформлення, яке Еко, медієвіст, ретельно передає на сторінках роману. Тут кожен елемент релігійної спільноти чи аскетичного життя зображений з точністю. Читачі отримують глибоку картину готичної архітектури абатства, розкладу молитов, травництва,

худоби, кузні, поселення, харчування, інституційної ієрархії, таїнства, богослужбових співів, латинських діалектів, технології, політики та дослідницької атмосфери.

Однак у XIV столітті відбувається розкол між релігійним раціоналізмом та консерватизмом. Безпосередній контекст - це особливо жорстокий епізод у багаторічному середньовічному конфлікті між папством та Священною Римською імперією. У 1314 р. суперечливі імперські вибори дали двох претендентів на престол, один з яких, Людвиг IV Баварський, протягом декількох років здобув перемогу над своїм суперником. У 1305 році папство переїхало в Авіньйон. Однак перша виборча Консисторія, яка послідувала за цим також у 1314 р., затягнулася на два роки, поки в 1316 р. не було обрано француза, який узяв ім'я, Іван XXII. Наміром Івана було відновити папську владу в Італії, і з цією метою він став на бік суперника Людвигу IV і в кінцевому підсумку оголосив самого Людвигу відлученим від церкви. Людвиг відповів вторгненням в Італію, створив власного антипапу. Саме період цієї війни, коли армії Луї просуваються до Риму, є безпосереднім сетінгом роману, навіть власний батько оповідача Адсона є серед прихильників імперії. Людвиг в'їхав до Риму в 1328 році, через рік після подій у романі. Його ворожнеча з папством пережила Івана XXII, який помер у 1334 році. Людвиг помер у 1347 р. У своїй війні проти папи імператор знайшов несподіваних союзників серед Фратічелі – радикальної групи серед Францисканців, які закликали до бідності, забороняючи володіти чимось не лише окремим монахам, а й громаді в цілому. Іван XXII в якийсь момент повернув ордену їх власність - жест, який, як правило, можна сприймати як дуже доброзичливий, але насправді мав на меті ціль стримати непокірних францисканців, змусивши їх відмовитися від їх вчення, яке папа вважав крайністю [65, с. 20].

Умберто Еко застосував дещо вільну художню інтерпретацію щодо деяких історичних фактів відповідно до сюжетної лінії роману. Конфлікт між францисканським орденом та бенедиктинцями, представлений у романі,

базувався на їхній ідеологічній різниці. Деякі з Фратічеллі прийшли до висновку, що радикальна бідність є суттю християнського життя і що єдиними справжніми християнами є ті, хто практикує її. Це дуже нагадувало вальденську ересь кінця XII століття і логічно несло із собою широке засудження папи та єпископів, жоден з яких не практикував радикальну бідність. У спіритичному русі існували ступені, але крайнє крило, здавалося, було готове відмовитись від усієї церковної ієрархії як збочення Євангелія. Людвіг IV, можна припустити, не мав особистої прихильності до практики бідності. Однак, підтримував Фратічеллі, бо він заволодів корисною зброєю проти папства, оскільки тоді міг стверджувати, що Іван XXII позбувся титулу Вікарія Христа через його власний спосіб життя та засудження радикальних францисканців. Центральним моментом богословської суперечки стало те, чи належали Ісусові та Апостолам щось окремо, чи вони володіли усім спільно[65, с. 24].

У романі є багато згадок про людей чи певні рухи, різних пропорціях поєднані через підтримку ідеї бідності, містицизму, відмови від церковного авторитету та агресії проти існуючої соціальної структури. Люди влади часто придушували ці рухи з набагато жорстокішою поведінкою. Тут Еко представляє читачеві те, що читач повинен зауважити, щоб значна частина непередбачуваності роману була цілком зрозумілою. Це не сатирична середньовічна структура людського суспільства у креативному світлі, але вона також заклала зерна сучасності. Еко дуже детально описує абатство, роман має базовий характер і не демонструє ніякої зневаги до зображення людей Середньовіччя. Насправді, Еко представляє середньовіччя як класичний приклад гуманізму. Незрівнянні гуманісти епохи Відродження дивились на гуманістів минулого, а нинішні гуманісти - на самих гуманістів епохи Відродження, таких як Монтень, Шекспір, Макіавеллі, Еразм і Петрарка. Його зображення не просто академічне, читачеві дається надзвичайно рідкісне

розуміння середньовіччя та католицького вчення як у сентиментальних, так і в дійсних ознаках [49, с. 16].

Слід зазначити, що перехід від «модерного світу до постмодерного» базувався на ряді ключових подій, які у свій час сколихнули тогочасну свідомість: демістифікація «наукової об'єктивності» та «наукової істини» Куном та Фейєрабендом; акцент на невизначеність у квантовій фізиці та математиці (і підйом теорії катастрофи та хаосу та фрактальної геометрії); теорія Фуко про розбіжності та різниці в історії; Соціологія постіндустріалізму Белла; піднесення школи художньої літератури «магічний реалізм»; і відкриття концепції «іншого» в етиці, антропології та політиці. Як писав З. Саррад, основною темою у всіх цих подіях була відмова від «метанаративу» (широкомасштабних теоретичних інтерпретацій, що нібито мають універсальне застосування), включаючи марксизм, фрейдизм та всі форми просвітницького розуму. На початку 1980-х років ці події послужили базовою спорудою, з якої формувався впізнавано послідовний постмодерністський світогляд. Саме філософія Юргена Хабермаса, Жана-Франсуа Ліотара та Річарда Рорті надає постмодернізму характерний характер [78, с.190].

Постмодернізм, відмовляючись від метанаративу Просвітництва, не має будь-якого відчуття історичної спадкоємності та пам'яті. Подібно до того, як Рорті робить філософа зайвим, Фуко зводить роль історика до археолога минулого. Але постмодернізм не просто відмовляється від почуття історичної наступності у цінностях і віруваннях; він ставить своєю ціллю боротьбу з історією, як місце, де будуть вестися остаточні битви проти історії. Постмодернізм прагне представити саму форму і суть історичної реальності [78, с. 196]. Таким чином, постмодерністи вільно беруть речі із історії, щоб лишити її сенсу, доповнити власною інтерпретацією, привласнити. Умберто Еко вільно імітує історію, розкопує її залишки, та поєднує різні фрагменти для створення цілої картини. У романі «Маятник Фуко», що є прекрасним відображенням філософії Рорті, Еко ілюструє безглуздість будь-якої

абсолютної інтерпретації та трактувань. Одними із його головних ідей, є те, що світ – це мережа спорідненостей; немає правди, все відносно, і людина може рухатися туди куди хоче; і, коли все сказано і зроблено, все стає безглуздим.

Більшість дослідників згодні з твердженням, що постмодерністи різних ідеологій, часто використовували свої твори для пропаганди свого власного світогляду та ідей, що розділялися їх сучасниками. Так, наприклад, Р. Рорті, незважаючи на те, що він все зводить до непередбачених обставин, плекає культурні надії, які не є такими непередбачуваними. Як тільки він засуджує всі метанаративи безглуздими, він переводить на перший план один із своїх власних: «постмодерний буржуазний лібералізм». Адже в ідеальній формі культура лібералізму була б просвітленою, світською, наскрізною. Культура, в якій не залишилося б сліду божественності, ні у формі дивінізованого світу, ні дивінізованого Я. У такій культурі не було б місця для уявлення про існування надприродних сил, перед якими повинні відповідати люди. Це відкинуло б, або кардинально переосмислило, не лише ідею святості, але і ідеї «відданості і правди» та «задоволення найглибших потреб духу». Процес дедивінації в ідеалі завершиться тим, що ми люди більше не зможуть продовжувати уявляти, що смертні, людські істоти можуть знайти сенс свого життя у чомусь іншому, крім від таких-самих смертних людей [77, 45].

Умберто Еко, у романі «Ім'я Рози», дає власну інтерпретацію метанаративу Рорті та демонструє цю теорію. Вільгельм Баскервільський із підлітком-помічником розгадує таємницю вбивства в середньовічному монастирі. Один із головних героїв роману – Хорхе Бургоський, старий монах, який сприймає себе занадто серйозно і не сміється. Трагічна фігура, він є втіленням догматичної віри – що вже тоді була дуже застарілою, тобто, свого роду він є пережитком минулого. Головне послання його ідеології, що увібрала в себе дещо спрощені ідеї структуралізму і постструктуралізму (формальної реальності немає, ми всі живемо у світі знаків, що посилаються

на інші знаки), - це те, що відсутність іронії та сміху є джерелом тоталітаризму. Словенський дослідник Славој Жижек, розглядаючи творчість Еко, не раз звертає увагу на тотожність та протиріччя різних метанаративів в цьому романі, та виділяє дві основні вади згаданої нами тези: По-перше, ця ідея одержимості Добром, яка перетворюється на Зло, маскує зворотний досвід, що набагато більше викликає занепокоєння: як нав'язлива, фанатична прихильність до Зла сама по собі може набути статусу етичної позиції, позиції, яка не керується нашими егоїстичними інтересами. По-друге, що насправді викликає занепокоєння в романі «Ім'я Рози», то це сама по собі така одвічна віра у визвольну силу сміху та іронії, які можуть мати анти-тиранічний ефект. Тобто, внутрішньо-суб'єктивна теза Еко, є майже прямо протилежною від основних передумов написання роману: у сучасних суспільствах, демократичних чи тоталітарних, ця цинічність, сміх, іронія є, так би мовити, частиною гри. Правляча ідеологія не повинна сприйматися серйозно чи буквально. Мабуть, найбільшою небезпекою для тоталітаризму є люди, які сприймають таку ідеологію буквально [15, с. 27].

Таким чином, у романі Еко, іронія, насмішки та цинізм – саме те, що секуляристи використовували для підриву ідей християнства. Але доведені до їхніх крайнощів, іронія та цинічні міркування не створюють нічого, крім паралічу чутливості сприйняття духовного світу, від чого виникають проблеми із їх функціонуванням в реальному світі. Отже, «інші культури» повинні буквально сприймати постмодерний лібералізм з його глибокими причалами у великому наративі секуляризму. У своєму прагненні представляти перехід у дедивінізований світ, постмодернізм Еко набуває характеру відмови від метанаративу духа та історії.

Першим що піддалося постмодерністському переосмисленню, під час написання роману, стала історія. Адже саме історія та традиції надають ідентичності та сенсу існуванню не світських культур та суспільств. Історія та традиція, завжди забезпечували собою способи пізнання буття та оточуючого

світу. Так, на думку індійського вченого Ашіса Нанді, особливо у східних культурах історія надає «засіб підтвердження або зміни сьогодення». Вважаючи, що змінюючи сьогодення можна змінити інтерпретацію минулого [15, с. 28]. Така думка про минуле надає авторитет історії, але сама природа влади, розглядається як щось мінливе, аморфне та таке, що піддається сторонньому втручанню. Саме тому історія завжди присутня в традиційних культурах, особливо в їх літературних творах. Постійно присутня історична пам'ять забезпечує джерело культурної ідентичності, соціальної згуртованості, відчуття незмінності серед змін та засобів омолодження сьогодення та формування майбутнього [78, с. 194]. Незважаючи на повне заперечення всіх переконань і неприйняття всіх метанаративів, постмодернізм сам по собі є системою переконань і одним із видів наративу. Навіть якщо всі переконання та метафізичні підвалини постмодерністів нібито перевершені раціональною та прагматичною думкою та діями, системи переконань глибоко увійшли в культурні продукти постмодернізму. Постмодерністи можуть більше не вірити, але їхні культурні продукти вірять за них.

Роман підіймає питання щодо точності історичного дискурсу за трьома різними параметрами, такими як складна кадрова історія, положення в жанрі історичної літератури та діалог героїв. Поки ми заглиблюємось у глибоку історію із втраченим та знов знайденим рукописом та безліччю перекладів основного тексту протягом багатьох років, ставлячи під сумнів достовірність прийнятих історичних документів. Оповідач історії в романі не називається. Точка зору головного героя Адсона використовується в кадрі, хоча він не є оповідачем роману, і раптове відкриття тексту робить історичні факти в романі менш надійними для читача. Читач залишається сліпим щодо невідомих перекладачів тексту та їх вищих мотивів, як навмисна підробка, невпевненість та невірний суб'єктивний переклад.

«Тепер ми бачимо все немов відбите в дзеркалі і в загадці, й істина, заки постане супроти нас твар у твар, являється одробинами воістину

недовідомими у хибах світу сього, тому мусимо вчитуватися у знамення її неомильні навіть там, де вони здаються темними, мовби виплекала їх воля, без решти націлена на зло»[13, с. 1].

Ці рядки опосередковано вказують на те, що цей роман має ненадійного оповідача, як «Поворот гвинта» Генрі Джеймса. Оповідач вірить у своє розуміння середньовічного світу та його писемності. «З другого боку, можна бути певним, що, перекладаючи Адсову латину неоготичною французькою, отець Валле повівся з текстом досить вільно, і не лише у стилістичному плані. Приміром, коли дійові особи говорять про достоїнства цілющих трав, вони явно покликаються на приписувану Альбертові Великому «Книгу таємниць», яку впродовж століть не раз переробляли. Звісно, Адсо міг знати цей твір, але річ у тім, що він цитує з неї цілі уривки, які аж надто дослівно повторюють формулювання Парацельса або ж явно походять з видання цього твору, яке з певністю можна віднести до епохи Тюдорів»[13, с. 13].

Коли рукопис потрапляє до рук італійського оповідача, він каже, що «причин для того, щоб опублікувати італійський переклад малозрозумілого неоготичного французького переказу латинського видання XVII сторіччя, яке містило твір, що його наприкінці XIV сторіччя написав латиною якийсь німецький монах, було небагато»[13, с. 12], але врешті-решт вирішує поділитися нею через те, що вона є «позачасово чужа нашим сподіванням і нашим уявленням»[13, с. 13].

Тому постає питання про доцільність наявності заперечення того чи іншого питання, аргументування, записування історії, при оцінці важливості та цінності їх роботи. Таким чином, стилістичні свободи, прийняті отцем Валле, непевні наміри як оповідача, так і Адсона, а також ускладнення багатьох перекладів протягом багатьох років роблять недоцільним прийняти цю конкретну історію як достовірну. Тобто, читач розглядає роман, виходячи з можливого кола полеміки, розваги чи іншого призначення нехудожніх, історичних документів.

Історичний жанр літератури - це тип літератури, який представляє факти, а також порушує питання про історичну визначеність. Небачений штрих у цьому детективному романі між тим, що є історією, і тим, що є вигадкою, майже непомітний. У ньому представлена постмодерна фрагментація ідеї історії шляхом концентрування нечіткої межі між реальністю та конструкцією, яка фігурує в цих книгах, набагато замаскованішою, ніж здається. Жанр історичної фантастики сам по собі є суперечливою темою, наповненою припущеннями та теоретичними напруженнями [49, с. 19].

Лінда Хатчен припускає, що «Ім'я Рози» потрапляє до категорії «постмодерністська історіографічна метафікція», а не до менш теоретично навантаженого «історичного жанру літератури» через її інтертекстуальний зв'язок з анахронічно сучасними текстами, такими як Шерлок Холмс та твори Борхеса [67, с. 8]. Далі Рут Глінн стверджує, що класичну історичну літературу порушує поява не лише сучасних персонажів, а й сучасних ідей у середньовічній обстановці що лунають з уст історичних персонажів. Вона цитує Брайана Макхейла, який стверджує, що «несвоєчасне введення автором сучасної думки в його вигаданий середньовічний світ, свого роду дезорієнтує читача», що є симптомом неможливості розрізнити точні межі між історичним фактом і вигадкою» [64, с. 100]. Незважаючи на те, що Глінн згодна та підтримує аргументи Хатчен про постмодерний анахронізм, вона все ще стверджує, що «ґрунтовності та правдоподібності середньовічного світу достатньо, щоб віднести роман до категорії історичної фантастики, незважаючи на часті вторгнення сучасного світу» [64, с. 100]. Роман звертає увагу на дилему, чи можна автору писати свою історію повністю осторонь від упередженості своєї епохи.

Жанр історичної літератури часто використовує історичне оточення для дослідження питань актуальності сучасності. Джон Берк порівнює середньовічний світ, який Еко створює, із світом сера Вальтера Скотта,

роблячи висновок, що Скотт прославляє сьогодення у порівнянні із темним і розкольніцьким минулим [51, с. 560], тоді як Еко використовує оточення минулого як спосіб виявлення схожої нестабільності та невизначеності у сьогоденні [51, с. 565]. Порівняння між використанням Еко середньовічної обстановки та попереднім використанням Скоттом дуже подібного періоду підтверджує думку Глінн про те, що будь-яка інтерпретація минулого буде сильно піддаватися обставинам сьогодення та власним упередженням автора щодо значення обох.

Відомий британський історик Едвард Карр у своїй книзі «Що таке історія?» стверджує, що автор історії завжди проливає світло на свій час, інтерпретуючи минуле. Карр використовує приклад «Історії Риму» Теодора Моммзена, яка, хоч і є великою історичною книгою, на думку Карра, стосується ідей та боротьби не тільки часів Риму, але й 1848 р, тобто, часу коли вона була написана [54, с. 44]. Подібно до цього «Ім'я Рози» є історичним оповіданням через те, що роман не тільки представляє та уточнює ідеї та конфлікти минулого, але також дуже пов'язан з проблемами, які стосувалися культури часів написання роману самого Еко, особливо в Італії.

Історичний характер роману ставить під сумнів, чи є книги, написані переважно з історичних причин, без додавання елементів та літ. прийомів художньої літератури, насправді значно надійнішими в деяких сферах літератури. Головний герой Вільгельм Баскервільський був оснований на протагоністі роману «Шерлок Холмс» Артура Конан Дойла. Більшість героїв роману «Ім'я Рози», як правило, оперують сучасними ідеями, і в значно меншій степені середньовічними ідеологіями. Це певним чином компрометує часовий період роману, але в іншому сенсі виникає питання про те, чи є історія прогресивною, якою багато хто вважає її як з точки зору культури, так і мислення. Іншими словами, незрозуміло, якими елементами роману є сучасні філософські питання, перенесені в у сеттінг минулого через літературу, а які елементи - точна інтерпретація питань та проблем із минулого, які успадкував

сучасний світ. Глінн каже, що ця плутанина ставить під сумнів «традиційну перспективу історії як прогресивної формуючої сили» [54, с. 101].

Еко зображує середньовічних персонажів з точки зору сучасної або постмодерної людини. Це порушує загальну думку про те, що історія рухається по схемі наростання. Однак ми дізнаємось, що когнітивні здібності людини майже не змінились за останні кілька століть, і деякі питання моралі та цінностей залишаються майже не порушеними. Еко також намагався запровадити повстання різних єретиків серед християнських громад у вигаданому світі, зображеному в романі, що відображає різні повстання соціальних релігій у нашому суспільстві. Захоплення ченцями абатства збереженням книг та їх колекціонуванням з різних куточків світу вказує на одержимість постмодерної культури текстовістю. Вільгельм вважається уособленням сучасної людини та її ідеологій у часи, коли релігійна консервативність панувала в суспільстві. Отже, можливо, середньовічна людина в середньовічному світі була по суті такою ж людиною, як та, що вважається сучасною.

«Історичний роман» - це не єдиний жанр, до якого можна віднести «Ім'я Рози», це також і детектив. Протягом усього оповідання, роман спирається на послідовне відкриття та освітлення подій минулого і викликає запитання щодо історичної гносеології. Детектив та історик певним чином виконують ту саму функцію, яка прагне створити точну та уніфіковану історію з наявних розпорошених фактів [49, с. 22].

Детективна література представляє детектива як людину, що здатна вільно використовувати свій гострий розум, а також розвинути навички спостереження, щоб виявити всі факти та впорядкувати їх у послідовності, і розгадати таємницю. Однак сюжетна лінія «Ім'я Рози» структурно слідує типовим епізодам пошуку підказок та їх вирішення. Однак Вільгельм та Адсон не розкривають злочин у тому сенсі, який би був передбачений жанром. Можливо, ненадійність розповідної структури Адсона - це сам Адсон,

оскільки його розуміння та згадування подій є неясними та неповними. Також може бути вірогідність того, що його спогади, пов'язані з минулими подіями, знаходяться, так би мовити, у полоні часу, сумнівів та провини. Кожен факт у романі спочатку проходить через свідомість Адсона, фільтр, який він сам визнає, є недостатнім, і читач може побачити більше прогалин у історії, про які, можливо, знає й сам Адсон. Таким чином, він був першопроходцем, тому матиме лише обмежену перспективу, оскільки він не може мати повну картину про суть вбивств, що відбуваються в абатстві, про приховані та відверті міжособистісні стосунки, а також про богословські та політичні передумови.

Такий жанр детективної літератури, що використовується у книзі, ставить під сумнів світ, який можна зрозуміти згідно з передумовами, які в першу чергу бачать світ та взаємодію людей з точки зору проблеми та рішення. Авторське висловлювання вже старого Адсона, яке чітко вказує на занепад пам'яті, а також діалог між Вільгельмом та іншими героями основного сюжету також підкреслює побудований характер усіх історичних наративів.

«Аби краще зрозуміти історію, в гущі якої я опинився, може, варто нагадати, що діялось у той відтинок століття – так, як я розумів се тоді, і так, як пам'ятаю зараз, збагатившись іншими оповідями, які почув опісля, – якщо пам'ять моя буде у спроможі злучити між собою нитки численних і вельми заплутаних подій». [13, с. 15]

На протязі усього оповідання, Адсон неодноразово визнає власне незнання. В кінці історії, через довгий час після того як згоріла бібліотека, Адсон намагається зрозуміти те, що сталося, «Що більше я перечитую цей перелік, то дужче переконуюсь, що він не містить ніякого послання, бо породив його випадок» [13, с. 277]. На основі вищезазначеного твердження та кількох зауважень, які робить Адсон, Томас Катанія стверджує, що при чесному читанні роману, читач “зобов'язан” скептично ставитись до нього, оскільки він повністю підриває віру у свою власну компетентність [55, с.158]. Правда в тому, що або Адсон занадто розгублений, щоб розповісти логічну

історію, або історія настільки заплутана сама по собі, що бентежить його мозок. Далі Катанія пояснює важливу різницю між фактичністю та справжньою історією, кажучи, що історія може бути правдивою, не будучи фактичною в тому сенсі, що Шекспірський Річард III говорить правду про значення та характер людини, хоча багато з його аргументів є невірними [55, с. 158].

Катанія визнає, що взагалі-то Адсон, здається, не фальсифікує факти навмисно, але його нерозуміння робить його настільки ж нездатним розповісти правдиву історію, ніби він навмисно бреше [55, с. 159]. Правда полягає в тому, що необізнаний оповідач набагато гірший за оманливого, тому що такий читач не може сформулювати пристрасне трактування. Адсона можна вважати ненадійним істориком, бо він зізнається в цьому читачеві. Еко звертає свою увагу на обмеженість Адсона, оскільки це дуже схоже на обмеження справжніх істориків.

Крім того, він не аналізує та не записує свій досвід в абатстві того ж дня, але намагається згадати ті події, коли він вже наближається до своєї смерті. Ми знаємо, що пам'ять про події та розмови, пов'язані з цілою картиною, формуються з подальших знань. На момент написання історії, Адсон старий і втомлений: «Тяжко не відати сьому монахові ветхому на порозі смерті, чи послання, яке він тут списав, містить якийсь прихований смисл, а може, й не один, чи багато, а чи, може, не містить жодного» [13, с. 277]. Оповідання від першої особи звертає увагу на обов'язково обмежену перспективу будь-якого історичного викладу. Всіляка історична інтерпретація передбачає певний рівень творчості та авторських упереджень, оскільки вона ґрунтується на минулому, про яке ніхто не знає.

Джонатан Кі вказує, що мапа бібліотеки, що намальована Вільгельмом та Адсоном, переказує нам про те, як люди середньовіччя завжди малювали мапи. Кі використовує цю очевидну деталь, щоб показати, що нинішня історична система, через яку все розуміються, обумовлює та впливає на

інтерпретацію навіть таких факти, які здаються стабільними, як фізична географія світу. Адсон, переказуючи свою історію бачив та інтерпретував би ті події із його розповіді конкретним для того часу способом. Можливо, це може відрізнятись з точки зору читача ХХ століття [69 с, 18]. Отже, історика можна порівняти зі зруйнованою бібліотекою абатства: «Врешті, завдяки моєму терплячому відтворенню переді мною вималювалась своєрідна мала бібліотека, символ тієї великої, зниклої – бібліотека, складена з уривків, цитат, недописаних речень, фрагментів книжок» [13, с. 276]. Найбільш кваліфікований історик сучасності з усіма технологіями все ще може бути обмежений перспективою свого часу, переконаннями та способом інтерпретації. Думка про те, що історія може бути об'єктивним, моральним і духовним орієнтиром, що історія формує культуру чи будь-яким чином цінує історію як дисципліну, оскаржується в цьому романі.

На нашу думку, дуже цікавим об'єктом роману є бібліотека, що на протязі всієї історії залишається «забороненим плодом». В бібліотеці містяться численні привілейовані ідеї, про які розповів зберігач Малахія, який забороняє будь-кому проходити до бібліотек. Настоятель монастиря так каже про бібліотеку: «Святоблिवі люди трудилися століттями, підкоряючись залізним правилам. Бібліотеку споруджено за планом, який протягом століть залишався незнаним загалом, і пізнати його не має права жоден з монахів. Лише бібліотекар отримує цю таємницю від свого попередника, і сам ще за життя передає її своєму помічникові, щоб смерть, захопивши його зненацька, не відібрала у громади цього знання» [13, с.31].

Невизначена якість, яка зберігається протягом історії, включаючи бібліотеку, є невід'ємною частиною роману. Бібліотекар, помічник бібліотекаря, абат і Хорхе - основні особи, які думають про власність бібліотеки і, крім того, про формат бібліотеки. Бібліотека розроблена як лабіринт із грецької міфології з метою, щоб ніхто туди не потрапив випадково. Серед усіх дійових осіб, які думають про бібліотеку, перед самим кінцем

роману було виявлено, що Хорхе так само думає про бібліотеку ззаду на вперед, що є поворотом сюжету [49, с. 42].

Кожен з мешканців монастиря вагається, щоб увійти у неї, так само як ніхто не бажає потрапляти в зруйнований особняк чи будь-яке інше моторошне місце. Це впливає з того, що вони не повністю розуміють бібліотеку, як фізичну структуру, так і психологічний символізм бібліотеки, оскільки ніколи до неї не потрапляли. Відомий літературознавець Едмунд Берк, називав це конкретне явище великим. Теорія Берка про піднесене вказувала на різницю між піднесеністю і красою. Піднесене асоціювалося з грандіозними почуттями, стимульованими чимось невідомим та надзвичайно драматичним пізнанням навколишнього світу, в яких відчуття благоговіння, як не парадоксально, впливало із почуття нерозуміння та неосяжності [79, с. 11]. Тобто Еко може впливати на свого читача і викликати в ньому страх, оскільки він теж, як і герої роману, не розуміють, чому доступ для бібліотеки обмежений. Це поєднане відчуття здивування та страху перед тим, що може бути всередині бібліотеки. Ствердження Берка полягає в тому, що люди бояться речей, яких вони не розуміють. Монахи та священики релігійної громади постійно переказували історії про цю бібліотеку, яка не прийме людину, що входить ігноруючи обмеження. Настоятель так само намагається заборонити Вільгельму входити до бібліотеки, кажучи, що: «Бібліотека сама себе захищає, вона бездонна, як істина, яку вона містить, і оманлива, як облуда, яку вона криє у собі. Духовному лабіринтові відповідає ще й лабіринт земний. Можна увійти, а потім не вийти. Цим я хочу сказати, що ви теж маєте дотримуватися правил нашої обителі» [13, 31].

Крім того, Берк вважає, що піднесеність викликає різні почуття неспокою, такі як вразливість, збавленість і неясність [79, с.12]. На думку Вільгельма, бібліотека величезна, і ніхто, крім бібліотекара, який має доступ до неї, не може її цілком зрозуміти. Існують різні приклади, тому що ніхто не повинен входити до бібліотеки, оскільки принаймні один із тих хто ввійшов,

починає стверджувати, що в бібліотеці зберігаються численні священні тексти, що викликає ще більше страху та ужасу жителям аббатства. «Скажімо, про ченця, що якось вночі пробрався в бібліотеку по книгу, яку Малахія не хотів йому дати, і побачив зміїв, людей без голови і людей з двома головами. А коли вийшов з лабіринту, то мало не збувся розуму...» [13, с. 60].

Як зазначає британський письменник Ендрю Сміт, що у якийсь момент, люди почали відкидати застарілі ідеї та вірування, а на їх місце прийшов критичний інтелектуальний аналіз, і тому, вони перестали вірити в фантомів, привидів та інших потойбічних істот. Було взято за стандарт вважати, що будь-які містичні та потойбічні елементи в літературі є безглуздими. Отже, важливо було, щоб були внесені наступні зміни в готичний склад. Тобто, після цього багато хто з письменників міг використати містичний елемент у своєму романі, навіть непомітно зробити його одним із центральних моментів оповідання, але куди важливішою частиною був опис того, якою була політична, соціальна чи соціальна обстановка, яку автор хотів зобразити [79, 52].

Тому в «Ім'я Рози» переважно зустрічаються образи. Наприклад, заборонена бібліотека дійсно є поза законом, через те, яка інформація в ній міститься. Бібліотека має таке знання, яким не повинні володіти прості люди. Більше того, випадково, коли вони це роблять, вони можуть почати звертатися до Бога та його творіння, що не є прийнятним для священослужителів. Це може зробити їх єретиками. Вчення, про яке тут говорять, бере свій початок з книги Арістотеля. Книга повинна бути справжньою, проте основний примірник був загублений ще у старовину.

Бенедиктинці, забороняють стороннім людям відвідувати бібліотеку. Вони також забороняють монахам сміятися. У романі, вони впевнені що Ісус Христос ніколи не сміявся, і що сміх це для поганих людей. Тому книга Арістотеля визвала сміх, що суперечить етичним нормам ордену. Еко розмірковує над цими думками на протязі усього роману.

Деякі жанри літератури, наприклад готична, спонукають до освітлення складних тем для дискусій [79, с. 20]. Ця конкретна дискусія відбувається між Вільгельмом та Хорхе як побічний сюжет. Більше того, існує дискусія, яка вже досить довго триває серед християн, особливо в духовному суспільстві. Тобто, щоб служити людям і досягати прихильності Бога, треба бути скромним, але чи можна мати матеріальне багатство? Бенедиктинці, які стверджують, що високодуховні люди не повинні мати матеріального багатства, дратують своїх суперників у цьому спорі, натякаючи на те, що вони є відступниками. Ця дискусія триває у романі без кінця.

У романі Еко є багато випадків, які можна охарактеризувати як загадку чи головоломку. Обговорення тої чи іншої думки може бути досить простим, але в романі є багато хитромудрих речей, які залишаються прихованими. Наприклад, бенедиктинці - це 46 осіб, які називають людей із духовенства, які володіють багатством, богохульниками. Між францисканцями та бенедиктинцями є постійний діалог, бо вони хочуть вирішити чи мають віряни володіти власним багатством чи ні. Але все вказує на те, що бенедиктинці, насправді, самі не слідують своєму вченню. Оскільки монастир, в якому вони живуть, надзвичайно багатий, у там працюють сто п'ятдесят наймитів для обслуговування шістдесяти високодуховних мешканців абатства. Це самосупереч і вимагає суджень інших релігійних громад. На думку Ендрю Сміта, роман за своєю методологією є як професійним, так і антиаристократичним. Це створює думку, чію помілковість слід довести, і протидіє всьому, незалежному від когось іншого [79, с. 23].

## **2.2 Автор та герой в інтерсуб'єктивній проекції У. Еко (наротив, наратологія, наратор)**

Постмодерністський стиль оповідання у романі використовує тимчасові спотворення та ненадійний переказ. Тимчасове спотворення відноситься до техніки, яку автори постмодерну застосовують у своїх романах для передачі історії. Він включає використання таких функцій, як фрагментація та

нелінійний переказ. Фрагментація - це безлад подій, тоді як нелінійний переказ - це використання викривленої шкали часу при зображенні подій [68 с. 1]. Отже, фрагментація - це процес, коли автор намагається розкласти події на сюжет. Це означає розпад, а не нарощування інформації. Адсон, розповідаючи про своє минуле, дає кілька відомостей з багатьох тем. Деякі теми стосуються релігійних та політичних аспектів, представлених папськими посланцями, папськими легатами та християнством. Адсон також розкриває свій змішаний досвід минулого і сьогодення, а також свою перспективу життя. Він розкидає опис цих питань по роману, змішуючи його з реальними подіями в його житті.

На початку оповідання Адсон, особливо в пролозі, він вперше коментує суперечності, що існують між минулим і сучасним світом ще до того, як його фактична історія розпочнеться в главі під назвою „День перший”: «У давнину мужі були гожі й високі, а тепер вони схожі на дітей або карликів, та се лиш одна з багатьох ознак занепаду світу, який старіється. Молодь не хоче здобувати знань» [13, с. 17].

Адсо описує деталі знищення Фратічеллі під час спадкоємства ще до того, як провести розмову з Убертино. Адсон робить це завдяки своїм попереднім знанням про Убертино, які він здобуває із з вуст багатьох літніх ченців. Адсон використовує всю відому йому інформацію про Убертино у своїх думках до початку дискурсу Вільгельма з Убертино та знайомства Адсона з Убертино.

Пізніше, на третій день, Адсон передає читачам інформацію про Долчіно через розмову, яка відбувається між Адсоном та Убертино. Адсон згадує свою зустріч із дівчиною після того, як він описує еретика Долчіно. Адсо додає більше інформації про свій досвід із дівчиною, описуючи свої емоційні почуття, а не просто розповідаючи про події: «І я чудувався, настраханий і захоплений – хто ж вона така, що підноситься передо мною, мов вранішня зоря, прекрасна, мов місяць, осяйна, мов сонце, *terribilis ut castrorum acies ordinata*» [13, с. 146].

Потім Адсон повертається до сьогодення, відчуючи провину за скоєний гріх. Він порівнює свою плотську похоть із прагненням Михаїла до смерті. Адсо висловлює свої почуття від своїх помилкових вчинків, які колись вчинив. Адсон згадує вчення святого Фоми і зізнається у своєму проступку Вільгельму. На п'ятий день відбувається братня дискусія щодо бідності Ісуса. Перед початком дискусії Адсон описує скульптури та різьблення на дверях будинку капітулу абатства. На шостий день Адсон розкриває Вільгельму свої мрії. Вільгельм разом з Адсоном беруть участь у процесі з'ясування того, хто вбивця, коли таємнича смерть настає між першим, третім, п'ятим, шостим і останніми днями. Нарешті, Адсон закінчує свою розповідь, розповідаючи, що він сформував меншу бібліотеку, збираючи залишки книг абатства, яке було зруйновано. Адсон вставляє фрагменти таких епізодів, як його описи, досвід, загальні дописи про історичних особистостей, богословські суперечки, повідомлення вчених мужей у велику частину його розповіді. Основна частина включає фактичні події, що включають розкриття таємниці смертей. Висновки монтажу в романі є очевидними щодо техніки фрагментації, застосованої Еко при декламуванні історії «Адсона з Мелька» [68, с. 2].

Еко використовує нелінійне оповідання, спотворюючи часову послідовність у романі, більше концентруючись на елементах сюжету, ніж на фабулі. Фабула посилається на хронологічний порядок подій у повісті. Сюжет посилається на унікальне використання розповіді, яке підбирає автор, що має на увазі. Нелінійне оповідання складається з підбору подій фабули та розміщення в нехронологічному порядку шляхом відмови від лінійності. Отже, порушений переказ відхиляє логічний розвиток подій, пов'язаних з часом. Оповідач використовує такі літературні засоби, як анахронізм, аналепсія та пролепсис, щоб виявити відхилення часу.

Анахронізм відноситься до хронологічної невідповідності в оповіданні вставленню в одному місці осіб, подій, предметів або звичаїв різних часових періодів. Парахронізм і прохронізм - це два типи анахронізму. Використання

об'єктів у теперішньому контексті, які колись були, недоступні або стали рідкісними чи застарілими зараз, у цьому контексті є парахронізмом. Використання або посилання на предмети, ідеї, філософію в теперішньому або минулому контексті, які ще не використовуються, не придумані, не винайдені чи не знайомі в нинішньому або минулому контексті, є прохронізмом. Об'єкти, що відносяться до прохронізму, належать до існування у невизначеному майбутньому [68, с.2].

Вільгельм розповідає Адсону про афористичні вчення Роджера Бекона, що включають прохроністичні приклади. «Буде винайдено невеличкі пристрої, які підніматимуть велетенську вагу, і повози, які мандруватимуть дном моря. Будуть ще й мости, що перетинатимуть річку без стояків чи інших підпор, та інша нечувана машинерія» [13, с. 19]. Вільгельм каже Адсону, що йому не слід хвилюватися, якщо кораблів, вагонів без тварин та літаючих апаратів не існує, оскільки це не означає, що вони не існуватимуть пізніше. Розповідь Адсона подається нелінійним способом, не дотримуючись стандартної часової послідовності за допомогою таких літературних засобів, як аналепсис та пролепсис.

Аналепсис, простіше кажучи, означає флешбек. Це означає зміщення часу від сьогодення до минулого, коли розповідаються про події, які вже відбулися, під час відбування поточних подій у часі. Персонаж / оповідач - Адсон повідомляє про минулі події, які вже відбулися, для того, щоб розкрити це читачам, тим самим охоплюючи аналепсис у своєму оповіданні. Адсон починає роман із сьогодення, коли старий зрілий чернець розповідає читачам про своє свідчення про події, які він спостерігав у молодості. «Дійшовши до кресу життя свого многогрішного, яко старець сивий, мов світ загаявшись вже своїм важким і недужим тілом у сій келії любої мені Мелькської обителі, перед тим, як поринути у бездонну пропасть німотної, пустельної божественності і влитись у неописанне світло ангельських сутностей, лагоджуся оставити на

сьому пергамені свідчення про події дивогідні й страхітливі, що їх лучилося мені уздріти замолоду» [13, с. 14-15].

Потім Адсон згадує 1327 рік і представляє дивовижні та жахливі події що були в його житті. Він продовжує: «Коли ми виїхали по крутій стежці, яка звивалася навколо гори, я побачив абатство» [13, с. 24]. Потім він переходить до теперішнього часу, пише: «Тепер, коли тремтячою рукою, я пишу ці рядки» [13, с. 234] і знову Адсон відскакує, читаючи слова: «Я відчув внутрішню радість, яка не була спокоєм. . .» [13, с. 270]. Еко використовує багато зрушень у часі через внутрішні та зовнішні аналептичні стратегії протягом роману [68, с. 3]. Внутрішній аналепсис - це повернення до більш ранньої точки опису. Внутрішній аналепсис трапляється в тих випадках, коли Адсон втручається в сучасність у процесі переказу свого минулого і свідомо каже нам, що він буде продовжувати з того місця, де він втрутився. «А тепер повернімось до завдання, яке я покійно поставив перед собою. Я розповідав про той день і повне розгублення почуттів, в які я впав» [13, с. 271]. Зовнішній аналепсис - це спогади часу, ще до початку розповіді. Адсон дає описову картину Вільгельма та їхньої місії в абатстві в Північній Італії, перш ніж розпочати своє власне оповідання, яке визначається як зовнішній аналепсис. Адсон пише: «Нехай сподобить мене Господь бути непомильним справоздавцем подій, що сталися в обителі, назву якої слушно й богобійно буде замовчати, наприкінці року Господнього 1327, коли цісар Людовік прийшов в Італію, аби відновити гідність Священної Римської імперії...» [13, с. 14].

Читачі очікують, що Адсо поче розповідати про події, що відбулися в абатстві. Але він намагається відхилитись і надати інформацію, яка не входить в сюжет розповіді. Адсон розповідає про події за участю осіб, які намагаються гегемонізувати корону Священної Римської імперії [68, с. 4]

«З найперших років того століття Папа Климент V переніс апостольський престол до Авіньйону, залишивши Рим на поталу амбіціям місцевих синьйорів» [13, с. 15]. Але скоро Адсон досить швидко переходить

до сути, ще до того, як відбудеться власне розповідь. Його інформація про Римську імперію не є частиною його розповіді. Його розповідь починається з глави “День перший”.

Пролепсис - це техніка переадресації флешбеку, коли оповідач заздалегідь представляє події, які ще мають відбутися найближчим часом [68, с. 4]. Наприкінці свого оповідання в скрипторії, на старості років, він закінчує свою декламацію і пише про свої сподівання досягти останньої точки свого життя, де смерть вітає його після його довгого життя. Ці описи передають його готовність померти і покинути цей матеріальний світ. «Я незабаром увійду в цю широку пустелю. Я впаду в мовчазну безлюдну святість, де немає роботи і немає образу» [13, с. 540].

Але Адсон не єдиний герой оповідання, і інтерпретація залежить і від дій Вільгельма. Дуже цікавою постаттю у романі є один із головних героїв – Вільгельм, через котрого автор може давати пояснення тим чи іншим подіям роману, особливо в кінці. Герой роману не дозволив би комусь перемогти себе, оскільки він інквізитор, який прийшов щоб розплутати таємницю. Вільгельм та його помічник невпевнені щодо ролі бібліотеки у жахливих смертях у монастирі. Тому вони намагаються здійснити потрапити в бібліотеку, щоб отримати чітке уявлення про її складну лабіринтну структуру. Вони розгадують загадки бібліотеки одна за одною і з'ясовують, що Хорхе був убивцею, який убивав усіх, хто намагався прочитати одну конкретну книгу. Все, що залишилось від тривожних речей про безголових людей і мертвих священиків, було побічним продуктом сучасної науки, яку Хорхе використовує, щоб утримати людей подалі від бібліотеки.

Таким чином, кожна з легенд, включаючи бібліотеку, спростовується, оскільки безголови в бібліотеці були лише ілюзією, зробленою у дзеркалі. Людина, яка не знає цього фокусу, буде дуже стурбована побаченням. Ведіння пекла Вільгельм уточнює, що воно походить від вдихання диму певної трави, коли вона обпалена. Сьогодні освічений дослідник усвідомлює, що

конкретний препарат, який називається ЛСД, може визвати такі галюцинації. Більше того, Вільгельм роз'яснює більшість фантазій і знищує їх простою реальністю. Це постмодерна особливість змісту, яка ставить під сумнів усе, що вважається істиною. Існує непомітна різниця між інноваціями та постмодернізмом. Хоча інновації зосереджуються на розділеній ідеї суб'єктивності, постмодернізм говорить про недовіру до релігії та іншим тлумаченням світу, які колись давали стандарти доброчесності та суспільності. У епоху постмодерну ніколи більше не можна приймати за правду якійсь заплутані, та широко розповсюджені версії тих чи інших подій, бо все воно витісняється релятивізмом. Такий світ характеризується відсутністю прямого значення, і в письмовій формі це в кінцевому підсумку показується нам через складну гру сценаріїв, в якій сюжетні кадри об'єднуються, щоб створити власні світи, які ближче розглядають проблеми та трактування, пов'язані з зображенням, тих чи інших проблем [79, с. 141].

Постать та слова Вільгельма, заявляють про об'єктивність цього роману, а не про новаторство підходу. Еко надає роману постмодерністського відтінку, дозволяючи Вільяму знаходити незалежність від усіх, хто вважав, що його ввели в оману священні писання про те, що вбивство вчинив ворог Христа. Вільям заявляє, що це не відповідало дійсності, бо він виявив вбивцю випадково [49, с. 48].

Іноколи, Еко використовує такий прийом як передвіщення, яке зазвичай відноситься до попередження або вказівки на подію у майбутньому. Але в літературному контексті це засіб, який використовує автор для того, щоб натякнути на те, що буде в розповіді. Оповідач використовує його, щоб уникнути розчарувань у читачів, а іноді й викликати до них інтерес. Передвіщення в романі стає очевидним, коли Вільгельм застосовує свій метод логічних дедукцій для пошуку невідомих факторів. В одному епізоді, Вільгельм каже Адсону про те, як він надав точну інформацію про загубленого коня келляра. Вільям говорить про знаки та знання із книг, які приводять його

до висновків. Спостереження Вільяма над слідами, які залишає невидима істота, та його використання цих знаків до свого дедуктивного методу демонструє його детективну майстерність [68 с. 4]. Коментуючи те, що Вільгельм зміг з'ясувати ім'я коня та ймовірність того, що зниклий кінь є власністю келляра, він каже Адсону що це лише здогадки. Еко хоче, щоб його читачі розуміли детективні здібності Вільгема. Отже, він передвіщає вміння Вільяма, через знаходження ним загубленого коня, даючи підказку читачам про його майбутні знахідки.

### **Висновки до розділу**

Умберто Еко приділяє велику увагу конфлікту та самій суті інтерпретації тих чи інших речей. Історія займає важливе місце у романі, автор не раз акцентує увагу на важливості роблення власних об'єктивних аналізів тих чи інших подій чи постатей минулого. Еко зображує середньовічних персонажів з точки зору сучасної або постмодерної людини. Це порушує загальну думку про те, що історія рухається по схемі наростання. Підіймається не часто згадуваний факт того, що когнітивні здібності людини майже не змінилися за останні кілька століть, і деякі питання моралі та цінностей залишаються майже не порушеними. Роман прагне точно зобразити християнську теологію, культуру та спосіб мислення людей, які жили на той час. Автор ніби намагається протиставляти середньовічну людину людині сучасній, але формулювати висновки та аналіз залишає читачеві. Символізм також відіграє важливу роль в романі, і автор вказує на велику силу сміху та його вплив на структури влади. Тим самим це можна інтерпретувати як відображення окремих ідей та посилів епохи постмодернізму.

Еко застосовує особливу форму оповідання, хоча багато із прийомів відносяться до типових особливостей постмодерну, наприклад часові деформації і фрагментація. Хронологічні невідповідності навмисно

використовуються Еко для висвітлення окремих подій та сцен, особливо для уважного читача. Цікава форма написання роману, коли мова йде про книгу в книзі, оповідач котрої знає що саме він пише, тому Еко часто використовує флешбеки для підсилення ефекту розмови із вигаданим оповідачем. Тобто, лінії між реальністю і придуманим деколи стають малопомітними, і це є однією із особливостей стилю оповідання в романі.

### **Розділ 3. Герменевтика і інтертекстуальність в проблемному полі поетики У. Еко**

#### **3.1 Герменевтичний характер поетики У. Еко в романі «Ім'я Рози»**

Протягом багатьох років Умберто Еко, шановний історик і літературознавець, був провідним в Італії фахівцем в галузі семіотики, яка у другій половині ХХ століття набула особливого в силу постмодерністських теорій. Його основні роботи з цього питання складають важливу частину семіологічної теорії постмодерна і розкривають Еко як найоригінальнішу і найяскравішу фігуру в семіотичній теорії того часу. Як неофіційний речник популярної європейської культури, він написав декілька захоплюючих досліджень з наративної структури романів літератури в жанрі пост-культуралізма (наприклад Супермен та Фелікс Кіт). Еко, разом із Г. Б. Зорзолі, фізиком-ядерником в Політехнічному інституті Мілану, написав всеохоплюючу, але дещо нетрадиційну науково-технічну хроніку людських досягнень, «Історія винаходів: від плугу до Поляріса»

Багато в чому «Ім'я Рози» - саме той роман, який можна очікувати, від людини як Еко, якщо зверну уваги на його інтелектуальні інтереси. Це, свого роду детективна історія у епосі Середньовіччя. Історик накопичує, тлумачить та пояснює свої докази методами, які не відрізняються від тих, які використовує вигаданий детектив. Обидва шукають докази, які дають часткові відповіді на їхні запитання, впорядковують їх за змістовними зразками та оцінюють його

обґрунтованість, значимість та причинно-наслідкові зв'язки. Детектив та історик оцінюють достовірність своїх свідків, будь то живі особи чи тексти, щоб визначити можливі упередження, які можуть вплинути на описувані події. Більшість їхніх робіт, крім того, пов'язані з великою кількістю самотнього життя, - якого не можна уникнути, щоб не втратити зачіпку. Хибну зачіпку слід перевірити, щоб з'ясувати, чи є воно і справді помилковою; у небажачого говорити свідка треба запитати причину його мовчання. Нарешті, обидва повинні зробити великий стрибок від доказів до висновку - процес, який незмінно тягне за собою інтуїцію або «законний умовивід» [74, с. 5].

Як і детектив та історик, семіотик теж живе у всесвіті зачіпок. Семіотика - це наука про знаки, і основне завдання семіотика - інтерпретувати культуру як систему знаків. Хоча історія семіотичної думки проходить ще з часів середньовіччя і до часів Платона і Арістотеля, сучасна семіотика починається з творчості Шарля Сандерса Перса і Фердинанда де Соссюра. На думку Перса і де Соссюра, культурні артефакти складають низку знаків, майже нескінченний ланцюжок відносин, з яких виходить сенс. Кожен акт спілкування розглядається як повідомлення, що надсилається та отримується через різні види знаків. Складні правила, що регулюють поєднання цих повідомлень, прописані соціальними кодексами. Всі форми вираження - музика, мистецтво, кіно, мода, їжа та література - можуть бути проаналізовані як система знаків [74, с. 6].

Але є достатньо підстав вважати Умберто Еко не стільки семіотиком, скільки герменевтом, заснованим на одній з його праць «*Interpretazione e sovrainterpretazione*» [6], де відображена дія власне герменевтичних концепцій у прагматичних семіотичних функціях; шлях герметичної семіотики, який він пропонує в одній зі своїх знаменитих лекцій Таннера, є не що інше, як історія герменевтики, піднята з інших вільних ниток історії. Починаючи з грецького бога Гермеса, Еко описує всю герменевтичну роботу, таку як розкриття нескінченної серії прихованих повідомлень, каламбурів та таких понять, як традиція та інтерпретація, що стосуються особливо герменевтики. На основі цієї

роботи, яка своєрідно аналізує концепції інтерпретації та суперінтерпретації, Еко робить прихований стрибок із семіотичних полів на герменевтичні поля; не тільки обробляє концепцію герменевтичного кола, але також передбачає мову і традиції як продукти культури та соціальної взаємодії тих, хто бере участь у інтерпретаційній та деконструктивній роботі кодів [75, с. 4].

На думку К. Альвареза, методи семіотики пропонують лише розпізнавати коди та структури в тексті, решта буде завданням герменевтики. «Між таємничою історією текстового виробництва та нестримним ритмом його майбутніх читань міжтекстовий зв'язок все ще залишається присутнім, і це те, за що ми можемо та повинні чіплятися» [58, с. 78]. Цим можна зазначити момент переходу Еко до герменевтики, що дозволяє переглянути його попередні та наступні роботи у світлі герменевтичного підходу. Дослідник приходиться до твердження, що теорії про коди та структури, які вони генерують, пронизують гносеологічну область, яку слід вказати для нашого дослідження.

Еко виділив деякі ознаки, які дозволяють нам зрозуміти його теорію про коди та структури, які вони породжують у складних гносеологічних структурах; Починаючи зі збірки своїх творів («Il tornasole») [60], автор уже вказує на необхідність побудови моделей, якими вдається складним чином засвоїти реальність. Також доречно зазначити, що Еко зауважував про те, що для того, щоб осмислити проблему добра і зла, а також істини, спочатку необхідно з'ясувати поняття релігії та Бога, яке ми маємо, без якого ми не можемо говорити про Вищу сутність. Мова про буття еволюціонувала від необмеженого семіозису до розуміння семіотичних особливостей. У певному сенсі семіоз страждав від явної відсутності уваги до перебігу культурних процесів (включаючи дискурс), і він базувався на відсутності суб'єкта. З цієї причини теорії проблеми змісту, тексту, інтертекстуальності та наративу залишились поза межами інтерпретації. Багато чого із цього, можна простежити у його романі «Ім'я Рози» [56, с. 10].

Слід зазначити деякі передумови написанню досліджуваного нами роману. У 1978 році в Римі, Альдо Моро був вбитий «Червоними бригадами». Моро, з

його так званим «історичним компромісом», вперше встановив зв'язки між християнською демократією та італійською комуністичною партією. Ця подія сильно вражає інтелектуала Еко, симпатика лівих та професора Болонського університету. Що робити? Еко відповідає романом: «Ім'я Рози», опублікованим у 1980 р. У ньому з тієї ж причини є політичний намір та естетична теза: політичний вимір мистецтва та інтелектуал, який його створює. Отже, це роздуми про два способи мислення та культури життя. Бургоський - це культура нетерпимості, парадигма платонічного «я володію правдою», християнського «я - шлях, правда і життя», в ім'я чого він встановлює суворий режим. Баскервільський - це культура толерантності, яка протиставляє поняттю «я володію правдою» поняттям «я шукаю правду», що заявляє про те, що в культурі ніщо не є остаточним, що все повинно бути пронизане здоровим скептицизмом і релятивізмом, без будь-якого типу фундаментального догматизму [75, с. 26].

Бургоський і Баскервільський уособлюють середньовіччя і сучасність, це літературні персонажі з плоті та крові, вони існують в обох світах. Через них показується, що кожен культурний факт є протиставленням приватного (Баскервіль - номіналізм) та загальним (Бургоський - метафізичність), між історичним конкретним та аісторичним абстрактним, між розвитком традиції та стійким захистом традиції. Баскервільський захищає зміни, культурні відмінності, ніколи не ставить їх як парадигми, вони є людською можливістю, яку можна обговорювати та переглядати. Бургоський захищає абсолютний універсалізм християнства як єдину культурну можливість. Решта - помилка. «Поза Церквою спасіння немає», - це його гасло [75, с. 26].

Така напруженість між винятковістю та загальністю, відмінністю та однорідністю - це те, що Еко приводить у рух із середньовічним-не середньовічним Бургоським-Баскервільським. Ті, хто усвідомлює цю напруженість, - це філософ, людина письма та історик, принаймні так, як Еко розуміє історичний роман: «Адсон допоміг мені вирішити ще одне питання. Я міг би розвинути історію в середні віки в якому всі знали, про що йде мова. Якщо

в сучасній історії персонаж каже, що Ватикан не схвалить його розлучення, не слід пояснювати, що таке Ватикан і чому він не схвалює розлучення. Але в історичному романі ви не можете цього зробити, тому що це також розповідається, щоб краще пояснити нам, сучасникам, що сталося, і сенс, у якому це сталося, також має значення для нас» [46, с. 15].

Це підводить нас до проблеми історичного роману. Для Еко існує три способи передачі зв'язку з минулим. За першим він приймає минуле як декорацію, фабульну конструкцію. Це має надати сили уяві. Це чиста фантастика. Так само романтика, готичний роман, наприклад, бретонський цикл, оповідань Толкіна. Другий - романтичний роман. Так само як і Дюма. Він обирає справжнє і впізнаване минуле і для цього наповнює його персонажами що дійсно відповідають історичній епосі, і які роблять речі, не записані в книжках по історії – речі, що взагалі не мають вплив на історію. За третім, автор вважає, що не потрібно, щоб впізнавані персонажі виходили на сцену з точки зору історіографічного консенсусу. Те, що роблять герої, служить для кращого розуміння історії, того, що сталося. Факти та персонажі вигадані, але вони говорять і роблять те, що в книгах історії не було сказано настільки чітко. Ось де знаходиться «Ім'я Рози»: «У цьому сенсі я безумовно писав історичний роман. І не тому, що реально існуючі Убертін і Михайло повинні були в мене говорити приблизно те ж, що вони говорили насправді. А тому, що і вигадані персонажі на зразок Вільгельма повинні були говорити саме те, що вони говорили б, живучи в ту епоху» [46, с. 45].

Весь текст, завдяки сказаному, змушує нас розмірковувати про взаємозв'язок минулого із сьогоденням, особливо якщо це історичний роман. Для Еко сьогодення є нерозривним із минулим та незрозуміле без нього. Таким чином, показується спадкоємність, нерозривність та аналогії. Минуле є в сьогоденні, але перетворене, деконструйоване, перероблене, спотворене. Знову процитуємо «Нотатки»: «Але не думаю, що відступив від нього, вводячи в текст замасковані цитати з більш пізніх авторів (типу Вітгенштейна), подаючи їх як

цитати тієї епохи. Кожен раз я прекрасно усвідомлював, що це не люди середньовіччя у мене осучаснені, а люди сучасних епох мислять посередньовічному. Я гадав: коли мої вигадані герої складають воєдино *disjecta membra* цілком середньовічних думок - не народжуються чи концептуальні «козлоолені», яких середньовіччя ніколи б за своїх не визнали? І я відповідав собі, що історичний роман і цим має займатися: не тільки простежувати в минулому причини того, що трапилося в прийдешньому, але і намічати шляхи, по яких причини повільно просувалися до своїх наслідків. Коли мої герої, зіштовхуючи дві середньовічні ідеї, витягують з них третю, більш сучасну, вони роблять те ж, що згодом було скоєно розвитком культури. І хоча, можливо, ніхто і не писав того, що вони у мене говорять, я глибоко впевнений, що хто-небудь - нехай в самій невизначеній формі - щось таке продумував (але міг нікому про це не говорити в силу самих різних сумнівів і страхів)»[ 46, с. 56].

Підхід який Еко вже здійснив у 1973 році, коли він написав свою статтю «Середньовіччя вже почалося», де він висуває різні схожості та подібності між нашим часом та середньовіччям.

Роман «Ім'я Рози» можна читати багатьма способами. Його читали в середньовічно-історико-філософському ключі, в критично-літературному та історико-літературному ключі, в семіотично-текстовому ключі, в етично-релігійному ключі, в соціологічному ключі. Для Еко це не проблема. Його праці «Відкритий твір» та «Роль читача» вже висували теорію безмежності семіозису, для якого кожен знак приховує іншого, а кожна маска приховує іншу маску. Іншими словами, «Ім'я Рози» - це відкритий твір, що дозволяє існувати великій кількості інтерпретацій та переробок – читацького досвіду, завжди нових та різноманітних. Сам Еко так писав у «Нотатках»: «Назва «Ім'я Рози» виникло майже випадково і підійшло мені, тому що троянда як символічна фігура до того насичена смислами, що сенсу в неї майже немає: троянда містична, і троянда ніжна жила не довше ніж троянди, війна Червоної та Білої троянд, троянда є троянда, троянда пахне трояндою, хоч трояндою назви її, хоч ні, *rosa fresca*

aulentissima. Назва, як і задумано, дезорієнтує читача. Він не може віддати перевагу якійсь одній інтерпретації. Навіть якщо він добереться до номіналістських тлумачень останньої фрази, він все одно прийде до цього тільки в самому кінці, встигнувши зробити масу інших припущень. Назва повинна заплутувати думки, а не дисциплінувати їх»[46, с. 56].

Іспанський дослідник Г. Посада, прийшов до висновку, що саме цим ідеї Еко віддають данину середньовічному алегоризму, який передбачав різні рівні інтерпретації священного тексту. Тоді було встановлено чотиристоронній зміст біблійного тексту, що охоплює весь текст: буквальний, алегоричний, моральний та аналогічний [75, с. 29]. У кінці тлумачення своєї поеми Данте «Послання XIII до Кангранде делла Скала» пояснює її наступним чином: буквальний зміст Виходу євреїв з Єгипту стосується алегоричного сенсу Спокути здійсненої Христом, і мораль про перехід душі від нещастя гріха до щастя благодаті, до аналогічного тлумачення освяченої душі, яка виходить із гріховного рабства, щоб увійти у вічну славу. Данте застосовує ці міркування до «Божественної комедії». Його значення не є простим. Навпаки, це багатозначність, і багато в чому. Перше значення - значення буквальне. Вони називаються алегоричними, оскільки алегорія походить від грецького *"alleon"*, що в перекладі з латинської означає *"чужий"* або *"різноманітний"*. На письмі застосовується середньовічна теорія чотирьох почуттів до вірша, який може бути узагальнений у цьому диптиху, приписаному Ніколасу де Лірі чи Агустіну де Дачії: «Буква вчить фактам; тому, у що треба вірити, вчить алегорія; мораль вчить тому, що треба робити; тому, до чого треба прагнути, вчить аналогія» [75, с. 30]. Біблія, як і будь-який текст, - це дуже хитросплетений текст із поняттями та висловами що можна інтерпретувати та читати по-різному. Або, як писав святий Ієронім: «Це океан Писань і лабіринт таємниць Божих»[57, с. 92].

Пояснимо ще трохи ці чотири сенси. Буквальний сенс передбачає, що фактично дані встановлюють хронологічний ключ до зрозумілості текстів. Алегоричний сенс встановлює, що завдяки зворотному впливу Нового Завіту на

Старий Завіт дані Писання виступають як символи духовного значення або сповіщення про пізніші події. Моральний сенс - сила перетворення текстів, зразковий вплив слів на повсякденне життя, внутрішній простір діалогу душі з Богом. Анагогічний сенс полягає у перенесенні всіх щоденних чи історичних даних, наведених нижче, в есхатологічний вимір небесного Єрусалиму [74, с. 40].

За допомогою цих роздумів, що наявні в «Імені Рози», лабіринт Еко, на відміну від грецького лабіринту, зроблений таким чином, що кожна вулиця з'єднується з будь-якою іншою. У нього немає центру, у нього немає периферії, у нього немає виходу, оскільки він потенційно нескінченний, структуруючий, але остаточно не структурований. Тобто, читання - це розшифровка.

У Еко, сам роман використовує усі чотири сенси: Моральне почуття: похоть і гордість караються; Анагогічний сенс: вбивства слідує за оголошенням семи сурм Апокаліпсису; Буквальне значення: сім загиблих; Алгоритмічний сенс: сім днів.

І сім і без того є символом культури Середньовіччя, у якій простежується наступна подібність: сім - таїнств, сім - насолод, сім - канонічних поділів дня, сім - ступені містичного сходження душі за Августином, сім - стадій внутрішнього просвітлення за Роджером Беконом, сім днів тижня, сім чеснот, сім вільних мистецтв, сім виразів обличчя... Звідси схожість, яку можна встановити через число сім, визначає та пояснює суть речей та різних дисциплін.

Як відомо, середньовіччя працює з ментальним горизонтом: усі речі є Божим творіннями. Іншими словами: Бог створив світ, і ніщо в ньому не залишилось без його сліду. Світ - це книга, написана Богом. Отже, читання світу як скупчення знаків. Світ - це універсальний пансеміоз. Еко знайомить нас із цим середовищем, цитуючи нас із «Дидакалікону» Гуго Сен-Вікторського: «Весь світ... без сумніву, схожий на книгу, написану рукою Бога, де все говорить нам про безмежну доброту свого Творця»[9, с. 80]. Потім він цитує нас із «Поєми» Алена Лільського: «Кожна істота у світі, це як для нас - письмо, малюнок та

дзеркало». Всесвіт - це символічний текст. Тексти - це символічний всесвіт. Звідси й визначення ознаки, яку люди епохи Середньовіччя взяли у Августина: «Знак - це все, що змушує нас згадувати щось інше, крім враження, яке сама річ викликає в наших почуттях». З тієї ж причини знак носить неоднозначний характер. Оскільки знак розкриває і спостерігає, виявляє і приховує. Еко переносить цю тезу на проблему естетичного знака: тератоморфна фауна, романсько-готичний бестіарій. Ці тератоморфні ознаки є “несхожою подібністю”. Що з ними робити? [75, с.30]

У романі є дві відповіді. Перша - це Хорхе Бургоський, який історично втілює тезу Бернарда Клервоського: Ми повинні боротися з ними, вигнати їх з міста Бога. Як різнорідні подібності вони відносні і як такі породжують сумнів, сміх, багатозначне тлумачення. Це спроба, направлена проти абсолютного, необхідного, універсального і вічного божественного порядку, де є лише одне тлумачення: те, що сам Бог сказав у Біблії, розкрите силою Церкви та її владою.

Друга - це Вільгельм Баскервільський, який історично посилається на ідеї Вільяма Оккама: ви повинні ними скористатися. Для цього він дослівно стверджує: ««Але Ареопагіт вчить нас... що Бога можна назвати лише через якнайбільше розмаїття речей. А Гуго Вікторинець нагадує нам: що більше подібність робиться неподібною, то більше під покровом страхітливих і неприличних постатей відкривається нам істина, а уяву менше вдовольняє тілесна втіха, і вона змушена дошукуватись таїн, що криються під потворністю образів...» [13, с. 80].

Таким чином, для Бургоського семіоз обмежений. Знак має лише одне значення, він закритий, місця для дискусій немає. Весь текст, безумовно, написаний, прочитаний та інтерпретований. Завдання - спостерігати і охороняти цю остаточно визначену структуру семіозису і карати тих, хто намагається її поставити під сумнів, змінити. Натомість Баскервільський пропонує необмежений семіозис: знак відкритий, багатогранний. Жоден текст однозначно не є написаний, прочитаний та інтерпретований. Тут є місце для пошуку,

обговорення, суперечок, плюсів і мінусів, сміху, відповіді, ймовірності. Йдеться не про спостереження і покарання, а про втомлюючі зусилля для формулювання гіпотези, підбір доказів, їх перевірка та тлумачення. І згадуючи Вітгенштейна, через Адсона: «Мої пропозиції пояснюються тим фактом, що той, хто мене зрозумів, врешті-решт усвідомлює їх безглуздість, якщо він піднявся з їх допомогою - на них - вище за них (він повинен, так би мовити, відкинути драбину, після того як він підніметься по ній вгору). Він повинен подолати ці пропозиції, лише тоді він правильно побачить світ, тобто єдині істини, що працюють, - це інструменти, які колись використовуються»[4, с. 34].

Якщо семіоз обмежений, немає місця для міжкультурного діалогу. Культурні відмінності як невизначена невідомість. Тільки одна культура має значення. Для Бургоського це християнство. Тому ми повинні перешкоджати доступу до бібліотеки, синтезу культур. Якщо семіоз необмежений, є місце для міжкультурної комунікації, бібліотеки, інтертекстуального діалогу книг та тлумачів: кожен знак є інтерпретацією інших знаків, а кожен інтерпретуючий знак в свою чергу теж інтерпретується. Якщо воно обмежене, незмінність значущих відносин і означуваних накладається як культурна форма. Якщо воно необмежене, то як культурна форма накладається змінність означувачів і значень. Це мобільність, відкритість іншим культурам, перекодування тексту.

Г. Посада зазначав: для обмеженого семіозису єдина можливість зрозуміти знаки - це віднести їх до єдиного, що є не знаком, а значенням усіх знаків: Бог як трансцендентне джерело буття. Там поставлена під загрозу читабельність світу. Для необмеженого семіозису в основі лежать різні можливості розуміння знаків: індивід. Це єдине, що не є ознакою чогось. Знаки представляють те, що саме по собі не є знаком, а позначається усіма знаками: окремими речами у своїй множинності [75, с. 33]. Оскільки це чиста фактичність і радикальна непередбаченість, знаки, їх посилення, які також є умовними та фактичними, змінюються. Тому Бог тут не вписується в порядок пізнання. Тільки у вірі. Семіотика стає гносеологічною, а не теологічною: ознаки - це ментальні

посилання, а не схожість чи аналогія Бога. Бог відділений від пізнання. З цієї причини, Адсон, зрештою, закриває себе у вакуумі тиші, де сенс і спілкування не існують: «Бог - це просте ніщо; у нього немає ні зараз, ні тут». Таким чином, номіналізм Баскервільського-Оккама як необмежений семіозис є, таким чином, сучасним способом.

Бургоський, з його обмеженим семіозисом, стверджує, що кожен знак посилається на незмінні сутності, що все - це порядок, причинність та необхідність, як у знаннях, так і в силі та вірі. Баскервільський з його необмеженим семіозисом стверджує, що існують лише індивідами, а не незмінні сутності, що все є безладдям, випадковістю та ймовірністю як у знаннях, так і в силі та вірі.

Деякі вчені, такі як Д. Уордс, вважають що взагалі така середньовічна полеміка, насправді не є середньовічною, і ми ведемо її протягом століть. Це постійна напруженість між культурою серйозності та культурою сміху, між домінуючою культурою та культурою підпорядкованості. Саме цей шлях відкрив М. Бахтін у своїй роботі: «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу».

Все це свідчить нам про те, що герменевтика не є нейтральною, асептичною істотою, непідвласною чужій волі. За волею до інтерпретації стоїть воля до влади. Бургоський і Баскервільський розкривають нам це своїми двома парадигмами протистояння семіозису та влади. Якщо семіоз однозначний, влада повинна бути монархічною. За цією тезою стоїть захист середньовічної теократії та інституту папства. Він має як духовну, так і часову владу, він вище царів і князів, і його рішення безпомилкові. Хто не слухається Папи, не може бути врятований. Якщо семіоз необмежений, влада повинна бути поліратичною. Але у Папм немає нічого крім духовної влади, як служби, а не тимчасової влади, що є виключною проблемою громадян, які з асамблей визначають політичні форми організації влади. Ці тези викладає Еко через Баскервільського, в якому говорять два середньовічні теоретики влади: Оккам та Марсілій Пудуанський зі

своїм видатними творами. У цих текстах вже наявні демократичні ідеї, які намагаються зруйнувати папське самодержавство.

«Ім'я Рози» як історичний роман - це одночасно роздуми про значення знаків та їх інтерпретацію. Це нагадує нам про Гермеса, посланця богів, якому приписували походження мови та письма. Будучи посланцем богів, він мав відношення до мистецтва розуміння, тлумачення та записування значення слів богів, які давалися у вигляді загадок. Герменевтика розшифровує загадки. Це також нагадує нам про Дедала та фігуру лабіринту, який має найсимволічніший прояв у бібліотеці. Герменевтика - це розшифровка лабіринтів. Інтерпретаційне завдання має бути сповнене ентузіазмом та пристрасстю. Без цього, воно не має сенсу. Чудовим тлумачем є існування. Звідси герменевтика може бути використана як інтерпретація текстів та відкриття їх значення.

У цьому відкритті змісту текстів, Еко, пропонує нам три герменевтичні стовпи. Перший - розглянути форми виразу, сукупність ознак, за допомогою яких налагоджуються комунікації в межах соціальної формації. Всі знаки: словниковий запас, зображення, емблеми, церемоніальні обряди, символічна організація простору і часу, позначувальні системи. Другий - вказати на спосіб передачі культурних моделей, освітніх процесів з їхніми ідеями, міфами та образами, а також на спосіб, яким люди їх засвоюють та модифікують. Третя - це експресивна та неекспресивна системи цінностей. Саме за допомогою цих стовпів герменевт і може розшифровувати. Але з совістю: робота ніколи не буде закінчена. Це подорож, як казав Блажений Аугустін: «Давайте дізнаємося, як ті, хто ще не знайшов, знаходять, як знаходять ті, хто ще не шукав». Таким чином, відносини означуваного і позначеного посилання ніколи не є незмінними. Це те, що в романі мав на увазі Сальваторе. Його мова гібридна, заплутана суміш романських мов на латинській основі. Його зовнішній вигляд мерзенний, звіриний, примітивний. Ця фізично-мовна скотиність є значною. Своїм мовним змішанням Сальваторе переступає єдність латинської мови, а разом з нею і політичну єдність християнської республіки за вже згаданої папської теократії.

Саме національності з їхніми етнічними та культурними відмінностями говорять своєю особливою мовою. Це означає, що герменевтика завжди була і буде багатовимірною, а не одновимірною, про що і говорить Еко, із герменевтичною поетикою у своєму романі.

### **3.2 Проблема інтертекстуальності і референції як «постмодерністський поворот» в романі У. Еко «Ім'я Рози»**

Інтертекстуальність - це постструктуралістське поняття та інструмент інтерпретації текстів. Її можна розділити на три компоненти: по-перше, це взаємозв'язок основного тексту з іншими текстами, по-друге, посилання на тексти в сучасному контексті, і, по-третє, запозичення та наслідування з попередніх книг. Таким чином, читання певним чином стає методом переміщення між текстами. Отже, смисл, який ми отримуємо від тексту, стає таким, що присутній і в ньому та в усіх інших текстах та текстовими питаннями, на які він посилається та з якими встановлює зв'язок. Тому текст стає інтертекстом.

Роман «Ім'я Рози» базується на постмодерністській теорії. Культурний контекст Еко, теми та образи, а також широкий спектр голосів та думок, що з'являються в «Імені Рози», є неоднозначними щодо можливостей інтерпретації. Читачі схильні до інтерпретації цього роману на зразок постструктуралістських теорій, сформульованих Жаком Деррідою та Юлією Крістевою. До того, як Еко написав «Ім'я Рози», його твори також публікувалися в журналі «Tel Quel», на який працювала Крістева. Власний твір Еко «Відкрита робота» підкреслює неоднозначність інтерпретації у творі мистецтва, підтримуючи ідеї про «відкриту» літературу, де багата кількість інтерпретацій з різних точок зору розглядаються з однаковою важливістю [59, с. 15]. З огляду на свою причетність до авангардної літературної сцени та велику роботу з семіотики, він, безумовно,

був добре знайомий з впливовими теоретиками цієї групи, і теми та образи, які, схоже, відображають їх теорії, не можуть бути просто випадковими.

Незважаючи на те, що інтертекст - це постмодерний термін, воно пов'язане із далеким минулим. Саме слово інтертекстуальність, отримане від латинського *Intertexto*, що означає сплетіння тканини. Теорія інтертекстуальності пов'язана з міркуваннями грецьких філософів Платона та Аристотеля. Це натякає на теорію наслідування та теорію ідей. Теорія наслідування демонструє, що все в природі є імітацією, і це не просто імітація природи, але це неподільний шматок Всесвіту [49, 27].

Дитина адаптує кожну свою дію, повторюючи за іншою особою. Тому припущення Платона полягало в тому, що кожен із предметів у природі є дублікатом існуючої тепер структури. Тобто, Платон стверджував, що ідея є остаточною реальністю, а предмети - просто її дублікат. Таким чином, митець бере ефективно складені структури і створює з них нові структури. Це означає, що митець імітує раніше існуючі структури.

Автор терміну інтертекстуальність, Юлія Крістева була згодна із моделями як Сосюри, так і Бахтіна, моделями про «теорія знаку» та «діалогізм». Крістева підкреслює, що твори постійно перебувають у періоді створення, а не є предметами, які потрібно витратити. Вона висловлює думку, що думки не представляється як щось завершене, що можна просто використати для переймання, а таке, що може допомогти читачам формулювати власні розуміння та припущення. На Кристеву впливають як ідеї Сосюри, так і ідеї Бахтіна. Отже, її думка про інтертекстуальність впливає з міркувань Сосюра і Бахтіна.

У своїй книзі «*Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*» Крістева у 1980 році переглядає творчість Бахтіна. «*The Bounded Text*» написаний теж у 1980 році, демонструє її постструктуралістське бачення. У цих роботах вона встановила манеру, в якій зміст тексту може будуватися на існуючих розмовах. Вона стверджує, що творці створюють свої праці не на

основі своїх думок, а на основі знань, заснованих на попередніх працях [71, с. 110].

Таким чином, вона визначає текст у книзі «The Bounded Text»: “Перестановка текстів, інтертекстуальність у просторі даного тексту”, в якому “кілька висловлювань, взятих з інших текстів, перетинаються і нейтралізують одне одного” [71, с. 36]. Крістева досліджує ідею змісту в тому, що він є чим завгодно, але не є самотнім у своїй сукупності. Цей зміст є сумішшю соціальної текстуальності. Вона формує думку, що читачі складають єдиний зміст та соціальний зміст із еквівалентного літературного матеріалу, який читач не може розпізнати один від одного. Це перероблена ідея Бахтіна про „діалог”, яка створила зв’язок між письменниками, творчістю, читачами, суспільством та історією. Дискретна ідея теорії Крістевої приділяє пильну увагу текстуальності. Однак робота Бахтіна була зосереджена на людській темі, де мова є її соціальною перспективою. Таким чином, усі твори зобов’язані містити ідеологічні структури, що передаються через дискурси.

На думку Крістевої, тексти не мають чітких і стійких значень; вони втілюють конфлікт суспільства щодо значень мови. Отже, інтертекстуальність стосується існування тексту в суспільстві та історії. Тексти не мають власного єдності чи єдиного значення; вони пов’язані з постійними культурними та соціальними процесами. На думку Крістевої зміст тексту розглядається як тимчасова перестановка елементів із соціально існуючими значеннями. Тому значення може бути як усередині тексту, так і поза ним.

У книзі «Інтертекстуальність» Грем Аллен говорить, що «для Крістевої інтертекстуальні виміри тексту не можна вивчати як просто “джерела” або “щось що мало вплив”, які випливають із того, що традиційно називалося “фоном” або “контекстом”» [47, с. 35]. Таким чином, усі тексти є «інтертекстуальними», принаймні до певного рівня, а деякі, як «Ім’я Рози», ще вищого рівня. Навіть оригінальний твір також може представляти інтертекстуальну напругу, яку

намагається пояснити Крістева; таким чином діалогічна ситуація стає набагато зрозумілішою, коли певний текст береться з інших зовнішніх джерел.

На думку італійського вченого Роко Капачі «Ім'я Рози» є прекрасним прикладом інтертекстуальності в романі; концепція, яку головні герої Вільгельм та Адсон обговорювали у вищевказаній цитаті. На сторінках цієї книги безліч інтертекстуальних натяків. Сюди входять заборонений рукопис, посилання на авторів середньовіччя як реальних, так і вигаданих, що включають Абеяра, Бекона, Оккама та Данте. Він також посилається на посилання на лінгвістичні, філософські та історичні проблеми, які обговорювали вчені-медієвісти в той час, коли Еко писав та публікував свій перший роман [53, с. 135]. Таке спілкування з іншим текстом є невід'ємною частиною як структуралістської, так і постструктуралістської теорії. Мова розглядається як цілісна система. Він не має реальних зв'язків з реальними структурами в реальності.

Мовні системи не засновані на реальності, і різні культури у всьому світі використовують їх як штучний засіб для структурування та розуміння свого досвіду. Система текстів та філософських дискурсів є постійною, але не відповідає дійсності в остаточному сенсі. В результаті з об'єктивного аналізу навколишнього світу нічого нового не утворюється. Роланд Барт пояснює цей процес: «Текст - це тканина із цитат, взятих з незліченних осередків культури... письменник може лише імітувати словесний жест, який завжди буде повторенням, і ніколи не унікальним. Його єдина сила - змішувати твори, протиставляти один іншому таким чином, щоб ніколи не зупинятися на жодному з них. Слово автора, можна пояснити лише іншими словами, і так до нескінченності» [47, с. 13].

Еко у своїй книзі «Відкритий твір» стверджує, що вся комунікація, особливо сучасна література, відкрита для різноманітних інтерпретацій, оскільки знання та досвід мають різний характер у кожного читача. Він писав: «Я вважаю, що текст - як об'єкт (лінійний прояв тексту), наскільки він згадується в енциклопедичному плані, охоплює певним чином як енциклопедію того часу,

коли він був написаний, так і енциклопедії його читачів - може використовуватися як один із параметрів її інтерпретацій» [59, с. 45].

Але Еко розрізняє різні параметри інтерпретації, в яких він може брати участь, але не має повного контролю над написанням роману: «Автор пропонує інтерпретатору, адресату, роботу яку потрібно виконати. Він не знає, яким саме чином завершиться його робота, але він усвідомлює, що після завершення дана робота все одно буде його власною. Це не буде інша робота, і в кінці інтерпретаційного діалогу буде організована форма, яка є його формою, хоча вона, можливо, була певним чином складена сторонніми учасниками, що він не міг передбачити. Автор запропонував низку можливостей, які вже були раціонально організовані, орієнтовані та наділені специфікаціями для належного розвитку»[59, с.19].

Деякі характерні риси, які дуже яскраво проявляються в романах Еко, стосуються періодів Ренесансу та Бароко, проблем з історії, в основному інтелектуальних, археології знань, пов'язаних із давнім прагненням людей могутності та слави, таких як Святий Грааль, Кабала, таємні товариства та таємниці, які вони нібито зберігають. Основне занепокоєння полягає в тому, чи сталося це випадково, чи вони є частиною навмисних натяків Еко на інших авторів та їхні твори, що, в свою чергу, послужило тому, що Еко самовисловлюється через Вільгельма Баскервільського.

Адсон каже: «Як це? Щоб дізнатися, про що мовить одна книга, ви маєте перечитати інші?» Вільгельм відповідає: «Іноді буває і так. Часто-густо одні книжки мовлять про інші. Нерідко цілком невинна книга є наче зерно, яке проростає книгою небезпечною, або навпаки, вона сама є солодким овочем, що проріс з гіркового кореня. Хіба, читаючи Альберта, ти не здогадаєшся, що міг сказати Тома? Або, читаючи Тому, не дізнаєшся, що сказав Аверроес?» [13, с. 166].

Тоді, Адсон говорить: «А й справді», – захоплено мовив я. Досі я думав, що кожна книга мовить про речі – божественні вони, чи людські, - які перебувають поза книжками. А тепер я зрозумів, що нерідко книги говорять про книги, точніше, вони немов перемовляються між собою» [13, с.166].

Інтертекстуальність в романі є навіть ім'я самого головних героїв Вільгельма Баскервільського, а також Адсона Мелькського. Це поєднання як ахітипу персонажів, так і роману, які сам Еко дуже любить, Шерлока Холмса та Ватсона в романі Артура Конан Дойла «Собака Баскервілів» [61, с. 76].

Чарльз Сандерс Пірс запропонував «Теорію викрадення» у своєму дослідженні з логіки науки. Викрадення - одна з трьох форм логічного аргументу. Два інших - це дедукція та індукція. Дедукція - це звична форма силогістичного міркування, в якій із справжніх передумов можна зробити обов'язково істинні висновки, дотримуючись правил дедуктивної логіки. Якщо всі М дорівнює Р, а S дорівнює М, то S дорівнює Р. Індукція робить висновки, які не можна визначити з багатьох прикладів. Наприклад, якщо всі лебеді, яких спостерігають, білі, індуктивний висновок: «всі лебеді білі». Або якщо дві третини корів, за якими спостерігають, мають коричневий колір, то ймовірність того, що інша корова стане коричневою, підвищується на дві третини. Це частотне визначення ймовірності [61, с. 32]. Також Пірс дає читачам простіший приклад того, як працює Викрадення. Він пояснює у формі ймовірності та випадковості, що використовуються у повсякденному житті. Потім він далі пояснює поняття Викрадення, як ймовірність, що пов'язана з перерахуванням чи вичерпною індукцією. Якщо ви знаєте, що взагалі всі лебеді у ставку є білими, то висновок: «усі лебеді в цьому ставку білі» буде вірним.

Викрадення як форма аргументації є відносно новою. Чарльз Сандерс Пірс назвав Викраденням висновок з передумови. Наприклад, оскільки коли йде дощ - трава намокає, можна висловити гіпотезу, що, ймовірно, був дощ. Пірс

стверджував, що подібні міркування еволюціонували в людях, які вправно вибирали найкращу гіпотезу для пояснення того чи іншого стану. Пірс ототожнив своє Викрадення з науковим методом гіпотези-дедукції-спостереження. У цьому випадку вчений робить різні здогади (гіпотези) для пояснення деяких власних спостережень. Після формування гіпотези дедукція використовується для прогнозування інших логічних наслідків. Потім експерименти встановлюють істинність або хибність цих наслідків. Зверніть увагу, що якщо дедукції передбачають явища, не відомі раніше, підтвержені наслідки не є частиною вихідних явищ, що призвели до гіпотези (як правило, індуктивно). Щойно передбачені (виявлені) явища мають більшу вагу, ніж ті, що спочатку були відомі. Пірс знав, що гіпотези не потрібно висувати за допомогою індукції. Це можуть бути просто інтуїції чи щасливі здогади або, як пізніше їх називав Ейнштейн, “вільні творіння людського розуму”. Походження їх не має значення (генетична помилковість). “Істинність” гіпотези полягає в її експериментальній перевірці та пояснювальній силі [61, с. 50].

Використання Еко персонажів Дойла не обмежується лише іменами головних героїв. Взаємодія між цими двома персонажами, Адсоном та Вільгельмом, несе в собі ще більше інтертекстуальності. Протягом усього роману, Вільгельм часто називає Адсона “любий Адсон”. Схожість із «Собакою Баскервілів», де є подібний детективний стиль та дедуктивна структура, що також зустрічається в «Ім'я Рози». Це поширюється на сухий гумор, неоднозначні стосунки між Шерлоком (Вільгельм) і Ватсоном (Адсон), і навіть місце дії романів, такий як замок і Баскервіль-Холл, який Еко відтворює майже з повною точністю [72, с. 17].

Еко має талант створювати фантастичний, але в той же час реалістичний сетінг у своїх творах, де можуть бути персонажі, елементи та події від Данте до Діснея, Галілея до Жуля Верна, Шерлока Холмса до Пірса, легенди про Тамплієрів та Індіану Джонса наявні в його романах. У багатьох настає дежавю

після того як вони стикнуться з усіма відсилками та цитуваннями у його творах [53, с. 136].

Таким чином, читачі можуть відчуті непередаване почуття та насолоду, оскільки вони глибше розуміють те, що письменник намагається передати через значення та образи, вигадані в історії та популярній культурі, що за своєю суттю пов'язане з основними героями, місцями та зображення. У «Ім'я Рози» є і інші моменти інтертекстуальності, не тільки з Дойлом, як щойно згадувалося. Насправді, за словами самого Еко, Адсон, який також розповідає про книгу, базувався на персонажі Цайтблома з роману Манна «Доктор Фауст» [62, с. 234]. Цайтблом, як виявляється, також є оповідачем для доктора Фауста, і читачі бачать глибший зміст та символізм персонажа. Це приводить нас до висловлювання Хатчеон, що «для адепта-містика кожне слово стає ознакою чогось іншого, істини того, про що не сказано. Тому треба навчитися читати з підозрою, щоб щось не пропустити» [66, с. 3].

«Ім'я Рози» містить посилання на багато різних тем та попередніх робіт інших митців та письменників. Роман складається з інших раніше написаних творів і оповідань, як реальних, так і вигаданих, але всі звучать так, ніби вони повинні буди впізнані; відомі уривки, цитати, особливі лексеми, коди та символи, всі використані в книзі та викладені так, ніби вони щойно взяті із загального довідника [72, с. 16-17].

Капочі відмічає, що на початку сімдесятих років Еко почав відходити від своїх теорій та зацікавленості структуралістськими кодами, словниками та моделями синтагматичних ланцюжків Чомскі і почав зосереджувати більшу увагу на енциклопедіях, парадигматичних структурах та інтертекстуальності [53, с. 133]. Теоретизація та прояв власних ідей Еко про енциклопедію та про те, як зміст породжується шляхом зв'язку різними та складними способами. Це натякає на «опис ризоми Делеза» Еко: «Кожен шлях можна зв'язати з кожним другим. У ньому немає центру, немає периферії, немає виходу, тому що він потенційно нескінченний, оскільки це «простір домислів»» [66, с. 9].

Деякі дослідники вважають, що Еко написав гібридний роман, оскільки він містить використання колажів, зроблених із цитат, складної пастиші історичних, філософських та поп-культурних запозичень, які мали той самий погляд на культуру, що і Еко. Це передавання ідей може бути біль-менш успішним, в залежності від енциклопедичних знання читача про ці посилання, та його здатність простежити їх зв'язок [53, с. 134]. Умберто Еко використовує інтертекстуальні посилання, щоб запропонувати глибші значення через асоціації, що породила новий тип роману, оскільки його можна розглядати як «новий історизм». Ці пошуки універсальних знань і сили та інші пов'язані з цим ідеї є посиланнями на Фуко та його праці з питань археології та генеалогії знань. У своєму романі, Еко посилається на твори Уайта, Гваттарі, Дельоза, Дерріди, та романи Борхеса, Барта, Кальвіно та Пінчона [53, с. 135].

Сліпий бібліотекар, «створений» Еко, є посиланням на автора Хорхе Борхеса, який написав «Вавилонську бібліотеку» [63, с. 379]. Як зазначає де Лоретіс: «Тут, у цій “розповіді про книги” особиста і критична історія зливаються в літературних топосах подорожі, сентиментальної освіти, спуску в Аїд, пам'яті минулого, слід розуму; тут політичне розслідування та міфічні пошуки надійно поєднуються з сократичним діалогом, та детективною історією Конан Дойла» [72, с. 130]. Капочі зазначає, що бібліотека Еко настільки багата інтертекстуальністю, що читач одночасно вражений і заляканий великою кількістю книг, що містяться в ній, і тим, як це нагадує їм про те, як багато книжок вони ще не читали [53, с. 130].

Інтертекстуальність Еко, подібно до книги Г. Уолпола «Замок Отранто», також використовує схожий вступ до початку оповідання. Обидва романи починаються з того, що до когось у руки потрапляє книга, яку ніколи ніхто до цього не бачи. «Ім'я Рози» відкривається з рядків, де Адсон цитує Івана: «Упочині було Слово, й Слово було в Бога, й Бог було Слово» [13, с.14]. Подальші біблійні інтертекстуальності спостерігаються в хибній схемі семи

печаток апокаліпсису, взятих із Книги Одкровення, як виправдання необхідності цих вбивств, скоєних Хорхе.

Зрозуміло, що те, що Адсон визнав у його словах як «книги розповідають про інші книги», полягає в тому, що слова, що використовуються в книгах, будь то романи, довідники чи інші твори, використовуються іншими книгами, що створює глибшій і детальніші значення, які виходить за рамки контексту, що використовується у творі, який зараз читається [62, с. 344].

Як і Манн, Еко використовує інтертекстуальні цитати як метод вкладення значної частини історії та культури в одну просту фразу [13, с. 342]. При умові, що читач може зрозуміти складну інформацію із кількох коротких слів, тим самим уникнувши необхідності повторювати велику кількість інформації, і все ж розуміючи думку автора. Як сказав сам Еко в «Ролі читача», кожна фігура або предмет у Космосі має обмежений спектр можливостей, оскільки «значення алегоричних фігур та емблем вже показані у енциклопедіях, бестіаріях та лапідаріях» [13, с. 343].

Досліджуваний нами роман - це не просто книга у жанрі історичного роману, що наповнена інтертекстуальністю, а книга, яка використовується як данина пам'яті письменнику Пірсу та його теорії Викрадення [70, с. 71]. Це сягає своїм корінням до детективної манери, яку Еко показав у романі через Вільгельма, а згодом вона була поєднана з есе під назвою «Викрадення в Укбарі». У цьому нарисі він визначає терміни дедукція, індукція та викрадення стосовно висновків, подібних до тих що роблять справжні детективи. Далі він пояснює: «Дедукція виходить із Правил і за допомогою міркувань передбачає Результат з абсолютною впевненістю. (Є мішок з квасолею. Людина дістає жменю білої квасолі. Виходить, що весь мішок наповнений білою квасолею.) У випадку індукції з ряду результатів можна зробити висновок, що це є міркуванням із того самого правила, і я приходжу до формулювання правила (Є мішок квасолі. Людина дістає жменю білої квасолі. Людина повторює це кілька разів, і кожен раз це тільки білі боби. Тому у мішки є тільки білі боби.) Викрадення буває різним

і більш ризикованим, тому що я бачу дивний чи незрозумілий результат, і мені доводиться міркувати про те, чи вийшов результат із правила (На столі лежить мішок квасолі. Біля нього купа білої квасолі. Людина припускає, що мішок у мішку біла квасоля.)» [13, с. 72]

Тому Еко має ту ж думку що й Касобон з роману «Маятник Фуко», коли сказав: «Жодна інформація не перевершує будь-яку іншу. Сила полягає в тому, щоб усі вони були в складені разом, а потім знайти зв'язки між ними. Завжди є зв'язки; вам потрібно лише хотіти їх знайти» [66, с.9]. Таким чином, показуючи читачам, Еко не вигадує, а переформулює, цитує та реорганізує історії, беручи фрагменти з інших джерел.

Деякі критики, такі як де Лауретіс, мали сумніви щодо вагомості «Ім'я Рози», стверджуючи, що роман не має авторського стилю та голосу і, отже, не має ніякої власної сили, оскільки кожен опис, інцидент, персонаж та інші засоби, знайдені в ньому, також можна знайти в іншому місці чи в іншому оповіданні [72, с. 19].

### **Висновки до розділу**

Роман «Ім'я Рози» можна розглядати як постмодерністський історичний роман, багатий на християнську філософію та медієвізм, дії якого розгортаються в Італії XIV століття. Хитромудра павутина зв'язків минулого із сьогоденням дуже яскраво видна в цьому метатексті. Цей роман є прекрасним прикладом твердження про вплив минулого на сьогодення. Кожен діалог або моменти в тексті прямо чи опосередковано стосуються іншого класичного тексту чи ідеї, представленого в цих текстах.

Сюжет роману обертається навколо християнської філософії, фрагментації, різних табу, ізоляції, конфлікту між розумом та релігією, дилемі людського розуму прийняти правду під час кризи, що вказує на деякі з характерних, помітних рис, що відрізняють постмодерністську літературу від інших літературних рухів. Незважаючи на те, що роман загалом відбувається у

середньовічному оточенні, він також відображає деякі ключові проблеми, які існують і в ХХ столітті. Отже, цей роман є частиною «Метафікції», як це зазначила Патрісія Вог в вищезазначеній цитаті. У романі є більше прикладів постмодерних концепцій, оскільки він переважно охоплює ідею фрагментації та використовує її для створення грайливих текстів, що відображають і досліджують минливість світу.

«Ім'я Рози» це відкритий твір, оскільки він дає відкрите закінчення читачам для інтерпретації та формування власних висновків, аналізуючи складні питання висунуті самим Еко. Роман дає уявлення про небезпеку надмірного знання, у середньовічному суспільстві. Це також знайшло своє відображення в постмодерному суспільстві часів написання роману. Один із головних героїв роману, Вільгельм висуває думку про те, що знання не еволюціонують, і є лише безперервним переповіданням старих думок. Це ставить перед читачами питання, чи дійсно когнітивні здібності людей змінилися за століття.

Кожна людина боїться лише одного, що є забуттям після її смерті. Ця істина є рушійною силою багатьох літературних творів, оскільки вони хочуть, щоб майбутнє покоління побачило суспільство та життя, яких вони ніколи не переживали. Отже, можна сказати, що інтертекстуальність може бути способом збереження минулої літератури та письменників. В результаті читачі отримують можливість посилатися на ці тексти та формувати більш широкую ідею, обговорену в основному тексті.

Фрагментований постмодерний світ усвідомив, що істина стала інструментом в руках влади та еліти. Власні структури вирішують що є істиною, і справжня істина є більше розкішшю, якою користуються можновладці в суспільстві. Ця думка також знаходить своє вираження в романі в образі Хорхе, який володіє всією силою знання. Однак роман також дає надію, нагадуючи світові про силу любові у світі, засліпленому владою та хаосом.

Таким чином, Еко робить свого читача активним учасником, а не просто стороннім глядачем, оскільки він підймає деякі з найбільш обговорюваних філософських питань в історії людства. Тим самим, роман дає відкритий простір для інтерпретацій, оскільки думки людей можуть зникати з плином часу, і жодна людина не може думати так само як і інше, що також додає складності думок, висловлених у романі.

## **Висновки**

Загалом, «Ім'я Рози» Умберто Еко є одним із найкращих прикладів постмодерністської літератури. Еко добре відомий своїми творчими поєднаннями історичних фактів із своєю нескінченною уявою. Дуже часто дещо важко відокремити справжні історичні події від видуманих сюжетних поворотів, якими він їх наділяє. Еко також добре розбирається в тому, як розміщувати історії всередині інших історій. Як нам відомо, художнє оповідання складається із сукупності різних лексикографічних кодів, що несуть в собі конкретну інформацію, яку автор за допомогою свого тексту передає читачеві, якому в свою чергу, необхідно так чи інакше інтерпретувати їх. Роман «Ім'я Рози», у цьому випадку багатий на подібні надбання, бо автор підіймає чимало важливих та складних питань, оперує і складає канву символізму. Еко натякає на різні твори, місця та події у своєму романі, найдавніші книги та місця, які Еко відвідував, і ці численні інтертекстуальні зв'язки, які проявляються на різних рівнях тексту, виконують закладені в них автором функції.

Еко створює роман як книгу в книзі, в якій рукописи Адсона мають виражено книжкове оповідання. Це разом із історією походження рукопису, посилається на інші історичні та детективні романи, і є відвертою пародією на використання традиційного стилю, для того щоб замінити його своїм. Усе це

яскраве відображає постмодерне уявлення про світ як хаос. Отже Еко будує інтригу в романі, доповнюючи її підозрюваними та тілами вбитих із детальними описами. Але велика кількість описуваних при цьому подій можна трактувати як знаки, із подальшим пошуком істини. Автор проводить читача, разом із Вільгельмом, по усім цим тропам, які отримують безліч інтерпретацій, нескінченно у свідомості читача.

Роман характеризується особливим ставленням Умберто Еко до історії та епохи Середньовіччя, які він переосмислює. Історичні лінії зв'язують біблійні сюжети, події роману і сьогодення. Аналізуючи особливості традиційних елементів у романі, наявна його постмодерна природа. Постмодерний зміст роману формується на основі елементів традиційної форми. Роман Еко, незважаючи на елементи традиційного історичного роману, шукає оригінальний образ минулого, який він наповнює власними ідеями, в якому він зустрічає постмодерне світовідчуття. Існування детективної лінії вводить роман Еко у світ вже існуючих книг цього жанру, завдяки кліше та правилам, які письменник прагне переосмислити. Таким чином, версія розкриття злочинів, пов'язаних із книгою та бібліотекою, часто змінюється в процесі розвитку сюжету (версії про боротьбу за владу та особисті конфлікти).

У своєму розслідуванні смерті в абатстві Вільгельм Баскервільський шукає ознаки як потенційні показники істини. Вільям уважно шукає та спостерігає за всіма типами знаків - словами, буквами, мовами, зображеннями, архітектурою тощо. Разом з ним, цим "займається і читач". Вільгельм шукає істину, але розуміє, що знаки часто є неповними або хибними, а тому можуть не мати значення як такого. Знаки відзначаються та аналізуються в надії, що вони можуть дати правду, яку прагне Вільгельм. Але двозначність знаків, які досліджує Вільям, частіше призводить до плутанини, а не ясності. У романі знаки часто вказують на інші знаки, які можуть вказувати на ще інші знаки. Отже, автор посилається на те, що в будь-якій ситуації, правильне виведення

значення з будь-якого окремого знака є надзвичайно важливим для подальшого просування до наступного знаку, а за ним і до слідуючого, що ведуть до істини. Можливість помилки велика, і знаки часто призводять до більшої плутанини, аніж до відкриття істини. Одним із символів, на який Еко багато разів звертав нашу увагу, є бібліотека. Бібліотека абатства представляє можливість обману, таємницю та недовіру до знань. Вона розроблений як лабіринт, щоб запобігти доступу сторонніх читачів до її книг і, отже, до знань. Непрочитані книги - це лише чорнила на пергаменті, позбавлені сенсу і не здатні передати знання - саме цього і прагне Хорхе Бургоський. Лабіринт - це пастка, покликана заплутати та відвернути кожного, хто шукає знань, які можуть відкрити книги та рукописи. Лабіринт також представляє невід'ємну складність спроб інтерпретувати знаки. У ньому є кімнати, які, здається, ведуть до інших кімнат, але в кінцевому підсумку не ведуть нікуди. Кімнати лабіринту позначені неясними висловами, які потрібно інтерпретувати, щоб зрозуміти зміст кожної кімнати. Написи також є знаками або підказками того, як організований лабіринт і як орієнтуватися в його заплутаному просторі. За винятком Вільгельма Баскервільського, ніхто, крім бібліотекаря, не може пересуватися лабіринтом, оскільки його знаки майже нерозбірливі. Таємна книга представляє знання та ідеї, які Хорхе вважає блюзнірством. Це символ заборонених знань, або знань, що суперечать, ставлять під сумнів або представляють загрозу католицькій догмі та ортодоксальності. Те, що таємна книга захищена в прихованій кімнаті та просякнута смертельною отрутою, показує, наскільки вона загрожує авторитету Церкви. Для Хорхе таємна книга не тільки загрожує церковній догмі, вона також втілює екзистенційну загрозу для самого християнства. Хорхе вважає церковну доктрину необхідною для наведення Божого порядку в світі. На відміну від цього, він розглядає секретну книгу як заохочення християн сміятися над церковними догмами, тим самим даючи волю хаосу і безладу у світі. Для Хорхе поширення неортодоксальних знань є справою Диявола і призведе до правління Антихриста. Через цю фанатичну віру Хорхе вважає виправданим зберігання книги в таємниці.

Як вже було сказано раніше - Умберто Еко був експертом у галузі семіотики, вивчення знаків та того, як люди визначають їх значення. Знаки та символізм широко поширені в романі, але розуміння їх значення залежить від того, як їх інтерпретують. Вільгельм Баскервільський використовує дедукцію для інтерпретації знаків, які він знаходить в абатстві. Проте він усвідомлює, що знаки часто настільки неоднозначні, що їх значення невловиме. Автор вказує на те, що для правильного трактування того чи іншого знака, необхідно вміти міняти свій погляд на ті чи інші речі та спосіб пізнання і інтерпретації навколишнього середовища. Інтерпретація також має вирішальне значення для Церкви та того, як вона розуміє Біблію та вчення Христа. Християнська теологія присвячена поясненню того, як слід тлумачити Біблію. Вільям розуміє, що у «святому писанні... значення перевищує написане», і, отже, для правильного тлумачення Біблії, треба шукати значення, яке є глибшим, ніж буквальне значення слів. Інтерпретація Біблії безпосередньо впливає на питання ересі та ортодоксальності, розглянуті в романі. Тлумачення Біблії католицькою церквою дозволяє їй накопичити величезне багатство. Потенційно еретичні накази францисканців інтерпретують вчення Христа як підтримку бідного життя. Інші еретичні секти тлумачать Біблію більш неортодоксально. Ці різні тлумачення підживлювали інквізицію та боротьбу за владу між Церквою та світськими правителями.

У романі автор аналізує різні аспекти релігії та те, як ці аспекти впливали на життя людей. Оповідач представляє політичне середовище епохи, одночасно представляючи спосіб взаємозв'язку політики та релігії. Хоча оповідач ніколи не висловлює свою думку з цього приводу, Вільгельм дає зрозуміти, що він особисто вважає, що все було б краще, якби релігія та політика функціонували окремо. Влада лежить в основі конфлікту між Церквою та францисканцями. Автор добре висвітлює і робить акцент на тому, що церква хоче зберегти свою владу над усіма християнами і здійснювати цю владу накопичуючи своє і так немислиме багатство. Церква показує свою силу

через відлучення від церкви та інквізицію для переслідування та знищення тих, чий переконання кидають виклик її владі. Конфлікт поширюється на жорстоку ворожість між імператором Людвігом IV, імператором Священної Римської імперії, який прагне підірвати Церкву, підтримуючи францисканців, і Папою Іваном XXII, який твердо вирішив прикласти всю свою силу, щоб зберегти і розширити вплив Церкви. Середньовічна церква загрузла у корупції, щоб зберегти свій авторитет і багатство. На думку багатьох християн того часу, найбільш мерзенними формами корупції були продаж індульгенцій та боротьба за інвестатуру. Лицемірство панує серед церковників. Еко добро висвічує ті події і людей того часу, та дає читачеві великий простір для інтерпретації і міркувань над подіями тієї епохи.

Незважаючи на те, що «Ім'я Роози» прямо не являє одне розуміння світу та літератури, представлення в роману історії, інтертекстуальності та комедії допомагає читачеві сформулювати власну інтерпретацію та літературну критику. Роман показує, що в чомусь вся історія є конструкцією слів. Християнство вчить, що історія є конструкцією Слова. Роман ілюструє та коментує складність взаємозв'язків між текстами. Роман натякає, що комедія може бути відповіддю або принаймні частиною відповіді на герменевтичну плутанину. Можна прийти до висновку, що сам Еко міг в якомусь сенсі розуміти історію як комедією в класичному розумінні. У свою чергу роман пропонує читачам далеко не тільки цікавий сюжет. Роман заохочує розвиток літературної критики, оскільки передбачає інтерпретаційні та соціальні проблеми, звертаючись до яких читач може розширити свій світогляд, і надає конкретний контекст для вивчення способів вирішення цих теоретичних питань, що мають дуже велику вагу сьогодні, як і минулі епохи. Роман штовхає читачів пов'язувати комічне і семіотичне розуміння світу з поставленими в романі питаннями в інших сферах, як літературних, так і в житті.

Події та поведінка ченців абатства в романі, типові для того, що відбувається, коли люди, які називають себе слугами Господа, починають плутати розуміння мудрості Господа з їх власним. Приклади Хорхе, Бернарда, і навіть Вільяма, можна інтерпретувати як заклик до смирення.

Еко підіймає питання пошуку знань та їхню суть. В романі демонструється марнославство нескінченного створення книг, та за допомогою інтертекстуальних зв'язків, і своєму трактуванні комедії, Еко вказує читачам на те, що вони можуть спокійно жити із своїм обмеженим людським знанням.

### Список використаної літератури

1. Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. 1997. - С. 267-279.
2. Белова Н.А. Исторический детектив: между традицией и постмодерном // Вестн. угроведения. –2013. Вып 3. - С. 8-14
3. Васильчикова, Т. Н. Теория интертекста в филологии: основные этапы исторического формирования // Симбирский научный Вестник. 2016. Вып 2 (24). С. 189–196.
4. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / перевод с немецкого Добросельский Л. Москва: АСТ, 2018. 160 с.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод / перевод с немецкого Н. Бессонова Москва: Прогресс, 1988. 704 с.
6. Гайер К.Е. К вопросу о межтекстовом взаимодействии: явление взаимопроникновения текста (на материале произведений Умберто Эко) // Филология и человек. 2012. Вып 2. С. 136–142.
7. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. Москва: Высшая школа, 1991. 160 с.

8. Гришкова Л.В. Диалогизм М.М. Бахтина и современная теория интертекстуальности // Вестник Курганского государственного университета. 2012. Вып 4. С. 26-28.
9. Гуго Сент-Викторский. Дидксилион. Об искусстве обучения / перевод А. Клестов Санкт-Петербург: Петроглиф, 2016. 336 с.
10. Денисова З.М. К вопросу интерпретации категории интертекстуальности // PHILHARMONICA. International MusicJournal. 2020. Вып. 1. С. 19-27.
11. Джеймисон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Пер. З англ. П. Дениска. Київ: Видавництво «Курс», 2008. 504 с.
12. Донская Е.В. Развитие теории двухуровневого интертекста и гетерогенной трансляции образов // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ). 2016. Вып 22. с. 175-177
13. Еко У. Ім'я Рози / перекл. з італ. Мар'яни Прокопович. Харків: Фоліо, 2006. – 575 с.
14. Еременко Е. Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе // Уральский филологический вестник. 2012. Вып. 6 С. 130-140.
15. Жижек С. «Возвышенный Объект Идеологии» Москва: Художественный журнал. 1999. 234 с.
16. Жмаева О.С. Постструктурализм и культурный текст / Гуманитарий юга России 2018 Вып. 1 С. 119-125.
17. Игнатова С. А. Полифония и постмодернизм в романе У. Эко «Имя Розы» // Общество. Среда. Развитие. 2012. Вып. 3 С. 108-112.
18. Кемаледінов А.А. Философская основа постмодернистского романа // Таврический научный обозреватель. 2016. Вып. 6 С. 139-142.
19. Кильдяшов М.А. Теория интертекстуальности (лингвистические аспекты) // Вестник МГУКИ 2015 Вып. 6 С. 74-79
20. Коваленко Ю.С., Чернухин А.Ю. Философия и эстетика постмодернизма в романе У. Эко «Имя Розы» // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. Вып. 10. С. 89-100.

21. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / перевод с французского Косикова Г.К. Москва, 2000. С. 427-457)
22. Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов. Москва., 1996. 245 с.
23. Кучменко М.А. Интертекстуальность как воплощение идеи «смерти автора» в литературе постмодернизма // Вестник АГУ. 2014. Вып. 3. С. 108-111.
24. Литвиненко Т.Е. Единицы интертекста // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. Вып. 21. С. 91-98.
25. Литвиненко Т.Е. Лингвотеоретические аспекты изучения интертекста // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. Вып. 12. С. 92-96.
26. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев /Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. – Москва: Academia, 1997. С. 280 – 287.
27. Лунькова Л.Н. О моделях интертекстуального взаимодействия // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. Вып. 4. С.206-212.
28. Маташкова С.В. Феномен интертекстуальности: итоги и проблемы исследования // Вестник ВГУ Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2011. Вып. 2 С. 19-23.
29. Н. В. Петрова, Е. Б. Лашина Экскурс в историю теории интертекстуальности // Вестник Иркутского Государственного Лингвистического Университета: научный журнал. Серия Филология. 2012. Вып. 2. С.11–16.
30. Напцок Б.Р., Соколова Г.В. К проблеме изучения интертекстуальности в художественном произведении // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2018. Вып. 4. С. 123-131.
31. Прохоров Ю.Е. «Концептосфера: статья». Москва: Флинта. 1996. 265 с.
32. Прюво Ж, Седых А.П., Бузинова Л.М. Текст, контекст, интертекст: синтез смыслопорождения // Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. 2018. Вып. 3, 2018. С. 21-35.

33. Синельникова О.В., Глушкова А.И. Интертекстуальность как трансляция прошлого в художественной культуре постмодерна. Вестник КемГУКИ. 2019. Вып. 46. С. 139-146.
34. Сопина А. Л. Когнитивные основания интертекстуальности // Вестн. Новосиб. гос. ун-та. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. Вып. 2. С. 113–121.
35. Суханова И.А. Уроки интертекста от Умберто Эко ч. 1 // Научный журнал Верхневолжский филологический вестник. 2017. Вып. 3 С. 30-36.
36. Туова Р.Х. Интертекстуальность в детективном тексте постмодерна: лингвокультурный аспект // Вестник Адыгейского государственного университета. 2015. Вып 4. С. 197-201.
37. Фатеева А.С. Интертекстуальность в культуре: к феноменологическому срезу проблемы // Вестник МГЛУ. 2015. Вып. 13. С. 195-205.
38. Федоров А.А. Концепция литературного творчества Умберто Эко и воплощение модели писателя «Умберто Эко - М-автор» // Российский гуманитарный журнал. 2016. Вып. 6. С. 543-553.
39. Хорева Л.Г. Авторская картина мира в романе У. Эко «Имя Розы» // Научный рецензируемый журнал Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Вып. 6. С. 227-233.
40. Хрипунова Ю.И. Интроспективный анализ интертекстуальных связей текста-оригинала и пародии на него // Вестник ВГУ. 2008. Вып. 3. - С. 143-151.
41. Худoley Н.В. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение // Вопросы теории и практики. 2015. Вып. 11. С. 195-198.
42. Шандыбин С. А. Постмодернистская методология и вопрос о политической ангажированности социального исследования : (На примере этнологии) // Философия и общество. 1998. Вып. 2. С.178-196.
43. Шербитко А.В. Роман У. Эко «Имя розы» - традиции и постмодернизм // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.

- А. Шолохова. Филологические науки. Литературоведение. 2012. Вып. 4. С. 62-66.
44. Шиліхіна К.М. Интертекст как средство создания иронии // Вестник вгу, серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. Вып. 3 С. 152-157.
45. Шиньев Е.П. Интертекстуальность как механизм культурного взаимодействия и социокультурный феномен // Вестник РУДН. 2010. Вып. 1 С. 81-87.
46. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / перевод с итальянского Е. Костюкович. Москва: Книжная палата. 1989. 92 с.
47. Graham A. Intertextuality. Abingdon: Routledge, 2011. 256 p.
48. Anderson Earl R. . Postmodern Artistry in Medievalist Fiction: An International Study. Jefferson: McFarland, 2018. 242 p.
49. Annmary Paul. Umberto Eco's The Name of the Rose as a postmodern gothic fiction. Bengaluru: KJ College, 2020. 56 p.
50. Baudrillard Jean. Le système des objets. Paris: Gallimard, 1968 p. 230
51. Burke, John J, The Romantic Window and the Postmodern Mirror: The Medieval Worlds of Sir Walter Scott and Umberto Eco. In Scott in Carnival, edited by Alexander J H and David Hewitt. Aberdeen: Association for Scottish Literature Studies, 1993. p. 556-568.
52. Busse B. Patterns in Language and Linguistics New Perspectives on a Ubiquitous Concept. Berlin: de Gruyter, 2019. 307 p
53. Capozzi Rocco: Libraries, Encyclopedias, and Rhizomes: Popularizing Culture in Eco's Superfictions. Lind: Bouchard & Pravadelli, 1998. 146 p.
54. Carr, Edward Hallett. What is History? New-York: Random House, 1961. 224 p.
55. Catania, Thomas M. "What Is the Mystery of The Name of the Rose?" New Catholic World, vol.228, 1985, p. 157-61.
56. Cristóbal González Alvarez La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas. Madrid: Coruna, 2002 p. 115-138.

57. Doherty, M. J. Ezekiel's Voice: Milton's Prophetic Exile and the "Merkavah" in "Lycidas. *Milton Quarterly*, vol. 23, no. 3. 1989. p. 89-121.
58. Eco U. *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Roma: Bompiani, 2012. 224 p.
59. Eco U. *The Open Work*. Harvard: Harvard University Press, 1989. 320 p.
60. Eco U. *Diario minimo*, Rome: Mondadori, 1988. 145 p.
61. Farronato C. *The Theory of Abduction and The Name of the Rose*. New-York: SP Group. 1999. 225 p.
62. Fetzer John F. *Changing Perceptions of Thomas Mann's Doctor Faustus: Criticism 1947-1992 (Literary Criticism in Perspective)*. Rochester: Camden House Publishing, 1996. 214 p.
63. Garrett J. Missing Eco: On Reading 'The Name of the Rose' as Library Criticism. *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, vol. 61, no. 4. 1991. p. 373-388.
64. Glynn R. Presenting the Past: The Case of "Il nome della rosa Italianist". *Journal of the Department of Italian Studies*, vol. 17, no. 1, 1997, p. 99-116.
65. Hitchcock J. War of the Rose: The Historical Context of The Name of the Rose. *Crisis Magazine*, no. 4. 1987. P. 15-24.
66. Hutcheon, Linda. Eco's Echoes: Ironizing the (Post) Modern. *Diacritics*, vol. 22. no. 1. 1992. p. 2-16.
67. Hutcheon, Linda. *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History*. Johns Hopkins University. 1989. 32 p.
68. Kathiresan B. Postmodern narration in U. Eco's The name of the Rose. *Shanlax International Journal of English*. vol 5. no. 2 2017 p. 1-7.
69. Key J. "Maps and Territories: Eco Crossing the Boundaries." *Illuminating Eco: On the Boundaries of Interpretation*. London: Routledge, 2004. p. 240.
70. Kraus M. Charles S. Peirce's Theory of Abduction and the Aristotelian Enthymeme From Signs. University of Tubunigen. 2003. p. 50
71. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Language and Art*. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980. p. 305.

72. Lauretis de, Teresa. Gaudy Rose: Eco and Narcissism. In Search of Eco's Roses vol. 14. no. 2. 1985. p. 13-29.
73. Lyotard Jean-François. La condition postmoderne : rapport sur le savoir / Jean-François Lyotard. Paris : Éditions de Minuit 1979 p. 109.
74. Manuel Bolaños de, Miguel Historiografía y postmodernidad: la teoría de la representación. Historia y Política no. 25. 2011 p. 1-38.
75. Posada Gonzalo Soto Laberinto: poder, hermenéutica y lenguaje. Una analítica desde “El nombre de la rosa” de Umberto Eco. Estudios de Filosofía. no. 29 1999, p. 25-63.
76. Premier A. The Concept of Self-reflexive Intertextuality in the Works of Umberto Eco. University of Toronto, 2013 p. 285.
77. Rorty R. Postmodern bourgeois liberalism. Journal of Philosophy. no. 80.1983. p. 23-40.
78. Sardar Z, Total recall: aliens, ‘others’ and amnesia in postmodernist thought. Futures. vol. 23, no. 2. 1991. p. 189-203
79. Smith A. Gothic Literature. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. p. 224.