

ПОШУК АВТОРА або ХАЙ ЖИВЕ ЧИТАЧ.
Дещо про читання постмодерних детективів.

« Наша культура – это культура переполненной памяти, передоверенной компьютеру и интернету . Пользователю не добратся до нужного закоулка в лабиринте. По силиконовой долине не пройти без поводыря, без сталкера.»
Олена Костюкович, перекладач Умберто Еко російською мовою.

Роман Умберто Еко „Ім‘я рози” починається вступом , де письменник зрікається авторства.

Еко через низку посередників передає право на авторство німецькому ченцю Адсону із Мелька, що жив у XIV сторіччі: „У цій атмосфері великого неспокою я захоплено читав неймовірну історію Адса Мелькського, і вона так вплинула на мене, що я майже з ходу взявся перекладати її” [1, с. 21].

Відтак у романі слово переходить до гіпотетичного ченця, а письменник виступає перекладачем і видавцем.

Отже, він (письменник) постає як перекладач і видавець чужого рукопису, де чернець-бенедиктинець на схилі років розповідає дивовижну історію, яку пережив замолоду.

За принципом, що буде викладений пізніше у „Нотатках на маргінесі „Імені Рози” - „кожна книга говорить лише про інші книги і складається з інших книг”, [2, с. 97] -

письменник вміщує під однією обкладинкою, в межах одного твору, дві історії, що об‘єднані темою рукопису. Одна з них, умовно кажучи, історія отримання середньовічного рукопису, друга - рукопис як такий.

Кожна з історій має окремий сюжет, який розгортається в різних часових площинах і з різними персонажами.

Перша з історій - це майже стереотипна історія сумного кохання на тлі буремних подій:

„Я втішався цією вченою знахідкою, чекаючи у Празі на близьку мені особу. Через шість днів у це безталанне місто вторглися радянські війська” [1, с.21].

Прийом фіктивного авторства використовували чимало літературних попередників Еко з метою надання достовірності подіям, що описували.

Постмодерніста Еко важко запідозрити у такій простосердній цілі, хоча поміж іншим, він дбає про достовірність, називаючи у першому рядку книги точну дату подій – 16 серпня 1968 року.

Його простосердності не доводиться довіряти вже тому, що назва передмови віддає присмаком засадничої постмодерної іронії. Перекладачка творів Умберто Еко Олена Костюкович слушно зауважує: „В архаїці Еко завжди прихована іронія” [9]. Назва першого розділу роману відверто іронічна - „Ясна річ, рукопис.”

Ще більшою стає впевненість у тому, що читачеві пропонується певна гра, коли анонімний перекладач вимовляє це слово - „гра” , згадуючи книгу Міла Темешвара, фіктивного автора, якого вигадав Борхес: „я розкопав іспанський переклад книги Міла Темешвара „Про застосування дзеркал при грі у шахи” [1, с. 23].

Отже, йдеться не про достовірність, а про гру.

В „Нотатках на маргінесі „Імені Рози” Еко визначає жанр твору як детектив. В іншій своїй нехудожній праці „Роль читача. Дослідження з семіотики текстів” письменник стверджує, що всі його твори є „відкритими текстами” без жодних ознак будь-якого усталеного жанру. За словами Еко, тільки у відкритих текстах відбувається інтерпретативна співпраця

читача з твором, коли текст доповнений всіма „можливими світами” і фреймами.

Інтерпретативну співпрацю з читачем Умберто Еко іменує „транзакцією”.

Між тим Дмитро Затонський у книзі „Модернізм и постмодернізм. Мысли Об извечном коловращении изящных и неизящных искусств» також характеризує „Ім'я Розі” як „жанрово аморфний твір” і „лукаву белетристику” [3, с.7].

„Лукава белетристика” набуває знаковості, з'являються наслідувачі цього „перспективного напрямку”. За короткий час рецепт італійця Еко набуває популярності і в європейській, і в американській літературній кухні.

Так анонімний рецензент з *Figaro litteraire* визначає дебютний твір Гійома Прево „Сім злочинів у Римі”(2000р.) „ як „новий крок на путі, що відкрита Умберто Еко” [7, с.302]. Додамо, новизна кроку дебютанта, телеведучого та історика за фахом Гійома Прево полягає у тому, що він використовує у частині „рукопис” матеріал іншої, ніж мідієвист Еко, доби – доби Відродження.

Передмова, де викладається „історія знаходження чужого рукопису”, тобто відбувається зречення від авторства, стає обов'язковою складовою в структурі подібних творів. Американський письменник Пітер Елблінг, розповідаючи історію „ про рукопис” і репрезентуючи себе перекладачем, навіть на обкладинці вміщує ім'я гіпотетичного автора рукопису - Уго ді Фонте, дегустатора корсольського герцога Федеріко, чию історію викладено в рукописі.

У вступі Елблінг подає історію власника рукопису, історію авантюру і колоритну: «Джанкарло Тула (имя я изменил) родился в семье, как он говорил, цыган - акробатов в Болгарии. Он хвастался, что они объездили весь мир и дважды выступали в шоу Эдда Салливана» [4, с.5].

Елблінг попереджає, що Джанкарло – хвалько і брехун, але шановна експертиза визнає, що рукопис, яким він володів, не є підробкою : «Зная Джанкарло, я решил, что это наверное подделка, однако взял ее с собой. Я показал рукопись экспертам в Нью-Йорке и сотрудникам музея Гетти в Лос-Анджелесе. К моему изумлению, они заверили меня, что манускрипт подлинный, и даже предложили его продать» . [4, с.6].

Далі знаходимо дещо вже знайоме із розповіді Еко : „Я отказался, решив перевести рукопись сам. Я изучал итальянский язык и жил некоторое время в Италии, так что в течение следующих четырех лет потихоньку занимался переводом». [4, с.6].

Перекладач не залишається анонімом і в кінці ритуального вступу ставить своє ім'я – Пітер Елблінг і вказує свою функцію стосовно рукопису – перекладач.

Інший послідовник Еко, американський письменник Метью Перл у книзі „Дантів Клуб” частує читача у вступі вибагливою історією. Тут в якості „попередження читачеві” вміщено монолог персонажа суто американського за типом комізму. Автор передмови - почесний професор італійської літератури, культури і риторики Ч. Льюїс Уоткінс за завданням видавництва „Рендом Хаус” і за їх звичайний „дріб'язковий гонорар”[5,с.10] пише рецензію на рукопис Метью Перла, демонструючи свою „обізнаність вченого й проникливість критика” [5, с.10].

У техніці *disiecta membra* (викладання мови персонажа без коментарів) Перл створює свого комічного персонажа – фіктивного автора – пихатого, самовпевненого провінційного професора Ч. Льюїса Уоткінса, рецензія якого констатує псевдоісторичність рукопису Перла і завершується досить пафосно: «А потому, я желаю лишь одного – предупредить тебя, читатель. Если ты намерен изучать эту книгу дальше, вспомни сначала, что слова кровоточат. - Профессор Ч. Льюис Уоткинс, Кембридж, Массачусетс" [5, с. 12].

Вся передмова піддана іронічному зниженню, яке просто прочитується навіть у останніх рядках, де високе звання "професор" поєднується з простацьким прізвиськом «Уоткінс», та й навіть Кембридж не "справжній", а той, що в Масачусетсі.

У всіх названих постмодерністських детективах наявні два сюжети, один з яких містить кримінальну інтригу, що і дозволяє віднести твори до детективного жанру.

Жанровий підрізновид для книг послідовників чи наслідувачів Еко визначають по-різному.

Прикладом, книгу Гійома Прево французьке видавництво Laffont видає у серії „Інтелектуальний детектив”. У такій самій серії переклад книги друкує московське видавництво Транзиткнига.

Проте, репрезентовану як „середньовічний детектив” книгу таємничої Еліс Клер „Мінлива як місяць Фортуна” (Fortune like the Moon) британське видавництво Hodder and Stoughton Ltd та літературна агенція Synopsis Literary Agency за дозволом автора ставить у серію „Таємниці абатства Хоккенлі” з явним натяком на готичну літературу.

Книгу „Дантів клуб” американця Метью Перла рецензенти без сумнівів визначають як трилер - „історико - літературний трилер”.

Константним залишається одне визначення - детектив.

Вочевидь, наявність кримінальної фабули в частині „рукопис” виключає будь-які сумніви. В „Імені Розі” Еко зберігає всі складові поетики класичного детективу:

тандем гострого на розум розслідувача і його простосердного супутника-майбутнього оповідача, а також предмет, що уособлює матеріалізовану таємницю, тобто річ, яка є метафорою всіх пригод, носієм інформації про таємницю.

Надаючи героям частини „рукопис” промовисті імена Вільяма з Баскервіля і Адсона Мелькського, Еко відсилає читача до традиції класичного англійського детективу.

„Вже самими іменами головних героїв автор немов підморгує читачеві, який, звісно ж, впізнав у Вільямові знаменитого детектива Шерлока Голмса бо ж Вільям схожий на нього навіть зовнішністю, темпераментом та звичками. В Адсоні ж неважко впізнати його вірного соратника доктора Ватсона” [12, с.6], - зауважує перекладач Мар’яна Прокопович у передмові до україномовного видання роману Умберто Еко.

Фабула роману, що розгортається на тлі середньовічної атрибутики, при-водить до тієї самої „матеріалізованої таємниці”, що несе інформацію про злочин - книги, втраченої, напівміфічної другої частини „Поетики” Аристотеля.

Послідовники Еко слухняно повторюють задану модель .

У романі Гійома Прево „Сім злочинів у Римі” за розслідувача постає славетний Леонардо да Вінчі, слава якого за постмодерної доби набула дещо скандального присмаку.

Розповідає про події сорокарічної давнини римлянин Гвидо Синибальді, який на той час був юним студентом – медиком.

Присутність юного красунчика поруч з підстаркуватим метром додає напруги до кримінальної фабули. Причому здається, що і сам молодий Синибальді, якимось чином прочитавши книгу Дена Брауна, тримається трохи на відстані від мессера Леонардо.

Предметом, що дешифрує таємницю, є гравюра Ієроніма Босха .

Образ бібліотеки також присутній – це бібліотека Ватикану, з якою пов’язаний злочин, бо злочинець був другим помічником бібліотекаря.

Простір Вежі – книгосховища, де захована таємниця, що ввів до роману „Ім’я Розі” Умберто Еко, запозичивши у Борхеса, стає невід’ємною складовою поетики постмодерного детективу. Саме бібліотека, книго- сховище або книгарня, як в „Дантовому клубі” Метью Перла- відоме видавництво „Тікнор, Філд енд Со”, організує художній простір творів і сама стає втіленням концепції простору „лукавої белетристики” постмодернізму.

Простір класичного детективу завжди є замкненим : шматок суші, оточений водою, острів, замок лорда Баскервіля серед болот або „острів навпаки” - трясовиння посеред суші в „Місячному камені” Уїлкі Коллінза.

Простір постмодерного детективу – лабіринт знань, вмінь, навичок, прецедентів, ідей, образів, зібраних людством протягом довжелезної історії.

Цей простір є також замкненим, але він не є втіленням природнього хаосу, а скоріше - дуже складно організованим космосом .

Матеріалізацією такого нескінченного лабіринту може бути лише Бібліотека в узагальнюючому значенні. Знання як таке не може бути моральним або аморальним, бо воно лише інструмент, прилад, тому простір Бібліотеки вабить і притягує і злочинця, і детектива, обидва причетні до її простору.

У „готичному детективі” англійки Еліс Клер „Мінливе обличчя Фортуни” центром художнього простору визначено монастир - аббатство Хоккенлі, де сталася загибель молоденької черниці.

Топос монастиря також входить до найрозповсюдженіших топосів європейської літератури як місце таємничих подій і концентрації таємничих знань.

Посланець короля Ричарда лицар сер Жосс Аквінський та аббатиса Елеваїз ведуть розслідування вбивства, що має політичне значення для майбутнього Британії.

Промовисте ім'я сера лицаря – Аквінський – нагадує („підморгує”)

читачеві про двох осіб водночас : Тому Аквінського і про... Умберто Еко.

Адже саме естетика Томи Аквінського була предметом дослідження ранньої, юнацької ще роботи Умберто Еко. Хто ж цього не знає?!

Таким невибагливим засобом Еліс Клер протягує між двома творами нитку інтертекстуального зв'язку.

Авторка не ховається за маскою перекладача - видавця, а лише затуляє обличчя руками на фотографії з обкладинки книги і встигає розповісти все або майже все з історії Британії доби раннього середньовіччя, як і годиться фаховому археологу. Крім того, Еліс Клер додає до сюжету ще одне вбивство і викриває вбивцю, бо ж не годиться обманювати читача, який придбав детектив.

Показником інтелектуальної переобтяженості постмодерного детективу постає наявність у кожній з книг словника-госарію. Середньовічний глосарій у постмодерному творі є ще одним формальним показником спорідненості культури Середніх віків з культурою останньої третини ХХ століття, як і схильність до нескінченного цитування, довжелезних коментарів, складання каталогів, збирання і опису колекцій. Але найголовніша риса цієї спорідненості - намагання подолати прірву між вченою (елітарною) культурою і масовою (популярною). Доказом цього намагання є розвиток і поширення такого дивного літературного явища як постмодерний детектив, коли в чорно - білу графіку шахової поетики класичного детективу додано різнобарвного плетива, що складається з середньовічної філософії, готичних жахів, інтелектуальних дискусій, рис мемуарної літератури тощо.

Звичайно, що детективне начало у цих книгах не визначає і не вичерпує авторського задуму. Але саме детектив допомагає цього задуму досягти.

Загальним є застосування структурної схеми сюжету, коли твір складається за принципом „книга у книзі”, тобто з двох частин.

По відношенню до частини „рукопис” наратор - оповідач частини „історія” виступає ще й як „перекладач”, тобто посередник між двома частинами, той, що поєднує їх в один текст.

Зазначена функція наратора - перекладача значно складніша за функцію скриптора - переписувача, який за твердженням Ролана Барта у статті „Смерть автора”, змінив автора, що помер.

По-перше, перекладач є суб'єктом по відношенню до тексту - предикату, об'єкту, який він перекладає.

По-друге, якщо шукати найбільш точний синонім, перекладач є інтерпретатором, медіумом, посередником, тим, хто поєднує дві часово-просторові ситуації: „ Год назад я закончил перевод. Я старался как можно точнее передать дух подлинника, слегка модернизировав для современного читателя некоторые фразы и синтаксис, и хотя какие-

то страницы были утеряны, а другие напрочь испорчены, надеюсь, что своей цели я достиг» [4, с.7].

Звісно, що по відношенню до рукопису перекладач - медіатор нижчий за автора, як стверджує Барт : „Рассказыванием занимается специальный медиатор-шаман или сказитель, можно восхищаться разве что его «перформацией», то есть мастерством в обращении с повествовательным кодом, но никак не „гением” [6, с. 385].

На межі двох визначених частин - „історія” і „рукопис”- ми зустрічаємо знаки, семантику яких можна розкрити бінарною опозицією „справжнє// несправжнє” : в „Імені Рози” - „застосування дзеркал при грі..”, в ”Дантовому клубі” - „ попередження читачеві”, а в „Дегустаторі” згадується „підробка”.

Схоже, що читача попереджають про застосування дзеркал при грі, і в цій грі майже не можливо відрізнити людину від її віддзеркалення, автора - від інтерпретатора твору. У складному процесі захоплюючої гри, в який затягує „лукава белетристика”, наявна лише одна справжня особа, без якої цей процес не відбудеться. Ім'я цієї особи - Читач.

Мусимо звернутися до гучного твердження французького структураліста Ролана Барта про „Смерть Автора” : „Рождение Читателя приходится оплачивать смертью Автора” [6, с.391].

Але згадуючи той самий нехудожній твір Умберто Еко „Роль читача. Дослідження з семіотики текстів” з подивом зустрічаємо пасаж про створення „ ідеального читача” : „До якого ступеня читач бере участь у створенні книги, а її (книги) автор - створенні читача. Книга моделює читача.”[8.].

На відміну від Ролана Барта, який постулював необмежену свободу смислоутворень - „дзеркала, що віддзеркалюються у дзеркалах”, італійський семіолог цю свободу обмежує. Межею постають кордони твору: ”Твір залишається відкритим, поки він залишається твором, за цією межею ми стикаємось з відкритістю як з шумом”[11,с.200]. І трохи далі зустрічаємо майже несподіване: „Світ, що підлягає інтерпретації, перебуває таким, яким він є задуманий автором”[11, с.202].

Зверніть увагу, Еко використовує визначення „твір”, а не вживає бартівське – „текст”. Це показово, бо текст є самодостатнім за визначенням, річ серед речей. Твір завжди „створив” хтось, тому і належить твір своєму творцеві.

Еко не поділяє твердження Барта про „Смерть Автора”.

Саме автор тримає у своїх руках і веде гру в творі : „Автор держит в руках все ниточки и ведет читателя по строго определенному, хотя и лабиринтно-обманчивому интерпретативному маршруту”[10,с.200], - зауважує московський рецензент творів Еко Сергій Зенкин.

Повертаючись до ідеї „відкритих і закритих творів”, Еко ускладнює типологію: крім творів „відкритих” і „закритих”, вводить „автометатексти”, які слід читати двічі - „ за методом наївного читання і за методом критичного читання, причому друге - це інтерпретація першого” [11, с.348].

Умберто Еко вважає, що подібні „автометатексти” існували завжди , об'єднує їх у „ клуб обраних , де можливо, чин голови обраного товариства посідає „Тристрам Шенді”.

Подібні твори розповідають про те, як влаштовані літературні твори.”[11, с.447].

Використовуючи, за порадою одного з дослідників творчості Еко, метафору літературного твору як лісу, в якому читач шукає розваг, відпочинку, пригод чи може всього переліченого разом, знаходимо відповіді на всі питання щодо меж та шляхів читацької інтерпретації.

В лісі кожен обирає напрям свого пересування самостійно : хтось користується стежками , що вже прокладені іншими , а хтось прокладає власні. Будь - який ліс, як і твір, має свої межі.

Читач двічі обходить ліс у пошуках автора, орієнтуючись по залишених автором знаках і пам'ятаючи, що „я” наратора - оповідача не дорівнює

індивідуальності автора.

Хоч згаданий дослідник парадоксів інтерпретацій Еко сумно зауважує, що „зразковий читач Умберто Еко, запрограмований текстом твору, такий, що приймає правила гри, запропоновані автором, навряд чи існує в природі й постає якимось приладом, що нагадує комп'ютер „[13, с. 163].

Цьому сумному зауваженню мусимо заперечити: по - перше, „зразковий читач” або „модель читача, якого запрограмував текст твору - поняття абстрактне, як і „зразковий автор”, а по-друге, це - предмет іншої розмови. Можливо, наступної...

Бібліографія.

1. Умберто Еко Ім'я Рози - Харків, Folio, 2007.
2. Умберто Еко Заметки на полях «Имени Розы»\Иностранная литература, №10, 1988.
3. Д.В.Затонский Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств.- Харьков, Фолио, 2000.
4. Уго ди Фонте Дегустатор - Москва, Эксмо, 2006.
5. Мэтью Перл Дантов клуб.- Москва, издательство Хранитель, 2005.
6. Ролан Барт Смерть автора. \Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - Москва, Прогресс, 1989.
7. Гийом Прево Семь преступлений в Риме. - Москва, издательство Транзиткнига, 2005.
8. <http://www/ozon.Ru/context/detail/id/4250473> type
9. Елена Костюкович Ирония, точность, поп- эффект (к заметке М.Л.Гаспарова о переводе романа У.Эко „Баудалино”).\Новое литературное обозрение, №70, 2004.
10. Сергей Зенкин Семиолог в отсутствии структур. (Заметки о теории, 14)\Новое литературное обозрение, №74, 2005.
11. Умберто Еко Роль читача. Дослідження з семиотики текстів. - Львів, Літопис, 2007.
12. Мар'яна Прокопович Середньовіччя Умберто Еко \ Умберто Еко Ім'я Рози - Харків, Folio, 2007.
13. А.Р.Усманова Умберто Эко : парадоксы интерпретации. – Минск, издательство ЕГУ Пропилей, 2000.

(Зарубіжна література в школах України, №5, 2010. – С.14- 17).