

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М.В. ЛОМОНОСОВА  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

**Цыганкова Алиса Андреевна**

**Индивидуально-авторский стиль Умберто Эко:  
функционально-прагматический анализ**

Специальность: 5.9.6 – Языки народов зарубежных стран  
(романские языки)

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук  
Школьникова О. Ю.

**Москва 2023**

## Оглавление

<b>Введение.....</b>	<b>4</b>
<b>Глава I. Теоретические основы изучения индивидуального авторского стиля..</b>	<b>12</b>
1.1. Функциональные стили: типология и основные характеристики.....	12
1.2. Понятие авторского стиля: проблемы интерпретации и терминологии.....	17
1.3. Метод функционально-прагматического анализа в применении к художественному тексту.....	36
1.3.1. Функционально-прагматическая триада В.В. Виноградова.....	36
1.3.2. Метод функционально-прагматического анализа.....	39
1.3.3. Лингвопоэтика и метод трехступенчатого анализа.....	42
<b>Выводы по Главе I.....</b>	<b>47</b>
<b>Глава II. Экстралингвистические факторы формирования индивидуально-авторского стиля Умберто Эко.....</b>	<b>48</b>
2.1. Творческая биография Умберто Эко.....	48
2.2. Концепция постмодернизма и роль У. Эко в ее формировании: теоретические воззрения.....	52
2.3. Концепция постмодернизма как определяющий фактор индивидуально-авторского стиля У. Эко.....	55
2.3.1. Тексты У. Эко как практическая реализация его постмодернистской концепции: (детектив, исторический роман, научный стиль, публицистика и др.).....	55
2.3.2. Стилеобразующие языковые средства в текстах У. Эко в жанровом контексте.....	61
Художественные тексты.....	63
Публицистика.....	79
Научные труды.....	84
<b>Выводы по Главе II.....</b>	<b>90</b>

<b>Глава III. Индивидуальный стиль У. Эко в функционально-прагматическом аспекте: общение - сообщение - воздействие.....</b>	<b>91</b>
3.1. Идиомаркеры общения: языковая норма и ее отражение в языке У.Эко.....	92
3.1.1. Итальянский литературный язык и язык итальянской литературы.....	92
3.1.2. Итальянский литературный язык и его эволюция в XX веке: от Italiano Standard к Italiano Neostandard.....	95
3.1.3. «Нормативность» языка Умберто Эко: основные тенденции и динамика.....	100
3.2. Идиомаркеры сообщения: прецедентные имена и использование прецедентных жанров.....	106
3.2.1. Прецедентные имена.....	110
3.2.2. Прецедентные тексты и жанры.....	118
3.3. Идиомаркеры воздействия.....	123
3.3.1. Переключение кодов как идиомаркер.....	123
3.3.2. Конструирование языка как идиомаркер.....	133
3.3.3. Фонетико-графические идиомаркеры.....	142
3.3.4. Графические и визуальные идиомаркеры.....	146
3.3.5. Лексико-семантические идиомаркеры (каламбуры, окказионализмы)....	150
<b>Выводы по Главе III.....</b>	<b>162</b>
<b>Глава IV. Индивидуально-авторский стиль Умберто Эко: опыт трехступенчатого анализа.....</b>	<b>164</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>171</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>174</b>

## Введение

Значимость фигуры итальянского ученого и писателя Умберто Эко (1932 – 2016) для современной культуры и гуманитарной науки трудно переоценить. Его творческое наследие насчитывает семь романов «Имя розы» («Il nome della rosa», 1980), «Маятник Фуко» («Il pendolo di Foucault», 1988), «Остров накануне» («L'isola del giorno prima», 1994), «Баудолино» («Baudolino», 2000), «Волшебное пламя царицы Лоаны» («La misteriosa fiamma della regina Loana», 2004), «Пражское кладбище» («Il cimitero di Praga», 2013), «Нулевой номер» («Numero zero», 2015), более десятка научно-популярных работ, многочисленные публицистические заметки и статьи, а также целый ряд научных трудов по семиотике, медиевистике, лингвистике и литературоведению. Кроме научной и литературной деятельности, он преподавал в университетах, читал публичные лекции, сотрудничал с журналами и газетами, вел просветительскую деятельность в средствах массовой информации. Его работы еще при жизни автора успели стать предметом исследования отечественных и зарубежных историков, философов, литературоведов, специалистов по семиотике [Галатенко 2004, Ерохина 2012, Костюкович 2004, Крупенина 2005, Мачужак 2003, Муштанова 2011, 2015, Носачев 2009, Пронина 2013, Усманова 2000, Bondanella 1997, De Lauretis 1985, Giovannoli 1985, Gritti 1991, Koch 2018 и др.].

Многогранность деятельности Умберто Эко накладывает отпечаток на его творческие методы и на язык его произведений, который вбирает в себя черты разных функциональных стилей, разных жанров и других языков. Тонкий знаток и ценитель итальянского языка, У. Эко внес существенный вклад в литературное наследие Италии, и, несомненно, индивидуальный авторский стиль автора такого уровня и масштаба представляет научный интерес, однако до сих пор идиостиль Умберто Эко не становился предметом специального лингвистического исследования.

На первый взгляд, философские взгляды Умберто Эко и эстетика постмодернизма как таковая должны препятствовать проявлению яркой индивидуальности и выработке специфического авторского стиля. Многочисленные приемы постмодернизма, например, интертекстуальность, скрытое и явное цитирование, метод коллажа, пародии, пастиши и др. просто не оставляют пространства для демонстрации собственного стиля. Добавим к этому и концепцию «смерти автора», которая не только лишает автора всякой индивидуальности, но и устраняет его из произведения. Все эти факторы существенно затрудняют не только выработку индивидуальной манеры письма, но и ее изучение. Однако, тот факт, что ключевой фигурой в творчестве Умберто Эко как писателя-постмодерниста является читатель, позволяет нам обратиться к прагматике высказывания, и обнаружить с этой точки зрения широкий простор для самовыражения автора, и богатый материал для исследования идиостиля автора в функционально-прагматическом аспекте.

Изучение идиостиля, языковой личности, идиолекта представляется активно развивающимся направлением современных исследований, имеющим уже богатую научную традицию. Основы этого научного направления были заложены такими выдающимися учеными, как В.В. Виноградов, Ю.М.Лотман, М.М.Бахтин, Г.О.Винокур, Ю.В. Караулов и другими. Концепция изучения языковой личности и идиостиля начала разрабатываться на рубеже XIX и XX века, исследования в этих областях продолжают до сих пор. Среди современных исследователей с понятием «идиостиль» активно работают И.И. Бабенко, Е.И.Бойчук, О.И. Десюкевич, Я.М.Дружков, Н.А.Кожевникова и многие другие.

Таким образом, разработка понятий «идиостиль», «языковая личность», «идиолект» на материале постмодернистской литературы, в частности, текстового наследия Умберто Эко, представляется новым перспективным этапом разработки данного направления.

## **Цели и задачи работы**

В цели данной работы входит разработка теоретического подхода, позволяющего дать комплексную оценку лингво-прагматических средств, создающих своеобразие идиостиля Умберто Эко. Для достижения поставленной цели мы поставили перед собой и решили следующие задачи:

1. Проанализировать лингвистические исследования, посвященные изучению языка художественной литературы и идиостиля писателя, выявить основные стратегии анализа идиостиля и уточнить понятие «идиостиль».
2. Определить содержание понятия «идиостиль» применительно к писателю-представителю направления постмодернизма.
3. Определить составляющие данного понятия применительно к творчеству Умберто Эко.
4. Исследовав разножанровый корпус литературного наследия Умберто Эко, выявить универсальные закономерности его идиостиля и черты, характерные для конкретных жанров.

**Актуальность исследования** реализации языковой личности автора в тексте обусловлена преобладающей тенденцией к антропоцентризму в современной гуманитарной науке и ее неослабевающим интересом к проблемам языковой личности, вопросам художественного творчества и механизмам порождения текста. Комплексное изучение проблемы идиостиля писателя-постмодерниста Умберто Эко, предполагающее междисциплинарный подход на стыке лингвистики, культурологии и литературоведения с акцентом на полиаспектный функционально-прагматический анализ, приобретает особую актуальность в контексте эволюции жанров и изменений во взаимоотношениях автора и читателя на современном этапе литературного процесса.

**Степень разработанности данной темы** подробно описывается в нижеследующих разделах диссертации, в которых рассматриваются научные труды, относящиеся к следующим направлениям:

- эволюция представлений об идиости́ле в отечественной и зарубежной традиции (В.В. Виноградов, Ю.М.Лотман, М.М.Бахтин, Р.А.Будагов, Ю.Н. Тынянов, Г.О. Винокур, Ю.Н. Караулов, А.И. Ефимов, Г.И. Богин, В.А. Маслова, Н.Д. Арутюнова, Е.С. Кубрякова, А. Вежбицкая, В.А. Пищальникова, Е.Г. Малышева, В.П. Григорьев, Н.А. Кожевникова, О.С. Михайлова, В.А. Кухаренко, Н.С. Болотнова, Т.М. Дридзе, Л.Г. Бабенко, Я.М.Дружков, О.Д. Тихоненко, Е. И. Бойчук, И.А. Воронцова, Е.В. Шляхтина, О.В. Беляева, М.А. Федотова, В.Г. Щукин, А.К.Жолковский, Ю.К. Щеглов, Ю.Б. Борисенко, С.Т. Золян, Й. Л. Вайсгербер, Б. Блох, Р.Нордквист, Д. Кристалл, Д. Дейви, Н. Хомский, Ч. Ф. Хокетт, Б. Поттге, Ж.Дюбуа, К.Кербрат-Ореккьони, О.Дюкро, Ж.М. Шауффер, Р. Якобсон, Э. Борда, А. Рабател, Ф. Неве, Ж. Филипп, Р. Барт, У. Эко);

- метод функционально-прагматического анализа и лингвопоэтика (В. В. Виноградов, А. А. Липгарт, Е. М. Мешкова, Н. С. Валгина, Е. В. Урумашвили, О. В. Александрова, В. Я. Задорнова, О. С. Ахманова, И. В. Гюббенет, Л.В. Красникова, М. В. Вербицкая, А. А. Мурашкина, А. В. Аксенова, Л. С. Карпова);

- разработка концепции постмодернизма (Ч. Дженкс, Ж. Ф. Лиотар, Н. Б. Маньковская, Н.Л. Новикова, Э.М. Куртиева, У. Эко, А.А. Федоров, Л. Фидлер и другие).

**Научная новизна** данного исследования связана, в первую очередь, с выбором материала: индивидуальный авторский стиль Умберто Эко до настоящего времени оставался за пределами лингвистических исследований. Помимо этого, в данной работе впервые была предпринята попытка изучения идиости́ля писателя-постмодерниста с функционально-прагматических позиций.

**Теоретическая значимость.** Исследование вносит вклад в изучение стилистики современного итальянского языка, реализации его нормы в разных функциональных стилях, в разработку теории текстологического анализа, с уточнением понятия индивидуально-авторского стиля и исследованием

стилеобразующих особенностей на лексическом и синтаксическом уровне, в развитие теории лингвопоэтического исследования на материале итальянского языка.

**Практическая значимость работы** связана с тем, что результаты данного исследования могут быть полезны в дидактической деятельности, в преподавании курсов стилистики итальянского языка, истории итальянской литературы, практического итальянского языка, теории и практики перевода, аналитического чтения и интерпретации текста.

Проведенный анализ может быть полезен в продолжении изучения стилистики и творчества Умберто Эко, а также других современных авторов этого и других направлений.

Методика и результаты данного исследования будут полезны в дидактической деятельности, а именно, в преподавании курсов стилистики итальянского языка, практического итальянского языка, теории и практики перевода, аналитического чтения и интерпретации текста.

**Материалом данного исследования** послужили художественные и нехудожественные тексты Умберто Эко: «Baudolino», «Come viaggiare con un salmone», «Diario minimo», «Huizinga e il gioco», «La bustina di Minerva», «Numero Zero», «Scritti sul pensiero medievale», «Il nome della rosa», «Secondo diario», «Povero Pinocchio», общий объем материала составил 3368 страниц.

**Методология исследования** опирается на положения лингвопоэтики и функциональную триаду Виноградова, описанные в трудах А.А. Липгарта, В.Я. Задорновой, О.С. Ахмановой, В.В. Виноградова, Н.С. Валгиной, О.В. Александровой и др.

Для анализа материала мы использовали различные **методы исследования**: метод функционально-прагматического анализа, метод трехступенчатого анализа, метод контекстуального анализа. В отдельных случаях мы прибегали к автоматизированным методам количественного анализа (см. разделы 3.1.3 и 3.2). В данных случаях привлечение автоматизированных методов заключалось в отработке материала программой,



написанной на языке программирования Python. Общий принцип работы кода следующий: на вход программе подается файл с необходимым текстом, далее при помощи встроенной библиотеки для работы с регулярными выражениями программа находит все случаи вхождения необходимых слов и сочетаний и сохраняет все найденные в тексте маркеры в результирующий файл вместе с контекстом (30 символов до и после маркера). Далее все полученные результаты проходят проверку в ручном режиме, после чего устанавливается их точное количество. Также использовались общенаучные методы наблюдения, сопоставления, обобщения и описания.

### **Рабочая гипотеза:**

Идиомаркеры, составляющие целостный и полифункциональный идиостиль писателя данного направления, будут встречаться во всех исследуемых текстах, в различных соотношениях в зависимости от их жанровой принадлежности, и подлежат рассмотрению с позиций лингвистической прагматики.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Языковая личность Умберто Эко имеет поликомпонентный характер, что связано с такими экстралингвистическими условиями, как установка на практическую реализацию концепции постмодернизма, многогранность гуманитарной культуры автора и его многоаспектная деятельность.
2. Анализ идиостиля Умберто Эко демонстрирует, что лингвистические средства, применяемые в текстах данного автора, характерные для научного, художественного и публицистического стиля, за исключением языковой игры и конструирования языков, составляют единую универсальную стилевую систему. Среди доминант идиостиля У. Эко следует выделить лексические (использование высокой, книжной, научной, разговорной лексики и создание сложной лексико-семантической структуры) и синтаксические средства (построение сложных периодов с аккумуляцией однородных членов в сочетании с элементами экспрессивного синтаксиса, парцелляцией).

3. С функционально-прагматической точки зрения, идиостиль Умберто Эко включает три разновидности идиомаркеров: идиомаркеры общения (распределение Italiano Standard и Italiano Neostandard) идиомаркеры сообщения (прецедентные имена и использование прецедентных жанров), идиомаркеры воздействия (переключение кодов, фонетические и графические идиомаркеры, языковая игра, визуальные идиомаркеры, конструирование языков, лексико-семантические идиомаркеры). Особую роль в системе прецедентных имен играют имена, относящиеся к области книжной культуры.
4. Трехступенчатый анализ позволил установить, что в художественных текстах идиомаркеры функционируют на трех уровнях: семантическом (реализуя прямое значение), метасемиотическом (реализуя переносное значение в контексте) и метаметасемиотическом (выполняя функции по организации текста «открытого» типа с возможностью вариативной интерпретации, что составляет идейно-художественное содержание произведений).
5. Язык Умберто Эко следует тенденциям развития итальянского литературного языка и является на данный момент образцом нормативности, о чем свидетельствует цитация и примеры из произведений Эко в самых авторитетных словарях итальянского языка.

**Апробация результатов диссертационного исследования и проверка степени их достоверности** происходила как в рамках выступлений на международных конференциях, так и благодаря публикациям статей. Основные тезисы диссертации, выработанные в ходе научного исследования, нашли отражение в 7 публикациях в научных изданиях, 4 из которых входят в перечень научных изданий, рекомендованных для защиты в МГУ имени М.В. Ломоносова, 3 в иных изданиях.

Выводы, выносимые на защиту, были представлены в научных докладах на следующих конференциях: «IV Международная конференция "Язык и действительность. Научные чтения на кафедре романских языков им. В.Г.

Гака"» (Москва, 2019), «Переводы итальянской художественной литературы в СССР — Переводы русской художественной литературы в Италии» (1917 — 1991) (Болонья/Салерно, 2021), «VI Международная конференция итальянистов «Алисовские чтения» (Москва, 2022), «VII международная научная конференция итальянистов «Алисовские чтения» (Москва, 2023), «XXX Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов»» (Москва, 2023).

### **Структура исследования**

Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. Библиография содержит 209 наименований.

## Глава I. Теоретические основы изучения индивидуального авторского стиля

### 1.1. Функциональные стили: типология и основные характеристики

В настоящей работе мы предполагаем проанализировать особенности авторского стиля Умберто Эко – писателя, ученого и публициста, наследие которого составляют тексты разной функциональной принадлежности: художественная проза, публицистика и научные труды. Поэтому целесообразно будет начать с рассмотрения понятия функционального стиля, номенклатуры его разновидностей и их основных характеристик.

Основы изучения стилистики были заложены в отечественной науке академиком В.В. Виноградовым, который выделял несколько направлений стилистических исследований: *«следовало бы различать три разных круга исследований. [...] Это, во-первых, стилистика языка как „системы систем“, или структурная стилистика; во-вторых, стилистика речи, т.е. разных видов и актов общественного употребления языка; в-третьих, стилистика художественной литературы»* [Виноградов 1963: 5].

Объектом исследования стилистики языка являются стили языка как функционально противопоставленные системы языковых средств. *«Стилистика языка или структурная стилистика <...> изучает в функциональном плане соотносительные стили языка в их синонимических связях и противопоставлениях – с парадигматической, синтагматической и лексико-фразеологической точек зрения»* [Виноградов 1981 : 162].

В русле идей В.В. Виноградова **функциональный стиль** определяется в Лингвистическом энциклопедическом словаре как *«разновидность литературного языка, в которой язык выступает в той или иной социально значимой сфере общественно-речевой практики людей и особенности которой обусловлены особенностями общения в данной сфере. Наличие Ф. с. связывают также с различием функций, выполняемых языком. К внеязыковым стилеобразующим факторам относят формы общественного сознания,*

*социальных отношений, виды производственной и другой деятельности. Важную роль играют и типичные для той или иной сферы автор речи (частное лицо, официальное лицо, государственное учреждение и т. п.), адресат (собеседник, массовая аудитория), тематика общения, целевая установка и др.» [ЛЭС].*

В «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка» функциональный стиль определяется как *«исторически сложившийся тип функционирования языка, отложившийся и существующий в сознании говорящих, который, реализуясь в речи в процессе общения, представляет собой крупные композиционные типы речи, обладающие спецификой»* [Кожина 2006 URL].

Функциональные стили формируются, «кристаллизуются» и приобретают набор ярко выраженных характеристик с течением развития языка и расширения его функций. Таким образом, функциональные стили являются неотъемлемой частью развитого литературного языка. В современной лингвистической традиции выделяют шесть функциональных стилей: научный, публицистический, официально-деловой, разговорный, художественный, религиозный.

Характеристики каждой из этих стилевых систем обусловлены частотой употребления *«тех или иных языковых единиц и их организацией, речевой системностью, образующейся под действием своей в каждом функциональном стиле доминанты»* [Кожина 2006 : URL].

Понятие речевой системности опирается на стилистику речи, разработанную В.В. Виноградовым, который выделял для нее такие сферы изучения, как *«... массовую коммуникацию и её жанры», «ограниченную и "персональную" коммуникацию в её основных общественно-речевых разновидностях», «социально-типовые, в том числе и профессионально-производственные, стили речи», «композиционные системы главных жанров или конструктивных разновидностей общественной речи - устно-разговорной и письменной», «индивидуальное речетворчество и*

*речеупотребление, его тенденции и его отражения в системе языка», «типические способы проявления в речи внутренних свойств общественной личности и основные типы речевых структур национальных и социально-групповых характеров» [Виноградов 1963 : 202]. Таким образом, стилистика речи предполагает исследовать особенности функционирования средств языка в конкретных условиях, связанных с теми или иными жанрами, формами, видами устной и письменной речи.*

Конкретные условия представляют собой набор экстралингвистических признаков функциональных стилей, включающих круг тем, подлежащих обсуждению; официальные или неофициальные условия общения; и главное, общую установку или главную задачу – «доминанту» [Кожина 2006].

*«Так, для официально-делового стиля доминантой является императивность; точность, не допускающая инотолкования; стандартизация речи; для газетно-публицистического - сочетание экспрессии и стандарта, яркая социальная оценочность, установка на новизну выражения» [Там же].*

Целью общения в сфере научной деятельности и образования является сообщение определенных фактов, их объяснение и популяризация. Научный стиль представляет собой подготовленную речь монологического характера. Доминанта научного стиля - передача информации, поэтому лексика характеризуется точностью и однозначностью значения, изложение логично, последовательно, аргументировано и лаконично. Обсуждение общих понятий реализуется с помощью абстрактной лексики и терминологии. В научно-популярном подстиле сочетаются характеристики научного стиля и публицистического.

Стилистика художественной литературы, по В.В. Виноградову, основывается на стилистике языка и стилистике речи. Доминантой художественного стиля, обслуживающего сферу литературы как вида искусства, является эстетическое воздействие на читателя. Подчиняясь «художественно-эстетическому заданию», языковые единицы и речевые

образования, которые мы рассматриваем на уровне стилистики языка и стилистики речи, получают новое «смысловое приращение» [Виноградов 1981: 84]. Стиль художественной литературы представляет собой открытую систему языковых явлений и авторско-индивидуальных средств. Основу составляет стилистически нейтральная литературная норма, которая может сочетаться с различными функциональными стилями, причем художественное воздействие часто порождается именно столкновением стилей [Арнольд 1990: 251].

В.В. Виноградов подчеркивал, что художественный стиль значительно шире по своим возможностям относительно всех других функциональных стилей, так как имеет способность использовать их языковые ресурсы, преобразуя для своих целей. *«Язык национальной художественной литературы не вполне соотносительен с другими стилями, типами или разновидностями книжно-литературной и народно-разговорной речи. Он использует их, включает их в себя, но в своеобразных комбинациях и в функционально преобразованном виде»* [Виноградов 1985: 87].

Одним из источников поэтичности и образности являются переносные значения слов, иносказания, тропы, в первую очередь, метафоры, метонимии, сравнения и эпитеты [Хализев 2002:264].

Разграничивая понятия литературоведческой стилистики и лингвистической стилистики, В.В. Виноградов рассматривал последнюю как науку о языке: *«Основанная на лингвистических принципах, стилистика художественной литературы изучает законы построения и развития стилей литературного искусства в их отношении к стилям литературного языка и народной речи»* [Виноградов 1963 : 184]. Лингвистическая стилистика осуществляет «анализ самой словесной ткани литературного произведения» [Там же : 125]. Этот анализ включает два аспекта: во-первых, изучение лексики, включая фразеологию, и особенностей синтаксической организации литературного текста: во-вторых, «исследование стиля литературного

произведения как целостного словесно-художественного единства, как особого типа стилевой словесной структуры» [Виноградов 1954: 15].

Задача «науки о языке художественной литературы» заключается в «выяснении новых смысловых наслоений, преобразующих и обогащающих семантический строй общенародных слов, выражений, конструкций, композиционных систем речи [Виноградов 1963: 25]. Таким образом, изучение стилевых особенностей, присущих тексту определенного жанра или определенной заданной доминанты, способствует изучению выразительных способностей языка, в целом.



## 1.2. Понятие авторского стиля: проблемы интерпретации и терминологии

Фигура языковой личности автора становится предметом интереса лингвистов с появлением антропологической парадигмы в лингвистической науке, когда *«интересы исследователя переключаются с объектов познания на субъекта, то есть, анализируется человек в языке и язык в человеке»* [Маслова 2001: 3]. Этот подход находит отражение и в том, что интерес стилистики постепенно перемещается с жанров как таковых на конкретные авторские тексты, которые рассматриваются как корпус материала для лингвистического рассмотрения.

Первые идиостилистические исследования появились в работах отечественных ученых, посвященных языку конкретного писателя, в начале двадцатого века. Среди таких исследований, в первую очередь, следует назвать работы В.В. Виноградова (например, «О задачах стилистики. Наблюдение над стилем “Жития протопопа Аввакума”», 1923; «Этюды о стиле Гоголя», 1926; «Язык Пушкина», 1935; «Стиль Пушкина», 1941 и др.). Давая определение «индивидуальному языку писателя», он отмечает, что стиль писателя всегда историчен: *«индивидуальный стиль это система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения»* [Виноградов 1963:126]. Также он пишет: *«в нем, соответственно его <писателя> художественным замыслам, объединены, внутренне связаны и эстетически оправданы все использованные художником языковые средства»* [Виноградов 1971: 128].

Обратим внимание на то, что в определении В. В. Виноградова фигурируют экстралингвистические факторы формирования идиостиля: художественные замыслы. На них же делается акцент и в «Стилистическом энциклопедическом словаре», где мы читаем, что *«идиостиль имеет комплексный характер, разноаспектно выражает социально-историческую сущность, национальные, индивидуально-психологические и*

*нравственно-этические особенности человека. <...>. Идиостиль, таким образом, – это стиль личности во всем многообразии ее многоуровневых текстовых проявлений (в структуре, семантике и прагматике текста)»* [Кожина 2006: 159].

Фигура языковой личности и индивидуальный стиль были взаимосвязанными предметами изучения крупнейших отечественных ученых. Так, Ю.М.Лотман определяет идиостиль как сложную структуру зависимостей, которые выражают индивидуальный «код иносказания» творческой личности (то есть ряд ситуаций, запечатленных в памяти индивида в личной интерпретации), обусловленный во многом генетически и зависящий от способа мышления данной личности [Лотман 1992].

М.М.Бахтин в контексте изучения творческой языковой личности в качестве компонентов понятия «идиостиль» рассматривал тему произведения, его композицию, отбор языковых средств, закономерности их использования [Бахтин 1996].

Важность изучения этой проблематики была связана также с пониманием того, что идиостили писателей, особенно писателей известных, авторитетных, занимающих передовые общественные позиции, оказывают сильное влияние на язык художественной литературы нации в целом и через него влияют на характеристики литературного языка определенного народа.

Таким образом, индивидуальный авторский стиль на протяжении значительного периода времени является объектом научных исследований, проводимых с целью осуществления более глубокого проникновения в замысел и идею автора художественного произведения, в систему созданных им образов, структуру, отображающую его специфические языковые характеристики.

### **Подходы к изучению идиостиля**

Лингвистические исследования, посвященные анализу художественной речи и идиостиля, характеризуются многообразием теоретических ориентаций и точек зрения на проблемы изучения текста и его единиц. Разнообразие точек

зрения относительно проблемы идиостиля связано с вниманием к разным его аспектам. *Когнитивное* направление при изучении этой проблемы опирается на концептуальную сферу, акцент ставится на общие основы организации ментальной составляющей художественного творчества [Маслова 2014], что позволяет делать выводы о фрагментах картины мира автора [Арутюнова 1996; Кубрякова 1988; Вежбицкая 1997] и др. *Психолингвистическое* направление рассматривает индивидуальный стиль как модель речевой деятельности писателя и как текстовую реализацию определённого концептуального содержания [Пищальникова 1992, Малышева 2011] и др. Направление в рамках *лингвистической поэтики* сосредотачивается на детальном анализе различных специфических форм организации языкового материала и различных экспрессивных, значимых для идиостиля автора [Григорьев 1983; Кожевникова 2011] и др. Анализ идиостиля в аспекте *теории мотивации* предполагает выделение мотивационно связанных слов, сквозь призму которых рассматривается идиостиль художника слова [Михайлова 2007; Кухаренко 2010]. В рамках *коммуникативной стилистики* с проблемой идиостиля сопряжены понятия, отражающие внешний аспект текстовой деятельности и внутреннюю организацию текста [Болотнова 2009; Дридзе 1980; Бабенко 2008] и др.

### **Определение понятия «идиостиль»**

Само понятие «идиостиль» относительно новое в лингвистической науке. Первые попытки определить, что такое идиостиль, относятся к началу двадцатого века. В настоящее время взгляды на то, что представляет собой идиостиль, очень многообразны, и единое определение, которое было бы признано всеми, пока учеными не выработано.

Сам термин «идиостиль» впервые появляется в трудах В. П. Григорьева по стиховедению [Григорьев 1983]. В качестве объекта исследования у него выступают поэтические тексты, в качестве важнейших задач — их изучение. Как приоритетное направление деятельности он выделяет создание словарей

языка поэзии, подготовку историй национальных языков поэзии, системное описание стихотворных идиолектов. Он считает, что идиостиль автора проявляется через отклонения от норм литературного языка во имя поиска новых форм: *«Заштампованное слово заставляет словесное искусство обращаться к истокам, еще не замутиженным эпигонами и невзыскательными журналистами»* [Григорьев 1979: 148].

Действительно, изучение идиостиля в отечественной науке было связано, в первую очередь, с литературоведческими исследованиями. Например, Г. О. Винокур в своих работах упоминает термин «поэтический язык», определяя его как особый стиль речи в ряду других стилей. Язык, при этом, может быть связан с произведением не только традицией словоупотребления, но и внутренними своими качествами: он может выражать настроение автора, тогда его нужно называть «образным языком». Г. О. Винокур считает, что ни одно художественное слово в произведении не замыкается в своем смысле, не может быть не мотивировано [Винокур 1980].

В середине XX века изучением идиостиля занимался в своих исследованиях также А. И. Ефимов. Он определяет идиостиль как *«индивидуальную систему построения речевых средств, которая вырабатывается и применяется писателем при создании художественных произведений»*, и также — как авторский выбор и утилизацию слов, отражающих его мировоззрение [Ефимов 1957: 29]. Главной задачей исследования автор считал определение факторов, отличающих «голос» данного писателя от «голосов» других» [Ефимов 1957: 166].

Одно из наиболее современных определений идиостиля дано М. Н. Кожиной, автором «Стилистического энциклопедического словаря русского языка». Идиостиль понимается ею как *«совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи ученого, публициста, писателя, а также отдельной языковой личности»* [Кожина 2006: 95].

### **Идиостиль и языковая личность**

Из приведенных определений мы видим, что понятие «идиостиль» не ограничивается сугубо лингвистической природой, а соотносится и с экстралингвистическими понятиями, а также — что оно тесно связано с понятием «языковая личность».

Концепция языковой личности впервые возникла в трудах немецкого лингвиста Й. Л. Вайсгербера, в книге «Родной язык и формирование духа» (1927) он писал: *«...язык представляет собой наиболее всеобщее культурное достояние. Никто не владеет языком лишь благодаря своей собственной языковой личности; наоборот, это языковое владение вырастает в нем на основе принадлежности к языковому сообществу»* [Вайсгербер 2004: 81].

В отечественную науку о языке эта концепция вошла через исследования В.В. Виноградова. В работе «О языке художественной прозы» (1930) он впервые употребляет этот термин: *«Бодуэна де Куртенэ, — пишет он, — интересовала языковая личность как вместилище социально-языковых форм и норм коллектива, как фокус смещения и смешения разных социально-языковых категорий»* [Виноградов 1980: 5]. Однако терминологическое употребление этого словосочетания формируется позднее, только к 1980-м годам относится и появление определения. Первое определение языковой личности принадлежит Г. И. Богину и содержится в его книге «Современная лингводидактика»: *«Центральным понятием лингводидактики, — писал он, — является языковая личность — человек, рассматриваемый с точки зрения его готовности производить речевые поступки. <...> Языковая личность — тот, кто присваивает язык, то есть тот, для кого язык есть речь. Языковая личность характеризуется не столько тем, что она знает о языке, сколько тем, что она может с языком делать»* [Богин 1980: 3].

Через изучение языковой личности приходит к концепции идиостиля Ю. Н. Караулов [Караулов 2002]. Он рассматривает языковую личность, как вид полноценного представления личности, вмещающий в себя психический, социальный, этический и другие компоненты личности человека, но

преломленные через его язык. Концепция языковой личности представляет собой синтез психологического и языковедческого знания. При рассмотрении языковой личности раскрывается ее индивидуальный стиль и, одновременно, язык эпохи как взаимообусловленные явления.

Ю.Н. Караулову принадлежат два определения понятия «языковая личность»: «широкое» (*«совокупность (и результат реализации) способностей к созданию и восприятию речевых произведений (текстов), различающихся а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и точностью отражения действительности и в) определенной целевой направленностью»*) [Караулов 2002: 245] и более «узкое» (*«языковая личность есть личность, выраженная в языке (текстах) и через язык, есть личность, реконструированная в основных своих чертах на базе языковых средств»*) [Там же: 38].

Это «узкое» определение приводится в «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка»: *«Языковая личность — есть личность, выраженная в языке (текстах) и через язык, личность, реконструированная в основных своих чертах на базе языковых средств»* [Кожина 2006: 95].

Языковая личность, таким образом, представляет собой синтез индивидуального стиля и черт языка современной ей эпохи как взаимообусловленных явлений. Структура языковой личности включает элементы разных систем: коммуникативной, вербально-семантической, тезаурусной, мотивационной, нравственной, эмотивной и т.д., которые находят отражение в индивидуально-авторской вербально-семантической системе.

Помимо термина «языковая личность» к данному понятию применяют и другие терминообозначения, например, «коммуникативная личность», «речевой портрет», «речевая личность». Термин «речевая личность» в интерпретации Л.П. Клобуковой понимается как конкретная языковая личность в процессе речедеятельности, а сама «языковая личность» как парадигма «речевых личностей» [Клобукова 1997: 29].

Таким образом, в контексте языковой личности идиостиль следует понимать как совокупность лингвистических характеристик речи носителя языка, дифференцирующих его от остальных.

Ученые отмечают возможность эволюции идиостиля, в этой связи для установления его наличия необходимо выделить некие устойчивые характеристики, которые будут проявляться в языке произведений одного автора постоянно. Так Я.М. Дружков пишет: *«Кроме того, так как язык, наряду с другими аспектами человеческой жизнедеятельности, подвержен эволюции, очевидна и эволюция индивидуальной репрезентации языковой системы. Для выделения идиостиля в этом случае следует определить некую семантическую и стилистическую константу»* [Дружков 2022: 35].

Однако далеко не всегда «идиостиль» понимался как нечто индивидуальное, присущее отдельно взятой языковой личности. В.П. Григорьев трактовал его, наоборот, как явление коллективное: *«схожесть словесных формул говорит о принадлежности писателя к определенному идиостилю определенной эпохи»* [Григорьев 1983: 86]. Эта тенденция прослеживается и у некоторых современных исследователей, например, у О. Д. Тихоненко, который понимает идиостиль как совокупность идиолектов писателей-современников [Тихоненко 2013].

### **Идиостиль и идиолект**

Важно также отметить, что одновременно с понятием «идиостиль» в науке появилось и понятие «идиолект». Эти два понятия во многом схожи, попытки их систематизировать до сих пор предпринимаются современными учеными. Термин «идиолект» впервые появился в лингвистике в середине XX века, его ввел лингвист Бернард Блох. Он понимал «идиолект» как совокупность высказываний одного индивида касательно одного предмета, обращенных одному реципиенту на одном языке [Bloch 1984].

Позднее этот термин проник и в отечественную лингвистику. Среди тех, кто разрабатывал это понятие, можно назвать В.В. Виноградова, Л.Н. Гаспарова, А.И. Северскую и других. В.В. Виноградов обнаружил двойственную природу идиолекта. С одной стороны, идиолект понимается им, как и Б. Блохом, как совокупность текстов, порождаемых индивидом на языке, а с другой, как *«совокупность формальных и стилистических особенностей, присущих речи отдельного носителя данного языка»* [Кожина 2006: 95-96]. Эта, обнаруженная В.В. Виноградовым, вторая составляющая идиолекта представляет собой качественное изменение в трактовке понятия.

С течением времени фокус внимания исследователей смещался все больше в сторону этой второй, стилистической, составляющей идиолекта. Достаточно ярко это прослеживается в определениях М.А. Федотовой (*«совокупность формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка»*) [Федотова 2013: 221] и В.Г. Щукина (*«система речевых средств индивидуума, формирующаяся на основе усвоения языка и развивающаяся в процессе жизнедеятельности данного индивидуума»*) [Щукин 1978: 3]).

Понятия «идиостиля» и «идиолекта», которые по-разному трактуются исследователями, соответственно, попадают в разные ряды соотношений с понятиями языка, текста и «языковой личности». Среди многообразия точек зрения на соотношение таких понятий, как «поэтический язык», «поэтический текст», «поэтический идиостиль» и «идиолект», можно выделить два основных подхода. Первый состоит в том, что «идиолект» и «идиостиль» считаются соотносящимися между собой как *поверхностная и глубинная структуры* в описаниях типа «Смысл — Текст» или же образующими триаду «Тема — Приемы выразительности — Текст» [Жолковский, Щеглов 1996]. Представленное на поверхности множество связанных между собой языковых фактов, составляющих идиолект, уходит функциональными корнями в «языковую память» и «генетику лингвистического мышления» автора и, в



результате, оказывается сводимым к иерархической системе инвариантов, организующих так называемый «поэтический мир» автора.

По В.П. Григорьеву, *«описание идиостиля должно быть устремлено к выявлению глубинной семантической и категориальной связности его элементов, воплощающих в языке творческий путь поэта, к сущности его явной и неявной рефлексии над языком»* [Григорьев 1983: 34]. Объединяющую все описание характеристику языковой личности поэта Григорьев называет «образом автора идиостиля» по естественной аналогии с идеями В.В. Виноградова и М.М. Бахтина. При этом в описании выделяется не только направление «идиолект-идиостиль», имеющее свою систему правил перехода, но и направления «текст-идиолект» и «язык-идиолект».

В популярной науке различие между данными терминами в общем виде формулируется таким же образом. Под «идиолектом» определенного автора понимается *вся «совокупность созданных им текстов в исходной хронологической последовательности (или последовательности, санкционированной самим автором, если тексты подвергались переработке)»*. Под *идиостилем же понимается совокупность глубинных текстопорождающих доминант и констант определенного автора, которые определили появление этих текстов именно в такой последовательности* [Фатеева 1996]. Согласно этим определениям, идиостиль как глубинная нематериальная структура определяет формирование идиолекта как поверхностной структуры, материальной реализации идиостиля. Такое понимание дихотомии «идиостиль-идиолект» разделяет и Ю.Б. Борисенко, а также другие исследователи [Борисенко 2009].

Вторая тенденция развития научной мысли выражается в предпочтении **функционально-доминантного подхода** при целостном описании идиостиля. В «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка» эта пара терминов находит такое определение: «идиостиль» — это *«совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя, ученого, публициста, а также отдельных носителей данного*

языка». Идиолект – это «совокупность собственно структурно-языковых особенностей (стабильных характеристик), имеющих место в речи отдельного носителя языка» [Кожина 2006: 95] Здесь идиостиль и идиолект противопоставляются по функциональному признаку – структурно-языковые особенности индивида (идиолект), проявляющиеся и функционально значимые в текстовой продукции, приобретают стилистический статус и входят в область понятия идиостиля.

М.А. Федотова в статье, посвященной разграничению понятий идиостиль и идиолект, также придерживается этого подхода. Под идиолектом она понимает «совокупность формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка», а под идиостилем понимается «индивидуальная манера, способ, которым исполнены данный речевой акт или произведение, в том числе, литературно-художественное», при этом предполагается «индивидуальный отбор средств и комбинация языковых знаков» [Федотова 2013: 222].

В работах С.Т. Золяна, развивающих этот подход, доминанта понимается как «фактор текста и характеристика стиля, изменяющая обычные функциональные отношения между элементами и единицами текста. <...> Предполагается, что поэтический идиолект может быть описан как система связанных между собой доминант и их функциональных областей» [Золян 1989: 56].

На основе разграничения понятий идиостиля и идиолекта В. А. Кухаренко предлагает проводить двухступенчатый анализ индивидуального стиля. Первый этап — рассмотрение идиолекта писателя, т. е. элементов синтаксического, лексического, морфологического уровней, их частотности и распределения в тексте. Второй этап — анализ функционирования наиболее частотных языковых единиц в контексте, а также сюжетно-тематические и жанрово-композиционные характеристики произведения, представляющие идиостиль автора. Сочетание количественного и качественного анализа, а также лингвистического и литературоведческого подходов, по мнению

ученого, позволяет провести комплексный анализ индивидуального стиля [Кухаренко 1980].

В зависимости от исследовательских целей, идиолект и идиостиль писателя могут изучаться изолированно, но очевидна их нераздельность. Идиолект присущ любой языковой личности, в то время как собственный идиостиль писателя определяется системой национального языка. Идиостиль писателя, включая в себя идиолект, проявляется в языковой и коммуникативной компетенции, осознанном выборе средств общения, языковом чутье и вкусе. Однако существование феноменов «литературного билингвизма» (поэзии и прозы одного автора, например, Б. Пастернака, О. Мандельштама, М. Цветаевой и др.) и «авторского перевода» (например, у В. Набокова) говорит о необходимости разработки более комплексной модели идиостиля.

Наиболее точное, на наш взгляд, описание отношений между понятиями идиостиль-идиолект дано в коллективной монографии «Идиостиль и ритм текста» [Бойчук и др. 2019]. Авторы монографии соотносят идиостиль и идиолект следующим образом: идиолект — совокупность всех специфических характеристик речи носителя языка, идиостиль же не ограничивается исключительно этой совокупностью, но и включает в себя мотивацию говорящего при выборе той или иной языковой единицы. Таким образом, идиолект автора — это его специфические языковые средства, идиостиль — то, что они выражают и чем мотивирован их выбор.

Исследованиями идиолекта занималась и *зарубежная филология*. Можно сказать, что зарубежные специалисты, в основном, отдавали предпочтение термину «идиолект», разрабатывая его применение в разных направлениях, во-многом, но не во всем совпадающих с трактовками отечественных специалистов.

В англоязычной научной и научно-популярной литературе с понятиями «идиолекта» сопряжено понятие стиля («literary style», «writing style», «individual style»), а также тона и голоса. При этом более частотен термин

«diction» (*«the choice of words used in a speech or piece of writing»* [Nordquist 2018]). Тот же словарь дает определение идиолекта как синонима понятию «diction» (*«idiolect – one person’s individual way of speaking or writing a language»* [*«идиолект – индивидуальная манера одного человека говорить или писать на каком-либо языке»* — здесь и далее перевод наш]) [Nordquist 2018].

«Diction» (идиолект) предписывает правильный выбор слова, которое может иметь положительную или отрицательную коннотацию, выбор фигур речи. При этом не приветствуется употребление клише, многозначных слов, отвергается многословие. Общий тон произведения может быть юмористическим, серьезным, эмоциональным, спокойным, доверительным или сохраняющим определенную дистанцию и т. д. Голос автора – это нечто сугубо индивидуальное, то, что автор преподносит читателю между строк, равно как музыкант или композитор продолжают домысливать мелодию во время пауз и особым образом представлять эти моменты слушателю.

Например, Д. Кристалл и Д. Дейви в работе, посвященной стилистическому анализу текста, отмечают, что понятие индивидуальной манеры следует отличать от понятия авторской оригинальности, которая имеет относительно временный характер и предполагает своеобразный, но сознательный отбор языковых средств. Исследователи разделяют понятия «оригинальность», под которым подразумевается стиль автора и «индивидуальность», то есть идиолект. Индивидуальная манера относительно устойчива, постоянна и не может быть управляема, она имеет нелингвистический характер. Оригинальность же предполагает неустойчивые, временные черты, свидетельствующие о сугубо нетрадиционном использовании языковых средств [Кристалл, Дэйви 1980]

Термин «идиолект» можно встретить у Н. Хомского, который называет языковую систему говорящего «внутренним языком», понимая под этим порождающую процедуру, образующую структурные описания комплексов фонетических, семантических и структурных свойств. Н. Хомский сравнивает

данную концепцию с идиолектом: *«Внутренний язык, по большому счету, является идиолектом, индивидуальной системой языка»* [Chomsky, 2000: 114].

Понятие «идиолект» разрабатывалось и применительно к устной речи, и на материале литературных произведений. Особый интерес вызывало его применение в таких областях, как диалектология, социолингвистика, анализ дискурса и семантика текста.

Чарльз Ф. Хокетт, опираясь на первоначальное определение Б. Блоха, формулирует смысл понятия «идиолект» следующим образом: *«совокупность привычек, характеризующих речь индивида, принадлежащего к определенному языковому коллективу»* [Hockett 1958]. В подобном ключе трактуют данное понятие и французские ученые (*«языковое поведение говорящего внутри языкового сообщества»* [В. Pottier и др. 1973]; *«совокупность способов выражения свойственных определенному индивиду в определенный момент»* [Dubois 1973]; *«языковая компетенция отдельного индивида, и, более конкретно, совокупность идиосинкразических особенностей которые ее характеризуют»* [Kerbrat-Orecchioni 1980]; *«способ выражения, свойственный индивиду, рассматриваемый в тех особенностях, которые нельзя приписать влиянию групп, к которым он принадлежит»* [Ducrot, Schaffer 1995].

Такая трактовка вызвала возражения Р. Якобсона, который писал: *«Как обычно, с интересом, я прочел статью моего старого друга Хокета. Эта статья сводит идиолект к привычкам, характеризующим речь индивида в определенный момент, и исключает из лингвистических привычек индивида все, что связано с пониманием им речи других. Так, например, если записать и рассмотреть все лекции, которые я прочел в Кембридже в течение длительного периода, никто никогда не слышал, чтобы я произнес слово «идиолект». Однако сейчас, поскольку я обращаюсь к вам, я его употребляю, потому что я приспосабливаюсь к языку моих потенциальных противников, например, Хокета. И употребляю множество других слов таким же образом. Говоря с новым собеседником, каждый старается, сознательно или нет, обнаружить общий лексикон: или чтобы понравиться, или чтобы просто его»*

*поняли, или же чтобы отделаться от собеседника, употребляет присущую ему лексику. Частной собственности в области языка не существует, все обобществлено. Вербальный обмен, как любая форма человеческого общения, требует по меньшей мере двух собеседников; таким образом, идиолект в конечном счете всего лишь фикция» [Jacobson 1963 цит. по L'idiolecte 2005].*

Рассмотрению идиолекта с разных позиций была посвящена конференция в университете Монпелье, материалы которой нашли отражение в специальном номере журнала «Cahiers de pragématique» (2001): отношения между идиолектом и социолектом, идиолектом и авторским / литературным стилем, идиолектом и дискурсивной идентичностью, взаимосвязи идиолекта с интерактивным измерением слова, диалоговостью и фигурой другого, связь идиолекта с ритмом высказывания / текста. Среди авторов — Эрик Борда, Ален Рабатель, Франк Неве, Жиль Филипп и другие.

Эрик Борда в своей работе о ритме прозы пишет о семантической общности понятий стиля и идиолекта, применяя в качестве последнего термин «особенность языка автора» (singularité) [Bordas 2003].

Жиль Филипп рассматривает в качестве особенностей идиолекта автора особенности интонации, мелодики, свойственных речи конкретного человека [Philippe, 2001: 45].

Ален Рабатель рассматривает понятие в социолингвистическом ключе, идиолект является основой авторского стиля и функционирует в одном ряду с понятиями диалекта, социолекта, индивидуальных особенностей автора как языковой личности [Rabatel 2005].

Во французском языкознании также присутствует ряд частично синонимичных терминов, обозначающих понятие «идиостиль»: кроме «idiolecte», можно встретить «style», «signature stylistique». Различие в этих терминах осмысляется также в связи с интерактивным характером высказывания / литературного творчества. Как писал Р. Барт, «*понятие “идиолект” использовалось сначала в лингвистике, затем в литературе (где оно может позволить в первом приближении определить “стиль” писателя).*

*Однако, имея в виду исторический или идеологический контекст авторства письма (законодательство об авторском праве), мы приходим к тому, чтобы интерпретировать диалектически понятие стиля (идиолекта) как формальный знак, которым писатель маркирует свое произведение; литературный язык, действительно, всегда подражает языку: язык копирует язык; обозрение форм литературного или художественного копирования или, если вы предпочитаете типология Подделки (открытое цитирование, производное произведение, пастиш, пародия, плагиат, подделка) ведут нас к тому, чтобы преодолеть понятие идиолекта (первоначально избранное как отправная точка) и видеть в авторском письме, каким бы индивидуальным оно ни казалось, фрагмент социолекта или языка группы» [Barthes 2002: 985-987 Цит. по Vaudrey-Luigi 2011].*

Жиль Филипп предлагает такую трактовку понятия «идиолект», в которой сочетается индивидуальное и коллективное: *«Авторский идиолект строится из сочетания трех данных: воспроизведение стилистических паттернов или разрыв с уже существующими стилистическими паттернами <...>; сознательное или бессознательное участие в коллективной работе по реконфигурации стилистического поля; эффективность неизменных черт языка, свойственных автору» [Philippe 2005: 90].*

Отдельный интерес для нас представляет **интерпретация понятия «идиолект»**, которую мы находим в трудах самого **Умберто Эко**. Разработкой концепции идиолекта он занимался в таких книгах, как «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» (1968), «Теория семиотики» (1975), «Роль читателя. Исследования по семиотике текста» (1984) и др.

У. Эко рассматривает понятие идиолекта применительно к любому эстетическому сообщению, соответственно, не только к литературе, но и к другим видам искусства. *«Если эстетическое сообщение всегда осуществляется, как полагает художественная критика, с нарушениями нормы, и это нарушение представляет собой не что иное, как расшатывание основного кода, то расшатывание это происходит на всех уровнях по одному*

*правилу. Это правило, этот код произведения по сути и есть идиолект, определяемый, как известно, как особенный, неповторимый код говорящего, фактически же этот идиолект рождает множество имитаций, определенную манеру, стилистический прием и в конце концов новую норму, как свидетельствует вся история искусства и культуры» [Эко 1998: 83-84]. «...реставратор, как и критик, музыкальный исполнитель, тем и занимается, что выявляет скрытое правило произведения искусства, его идиолект, тот структурный рисунок, который проступает на всех уровнях» [Там же: 85].*

Новые коды, которые предложило авангардное искусство, находят достаточно узкий круг реципиентов, «новый код — это "семиотический анклав", который не признается обществом как незыблемое правило. Такой тип кода Эко называет "идиолектом", иногда он идентифицируется со стилем автора (например, стилем Джойса). Художественный, или эстетический, идиолект может функционировать как метасемиотическое суждение, которое со временем изменяет общепринятые коды. Эстетическое сообщение апробирует комбинационные возможности языка: помещая коды в "чужой" контекст, оно обнаруживает новые возможности их использования; разрушает и перекомбинирует их» [Усманова 2000: 99].

У. Эко отмечает, что, становясь общей чертой всего творчества автора (проявляясь во всех произведениях), идиолект может отождествляться с писательским идиостилем [Есо, 1979: 273].

Под текстовым идиолектом может пониматься определенный жанр или эпоха создания текста. У. Эко пишет: «...если текст рассматривается именно как текст, и особенно в тех случаях, когда он рассчитан на достаточно широкую аудиторию (например, если это роман, политическая речь, научная инструкция и т. д.), отправитель и адресат присутствуют в нем не как реальные полюсы акта сообщения, но как "актантные роли" <...> этого сообщения. В подобных случаях автор проявляется в тексте лишь как: <...> узнаваемый стиль или текстовой идиолект, причем этот идиолект нередко



*может принадлежать не личности, а жанру, социальной группе или исторической эпохе ...» [Есо 1984: 10].*

Таким образом, в XX веке понятия «идиостиль» стало предметом активного обсуждения специалистов разных направлений, что способствовало оформлению различных трактовок и интерпретаций данного феномена. Не вполне окончательно разграничение понятий «идиостиль» и «идиолект», что представляет перспективу дальнейших исследований в этой области.

Вышеизложенный анализ исследований, посвященных индивидуальному стилю, позволяет сделать вывод о том, что современные лингвистические исследования, посвященные описанию характеристик идиостиля, отличаются многообразием подходов к изучению данного феномена. Лингвисты выделяют алгоритмы исследования идиостиля (последовательное рассмотрение уровней тексто-языкового компонента идиостиля), методы анализа его характеристик (выборка и изучение авторской лексической синтагматики, выделение и анализ групп маркеров), проводят сопоставительные исследования идиостилей разных авторов, затрагивают вопросы разнообразия характеристик идиостиля автора или его единства, т. е. данная проблема отличается значительной актуальностью. Зарубежные лингвисты уделяют много внимания вопросам атрибуции и дифференциации текстов, выделяют определенные характеристики текста, изучают влияние социума.

Таким образом, в контексте языковой личности идиостиль мы будем понимать как совокупность лингвистических характеристик речи носителя языка, дифференцирующих его от остальных.

Однако внутренние законы, по которым существует идиостиль представляют собой вопрос для дальнейшего изучения. Например, может ли на протяжении жизни одна языковая личность породить тексты разных стилистических характеристик, и могут ли в стилистически контрастных текстах сохраниться инварианты, свойственные конкретной языковой личности? Если же происходит стилистическое варьирование, то происходит

ли оно в рамках одного идиостиля или же у языковой личности их может быть несколько?

Таким образом, понятие идиостиля связывается с авторским отбором и анализом языковых средств, реализующих систему образов. Способы взаимодействия, взаимовлияния языковых средств не классифицированы в научной литературе, и это вряд ли возможно осуществить в связи с бесконечным многообразием вариантов и комбинаций. Вместе с тем, данное многообразие, не поддающееся классификации и всесторонней аналитике, тем ярче и неповторимее, чем значительнее экспрессивно-авторская прагматика. Именно вследствие этого уникальность идиостиля заключается в эксплицитности и узнаваемости этих самых языковых средств, репрезентирующих личностные системы.

Также не существует единого мнения среди ученых по вопросу разграничения идиостиля от идиолекта, как и не обнаруживается аргументированное дифференцирование или отождествление данных понятий. В современном языкознании описание идиостиля является темой активно дискутируемой, так как определения термина широко варьируются.

Сегодня мы можем говорить о том, что понятие «идиостиль» еще находится в состоянии научного становления, поэтому понятно существование различных определений идиостиля. Исследование индивидуального стиля писателей, как классиков литературы, так и современных, помогает не только выявить особенности того или иного автора, его стиля, но и раскрыть возможности языка в целом, проследить изменения литературной нормы.

### 1.3. Метод функционально-прагматического анализа в применении к художественному тексту

#### 1.3.1. Функционально-прагматическая триада В.В. Виноградова

Для решения поставленных задач представляется закономерно важным вопрос метода. Как было сказано изначально, в качестве основного метода работы мы выбрали метод *функционально-прагматического анализа*. Он будет подробно описан в следующем подразделе. Однако прежде, чем перейти к его описанию, представляется важным обратиться к функционально-прагматической триаде академика В.В. Виноградова, которая впервые была описана в его книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» [Виноградов 1963].

Говоря о классификации стилей языка, В.В. Виноградов предлагает несколько возможных подходов к такой классификации. Например, одним из подходов, может быть, объединение наиболее типических признаков в понятие «стиль». Такой подход позволяет нам выделить официальный стиль, публицистический, разговорный и т. д. Однако можно подойти к классификации иначе и исходить из функций языка в целом, что даст нам другое разделение.

«Важнейшими общественными функциями языка» В.В. Виноградов называет *общение, сообщение и воздействие*. Это и есть функционально-прагматическая триада. В.В. Виноградов пишет: *«могли бы быть в общем плане структуры языка разграничены такие стили: обиходно-бытовой стиль (функция общения); обиходно-деловой, официально-документальный и научный (функция сообщения); публицистический и художественно-беллетристический (функция воздействия)»* [Виноградов 1963: 6]. *«Эти стили соотносительны. Они отчасти противопоставлены, но и в значительно большей степени сопоставлены. Иногда они находятся в глубоком взаимодействии и даже смешении»* [Там же: 6].

Для последующего анализа материала необходимо более подробно описать каждую из перечисленных выше функций языка. Теория В.В. Виноградова нашла дальнейшую разработку в трудах профессора А.А. Липгарта, в частности, в его книге «Основы лингвопоэтики» (2006).

Различия между функциями языка, в первую очередь, лежат в соотношении между планом содержания и планом выражения. Например, содержание функции общения неспециально и неэкспрессивно, т.е. нейтрально. В плане выражения функция общения использует средства общего словарного фонда. Соответственно, функция общения является *«немаркированным членом данного категориального противопоставления, и использование языка в этой функции фактически представляет собой языковую норму, которая присутствует в произведениях речи любой функционально-стилистической направленности: и в разговорах на бытовые темы, и в научных статьях, и в художественных текстах»* [Мешкова 2012].

В плане содержания функция сообщения характеризуется наличием специального, но неэмоционального содержания, а в плане выражения так же, как и функция общения, использует основной словарный фонд языка, но одновременно с этим, в отличие от первой, использует также и специальные и официально-деловые языковые средства, а сами средства из основного словарного фонда языка ограничены. Это связано с тем, что язык в функции сообщения используется в первую очередь в ситуациях профессионального общения, общения между специалистами и т.п. Из этого также следует и то, что, в отличие от функции общения, функция сообщения накладывает ограничения на использование фразеологизмов, омонимов и многозначных слов. Наконец, в противовес функции общения, функция сообщения является маркированной.

Маркированной также является и функция воздействия. Это очевидным образом следует из того, что в плане содержания функция воздействия передает неспециальное эмоциональное сообщение. В плане выражения функция воздействия использует многочисленные средства языка, включая и

основной словарный фонд, и идиоматические выражения, и омонимы, многозначные слова, обыгрывая при этом не только прямые значения слов, но и коннотативные. Язык в функции воздействия используется прежде всего для достижения определенного эстетического эффекта, т.е., прежде всего, в художественных произведениях. А.А. Липгарт также пишет, что случаями использования языка в функции воздействия следует считать также и те ситуации, *«когда при рассмотрении контекстуальных свойств языковых единиц обнаруживается так называемая функционально-стилистическая переориентация их употребления (например, использование вполне обычных и на общеязыковом уровне стилистически нейтральных слов в символическом значении, употребление профессионально окрашенной лексики и более протяжённых отрезков речи интеллективного характера в необычном контексте и т.п.), а также случаи актуализации потенциальных свойств языковых единиц других, более или менее орнаментальных уровней организации текста»* [Липгарт 2006 и 1997].

### 1.3.2. Метод функционально-прагматического анализа

Понятие функционально-прагматического анализа текста сочетает в себе два подхода к анализу текста: функциональный и прагматический. Опираясь на работы Н. С. Валгиной, опишем более подробно, в чем заключается характеристики функционального анализа.

**Функциональный** анализ ставит во главу угла цели автора при написании текста того или иного жанра, что обуславливает его выбор между теми или иными средствами выражения. При этом также необходимо принимать во внимание и то, что выбор вида и жанра текста, в свою очередь, обусловлен условиями коммуникации, в том числе адресатом сообщения, предметом коммуникации и средствами коммуникации. Следовательно, функциональный анализ учитывает экстралингвистические признаки текста. Суть функционального анализа заключается также и в том, чтобы подойти к анализу отдельных составляющих текста с точки зрения их роли в его организации [Валгина 2003].

Таким образом, функциональный анализ позволяет провести исследование не только лингвистических аспектов текста, но и понятийных категорий в нем, а также рассмотреть *«соотношение значения языковых единиц и их смысла в тексте»* [Там же]. А.Р. Лурия настаивает на различии между словами «значение» и «смысл»: *«Значение объективно отражает систему связей и отношений в слове, это устойчивая система, одинаковая для всех людей. Под смыслом же имеется в виду индивидуальное понимание значения слова, выделенное из объективной системы связей, но имеющее отношение только к данному моменту и к данной ситуации. Поэтому 'смысл' — это привнесение субъективных аспектов значения, проявление аффективного состояния субъекта»* [Лурия 1998: 55].

Функциональный анализ может использоваться также для реконструкции текстов, установления авторства, а также для исследования связи между текстами разных эпох и написанных на разных языках.

Наиболее важной среди всех возможностей, предоставляемых функциональным анализом, можно считать его способность *«вскрыть сущность наложения текстов (текст в тексте), значимость этого явления, объяснить смысл ассоциаций этих текстов, их комбинаций, создающих дополнительные смыслы»* [Там же]. Материал, который мы исследуем в данной работе, представляется максимально релевантным для применения такого метода в связи с тем, что все тексты У. Эко насыщены всевозможными аллюзиями, прямым и скрытым цитированием.

**Прагматический** анализ текста логически продолжает функциональный. Как писала проф. О.В. Александрова, *«общеизвестен факт, что прагматика занимается изучением значения в составе контекста. Это положение является основополагающим для лингвистической коммуникации, что сближает прагматику и функциональные аспекты лингвистики в целом, и, в частности, грамматики»* [Александрова 1996: 4]. Несмотря на то, что предметом прагматического анализа первоначально была речевая деятельность, литературный текст также является подходящим материалом для применения прагматического анализа, так как художественный текст обладает такой прагматической характеристикой, как «адресованность», содержащаяся в авторской интенции и отражающаяся в его стилевых характеристиках. *«Способность текста производить коммуникативный эффект и осуществлять прагматическое воздействие на получателя информации обычно называют прагматическим потенциалом текста. Прагматический потенциал текста является результатом выбора содержания текста, языковых средств его передачи и способов построения смысловых связей»* [Урумашвили]. Реализация прагматического потенциала текста – его коммуникативный эффект напрямую связан с «получателем» текста — читателем. *«Очень большую роль в восприятии художественного текста играют фоновые знания читателя. Художественное произведение порождает в сознании читающего различные ассоциации, которые задаются как самим текстом, так и опытом читающего»* [Александрова 1996: 5].

В западной стилистике также существует прагматическое направление, изучающее стилистику с точки зрения психологии читателя, то есть субъективные элементы, которые влияют на восприятие и интерпретацию произведения читателем, как это делает в швейцарский лингвист Анри Морье в книге «*Psychologie des styles*» (1959).

Функционально-прагматический анализ представляет собой соединение двух методов, описанных выше. Такое сочетание аналитических инструментов представляется эффективным для решения задач исследования индивидуального стиля писателя-постмодерниста с широким жанровым разнообразием текстов.

В свете чрезвычайной сложности рассматриваемого материала представляется продуктивным применить к нему также и лингвопоэтический метод, так как при учете общей прагматической ориентации текста «лингвопоэтическое изучение текста художественной литературы дает возможность рассмотреть всю совокупность лингвистических средств, функционирующих на уровне текста [Александрова 1996: 5].



### 1.3.3. Лингвопоэтика и метод трехступенчатого анализа

Важной для данного исследования теоретической базой представляется теория лингвопоэтики повествовательных типов, а методологический интерес представляет и метод трехступенчатого анализа. Отметим, что важный вклад в развитие лингвопоэтики внесли ученые кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова: проф. О. С. Ахманова, проф. В. Я. Задорнова, проф. А. А. Липгарт и их ученики.

Под лингвопоэтикой, вслед за В. Я. Задорновой, мы понимаем раздел филологии, предметом которого является *«совокупность использованных в художественных произведениях языковых средств, при помощи которых писатель обеспечивает эстетическое воздействие, необходимое ему для воплощения его идейно-художественного замысла»* [Задорнова 1992].

Задачей лингвопоэтики является определение меры и способа, которым *«та или иная единица языка слово, словосочетание, синтаксическая конструкция включается автором в процесс словесно-художественного творчества, каким образом то или иное своеобразное сочетание языковых средств приводит к созданию данного эстетического эффекта»* [Там же].

Развивая мысль В.Я. Задорновой, А.А. Липгарт дополняет ее: *«Лингвопоэтика — это раздел филологии, в рамках которого стилистически маркированные единицы, использованные в художественном тексте, рассматриваются в связи с вопросом об их функциях и сравнительной значимости для передачи идейно-художественного содержания и создания эстетического эффекта»* [Липгарт, 2021: 18-19].

Принципиально важным для данного исследования в контексте лингвопоэтики является тот факт, что в основу лингвопоэтики положена триада В. В. Виноградова, о которой мы писали выше. А. А. Липгарт писал, что данная триада имеет категориальную природу и, как следствие, исчерпывает данный феномен во всей его полноте.

Лингвопоэтическому анализу подлежат не все элементы триады В.В. Виноградова, так А.А. Липгарт пишет, что *«функция общения, ассоциирующаяся с языковой нормой, в общем случае не нуждается в лингвопоэтической интерпретации; еще менее вероятна продуктивность лингвопоэтического анализа элементов функции сообщения (за исключением случаев функционально-стилистической переориентации речеупотребления, что справедливо и для функции общения). <...> однако <.... случаи реализации функции воздействия <...> требуют рассмотрения своих дополнительных и не значимых непосредственно в содержательном плане характеристик, на что направлен лингвопоэтический анализ художественного текста»* [Липгарт 2006: 48]. Таким образом, предметом лингвопоэтического анализа становятся языковые элементы, выполняющие функции общения и сообщения, если они претерпели функционально-стилистическую переориентацию, и элементы, выполняющие функцию воздействия.

Основным методом лингвопоэтики принято считать метод трехступенчатого анализа, его также называют трехуровневым. Данный вид анализа состоит из *«семантического, метасемантического и метаметасемантического описания художественного произведения. При анализе текста на семантическом уровне обсуждаются значения конкретных слов, потому что без понимания смысла составляющих текст единиц невозможно обсуждение его более сложных коннотативных свойств. Помимо лексики могут обсуждаться определенные факты морфологического или синтаксического уровня, если они обращают на себя внимание и требуют особого комментария. Далее происходит переход к уровню метасемантическому, когда исследователь обсуждает не отдельные единицы, а способы их соединения в рамках словосочетаний и предложений или в рамках целого текста в связи с теми коннотациями, которые влечет за собой употребление этих языковых единиц»* [Красникова 2016: 14]. То есть, результатом анализа на метасемантическом уровне должно стать выявление механизмов реализации функции воздействия. Третий уровень анализа –

метаметасемиотический предполагает рассмотрение идейно-тематического содержания произведения. *«Языковые единицы семантического уровня служат планом выражения для метасодержания, а содержание и выражение элементов метасемиотического уровня служат выражением для образного содержания, являющегося выражением для метаметасодержания произведения. Каждый последующий уровень трехуровневого анализа опирается на предыдущий»* [Задорнова 1992; Липгарт 1996; Попова].

Хотя данный вид анализа является основным для лингвопоэтики, он не является совершенным. *«Для более объективного и подробного анализа текста часто возникает необходимость выйти за рамки конкретного отрывка или даже конкретного произведения и обратиться к творчеству писателя в целом или сопоставить текст с аналогичными художественными произведениями»* [Полякова 2014].

В этой связи уместно обратиться к понятиям **вертикального и горизонтального контекстов**, которые были введены в научный оборот в 1977 году О. С. Ахмановой и И. В. Гюббенет [Ахманова, Гюббенет 1977]. Разработка понятия вертикального контекста была продолжена М. В. Вербицкой в диссертационном исследовании, где было дано следующее определение: *«Вертикальный контекст понимается <...> как культурно-исторические, социальные, политические факты, реалии данной страны и эпохи, общий историко-филологический фон и литературно-общественная борьба эпохи, стилистические традиции и культурные аллюзии, т.е. информация общекультурного плана, объективно заложенная в литературном произведении, но как бы находящаяся за пределами текста как такового»* [Вербицкая 1980; цит. по Никитина, Васильева 1996: 62]. Вертикальный контекст следует отличать от фоновых знаний *«всей совокупности сведений культурно- и материально-исторического, географического и прагматического характера, которые предполагаются у носителя данного языка»* [Ахманова, Гюббенет

1977: 47], при том, что вертикальный контекст включает в себе лишь ту часть фоновых знаний, которая получает отражение или интерпретацию в тексте.

Кроме того, существует и горизонтальный контекст, который является *«лингвистическим окружением данной языковой единицы, условиями или особенностями употребления данного элемента в речи и вообще законченным в смысловом отношении отрезком письменной речи, позволяющим установить значение входящего в него слова или фразы»* [Ахманова, Гюббенет 1977: 47].

Отметим, что, хотя изначально подлежащими лингвопоэтическому анализу считались все языковые единицы художественного текста, А. А. Липгарт предложил исключить из материала для анализа такие единицы, как предлоги, союзы, артикли, знаки пунктуации и пр. Однако данное предложение не носит абсолютный характер, поскольку, хотя и редко, но все же встречаются случаи, когда анализ союза или знаков препинания представляется важным для общей интерпретации текста, об этом, например, пишет В. В. Виноградов: *«В стиле индивидуального творчества могут быть преобразованы и переосмыслены значения даже общелитературных знаков препинания»* [Виноградов 1963: 9].

Отметим также, что А.А. Липгарт выделяет такие лингвопоэтические функции, выполняемые единицей языка в тексте, как:

- гномическая (реализуется при рассмотрении некоего феномена отвлеченно от конкретных характеристик);
- ассоциативная (апеллирует к эмоциям и воображению читателя);
- экспрессивная (реализуется единицами, усиливающими мысль, присутствующую в тексте).

В рамках теории лингвопоэтики была разработана **номенклатура повествовательных типов**: *«Повествовательные типы – это различающиеся в логико-понятийном плане способы передачи того или иного идейно-художественного содержания, что получает выражение в совокупности лингвопоэтических признаков: наборе стилистически*

*маркированных единиц и степени реализации потенциального значения данных единиц» [Мурашкина 2004: 65]. Согласно этой теории, повествование может представлять собой описание событий или ситуаций, рассуждение на отвлеченные темы или волеизъявление героя. Данный вид лингвопоэтического анализа основан на принципе дедукции: «используя данный метод, исследователь сперва определяет общий повествовательный характер текста: “описание”, “рассуждение” или “волеизъявление”, а затем, подробно изучая стилистические и лингвопоэтические свойства языковых единиц, устанавливает, какие из них участвуют в создании эстетического эффекта, передаче идейно-художественного содержания того или иного повествовательного типа и выражении авторского замысла» [Аксёнова 2013 : 53].*

В русле лингвопоэтического анализа были разработаны еще несколько методов, один из них – *лингвопоэтика художественного приема*, с помощью которой можно оценить роль того или иного художественного приема в передаче идейно-художественного содержания и создании эстетического эффекта. *«В ходе анализа, проводимого с помощью этого метода, исследователь не поднимается на уровень целого текста, так как ограничивается рассмотрением примеров функционирования одного художественного приема во всем тексте или в нескольких текстах – его лингвопоэтической роли и значимости. Таким образом, результаты, получаемые в ходе исследования, имеют ограниченный характер. Несмотря на это, данный метод в ряде случаев, несомненно, может послужить важным инструментом изучения отдельных аспектов художественного текста» [Карпова 2009: 36].*

Таким образом, теория лингвопоэтики, в сочетании с функционально-прагматическим подходом, дает нам инструментарий, необходимый для рассмотрения многообразного, разножанрового текстового наследия Умберто Эко и выделения характерных особенностей индивидуального авторского стиля, присущего данному писателю.

## Выводы по Главе I

В соответствии с изложенным выше, мы можем наблюдать как разнообразие трактовок понятия идиостиль, так и множественность подходов к его изучению.

Проанализировав существующие определения понятия идиостиль, мы приняли решение в данном исследовании опираться на трактовку понятия «идиостиль», предложенную в коллективной монографии «Идиостиль и ритм текста» [Бойчук и др. 2019]. В соответствии с данной трактовкой авторы монографии предполагают, что идиолект является совокупностью всех особенностей речи конкретного носителя языка, а идиостиль включает в себя идиолект и прибавляет к нему мотивацию говорящего при выборе той или иной языковой единицы. На основании данной трактовки мы предлагаем свое определение идиостиля:

**Идиостиль – это мотивированный выбор языковых средств, которыми выражает себя личность в языке, и их совокупность.**

**Наиболее часто встречающиеся языковые средства, которыми выражает себя личность в языке, мы будем называть идиомаркерами. Совокупность же идиомаркеров мы будем называть идиолектом.**

Мы принимаем приведенные выше определения в качестве рабочих, поскольку они позволяют более эффективно решать поставленные задачи.

Поскольку данное определение понятия «идиостиль» включает в себя понятие «мотивации», наш подход к изучению идиостиля должен располагать инструментарием сферы прагматики и функционального анализа текста с опорой на функционально-прагматическую триаду Виноградова. Таким образом, наиболее подходящим для целей данного исследования мы считаем функциональный анализ как включающий в себя исследование целей автора высказывания и прагматический анализ как продолжение функционального и также метод, включающий в себя анализ контекста высказывания. В тех случаях, где применимо понятие эстетического воздействия, мы также будем пользоваться инструментарием и понятийным аппаратом лингвопоэтики.

## Глава II. Экстралингвистические факторы формирования индивидуально-авторского стиля Умберто Эко

### 2.1. Творческая биография Умберто Эко

Фигура Умберто Эко по масштабам и охвату деятельности напоминает титанов эпохи Возрождения: ученый, специалист по семиотике, эстетике, теории культуры, медиевист, профессор Болонского и других университетов, читающий лекции в Европе и США, публицист, журналист и романист с мировым именем.

Умберто Эко родился в Алессандрии (Пьемонт) 5 января 1932 года. Учился в классической средней школе «Giovanni Plana» в своем родном городе. Творческие и интеллектуальные способности писателя проявились еще в детстве: будучи школьником, он сочинил пародию на Данте в гендекасиллабическом стихе, которую назвал «La diaqua commedia» (Божественно-водная комедия), где рассказывалось о событиях жизни его семьи, он же выступал в роли возвышенного поэта [Bondanella 1997: 1]. После окончания школы поступил в Туринский университет, который окончил в 1954 году со степенью бакалавра философии, защитив диссертацию по эстетике святого Фомы Аквинского. Теме средневековой эстетики будет посвящена книга «Эволюция средневековой эстетики» («Sviluppo dell'estetica medievale», 1959), второе издание — «Искусство и красота в средневековой эстетике» («Arte e bellezza nell'estetica medievale», 1987).

В молодости Умберто Эко был очень верующим человеком: он состоял в GIAC (Gioventù Italiana di Azione Cattolica — одна из организаций Католического действия), однако позднее от веры отошел: *«Anche se io sono ancora innamorato di quel mondo, ho smesso di credere in Dio verso i 20 anni, dopo i miei studi universitari su Tommaso d'Aquino. Si potrebbe dire che egli mi abbia miracolosamente curato dalla mia fede»* [Time 2005: 43]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Хотя я по-прежнему влюблен в этот мир, вот уже двадцать лет как после моих университетских исследований Фомы Аквинского я не верю в бога. Можно сказать, что он чудесным образом исцелил меня от веры». — интервью журналу Time, выпуск от 13 июня 2005 года.

После окончания университета Умберто Эко начинает сотрудничество с телеканалом Rai. Опыт работы на Rai не проходит бесследно: Эко начинает интересоваться влиянием СМИ на массовую культуру. Так появляется один из первых образцов телевизионной критики, эссе «Fenomenologia di Mike Bongiorno» (опубликовано в составе «Diario minimo», 1963), проблематике массовой культуры посвящена книга «Апокалиптические и интегрированные интеллектуалы: массовые коммуникации и теории массовой культуры» («Apocalittici e integrati», 1964). Автор исследует такие области массовой культуры, как комиксы, музыку, радио, различные жанры популярной литературы. В сборнике «Дело Бонда» («Il caso Bond», 1966) Эко анализирует романы и фильмы о Джеймсе Бонде, их воздействие на читателя и зрителя. Романы-бестселлеры XVIII-XX веков становятся предметом исследования ученого в книге «Супермен для масс» («Il superuomo di massa», 1976).

Изучая массовую культуру, Эко анализирует корреляции между ней и диктатурой в «вечном фашизме». «Il fascismo eterno» — название одной из пяти глав труда «Пять эссе на темы этики» («Cinque scritti morali», впервые опубликованные в 1997 году). Выделяя повторяющиеся во времени характеристики, такие, как культ традиции, отказ от модернизма, страх перед различиями, популизм и другие, Эко считает, что существуют определенные формы фашизма, которые продолжают воспроизводиться в современном мире.

С 1961 года Умберто Эко в качестве профессора ведет курсы в нескольких итальянских университетах, среди которых университеты городов Турин, Милан, Флоренция и Болонья. В Болонье с 1975 года У. Эко возглавляет кафедру семиотики на факультете литературы и философии, становится директором Института наук о коммуникации и директором программ получения ученой степени по семиотике. Умберто Эко преподавал в качестве приглашенного профессора и в ведущих зарубежных вузах: он читал курсы лекций в Нью-Йоркском университете, Колумбийском, Йельском, Кембриджском университетах, Гарварде, Оксфордском университете, Университетах Сан-Паулу и Рио-де-Жанейро.



Помимо преподавания, У. Эко посвятил себя литературной критике, его эссе «Открытое произведение» («Opera aperta», 1962) дает теоретические основы «Gruppo 63», итальянскому литературному и художественному неоавангардному движению, ставившему своей целью радикальное обновление итальянской культуры.

В 1971 году Умберто Эко основал один из крупнейших международных журналов по семиотике «Versus», директором которого он оставался до самой смерти. В этот период на первый план в научных интересах У. Эко выходит проблема знака и интерпретации: «Трактат об общей семиотике» («Trattato di semiotica generale», 1975), «Роль читателя» («Lector in fabula»/ «The role of the reader», 1979). Эта проблематика будет исследоваться в теоретическом плане и в последующие десятилетия: «Границы интерпретации» («I limiti dell'interpretazione», 1990), «Интерпретация и сверхинтерпретация» («Interpretation and overinterpretation», 1992), «Шесть прогулок в литературных лесах» («Six walks in the fictional woods», 1994). Теоретические воззрения будут параллельно исследоваться на практике в художественном творчестве при создании романов.

Массовая культура также представляет важную проблематику научных и творческих интересов, имевшую долговременную перспективу как в практическом аспекте (У. Эко долгое время вел еженедельную колонку «Картонки Минервы» в еженедельнике «L'Espresso», а также сотрудничал с другими периодическими изданиями: «Il Giorno», «La Stampa», «Corriere della Sera», «La Repubblica» и др.), так и в теоретическом плане (сборник эссе «Полный назад!: Горячие войны и популизм в СМИ» («A passo di gambero: Guerre calde e populismo mediatico, 2006»), совместная работа с Жаном-Клодом Карьером «Не надейтесь избавиться от книг» («Non sperate di liberarvi dei libri», 2009).

Практической работой в области массовой культуры стали также книги для массового читателя по эстетике («История красоты» («Storia della bellezza», 2004), «История уродства» («Storia della bruttezza», 2007),

«Головокружение от списка» («La vertigine della lista», 2009)), «История философии» («Storia della filosofia», 2014, совм. с Риккардо Федрига), серии книг по истории древних цивилизаций (издательские проекты газеты «La Repubblica», 2014).

В 1980 году Умберто Эко дебютирует как романист с романом «Имя розы», вышедшим в издательстве «Бомпьяни». В своем первом романе Эко воплотил на практике теоретические представления о постмодернизме в литературе. В 1988 году он публикует свой второй роман «Маятник Фуко», в котором затрагивает такие темы, как поиск Святого Грааля и история тамплиеров в пародистическом ключе.

Ирония и обилие интертекстуальных вкраплений являются наиболее характерными чертами всех романов Умберто Эко, в том числе: «Остров накануне» (1994), «Баудолино» (2000), «Таинственная пламя царицы Лоаны» (2004), «Пражское кладбище» (2010), «Нулевой номер» (2015).

Богатая и разнообразная творческая биография Умберто Эко может стать предметом отдельного научного исследования в плане формирования личности гуманитария-энциклопедиста XX века, в контексте же изучения вопроса индивидуального стиля писателя мы можем заключить, что текстовое наследие Умберто Эко весьма обширно и включает в себя тексты разных жанров, обращенные к разным адресатам и имеющие разные языковые характеристики: художественные произведения, научные трактаты, публицистические статьи и тексты смешанного жанра. Таким образом выбранный нами материал для исследования представляет собой комплекс текстов, стилистика которых базируется на трех основных функциональных стилях: *художественном, научном и публицистическом.*

## **2.2. Концепция постмодернизма и роль У. Эко в ее формировании: теоретические воззрения**

Чтобы лучше понять стилистические особенности текстов Умберто Эко, необходимо остановиться на основных постулатах постмодернизма и роли Умберто Эко в их формировании.

Согласно «Литературной Энциклопедии», постмодернизм — это направление в литературе, основная черта которого – игра с жанрами и их сочетаниями [Горкин 2006: 529]. Впервые этот принцип был объявлен в статье Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы» [Фидлер 1993: 15]. Так, «Имя розы» как один из главных романов нового направления смешивает сразу несколько жанров: детектива, исторического романа, семиотического.

Помимо этого, постмодернизм в литературе — это эксперименты с восприятием текста, игра с читателем, попытки ввести его в заблуждение. Согласно концепции Ж.Ф. Лиотара, изложенной в труде «Состояние постмодерна», взаимодействие автора и читателя происходит на уровне взаимодействия их индивидуальных языковых и культурных систем [Лиотар 1998: 57]. Понимание текста — это результат наложения одной системы на другую. Таким образом, в связи с тем, что у каждого читателя имеется своя индивидуальная система, ни один текст не может быть понят несколькими людьми одинаково. Сочетание описанных выше факторов реализуется в так называемом «двойном кодировании». Двойное кодирование — это такой способ создания текста, при котором он пишется одновременно для нескольких типов читателей, например, элитарного и массового, каждый из которых получит от текста удовольствие, но прочитает его на разном уровне [Дженкс 1985: 73]. Что касается самого Умберто Эко, основную задачу постмодернизма он видел в деструкции дихотомий, привычных для культуры прошлых лет. Так, в его текстах смешивается массовая литература и элитарная, реализм и ирреализм, переосмысливаются роли формы и содержания и т. д. При этом столкновение двух противоположностей не должно увенчаться

победой одной из них. По замыслу У. Эко, *«постмодернизм оказывается над схваткой <...>, снося стену, отделяющую искусство от развлечения»* [Маньковская 2000: 80].

При этом весьма критическом отношении к культуре прошлого Эко подчеркивал связь постмодернизма с модернизмом, наследование одного другому: *«постмодернизм как продолжение модернизма находит общие черты в сближении с гуманитарной культурой, множественностью художественных кодов»* [Царева 2016]. Говоря о кодах, отметим отдельно, что фундаментом для разработки философии постмодернизма для У. Эко служили и его глубокие знания в области семиотики, понимание мира как сосуществования всевозможных систем знаков.

Как пишет Э.М. Куртиева, *«одна из главных гипотез, направляющих исследования Эко, заключается в том, что семиотика изучает все культурные процессы как процессы коммуникации»* [Куртиева 2018]. Таким образом, в изучении каждого культурного явления, понимаемого как семиотический знак, необходимо стремиться не к изолированному пониманию данного явления, а к его встроенности в социальные структуры.

Что касается эстетической составляющей постмодернизма, Умберто Эко активно разрабатывал понятие «открытого произведения», понимая такое произведение как *«множество означаемых, сосуществующих в одном означающем»* [Эко 1962].

Обратим внимание и на его исследования, посвященные фигуре читателя в плане возможных адресатов «открытых произведений». Во многих теоретических работах У. Эко, в частности в «Шести прогулках в литературных лесах», автор описывал два типа читателя. Эти два типа читателя встречаются под разными названиями, иногда Эко называет их читатель-семантик и читатель-семиотик, иногда «образцовый» читатель и «читатель-эмпирик», массовый читатель и элитарный и т. д. Суть сводится к тому, что эти два типа читателей понимают текст на разных уровнях. Читатель-эмпирик не может в полной мере оценить прелесть открытого

произведения, поскольку он может считать лишь самый верхний смысловый слой произведения. Образцовый же читатель может в полной мере оценить замысел автора, именно ему адресуется открытое произведение. Однако, забегая вперед, скажем, что в своих текстах, Умберто Эко стремится утолить голод читателей обоих типов, удовлетворяя и поверхностные запросы массового читателя, и желание погрузиться в смысл текста, присущее читателю-семиотику.

Существует также точка зрения, согласно которой У. Эко нельзя назвать в полной мере постмодернистом. Так, исследователь А.А. Федоров, говорит о том, что Эко *«создал свой собственный категориальный аппарат в области семиотики, теории коммуникации, учитывая и преобразуя научный словарь структурализма, постструктурализма и постмодернизма»*. [Федоров 2016: 545] У. Эко активно развивал в своих работах такие понятия, как «гипертекст», «гиперреальность» и пр. и в результате оказывается, как бы «над схваткой». Однако, как пишет исследователь, такой взгляд совершенно не противоречит тому, что У. Эко пользовался приемами и средствами постмодернизма как в научной работе, так и в творчестве.

Одновременно с разработкой положений постмодернизма, Эко относился к нему критически. Он воспринимал постмодернизм как «безыдейное» движение, не имеющее ясных целей и задач. В то же время, он утверждал, что постмодернизм вводит на территорию культуры новые идеи, которые могут помочь развивать социальную и культурную критику.

## **2.3. Концепция постмодернизма как определяющий фактор индивидуально-авторского стиля У. Эко**

### **2.3.1. Тексты У. Эко как практическая реализация его постмодернистской концепции: (художественный, научный стиль, публицистика и др.)**

Среди текстового наследия Умберто Эко мы обнаруживаем художественные произведения, научные трактаты, тексты публицистической направленности, сборники каламбуров, абсурдистские эссе, методички и многое другое. Художественное творчество У. Эко включает семь романов. Каждый из романов представляет интерес с точки зрения реализации постмодернистских концепций автора.

Первый роман Умберто Эко «Имя розы», выпущенный в 1980 году, считается практическим воплощением взглядов автора на постмодернизм как новое литературное направление. Так, автор смешивает в нем сразу несколько жанров: детектив, исторический роман, роман семиотический.

За «Именем розы» последовал исторический роман «Маятник Фуко», постмодернистская составляющая которого также представляется очевидной. Очевидность эта достигается, в первую очередь, за счет насыщения текста отсылками ко всевозможным явлениям культуры, начиная от каббалы и заканчивая различными теориями заговора. Хотя действие романа и помещено в историческую рамку, У. Эко описал состояние интеллигенции, современное выходу самого текста, а именно 1988 года.

Далее был опубликован «Остров накануне» (1994), представляющий собой переосмысление жанра робинзонады и также насыщенный скрытым цитированием.

В 2000 году вышел роман «Баудолино», действие которого разворачивается на рубеже XII и XIII веков. С лингвистической точки зрения, этот роман примечателен, в частности тем, что содержит фрагменты, написанные на вымышленном языке. Таким образом, в этом романе получает

развития линия, начатая еще в «Имени розы»: Эко развивает те приемы, которые использовал для создания языка Сальваторе.

В 2004 году выходит роман «Таинственное пламя царицы Лоаны», главный герой которого ироническим образом доводит до абсурда образ постмодернистского автора, поскольку не помнит своего имени, а помнит только прочитанные им книги.

Действие следующего романа («Пражское кладбище», 2011) помещено в XIX век, при этом У.Эко снова обращается к теме теорий заговора, существующих и несуществующих книг, мистификаций. Эти же темы исследуются в последнем романе Умберто Эко – «Нулевом номере» (2015).

Как видно из приведенного краткого обзора художественного наследия Умберто Эко, автор эффективно использует такие постмодернистские приемы, как интертекстуальность, пародия, пастиш, мистификация, аллюзия, скрытое цитирование и пр. Несомненна также приверженность автора постмодернизму в вопросах выбора темы: неизбежно происходит сближение между высокими жанрами прошлых лет и массовой культурой, а также конспирологией.

Для выполнения задач, поставленных в данном исследовании, необходимо рассмотреть также и воззрения самого Эко на постмодернизм.

Прежде всего отметим, что Умберто Эко соглашается с Роланом Бартом по вопросу «смерти автора». Концепция «смерти автора» — одна из основополагающих в постмодернизме. Эта концепция была предложена Роланом Бартом в 1967 году. Он писал: *«Текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственно возможный смысл, но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным: текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Писатель может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые, в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них, если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя*

*“сущность”, которую он намерен “передать”, есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности» [Цит. по Голованова 1997: 84].*

Р. Барт утверждал, что значимость литературного произведения зависит не от запланированных автором идей, мнений, анализов, а скорее от реакции и восприятия читателя. Он отрицал идею того, что автор должен «контролировать» произведение и полностью определять его смысл. Вместо этого Барт полагал, что после того, как автор завершит произведение, оно должно существовать и развиваться само по себе, а каждый читатель может открыть в нем новые смыслы и интерпретации, вне воли автора. Концепция «смерти автора» представляет собой своего рода освобождение произведения от авторства и возможности свободного восприятия и интерпретации.

В «Заметках на полях имени розы» Умберто Эко пишет: *«Автор не должен интерпретировать свое произведение. Либо он не должен был писать роман, который по определению — машина-генератор интерпретаций»; «Автору следовало бы умереть, закончив книгу. Чтобы не становиться на пути текста» [Эко 1997: 597].* Таким образом, вся интерпретация предоставляется читателю.

Непосредственно в самом тексте произведения, в частности в «Имени розы», автор надевает маску, делается незаметным, вкладывает повествование в уста одного из героев. Для У. Эко важно остаться невидимкой в тексте, об этом свидетельствует глава «Кто говорит?» в «Заметках на полях», которая описывает трудности избегания подсказок для интерпретации при написании диалогов: *«Мой вариант, надо сказать, был облегченный, потому что все диалоги вводятся Адсоном и более чем очевидно, что ориентация изложения отражает точку зрения Адсона, а не мою» [Там же: 616].* Обратим внимание на то, что Адсон в этой цитате отделен от Эко и предстает как реальный автор произведения, хотя вполне очевидно, что это такое же порождение фантазии Эко, как и все остальные герои и детали романа. Еще раз об этом разделении заявляется в следующей цитате: *«Это Адсон переживал любовный акт, а не я.*



*Я должен был только передать его чувство игрой моих глаз и пальцев, как если бы я выстукивал любовную сцену на барабанах» [Там же: 623].*

Мало того, автор может намерено дезориентировать читателя, как это делает сам У. Эко названием романа «Имя розы», скрываясь и защищаясь как автор: *«роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет <...>. Название, как и задумано, дезориентирует читателя. Он не может предпочесть какую-то одну интерпретацию. <...> Название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их»; «Двойная игра с повествователем для меня была интересна и важна. В частности, и потому <...>, что, раздваивая Адсона, я вдвое увеличивал набор кулис и ширм, отгораживающих меня как реальное лицо или меня как автора-повествователя от персонажей повествования (в их числе и от повествующего голоса). Я чувствовал себя все лучше защищенным» [Там же: 617].*

При этом множественность интерпретаций, по мысли Эко, — одна из главных наград для автора, который, в свою очередь, не должен сообщать, какая из интерпретаций истинна, а какая ложна. Количество возможных интерпретаций одного и того же текста определяет и качество самого текста: *«Поэтическое качество я определяю как способность текста порождать различие прочтения, не исчерпываясь до дна» [Там же: 602].*

В свою очередь, автор, хотя и не должен давать однозначных трактовок своему тексту, может, однако, рассказывать о процессе его создания. И в процессе создания произведения автор, принужденный прежде всего к сотворению мира, в котором развернется действие, также весьма ограничен в своей субъектности. Мы имеем в виду то, что продумывая до мелочей мир, декорацию для своего сюжета, автор вынужден добавлять или убирать соответствующие детали: *«Созданный нами мир сам указывает, куда должен идти сюжет»; «Персонажи обязаны подчиняться законам мира, в котором они живут. То есть писатель — пленник собственных предпосылок». [Там же: 613]. Эко пишет о процессе создания «Имени розы»: «Если уж сочинять*

*средневековую повесть, мне бы взять XIII или XII век — эти эпохи я знал гораздо лучше. Но требовался сыщик. Лучшие всего англичанин (интертекстуальная цитация). Этот сыщик должен был отличаться любовью к наблюдениям и особым умением толковать внешние признаки. Такие качества можно встретить только у францисканцев, и то — после Роджера Бэкона. В то же время разработанную теорию знаков мы находим только у оккамистов. <...> И только от Бэкона до до Оккама, в этот единственный период, знаки использовались для изучения индивидуалий. Так я понял, что сюжет придется разворачивать в четырнадцатом веке, и остался очень недоволен. Это мне было гораздо труднее. Раз так — новые чтения, а за ними — новое открытие. Я твердо понял, что францисканец четырнадцатого века, даже англичанин, не мог быть безразличен к дискуссии о бедности. Тем паче если он друг или ученик Оккама или просто человек его круга» [Там же: 612]. Похожие рассуждения в «Заметках на полях Имени Розы» находим и о годе действия, и о месяце, и о том, почему библиотекарь Хорхе напоминает Борхеса и т. д.*

Автор отмечает, что при создании романа он использует чисто постмодернистские приемы. Например, любовная сцена на кухне в прямом смысле создана методом коллажа: *«Дело в том, что у меня были заготовлены десятки карточек с выписками, книг с закладками, ксерокопий. <...> Я писал, а приготовленные цитаты лежали рядом в полном беспорядке, и глаза мои металась от одной выписки к другой, и я хватался за что-то одно, а продолжал уже из другого места» [Там же: 622].*

Кроме того, автор постоянно держит в уме связь между текстом, над которым он работает, и текстами, которые уже были написаны до этого: *«каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг» [Там же: 624].*

Для нашего исследования принципиально важным является рассуждение Умберто Эко о своем читателе. В «Заметках на полях» Эко утверждает, что, работая над романом, он постоянно мысленно вел диалог с неким идеальным

читателем. При этом он пишет, что текст сам создает своего идеального читателя. *«Что значило рассчитывать на читателя, способного преодолеть первую тернистую сотню страниц? Это именно и значило написать такую сотню страниц, посредством которой выковывается читатель, способный постичь остальные страницы»* [Там же: 624]. Эти слова можно интерпретировать и таким образом, что текст сам является неким фильтром, который отсеивает истинного читателя произведения. *«...В других же случаях — когда автор создает новое и помышляет о читателе, которого пока нет, — он действует не как исследователь рынка, составляющий перечень первоочередных запросов, а как философ, улавливающий закономерности Zeitgeist'a. Он старается указать читателю, чего тот должен хотеть — даже если тот пока сам не понимает. Он старается указать читателю, каким читатель должен быть»* [Там же: 625].

Обратим внимание на то, как описывает Эко идеального читателя, на которого он ориентировался при написании «Имени розы»: *«На какого идеального читателя ориентировался я в моей работе? На сообщника, разумеется. На того, кто готов играть в мою игру»*. Одновременно с этим Эко хочет заполучить и читателя другого типа, который «попадет» во все его ловушки: *«Но в то же время я всеми силами души хотел найти отклик в лице читателя, который, пройдя инициацию — первые главы, станет моей добычей. То есть добычей моего текста. И начнет думать, что ему и не нужно ничего, кроме того, что предлагается этим текстом. Текст должен стать устройством для преобразования собственного читателя»* [Там же: 626]. Таким образом, мы видим, что Эко во время работы над романом представлял себе сразу двух читателей. Более подробно о двух этих типах читателей мы поговорим в последующих разделах.

### **2.3.2. Стилеобразующие языковые средства в текстах У. Эко в жанровом контексте**

Приступая к анализу текстов Умберто Эко, считаем логичным начать с их категоризации. В наиболее широкой классификации можно разделить тексты на группы в зависимости от их жанровой принадлежности. Таким образом, у нас получаются две больших группы текстов: художественные и нехудожественные тексты.

В чем принципиальное отличие художественного текста от нехудожественного? Прежде всего, художественное от нехудожественного отличаются по методу представления действительности. Художественное представляет действительность в образах, использует мимесис, т.е. подражает действительности [Аристотель 2000: 1034]. Кроме того, справедливо также утверждение, что художественные тексты отражают несуществующую действительность.

В то же время нехудожественное, например, документальное, публицистическое, научное, напротив, стремится к максимально объективному описанию действительности, стремится отразить ее такой, какая она есть.

Опираясь на исследование М.А. Гвенцадзе, можно выделить 5 существенных различий между художественным и нехудожественным текстом:

1. В художественных текстах отсутствует непосредственная связь между самим текстом и жизнедеятельностью человека, в нехудожественных же текстах она присутствует;
2. Художественные тексты наделены эстетической функцией, в то время как в нехудожественных она отсутствует;
3. Нехудожественные тексты имплицитны, художественные же эксплицитны (оппозиция отсутствие-наличие подтекста);
4. Художественные тексты априори подразумевают неоднозначность трактовок, нехудожественные, напротив, однозначны;

5. Наконец, нехудожественные тексты отражают реальную действительность, художественные — нереальную [Гвенцадзе 1986: 91].

На основе этих положений, к художественным текстам отнесем непосредственно художественные произведения Умберто Эко, к нехудожественным же — его научные трактаты и публицистические тексты.

Необходимо также дать общие характеристики всем трем функциональным стилям, которые используются в основной массе текстов Умберто Эко. Обратимся к определениям В.В. Виноградова:

1. Художественный стиль речи используется в художественной литературе, характеризуется широкой гаммой употребляемых лексических и синтаксических средств, высокой эмоциональностью, апеллирует к образно-чувственному аппарату читателя.
2. Публицистический стиль используется в средствах массовой информации, апеллирует к широкой массе читателей, имеет своей установкой донести определенное мнение до большого круга лиц.
3. Научным стилем автор сообщает объективную информацию, а также при необходимости доказывает ее истинность [Виноградов 1963: 36].

Очевидно, что произведения всех трех стилей имеют разные цели, задачи и предпосылки. Очевидно также, что задумывая текст того или иного характера, автор выбирает наиболее подходящий функциональный стиль.

В целом, в большинстве художественных произведений Умберто Эко описываются события, якобы произошедшие в отдаленные эпохи. Так, в «Имени розы» речь идет о четырнадцатом веке, о семнадцатом — в «Острове накануне», о двенадцатом — в «Баудолино» и т.д. Выбранное время действия оказывает существенное влияние и на язык этих произведений: автор уделяет большое внимание архаизации текста.

Вторым важным фактором, оказывающим влияние на текст художественных произведений Умберто Эко, является их непростая нарративная структура, а также высокая концентрация интертекстуальных вкраплений. *«Вкус к апокрифическому, поддельному, анахроническому, псевдоаллегорическому, к неожиданным аналогиям и пародийному использованию гипербола и барочных образов как способов отчуждения — все это стилистические константы в написанных Эко по разным случаям текстах»* — писала о нем семиотик Тереза де Лаурентис [De Laurentis 1985: 58].

Однако, с грамматической точки зрения, язык произведений Умберто Эко можно назвать нейтральным. Таким образом, сложное, неоднозначное и многослойное содержание художественных текстов Умберто Эко облачено в стилистически простую, нейтральную форму.

Проанализируем язык Умберто Эко на примере нескольких фрагментов произведений разных жанров.

### **Художественные тексты**

Во-первых, возьмем его первый роман «Имя розы» (1980). В предисловии к роману («Naturalmente, un manoscritto» [Eco 2010: 9-14]) автор излагает историю странствий якобы найденной им рукописи, в которой и описываются события романа. Автор стилизует текст романа под средневековый итальянский язык, вкрапляя в него элементы архаики. Однако стилизация Эко не кажется тяжеловесной: оригинал романа читается легко. Элементы архаики (в основном книжная или устаревшая лексика, устаревшие синтаксические конструкции и местоимения, иногда целые фразы на латинском языке) встречаются в тексте не повсеместно, а довольно редко. И все же они встречаются, чтобы читатель не забывал, что перед ним текст средневековой рукописи.

Фрагмент из предисловия к роману «Имя розы»:

*“In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio. Questo era in principio presso Dio e compito del monaco fedele sarebbe ripetere ogni giorno con salmodiante umiltà l'unico immodificabile evento di cui si possa asserire l'incontrovertibile verità. Ma videmus nunc per speculum et in aenigmate e la verità, prima che faccia a faccia, si manifesta a tratti (ahi, quanto illeggibili) nell'errore del mondo, così che dobbiamo compitarne i fedeli segnacoli, anche là dove ci appaiono oscuri e quasi intessuti di una volontà del tutto intesa al male.*

*Giunto al finire della mia vita di peccatore, mentre canuto **senesco** come il mondo, nell'attesa di perdermi nell'abisso senza fondo della divinità silenziosa e deserta, partecipando della luce inconversevole delle intelligenze angeliche, trattenuto ormai col mio corpo greve e malato in questa cella del caro monastero di Melk, mi accingo a lasciare su questo vello testimonianza degli eventi mirabili e tremendi a cui in gioventù mi accadde di assistere, ripetendo verbatim quanto vidi e udii, senza azzardarmi a trarne un disegno, come a lasciare a coloro che verranno (se l'Anticristo non li precederà) segni di segni, perché su di essi si eserciti la preghiera della decifrazione”<sup>2</sup>. [Есо 2018]*

Данный фрагмент, открывающий роман “Имя розы”, представляет собой богатый материал для анализа. Читатель понимает, что перед ним историческое сочинение, написанное монахом. С первых же строк проявляется универсализм интерпретации истории, свойственный сочинениям того времени, исторические события трактуются как деяния Бога. Кроме того, У.Эко очень точно совмещает жанр и эпоху, так как в XIII веке начинается

---

<sup>2</sup> В начале было Слово, и слово было у Бога, и слово было Богом. Это было в начале у Бога, и задача верного монаха — повторять каждый день с псалмопевческим смирением единственное неизменное событие, которое и есть непререкаемая истина. Но *videmus nunc per speculum et in aenigmate* и истина, прежде чем лицом к лицу, проявляется частями (увы, не всегда понятными) в ошибке мира, так что мы должны записать его верные знаки, даже там, где они кажутся нам темными и почти сотканными из Воли, полностью предназначенной для зла.

Достигнув конца моей грешной жизни, седой, как мир, и готовый затеряться в бездонной пропасти безмолвного и пустынного божества, причастный в непостижимом свете ангельских Разумов, теперь сдерживаемый моим тяжелым и больным телом в этой келье дорогого мне монастыря Мелька, я собираюсь оставить на этом Руне свидетельство чудесных и ужасных событий, свидетелем которых я был в юности, дословно повторяя то, что я видел и слышал, чтобы оставить тем, кто придет (если Антихрист не опередит меня) знамения, чтобы на них потомки тренировались в расшифровке [перевод наш].

развитие историографии во францисканских и доминиканских монастырях, а к началу XIV века (действие романа происходит в 1327 году) эта традиция уже предстает достаточно зрелой. Среди самых известных историографических трудов этого круга «*Flores temporum*», приписываемые Мартину Минориту, «*Chronicon Pontificum et imperatorum*» Мартина Опавского и «*Flores chroniconum*» известного инквизитора Бернарда Ги, одного из действующих лиц романа.

Текст ориентирован на латинские образцы, начинается он цитатой из Евангелия от Иоанна: “*In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio*”. Латинские слова и выражения вплетаются в повествование, не мешая пониманию, но как бы «просвечивая» сквозь итальянский текст (“*videmus nunc per speculum et in aenigmate*”), наречие “*verbatim*”, глагол “*senesco*”).

Поэтическое звучание придает повествованию внутренняя рифма: *immodificabile / incontrovertibile / illeggibili / inconversevole*.

На лексическом уровне мы видим сложную смысловую структуру. В тексте присутствуют слова, относящиеся к книжной лексике (*vello, salmodiare, compitare*), латинизмы (*verbatim, segnacoli, greve, vello*), грецизмы (*salmodiante*). В целом, присутствующие в тексте слова можно отнести к следующим лексическо-семантическим группам:

- «Религия»: *Dio, monaco, salmodiante umiltà, peccatore, Anticristo, fedeli, divinità, cella, angeliche, monastero, preghiera*
- «Расследование»: *tratti, aegnimate, segnacoli, segni di segni, testimonianza, disegno, verbatim, verità, intesa, evento, decifrazione*
- «Книга»: *verbo, vello, illeggibili, compitare, decifrazione, segni, disegno*

Важным связующим звеном структуры являются слова и выражения, которые одновременно входят во все перечисленные выше лексико-семантические поля, таким образом объединяя их: *verità, preghiera di decifrazione, fedeli segnacoli, intelligenze angeliche, luce, testimonianza, manifestarsi*.



На уровне синтаксиса словосочетания одним из наиболее ярких приемов, используемых автором в данном фрагменте, можно назвать препозицию прилагательных (*salmodiante umiltà; l'unico immodificabile evento; l'incontrovertibile verità i fedeli segnacoli*). В итальянском языке нейтральной считается постпозиция прилагательного по отношению к существительному. Препозиция возможна в случае, если прилагательное заключает в себе тему высказывания, а не рему. Кроме того, такой порядок слов характерен для более старых вариантов итальянского языка.

Обратим внимание на широкое присутствие описательных оборотов в тексте. Среди таковых можем назвать описательные обороты, заменяющие прилагательное: предложная конструкция “*vita di peccatore*” (=peccaminosa) и “*coloro che verranno*” (=posterì); перифразы *mi accingo a lasciare, accadde di assistere; onuscательный оборот lasciare su questo vello testimonianza* (=scrivere). Данный прием направлен на архаизацию текста, утяжеляет его, делает его более книжным и древним.

Этой же цели служит и причастный оборот с субстантивированным глаголом “*giunto al finire*”, и синтаксический параллелизм (попарное соединение прилагательных *divinità silenziosa e deserta; corpo greve e malato; eventi mirabili e tremendi*)

Поднимаясь на уровень синтаксиса предложения, мы можем увидеть сложные периоды с многочисленными придаточными. Так к предикативному центру “*mi accingo a lasciare*” восходят 11 придаточных предложений:

- 2 придаточных предложения с причастными оборотами смешанного значения времени и причины (“*Giunto al finire della mia vita di peccatore...*” и “*trattenuto ormai col mio corpo greve e malato...*”)
- придаточное времени с союзом *mentre*, распространенное обстоятельственным оборотом (“*mentre canuto senesco come il mondo, nell'attesa di perdermi*”)
- 3 с герундиальными оборотами (“*partecipando della luce inconversevole delle intelligenze angeliche*”, “*ripetendo verbatim...*”)

- дополнительное придаточное с *a cui* (“*a cui in gioventù mi accadde di assistere*”)
- дополнительное придаточное с *quanto* (“*quanto vidi e udii*”)
- придаточное образа действия с *senza* (“*senza azzardarmi a trarne un disegno*”)
- условное придаточное в скобках (“*se l'Anticristo non li precederà*”)
- придаточное цели с союзом *perché* (“*perché su di essi si eserciti la preghiera della decifrazione*”)

Все черты синтаксиса имитирует высокий стиль письменного языка отдаленной эпохи, ритм и звучание зачина средневековой хроники.

Будучи специалистом по Средневековью, Умберто Эко, безусловно, был знаком с многими историческими сочинениями той эпохи и ориентировался на них. Несомненно, одним из образцов стиля для него могло послужить «Историческое зеркало» Винсента из Бове, одно из самых монументальных и популярных сочинений Средневековья, которое Эко неоднократно упоминает в разных своих работах.

Приведем отрывок из «Апологетической книжицы» - предисловия к «Зерцалу»:

*“Quoniam multitudo librorum et temporis brevitatis memorie quoque labilitas non patiuntur cuncta que scripta sunt, pariter animo comprehendere, mihi omnium fratrum minimo plurimorum libros assidue ex longo tempore revolvendi a studiose legenti visum est tandem, accedente etiam maiorum meorum consilio, quosdam flores pro modulo ingenii mei electos ex omnibus fere quos legere potui, sive nostrorum id est catholicorum doctorum, sive gentilium scilicet philosophorum et poetarum, et ex utrisque historicorum, in unum corpus voluminis quodam compendio et ordine summatim redigere...”*<sup>3</sup>

[цит. по Евдокимова 2020 : 21]

---

<sup>3</sup> “Поскольку множество книг, нехватка времени и слабость памяти не позволяют удержать в уме все написанное и объять его, я, нижайший из всех братьев, усердно изучив и прочитав за долгие годы многие книги, решил объединить по совету моих старших наставников цветочки, извлеченные мной из большинства книг, каковые смог прочесть, выбранные по моему усмотрению как из сочинений наших, то есть правоверных наставников, так и языческих философов и поэтов, включив их в единый том, с тем чтобы в упорядоченном виде представить их краткое содержание..” [цит. по Евдокимова 2020 : 21]

У Винсента мы видим латинский период с разветвленной системой придаточных, осложненных герундиальными и причастными оборотами и разного вида обстоятельствами и параллельными конструкциями, с единым предикативным ядром, расположенным в конце. Сложная синтаксическая структура предложения задает его специфический размеренный ритм.

Таким образом, Умберто Эко стилизует текст на синтаксическом уровне, задает нужную систему смысловых координат на лексическом и вызывает в сознании подготовленного читателя воспоминания о средневековых авторах и оригинальных текстах.

### **Фрагмент из романа «Имя розы» с описанием портала собора**

Проанализируем следующий фрагмент романа:

*«Vidi un trono posto nel cielo e uno assiso sul trono. Il volto dell'Assiso era severo e impassibile, gli occhi spalancati e dardeggianti su di una umanità terrestre giunta alla fine della sua vicenda, i capelli e la barba maestosi che ricadevano sul volto e sul petto come le acque di un fiume, in rivoli tutti uguali e simmetricamente bipartiti. La corona che portava sul capo era ricca di smalti e di gemme, la tunica imperiale color porpora gli si disponeva in ampie volute sulle ginocchia, intessuta di ricami e merletti in fili d'oro e d'argento. La mano sinistra, ferma sulle ginocchia, teneva un libro sigillato, la destra si levava in attitudine non so se benedicente o minacciosa. Il volto era illuminato dalla tremenda bellezza di un nimbo cruciforme e fiorito, e vidi brillare intorno al trono e sopra il capo dell'Assiso un arcobaleno di smeraldo. Davanti al trono, sotto i piedi dell'Assiso, scorreva un mare di cristallo e intorno all'Assiso, intorno al trono e sopra il trono, quattro animali terribili - vidi - terribili per me che li guardavo rapito, ma*

*docili e dolcissimi per l'Assiso, di cui cantavano le lodi senza riposo*"<sup>4</sup>. [Eco 2018]

Ритм данного фрагмента задается, с одной стороны, лексическими повторами (*"Vidi un trono posto nel cielo e uno assiso sul trono"*, *"Davanti al trono, sotto i piedi dell'Assiso, scorreva un mare di cristallo e intorno all'Assiso, intorno al trono e sopra il trono"*, *"quattro animali terribili - vidi - terribili per me"*), с другой стороны, многократно повторяющегося приема попарного сочленения (*"il volto ... severo e impassibile"*, *"gli occhi spalancati e dardeggianti"*, *"i capelli e la barba maestosi"*, *"ricca di smalti e di gemme"*, *"tutti uguali e simmetricamente bipartiti"*, *"intessuta di ricami e merletti"*, *"fili d'oro e d'argento"*, *"benedicente o minacciosa"*, *"un nimbo cruciforme e fiorito"*, *"docili e dolcissimi per l'Assiso"*).

Этот неторопливый ритм поддерживается и самой предикативной структурой текста: он изобилует именными сказуемыми с глаголом "essere" (*"Il volto dell'Assiso era severo"*, *"La corona ... era ricca di smalti"*, *"Il volto era illuminato"*), а также сказуемыми, выраженными глаголами состояния или положения в пространстве (*"i capelli e la barba maestosi che ricadevano"*, *"La corona che portava"*, *"la tunica ... gli si disponeva"*, *"La mano sinistra ... teneva un libro"*, *"la destra si levava"*, *"scorreva un mare"*). В некоторых пропозициях сказуемое и вовсе опускается (*"gli occhi [erano] spalancati e dardeggianti"*, *"i capelli e la barba maestosi [erano] in rivoli tutti uguali e simmetricamente bipartiti"*, *"Davanti al trono, sotto i piedi dell'Assiso, ... [c'erano] quattro animali terribili"*).

---

<sup>4</sup> Я увидел престол, поставленный на небе, и трон, поставленный на престол. Лицо Ассизи было суровым и невозмутимым, глаза широко распахнуты и устремлены на земное человечество, подошедшее к концу своей жизни, величественные разделенные на пробор волосы и борода спадали на лицо и грудь, как воды реки, одинаковые, как ручейки. Корона, которую он носил на голове, была украшена эмалями и драгоценными камнями, императорская пурпурная туника была сложена широкими складками на коленях, украшенная вышивкой и кружевами из золотых и серебряных нитей. Левая рука, неподвижно лежавшая на коленях, держала запечатанную книгу, правая находилась в неведомом, благословляющем или угрожающем жесте. Лицо его озарялось красотой крестообразного цветущего нимба, и я увидел, как вокруг трона и над головой Ассизи сияет Изумрудная Радуга. Перед тронem, под ногами Ассизи, текло кристальное море, а вокруг Ассизи, вокруг трона и над тронem, четырех ужасных животных - я видел - ужасных для меня, который смотрели на них с восхищением, но послушных и милых для Ассизи, о котором они пели без отдыха [перевод наш]

С точки зрения лексики, в тексте представлены слова латинского происхождения, относящиеся к высокому стилю (*impassibile, dardeggianti*), хотя в целом божественное видение, явленное Адсону, описывается единицами из основного словарного фонда языка. Текучесть, неторопливость описания поддерживается и, на уровне семантики, поскольку в данном фрагменте явно выделяются слова, относящиеся к лексико-семантической группе “Водоемы”: *acque, fiume, rivoli, mare*.

Повествование продолжается следующим образом:

*«E intorno a loro, frammisti a loro, sopra di loro e sotto ai loro piedi, altri volti e altre membra, un uomo e una donna che si afferravano per i capelli, due aspidi che risucchiavano gli occhi di un dannato, un uomo ghignante che dilatava con le mani adunche le fauci di un'idra, e tutti gli animali del bestiario di Satana, riuniti a concistoro e posti a guardia e corona del trono che li fronteggiava, a cantarne la gloria con la loro sconfitta, fauni, esseri dal doppio sesso, bruti dalle mani con sei dita, sirene, ippocentauri, gorgoni, arpie, incubi, dracontopodi, minotauri, linci, pardi, chimere, cenoperi dal muso di cane che lanciavano fuoco dalle narici, dentetiranni, policaudati, serpenti pelosi, salamandre, ceraste, chelidri, colubri, bicipiti dalla schiena armata di denti, iene, lontre, cornacchie, coccodrilli, idropi dalle corna a sega, rane, grifoni, scimmie, cinocefали, leucroti, manticore, avvoltoi, parandri, donnole, draghi, upupe, civette, basilischi, ypnali, presteri, spectafichi, scorpioni, sauri, cetacei, scitali, anfisbene, jaculi, dipsadi, ramarri, remore, polipi, murene e testuggini. L'intera popolazione degli inferi pareva essersi data convegno per far da vestibolo, selva oscura, landa disperata dell'esclusione, all'apparizione dell'Assiso del timpano, al suo volto promettente e minaccioso, essi, gli sconfitti dell'Armageddon, di fronte a chi verrà a separare definitivamente i vivi dai morti”<sup>5</sup>. [Eco 2018]*

---

<sup>5</sup>А вокруг них, промеж них, над ними и под ними, были другие лица и тела, мужчина и женщина, хватающиеся за волосы, два аспиды, высасывающие глаза проклятого, огромный человек, разрывающий кривыми руками пасть гидры, и все животные из bestiaria Сатаны, собравшиеся в консистории и охраняющие корону и трон, находящийся перед ними, поющие ему славу в своем поражении; фавны, существа сразу двух полов, уродцы с шестью пальцами на руках, русалки, гиппокентавры, горгоны, гарпии, инкубы, драконоподы, минотавры, рыси, леопарды, химеры, ценоперы с мордами собак, извергающие огонь из ноздрей, зубастые твари, поликавды, волосатые змеи, вощенные саламандры, целидры, колубри, двуглавые существа с зубами на спине, гиены, выдры, вороны, крокодилы, пилоногие идроппии, жабы, грифоны,

В данном фрагменте ритм снова задается параллелизмами (“*un uomo e una donna che si afferravano...*”, “*due aspidi che risucchiavano...*”, “*un uomo ghignante che dilatava*”, “*cenoperi dal muso di cane che lanciavano fuoco*”) и повторами (“*intorno a loro, frammisti a loro, sopra di loro e sotto ai loro piedi*”, “*altri volti e altre membra*”). Однако темп описания постепенно нарастает и ускоряется уже за счет перечисления всевозможных существ. Стремительное перечисление существ периодически прерывается за счет более распространенного описания одного из них (“*cenoperi dal muso di cane che lanciavano fuoco dalle narici*”, “*bicipiti dalla schiena armata di denti*”, “*idropi dalle corna a sega*”).

Такой прием перечисления, демонстрируемый Эко в данном фрагменте, называется аккумуляцией. Как будет ясно по дальнейшему анализу, этот прием Эко применяет повсеместно в текстах любой направленности.

Наибольший интерес представляет лексический анализ фрагмента. В тексте представлены:

- Архаизмы: *concistoro, pard, ghignante, adunco, le fauci*
- Специальная лексика
- Книжная лексика: *ceraste, colubri*
- Зоонимы (редкие и часто встречающиеся) в том числе термины: *linci, celidre* (каймановая черепаха), *iene, lontre* (обыкновенная выдра), *cornacchie, rane, scimmie, avvoltoio* (черный гриф), *donnola* (ласка), *urupa* (удод), *sauro* (светло-рыжая лошадь), *cetaceo* (китообразный), *anfisbene* (двуходки, ящерицы), *testuggine* (черепаха)
- Упоминающиеся в Средневековых бестиариях мифологические существа: *dracontopodi, dentetiranni, policaudati, cinocefalo, leucrota, manticora, upnale, prestere* (змей), *jacula* (маленький дракон),

---

обезьяны, циноцефалы, лейкокры, мантикоры, стервятники, парандры, ласки, драконы, удода, совы, василиски, гадюки, престеры, спектафичи, скорпионы, ящеры, китообразные, скифы, двуходки, якулы, толстоголовые змеи, зеленые ящерицы, прилипалы, полипы, мурены и черепахи. Все население подземного мира, казалось, собралось, чтобы служить стенами, темным лесом, отчаянной пустошью отчуждения, явлению Ассизи тимпана, его многообещающему и угрожающему лицу, они, побежденные Армагеддоном, перед теми, кто придет, чтобы навсегда отделить живых от мертвых [перевод наш].

- Мифологические и сказочные существа, известные в современности: *fauni, sirene, ippocentauri, gorgoni, arpie, incubi, minotauri, chimere, grifoni, Draghi, basilischi*,
- Неологизмы: *idrope* – водяной пузырь
- Названия животных, представленные субстантивированными прилагательными: *cenoperi, policaudato, bicipiti*.

На интертекстуальном уровне данный фрагмент демонстрирует связи с научно-популярным трудом «Il Medioevo (secoli V-X). Storia della civiltà europea», вышедшим под редакцией У. Эко в 2014 году.

Специфическое разнообразие представленных в данном фрагменте единиц, именующих реальных и вымышленных существ, а также общее их количество призваны ассоциироваться у читателя с жанром бестиария, а также физиолога. В труде Эко “Arte e bellezza nell’estetica medievale” о жанре физиолога можем прочесть следующее: “*Il Fisiologo raccoglie tutto quello che è stato detto intorno agli animali veri o presunti. Si potrebbe pensare che parli con proprietà di quelli noti al suo autore, e con incontrollata fantasia di quelli che egli ha conosciuto per sentito dire, in una parola che sia preciso circa la cornacchia e impreciso circa l’unicorno*”<sup>6</sup> [Eco 2012].

При этом в том же самом научном труде “Arte e bellezza nell’estetica medievale” при описании феномена средневековых энциклопедий мы видим тот же самый прием аккумуляции:

«Da Plinio in avanti la storia delle enciclopedie diventa, a dir poco, vertiginosa.<sup>25</sup> Si potrebbero citare, dopo Plinio (II sec.), il *Collectanea rerum memorabilium* o *Polihistor* di Solino (II sec.), il *De rebus in oriente mirabilibus* (forse VIII sec.), l’*Epistula Alexandri* (VII sec.), le *Etymologiae* di Isidoro (VII sec.), varie pagine di Beda e di Beato di Liébana (VIII sec.), il *De rerum naturis* di Rabano Mauro (IX sec.), la *Cosmographia* di Aethicus Ister (VIII sec.), il *Liber*

---

<sup>6</sup> «Физиолог» аккумулирует в себе все сведения касательно подлинных или вымышленных животных. Можно было бы предположить, что в этом трактате дается точное описание тех животных, которые известны самому автору, а его необузданная фантазия проявляется лишь там, где речь заходит о животных, известных ему только понаслышке. Иначе говоря, сороку, например, он описывает со знанием дела, а единорога приблизительно [цит. по Шурбелевой 2003].

*monstrorum de diversis generibus* (IX sec.), le varie versioni della *Lettera* di Prete Gianni, dagli inizi del XII secolo. In questo secolo abbiamo la versione più nota del Bestiario di Cambridge, il *Didascalicon* di Ugo di San Vittore, il *De philosophia mundi* di Guglielmo di Conches, il *De imagine mundi* di Onorio di Autun, il *De naturis rerum* di Alessandro Neckham e, a cavallo tra XII e XIII, il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico. Seguono il *De natura rerum* di Tommaso da Cantimpré, le opere naturalistiche di Alberto Magno, il già citato *Speculum* di Vincenzo di Beauvais, lo *Speculorum divinorum et quorundam naturalium* di Enrico Bate, molte pagine di Ruggero Bacone e di Raimondo Lullo. Per non dire del *Milione* di Marco Polo e delle sue filiazioni successive, come le varie versioni dei viaggi di Mandeville o il *Libro piccolo di meraviglie* di Jacopo di Sanseverino. Ma ancora occorrerebbe citare sia *il Trésor* che *il Tesoretto* di Brunetto Latini o *La composizione del mondo* di Restoro d'Arezzo»<sup>7</sup> [Eco 2012].

### **Фрагмент из романа «Имя розы» - описание манускрипта**

В следующем фрагменте, посвященном описанию декора манускрипта, выполненного погибшим монахом Адельмом, прием аккумуляции выполняет ту же функцию, а именно усиливает фантазмагоричность видения рассказчика:

*“Si trattava di un salterio ai margini del quale si delineava un mondo rovesciato rispetto a quello cui ci hanno abituati i nostri sensi. Come se al limine di un discorso che per definizione è il discorso della verità, si*

---

<sup>7</sup> Начиная с Плиния энциклопедии появляются с головокружительной быстротой (5). За Плинием следует Солин («*Collectanea rerum memorabilium*» или «*Polihistor*») (II в.), «*О чудесах Востока*» («*De rebus in oriente mirabilibus*») (предположительно VIII в.), «*Послание Александра*» («*Epistula Alexandri*») (VII в.), «*Этимологии*» Исидора (VII в.), различные пассажи из Беды и Беато Либанского (VIII в.), «*О природах вещей*» («*De rerum naturis*») Рабана Мавра (IX в.), «*Космография*» («*Cosmographia*») Этикуса Истера (VIII в.), «*Книга различных чудовищ*» («*Liber monstrorum de diversis generibus*») (IX в.), различные переводы Послания пресвитера Иоанна, датируемые началом XII в. В том же XII веке появляется самая известная версия Кембриджского bestiaria, «*Дидаскаликон*» («*Didascalicon*») Гуго Сен-Викторского, «*О философии мира*» («*De philosophia mundi*») Гильома Коншского, «*Об образе мира*» («*De imagine mundi*») Гонория Августодунского, «*О природах вещей*» («*De naturis rerum*») Александра Некхама и (на рубеже XII и XIII вв.) «*О свойствах вещей*» («*De proprietatibus rerum*») Варфоломея Английского. За ними следуют «*О природе вещей*» («*De natura rerum*») Фомы Кантипратанского, произведения о природе Альберта Великого, уже упоминавшееся «*Speculum*» Винсента из Бове, «*Speculorum divinorum et quorundam naturalium*» Генриха Батского, а также работы Роджера Бэкона и Раймунда Луллия, не говоря уже о «*Миллионе*» Марко Поло и последующих подражаниях наподобие различных версий повествования о путешествиях Мандевиля или «*Книжицы о чудесах*» Иакова из Сан-Северино. Еще следует упомянуть «*Книгу о сокровище*» («*Сокровищницу*») и «*Малое сокровище*» Brunetto Latini, а также «*Строение мира*» Restoro d'Arezzo. [цит. по Шурбелевой 2003].



*svolgesse profondamente legato a quello, per mirabili allusioni in aenigmate, un discorso menzognero su un universo posto a testa in giù, dove i cani fuggono davanti alla lepre e i cervi cacciano il leone. Piccole teste a zampa d'uccello, animali con mani umane sulle terga, teste chiomate dalle quali spuntavano piedi, dragoni zebrati, quadrupedi dal collo serpentino che si allacciava in mille nodi inestricabili, scimmie dalle corna cervine, sirene a forma di volatile con ali membranose sul dorso, uomini senza braccia con altri corpi umani che spuntavano loro sulla schiena a mo' di gobba, e figure con la bocca dentata sul ventre, umani con la testa equina ed equini con gambe umane, pesci con ali d'uccello e uccelli con coda di pesce, mostri a corpo unico e doppia testa o testa unica e corpo doppio, vacche a coda di gallo dalle ali di farfalla, donne dal capo squamato come il dorso di un pesce, chimere bicefale interallacciate con libellule dal muso di lucertola, centauri, dragoni, elefanti, manticore, sciapodi sdraiati su rami d'albero, grifoni dalla cui coda si generava un arciere in assetto di guerra, creature diaboliche dal collo senza fine, sequenze di animali antropomorfi e di nani zoomorfi si associavano, talora sulla stessa pagina, a scene di vita campestre dove vedevi rappresentata, con vivacità impressionante, sì che avresti creduto che le figure fossero vive, tutta la vita dei campi, aratori, raccoglitori di frutti, mietitori, filatrici, seminatori accanto a volpi e faine armate di balestre che scalavano una città turrata difesa da scimmie. Qua una lettera iniziale si piegava a L e nella parte inferiore generava un dragone, là una grande V che dava inizio alla parola “verba” produceva come naturale viticchio del suo tronco una serpe dalle mille volute, a sua volta generante altre serpi quali pampini e corimbi”<sup>8</sup>. [Eco 2018]*

---

<sup>8</sup> Это была алтарь, на краю которого был очерчен мир, противоположный тому, к которому привыкли наши чувства. Как будто в пределе речи, которая по определению является речью истины, разворачивается глубоко связанный с этим, для замечательных намеков в aenigmate, лживой речью о Вселенной, расположенной вверх ногами, где собаки бегут впереди зайца, а олени охотятся на льва. Маленькие головы с птичьими лапами, животные с человеческими руками на спине, головы с шипами, из которых торчали ноги, полосатые драко, четвероногие существа со змеиной шеей, завязывающиеся в тысячу неразрывных узлов, обезьяны с рогатыми головами, летучие русалки с перепончатыми крыльями на спине, безрукие люди с другими человеческими телами, торчащими на спине из горба, и фигуры с зубчатым ртом на животе, люди с лошадиной головой и лошади с человеческими ногами, рыбы с птичьими крыльями и птицы с рыбьими хвостами, монстры с одним телом и двойной головой или одной головой и двойным телом, коровы с

Аккумуляция сочетает в себе следующие группы понятий:

- Виды животных: *cani* (собаки), *lepre* (зайцы), *cervi* (олени), *leone* (лев), *scimmie* (обезьяны), *cervine* (оленьи), *equina* (лошадиные), *vacche* (коровы), *gallo* (петух), *farfalla* (бабочка), *lucertola* (ящерица), *elefanti* (слон), *volpi* (лисы), *faine* (куница), *serpe* (змеи), *libellule* (стрекозы)
- Гиперонимы, описывающие виды реальных и фантастических животных: *uccello* (птица), *animali* (животные), *volatile* (птицы), *pesci* (рыбы), *animali antropomorfi* (антропоморфные существа), *creature diaboliche* (дьявольские создания)
- Фантастические существа: *dragoni* (драконы), *mostri* (монстры), *chimere* (химеры), *centauri* (кентавры), *manticore* (манतिकоры), *grifoni* (грифоны), *sirene* (русалка)
- Части тел животных и людей: *testa* (голова), *zampa* (лапа), *mani* (кисти рук), *piedi* (стопы), *collo* (шея), *corna* (рога), *ali* (крылья), *dorso* (спинка), *braccia* (руки), *corpi* (тела), *schiena* (спина), *gobba* (горб), *bocca* (рот), *dentata* (наделенный зубами), *ventre* (кишки), *gambe* (ноги), *coda* (хвост), *capo* (голова), *bicefale* (двуликий), *muso* (морды)
- Профессии средневековья: *arciere* (лучник), *aratori* (пахари), *raccoglitori di frutti* (сборщики фруктов), *mietitori* (жнецы), *filatrici* (пряжи), *seminatori* (сеятель)

Яркость описываемого автором зрелища обеспечивается и тем, что лишь некоторые из перечисленных упоминаются в тексте сами по себе, в то время как прочие перетекают друг в друга: *umani con la testa equina ed equini con gambe umane, pesci con ali d'uccello e uccelli con coda di pesce* и пр.

---

петушиным хвостом с крыльями бабочки, женщины с чешуйчатой головой, похожие на спину рыбы, двуглавые химеры, чередующиеся со стрекозами с мордой ящерицы, кентавры, драконы, слоны, манतिकоры, одноногие люди, лежащие на ветвях деревьев, грифоны, из хвоста которых появился лучник в боевой стойке, дьявольские существа с бесконечной шеей, ряды антропоморфных животных и зооморфных карликов, соседствующие на одной странице, со сценами деревенской жизни, где видели себя представленными, с впечатляющей живостью, да, вы бы поверили, что фигуры были живы, вся жизнь полей, пахарей, сборщиков фруктов, жнецов, прядильщиков, сеятелей рядом с лисами и куницами, вооруженными арбалетами, которые поднимались по башенному городу, защищенному обезьянами. Здесь начальная буква складывалась в L и в нижней части порождала дракона, там большая буква V, которая начинала слово "verba", производила как естественный витиккио его ствола змею с тысячей завитков, в свою очередь порождая других змей [перевод наш]

Обратим внимание также и на то, что по большей части аккумуляция разворачивается в одном огромном предложении с одним предикативным центром, многочисленными однородными подлежащими и несколькими придаточными определительными.

В описанном фрагменте художественного текста прием аккумуляции вводится автором для усиления фантастической природы видения, представшего перед рассказчиком. Однако данный прием служит и другим целям, как будет явно из анализа других фрагментов.

Возьмем еще один фрагмент из художественного текста. В данном фрагменте не идет речи о фантастических видениях, а описываются объективные факты ботаники:

*“D'estate o di primavera, con la varietà delle sue erbe, e ciascuna adornata dei suoi fiori, questo orto canta meglio le lodi del Creatore,” disse Severino a mo' di scusa. “Ma anche in questa stagione l'occhio dell'erborista vede attraverso i rami secchi le piante che verranno e può dirti che quest'orto è più ricco di quanto mai lo fu un erbario, e più variopinto, per quanto bellissime siano le miniature di quello. E poi anche in inverno crescono le erbe buone, e altre ne tengo raccolte e pronte nei vasi che ho in laboratorio. Così con le radici dell'acetosella si curano i catarri, e con decotto di radici di althea si fanno impacchi per le malattie della pelle, con la lappa si cicatrizzano gli eczemi, tritutando e macinando il rizoma della bistorta si curano le diarree e alcuni mali delle donne, la lippia è un buon digestivo, la farfara va bene per la tosse, e abbiamo della buona genziana per digerire, e della glycyrrhiza, e del ginepro per farne un buon infuso, il sambuco da farne con la corteccia un decotto per il fegato, la saponaria da macerarne le radici in acqua fredda, per il catarro, e la valeriana di cui certo conoscete le virtù.”*

<...>

*Severino guardò il maestro di sottocchi: “Ti interessi di erboristeria?”  
 “Molto poco,” disse modestamente Guglielmo, “una volta ebbi tra le mani il  
 Theatrum Sanitatis di Ububchasym de Baldach...”*

*“Abul Asan al Muchtar ibn Botlan.”*

*“O Ellucasim Elimittar, come vuoi tu. Mi chiedo se se ne potrà trovare  
 una copia qui.”*

*“E delle più belle, con molte immagini di preziosa fattura.”*

*“Sia lode al cielo. E il De virtutibus herbarum del Platearius?”*

*“Anche quello, e il De plantis e il De vegetalibus di Aristotele tradotto  
 da Alfredo di Sareshel.”*

*“Ho sentito dire che non sia veramente di Aristotele,” osservò  
 Guglielmo, “come non era di Aristotele, si scoprì, il De causis.”*

*“In ogni caso è un grande libro,” osservò Severino”<sup>9</sup>. [Eco 2018]*

В приведенном фрагменте мы видим, что с помощью приема аккумуляции объединяются сразу три группы понятий. В первую очередь, попарно аккумуляруются названия растений и болезней, во-вторых, чуть ниже в тексте, книги.

При этом группы понятий “книги” и “травы” объединяются в сравнении: “più ricco di quanto mai lo fu un erbario, e più variopinto, per quanto bellissime

---

<sup>9</sup> Летом или весной, с разнообразием своих трав и украшенный цветами, этот огород лучше всего воспеваает хвалу создателю”, - сказал Северино, как бы извиняясь. “Но даже и сейчас глаз травника видит сквозь сухие ветви грядущие растения и может сказать вам, что этот огород богаче, чем когда-либо был гербарий, и более красочен, чем книжные миниатюры. И даже зимой растут хорошие травы, а другие я держу собранными и готовыми в горшках, которые у меня есть в лаборатории. Таким образом, корнями щавеля лечат воспаления, а отваром корней алтеи делают компрессы от кожных заболеваний, лопухом снимают экземы, измельчают и измельченным корневищем змеиного горца лечат диареи и некоторые болезни женщин, липпия помогает пищеварению, мать-и-мачеха хороша в случае кашля, и у нас есть хорошая горечавка для переваривания, и лакрица, и можжевельник, чтобы сделать хороший настой, бузина, чтобы сделать из коры отвар для печени, мыльнянка, чтобы вымачивать корни в холодной воде, для мокроты, и валерьянка, достоинства которой вы наверняка знаете.

<...>

Северин посмотрел на учителя: “Вы интересуетесь травниками?”

“Очень мало,” - скромно сказал Вильгельм, - “однажды держал в руках Theatrum Sanitatis Убубхасима де Балдаха...”

“Абул Асана аль Мухтара ибн Ботлана.”

“Или Эллюкасима Элимиттара, как хотите. Интересно, найдется ли здесь копия?”

“Одна из самых красивых, с множеством изображений драгоценного мастерства.”

“Да будет хвала небесам. А как насчет De virtutibus herbarum Платериуса?”

“Это тоже, и De plantis и De vegetalibus Аристотеля в переводе Альфреда Сарешельского.”

“Я слышал, что на самом деле это не Аристотель, - заметил Вильгельм, - как и De causis.”

“Во всяком случае, это отличная книга, - заметил Северин.

siano le miniature di quello”. Вероятно, это сравнение восходит к письму бл. Иеронима к Марцелле (письмо 44): «Земледелец, идя за плугом, поет аллилуйя; покрытый потом жнец развлекается псалмами, виноградарь, срезывая кривым ножом виноградные ветви, поет что-нибудь из Давида» [Иероним 1894].

В случае с аккумуляцией растений и болезней на уровне синтаксиса мы видим разнообразие представленных предикативных конструкций. Так, названия растений оказываются в позиции подлежащего (“la lippia è un buon digestivo”, “la farfara va bene per la tosse”), в позиции обстоятельства образа действия при сказуемом, выраженном безличным глаголом (“con le radici dell'acetosella si curano i catarri”, “con decotto di radici di althea si fanno impacchi per le malattie della pelle”, “con la lappa si cicatrizzano gli eczemi”, “macinando il rizoma della bistorta si curano le diarree”), а также в позиции прямого дополнения к сказуемому, выраженному глаголом “abbiamo”, в этом случае некоторые названия трав употребляются с частичным артиклем (“**abbiamo della buona genziana** per digerire, e della glycyrrhiza, e del ginepro per farne un buon infuso, il sambuco da farne con la cortecchia un decotto per il fegato, la saponaria da macerarne le radici in acqua fredda, per il catarro, e la valeriana di cui certo conoscete le virtù”). Названия болезней в данном случае оказываются в позиции дополнения.

Упомянутые в данном фрагменте растения действительно существуют и описанные здесь же свойства реальны, совпадают с принятой в науке информацией об их действии.

Если названия трав и болезней оказываются высказаны в одной реплике, то названия книг аккумулируются в диалоге. Итак, в диалоге упоминаются следующие труды:

- *Theatrum Sanitatis*. Трактат по медицине, популярный в XIV-XV веках. Его цель состояла в том, чтобы научить аристократов правилам гигиены в соответствии с постулатами доказательной медицины позднего Средневековья. Автором текста является врач-христианин арабского

происхождения Убубкасым (он же Эллукасым Элимиттар, он же Абуль Асан аль Мухтар ибн Ботлан)

- *De virtutibus herbarum del Platearius*. Данный трактат создан Маттеусом Платеарием (лат. Matthaheus Platearius), врачом из медицинской школы в Салерно
- *De plantis* e il *De vegetalibus* di Aristotele tradotto da Alfredo di Sareshel. *De plantis* – псевдоаристотелевский трактат. На данный момент ученые сходятся во мнении, что данный трактат является комментарием Николая Дамасского к утерянному труду Аристотеля. Данный трактат перевел на латынь Альфред Сарешельский. Александр Неккам упоминает его в 1190 году в своих аристотелевских комментариях. Сарешел также посвятит ему «*De motu Cordis*», медицинское произведение, вдохновленное греко-арабской и салернитанской традициями (он демонстрирует там, что душа управляет телом через сердце). Под *De vegetalibus* скорее всего имеется в виду комментарий к работам Аристотеля за авторством Альберта Великого.
- *De causis*. Еще один псевдоаристотелевский текст, на деле оказавшийся арабский трактат IX века, переведен на латынь Джерардо Кремонским.

### Публицистика

Романистом Умберто Эко стал в зрелом возрасте, будучи к тому времени ученым с мировым именем и известным публицистом. На протяжении длительных периодов он сотрудничал с такими газетами, как *Il Giorno*, *La Stampa*, *Corriere della Sera*, *La Repubblica* и другими изданиями.

Серии его статей были изданы в виде сборников, например, «Картонки Минервы» («*La bustina di Minerva*» Milano 2006). Проанализируем несколько фрагментов из этого сборника.

### Фрагмент из статьи «I libri da consultare e libri da leggere»

*«I libri da leggere non potranno essere sostituiti da alcun aggeggio elettronico. Sono fatti per essere presi in mano, anche a letto, anche in barca, anche là dove non ci sono spine elettriche, anche dove e quando qualsiasi batteria si è scaricata, possono essere sottolineati, sopportano orecchie e segnalibri, possono essere lasciati cadere per terra o abbandonati aperti sul petto o sulle ginocchia quando ci prende il sonno, stanno in tasca, si sciupano, assumono una fisionomia individuale a seconda dell'intensità e regolarità delle nostre letture, ci ricordano (se ci appaiono troppo freschi e intonsi) che non li abbiamo ancora letti, si leggono tenendo la testa come vogliamo noi, senza imporci la lettura fissa e tesa dello schermo di un computer; amichevolissimo in tutto salvo che per la cervicale. Provate a leggervi tutta la Divina Commedia, anche solo un'ora al giorno, su un computer; e poi mi fate sapere»<sup>10</sup>. [Eco 2016: 155-156].*

Формальность стилю придает использование следующих синтаксических приемов:

- использование пассивных конструкций: *possono essere sottolineati*;
- пассивно-каузативных оборотов: *possono essere lasciati cadere o abbandonati aperti* ,
- пассивных инфинитивов, *per essere presi*;
- *si* passivante: *si leggono*.

Автор отождествляет себя со своим читателем, на что указывает местоимение «мы»: *quando ci prende il sonno, regolarità delle nostre letture, ci ricordano, come vogliamo noi*.

---

<sup>10</sup> Книги для чтения не сможет заменить никакое электронное устройство. Они сделаны для того, чтобы брать их в руки, даже в постель, даже в лодку, даже там, где нет электрических розеток, даже там и тогда, когда разряжена любая батарейка, в них можно подчеркивать, они выдерживают загибы и закладки, их можно уронить на пол и оставить открытыми на груди или на коленях, когда вас одолел сон, они могут лежать в кармане, они мнутся и принимают особый вид, согласно интенсивности и регулярности нашего чтения, они напоминают нам (если выглядят слишком свежими и не початыми), что мы их еще не прочитали, они читаются с удобным нам наклоном головы, не заставляя сидеть неподвижно и напряженно перед экраном компьютера, дружелюбнейшего к нам во всем, за исключением шейного отдела. Попробуйте прочитать в свое удовольствие всю «Божественную комедию», хотя по часу в день, с компьютера, и потом мне расскажете. [перевод наш]

Созданию экспрессивности служит и датив интереса: *Provate a leggervi tutta la Divina Commedia.*

Экспрессивность также достигается за счет приема парцелляции, в следующем примере он реализуется дважды: *I libri da leggere non potranno essere sostituiti da alcun aggeggio elettronico. / Sono fatti per essere presi in mano, / anche a letto, /anche in barca, / anche là dove non ci sono spine elettriche, /anche dove e quando qualsiasi batteria si è scaricata...*

Эко использует излюбленный прием параллелизма, нанизывая на этот раз предикаты: период состоит из девяти частей, организованных вокруг девяти сказуемых к подлежащему *i libri*, отделенному от них точкой и, соответственно, паузой: *sono fatti, possono essere sottolineati, sopportono, possono essere lasciati cadere o abbandonati aperti, stanno, si sciupano, ci ricordono, si leggono.*

Динамичность создают формы императива второго лица мн.числа: *Provate a leggervi tutta la Divina Commedia, anche solo un'ora al giorno, su un computer; e poi mi fate sapere.*

На уровне лексики степень экспрессивности повышают также прилагательное в абсолютной превосходной степени *amichevollissimo* и разговорные лексемы и выражения *fisionimia* (ср. с нейтр. *viso*), *far sapere* (нейтр. *informare*).

### **Фрагмент из статьи “Elogio dei classici”**

*«Dicono che in questo periodo di crisi del libro vendono bene i classici. E non solo quelli a mille lire, ma anche quelli in cofanetto. E non solo quelli del girone A come Platone, ma anche quelli del girone B come Cicerone; e siccome vengono letti materialisti come Epicuro e panteisti come Plotino, qui non c'entra né la rinascita delle destre né l'avanzata delle sinistre. Diciamo che gli editori, annusando gli umori del pubblico, si sono resi conto che in un momento di crollo e ristrutturazione di tutti i valori, i lettori cercano qualche cosa di sicuro. Perché i classici danno sicurezza? Perché un classico è un*



*autore che, specie in periodi in cui si copiava a mano, ha indotto molti a ricopiarlo, e lungo i secoli ha sconfitto l'inertia del tempo e le sirene dell'oblio. Si sono anche salvati autori che non valevano il costo della pergamena, mentre altri, forse grandissimi, sono stati condannati alla dimenticanza perpetua; ma statisticamente la comunità degli uomini ha reagito sulle basi di un sano buon senso, e ci sono forti probabilità che un autore diventato classico abbia ancora qualcosa di buono da dirci»<sup>11</sup>. [Eco 2016]*

Рассмотрим основные характеристики этого фрагмента, в котором Умберто Эко обсуждает основные тенденции в сфере торговли книгами.

В этом фрагменте присутствует контраст между стилистически низкими и высокими фигурами: так, лексемы разговорного стиля, как, например, глагол «унюхать» («*annusando*») или выражения *qualcosa di buono, quelli a mille lire* соседствуют с пафосом высокопарных сочетаний *l'inertia del tempo, le sirene dell'oblio, dimenticanza perpetua*. Экспрессивность также достигается за счет использования литоты (*autori che non valevano il costo della pergamena*), а также риторического вопроса: *Perché i classici danno sicurezza?*

Говоря о синтаксисе, отметим, что и в этом фрагменте, так же организованном в виде периодов, впрочем, не таких объемных, как в рассмотренных выше текстах, активно используется параллелизм. Организующим приемом текста можно назвать противопоставление, которое с первых строк задает ритм всему фрагменту: противопоставлены дорогие и дешевые издания, Платон и Цицерон, Эпикур и Плотин, правые и левые, плохие и великие авторы (*quelli del girone A come Platone, ma anche quelli del*

---

<sup>11</sup> Говорят, что в этот период книжного кризиса хорошо продаются классики. И не только те, которые стоят тысячу лир, но и те, которые в подарочной упаковке. И не только классики серии А, как Платон, но и классики серии Б как Цицерон; и поскольку читают материалистов, например, Эпикура и пантеистов, например, Плотина, тут совсем не при чем ни возрождение правых, ни продвижение левых. Похоже, что издатели, пронюхав настроения публики, поняли, что в момент крушения и реструктуризации всех ценностей читатели ищут что-нибудь надежное. Почему классики дают ощущение надежности? Потому что классик, это тот, кто, особенно в периоды, когда переписывали от руки, побуждал многих переписывать его и веками побеждал инерцию времени и сирен забвения. Конечно, уцелели некоторые авторы, которые не стоили даже цены пергамента, в то время, как другие, возможно, великие, были приговорены к вечному забвению; но статистика говорит о том, что человеческое общество реагирует на основании здравого смысла и есть большая вероятность того, что автору, ставшему классиком, до сих пор есть, что нам сказать полезного [перевод наш].

*girone B come Cicerone; materialisti come Epicuro e panteisti come Plotino; la rinascita delle destre né l'avanzata delle sinistre; Si sono anche salvati autori che non valevano il costo della pergamena, mentre altri, forse grandissimi, sono stati condannati alla dimenticanza perpetua).*

Также можно отметить столкновение прецедентности, которое вызывает комический эффект: классические авторы Платон, Цицерон, Эпикур, Плотин упоминаются в контексте эшелонов футбольного чемпионата Италии, классифицируясь (*quelli del girone A come Platone, ma anche quelli del girone B come Cicerone*). Этим приемом автор достигает нескольких целей: реализуется комический эффект, привлекается внимание читателя разного интеллектуального уровня. Учитывая, что футбольная тематика очень популярна во всех слоях итальянского общества, для читателя, не специалиста в области античной литературы, выстраивается понятная иерархия авторов, для читателя-интеллектуала создается игровой момент.

### **Фрагмент из статьи «Un trattato sugli stuzzicadenti»**

Рассмотрим еще один фрагмент публицистической статьи У. Эко, посвященной современному книжному рынку, где он, как всегда, обращается к прошедшим эпохам и анализирует книжный каталог парижского антикварного магазина.

*«Forse non sapete quanto sia saporosa la lettura dei cataloghi di libri antichi. Non solo per il collezionista, interessato alla bellezza o antichità della copia, ma anche per il curioso a caccia di stravaganze.*

*Ho ora tra le mani il catalogo Cabinet de curiosités II della libreria parigina Intersigne e sfogliando l'elenco di questi 535 titoli sono tentato di leggerli tutti. Lascio perdere squisite pubblicazioni mediche dell'epoca positivista: analisi sulla follia di Rousseau o di E. T. A. Hoffmann e un Maometto considerato come alienato del 1842; esperimenti di trapianto di testicoli dalla scimmia all'uomo; protesi testicolari in argento; le opere del celebre Tissot sulla masturbazione (come causa di cecità, sordità, demenza precoce e così via); un'operetta in cui si denuncia la*

*pericolosità della sifilide come possibile causa di tubercolosi; un'altra del 1901 sulla necrofagia. Mi limito a titoli decisamente meno scientifici, e per lo più li tradurrò in italiano, anche se si tratta di opere francesi .*

<...>

*Mi fermo qui, e spero che questa rapida rassegna serva almeno di consolazione a chi si lamenta che ai giorni nostri si stampino troppi libri inutili» [Eco 2016]<sup>12</sup>.*

Статья начинается с противопоставления, типичного для У.Эко – он называет себя *il curioso a caccia di stravaganze* «любопытствующий в поисках странных вещей» в противоположность коллекционеру (*il collezionista*).

В данном случае мы снова видим аккумуляцию, во втором абзаце - по значению “предмет исследования”. Аккумуляция снова происходит в пределах одного распространенного предложения. На синтаксическом уровне очевидно, что аккумуляемые понятие выступают в роли дополнений, управляемых сказуемым “*lascio perdere*”.

Если в предыдущих фрагментах прием аккумуляции был направлен на усиление гротеска, демонстрировал ученость персонажа или его испуг, в данном случае мы впервые сталкиваемся с аккумуляцией со оттенком иронии. Перечисленные исследования, безусловно, современному читателю кажутся нелепыми, и этот эффект усиливается за счет плотности, с которой они описаны в тексте.

## **Научные труды**

Обратимся к научным сочинениям Умберто Эко.

**Фрагмент из «Трактата об общей семиотике» («Trattato di semiotica generale» (1975))**

<sup>12</sup> Я держу в руках каталог Cabinet de curiosités II из парижской книжной лавки Intersigne и листовая перечень из 535 заголовков, я испытываю желание прочитать. Опустим изысканные публикации по медицине эпохи позитивизма, а именно: аналитический труд о сумашествии Руссо и Гофмана, и присоединившегося к ним в 1842 некоего Магомета; эксперименты по пересадке человеку яичек обезьяны; протезы яичек из серебра; работы почтенного Тиссо о мастурбации (как о причине слепоты, глухоты, ранней деменции и т. д.); небольшого исследования, в которой доказывалось, что сифилис не является причиной туберкулеза; еще одна работа 1901 года о некрофагии. Я ограничусь наименованиями гораздо менее научными и, более того, переведу их на итальянский, хотя речь идет о французских произведениях.

«La definizione di Saussure è molto importante e ha servito a sviluppare una coscienza semiotica. La sua definizione di segno come entità a due facce (*signifiant e signifié*) ha anticipato e determinato tutte le successive definizioni di funzione segnica. E, nella misura in cui la relazione tra significante e significato viene stabilita sulla base di un sistema di regole (la *langue*), la semiologia saussuriana sembrerebbe una rigorosa semiologia della significazione. Ma non è un caso se i sostenitori di una semiologia della comunicazione si rifanno alla semiologia saussuriana. Saussure non ha mai chiaramente definito il significato, lasciandolo a metà strada tra una immagine mentale, un concetto e una realtà psicologica non altrimenti circoscritta; in compenso ha sottolineato con forza il fatto che il significato è qualcosa che ha a che fare con l'attività mentale di individui in seno alla società. Però secondo Saussure il segno 'esprime' delle idee e, anche se si accetta che egli non pensasse a una accezione platonica del termine 'idea', rimane il fatto che le sue idee erano eventi mentali che concernevano una mente umana»<sup>13</sup>. [Eco 2017].

Рассмотрим, какие приемы использует автор в тексте научного стиля.

На уровне лексики:

- используется нейтральная лексика с формальным оттенком: *individui, termine, attività mentale, circoscritta*;
- присутствуют лингвистические термины: *semiologia, comunicazione, significante e significato* и др.;
- заимствования из французского (*signifiant e signifié*);
- слова абстрактного значения, например, *coscienza*, *l'attività mentale di individui in seno alla società*;

---

<sup>13</sup> Определение Соссюра имеет большую важность и послужило развитию семиотического сознания. Его определение знака как единства двух сторон (означающего и означаемого) предвосхитило и определило все последующие определения знаковой функции. И, в той мере, в какой отношение между означающим и означаемым было установлено на базе системы правил (языка), семиология по Соссюру могла бы казаться строгой семиологией значения. Но было бы неуместно, если бы те, кто занимается семиологией в области коммуникации, уподобили ее семиологии Соссюра. Соссюр никогда не давал ясного определения означаемому, остановившись на полдороги между ментальным образом, концептом и психологической реальностью по-другому не описанной; зато он настаивал на том факте, что означаемое есть нечто, имеющее общее с умственной деятельностью индивидуума в лоне общества. Однако, согласно Соссюру, знак выражает идеи, даже если мы согласимся в том, что он не думал о платоновском толковании термина «идея», остается фактом то, что его идеи являются ментальными событиями, имеющими отношение к человеческому разуму [перевод наш].

- отметим местоимение *egli*, глагол *concernere* как принадлежащий официальному стилю,
- широко используются отыменные прилагательные: *semiologia saussuriana*, *funzione segnica*, *accezione platonica*.

На уровне синтаксиса:

- отметим пассивные конструкции, в том числе с заменой глагола *essere* на глагол *venire* – более литературное выражение *viene stabilita*,
- присутствие конструкций с неопределенно-личным местоимением *si*: *se si accetta*.

Однако, определенные лексико-синтаксические средства придают научному тексту экспрессивность и «снижают» стиль. Так, мы можем отметить разговорные выражения *non è un caso* «неуместно», *lasciandolo a metà strada* «оставляя на полдороги», *ha a che fare* «имеет дело» и выражение оценки *ha sottolineato con forza* «он сильно подчеркивал». Личные конструкции типа *Saussure non ha mai chiaramente definito il significato* также делают высказывание более неформальным.

Синтаксис характеризуется простыми конструкциями, отсутствуют сложные периоды, в тексте преобладают простые предложения, сложно-сочинительные, или подчинительные с одним придаточным.

### **Отрывок из трактата «Проблема эстетического в трудах Фомы Аквинского» («Problema estetico in Tommaso d’Aquino»)**

*«Il caso di Suger, abate di Saint-Denis, è tipico. All’opposto di san Bernardo e del suo forsennato rigorismo, innamorato della bellezza della casa di Dio, costruita sul modello del Tempio di Salomone, Suger accumula e descrive i tesori di Saint-Denis, e li descrive “per tema che l’Oblio, geloso rivale della verità, si insinui e cancelli l’esempio di una azione ulteriore”. E così elenca i suoi calici adorni di giacinti e topazi, e i vasi “resi ammirevoli dalla mano dello scultore”, e si innamora del luore delle pietre, del carbonchio, del topazio, del diamante, del diaspro, della crisolite, dell’onice,*

*dello zaffiro, del berillo, dello smeraldo... Salvo che vede tutto quel fulgore come la veste sensibile della divinità sul cui altare appaiono. Giocano quindi in Suger il gusto del kolossal, il gusto parvenu del “borghese stupefatto” di Huizinga, e il sentimento integrato di uno splendore che è fisico e teologico insieme, e non è chiaro (ma i capitoli sulla sensibilità allegorica e simbolica ci confermeranno sulla validità, nell’ambito del modello medievale, di questo atteggiamento) se egli ammira Dio come Bellezza e la Bellezza come momento vicario di rivelazione di Dio. Non è chiaro e, diremo, non deve essere chiaro; il momento estetico come momento teofanico è – lo vedremo anche a proposito delle stesse componenti neoplatoniche di Tommaso – tipico del pensiero medievale. Non riconoscere il senso del concerto universale, in cui gli esseri cantano la presenza di un Principio che si emana o partecipa la sua potenza, significa allora non comprendere neppure il Cantico delle Creature; oppure il suo corrispettivo mercantile, il gusto collezionistico dell’accumulazione. Gusto esercitato con un sincretismo che farebbe oggi licenziare un conservatore di museo ma rendeva allora ammirevoli gli accumulatori di tesori famosi come il duca di Berry, che collezionava corna di liocorno, l’anello di fidanzamento di san Giuseppe, denti di balena, noci di cocco, conchiglie dei sette mari. E coloro che riunivano in una sola “bellissima” raccolta tremila oggetti tra cui settecento quadri, un elefante imbalsamato, un’idra, un basilisco, un uovo trovato da un abate dentro un altro uovo e della manna caduta nel deserto» [Eco 2012]<sup>14</sup>.*

---

<sup>14</sup> Типичен случай Сугерия, аббата Сен-Дени. В отличие от святого Бернара с его безумным ригоризмом, влюбленного в красоту дома Божия, построенного по образцу Храма Соломона, Сугерий накапливает и описывает сокровища Сен-Дени, причем описывает их «из страха, что Забвение, ревнивый соперник истины, подкрадывается и стирает свидетельство своими действиями». И вот он перечисляет свои кубки, украшенные гиацинтами и топазами, и вазы, «созданные восхитительными рукой скульптора», и влюбляется в блеск камней: карбункула, топаза, алмаза, яшмы, хризолита, оникса, сапфира, берилла, изумруда... За исключением того, что он видит весь этот блеск как одеяние божества, доступное человеческим чувствам, на алтаре которого они появляются. Поэтому вкус к колоссальному, вкус, свойственный парвеню «удивленного буржуа» Хейзинги и, одновременно с этим, ощущение великолепия, физического и теологического одновременно, и неясно (но главы об аллегорической и символической чувствительности подтвердят обоснованность такого отношения в рамках средневековой модели), восхищается ли он Богом как Красотой и Красотой как замещающим моментом откровения Бога. Неясно и, скажем так, не должно быть ясно; эстетический момент как момент теофанический — мы увидим его и в контексте неоплатонических элементов самого Фомы — типичен для средневековой мысли. Не осознавать значение вселенского концерта, в котором существа воспевают присутствие Начала, которое излучается или распространяет свою силу, значит даже не понимать Гимна Брату Солнцу; или его коммерческого аналога — склонность коллекционера к накоплению. Вкус,

Рассмотрим стилистические особенности данного отрывка, в котором речь идет о средневековой эстетике. Умберто Эко рассуждает о понимании красоты как воплощения божественного и практической реализации этой концепции в средневековых коллекциях искусства в монастырях и частных коллекциях.

На лексическом уровне Умберто Эко демонстрирует изысканный стиль. Он использует устаревшую и книжную лексику, например, *tema* (ср. *timore*), *lucore* (ср. *lucentezza*), *carbonchio*. (ср. *rubino*), *oblio* (ср. *dimenticanza*); специальные термины, например: *sincretismo*. Религиозная тематика побуждает автора вводить специальные термины, например, *momento teofanico* «теофанический момент», то есть момент непосредственного явления божества или *momento vicario* – уже в переносном смысле: «момент замещающий».

Богат и набор упоминаемых в контексте обсуждения Сугерия прецедентных лиц, это и Бернанд Клервосский (имеется в виду его дискуссия с Арнольдом Брешианским в 1144-45 гг. относительно роскоши в церкви), и Фома Аквинский, и Франциск Ассизский, автор Гимна Брату Солнцу, а также герцог Жан I Великолепный Беррийский (владелец знаменитой коллекции предметов искусства) и святой Иосиф. Упоминается и Йохан Хейзинга, а также неоплатонизм и Храм Соломона.

С точки зрения синтаксиса текст не представляет длинных периодов, хотя и демонстрирует гипотаксис с развитой системой придаточных, осложненной придаточными, выделенными скобками и тире. Однако живость и эмоциональность повествованию придают инверсии в субъектно-предикативной группе (*Giocano quindi in Suger il gusto del kolossal...*), а также прием парцелляции: *... il gusto collezionistico dell'accumulazione. Gusto esercitato con un sincretismo...*)

---

проявленный с синкретизмом, из-за которого сегодня уволили бы куратора музея, он, однако вызвал восхищение тех, кто накопил знаменитые сокровища, таких, как герцог Беррийский, который собирал рога единорога, обручальное кольцо Святого Иосифа, китовые зубы, кокосы, раковины из семи морей. И те, кто собрал в единую «прекрасную» коллекцию три тысячи предметов, в том числе семьсот картин, чучело слона, гидру, василиска, яйцо, найденное аббатом внутри другого яйца, и манну, упавшую в пустыне.

Следует отметить и прием аккумуляции, когда перечисляются драгоценные камни (*si innamora del lucore delle pietre, del carbonchio, del topazio, del diamante, del diaspro, della crisolite, dell'onice, dello zaffiro, del berillo, dello smeraldo*) или перечисляются экспонаты коллекции герцога Беррийского (*corna di liocorno, l'anello di fidanzamento di san Giuseppe, denti di balena, noci di cocco, conchiglie dei sette mari*) и других коллекционеров *raccolta tremila oggetti tra cui settecento quadri, un elefante imbalsamato, un'idra, un basilisco, un uovo trovato da un abate dentro un altro uovo e della manna caduta nel deserto*». Сами эти перечисления, содержащие абсурдный набор разных предметов, передают авторское ироничное отношение к обсуждаемому предмету.

Ирония и экспрессивность содержится и в прямой оценке автора в использовании прилагательных, относящихся к ментальной сфере и сфере чувств: *forsennato* “безумный”, *innamorato* “влюбленный”, *geloso* “ревнивый”, *sensibile* “чувствительный”, *gusto* “вкус”; прилагательного в превосходной степени *bellissimo* в кавычках.

Такому же снижению стиля служит и французское заимствование *parvenue* «выскачка».



## Выводы по Главе II

Анализ философских взглядов и творческого метода Умберто Эко, предпринятый во второй главе, позволяет сделать выводы о комплексной природе творчества Умберто Эко. Мы рассмотрели концепции постмодернизма, которые оказали существенное влияние на тематику, форму и способы письма, характерные для данного автора. Среди них концепция «открытого произведения», «смерть автора», интертекстуальность, понимание культуры как палимпсеста, текста как шифра, ведущая роль читателя в интерпретации текста. Все эти приемы и идеи делают автора текста «невидимкой», дают ему возможность «спрятаться», упраздняют необходимость ярких лингвистических характеристик.

Умберто Эко выступает и как теоретик, в значительной мере оказавший влияние на становление постмодернизма как культурного явления, и как практик, воплощающий теоретические постулаты в своих текстах.

«Итальянский гуманист нашего времени»<sup>15</sup>, выдающийся писатель и ученый-энциклопедист, Умберто Эко оставил огромный корпус трудов, включающий научные тексты, художественные произведения, публицистические эссе и другие тексты, не всегда поддающихся четкому жанровому делению, однако в своем разнообразии формирующих определенное единство. Этот вывод дает нам предпосылку для идеи о наличии единого индивидуального стиля автора и попытки выявления его основных идиомаркеров.

Сопоставительный поуровневый анализ фрагментов художественных, публицистических и научных текстов Умберто Эко позволяет сделать следующие выводы - во всех трех типах текстов:

- автор широко пользуется:

---

<sup>15</sup> Так назвала Умберто Эко Генеральный директор ЮНЕСКО Ирина Бокова [Режим доступа: [https://www.unesco.org/ru/articles/generalnyy-direktor-yunesko-vozdala-dolznoe-umberto-eko-italyanskomu-gumanistu-nashego-vremeni?TSPD\\_101\\_R0=080713870fab2000d481c0834fd0b2bb53f7e8d6690c83d34cf7e8dd8c1e7b13a19e9b12e1162f4808e4ade36b143000907409f7a77b8d8be339964a32a5db47644f05f768a1fa0c7dc8aec10c77b6d92b0215a44110fb865606238251285eab](https://www.unesco.org/ru/articles/generalnyy-direktor-yunesko-vozdala-dolznoe-umberto-eko-italyanskomu-gumanistu-nashego-vremeni?TSPD_101_R0=080713870fab2000d481c0834fd0b2bb53f7e8d6690c83d34cf7e8dd8c1e7b13a19e9b12e1162f4808e4ade36b143000907409f7a77b8d8be339964a32a5db47644f05f768a1fa0c7dc8aec10c77b6d92b0215a44110fb865606238251285eab)]

- лексикой высокого стиля, в том числе книжной и архаической;
- научной лексикой и специальной терминологией, относящейся к разным областям гуманитарных и естественных наук;
- разговорной лексикой и лексикой сниженного характера;
- создает сложные лексико-семантические системы;
- вводит прецедентные имена исторических лиц, деятелей культуры, науки, религии и общественных деятелей;
- вводит прецедентные названия книг и литературных произведений;
- присутствуют и активно используются следующие синтаксические конструкции:
  - аккумуляция (построение сложных периодов с однородными членами или конструкциями);
  - парцелляция (интонационное деление предложения, оформленное орфографически и способствующее экспрессивизации повествования).

Повсеместное применение данных приемов, характерных для разных функциональных стилей, позволяет говорить о единстве стилистического характера текстов Умберто Эко и радикальном сближении художественного, публицистического и научного стиля в его текстах.

В данной главе мы также подробно рассмотрели представления Умберто Эко о читателе, его разновидностях и роли в интерпретации текста, продемонстрировав языковые особенности фрагментов произведений У.Эко разного жанрового характера. Важность фигуры читателя в процессе «потребления» литературного произведения выдвигает на первый план коммуникативный аспект текста произведения, что дает нам основания рассматривать его и, соответственно, авторский стиль, с позиций лингвопрагматики, к чему мы и переходим в следующей, третьей, главе.

### **Глава III. Индивидуальный стиль У. Эко в функционально-прагматическом аспекте: общение - сообщение - воздействие**

#### **3.1. Идиомаркеры общения: языковая норма и ее отражение в языке**

##### **У.Эко**

#### **3.1.1. Итальянский литературный язык и язык итальянской литературы**

Литературный итальянский язык тесно связан с итальянской литературой как таковой. Чтобы лучше понять эту тесную связь, необходимо вспомнить историю становления литературной нормы итальянского языка.

Путь литературной нормы итальянского языка существенно отличается от путей литературных норм других языков. Это отличие обусловлено непростой ситуацией, которая сложилась на полуострове к моменту, когда назрела необходимость в преодолении существующей диглоссии, при которой в речи итальянцев уживалась латынь и некий диалект. К началу XVI века (сравнительно поздно для оформления национального языка) Италия была раздроблена политически, культурно и лингвистически.

Таким образом, итальянские грамматисты оказались в ситуации, требующей нестандартных решений. У них не было возможности выбрать в качестве литературного языка язык столичного региона, поскольку на территории Италии было несколько государств со своими столицами. По тем же причинам нельзя было выбрать язык определенного сословия, или элиты, или политической верхушки. Так, итальянские грамматисты пришли к эстетическому решению: в качестве основы литературного языка был выбран язык трех самых известных итальянских писателей, Данте, Петрарки и Боккаччо. Все трое были выходцами из Флоренции, что позволило говорить о том, что основой для литературного языка была выбрана флорентийская разновидность тосканского диалекта.

Однако нельзя сказать, что ситуация диглоссии на Аппенинском полуострове тут же разрешилась. Скорее можно говорить о том, что на месте дихотомии латынь-диалект, возникла дихотомия литературный язык — диалект. Это связано с тем, что новая норма приживалась очень плохо, оставаясь языком письменного и официального общения, в то время как между собой итальянцы предпочитали общаться на диалекте.

Ситуация стала постепенно меняться с момента объединения Италии в 1861 году, а радикальные изменения произошли в XX веке, когда правительство приняло меры по ликвидации безграмотности населения. Помимо этого, в эпоху фашизма в Италии велась сознательная борьба с диалектами и языковыми меньшинствами: закрывались школы, преподававшие на диалектах, и диалектные издания [Фарафонова 2013].

Кроме того, существенный вклад внес рост горизонтальной мобильности населения: поскольку жители разных регионов не понимали диалекты друг друга, им приходилось пользоваться литературным языком. Наконец, важную роль сыграли и средства массовой информации, вещание которых также велось на литературном языке. Все эти тенденции вместе привели к тому, что наконец к концу XX века литературным языком владело подавляющее большинство граждан Италии.

Тем не менее, на протяжении веков итальянская литература также вносила свой вклад в популяризацию литературного итальянского языка.

Мы уже отметили основополагающую роль «трех венцов» в кодификации нормы итальянского языка. Однако стоит также упомянуть и специальный интерес Данте к социолингвистической ситуации в Италии, выразившийся в трактате «О народном красноречии». В этом труде Данте предпринял попытку найти на Аппенинском полуострове язык, который мог бы в полной мере заменить латынь как язык литературы. В итоге своих рассуждений Данте предпочел всем остальным диалектам флорентийский. Хотя тосканский диалект стал литературным языком, вплоть до XVI века в итальянских школах преподавалась только латынь. К изучению же собственно

литературного итальянского языка пришли позднее, в XVIII веке, когда книги на этом языке были включены в школьную программу.

Отдельную роль в развитии литературного итальянского языка сыграли такие литераторы, как Лодовико Ариосто, Никколо Макиавелли, Джамбаттиста Марино и Торквато Тассо.

Отметим также, что с постепенным вытеснением итальянским языком латыни исследователи-литературоведы связывают также и рождение жанра итальянской литературной сказки [Поплавская, Эфендиева]. Среди наиболее выдающихся авторов этого жанра можно назвать Джамбаттисту Базиле, Карло Гоцци и Карло Коллоди. Поскольку итальянская литературная сказка фокусируется на бытовых аспекта жизни героев, изображает жизнь низких слоев общества, латынь никак не годилась для описания таких предметов.

Наиболее существенный вклад в эволюцию литературного итальянского языка внес Алессандро Манцони. Наибольшую славу ему принес роман «Обрученные», эпическое полотно о жизни итальянского общества XVII века. На волне национального подъема и интереса к истории итальянского народа, этот роман имел большой успех и закрепил литературный язык в статусе национального [Салеева 2015].

В XX веке размышления итальянских писателей о языке не прекратились. Так, Пьер Паоло Пазолини высказывался в поддержку диалектов и активно использовал их в своем творчестве.

### **3.1.2. Итальянский литературный язык и его эволюция в XX веке: от Italiano Standard к Italiano Neostandard**

По сравнению с другими романскими языками, путь итальянской литературной нормы был тернист и извилист. Там, где прочие романские языки выбирали за норму язык определенной категории граждан (например, придворных, как во французском) или определенного региона (как, например, кастильский испанский), итальянский язык пошел другим путем. В Италии, как мы уже упоминали, за литературную норму был принят тосканский вариант итальянского именно в той форме, в которой он был представлен в текстах трех великих итальянских писателей: Данте, Петрарки и Боккаччо, что позволяет говорить о некоей литературоцентричности итальянской языковой нормы.

Однако прямо сейчас в итальянской лингвистике существует два представления о литературной норме. Как отмечает Л. И. Жолудева с опорой на труды итальянских лингвистов, с одной стороны, можно говорить об Italiano Standard — итальянском литературном языке в традиционном понимании, с другой же, на авансцену выходит Italiano Neostandard, современный литературный итальянский язык [Жолудева 2020].

Термин Italiano Neostandard впервые был предложен итальянским лингвистом Гаэтано Берруто в книге *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* [Berruto 1987]. На данный момент Italiano Neostandard не кодифицирован, поскольку у исследователей нет единого мнения о том, какие характеристики языка следует однозначно включить в соответствующий список. Не существует также и единого мнения о корректном наименовании этого варианта литературного языка. Помимо Italiano Neostandard исследователи предлагают также формулировки *italiano regionale colto medio*, *italiano dell'uso medio*, *italiano comune*, *italiano comune regionale*, *italiano tendenzionale* и пр [Chalupinski 2023]. Тем не менее, Italiano dell'uso medio занимает важное место

в системе итальянского языка, особенно в связи со спецификой итальянской нормы.

Среди источников пополнения новой языковой нормы наиболее продуктивным можно считать *italiano regionale*. Одним из главных процессов, определяющих те новшества, которые несет в себе новый стандарт итальянского языка, является процесс сближения устного и письменного узуса. Важно отметить, что при этом устный узус оказывает существенное влияние на письменный. В целом же *italiano dell'uso medio* отличается широкой вариативностью, допускает региональные влияния и экспрессивность.

Феномен *Italiano Neostandard* привлекает к себе внимание не только итальянских лингвистов, но и ученых других стран. Среди тех, кто разрабатывал в своих статьях и трудах связанную с этим аспектом проблематику, можно назвать Ж. Визмюллер-Зокко, В. Ориолеса, Л. Ребеджани, А. Собреро, Л. И. Жолудеву, Б. Чалупински и других. Основные характерные черты нового стандарта итальянского языка в целом определяются одинаково, однако имеют место и дополнения.

В статье «К вопросу о понятии *Italiano Neostandard*» Жолудева Л.И. ссылаясь на труды Берруто и Д'Акилле, отмечает следующие явления данной разновидности литературного итальянского языка:

1. Прономинальное употребление глаголов *volerci, starci, tenerci, prendersela* и др.;
2. Употребление имперфекта индикатива в значении конъюнктива;
3. Снижение частотности употребления конъюнктива;
4. Нарастающая популярность использования местоимений *lui, lei, loro* в качестве личных местоимений третьего лица;
5. Датив интереса;
6. Эмфатические конструкции (*dislocazione a destra / sinistra*);
7. Эмфатические конструкции с глаголом *essere*;
8. Многофункциональный коннектор *che*;
9. Двойной дейксис;

10. Восклицательные предложения, вводимые *che*;
11. Вопросительные предложения, вводимые *come mai*;
12. Расщепленные вопросы;
13. Топикализация;
14. Плеонастическое употребление *ci*;
15. Рассогласование по числу [Жолудева 2020, Sobrero 1996].

В свою очередь, Винченцо Ориолес в работе *Italiano dell'uso medio o Italiano Neostandard* выделяет следующие характеристики:

1. Устойчивое использование местоимений *lui, lei, loro* в качестве личных местоимений третьего лица;
2. Распространение использования *te* в качестве личного местоимения в именительном падеже;
3. Использование местоимения *gli* в качестве местоимения дательного падежа как для мужского, так и для женского рода, как для единственного, так и для множественного числа;
4. Использование частицы *ci* в качестве местоимения дательного падежа;
5. Замена трехчастной структуры дейктических местоимений (*questo / codesto / quello*) двухчастной (*questo / quello*);
6. Замена местоимения *ciò* местоимениями *questo / quello*;
7. Замена полной формы *questo* на сокращенную *'sto*;
8. Использование указательных местоимений *questo / quello* в качестве личных местоимений третьего лица;
9. Использование настоящего времени в значении будущего;
10. Использование будущего времени в значении предположения;
11. Расширение функций имперфекта, в том числе и замена им конъюнктива;
12. Снижение частотности использования конъюнктива;
13. *Che polivalente*;



14. Прономинальное использование глаголов;
15. Расщепленные вопросы;
16. Двойной дейксис;
17. Эмфатические конструкции (*dislocazione a destra / sinistra, frase scissa / pseudoscissa*);
18. Топикализация;
19. Рассогласование по числу [Orioles 2010].

Наконец, исследовательницы Л.С. Мельникова и Е.А. Кашина, основываясь на исследованиях Ф.Л.Сабатини, А.Собреро и Г. Берруто приводят следующий список новшеств *italiano dell'uso medio*:

1. Сокращение систем временных форм глагола;
2. Выражение значения прошедшего времени формами настоящего;
3. Употребление будущего времени для высказывания прогнозов, сомнений;
4. Ослабление конъюнктива за счет усиления влияния индикатива;
5. Тенденция к замене форм страдательного залога действительным;
6. Замена ряда личных местоимений *egli / ella / essi* рядом *lui / lei / loro*;
7. Использование *ciò* как нейтрального местоимения вместо *questo / quello*;
8. Устранение *codesto* из ряда указательных местоимений;
9. Усиление указательных местоимений
10. Использование наречий *qui* и *lì*;
11. Десемантизация указательных местоимений;
12. Использование аферитических форм *'sto / 'sta* для обозначения *questo / questa*;
13. Употребление союза *che* вместо относительного союза *il quale*;
14. Поливалентный союз *che*;
15. Упрощение системы союзов;
16. Редкое использование сослагательного наклонения;

17. Топикализация, смещение;
18. Расколотое предложение и конструкция с'e presentativo;
19. Согласование по смыслу;
20. Ослабление значимости логических связей [цит. По Мельникова, Кашина 2011].

Сопоставив эти данные, можно констатировать, что главными тенденциями, которые фиксирует новый стандарт итальянского языка, становятся упрощение глагольной системы с расширением функций определенных временных форм, упрощение системы местоимений, развитие синтаксической эмфазы.

### 3.1.3. «Нормативность» языка Умберто Эко: основные тенденции и динамика<sup>16</sup>

Для выполнения задач данного исследования необходимо проанализировать тексты Умберто Эко, с точки зрения присутствия в них черт *italiano dell'uso medio* и *Italiano Standard*, а также их количественных соотношений в тех случаях, где это представляется возможным и уместным. Достижение этой цели позволит нам говорить о том, какой литературной норме отдавал предпочтение Умберто Эко. Поскольку анализ проводится на материале письменной речи, оставим в стороне те характеристики нового стандарта итальянского языка, которые относятся к фонетике.

В качестве материалов для данного анализа мы выбрали три текста Умберто Эко: сборник публицистических заметок разных лет «*La bustina di Minerva*», первый художественный роман Эко «*Il nome della rosa*» и последний художественный роман «*Numero Zero*». Такой выбор материала обусловлен несколькими факторами. Во-первых, как мы уже сказали выше, черты *italiano dell'uso medio* во многом определяются тенденцией сближения письменного и устного языка с доминированием устного. Одновременно с этим, публицистические заметки Умберто Эко демонстрируют максимальную близость к устной речи, как следствие, наличие или отсутствие в них черт данной языковой нормы будет наиболее показательным. Во-вторых, два художественных произведения выбраны нами также не случайно. По времени публикации выбранные нами художественные тексты разделяют 35 лет. Результаты анализа текстов, отстоящих друг от друга на таком существенном временном расстоянии, позволит нам наиболее четко увидеть тенденции в письменной речи писателя в диахронии. Как отмечал Р.А.Будагов, художественный текст является ценным материалом, позволяющим изучать состояние языка современной ему эпохи [Будагов 1976: 305].

---

<sup>16</sup> Материал использовался в статье: Цыганкова А. А. Черты *Italiano Neostandard* в текстах Умберто Эко // Мир науки, культуры, образования. — 2023. — № 100. — С. 492–495

Можно предположить, что в романе «Il nome della rosa» Italiano Standard используется намеренно для придания тексту более старомодного звучания, поскольку действие романа разворачивается в 1327 году. Это предположение уместно, однако для создания атмосферы старины Умберто Эко прибегает к другим средствам архаизации (использование латыни, лексических архаизмов, прием остранения и др.).

Для исследования в данном случае мы применили методы количественного анализа. На основании данных, указанных выше, мы составили некоторый усредненный список черт italiano dell'uso medio. Часть этих черт может быть выявлена в тексте при использовании средств программирования на языке Python. К таковым относятся:

- использование прономинальных глаголов *averci, volerci, starci*
- присутствие личных местоимений *lui, lei, loro* в сравнении с *egli, ella, essi*
- присутствие указательных местоимения *questo, quello* в сравнении с *codesto*
- сочетание *come mai* в начале вопросительного предложения
- местоимение *te* в именительном падеже
- присутствие сокращенных форм *'sto / 'sta*
- присутствие глагола *esserci*
- употребление частицы *ciò* вместо *questo*

Данные явления легко поддаются количественному анализу, поскольку кодом легко описываются, с одной стороны, все возможные формы данных единиц, с другой, они не имеют омонимов (либо случаи их присутствия в тексте так малочисленны, что можно отличить их от омонимов при ручной проверке), а контексты, в которых они присутствуют, позволяют однозначно судить об их значении.

Для выявления указанных явлений мы составили небольшой код на языке программирования Python. Программе подается файл с одним из

текстов, указанных выше. При помощи встроенной библиотеки для работы с регулярными выражениями программа находит все случаи вхождения слов и сочетаний, являющимися маркерами *italiano dell'uso medio* и *Italiano Standard*. Далее все найденные в тексте маркеры сохраняются в результирующий файл вместе с контекстом (30 символов до и после маркера). Далее все полученные результаты проходят проверку в ручном режиме, после чего устанавливается их точное количество.

Однако количественный анализ остальных элементов значительно затруднен. Например, чтобы посчитать, сколько раз в тексте встречается имперфект в значении конъюнктива, необходимо сначала найти все случаи употребления имперфекта (описав предварительно в коде все возможные варианты, в которых в тексте может встретиться глагол в форме имперфекта индикатива), затем в ручном режиме их проанализировать. Такой анализ для одного только объемного *Il nome della rosa*, где все повествование идет в прошедшем времени, представляется титанической задачей. Поскольку же цель данного исследования заключается в выявлении черт новой нормы, а не получении точного их количества, затрачивание таких ресурсов на поиск точного числа соответствующих контекстов не представляется разумным. Таким образом, в тех случаях, где количественный анализ затруднен, мы ограничивались ответом на простой вопрос: есть такие явления в тексте или нет.

Итак, мы выявили число контекстов и присутствие следующих групп единиц, и результаты представили в Таблице 1. В данной таблице основные черты *Italiano Standard* и *Italiano dell'uso medio* представлены в первом столбце. В первой строке таблицы перечислены тексты, по которым проводилось исследование. В ячейках таблицы представлено число вхождений соответствующих черт *Italiano Standard* и *Italiano dell'uso medio* в соответствующих текстах.

*Черты Italiano Standard u Italiano dell'uso medio в текстах Умберто Эко*

<i>Явление</i>	<i>La bustina di Minerva</i>	<i>Il nome della rosa</i>	<i>Numero Zero</i>
<i>Черты Italiano Standard</i>			
<i>Присутствие личного местоимения 'egli'</i>	23	1	1
<i>Присутствие личного местоимения 'ella'</i>	2	0	0
<i>Присутствие личного местоимения 'essi'</i>	44	74	1
<i>Присутствие указательного местоимения 'codesto'</i>	0	1	0
<i>Черты Italiano Neostandard</i>			
<i>Присутствие прономинального глагола 'averci'</i>	31	52	17
<i>Присутствие прономинального глагола 'starci'</i>	7	7	5
<i>Присутствие прономинального глагола 'volerci'</i>	9	11	5
<i>Присутствие личного местоимения 'lui'</i>	73	197	53
<i>Присутствие личного местоимения 'lei'</i>	26	14	62

<i>Присутствие личного местоимения 'loro'</i>	21	31	19
<i>Присутствие указательного местоимения 'questo'</i>	674	1055	163
<i>Присутствие указательного местоимения 'quello'</i>	430	813	207
<i>'Gli', заменяющее дательный падеж, женский род</i>	0	0	0
<i>'Ci' плеонастическое</i>	присутствует	присутствует	присутствует
<i>'Come mai' в начале вопросительного предложения</i>	1	0	0
<i>'Ciò' вместо 'questo'</i>	5	0	1
<i>Сокращенные формы 'sto' / 'sta'</i>	0	0	0
<i>Глагол 'esserci'</i>	присутствует	присутствует	присутствует
<i>Имперфект в значении конъюнктива</i>	присутствует	присутствует	присутствует
<i>Топикализация</i>	присутствует	отсутствует	присутствует
<i>Dislocazione a destra / sinistra</i>	присутствует	присутствует	присутствует
<i>Двойной дейксис</i>	0	0	0
<i>Рассогласование по числу</i>	отсутствует	отсутствует	отсутствует
<i>'Te' в именительном падеже</i>	0	2	1
<i>Датив интереса</i>	3	23	5

Таким образом, мы получили картину присутствия черт Italiano dell'uso medio и в некоторых случаях его соотношение с Italiano Standard в текстах Умберто Эко. Как можно видеть в таблице, хотя в случае выбора между Italiano Standard и Italiano Neostandard автор явно отдает предпочтение второму варианту, не все явления новой нормы были обнаружены в изученных текстах. К числу таковых относятся единицы, чаще всего встречающиеся в устной речи: двойной дейксис, *'sto / 'sta*, рассогласование по числу. Также в результатах практически отсутствует *gli* в функции местоимения дательного падежа женского рода. Данный результат можем объяснить тем, что эта тенденция совсем новая и получила широкое распространение уже в последние годы жизни Эко и после его смерти.

Обратим внимание также на четко обозначенную тенденцию: чем ближе к современности, тем больше черты Italiano Neostandard преобладают над соответствующими единицами Standard, это отчетливо видно, если посмотреть на пропорции количеств личных местоимений одной и другой нормы в разных текстах.

С функциональной точки зрения, такое соотношение Italiano Standard и Italiano dell'uso medio может быть объяснено намерением автора быть ближе к своим читателям, говорить на их языке, поскольку тексты Умберто Эко, как минимум, на самом поверхностном уровне понимания, всегда апеллируют к массовому читателю.

Следует также отметить высокую частотность цитирования текстов Умберто Эко в ведущих словарях итальянского языка в качестве примеров нормы, например, в «Dizionario della lingua italiana» Академии делла Круска или в «Vocabolario on-line» Treccani.



### 3.2. Идиомаркеры сообщения: прецедентные имена и использование прецедентных жанров

Изучая идиостиль Умберто Эко, мы должны обязательно учитывать тот факт, что Умберто Эко – выдающийся теоретик постмодернизма, воплощавший его принципы на практике в своих произведениях, поэтому, изучая его тексты, особенно их стилистическую составляющую, мы всегда должны иметь в виду их референтность и стараться обнаружить их прагматическую составляющую — экстралингвистическую ситуацию, к которой они отсылают. Очевидно, что постмодернистские «замки» и «ловушки», расставленные Умберто Эко повсеместно в его текстовом наследии, должны открываться ключами той же системы, следовательно, подход к изучению лингвистической составляющей наследия Эко должен принимать во внимание не только сам текст, но и контекст.

Шифрование текста как некоего кода в постмодернизме достигается с помощью определенных приемов. Среди них можно отметить скрытое и прямое цитирование, оммажи, пародии, использование штампов. Одним из часто используемых приемов становится и «наводнение» текста прецедентными именами.

Феномен прецедентности относится, одновременно, к двум сферам – лингвистике и культуре – именно в таком ключе он предстает предметом изучения современной гуманитарной науки, например, в диссертации В.Ю. Арбузовой, исследованиях Е.Н. Подтележниковой и С.С. Павловой, Е.С. Степанова [Арбузова 2007; Подтележникова, Павлова 2022; Степанов 2016]. Поэтому его изучение в контексте постмодернистской литературы, функционирующей в определенном культурном контексте, представляется более чем уместным.

Понятие «прецедентность» было введено в науку Ю.Н. Карауловым. Согласно его определению, прецедентные тексты – это такие, которые, с одной стороны, *«значимы для той или иной личности в познавательном и*

*эмоциональном отношении, имеют сверхличностный характер <...>, обращение к которым неоднократно возобновляется в дискурсе данной языковой личности» [Караулов 1987 : 2016]. Из данного определения следует, прежде всего, важность прецедентного текста на уровне языковой личности, что делает изучение прецедентных текстов в контексте идиостиля более чем полезным.*

Через изучение прецедентных текстов Ю.Н. Караулов приходит к феномену прецедентного имени и связывает их с теми аспектами национальной картины мира, которые связаны с процессом номинации [Караулов 1987].

Теория прецедентного имени широко разработана также в трудах Д.Б. Гудкова. Как и Ю.Н. Караулов, он осмысляет прецедентное имя прежде всего в связи с прецедентным текстом. Таким образом, по Д.Б. Гудкову, прецедентное имя – это имя, связанное либо с прецедентным текстом, либо с прецедентной ситуацией [Гудков 2003]. Руководствуясь этим определением, Д.Б. Гудков указывает на двойственность семантической структуры прецедентного имени, что обуславливает два основных способа его использования: денотативный и коннотативный. Денотативный способ использования прецедентного имени актуализирует его принадлежность к классу имен собственных, а коннотативный актуализирует когнитивную базу говорящего и адресата сообщения.

Продолжая исследования феномена прецедентности, И.В. Захаренко соглашается с определением Д.Б. Гудкова, акцентируя при этом внимание на коннотативном употреблении прецедентного имени. По его определению, прецедентное имя это – *«индивидуальное имя, связанное или с широко известным текстом (например, Печорин, Теркин), или с прецедентной ситуацией (например, Иван Сусанин, Стаханов). Это своего рода сложный знак, при употреблении которого в коммуникации осуществляется апелляция не к собственно денотату (в другой терминологии – референту), а к набору дифференциальных признаков данного прецедентного имени» [Захаренко*

2004]. Цель же использования прецедентного имени И.В. Захаренко сводит к коннотативной его составляющей.

Говоря о феномене прецедентности, мы не можем не упомянуть работы В.В. Красных в этом направлении. В одной из своих статей, рассуждая о прецедентных феноменах с опорой на определение Ю.Н. Караулова, В.В. Красных расширяет список произведений, которые можно назвать прецедентными: *“произведения эти могут быть как вербальной, так и невербальной природы”* [Красных 1997: 5]. Расширение это происходит за счет специфической трактовки понятия «текст», восходящей к Ю.М. Лотману: *“Культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию ”текстов в тексте”. Поскольку само слово “текст” включает в себя этимологию переплетения, мы можем сказать, что таким толкованием мы возвращаем понятию “текст” его исходное значение. Таким образом, само понятие текста подвергается некоторому уточнению. Представление о тексте как о единообразно организованном смысловом пространстве дополняется ссылкой на вторжение разнообразных “случайных” элементов из других текстов”* [Лотман 1992].

Под прецедентными феноменами В.В. Красных понимает:

- “хорошо известные всем представителям национально-лингво-культурного сообщества
- актуальные в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане
- обращение к которым постоянно возобновляется в речи представителей того или иного национально-лингво-культурного сообщества” [Красных 1997: 6]

При этом, весь комплекс прецедентных феноменов подразделяется на вербальные и невербальные. Вербальные прецедентные феномены подразделяются на собственно вербальные (прецедентное имя и прецедентное высказывание) и вербализуемые (прецедентный текст и прецедентная ситуация).

С точки зрения узнаваемости, прецедентные феномены можно разделить на три группы: социумно-прецедентные (узнаваемые среднестатистическим представителем определенного социума, входящие в коллективное когнитивное пространство), национально-прецедентные (известные среднестатистическому представителю определенного национально-лингво-культурного сообщества и входящие в национальную когнитивную базу) и универсально-прецедентные (известные любому современному человеку и входящие в универсальное когнитивное пространство) [Красных 2003: 174].

В. В. Красных, описывая специфику функционирования прецедентных имен, выделяет также и их атрибуты, под которыми понимаются “элементы, тесно связанные с означаемым прецедентным именем, являющиеся достаточными, но не необходимыми для его сигнификации (кепка Ленина, бакенбарды Пушкина, маленький рост Наполеона)” [Красных 2003: 202].

### 3.2.1. Прецедентные имена<sup>17</sup>

В рамках данного исследования мы не будем изучать прецедентные ситуации, так как феномен прецедентности заслуживал бы специальной посвященной ему работы, и ограничимся рассмотрением функционирования прецедентных имен и прецедентных жанров / текстов, как наиболее релевантных для рассмотрения лингвистической стороны произведений У.Эко.

Что касается функций прецедентных имен, ученые представляют разные классификации. Так, В.Л. Латышева выделяет эмотивную функцию, функцию маркера культурной идентичности, функцию активизации коллективного бессознательного, функцию социализации, функцию апелляции к культурно-значимым феноменам, функцию распознавания, функцию закрепления [Латышева 2011]. Е.В. Пучкова выделяет функцию воздействия на адресата, оценки, пароля и языковой игры [Пучкова 2013].

В данном исследовании мы опираемся на классификацию, предложенную Е.А. Нахимовой. В исследовании «Прецедентные имена в массовой коммуникации» она выделяет следующий репертуар функций прецедентных имен:

- функция оценки (прецедентное имя используется как средство эмоциональной оценки);
- моделирующая функция (прецедентное имя задает определенную модель восприятия описываемой ситуации);
- прагматическая функция (прецедентное имя формирует определенную систему ценностей, валидную внутри данного текста);
- парольная функция (прецедентное имя используется для обнаружения общей культурной базы между автором и читателем);
- эстетическая функция (прецедентное имя используется для эстетической оценки);

---

<sup>17</sup> Материал использовался в статье: Цыганкова А. А. Прецедентные имена и их функции в романе Умберто Эко «Имя розы» // *Litera*. — 2023. — № 4. — С. 20–28

- людическая функция (прецедентное имя используется для языковой игры, в этом случае прецедентное имя может приводиться в зашифрованном виде);
- эвфемистическая функция (прецедентное имя смягчает описание, заменяет собой более резкое выражение) [Нахимова 2004].

Для поиска полного перечня прецедентных имен была написана программа с использованием регулярных выражений на языке программирования Python. На вход программе подается файл с полным текстом романа. При помощи встроенной библиотеки для работы с регулярными выражениями программа находит все слова и словосочетания, похожие на имена собственные, а именно все слова, начинающиеся с заглавной буквы, не стоящие при этом после точки. Среди найденных слов удаляются дубликаты, и полученный перечень слов сохраняется в отдельный файл. Далее мы верифицируем полученные результаты вручную, исправляем ошибки, дополняем имена фамилиями, порядковыми номерами, прозвищами, титулами и прочее.

Затем мы приступаем к контекстному анализу. Каждое из слов списка мы заново находим в тексте и анализируем контекст, в котором оно употребляется, чтобы однозначно определить его прецедентность. Приведем критерии прецедентности, которые вывела Е.А. Нахимова:

- графический;
- морфологический;
- деривационный;
- пунктуационный;
- синонимический;
- атрибутивный;
- темпоральный;
- ссылки на источники прецедентности [Нахимова 2004].

Проведя все вышеописанные процедуры с текстом романа «Имя розы», мы получили список из 544 имен. Для простоты ориентирования в массиве полученных данных мы классифицировали материал по нескольким категориям. Ниже мы приводим получившуюся классификацию с количеством и примерами.

## I. Прецедентные антропонимы

### A. Имена реальных людей:

1. Святые (42): San Michele, San Bartolomeo, Sainte Genevieve, San Silvestro, San Bernardo, San Mauro, San Giovanni;
2. Религиозные деятели (90): Ubertino di Casale, Il papa Clemente V, Cardinale Orsini, Tommaso d'Aquino, Francesco di Assisi, Papa Bonifacio VIII, Benedetto XI, Gregorio X;
3. Исторические деятели (31): Federico di Sicilia, Caifa, Plinio, Carlo il Calvo, Imperatore Costantino, Ludovico di Savoia, Marsilio da Padova;
4. Деятели науки и культуры (59): Giovanni di Gianduno, Dante, Michele Psello, Prudenziio, Aristotele, Ugo di Novocastro, Pietro da Maricourt;

### A. Имена вымышленных персонажей:

1. Библейские герои (55): Anticristo, Caino, Giuda, Lia, Eva, Lucifero;
2. Персонажи европейской культуры (64): Merlino, Guido Putagio, Isotta la Bella;
3. Герои, вымышленные Эко;
4. Персонажи древнегреческих мифов (10): Appolyon, Achille, Regina Elena, Agamennone, Prometeo, Priamo, Arianna;

## II. Прецедентные топонимы

### A. Реальные топонимы:

1. Города и регионы (135): Avignone, Bagdad, Padova, Castiglia, Linz, Firenze, Liguria;

2. Аббатства и замки (10): Clonmacnois, Melk, Cluny, Conques, Abbazia di Fossanova;
3. Природные объекты и небесные тела (11): Sagittario, Alpi, Scorpione, Mercurio, Danubio, Golgota, Stavello;

V. Вымышленные топонимы (10): Isole Fortunate, Torre di Babele, Sodoma, Gomorra, Epigmaride, Le mura di Gerico.

Продemonстрируем наиболее характерные контексты, в которых встречаются данные прецедентные имена.

- “E posso farlo, con fedeltà di cronista, perché se chiudo gli occhi posso ripetere tutto quanto non solo feci ma pensai in quegli istanti, come se copiassi una pergamena scritta allora. Devo quindi procedere in tal modo, e *san Michele Arcangelo* mi protegga” [Eco 2018]
- “Stefano di Borbone racconta nel suo trattato sui sette doni dello spirito santo come *san Domenico*, dopo aver predicato a Fanjeaux contro gli eretici, annunciò a certe donne che esse avrebbero visto chi avevano servito sino ad allora” [Там же]
- “Chi di noi è più capace di dire se avessero ragione *Ettore o Achille, Agamennone o Priamo* quando si dibattevano per bellezza di una donna che ora è cenere di cenere?” [Там же]
- “Sono le parole che secondo Ambrogio furono pronunziate da *san Lorenzo* sulla graticola, quando invitò i carnefici a girarlo dall'altra parte, come ricorda anche Prudenzio nel *Peristephanon*,” disse Guglielmo con l'aria di un santo” [Там же]
- “Un tempo *il santo Andrea* si rivolse alla croce del *Golgota* dicendola adorna delle membra di Cristo come di perle” [Там же]
- “Ovvero si era inventata una lingua propria che usava i lacerti delle lingue con cui era entrato in contatto - e una volta pensai che la sua fosse, non la lingua adamica che l'umanità felice aveva parlato, tutti uniti da una sola favella, dalle origini del mondo sino alla *Torre di Babele*, e nemmeno una



delle lingue sorte dopo il funesto evento della loro divisione, ma proprio la lingua babelica del primo giorno dopo il castigo divino, la lingua della confusione primeva” [Там же]

Данные контексты наглядно демонстрируют, что в большинстве случаев прецедентно имя употребляется в неироническом контексте в прямой связи с контекстом своей прецедентности: у Архангела Михаила говорящий просит защиты, святой Доминик упоминается в контексте проповеди в Фаньо, своем родном городе, герои Троянской войны — в контексте спора о красоте Елены Прекрасной, святой Лаврентий — в связи со своей казнью, а Аврелий Пруденций Клемент в связи со своим известным текстом. То же можно сказать и о святом Андрее и Голгофе, которые идут в связке с распятием Христа, и о Вавилонской башне, которая возникает в контексте рассуждения о языках.

Проведенный контекстный анализ показывает, что в подавляющем большинстве случаев на внутритекстовом уровне прецедентные имена используются в тексте в прагматической и моделирующей функциях. С одной стороны, они призваны задать некоторую рамку происходящего, с другой, показать читателю систему ценностей, актуальных для героев текста. Это видно уже на уровне цифр: подавляющее большинство прецедентных имен так или иначе связаны со сферой религии, что сразу показывает системы ценностей и картину мира, в которой находятся герои романа.

Встречаются также случаи, когда прецедентное имя встречается в функции оценки, например: «*Ma tra la folla fuori del palazzo ne udii molti che dicevano che egli era come Cristo tra i farisei*»<sup>18</sup> [Eco 1980], однако такие случаи менее частотны.

На надтекстовом уровне мы встречаем несколько примеров использования прецедентного имени в юридической функции. Специальный интерес в нашей классификации представляют имена героев, которых выдумал автор, поскольку многие из них составлены из компонентов, которые сами по себе обладают прецедентностью, приведем несколько примеров:

---

<sup>18</sup> Но в толпе возле здания я слышал, как многие говорили, что он подобен Христу среди фарисеев

- **Nicola da Morimondo.** Данное имя актуализирует название сразу двух монастырей: с одной стороны, цистерцианского монастыря Моримондо в Ломбардии, пропагандирующего средневековую кухню, с другой, менее вероятной, цистерцианского монастыря Моримон в Шампани, одного из пяти главных монастырей цистерцианцев;
- **Jorge da Burgos.** Данное имя состоит из двух прецедентных компонентов. С одной стороны, здесь угадывается имя аргентинского писателя Хорхе Борхеса, с другой, испанский город Бургос, который должен вызывать у читателя воспоминание о родине главного героя главного испанского эпоса — Сиды, а также о главном городе испанской Реконкисты;
- **Adelmo da Otranto.** Данное имя призвано вызвать в памяти читателя ассоциации с прецедентным именем «отрантские мученики» (Антонио Примальдо и сподвижники). Отрантские мученики погибли во время Османского нашествия в Италии из-за отказа принять ислам;
- **Rabano da Toledo.** Данное имя также имеет комплексную природу. В первую очередь, оно актуализирует информацию о немецком богослове Рабане Мавре. Далее имя “Мавр” в сочетании с происхождением (“da Toledo”) снова актуализирует информацию об испанской Реконкисте.
- **Malachia de Hildesheim.** Malachia — имеется в виду пророк Малахия, обличавший народ за недостаточность жертв и священников за недостаточную веру, последний из ветхозаветных пророков. Hildesheim — подразумевается известный немецкий монастырь Хильдесхайм, на стене главного собора которого растет тысячелетняя роза (на момент событий романа пятисотлетняя);
- **Remigio da Varagine.** Данное имя отсылает к имени блаженного Иакова Ворагинского, доминиканского монаха, составившего сборник житий «Золотая легенда», написанного на латыни;

В ходе исследования нам удалось также обнаружить несколько «псевдопрецедентных имен». Эти имена задаются контекстом, который подразумевает, что эти герои всем известны и крайне популярны в Средние века, однако на самом деле в них зашифрованы современные Эко исследователи. Таких имен мы обнаружили как минимум два:

- **Abbas Agraphicus** или **Paolo da Rimini**. Мы предполагаем, что в данном случае в каламбурной форме зашифровано имя Paolo Fabbri. Это известный семиотик, коллега Эко, один из основателей Центра семиотики в Урбино, а также главный редактор журнала *Mezzavoice* [Bartezzaghi 1999], [Fabbri 2017]. В пользу этой версии говорит некролог, вышедший в газете *La Repubblica* на смерть Паоло Фаббри: *“Umberto Eco l'aveva battezzato Doctor agraficus per la sua scarsa propensione alla scrittura e l'aveva ficcato nel suo Nome della rosa come Paolo da Rimini, la città dove Paolo Fabbri era nato”*<sup>19</sup> [La Repubblica: 2020]
- **Doctor Quadratus** или **Algirdas da Cluny**. Мы предполагаем, что имеется в виду литовский семиотик А.Ж. Греймас, создавший семиотический квадрат [Греймас 1993].

В этом случае псевдопрецедентные имена, имеющие внешний вид прецедентных и употребляющиеся в тексте как прецедентные, используются в юридической функции. Перед нами в чистом виде шифр, который мы как подготовленные читатели должны разгадать.

Также немаловажным будет отметить, несмотря на соотнесенность каждого из имен с определенной ситуацией или культурным феноменом, в тексте присутствуют как массово опознаваемые герои (Ирод, Тристан и Изольда, святой Бенедикт), так, например, имена арабских ученых, известные только узким специалистам. Таким образом, Умберто Эко работает с прецедентными именами во всех частях спектра опознаваемости.

---

<sup>19</sup> Умберто Эко окрестил его доктором аграфиком за его плохие способности к письму и назвал его в “Имени розы” Паоло да Римини, городом, где родился Паоло Фаббри

Очевидно, что употребление прецедентных имен в тексте в таком объеме используется автором именно как художественный прием. Для обозначения этого приема в науке пока не укоренился определенный термин, но мы бы хотели последовать за датским специалистом Йоном Кюстом, который перенес понятие *name-dropping* из популярной культуры в научный обиход, и использовать этот термин [Кюст 2004].

Мы рассмотрели основные функции, в которых употребляются в тексте романа прецедентные имена, однако, принимая во внимание общий постмодернистский контекст создания романа, представляется необходимым сказать, что сопутствующей всем указанным функциям является парольная. Мы полагаем, что прецедентные имена, упоминаемые в тексте, являются своеобразным фильтром, с помощью которого автор отсеивает «не своего» читателя.

### 3.2.2. Прецедентные тексты и жанры

Отметим также широкий спектр прецедентных текстов и жанров, к которым обращается Эко в своем творчестве. Необходимо обратить внимание на тот факт, что межжанровый характер постмодернистских текстов сближает их с текстами Средневековья, которые служили вдохновением для Эко при создании художественных произведений. Эта непростая ситуация жанрового разнообразия наиболее ярко воплощена в романах «Имя розы» и «Баудолино».

Обратим внимание на тесную связь понятий “жанр” и “стиль”. О специфике этой связи говорил еще М. М. Бахтин: “Органическая, неразрывная связь стиля с жанром ясно раскрывается и на проблеме языковых или функциональных стилей”; *“Стиль входит как элемент в жанровое единство высказывания”*; *“Отрыв стилей от жанров особенно пагубно сказывается при разработке ряда исторических вопросов. Исторические изменения языковых стилей неразрывно связаны с изменениями речевых жанров”* [Бахтин 1996].

В данном исследовании мы опираемся на работу М. М. Бахтина «Проблема речевых жанров», в которой он определил жанры как *“относительно устойчивые типы высказываний”* [Там же]. Бахтин пишет, что жанры отличаются друг от друга *“не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим композиционным построением”* [Там же].

Говоря о конкретных стилистических характеристиках определенного жанра, невозможно не упомянуть понятие “стилистика жанра”, под которым В.П. Григорьев понимал *«всю совокупность дифференциальных стилистических признаков, создающих относительно самостоятельную стилистическую систему жанра»* [Григорьев 1983: 4]. По Бахтину, стиль жанра определяет, в первую очередь, *«экспрессивный момент, то есть*

*субъективное эмоционально оценивающее отношение говорящего к предметно-смысловому содержанию своего высказывания»* [Бахтин 1996].

Обратим внимание на тесную связь между стилевыми чертами и речевым жанром. Стилистический энциклопедический словарь русского языка понимает стилевые черты как *«признаки текста, выражающие специфику и стилевое своеобразие соответствующего функционального стиля благодаря реализации функций последнего, обусловленных его экстралингвистическими факторами»* [СЭС: 403].

Жанрам отводится организующая роль, именно искусное владение речевыми жанрами определяет успех коммуникации. При этом выбор речевого жанра, а следовательно, композиции, темы и стиля, является проявлением авторского замысла и авторского “я”: *«представление о форме целого высказывания, то есть об определенном речевом жанре, руководит нами в процессе нашей речи»* [Бахтин 1996].

Говоря о самовыражении личности в речевом жанре, Бахтин отмечает, что далеко не все жанры для этого подходят. Среди наиболее благоприятных для самовыражения жанров он называет жанры художественной литературы: *“Здесь индивидуальный стиль прямо входит в само задание высказывания, является одной из ведущих целей его”* [Там же].

Своеобразие жанровой природы «Имени розы» не раз отмечали многие исследователи. На данный момент в литературоведении принято выделять три жанра, осмысляющихся Эко в романе: детективный роман, исторический роман, философский роман. Два из них, детективный и исторический роман, можно назвать прецедентными. Философский же роман еще пока претерпевает свое становление.

Детективный роман воссоздается за счет использования клише данного жанра, однако жанр детектива в романе деконструируется. Воссоздание жанра детектива прослеживается и на уровне системы персонажей (образы Холмса и Ватсона воплощаются в Вильгельме и Адсоне), схема распутывания

совершенного преступления, убийства, тайны и пр. Однако классическим детективом «Имя розы» назвать нельзя, поскольку действие романа развивается по противоположным от детектива канонам. Об этом подробно писал Ю. М. Лотман в статье «Выход из лабиринта»: *«В романе У. Эко события развиваются совсем не по канонам детектива, и бывший инквизитор, францисканец Вильгельм Баскервильский, оказывается очень странным Шерлоком Холмсом. Надежды, которые возлагают на него настоятель монастыря и читатели, самым решительным образом не сбываются: он всегда приходит слишком поздно. Его остроумные силлогизмы и глубокомысленные умозаключения не предотвращают ни одного из всей цепи преступлений, составляющих детективный слой сюжета романа, а таинственная рукопись, поискам которой он отдал столько усилий, энергии и ума, погибает в самый последний момент, так и ускользая навсегда из его рук.*

*В конце концов вся "детективная" линия этого странного детектива оказывается совершенно заслоненной другими сюжетами. Интерес читателя переключается на иные события, и он начинает сознавать, что его попросту одурачили, что, вызвав в его памяти тени героя "Баскервильской собаки" и его верного спутника-летописца, автор предложил нам принять участие в одной игре, а сам играет в совершенно другую» [Лотман 1998: 652].*

Жанр исторического романа воссоздается за счет встраивания событий романа в контекст реальных исторических событий, описание частного сюжета на фоне широкой исторической панорамы. Для этого в роман введены реальные исторические деятели, о которых мы говорили выше, введена точная датировка событий. Однако и этот жанр подвергается деконструкции. Как пишет А.В. Щербитко, *«...осмысление истории в романе, тем не менее, отлично от осмысления в рамках христианской традиции <...>. ... мир оказывается лишенным причинно-следственных связей, хаотичным нагромождением знаков и символов» [Щербитко 2012: 65].*

О.Ю. Муштанова пишет, что *«роман «Баудолино» – своего рода аллегория жанровой ситуации Средневековья»*. В соответствии с проведенным

ею исследованием, в «Баудолино» можно обнаружить черты следующих жанров: хроника, жанр *mirabilia*, рыцарский роман, житие, куртуазная лирика, поэзия вагантов, исторический роман, детективный, интеллектуальный [Муштанова 2015].

У. Эко активно заимствует жанр средневековой хроники, однако переосмысляет его. Это переосмысление происходит за счет описания реального развития исторических событий, с одной стороны, с добавлением авторского вымысла, с другой. О.Ю. Муштанова отмечает также, что хроника взаимодействует *«не только с авторским вымыслом, но и со стандартами более поздних жанров – исторического романа и детектива»* [Муштанова 2015]. Кроме того, Эко демонстрирует процесс создания средневековой хроники непосредственно в тексте романа: *«изображается процесс создания хроник со всеми его особенностями - тенденциозность, провиденциализм, фальсификация; показаны разные этапы развития жанра средневековой хроники (от всемирной истории к частной, от латыни к вольгаре); представлены разнообразные средневековые концепции истории»* [Там же].

Имеет место в романе переосмысление и другого прецедентного средневекового жанра — *mirabilia*. Исследовательница пишет: *«Эко фактически повторяет опыт средневекового сочинителя Жеана де Бургонь, составляя компиляцию из известных ему рассказов о чудесах и приписывая их авторство вымышленному герою»*. Жанр *mirabilia* имеет принципиальное значение для «Баудолино», поскольку именно из *mirabilia* Эко заимствует композиционную структуру. *Mirabilia* также выполняет и другие важные функции, например, характеризует кругозор главного героя, а также провоцирует отношения смежности между текстом и интертекстом: *«Эта функция срабатывает, когда герой посещает местность, знакомую ему по описаниям в текстах»*. В «Баудолино» крайне важен факт узнавания чудес, основанный на предварительном знакомстве с литературой жанра *mirabilia* [Там же].

О.Ю.Муштанова также подробно описывает взаимодействие внутри «Баудолино» с жанром жития, объектом которого оказывается сам Баудолино;



куртуазной лирикой, в соответствии с канонами которой воссоздан образ возлюбленной Баудолино Беатрисы Бургундской; поэзией вагантов (на уровне цитат и описания образа жизни вагантов) и прочих [Там же].

Таким образом, мы видим, что У.Эко в своих романах использует широкий спектр жанров средневековой и современной литературы, создавая сложные, уникальные и динамично меняющиеся жанровые структуры, нацеленные на взаимодействие с читателем.

### 3.3. Идиомаркеры воздействия

#### 3.3.1. Переключение кодов как идиомаркер<sup>20</sup>

Переключение кодов или кодовое переключение – предмет многочисленных лингвистических изысканий последних сорока лет. В настоящий момент под переключением кодов (ПК) понимается *«специфическая способность билингва успешно участвовать в двуязычном типе коммуникации, осуществляя выбор языка в соответствии с экстралингвистическими факторами (компонентами коммуникативной ситуации), соединять в одном высказывании, предложении или словосочетании единицы двух языков, не нарушая при этом грамматические нормы ни одного из них»* [Чиршева 2008]. Понятие «билингв» при этом трактуется довольно широко, поскольку существующие исследования сосредотачиваются в равной степени как над случаями ПК в речи носителей двух языков [Чиршева 2018; Денисова 2018; Папинова 2017], так и в тех случаях, когда гостевой язык не является вторым родным для автора высказывания [Паутова 2018, 2019].

Среди специалистов распространены разные точки зрения на мотивацию говорящего при ПК, а также на функции ПК, однако общепризнанным считается, что ПК – явление универсального порядка, которое может использоваться в любой сфере. В свою очередь, причины его использования могут определяться набором факторов, среди которых адресат сообщения, условия коммуникации, тема разговора и т. д. [Проценко 2004].

Наиболее полная классификация функций ПК приведена в исследовании Г.Н. Чиршевой, на нее мы и будем опираться при анализе данного аспекта. Выделяются 11 функций ПК:

- адресатная;

---

<sup>20</sup> Материал использовался в статье: Цыганкова А. А. Переключение кодов как маркер идиостиля Умберто Эко // Вестник филологических наук. — 2023. — Т. 3, № 4. — С. 137–142

- цитатная;
- юмористическая;
- фатическая;
- эзотерическая;
- функция экономии речевых усилий;
- эмоциональная, функция самоидентификации;
- предметно-тематическая;
- металингвистическая;
- воздействующая [Чиршева 2008].

В соответствии со структурой ПК Г.Н. Чиршева выделяет три типа:

- диалогическое;
- межфразовое;
- внутрифразовое.

Родным языком Умберто Эко был итальянский, помимо него он хорошо знал французский и английский, понимал испанский, португальский, немецкий, изучал латынь и древнегреческий. Переключение кодов – явление, встречающееся повсеместно в текстах Умберто Эко. Тексты научной, публицистической, художественной направленности изобилуют вкраплениями на всех известных ему языках. Такое обращение с языковым материалом не только демонстрирует высокий уровень культуры автора, но и закономерно продолжает постмодернистскую концепцию интертекстуальности, плетению текста, как ткани, из разных материалов. Однако существуют различия в том, как применяется переключение кодов в текстах разной направленности. Эти различия подробно рассматриваются ниже.

### **Научные тексты**

В качестве материала для иллюстрации ПК в научных текстах мы будем использовать сборник статей Умберто Эко о средневековой мысли, «*Scritti sul pensiero medievale*». Поскольку переключение кодов тесно соотносится с тем,

как его воспринимает адресат сообщения, обратим внимание на небольшую ремарку в предисловии: «*Mi ero domandato se, in coda a una raccolta di studi che pretendevano a qualche rigore, e destinati agli studiosi, <...> questo scostante volume potrebbe pervenire anche nelle mani di chi medievista non è, e a questo lettore occasionale vorrei offrire qualche introduzione meno surcigliosa e più affettuosa alla cultura di quei secoli*»<sup>21</sup>. Таким образом, сам автор предполагает, что размещаемый в сборнике текст может быть воспринят и специалистом по Средневековью, и тем случайным читателем, который медиевистом не является.

ПК в научных текстах Эко используются в первую очередь в цитатной функции. Чтобы проиллюстрировать собственную мысль, Эко приводит цитаты из других текстов на языке оригинала, при этом снабжает их собственным переводом на итальянский язык в квадратных скобках:

*«E a questo proposito si è parlato di una estetica socratica dei cistercensi, fondata sulla contemplazione della bellezza dell'anima;*

*O vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non reiecit, claritas divina non repulit!*

[O anima, che sei veramente la più bella, anche se abiti un inetto corpiciattolo, la bellezza celeste non ha disdegnato di accoglierti presso di sé, la sublime natura angelica non ti ha rigettato, la luce divina non ti ha respinto!]

(Bernardo, Sermones super Cantica Canticorum, PL 183, col. 901; anche Opera I; 166)»<sup>22</sup>

Встречаются также и ПК металингвистического характера, например, когда автор рассуждает о переводе тех или иных единиц. В таких случаях в

---

<sup>21</sup> Я спрашивал себя, стоит ли вслед за собранием трудов, претендующих на некую научную строгость и адресованных ученым, <...> этот скромный том может оказаться в руках тех, кто не является медиевистом, и этому случайному читателю я хотел бы предложить менее суровое и более ласковое введение в культуру тех веков

<sup>22</sup> О душа, ты воистину самая красивая, даже если одета в неумелое тело, небесная красота не брезговала принять тебя у себя, возвышенная ангельская природа не отвергала тебя, божественный свет не отвергал тебя!

тексте присутствует и внутрифразовое вкрапление на иностранном языке, и поясняющий его комментарий на итальянском:

- «Nell'827 Ilduino, il primo traduttore del testo, di fronte ai paragrafi 133-134 del IV capitolo dei Nomi divini, intendendo il *kalón* come **bontà** ontologica, traduce <...>”<sup>23</sup>
- “È gradevole ciò che suscita **ammirazione (tò thaumastón)**; la metafora si manifesta (**phaínesthai**) quando si esamina (**skopeîn**) una possibile convenienza o analogia”<sup>24</sup>

Однако гораздо чаще встречаются ПК, не снабжаемые пояснением. Например, помимо цитат, Эко широко использует ПК при упоминании трудов, написанных на иностранных языках. Приведем несколько примеров:

- “...al di là della maniera retorica, nella villoniana *Ballade des dames du temps jadis*”<sup>25</sup>
- “E Cicerone nel *De natura deorum* riconfermava...”<sup>26</sup>

Наравне с названиями произведений, встречаются и цитаты, и названия понятий на иностранных языках, также не снабжаемые комментарием:

- “Dice “**vox vero conceptiones animi intellectusque significat**” e “**voces vero quae intellectus designant**” e, parlando di *litterae, voces, intellectus, res*, sostiene che “**litterae verba nominaque significant**” e che “**haec vero [nomina] principaliter quidem intellectus secundo vero loco res quoque designant. Intellectus vero ipsi nihil aliud nisi rerum significativi sunt.**””<sup>27</sup>

<sup>23</sup> В 827 Ильдуин, первый переводчик этого текста, в параграфах 133-134 четвертой главы Об именах богов понимает *kalón* как божественную добродетель

<sup>24</sup> Приятно то, что вызывает восхищение (*tò thaumastón*); метафора утверждает себя (*phaínesthai*), когда изучается (*skopeîn*) возможное сходство или подобие

<sup>25</sup> в другой риторической манере, в вийоновской *Ballade des dames du temps jadis*

<sup>26</sup> И Цицерон в *De natura deorum* подтверждал...

<sup>27</sup> Он говорит: “*vox vero conceptiones animi intellectusque significat*” и “*voces vero quae intellectus designant*” и говоря о *litterae, voces, intellectus, res*, утверждает, что “*litterae verba nominaque significant*” и что “*haec vero [nomina] principaliter quidem intellectus secundo vero loco res quoque designant. Intellectus vero ipsi nihil aliud nisi rerum significativi sunt.*”

Безусловно, приведенные случаи ПК обусловлены предметом речи, то есть выполняют предметно-тематическую функцию. Обратим также внимание на то, что в тех случаях, когда ПК реализуется в одном слове или в названии текста, о котором идет речь, Эко согласует его грамматически с остальными членами предложения (иллюстрируется артиклями в приведенных выше примерах).

Приведенные случаи ПК демонстрируют виртуозное владение темой и великолепные навыки ориентирования в материале по избранной теме, однако, очевидным образом существенно сужают круг адресатов, которые могут воспринять этот текст. В основной массе Эко переключается с итальянского на латынь, однако сколь ни были бы родственными и близкими эти языки, далеко не каждый рядовой читатель в состоянии воспринимать приведенные выше латинские пассажи. Таким образом, ПК демонстрирует противоречие между тем, как видит своего читателя сам Умберто Эко, говоря в начале о том, что это вполне может быть случайный человек, и тем, кто имеет достаточно компетенций, чтобы осилить его тексты.

### **Публицистические тексты**

В качестве примера публицистических текстов Умберто Эко мы будем использовать сборник его заметок «*La bustina di Minerva*» для газеты *L'Espresso*. «Картонки Минервы» — это сборник небольших статей разной тематики полемической направленности. Именно в текстах публицистической направленности Умберто Эко реализует ПК в самом широком спектре его функций.

Если в статьях по средневековой мысли основными гостевыми языками были латынь и французский, то в данных заметках Эко чаще всего вкрапляет английский. В большинстве своем ПК в этих текстах носят характер вкраплений: Эко периодически вставляет во фразу на итальянском пару слов на английском языке:

- ““Come farà ora a stappare le bottigliette di birra? ” — domanda che pare delirante ma è invece molto pertinente, in quanto mette in luce l’aspetto radicalmente **freak** di tutta questa storia”<sup>28</sup>
- “Con i mezzi di massa non esiste **feed-back** e cioè i destinatari non possono reagire e chi parla non ne può conoscere le reazioni”<sup>29</sup>

Обратим внимание, что в последнем примере в качестве иноязычного вкрапления фигурирует уже вполне вошедшее во все европейские языки слово **feed-back**, однако данная заметка была написана в конце 1990-х годов, когда этого слова в итальянском языке не было.

В приведенных выше примерах ПК используется по причине отсутствия необходимой единицы в матричном языке, таким образом, чтобы не описывать необходимое понятие многими словами, в целях экономии речевых усилий заимствуется слово из английского языка. Однако есть и контексты, в которых можно было выбрать итальянский эквивалент, сосуществующий в языке с заимствованным словом, тем не менее У .Эко отдает предпочтение ПК:

- “Ne elenco alcune: il treno (ma la macchina a vapore è del secolo precedente), l’automobile <...>, la posta pneumatica, **il water closet**, il campanello elettrico...”<sup>30</sup> (=vaso sanitario)
- “Un galeone, attendibile anche se di dimensioni modeste, approda nella rada, ne discendono pirati con tanto di benda nera sull’occhio, <...> improvvisano duelli e, alla fine, <...> spanciate di stufato di tartaruga e conch marinato o a polpette, che è una specie di abalone con la consistenza del **chewing gum**”<sup>31</sup>. (=gomma da masticare)

---

<sup>28</sup> “Как он теперь откупоривает маленькие бутылки пива?” — вопрос, который кажется бредовым, но на самом деле, очень актуальным, поскольку он подчеркивает радикально уродливый вид всей этой истории”

<sup>29</sup> В средствах массовой информации нет **feed-back**, то есть адресаты не могут реагировать, а говорящие не могут знать реакции”

<sup>30</sup> Перечислю некоторые из них: поезд (хотя паровая машина принадлежит к предыдущему столетию), автомобиль, пневматическая почта, **water closet**, электрический звонок

<sup>31</sup> Галеон, хотя и скромный по размеру, приземляется на рейде, на него спускаются пираты с черной повязкой на глазу, <...> возникают дуэли и, в конце концов, <...> приготовьте тушеную черепаху и маринованную раковину или фрикадельки, которые являются своего рода морским ушком с консистенцией жевательной резинки

В сборнике представлен также ряд заметок, в которых ПК носит металингвистический характер, т.е. комментируются явления английского языка («*Scrivere in modo politicamente corretto*»), описывается взаимодействие с электронным переводчиком («*Come giocare con Altavista*»), явления иноязычной культуры («*New York, New York, what a beautiful town!*»):

“Dove mi sento più smarrito è nel dire quale sia una parola che amo. Certo, mi piacciono in inglese **flabbergasted**, **discombabulated**, **preposterous** e **jeopardize**, in tedesco **gemütlich**, in spagnolo **desarrollo** e in francese **à savoir**, ma sono reazioni giocose da **xenoglotta** (bella anche questa)”<sup>32</sup>

Как и в текстах научной направленности, в этих заметках нередки случаи, когда ПК поясняется в пределах высказывания:

- “D’altra parte le obiezioni estetiche che di solito si muovono ai graffitari, o **writers**, come amano farsi chiamare, sono debolissime”<sup>33</sup>.
- “Oggi si parla molto di **privacy** — che poi vorrebbe dire riservatezza, ma ormai il termine viene assunto come se significasse “diritto alla riservatezza” e dunque, benché sia un barbarismo, va usato in questo senso tecnico”<sup>34</sup>

Хотя в большинстве приведенных примеров ПК происходит естественным образом, и иноязычные единицы органически вплетаются в ткань текста, есть и контексты, в которых ПК нарочито разрывает ее. Это те случаи, когда Эко имеет своей целью обсудить некое противоречивое явление англоязычной культуры, таким образом реализуется эмоциональная функция ПК:

---

<sup>32</sup> Больше всего я теряюсь в том, чтобы сказать, какое слово я люблю. Конечно, мне нравятся в английском *flabbergasted*, *discombabulated*, *preposterous* и *jeopardize*, в немецком *gemütlich*, в испанском *desarrollo* и во французском *à savoir*, но это все кокетство *xenoglotta* (и это тоже красивое)

<sup>33</sup> С другой стороны, эстетические цели, которые обычно руководят граффитариями, или *writers*, как они любят сами себя называть, самые слабейшие

<sup>34</sup> Сегодня много говорят о *privacy* — имеется в виду конфиденциальность, но теперь этот термин воспринимается как означающий "право на конфиденциальность"



- “In una mia Bustina precedente dicevo che il **politically correct**, nato in America per difendere i diritti delle minoranze oppresse, per opporsi a ogni forma di discriminazione razziale, sta trasformandosi in un nuovo fondamentalismo”<sup>35</sup> (ср. Politicamente corretto в примере выше)
- “Il popolo il cui buon re Enrico VIII cambiava una moglie per stagione e incaricava il boia delle pratiche di divorzio, il cui Bardo amava una **Dark Lady** che forse era un **Dark Boy...**”<sup>36</sup>

Не обходится и без ПК в цитатной функции:

- “**Louis Etienne (Le Jury et les exposants, 1863)** diceva di Manet che «**Le dejeuner sur l’herbe**» è uno scherzo di cattivo gusto, un dipinto sconcio e indegno di essere esposto.”<sup>37</sup>
- “**Mundus senescit**, dicevano gli antichi, e morivano a 40 anni”<sup>38</sup>

Хотя газета *L’Espresso* не является сугубо элитарным периодическим изданием, а наоборот, направлена на массового читателя (что подтверждается ее тиражом в 250 тысяч экземпляров), очевидно, что колонка Умберто Эко приподнимала общий интеллектуальный уровень газеты. Хорошо понимая это, Эко чувствовал себя свободно, в своей привычной манере жонглируя цитатами и отсылками, а также свободно обращаясь с явлениями иноязычных культур. Таким образом, несмотря на средний уровень читателя газеты *L’Espresso*, с помощью ПК Эко снова определял интересующего его читателя, как и в случае с научными текстами.

---

<sup>35</sup> В предыдущей “картонке” я говорил о *politically correct*, родившемся в Америке для защиты прав подавляемых меньшинств, чтобы противостоять любой форме расовой дискриминации, сейчас этот термин трансформируется в фундаментализм нового порядка

<sup>36</sup> Народ, чей король Генрих VIII менял жен как перчатки и перепоручал дела по разводам палачу, чей БARD любил *Dark Lady*, которая, возможно, была *Dark Boy...*

<sup>37</sup> «Луи Этьенн говорил о Мане, что «*Le dejeuner sur l’herbe*» это шутка с дурным вкусом, неприличная картина, недостойная выставок...»

<sup>38</sup> «*Mundus senescit*, говорили древние и умирали в сорок лет».

### Художественные тексты

В качестве материала художественной речи мы используем «Имя розы», первый роман Умберто Эко [Есо 1980].

В первую очередь, мы имеем дело с речью героя-рассказчика, который часто цитирует Библию на латинском языке, не снабжая этот текст переводом или сноской: “*Ma videmus nunc per speculum et in aenigmate e la verità, prima che faccia a faccia, si manifesta a tratti...*”<sup>39</sup>.

В данном случае ПК реализуют эмоциональную функцию, поскольку таким образом автор рассчитывает на определенный коммуникативный эффект, а именно демонстрирует временную дистанцию, отделяющую читателя от героя-рассказчика.

Квинтэссенцией языковых переключений в романе становится речь Сальватора – одного из самых странных обитателей монастыря. Языку Сальватора посвящено достаточно много специальных исследований, например, работы немецких лингвистов Жаклин Вике [Wicke 1991] и Кристиана Коха [Koch 2018].

Ж. Вике среди используемых Сальватором языков называет итальянский, латинский, провансальский, каталанский, португальский и немецкий. Кох добавляет к ним испанский и французский. Отечественный исследователь А. А. Терещук выделяет дополнительно к вышеназванным пьемонтские, венецкие и тосканские говоры [Терещук 2021].

В разных диалогах Сальватора можно проследить разное количественное и качественное соотношение элементов, среди которых как отдельные слова, так и фрагменты текстов, дающие ключи к пониманию высказывания. Так, например, первое слово, которое слышит Адсон от Сальватора – восклицание «*Penzenziagite!*» является искаженным стяжением и превращением в глагольную форму латинского выражения «*raenitentiam agite*» из Евангелия от Матфея («Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» Матфей 3:2). Это реконструкция, идеально воспроизводит фонетические процессы перехода от

---

<sup>39</sup> Но *videmus nunc per speculum et in aenigmate*, и истина, прежде чем лицом к лицу, проявляется внезапно..

латыни к романским языкам (редукция предударного гласного, стяжение дифтонга, замолкание конечного *-m*, палатализация *t* перед *i*). Одновременно такой призыв к покаянию указывает на то, что Сальваторе является братом-миноритом и выходцем из францисканского ордена.

Зачем же У. Эко наделяет Сальватора таким затейливым идиолектом? Об эмоциональной мотивации, движущей Сальватором, говорит Адсон, связывая переключение кодов с локализацией воспоминаний говорящего: «...*come se riuscisse a parlare di un cibo, intendo, solo con le parole delle genti presso cui aveva mangiato quel cibo, ed esprimere la sua gioia solo con sentenze che aveva udito emettere da gente gioiosa, il giorno che egli aveva provato parimenti gioia*»<sup>40</sup> [Eco 2018]. Называя устами Адсона язык Сальватора «ужасным вавилонским языком первого часа господней казни», автор с помощью такой речевой характеристики придает этому персонажу особый масштаб и статус.

Исследователи также отмечают, что переключение кодов в речи персонажей Эко вписывается в общую постмодернистскую концепцию пастиша и гибридизации разных знаковых систем, реализуя ее на определенном уровне: «...*texts are made of unlimited semiosis and unlimited intertextuality, and that a narrative is essentially a literary and linguistic pastiche of signs and systems of signs from the great encyclopedia of literature and language*»<sup>41</sup> [Capozzi 1989].

Таким образом, переключение кодов следует признать одним из маркеров идиостиля Умберто Эко, присутствующим в текстах разных жанров. Понимание текста в зависимости от уровня компетенции читателя, а также разный уровень его толкования, очевидно, тоже входят в задумку автора. Обычный итальяноязычный читатель, скорее всего, будет рад узнать латинские слова в падежных формах, которые он изучал в школе, а также опознать формы испанского, французского, немецкого языков, ему будет приятно

---

<sup>40</sup> ...как будто он мог говорить о еде, я имею в виду, только словами людей, у которых он ел эту пищу, и выражать свою радость только словами, которые он слышал от радостных людей в тот день, когда он испытал такую радость

<sup>41</sup> ...тексты состоят из неограниченного семиозиса и неограниченной интертекстуальности, и повествование, по сути, является литературной и лингвистической подделкой знаков и систем знаков из большой энциклопедии литературы и языка

встретить выражение на родном диалекте. Эрудит, равный по интеллектуальному могуществу самому Эко (если такой существует) без труда узнает все цитаты, все переплетения смыслов и игру языков.

### 3.3.2. Конструирование языка как идиомаркер<sup>42</sup>

Продолжая тему идиомаркеров воздействия, не обойдем стороной и практику конструирования языков, наиболее ярко продемонстрированную Умберто Эко в романе «Баудолино».

По определению Лингвистического Энциклопедического Словаря, искусственные языки — это *«знаковые системы, создаваемые для использования в тех областях, где применение естественного языка менее эффективно или невозможно»* [ЛЭС 1990]. Явление конструирования языков и искусственные языки как таковые нельзя назвать в полной мере изученным, поскольку они относительно недавно попали в поле зрения исследователей языков.

В связи с этим, на данный момент в науке нет единого мнения насчет сферы применения вымышленных языков. Как пишут М.Ю. Сидорова и О.Н. Шувалова со ссылкой на Р. Харрисона, можно выделить следующие сферы применения вымышленных языков:

1. лингвистическое исследование;
2. создание искусственного интеллекта и общение с компьютером;
3. эстетическая сфера, создание вымышленных языков для эстетических целей;
4. создание вымышленных языков как хобби;
5. создание тайных вымышленных языков и военных шифров;
6. психиатрическая помощь [Сидорова, Шувалова 2006: 9].

Рассмотрим типологическую классификацию искусственных языков, предложенную М.Ю.Сидоровой и О.Н.Шуваловой:

1. «Auxlangs. Вспомогательные языки. Языки, которые, по мысли создателей, предназначены служить в качестве международных искусственных языков: эсперанто, идо, ложбан и др.
2. Вымышленные языки (ВЯ) в широком смысле.

---

<sup>42</sup> Материал использовался в статье: Цыганкова А. А. Конструирование языков в текстах Умберто Эко (на материале романа «Баудолино») // Казанская наука. — 2023. — № 8. — С. 95–97

2.1. Artlangs. Фантастические языки, придуманные авторами литературных и кинематографических произведений, а также компьютерных игр. Здесь выделяются:

2.1.1. Языки, вышедшие за пределы фантастических миров, созданных авторами, и обретшие жизнь в реальном и виртуальном мире: языки Толкина, клингон (язык сериала “Star Trek”), язык D’ni из мира компьютерной игры “Myst”;

2.1.2. Языки, “функционирующие” или просто упоминающиеся только в пределах соответствующего художественного произведения.

2.2. Personal languages. Личные, или персональные, языки – вымышленные языки, сконструированные отдельными авторами или группами авторов “для собственного удовольствия”. Мы предлагаем назвать их “авторскими языками”» [Сидорова, Шувалова 2006: 9]

В контексте данного исследования в центре нашего внимания будут языки, описанные в пункте 2.1.2 приведенной выше классификации.

Говоря о конструировании языков в эстетических целях, нельзя не упомянуть вымышленные языки, созданные Дж. Р. Р. Толкином. Сам Толкин писал, что именно языки подтолкнули его к созданию литературных произведений, а не наоборот: “*The invention of languages is the foundation. The ‘stories’ were made rather to provide a world for the languages than the reverse. To me a name comes first and the story follows*”<sup>43</sup> [Толкин 1955].

Толкин разработал несколько десятков языков. Как пишет А. Пиперски, большую часть этих языков можно объединить в эльфийскую языковую семью [Пиперски 2017: 158]. Для этих вымышленных языков Толкин подробно разработал грамматику и лексику, собственную письменность, эти языки также можно изучать в диахронии, поскольку с течением времени они менялись и мы

---

<sup>43</sup> Изобретение языков есть основа. “Истории” были созданы скорее для того, чтобы создать мир для этих языков, а не наоборот. Для меня сначала идет слово, а история следует за ним

знаем, как — Толкин описал и истории этих языков. Это обстоятельство коренным образом отличает языки Толкина от прочих искусственных языков, которые, однажды созданные, не претерпевают изменений впоследствии.

Толкин стремился приблизить созданные им языки к языкам Европы, в первую очередь он ориентировался на языки германской группы индоевропейской языковой семьи. Отсюда руны в качестве одной из форм письменности, метафония в корне при изменении грамматической категории слова [Пиперски 2017: 158-160].

Что касается попыток конструирования языков носителями итальянского, науке известны как минимум три таких примера.

В 1528 году была опубликована пьеса Анджелио Беолько «La Moscheta», в которую автор добавил вкрапления на языке *moscheto*. *Moscheto* — это язык, пародирующий рафинированную речь интеллигенции. Пародийный характер данного языка объясняется тем, что автор отдавал предпочтение диалектам, поскольку считал, что в них заложен больший выразительный потенциал. В *moscheto* содержится множество слов, заимствованных из итальянских диалектов, однако путем прибавления конечной согласной “s” автор маскирует их под испанские слова: «*Quando che erano la muzarola, che io mi erado in casa vostra. Se volis essere la mias morosas, ve daranos de los dinaros*» [Ruzante 1967: 619]. В переводе на итальянский: «*Quando c’era l’invasione, io ero allogato in casa vostra. Se volete essere la mia morosa, vi darò molti denari*»<sup>44</sup> [Свиридова 2016: 73].

Многочисленные случаи конструирования вымышленных языков в рамках литературного произведения имели место в начале XX века. Среди таковых можем отметить псевдоперсидский язык, который встречается в рассказе Т. Ландольфи «Dialogo dei massimi sistemi». В данном случае вымышленный язык является двигателем сюжета, что демонстрирует неожиданное сходство между подходами Ландольфи и Толкина.

---

<sup>44</sup> «Во время оккупации меня разместили в Вашем доме. Если Вы хотите быть моей любовницей, то я дам Вам много денег»

Также Ландольфи создал язык, которому дал свое имя и назвал его *landolfiano*. С подробным описанием данного языка могли ознакомиться читатели журнала *Letteratura* в 3-ем номере от 1941 года. Е.Е. Свиридова, с опорой на П.Альбани и Б.Буонаротти, дает следующее описание данного языка: «4 рода: мужской, женский, нейтральный и абстрактный. Чисел в ландольфиано 7: *singolare, duale, triale, decale, centale, miliale, milionale* (посл. наше множественное число). Спряжений насчитывается 1200, кроме того, каждый глагол может быть переходным и непереходным. Прилагательные, местоимения, артикли и предлоги согласуются в роде и числе с существительным и изменяются по падежам. Текст на этом языке читается как справа налево, так и слева направо» [Свиридова 2016: 75].

Отметим также, что помимо работ по конструированию языков, в Италии ведется также работа по их систематизации. Среди наиболее выдающихся трудов можем отметить словарь выдуманных языков «*Aga Magera Diffusa*», составленный Паоло Альбани и Берлингиеро Буонаротти. Альбани и Буонаротти не только собрали внушительный корпус вымышленных языков, но и снабдили его описаниями и примерами. Словарю предпослана вступительная статья, в которой составители разделяют вымышленные языки на две категории: сакральные (созданные для общения с божеством) и не сакральные (придуманные писателями для создания атмосферы произведения) [Albani, Buonarotti 2011].

В контексте нашего исследования представляется важным упомянуть, что работу составителей словаря отметил и сам Умберто Эко: «*leggere questo godibilissimo dizionario sarà come navigare con la fantasia sull'atlante, o immaginare di conversare con marziani o siriani*»<sup>45</sup> [Eco 1994: 242].

Умберто Эко и сам конструировал языки. Наиболее ярким примером можно считать наречие, представленное в романе «Баудолино» (2000). Сюжет романа разворачивается вокруг приключений итальянца Баудолино в XII веке. Как пишет С. Мерсер, «В сюжете “Баудолино” Эко вновь отражает

<sup>45</sup> чтение этого восхитительного словаря будет похоже на плавание по атласу или на разговор с марсианами или сирийцами



*конфликт рационалистов и эмпириков по поводу источников знаний и идей, выдвинутых в Средневековье, но с точки зрения эпистемологии актуальных и сейчас»* [цит. по Кулькина 2012]. Таким образом, роман «Баудолино» логичным образом продолжает постмодернистскую тенденцию в творчестве Умберто Эко.

События, описанные в романе, представляются от лица нескольких повествователей, в их числе и главный герой, сам Баудолино. В начале романа Баудолино демонстрирует собственные записи о событиях XII века, написанные на одном из северных диалектов Италии. Это архаичный пьемонтский диалект, однако сам Эко утверждает, что никаких письменных документов на нем не сохранилось, и что это язык, сконструированный им самим.

В интервью Фредерику Бегбедеру У. Эко говорит об основах сконструированного им языка: *«Я поставил перед собой интересную задачу. Я хотел дать слово мальчику, который впервые в жизни взялся за перо и который родился в моем городе. Надо было воскресить диалект того места и той эпохи. У меня было одно преимущество: на этом старинном народном наречии не сохранилось ни одного письменного документа. Я мог сам сконструировать этот язык»* [Арзамас]. Таким образом, Умберто Эко вложил в уста Баудолино наречие своей родной провинции – Алессандрии, одну из разновидностей пьемонтского языка.

Статус пьемонтского языка остается спорным, поскольку он признан отдельным языком правительством Пьемонта, но остается диалектом для правительства Италии.

Пьемонтский язык распространен на северо-западе Италии, в регионе Пьемонт. Он относится к галло-итальянской подгруппе западно-романских языков и имеет много сходств не только с итальянским и латинским языками, но и с французским и окситанским.

По сравнению с теми изменениями, которые произошли с латынью, например, в Тоскане, в Пьемонте их число и степень более существенны, как

на фонетическом, так и на грамматическом уровне. Пьемонтский язык имеет собственную развитую систему артиклей (определенные и неопределенные, по роду артикли мужского и женского рода, по числу артикли множественного и единственного числа), три спряжения глаголов, дополнительные частицы, отсутствующие в итальянском (глагольные частицы, вопросительные частицы и т. д.).

Пьемонтский язык имеет также региональные разновидности. Различают пьемонтский язык западной разновидности (включает диалекты Турина и Кунео), юго-восточной и северо-восточной, канавезский, говорят также о иудео-пьемонтском диалекте. На пьемонтском языке говорят не только жители Италии, но и Аргентины, Бразилии, Австралии.

Однако в приведенной выше цитате Эко указывает не только на региональную специфику созданного им языка, но и на временную, он четко локализует его в середине XII века, что дает ему свободу реконструкции или, лучше сказать, свободу творчества, поскольку первые письменные памятники на пьемонтском языке относятся к концу XII века и записаны в Верчелло. Памятник, который конструирует Эко, относится к 1155 году, то есть на 50 лет старше реально существующего памятника.

Конструируя данный памятник, Эко использует следующие черты:

- черты пьемонтского языка
  - синкопа безударных гласных в слабой позиции: *na testa = una testa, labarde = alabarde,*
  - апокопа гласных в конце: *sta le Frouwe = sta(nno) le Frouwe*
  - редукция безударных гласных: *Lengua < lingua*
  - упрощение групп двойных согласных: *tuti / tutti, queli, Frasketta, gratati < франк. grattar*
  - отсутствие фоносинтаксического удвоения: *apena*
  - выдвижение [ū] > [y] как во французском языке: *cū* – недописанное *culo < culus* с палатальным *u*, что помечено на письме с помощью диакритического знака трема

- переход  $c + e >$  в щелевой [s]: *capise*
- галлицизмы:
  - старофранцузские заимствования: *chivaus* < *caballus* с палатализацией  $c >$  [š] и окончанием именительного падежа -s;
- черты средневековых рукописей:
  - вариативность форм, характерную для средневекового языка: *mi masavano / amasavano / mazzato* – формы глагола *amazzare*
  - вариативность графики: [к] = *c, k, ch*: *skrivere / schrivere, chontenti, cincue quinkue V*

Обратим внимание также и на способы архаизации, к которым прибегает

Эко:

- гибридные формы: латинская основа сочетается с итальянским окончанием *librum latino*
- итальянский артикль и латинская форма мн.ч.: *i verba*
- формы без дифтонгизации: *novo = nuovo, petroni = pietre, tu poi = tu puoi*
- процесс, обратный редукции согласных – «укрепление согласных»: *Papia* вместо *Pavia*, *Ratispona* вместо *Ratisbona*
- вкрапления на искаженной латыни: “*Ratispone Anno /Dommini/ Domini mense decembri mclv kronica Baudolini cognomento de Aulario*” [Есо 2000]

Несмотря на обилие специфических черт, отличающих получившийся язык от реально существующих языков, итоговый текст получился весьма приближенным к итальянскому, доступным для италоговорящего читателя.

Зачем Умберто Эко понадобилось конструировать язык, на котором пишет Баудолино? Таким образом он решает несколько задач.

Прежде всего, внедрение вымышленного языка или, вернее сказать, вымышленную архаичную версию существующего языка, решает

литературную задачу. Сюжет романа рассказывает как о реальных исторических событиях, так и о вымышленных, балансирует между документальностью и художественностью. Именно это постоянное маневрирование между правдой и вымыслом и составляет нерв романа. По мысли Мерсер, «*В рассказе Баудолино достаточно правдоподобия, чтобы размыть границу между историческим и беллетристским пластами повествования*». Таким образом, Баудолино предстает как ненадежный рассказчик. Он сплетает воедино и реальные исторические события, и выдуманный самостоятельно мир. Сконструированный язык, на котором пишет Баудолино, является логическим продолжением этой тенденции, поскольку с одной стороны, он имеет черты реального пьемонтского языка, с другой имеет некоторые особенности, реальность которых проверить невозможно.

Кроме того, проблема языка — одна из центральных в романе, поскольку основным двигателем сюжета является путешествие героев в страну, в которой сохранился некий мифический идеальный адамический язык. Проблема языка, представленная в романе, с одной стороны, заключается в поисках единого идеального языка, с другой стороны, выражается в многоязычии, в котором существовала средневековая Европа до становления национальных языков. О. Ю. Муштанова пишет, что «*Баудолино выражает в романе идею многоязычия*», и символом единения множества языков, уместяющихся в сознании одного человека, и стал этот странный сконструированный язык [Муштанова 2015: 133]. И сам Баудолино подтверждает эту идею в последующем тексте романа: “...*scrivevo nella lingua della Frascheta. Ma poi era davvero la lingua della Frascheta? Stavo mescolando ricordi di altre parlate che sentivo intorno a me*”<sup>46</sup> [Есо 2000].

В первую главу романа Эко вставляет и цитату из Веронской загадки, однако не в буквальном ее виде, а гиперкорректированную и латинизированную версию: “*.alba pratalia arabat et nigrum semen seminabat*”

---

<sup>46</sup> я писал на языке Фраскеты. Но действительно ли это был язык Фраскеты? Я смешивал воспоминания о других говорах, которые я слышал вокруг себя

[6, p. 13] вместо «*alba pratalia araba <...> et negro semen seminaba*», что, по мысли Дж. Феррариса, должно через эффект припоминания актуализировать в сознании читателя комплекс знаний о Средневековье [De Rienzo 2006]. Той же цели служит и конструирование псевдоязыка, которым пишет Баудолино: актуализации знаний о Средневековье, о латыни, о диалектах Италии.

### 3.3.3. Фонетико-графические идиомаркеры

Среди идиомаркеров, находящихся в арсенале Умберто Эко, присутствуют и фонетико-графические. В данном разделе речь идет о тех графических средствах, которые служат отражением просодических компонентов устной речи на письме, а также о вариациях шрифтовых начертаний и форматирования текста.

В первую очередь внимание исследователя привлекают отклонения от графической нормы, поскольку они обладают особой экспрессивностью, особенно в художественном тексте: *«На фоне графически стандартного и орфографически нормативного текста необычные, но мотивированные стилистическим контекстом написания слов, а также фигурное расположение текста на плоскости листа приобретают экспрессивно-выделительную, эмоционально-оценочную и эстетическую нагрузку»* [Бодуэн-де-Куртенэ 2012].

Существуют также и различные средства для передачи коннотативных значений и выделения части текста, среди них И. В. Арнольд выделяет курсив, варьирование гарнитуры, авторская пунктуация, капитализация [Арнольд 2002]. Мы бы хотели прибавить к этому списку также зачеркивание, подчеркивание, выделение жирным, сплошное письмо, изменение цвета текста.

Ярким примером использования фонетико-графических идиомаркеров является начало романа «Баудолино». Фрагмент, написанный на вымышленном Эко языке, имеет не только специфическое грамматическое оформление, но и фонетико-графическое.

Отметим, что многие из присутствующих в фрагменте отступлений от нормы продиктованы попыткой воссоздать средневековую манеру письма. Среди таковых можем отметить:

- имитация средневекового произношения неграмотной речи:

- фонетическое письмо: *qvesto, qvasi, qvesta cosa qvi, siniur 'segnor', ti tsei peggio 'tu sei peggio'*,
- сплошное письмо: *luno con laltro, diomadonna, la simia dafrica, lostesso, Carlomanio 'Carlo Magno', i Santi Pietrepaolo,*
- декомпозиция форм: *di nanzi (di воспринимается как предлог); Mon Ferato 'Monferrato', altri menti,*
- колебания в произношении и написании: *vakke / wake 'vacche';*

Текст носит также характер черновика, попытки составить цельный текст из отрывков. Это ощущение создают зачеркивания / исправления целых слов и букв внутри слова: *cab**v**allo, fu**o**g f**o**ko f**o**co, ~~domine~~**eddio** Domine Iddio.* Эти зачеркивания также сокращают временную дистанцию между автором и читателем, непосредственно погружают читателя в процесс создания текста.

Той же цели служит и использование разных шрифтов, каждый из которых несет определенную смысловую нагрузку: основной текст набран курсивом – Баудолино как бы создает свой текст в присутствии читателя, читатель должен представить, как герой пишет его от руки (Рисунок 1).

Рисунок 1

*et verso sera ho visto sul kolle tuto un gran fumo et Terdona o  
Derthona non c'era quasi più la guerra è fatta così come dice mio  
padre Galiaudo è una gran brutta Bestia  
però melio loro ke noi  
et a sera l'imperatore torna tutto contento ai Tabernacula et mi  
fa uno ganasino come mio padre mi faceva mai et poi kiama un si-  
gnore ke poi era il buon canonico Rahewinus et li dice ke voleva ke  
riparavo a scrivere et l'abacus et anca la gramatica ke allora non  
sapevo cosa era ma adesso piano piano lo so et mio padre Galiaudo  
non si era gnanca imaginato  
ke bello essere un sapiente ki lo aveva mai detto  
gratia agamus ~~domini~~ **dominus** in somma siano rese gratie al  
Siniore  
però a scrivere una chronica fa venire le kaldane per sino di hin-  
verno et ciò anca paura perché si spenie la luserna et come diceva  
queltale il police mi duole*

## 2. Baudolino incontra Niceta Coniate

“Che cosa è?” chiese Niceta dopo aver rigirato tra le mani la pergamena e aver tentato di leggerne qualche riga.

“È il primo mio esercizio di scrittura,” rispose Baudolino, “e da quando l’ho scritto – avevo, credo, quattordici anni, ed ero ancora una creatura del bosco – me lo sono portato appresso come un amuleto. Dopo ho riempito molte altre pergamene, certe volte giorno per giorno. Mi pareva di esistere solo perché a sera potevo

Разные шрифты требуются в оформлении текста и для другой цели. Баудолино использует уже исписанные листы, украденные из канцелярии императора, с которых он соскреб имевшийся там текст. Однако не везде сведение текста было «успешным», поэтому в тексте появляются вкрапления как бы оставшегося предыдущего слоя. Эти фрагменты выделяются в тексте двумя способами: во-первых, с помощью языка - они написаны на классической латыни, во-вторых, с помощью шрифта, который имитирует готический шрифт, близкий к итальянской более круглой готике (Рисунок 2). В отличие от готического письма литургических книг, этот шрифт использовался в XI-XII веках для написания книг светского содержания, и здесь У. Эко проявляет себя как сведущий в палеографии специалист, так как, например, в первом отрывке содержится текст исторического характера, датированный 1143 годом «... *ncipit prologus de duabus civitatibus historiae AD MCXLIII...*». Кроме того, само оформление этого латинского фрагмента сделано с отступами первых двух строк, как делали переписчики средневековых рукописей, чтобы затем художник вписал инициал или буквицу.

Готический шрифт Эко использует и когда герой говорит о немцах, в итальянский текст вкрапляются немецкие заимствования, в курсив – готический шрифт в форме, которая просуществовала в Германии до XX века и любым читателем ассоциируется с этой страной. Эти слова перенимает, и рассказчик и в его произношении они изменяют написание и шрифт, мы как бы слышим другое более мягкое звучание. Немецкие слова Баудолино передает как они слышатся, например, слово *Kind* произносится с оглушением конечного согласного, так оно и воспроизводится: *mi dicevano Kint*. Так же и итальянские слова в устах немца искажаются (*foi 'voi', fostre 'vostre'*), но передаются основным курсивным шрифтом: *con un solido genovino io mi kaufo foi la casa e tute le fostre bestia*.



lione alleluja sieno rese Gratie al siniore ke mi perdoni

~~a yo face~~ habeo facto il rubamento più grande de la mia vita ciò e o preso da uno scrinio del vescovo Oto molti folii ke forse sono cose de la ~~cancel~~ cancelleria imperiale et li o gratati quasi tutti meno ke dove non veniva via et adesso o tanto Pergamino per schriverci quel ke volio cioè la mia chronica anca se non la so scrivere in latino

se poi scoprono ke i folii non ci sono più ki sa ke cafarnaum viene fuori et pensano ke magari è una Spia dei vescovi romani ke voliono male all'imperatore federico

ma forse non li importa a nessuno in cancelleria schrivono tutto anca quando non serve et ki li trova [questi folii] ~~si li infila nel büs del kü~~ non se ne fa negott

ncipit prologus de duabus civitatibus historiae ~~AD~~ mcxtiii conscript  
saepe multumque volendo mecum de rerum temporalium motu ancipitq

qveste sono linea ke i era prima et non o potuto gratarle bene ke devo saltarle

se poi li trovano questi Folii dopo ke li ho scriti non li capise gnanca un cancelliere perké qvesta è una lengva ke la parla quei de la Frasketa ma nesuno la mai schrita

però se è una lengva ke nesuno capise ndovinano subito ke sono io perké tuti dicono ke a la frasketa parliamo na Lengva ke non è da christiani dunque devo nasconderli bene

fistiorbo ke fatica skrivere mi fa già male tuti i diti

io mio padre Galiaudo l'a sempre detto ke deve essere un dono di Santa maria di Roboreto ke sin da ke ero parvulo apena sentivo uno ke diceva ~~cincue quinkue~~ V parole subito li rifacevo la sua parlata ke fosse di Terdona o di Gavi et persino ke veniva da Mediolanum ke parlano un Ydioma ke gnanca i cani insomma persino quando o incontrato i vrimi alamanni della mia vita ke erano aueli ke ad-

### 3.3.4. Графические и визуальные идиомаркеры<sup>47</sup>

Говоря о графических идиомаркерах, необходимо остановиться на понятии “графон”. В данном случае мы опираемся на определение из словаря-справочника “Культура русской речи”, где графон определяется как *“фигуры речи, представляющие собой стилистически значимое отклонение от графического стандарта и/или орфографической нормы”* [Скворцов 2010: URL]. Данное определение представляется нам наиболее подходящим, поскольку графическая вариативность текстов Эко предполагает не только специфические средства для передачи акцентов или особенностей произношения его персонажей, но и графические искажения как таковые, «типографические экзерсисы».

Приведем несколько примеров таких типографических экзерсисов (Рисунок 3).

Рисунок 3



<sup>47</sup> Материал использовался в статье: Цыганкова А. А. Графические и визуальные средства создания индивидуально-авторского стиля (на материале текстов Умберто Эко) // Litera. – 2023. – № 9. – С. 9 - 19

На иллюстрациях представлены примеры, когда Эко использовал графоны для создания языковой игры. В данном случае Эко использует имя некоего персонажа и с помощью графона обозначает наиболее характерные его характеристики. Перечислим эти графоны:

- На месте буквы “O” в “Borges” представлены концентрические окружности, призванные передать склонность Борхеса к созданию загадок и одновременно напоминаящие ассоциирующийся с ним круговой лабиринт;
- В первую “O” в “Polifemo” вписано изображение глаза, во вторую же “O” — не вписано, что намекает на одноглазость персонажа;
- Вертикальная черта под “O” в “Holmes” намекает на изображение лупы, что напоминает о склонности персонажа замечать мелкие детали;
- Вопросительный знак разделяет фамилию “Watson” на две части, кроме того, после “W” вписана буква “H”, таким образом, мы получаем вопросительное слово “What”, что призвано напомнить склонность персонажа задавать вопросы;
- Первая “O” в “Oloferne” отделена от остальной части слова, расположена ниже строки и напоминает голову, откатившуюся от тела, отсылает к соответствующему мифу;
- Буква “M” в “Gutenberg” заменена графическим символом книги и напоминает об основном достижении персонажа;
- То же делает и первая “A” в “Graham Bell”, замененная символом телефона;
- Конечные “O” в “Tasso” и “Ariosto” заменены на смайлы, отражающие отношение к жизни этих персонажей;
- Буква “I” в “Euclide” заменена двумя знаками “/”, таким образом, в имя данного персонажа инкорпорированы две непересекающиеся параллельные прямые, что можно считать отсылкой к одному из постулатов Евклидовой геометрии;

- “W” в “Newton” заменено знаком квадратного корня, что напоминает нам об интересе Ньютона к извлечению корней и его методе аппроксимации;
- “N” в “Einstein” заменена на знак “равно”, таким образом, графический образ фамилии напоминает о главном достижении ученого: уравнении, связывающем энергию покоя и массу;
- Имя “Кено” написано подряд в нескольких разных гарнитурах, что напоминает нам о его трактате “Exercices de style”;
- Вместо “G” в “Wittgenstein” снова инкорпорирован знак вопроса, что напоминает нам о герменевтической неразрешенности.

Вторая группа примеров носит несколько более метафизический характер, хотя и остается, как всегда, у У. Эко, ироничной (Рисунок 4).

Рисунок 4



Перейдем ко второй группе примеров.

- Первая “O” в “Tolomeo” заменена на концентрические окружности, напоминающие геоцентрическую модель устройства Вселенной;
  - “O” в “Galileo” также заменена на концентрические окружности, при этом внешняя окружность имеет небольшое круглое утолщение, что напоминает о гелиоцентрической модели устройства Вселенной;
  - “O” в “Keplero” заменена на овал, что напоминает об эллиптической траектории движения планет;
  - Имя “Narcisso” зеркально отражено по горизонтали, что отсылает к древнегреческому мифу;
  - Написание фамилии “Picasso” выполнено в самых разнообразных графических системах: “P” на греческом языке, “i” — латиницей, “c” зеркально отражена по вертикали, “a” записано математическим символом, обозначающий “любой”, “ss” написано с помощью астрологического символа рыб, “o” обозначается перекрывающимися друг друга треугольниками (попытка изобразить кубизм графическими средствами языка);
  - Имя “Platone” написано дважды, второй раз бледнее, что напоминает нам миф о пещере.

### 3.3.5. Лексико-семантические идиомаркеры (каламбуры, окказионализмы)<sup>48</sup>

Отметим, что синонимом языковой игры в некоторых работах считается языковой эксперимент [Лаврова 2010], однако существуют и такие работы, которые указывают на междискурсивную природу языкового эксперимента, его реализацию в различных сферах дискурса [Фещенко 2009: 29], что не позволяет его в полной мере отождествить с языковой игрой.

В настоящий момент существует два основных понимания явления языковой игры. Одно из них восходит к трудам Людвиг Витгенштейна, а именно к «Философским исследованиям» 1953 года. Языковая игра в этой работе определяется как *«целое, состоящее из языка и тех видов деятельности, с которыми он сплетен»* [Витгенштейн 1985: 86]. Витгенштейн призывает рассматривать речевые акты не изолированно, а в контексте ситуации, в которой они порождены, поскольку говорение есть только компонент деятельности человека, а не самоцель. Таким образом, по мысли Витгенштейна, в языковых играх оформляется взаимодействие языка и жизни.

В отечественную лингвистику термин “языковая игра” вошел позднее. Это произошло благодаря трудам Е.А. Земской, М.В. Китайгородской и Н.И. Розановой, в частности их работе “Языковая игра” (1983). Со временем в отечественной лингвистической науке сложилось следующее определение языковой игры, приведенное в СЭСРЯ: *«определенный тип речевого поведения говорящих, основанный на преднамеренном (сознательном, продуманном) нарушении системных отношений языка, т.е. на деструкции речевой нормы с целью создания неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное значение и способность вызывать у слушателя/читателя эстетический и, в целом,*

---

<sup>48</sup> Материал использовался в статье: Цыганкова А. А. Механизмы языковой игры в текстах Умберто Эко // Russian Linguistic Bulletin. — 2023. — №4 (40). — URL: <https://rulb.org/archive/4-40-2023-april/10.18454/RULB.2023.40.30> (дата обращения: 28.08.2023).

*стилистический эффект»* [Кожина 2003]. Из данного определения следует, что нарушение нормы или же ее переизобретение является важной составляющей явления языковой игры, что позволяет поставить языковую игру в ряд средств, используемых постмодернистами, наравне с иронией, интертекстом, постмодернистской пародией и пр.

Таким образом, говоря о языковой игре, мы фактически говорим о стилистическом и, шире, эстетическом потенциале ошибки с той разницей, что ошибки в речи говорящий допускает случайно, не сознательно, а языковая игра – явление преднамеренное, спланированное. Не стоит понимать языковую игру как явление исключительно анархического свойства, напротив, она возможна лишь при строгом соблюдении ряда правил. Исследователь Н.А.Лаврова приводит 5 таких правил:

- наличие участников игры – производителя и получателя речи;
- наличие игрового материала;
- наличие условий игры;
- знакомство участников с условиями игры;
- поведение участников, соответствующее условиям и правилам игры [Лаврова 2010].

Спектр реализаций языковой игры в речи крайне широк, что существенно затрудняет классификацию этого явления. Так, Е.М. Александрова выделяет три вида языковой игры: семантическая языковая игра, синтаксическая и смешанная. Среди явлений, служащих созданию языковой игры с семантическим механизмом, можно назвать полисемию, паронимию, синонимию, антонимию, метафору, гиперболу, литоту и иронию. Для синтаксической языковой игры эту роль выполняют опущение, добавление, замещение, перестановка знака в тексте, перечисление, полисиндетон, асиндетон, синтаксический параллелизм, парцелляция и простой хиазм [Александрова 2015].

В свою очередь, классификация В.З. Санникова опирается на структурно-семантический принцип и системность языковых единиц [Санников 2002: 149]. Е.А. Земская, М.В. Китайгородская и Н.И. Розанова исходят из принципа девиантности и отклонения от нормы [Земская, Китайгородская, Розанова 1983: 205]. Ю.О. Коновалова ставит во главу угла принцип выбора-построения [Коновалова 2008: 99].

Исключительно широк и спектр функций языковой игры. В.З. Санников выделяет языкотворческую, развлекательную и маскировочную функции [Санников 2002: 169]. В.И. Шаховский прибавляет оценочную и функцию воздействия [Шаховский 2011: 59] Т.П. Куранова выделяет комическую, развлекательную, гедонистическую, выразительную, смыслообразующую, эстетическую, языкотворческую, компрессионную, маскировочную, изобразительную, аттрактивную, характерологическую, экспрессивную, эмотивную, защитную, дискредитирующую, релаксационную, смягчающую функции [Куранова 2010].

Отметим также, что исследователи сходятся во мнении, что в большинстве реализаций языковая игра служит для достижения комического эффекта. О тесной связи языковой игры и комического в широком смысле говорил еще Аристотель [Аристотель 2000: 303].

Говоря о комическом компоненте языковой игры, необходимо отдельно остановиться на понятии иронии вообще и постмодернистской иронии в частности. Поскольку постмодернизм ставит своей задачей переосмысление имеющегося культурного наследия, существует ряд инструментов, к которым можно прибегнуть для выполнения этой задачи, и постмодернистская ирония один из них. Поскольку ирония априори предполагает отказ от серьезного отношения к некоему предмету, в данном случае, к некоему объекту культуры, важно понимать, что одновременно с этим ирония невозможна в его отсутствие. Таким образом, при видимом отрицании культурного артефакта, попытке нивелировать его значимость, постмодернистская ирония находится в теснейшей с ним связи.



Умберто Эко выступает и как теоретик языковой игры (работы *Pirandello ridens*, *Huizinga e il gioco*, *The frames of comic 'freedom'* и др.). С другой же стороны, мы имеем дело с «практиком» языковой игры и автором многочисленных текстов комической направленности (*Diario minimo*, *Secondo diario* и др.). Рассуждая о различии между комическим и трагическим, Эко утверждает, что и в комическом, и в трагическом имеет место нарушение некоего правила, закона. Разница заключается лишь в том, что в трагическом мы имеем дело с законом всеобщего порядка, в то время как в комическом речь идет о некоем частном правиле, которое подразумевается в каждой конкретной ситуации. Развивая эту мысль, Эко модифицирует понятие М.Минского «фрейм» в собственный термин *sceneggiatura*, делая упор именно на стереотипность структуры. Как мы увидим дальше, разрушение стереотипа – основной комический прием, используемый Эко – не только является продуктивным для генерации языковой игры, но и прекрасно встраивается в палитру постмодернистских приемов, которые применял Умберто Эко в своих текстах.

Языковая игра понимается Эко как источник комического, цель же ее состоит в том, чтобы лучше понять скрытый потенциал языка [Есо 1985b : 290]. Языковая игра, по мнению Эко, высвобождает комбинаторные силы языка и максимально реализует его потенциал. Отметим также, что в своем понимании языковой игры Эко во многом опирается на труды Г. Манетти и П. Виоли, которые определяли языковую игру как монолексематическую криптограмму, в которой *espressione stimolo* и *espressione risposta* меняются местами, порождая нечто, похожее на кроссворд [Manetti 1979: 152]. Таким образом, важным компонентом языковой игры для Эко является ее криптографическая сущность, ее близость к загадке, к шифру, который необходимо разгадать, и разные типы читателя будут делать это по-разному. По мысли Эко, читатель-семантик заинтересован в том, чтобы понять то, что происходит в тексте, в то время как читатель-семиотик стремится понять то,

как это описывается, то есть, читатель-семантик хочет понять «что», читатель-семиотик – «как».

Продуктом творчества Умберто Эко становятся бесчисленные языковые игры-загадки разных типов. На основе примеров из следующих произведений: «Diario minimo», «Secondo Diario», «Il cinema che grande battuta», «Povero Pinocchio – Giochi linguistici degli studenti al Corso di comunicazione» попытаемся классифицировать явления языковой игры, присутствующие в них:

- *Игра с инициалами* – игра, в основе которой лежит составление текста, в котором все слова начинаются на одну и ту же букву.
- *Липограммы* – «текст, написанный без употребления одного или нескольких звуков» [Кожина 2006].
- *Игры с омографами, омонимами, омофонами и синонимами* – игра, в которой используется неоднозначность связи между означаемым и означающим приведенного языкового знака.
- «*Козлоолень*» – игра, заключающаяся в соединении имен двух персонажей известных персонажей с последующим изобретением возможного произведения вновь обретенного героя. Название игры придумано самим Эко. Козлоолень или трагелаф (hircocervus на латыни) – существо, представляющее собой помесь козла и оленя и олицетворяющее в трудах Аристотеля нечто невозможное.
- *Игра с подменой буквы* – игра, в которой в названии известного произведения искусства или науки (фильма, романа, научного труда и т.д.) подменяется одна буква для получения нового названия с комическим эффектом.
- «*Мемуары Казановы*» – игра, в которой придумывается альтернативное название какого-либо существующего текста от имени другого автора.
- «*Precipitevolissimevolmente*» – игра, в основе которой лежит составление текста, в котором каждое последующее слово длиннее

предыдущего. Название игры происходит от самого длинного итальянского слова, зафиксированного в словарях на сегодняшний день.

- *Пастииши* – «редуцированная форма пародии» [Кожевников 1987].
- *Пародии* – «комическое подражание художественному произведению или группе произведений. Обычно строится на нарочитом несоответствии стилистического и тематических планов художественной формы» [Кожина 2006].

Многие из приведенных языковых игр находятся на грани стилистики и прагматики. Их комическая составляющая достигается за счет нарушения неписанного правила. Такой тип языковых игр описывается у Е. Б. Лебедевой [Лебедева 2014]. Приведем один из таких примеров у Эко, например, игру с инициалами:

*“Dante. Dirò di detti dal desir dittati. Dirò di donna deificata. Dirò di demotico dictamine. Dopo dirò di dannate dimore di Dite (di divorator di discendenti), di dolcissimi dolenti (dodici + dodici dignitari Dodecannesi), di devoti Dottori dicenti di Degnità di Dio. Dopodiché dirannomi divino. Dopotutto desideravo dicessermelo”* [Eco 1992].

В данном тексте Эко приводит описание деятельности главного итальянского писателя всех времен – Данте Алигьери. Все слова в данном тексте начинаются на первую букву его имени – ‘d’. Несмотря на полное соблюдение всех грамматических норм итальянского языка, его аномальность очевидна. Кроме того, самоограничение, которое наложил на себя автор, заключающееся в необходимости использовать только слова, начинающиеся на букву ‘d’, уменьшает список языковых средств, которые может использовать автор. При этом и на семантическом уровне текст составлен корректно.

И все же данный текст нельзя назвать нормативным, нейтральным, поскольку правило, запрещающее составлять предложения из слов,

начинающихся с одной и той же буквы, существует имплицитно, подразумевается по умолчанию всеми носителями языка.

То же самое происходит и с «*Precipitevolissimevolmente*», липограммами и анаграммами. В стилистике итальянского языка нет прямых запретов составлять такие тексты, однако существует стереотип, подкрепленный многолетним узусом, что длина слов в тексте случайна, равно как и набор используемых в них букв. Узус также не знает примеров избегания определенной буквы (по крайней мере, в письменной речи). Именно нарушение этих устоявшихся стереотипов и составляет суть и комический эффект этих языковых игр.

Среди многочисленных текстов Эко встречаем также и такие, в которых языковая игра является организующим приемом текста. Например, в эссе «*Come scrivere bene*» [Eco 2011] У. Эко приводит 41 правило, как научиться хорошо писать, при этом в каждом пункте списка правило описывается и тут же нарушается. Языковая игра в данном случае построена на приеме фразовой энантиосемии:

*«Non è che il congiuntivo va evitato, anzi, che lo si usa quando necessario..*

*Sii avaro di citazioni. Diceva giustamente Emerson: “Odio le citazioni. Dimmi solo quello che sai tu.”*

*Se non trovi l’espressione italiana adatta non ricorrere mai all’espressione dialettale: peso el tacòn del buso.*

*C’è davvero bisogno di domande retoriche?»* [Eco 2011].

Наиболее ярким примером использования языковой игры как стержня, на котором держится композиция текста, можно также назвать сборник эссе «*Come viaggiare con un salmone*». В этой книге названия глав обыгрывают стереотипные названия так называемых «пособий для чайников». В данном случае Эко обыгрывает укоренившийся в популярной литературе стереотип: читатель привык к многочисленным пособиям «Как выучить английский за неделю», «Как избавиться от моли», «Как солить огурцы» и т.д., к неким руководствам, инструкциям, которые помогают научиться чему-то полезному.

Эко решил разработать комический потенциал этих бесконечных наименований, составив сборник бессмысленных инструкций: о том, как сделать совершенно бесполезные вещи, либо как делать то, что не требует руководства: «*Come usare il tassista*», «*Come riconoscere un film porno*», «*Come mangiare il gelato*» и т.д. [Eco 2016].

В игре с подменой одной буквы и т.н. игре «козлоолень» наиболее явно видно соотношение между постмодернистской иронией как модусом философии и языковой игрой как лингвистическим приемом. Языковая игра в них раскрывается и в лингвистическом понимании, и в том, как ее понимал Л. Витгенштейн. Рассмотрим несколько примеров:

«Козлоолень»:

- «Michelangelo Antognoni. Goal up
- Vladimir Ja. Propper. La falsificazione fiabesca
- Thom Mann. Catastrofe a Venezia
- Silvio Pellusconi. Le mie televisioni» [Eco 1992].

В первом «козлоолене» Эко соединяет имя режиссера Michelangelo Antonioni (Микеланджело Антониони) и фамилию футболиста Giancarlo Antognoni (Джанкарло Антоньони). В результате получается новый фильм: обыгрывается название фильма Антониони *Blowup* (“Фотоувеличение”) с использованием футбольного термина “goal” (“гол”). Сближая имена двух людей, весьма далеко отстоящих друг от друга в картине мира обычного человека, Эко достигает комического эффекта. В данном конкретном случае фамилии героев так сильно похожи, что этот “козлоолень” напоминает игру с омофонами.

В других случаях офомоничность не так очевидна. Например, в примере “Vladimir Ja. Propper. La falsificazione fiabesca”. В данном случае Эко сочетает имена и известнейшие концепции сразу двух ученых. С одной стороны, советский филолог Vladimir Propp и *Morfologia della fiaba* (Владимир Пропп “Морфология волшебной сказки”), с другой австрийский философ Karl Popper и *falsificabilità* (Карл Поппер и теория фальсификации).

В этом “козлоолене” комический эффект достигается не столько за счет сочетания двух принципиально разных персонажей в пределах одного высказывания, сколько непосредственно в противоречии между изучаемыми предметами. Мы имеем в виду в известном смысле антонимические отношение между сказкой и доказательной наукой.

Схожий комический механизм заключен в “козлоолене” “Thom Mann. Catastrofe a Venezia”. В этом примере Эко сочетает имена французского математика René Thom (Рене Том) и немецкого писателя Thomas Mann (Томас Манн) и *teoria delle catastrofi* (теорию катастроф) первого и повесть “La morte a Venezia” (“Смерть в Венеции”) второго.

В Silvio Pellusconi Эко соединяет имена Silvio Berlusconi и Pellico. Два этих человека не имеют ничего общего, кроме имени и отдаленного созвучия фамилий. Сильвио Берлускони не только самый известный президент Италии, но и медиамагнат, владелец огромного телевизионного концерна, отсюда возникают *televisioni*. Сильвио Пеллико, итальянский писатель первой половины XIX века, автор произведения “Le mie prigioni”.

Принцип игры с подменой буквы заключается в том, чтобы взять название известного произведения и, подменив в нем всего лишь одну букву, получить новое наименование для достижения комического эффекта.

Игра с подменой буквы:

- Bianchi e Legnano: *Padri di biciclette* (*Ladri di biciclette*)
- Felino stupido: *Il gatto tardo* (*Il gattopardo*)
- Un secolo vissuto nel capoluogo friulano: *Cent'anni di solita Udine* (*Cent'anni di solitudine*)
- Barthes: *L'interpretazione dei segni* (*L'interpretazione dei sogni*)» [Eco 1992].

В первом примере слово “*ladri*” (похитители) через замену одной буквы ‘l’ на ‘r’ трансформируется в “*padri*”. Рядом с новым словосочетанием (“отцы велосипедов”) Эко ставит фамилии двух самых известных производителей велосипедов в Италии.

Второй пример принимает в качестве отправной точки название романа Джузеппе Томази ди Лампедузы “Il gattopardo” (“Леопард”). Из слова “gattopardo” с заменой одной буквы получаем два слова: “gatto tardo” (кот с задержками в развитии).

Разберем пример и с “Cent’anni di solita Udine”. В этом примере Эко обыгрывает название романа колумбийского писателя Маркеса “Cent’anni di solitudine” (“Сто лет одиночества”). Он “разрывает” слово “solitudine” (одиночество) и получается “solita Udine” (обыкновенный Удине). Так, вместо одного из главных произведений латиноамериканской литературы мы получаем “Un secolo vissuto nel capoluogo friulano” (столетие, прожитое в столице Фриули-Венеции-Джулии).

В данных группах примеров языковая игра работает непосредственно на достижение постмодернистской иронии, заставляет переосмыслить существующие в культуре явления. Хотя постмодернистская ирония и демонстрирует некоторый скепсис по отношению к своим объектам, она, как мы уже писали выше, все же невозможна без них. Эта привязка к уже имеющимся культурным артефактам для У.Эко крайне важна, что подтверждают не только приведенные примеры, но и интертекстуальность его произведений.

Тонкую игру со стереотипом и языковой нормой демонстрирует Эко в пастишах и пародиях. Приведем небольшой пример:

*«Banca d'Italia, Lire cinquantamila, Roma, Officina della Banca d'Italia, 1967.*

*Banca d'Italia, Lire centomila, Roma, Officina della Banca d'Italia, 1967.*

*Le due opere in oggetto possono definirsi edizioni numeretées in folio. Stampate in recto e in verso, esibiscono pure, in controluce, un prezioso lavoro di filigrana, opera di alto artigianato e di estrema efficienza tecnologica, raramente*

*raggiunta, e sempre a prezzo di sforzi e rischiosi fallimenti, da altri editori <...>»<sup>49</sup>*  
[Eco 1963].

В этом отрывке У.Эко работает в жанре библиографического описания, имитирует тон литературного критика. При этом объектом описания становится не книга и не сочинение, а банкноты достоинством в 5000 и 100000 лир. Языковая игра в этом случае происходит на самой границе отношений между языком и собственно жизнью, поскольку комический эффект достигается за счет строгого соблюдения жанра, стилистики, стереотипа текста в сочетании с неподходящим для всего этого объектом.

Итак, проведенный анализ показывает, что в текстовом наследии Умберто Эко можно найти языковые игры весьма разнообразной природы. Языковая игра может опираться как на нарушение сугубо лингвистических норм (липограммы, игры с инициалами, «*Precipitevolissimevolmente*»), так на прагматику высказывания и экстралингвистическую ситуацию («Козлолень», игра с подменой буквы, пародии). В обоих случаях языковая игра тесным образом связана с переосмыслением культурных стереотипов, их деконструкцией.

Это дает нам ответ на вопрос, какова цель использования языковой игры в текстах Умберто Эко. Прежде всего, это еще один постмодернистский прием, который удобно использовать для деконструкции, а также для поиска скрытого метафорического содержания культурных единиц и, как мы говорили в начале, скрытого потенциала языка.

Кроме того, некоторые примеры языковых игр Эко публиковал отдельно от прочего своего материала, что позволяет говорить о том, что языковая игра в ряде случаев и была самоцелью.

Наконец, как и в случае с другими идиомаркерами, описанными в данном исследовании, Эко использует языковую игру, чтобы отфильтровать

<sup>49</sup> «Банк Италии, лиры, пятьдесят тысяч, Рим, Банк Италии, 1967.

Банк Италии, лиры, сто тысяч, Рим, Банк Италии, 1967.

Эти две работы могут называться *numeretées Editions in folio*. Напечатанные на лицевой и оборотной сторонах, они также демонстрируют ценную филигранную работу, работу высокого мастерства и исключительной технологической эффективности, редко достигаемую и всегда ценой усилий и рискованных неудач, другими издателями»



своего читателя среди всех, кто возьмется читать его труды. Мы можем легко убедиться в этом, если внимательно посмотрим, какие именно культурные единицы становятся объектом иронии Эко. Большая их часть вряд ли знакома обывателю. Например, *Trattato di semiotica generale*, В. Я. Пропп, Барт, Соссюр и многие другие явления культуры и ее деятели, оставшиеся за пределами данного исследования, но упоминаемые в языковых играх Эко, – все эти имена и названия требуют от читателя определенного уровня подготовки. Таким образом, мы утверждаем, что в данном случае снова Эко отделяет читателя-семиотика от читателя-семантика.

### Выводы по Главе III

Проведенный анализ позволил выявить идиомаркеры в текстах Умберто Эко и распределить их следующим образом в соответствии с функциональной триадой В.В. Виноградова:

**Идиомаркеры общения** (соотношение новой и старой нормы итальянского языка). По результатам проведенного анализа можно увидеть, что Умберто Эко не имел принципиальных предпочтений по отношению к Italiano Standard или Italiano Neostandard, а подчинялся общей тенденции: чем ближе к современности, тем больше черт новой нормы прослеживается в его текстах. Что касается распределения соответствующих черт по жанрам, существенные различия отсутствуют, с точки зрения нормы, текст гомогенен.

**Идиомаркеры сообщения** (прецедентные имена и использование прецедентных жанров). Данный вид идиомаркеров очень частотен в текстах разных жанров. В художественных произведениях автор использует прецедентные имена и названия прежде всего в семиотическом ключе. Корректная их трактовка позволяет читателю разгадать некий шифр, спрятанный Эко внутри текста. И в художественных, и в нехудожественных текстах прецедентность (имени, названия, жанра) позволяет создать произведение «открытого типа», открывает дополнительные возможности интерпретации и стирает в какой-то степени межжанровую и стилистическую грань.

**Идиомаркеры воздействия** (переключение кодов, фонетические и графические идиомаркеры, языковая игра, визуальные идиомаркеры, конструирование языков, лексико-семантические идиомаркеры). Использование идиомаркеров воздействия широко представлено в различных типах текстов Умберто Эко, как художественных, так и научных и публицистических, однако в разной степени. Так, переключение кодов используется повсеместно, конструирование языка как системы присутствует в художественном тексте, фонетико-графические,

графико-визуальные маркеры и языковая игра характерны для художественных текстов и особенно для публицистики. В научном стиле они не применяются.

Как следует из проведенного анализа, все обнаруженные идиомаркеры демонстрируют высокий уровень гуманитарной культуры их создателя. Очевидно, что, используя такое количество сложных приемов, Эко адресует свой текст читателю столь же высокого культурного уровня. Однако в большинстве случаев, за исключением переключения кодов и прецедентных жанров, текст остается доступным и рядовому читателю, пусть и не в полном объеме.

Таким образом, функционально-прагматический анализ показывает, каким именно образом Умберто Эко проводит границу между двумя типами читателей, описанных в Главе II. Граница эта проходит как раз по идиомаркерам: «читатель-семантик» их игнорирует, «читатель-семиотик» опознает и интерпретирует текст на более высоком уровне.

#### Глава IV. Индивидуально-авторский стиль Умберто Эко: опыт трехступенчатого анализа

В предыдущих разделах исследования мы выявили идиомаркеры, наиболее характерные для текстов Умберто Эко. В данном разделе мы попытаемся рассмотреть один из фрагментов романа Умберто Эко «Имя розы» с позиций лингвопоэтического метода. Для исследования был выбран портрет Вильгельма – одного из главных действующих лиц романа:

*«Era dunque l'apparenza fisica di frate Guglielmo tale da attirare l'attenzione dell'osservatore più distratto. La sua statura superava quella di un uomo normale ed era tanto magro che sembrava più alto. Aveva gli occhi acuti e penetranti; il naso affilato e un po' adunco conferiva al suo volto l'espressione di uno che vigili, salvo nei momenti di torpore di cui dirò. Anche il mento denunciava in lui una salda volontà, pur se il viso allungato e coperto di efelidi - come sovente vidi di coloro nati tra Hibernia e Northumbria - poteva talora esprimere incertezza e perplessità. Mi accorsi col tempo che quella che pareva insicurezza era invece e solo curiosità, ma all'inizio poco sapevo di questa virtù, che credevo piuttosto una passione dell'animo concupiscibile, ritenendo che l'animo razionale non se ne dovesse nutrire, pascendosi solo del vero, di cui (pensavo) si sa già sin dall'inizio.*

*Fanciullo com'ero, la cosa che di lui subito mi aveva colpito, erano certi ciuffi di peli giallastri che gli uscivano dalle orecchie, e le sopracciglia folte e bionde.*

*Poteva egli avere cinquanta primavere ed era dunque già molto vecchio, ma muoveva il suo corpo instancabile con una agilità che a me sovente faceva difetto. La sua energia pareva inesauribile, quando lo coglieva un eccesso di attività. Ma di tanto in tanto, quasi il suo spirito vitale partecipasse del gambero, recedeva in momenti di inerzia e lo vidi per ore stare sul suo giaciglio in cella, pronunciando a malapena qualche monosillabo, senza contrarre un solo muscolo del viso. In quelle occasioni appariva nei suoi occhi un'espressione vacua e*

*assente, e avrei sospettato che fosse sotto l'impero di qualche sostanza vegetale capace di dar visioni, se la palese temperanza che regolava la sua vita non mi avesse indotto a respingere questo pensiero. Non nascondo tuttavia che, nel corso del viaggio, si era fermato talora sul ciglio di un prato, ai bordi di una foresta, a raccogliere qualche erba (credo sempre la stessa): e si poneva a masticarla con volto assorto. Parte ne teneva con sé, e la mangiava nei momenti di maggior tensione (e sovente ne avemmo all'abbazia!)*

*Quando una volta gli chiesi di che si trattasse, disse sorridendo che un buon cristiano può imparare talora anche dagli infedeli; e quando gli domandai di assaggiarne, mi rispose che, come per i discorsi, anche per i semplici ve ne sono di paidikoi, di ephebikoi e di gynaikoi e via dicendo, così che le erbe che sono buone per un vecchio francescano non son buone per un giovane benedettino»<sup>50</sup> [Eco 2018].*

## **I этап. Семантический анализ. Идиомаркеры сообщения**

На первом этапе трехступенчатый метод предписывает произвести семантический анализ текста. Обнаруженные идиомаркеры сообщения

---

<sup>50</sup> Именно внешность брата Вильгельма могла привлечь внимание самого случайного наблюдателя. Его рост превышал рост обычного мужчины, и он был настолько худым, что казался еще выше. Его глаза были острыми и пронзительными; его острый и слегка крючковатый нос придавал лицу выражение настороженное, за исключением тех минут оцепенения, о которых я буду говорить далее. Даже подбородок выдавал в нем твердую волю, хотя его вытянутое и веснушчатое лицо — какое я часто видел у тех, кто родился между Гибернией и Нортумбрией, — могло иногда выражать неуверенность и растерянность. Со временем я понял, что то, что казалось неуверенностью, на самом деле было просто любопытством, но вначале я мало знал об этой добродетели, которая, как я считал, была скорее страстью похотливой души, полагая, что разумная душа не должна ею питаться, питаясь только истиной, которая (как мне казалось) была уже известна с самого начала.

Несмотря на то, что я был еще мальчишкой, меня сразу поразили в нем пряди желтоватых волос, торчащие из его ушей, и густые светлые брови.

Ему могло бы быть пятьдесят весен, и, следовательно, он был уже очень стар, но он двигал своим неутомимым телом с ловкостью, которой мне часто не хватало. Его энергия казалась неиссякаемой, когда его настигла чрезмерная активность. Но время от времени, как будто его жизненный дух был подобен раку, он впадал в моменты инерции, и я видел, как он часами оставался в своей постели в келье, едва произнося некоторые односложные слова, не напрягая ни единого мускула на лице. В такие минуты в его глазах появлялось пустое и отсутствующее выражение, и я бы заподозрил, что он находится под властью какого-то растительного вещества, способного вызывать видения, если бы очевидная умеренность, на которое жила его жизнь, не заставила меня отбросить это предположение. Однако я не отрицаю, что во время пути он иногда останавливался на опушке леса, чтобы сорвать травы (мне всегда кажется одной и той же): и начинал ее жевать с задумчивым лицом. Часть ее он держал при себе и ел в минуты наибольшего напряжения (а в аббатстве мы часто ее ели!)

Когда я однажды спросил его, зачем это, он сказал, улыбаясь, что хороший христианин может иногда учиться даже у неверных; и когда я попросил его попробовать, он ответил, что что касается речей, то даже природных препаратов есть paidikoi, ephebikoi, gynaikoi и так далее, так что травы, которые хороши для старого францисканца, не годятся для молодого бенедиктинца.

позволяют нам констатировать использование стандартного итальянского языка, с преобладанием гипотаксиса, стандартных согласований времен, нейтральной лексики. Наличие эмфатических конструкций (например, *“Era, dunque, l'apparenza che...”* *“Fanciullo com'ero...”*) и инверсий (*“appariva nei suoi occhi un'espressione...”*; *“sovente ne avemmo all'abbazia!”*) указывает на определенную степень экспрессивизации высказывания. Обратим внимание на употребление местоимения *“egli”* вместо современного *“lui”* и ударную форму *“a me”* в высказывании *“a me sovente faceva difetto”* вместо *“mi sovente faceva difetto”*, что вполне соответствует тенденциям итальянской языковой нормы 1980 года.

Однако присутствуют и черты нового стандарта итальянского языка, например, в той же фразе (*“Poteva egli avere...”*) видим имперфект индикатива вместо конъюнктива в придаточном определительном при неопределенном antecedente, что соответствует тенденции расширения функций индикатива и заменой им конъюнктива, о которой мы писали в разделе 3.1.2. Однако в следующих придаточных эта тенденция отсутствует: в subordinato di modo *“quasi il suo spirito vitale partecipasse del gambero”*, изъяснительном *“che fosse sotto l'impero di qualche sostanza vegetale”* после главной части в condizionale, косвенном вопросе *“gli chiesi di che si trattasse”* видим стандартный имперфект конъюнктива и использование времен в Periodo Ipotetico III типа: *“avrei sospettato ..., se non mi avesse indotto...”*.

На лексическом уровне можем отметить использование книжной лексики и поэтизмов (*primavere* ср. *anni*, *giaciglio* ср. *letto*, *monosillabo*, *assorto* ср. *concentrato*, *fare difetto* ср. *mancare*, *concupiscibile*), научной лексики, например, *sostanza vegetale*, *animo razionale*. Отметим внутреннее созвучие *concupiscibile – instancabile – inesauribile*.

Таким образом, на первом этапе результаты анализа данного фрагмента соответствует первому впечатлению, которое получает читатель. Если прочесть поверхностно, нам предстает человек специфического неровного поведения, пронизательный и закрытый по характеру. Автор сразу говорит

о том, что это выдающийся человек, используя отрицательную конструкцию с прилагательным *normale*, описывая рост героя. Характер необыкновенно бдительного и пронизательного человека создает лексико-семантическая группа прилагательных *acuto, penetrante, saldo, concupiscibile, instancabile, inesauribile, assorto, attività, agilità, energia, vigilare*. Выразительность внешности подчеркивается такими чертами, как веснушки, рыжеватые волосы, торчащие из ушей, и густые светлые брови. Активности героя противопоставлены моменты бездействия, описанные лексикой противоположного семантического поля: *inerzia, assente, vacuo*.

Автор создает одновременно портрет внешности героя и описывает его черты характера и поведение. В.Я.Задорнова пишет: «На семантическом уровне мы ограничиваемся, в основном, содержательной (логической) стороной вопроса» [Задорнова 1984: 37].

Однако уже на этом уровне автор дает читателю несколько подсказок, которые позволяют догадываться о том, что описываемый герой явно вдохновлен образом Шерлока Холмса: эта мысль поддерживается, в первую очередь, описанием внешности Вильгельма (худой и высокий), его неровного поведения (переменчивой живости и оцепенения), привычкой жевать некие травы, которые он сам собирает и которые являются стимулом его активной деятельности.

## **II этап. Метасемиотический анализ**

Вторая ступень анализа предполагала выявление и анализ функционирования идиомаркеров сообщения и воздействия. На данном уровне мы рассматриваем то, как семиотический знак становится выражением для нового метасодержания, а именно взаимодействия двух ассоциативных пластов – реальной истории и литературной реминисценции.

В данном фрагменте был выявлен целый ряд прецедентных имен, подержанных описанием внешности, черт характера героя и его поведения. Героя зовут Вильгельм Баскервильский, что сразу ориентирует читателя на

героя романов английского автора Конан Дойля Шерлока Холмса. Эта связь. Кроме того, на эту связь указывает еще одно имя собственное, а именно *Hibernia* – латинское название Ирландии. Эту связь может уловить квалифицированный читатель, который помнит, что автор романов о Шерлоке Холмсе, Артур Конан Дойл, имел ирландское происхождение.

Однако прецедентность имени этим не ограничивается, так как первая его часть задумывается автором как отсылка к совершенно другому герою, не выдуманному, а реально существовавшему историческому лицу, английскому монаху-францисканцу Уильяму Оккамскому, философу, логику, представителю средневекового номинализма. Он учился в Оксфорде, был последователем Роджера Бэкона и был членом группы британских спиритуалов, которые выступали против папы Иоанна XXII в дискуссии о бедности. Он является автором теорий о Церкви и государстве и считал, что науки и философия должны быть свободны от влияния религии. «...решение проблемы универсалий в философии Оккама было связано с эмпирической тенденцией в объяснении естественнонаучного знания. Реально существуют только единичные вещи; общие понятия (универсалии) — это знаки, термины, имена, обозначающие группы объективно сходных между собой вещей и существующие только в уме» [Философский словарь 1991: 316].

Отметим и неожиданную связь между самим Уильямом Оккамским и Шерлоком Холмсом: Уильям Оккамский родился в графстве Суррей, где происходит действие рассказа “Пестрая лента”.

Интересен факт столкновения и взаимодействия прецедентности, так как в этом же контексте, в качестве важнейшего авторитета для Вильгельма, упоминается и Роджер Бэкон, при том, что философия Уильяма Оккамского в некотором смысле противоречит его постулатам.

На этом же уровне обнаруживаем и идиомаркеры воздействия, подкрепляющие и усиливающие идиомаркеры сообщения, а именно переключение кодов. Далее, следуя за текстом приведенного выше фрагмента, следуют вкрапления на латыни, перемежающиеся с частями на



итальянском: “*E un giorno per forza di natura si potranno fare strumenti di navigazione per cui le navi vadano unico **homine regente**, e ben più rapide di quelle spinte da vela o da remi; e vi saranno carri «ut sine animale moveantur cum impetu inaestimabili, et instrumenta volandi et homo sedens in medio instrumentis revolvens aliquod ingenium per quod alae artificialiter composita aerem verberent, ad modum avis volantis»”.*

Данный фрагмент на латыни является цитатой из «Послания монаха Роджера Бэкона о тайных действиях искусства и природы и ничтожестве магии» (Глава IV. De instrumentis artificiosis mirabilibus). Р. Бэкон, также монах-францисканец, ученый и философ, прозванный Doctor mirabilis, известен как сторонник экспериментального метода в науке, был учителем Уильяма Оккамского в Оксфорде. «Бэкон высказал множество идей практической направленности; по некоторым данным, ему удалось изобрести порох. Он выдвигал идеи создания судов без гребцов, колесниц, передвигающихся без коней, летательных аппаратов, подводных лодок. Писал Бэкон и о практическом использовании солнечной энергии.... Вопрос об универсалиях Бэкон решает, следуя своему учителю Аверроэсу (Ибн Рушду): «духовные вещи познаются через телесные следствия, и Творец — через творение». Общее, универсалии как родовые и видовые сущности укоренены в единичных вещах: познавая единичность опыта, мы сразу же познаем и общее, присущее данному классу вещей» [Кириленко, Шевцов 2010 : 40-41].

К переключению кодов можно отнести и вкрапления на греческом языке: “*ve ne sono di paidikoi, di erhebikoi e di gynaikoi*” ‘для детей, для подростков и женщин’, что характеризует Вильгельма как ученого человека, знающего греческий и способного прочесть греческие книги, в том числе и «Поэтику» Аристотеля, ту часть о комедии, которая хранится в монастыре. Само же разделение речей на три данных типа восходит к трудам Пифагора<sup>51</sup>. Этот знак является важной информацией, так как в этот период

---

<sup>51</sup> Соответствующая цитата: οὗτω καὶ Πυθαγόρας λέγεται πρὸς παῖδας ἀξιῶθεις ποιῆσασθαι λόγους διαθεῖναι πρὸς αὐτοὺς λόγους παιδικούς καὶ πρὸς γυναῖκας γυναῖξιν ἀρμόδιους καὶ πρὸς ἄρχοντας ἀρχοντικούς καὶ

в Европе не было распространено знание греческого языка, который в научный и культурный обиход вернули только итальянские гуманисты.

В данном небольшом отрывке можно заметить также каламбур: *“le erbe che sono buone per un vecchio francescano non son buone per un giovane benedettino”* - ‘травы, полезные для старого францисканца, не полезны для молодого бенедиктинца’. Неслучайно пара двух главных героев представляет собой архетипы представителей этих орденов: деятельного францисканца-ученого и бенедиктинца-летописца.

### **III этап. Метаметасемиотический анализ**

Ответ на этот вопрос нам поможет дать третья ступень анализа отрывка. Осознанная читателем связь Вильгельма с Шерлоком направляет его рассматривать роман как детектив, тогда как появление в сознании фигуры Уильяма Оккамского заставляет думать, что это исторический роман. Цитата из Роджера Бэкона указывает на связь с историографией науки и направляет читательское восприятие в философскую сторону, в контекст средневекового спора об универсалиях. Сочетание всех этих жанров наталкивает на мысль о более сложном жанровом характере текста, который для читателя разного уровня будет иметь разное количество компонентов.

На этом маленьком фрагменте видно, как У. Эко выстраивает игру с читателем, предлагая ему разные контексты, и, в итоге, достигает возможности прочтения текста на разном уровне, вводя в действие фигуру читателя, постулированную постмодернизмом. Таким образом, интерконтекстуальные смыслы, порожденные на метасемиотическом уровне использованием стилистических средств (идиомаркеров), реализуют идейно-художественный замысел автора.

---

πρὸς ἐφήβους ἐφηβικούς (цит. у Порфирия, который цит. Антисфена; Porph. Quaest. Nom. I, 1). За данные сведения благодарим асп. Валерию Петрову.

## Заключение

В нашем исследовании мы проанализировали индивидуальный стиль Умберто Эко в контексте постмодернистских концепций, которых он придерживался, и можем ответить на вопрос: в чем может проявляться идиостиль «невидимого» или «мертвого» (по Ролану Барту) постмодернистского автора.

Результаты проведенного анализа показали, что тексты Умберто Эко всех жанров представляют собой произведения «открытого типа», предполагающие множественную интерпретацию, главная роль в которой отводится читателю, а идиостиль Умберто Эко определяется, в первую очередь, прагматическими аспектами. Поэтому функционально-прагматический анализ, который мы провели на материале произведений Умберто Эко разной жанровой принадлежности, позволил выявить основные черты идиостиля итальянского писателя.

С *функционально-прагматической* точки зрения идиостиль Умберто Эко включает три разновидности идиомаркеров, которые мы выделили согласно классификации В.В. Виноградова: идиомаркеры общения (распределение *italiano standart* и *italiano neostandard*), идиомаркеры сообщения (прецедентные имена и использование прецедентных жанров), идиомаркеры воздействия (переключение кодов, фонетические и графические идиомаркеры, языковая игра, визуальные идиомаркеры, конструирование языков, лексико-семантические идиомаркеры). Их распределение и комбинация различаются в рассмотренных образцах разных жанров: художественной прозе публицистических статьях, научных трудах, произведениях смешанного жанра.

*Идиомаркером общения* служит использование нормы итальянского языка во всех жанрах. Проведенный анализ показывает, что У.Эко в полной мере придерживается нормы современного итальянского языка и следует за ней в ее эволюции. У.Эко нельзя назвать поборником *Italiano Neostandard* или

борцом за определенную языковую норму, однако мы с уверенностью можем сказать, что Эко также и не вступал с ней в противоречие, актуализируя свой язык в соответствии с самыми современными тенденциями нормативного итальянского языка. Следствием этого становится внешняя прозрачность текста любого жанра и доступность его для всех категорий читателя. Сопоставительный поуровневый анализ фрагментов позволяет сделать выводы о том, что автор широко пользуется лексикой высокого и разговорного стиля, научной и специальной терминологией, создает сложные лексико-семантические системы, а также использует прием аккумуляции и парцелляции.

*Идиомаркеры сообщения* также встречаются повсеместно и в большом количестве. Однако их роль различается в зависимости от жанра. В научных текстах они выступают в своей первичной, информационной или доказательной функциях. В публицистике их роль усложняется – это и передача информации, и построение связей с другими областями культуры и знания, и повышение интеллектуального уровня для сепарации читателя. Что касается художественных текстов, в них идиомаркеры сообщения становятся преимущественно семиотическими знаками, служащими для построения сложной семиотической структуры.

*Идиомаркеры воздействия* также характерны для всех жанров, но в большей степени, художественных и публицистических текстов, где они служат для привлечения внимания, выражения постмодернистской иронии, интеллектуальной тренировки и удовольствия от ее результатов. Они программируют множественность прочтений и обращены напрямую к «идеальному читателю».

Таким образом, мы можем констатировать, что набор лингвистических средств и приемов прагматической направленности, реализующихся в разных комбинациях в зависимости от целевой установки текста, определяемой его жанром, составляет целостный идиостиль Умберто Эко как писателя-постмодерниста. Сам У. Эко отмечал универсальность и

полифункциональность своего нарративного стиля, а также в некоторой степени жанровую гибридность своих произведений. Он писал: «каждая научная книга просто обязана быть приключенческой – этакий отчет о поисках очередного Святого Грааля» [Эко 2013: 12-13].

Если подвести итоги нашего исследования с позиций трехступенчатого анализа лингвопоэтического метода, то рассмотрение функционирования языковой нормы в ее динамике в работах Умберто Эко стало первой ступенью – семантическим уровнем исследования. На втором метасемиотическом уровне мы рассмотрели механизмы функционирования идиомаркеров сообщения и воздействия. На третьем же метаметасемиотическом уровне выявляется роль всех трех типов идиомаркеров в реализации концептуальных принципов постмодернизма.

Предложенная в данной работе модель анализа может применяться и в дальнейших исследованиях творческого наследия Умберто Эко. Короткая историческая перспектива, отделяющая нас от времени его творчества еще не позволила исследователям в полной мере осознать масштабы и перспективы его научной и художественной мысли, а также его вклад в разные области знания и современной культуры, что, несомненно, должно явиться предметом дальнейшего изучения.

## Список литературы

### Русскоязычные источники

1. Аксенова А.В. Эволюция индивидуально-авторской манеры У.Б.Йейтса: лингвостилистический и лингвопоэтический анализ: дисс. ... канд. филол. наук. 10.02.05/Аксенова Анна Владимировна. — М., 2013. —168 с.
2. Александрова Е.М. Структурные особенности языковой игры [Электронный ресурс]/Е.М. Александрова//Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». — 2015. — №2. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/strukturnye-osobennosti-yazykovoy-igry> .
3. Александрова О.В. Единство прагматики и лингвопоэтики в изучении текста художественной литературы/О.В. Александрова//Проблемы семантики и грамматики. — 1996. — С. 3-7.
4. Арбузова В.Ю. Научная коммуникация в аспекте прецедентности [Электронный ресурс]/В.Ю. Арбузова//Вестник ТГУ. — 2007. — №4. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchnaya-kommunikatsiya-v-aspekte-pretседentnosti>.
5. Аристотель. Поэтика. Риторика/Аристотель. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000. — 346 с.
6. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: стилистика декодирования. - М.: Просвещение, 1990. - С. 251.
7. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов/И.В. Арнольд. – М.: Флинта: Наука, 2002. — 384 с.
8. Арутюнова Н. Д. Стиль Достоевского в рамке русской картины мира/Н.Д. Арутюнова//Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур. — 1996. — С. 61–90.

9. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов/О.С. Ахманова. – М.: Советская энциклопедия, 1966. — 646 с.
10. Ахманова О.С., Гюббенет И.В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема/О.С. Ахманова, И.В. Гюббенет// ВЯ, — 1977. — №3. — с. 47–54.
11. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста/Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М.: Флинт, 2008. — 132 с.
12. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. Работы 1940-1960 гг./М. М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1996. – Т.5. – С. 159-206. Электронный источник: URL: [http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh\\_genre.htm](http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm)
13. Богин Г.И. Современная лингводидактика : Учеб. пособие/Г.И. Богин. — Калинин: КГУ, 1980. — 61 с.
14. Бодуэн-де-Куртенэ, И.А. Об отношении русского письма к русскому языку/И.А. Бодуэн-де-Куртенэ. – М.: Либроком, 2012. — 140 с.
15. Болотнова, Н. С. Коммуникативная стилистика текста. Словарь-тезаурус : учебное пособие/Н.С. Болотнова. — М.: ФЛИНТА, 2021. — 384 с.
16. Борисенко Ю.А. О разграничении понятий «идиостиль» и «идиолект»/Ю.А. Борисенко// Многоязычие в образовательном пространстве: в 2 ч.: сб. статей. – М., 2009. — 268 с.
17. Будагов Р.А. Человек и его язык.— М., МГУ, 1976. — 430 с.
18. Вайсгербер Й.Л. Родной язык и формирование духа/Й.Л. Вайсбергер. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 232 с.
19. Валгина Н.С. Теория текста [Электронный ресурс]. — М.: Логос,. 2003. — Режим доступа: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/>
20. Вербицкая М.В. Филологические основы литературной пародии и пародирования: на материале современного английского языка: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04/Вербицкая Мария Валерьевна. — М., 1980. — 143 с.

21. Виноградов В. В. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума/В.В. Виноградов//Русская речь: Сборники статей. — 1923. — [Ч.] I. — С. 195—293.
22. Виноградов В.В. О теории художественной речи/В.В. Виноградов. — М.: 1971. — 240 с.
23. Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы/В.В. Виноградов. — М.: Наука, 1976. — 512 с.
24. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. М., 1981.
25. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика/В.В. Виноградов. — М., 1963. — 263 с.
26. Виноградов В.В. Стиль Пушкина/В.В. Виноградов. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1941. — 620 с.
27. Виноградов В.В. Этюды о стиле Гоголя/В.В. Виноградов. — Ленинград: Академия, 1926. — 227 с.
28. Виноградов В.В. Язык Пушкина/В.В. Виноградов. — Л., М.: АCADEMIA, 1935. — 489 с.
29. Виноградов В.В. Язык художественного произведения. // Вопросы языкознания. — 1954. — №5.
30. Винокур Г. О. О языке художественной прозы: Избр. тр./Г.О. Винокур. — М.: Наука, 1980. — 360 с.
31. Витгенштейн Л. Философские исследования /Л. Витгенштейн//Новое в зарубежной лингвистике. — М.: Прогресс. 1985. — Вып. 16. — С. 79-128.
32. Галатенко Ю.Н. Художественное взаимоотношение вымысла и истории в романе У. Эко «Баудолино»/Ю.Н.Галатенко//Филология в системе современного университетского образования. Материалы научной конференции 22-23 июня 2004 года. Вып. 7. М., 2004. — С. 246-252.
33. Гвенцадзе М.А. Коммуникативная лингвистика и типология текста./М.А. Гвенцадзе. — Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1986. — 315 с



34. Голованова И.С. История мировой литературы/И.С. Голованова. — М., 1997. — 165 с.
35. Греймас А. Семиотика, обоснованный словарь теории языка/А. Греймас. — М.: Радуга, 1983. — С.483-550.
36. Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. В. П. Хлебников/В.П. Григорьев. — М.: Наука, 1983. — 234 с.
37. Григорьев В.П. Поэтика слова: на материале русской советской поэзии/В.П. Григорьев. — М.: Наука, 1979. — 343 с.
38. Денисова Е.А. Кодовые переключения в произведениях англоязычного бикультурального автора-билингва Дж. Р. Фаулза/Е.А. Денисова//Вестник Челябинского государственного университета. — 2018. — №10. — С. 85-91.
39. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма/Ч. Дженкс. — М.: Стройиздат, 1985. — 136 с.
40. Дридзе, Т. М. Язык и социальная психология/Т. М. Дридзе. — М.: Высшая школа, 1980. — 224 с.
41. Дружков Я.М. Лингвистические параметры идиостиля испаноязычных поэтов-мигрантов XX-XXI веков: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.05/Дружков Яков Михайлович. — М., 2022. — 144 с.
42. Евдокимова Л.В. «Историческое зеркало» Винцента из Бове: от истории Античности к истории античной литературы. // Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология. 2020. Вып. 63. С.19-48.
43. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи/А.И. Ефимов. — М.: Изд-во МГУ, 1957. — 448 с.
44. Ерохина Л.А. Категория автора в творчестве Умберто Эко: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03/Ерохина Любовь Алексеевна. — М., 2012. — 185 с.
45. Жолковский А.К., Работы по поэтике выразительности: Инварианты - Тема - Приемы - Текст/А.К. Жолковский, Ю. А. Щеглов. — М.: АО Издательская группа “Прогресс”, 1996. — 344 с.

46. Жолудева Л.И. К вопросу о понятии Italiano Neostandard/Л.И. Жолудева//Вестник КемГУ. — 2020. — №2(22). — С. 499-506.
47. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста: Учеб. пособие для ин-тов иностр. яз. и филол. фак. университетов/В. Я. Задорнова. — М.: Высш. шк., 1984. — 235 с.
48. Задорнова В.Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04/Задорнова Велта Яновна. — М., 1992.
49. Земская Е.А. Языковая игра/Е. А. Земская, М.А, Китайгородская, Н.Н. Розанова // Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. — М.: Наука, 1983. — Глава IV. — С. 172-214.
50. Золян С.Т. От описания идиалекта – к грамматике идиостиля (на материале поэзии Л. Мартынова/С. Т. Золян//Язык русской поэзии XX века. Сб. науч. трудов. — М.: Наука, 1989. — С. 238-259.
51. Идиостиль и ритм текста: коллективная монография/Е. И. Бойчук, И. А. Воронцова, Е. В. Шляхтина, О. В. Беляева. — Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. — 184 с.
52. Иероним Блаженный Стридонский Письма. [Электронный ресурс] [https://azbuka.ru/otechnik/Ieronim\\_Stridonskij/pisma](https://azbuka.ru/otechnik/Ieronim_Stridonskij/pisma)
53. Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов [Электронный ресурс]/И. П. Ильин. — М.: ИНИОН РАН — INTRADA, 2001. Режим доступа: <https://postmodernism.academic.ru/>
54. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность/Ю.Н. Караулов. — М., 2002. — 261 с.
55. Карпова Л.С. Лингвопоэтика повествовательных типов. другие методы лингвопоэтического исследования [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvopoetika-povestvovatelnyh-tipov-i-drugie-metody-lingvopoeticheskogo-issledovaniya/viewer>

56. Кириленко Г.Г., Шевцов Е.В. Краткий философский словарь. М. 2010.
57. Клобукова Л.П. Феномен языковой личности в свете лингводидактики/Л. П. Клобукова//Язык, сознание, коммуникация. — 1997. — С. 1.
58. Кожевников В. М. Литературный энциклопедический словарь/В. М. Кожевников, П. А. Николаев. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 750 с.
59. Кожина М.Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [Электронный ресурс]/ М. Н. Кожина. — М.: Наука, Флинт, 2006. — Режим доступа: [https://www.rulit.me/data/programs/resources/pdf/Kozhina\\_Stilisticheskiiy-enciklopedicheskiiy-slovar-russkogo-yazyka\\_RuLit\\_Me\\_520228.pdf](https://www.rulit.me/data/programs/resources/pdf/Kozhina_Stilisticheskiiy-enciklopedicheskiiy-slovar-russkogo-yazyka_RuLit_Me_520228.pdf)
60. Кожевникова, Н.А. Стиль Чехова/Н.А. Кожевникова. — М.: Азбуковник, 2011. — 487 с.
61. Коновалова О. Ю. Языковая игра в современной русской разговорной речи: монография/О. Ю. Коновалова. — Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2008. — 196 с.
62. Костюкович Е. А. Ирония, точность, поп-эффект (к заметке М.Л. Гаспарова о переводе романа У. Эко «Баудолино»)/Е. А. Костюкович// Новое литературное обозрение. — 2004. — № 70. — С. 301-304.
63. Красникова Л.В. Лингвопоэтические особенности стихотворных циклов Т. Мура «Ирландские мелодии» и Дж.Г. Байрона «Еврейские мелодии»: дисс. ... канд. филол. наук:10.02.04/Красникова Лара Владимировна. — М., 2016. — 200 с.
64. Красных В. В. Свой среди чужих: миф или реальность?/В. В. Красных. — М.: Гнозис, 2003. — 275 с.
65. Красных В. В. Система прецедентных феноменов в контексте современных исследований/В. В. Красных// Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. —1997. — Вып. 2. — С. 5-12

66. Кристалл Д., Стилистический анализ/Д. Кристалл, Д. Дейви//Новое в зарубежной лингвистике. — 1980. — Вып. 9. — С.148-165.

67. Крупенина Е. В. Философская проблематика в романах Умберто Эко: автореферат дис. ... канд. фил. наук: 09.00.03/ Крупенина Елена Викторовна. — М., 2005. — 38 с.

68. Кулькина В. М. Мерсер С. Правда и вымысел в романе Умберто Эко «Баудолино». Mercer S. truth and lies in Umberto Eco's Baudolino [Электронный ресурс] // Philosophy and literature. — Baltimore: Johns Hopkins univ.. Press, 2011. — Vol. 35, n 1. — P. 16-31 // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. 2012. — №3. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/2012-03-033-mercer-s-pravda-i-vymysel-v-romane-umberto-eko-baudolino-mercer-s-truth-and-lies-in-umberto-ecos-baudolino-philosophy-and-literature>

69. Куранова Т.П. Функции языковой игры в медиаконтексте [Электронный ресурс]/Т.П. Куранова//Ярославский педагогический вестник. — 2010. — №4. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-yazykovoy-igry-v-mediakontekste> .

70. Куртиева Э.М. Философский анализ идей У. Эко о культуре постсовременности [Электронный ресурс]/Куртиева Э. М./ Logos et Praxis. — 2018. — Т.17. — № 1. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-analiz-idey-u-eko-o-kulture-postsovmennosti/viewer>

71. Кухаренко В.А., Индивидуально-художественный стиль и его исследование/В.А. Кухаренко, К.А. Горшкова, Л.Л. Емельянова и др.. — Киев—Одесса: Вища школа, 1980. — 168 с.

72. Кюст Й. Name-dropping: об одном поэтико-риторическом приеме в творчестве Иосифа Бродского/Й. Кюст// Новое литературное обозрение. — 2004. — № 67. — С. 224-232.

73. Лаврова Н. А. К вопросу о языковой игре [Электронный ресурс]/Н. А. Лаврова//Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2010. — №8. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-yazykovoy-igre>
74. Латышева В.Л. Признаки и функции прецедентных феноменов [Электронный ресурс]/В. Л. Латышева// Вестник ИрГТУ. — 2011. — № 1 (48). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/priznaki-i-funktsii-pretседentnyh-fenomenov>.
75. Лиотар Ж. Состояние постмодерна/Ж. Лиотар. – М.: Алетейя, 1998. – 65 с.
76. Липгарт А.А. Основы лингвопоэтики/А. А. Липгарт. — М.: URSS, 1999. — 164 с.
77. Липгарт А.А. Лингвопоэтическое исследование художественного текста: теория и практика (на материале английской литературы 16-20 вв.): дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.04/Липгарт Андрей Александрович. — М., 1996. — 377 с.
78. Лотман Ю. М. Культура и взрыв/Ю. М. Лотман. — М., 1992. — 270 с.
79. Лотман Ю. М. Выход из лабиринта/Эко У. — М., 1998. — С. 650-669
80. Лурия А.Р. Язык и сознание/А. Р. Лурия. – М.: Московского университета, 1998. – 335 с.
81. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — 683 с.
82. Малышева Е.Г. Своеобразие языковой репрезентации концептуальной метонимической модели 'спорт – это смерть' в текстах спортивного дискурса/Е.Г. Малышева//Вестник Пермского Университета. — 2011. №6. — С. 37-43
83. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма/Н.Б. Маньковская. — СПб.: Алетейя, 2000. — 347 с.

84. Маслова А.Ю. Введение в прагмалингвистику: учеб. пособие/А.Ю. Маслова. — М.: Флинта, 2010. — 152 с.
85. Маслова В.А. Лингвокультурология/В.А. Маслова. — М.: Academia, 2001. — 208 с.
86. Мачужак А. В. Язык и культура в философии Умберто Эко: дисс. ... канд. фил. наук: 09..00.03/Мачужак Анастасия Владимировна. — Тверь, 2006. — 195 с.
87. Мельникова Л. С. Типичные черты нового стандарта итальянского языка на синтаксическом уровне. Романия: языковое и культурное наследие/Л. С. Мельникова, Е. А. Кашина. — Минск: БГУ, — 2021. — С. 30-34.
88. Мешкова Е. М. Функция воздействия в поливекторных дискурсах и перевод [Электронный ресурс]/Е. М. Мешкова// Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. — 2012. — №3. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsiya-vozdeystviya-v-polivektornyh-diskursah-i-perevod>
89. Михайлова О.С. Анализ идиостиля в аспекте теории мотивации/О.С. Михайлова// Альманах современной науки и образования. — Тамбов, 2007. — Т.3. — № 3. — С. 144-146.
90. Мурашкина А.А. К проблеме лингвопоэтического исследования повествовательных типов текста/А. А. Мурашкина// Философия языка. Функциональная стилистика. Лингвопоэтика: сб. науч. ст./ под ред. А.А.Липгарта и А.В.Назарчука. — М. Экон-Информ, 2004. — №2. — С. 65-75.
91. Муштанова О.Ю. Средневековье как текст в романе Умберто Эко «Баудолино»: дисс. ... канд. филол. наук. — [Электронный ресурс]. — М., 2015. — Режим доступа: [https://www.philol.msu.ru/~ref/2015/2015\\_MushtanovaOJu\\_diss\\_10.01.03\\_25.pdf](https://www.philol.msu.ru/~ref/2015/2015_MushtanovaOJu_diss_10.01.03_25.pdf)
92. Муштанова О. Ю. Лингвистическая проблематика и текстуальная стратегия в романе Умберто Эко “Баудолино”/О.Ю. Муштанова// Грамота,

Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2015. — №3 (45). — С. 132-136

93. Муштанова О.Ю. О некоторых особенностях эстетики постмодернизма в теоретической концепции Умберто Эко: проблемы массовой культуры и серийности/О. Ю. Муштанова//Проблемы поэтики и истории зарубежной литературы. — М.: МАКС Пресс, 2011. Выпуск 3. — С. 48-54.

94. Нахимова Е.А. Критерии прецедентности имени собственного — [Электронный ресурс]/Е. А. Нахимова // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2011. — № 1. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kriterii-pretседentnosti-imeni-sobstvennogo>

95. Нахимова Е.А. О критериях выделения прецедентных феноменах в политических текстах/Е. А. Нахимова // Лингвистика: бюллетень Уральского лингвистического общества. — Екатеринбург, 2004. — С. 166-174.

96. Нахимова Е.А. Прецедентные имена в массовой коммуникации: монография/Е. А. Нахимова. — Екатеринбург: ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т»; Ин-т социального образования, 2007. — 207 с.

97. Никитина С.Е., Васильева Н.В. Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. Принципы составления и избранные словарные статьи/С. Е. Никитина, Н. В. Васильева. — М., 1996. — 172 с.

98. Новикова Н.Л. Модернизм и постмодернизм: к проблеме соотношения/Н.Л. Новикова // Вестник Томского государственного Университета. — 2011. — №2. — С. 19-25.

99. Носачев П.Г. Пределы интерпретации текста как ключевая проблема концепции Умберто Эко: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 24.00.01/Носачев Павел Георгиевич. — М., 2009. — 20 с.

100. Онипенко Н.К. Грамматические категории в тексте/Н. К. Онипенко // Лингвистика на рубеже эпох. Идеи и топосы. — М.: РГГУ, 2001. — С. 89-116.

101. Папинова Ж.Б. Лингвоструктурные характеристики переключения кодов в спонтанной речи бурят-билингвов/Ж.Б. Папинова//Вестник Бурятского государственного университета. — 2017. — №6. — С. 75-90.

102. Паутова С.М. Взаимосвязь структуры кодовых переключений с их прагматическими функциями в современных русскоязычных произведениях/С. М. Паутова// Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. — 2018. — №4. — С. 103-109.

103. Паутова С.М. Способы передачи кодовых переключений при переводе на русский язык романа Э. Берджесса «Заводной апельсин»/С. М. Паутова//Вестник Череповецкого государственного университета. — 2019. — №3. — С. 91-96.

104. Пиперски А. Конструирование языков: От эсперанто до дотракийского/ А. Пиперски. — М.: Альпина нон-фикшн, 2017. — 224 с.

105. Пищальникова В.А. Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект/В. А. Пищальникова. — Барнаул, 1992. — 72 с.

106. Подтележникова Е.Н. Особенности функционирования прецедентного имени Венера [Электронный ресурс]/Е. Н. Подтележникова, С. С. Павлова//Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. — 2022. — № 3 (46). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-funktsionirovaniya-pretседentnogo-imeni-venera>

107. Полякова Е. В. Стилистические и лингвопоэтические особенности рассказов Г. Х. Манро [Электронный ресурс]: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04/Полякова Елена Владимировна. 2015. — Режим доступа:



[https://www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2014/2014\\_PolyakovaEV\\_avtoreferat\\_5\\_01.001.80.pdf](https://www.philol.msu.ru/~ref/avtoreferat2014/2014_PolyakovaEV_avtoreferat_5_01.001.80.pdf)

108. Попова И.Ю. К вопросу о семантике, метасемиотике и метаметасемиотике креолизованного текста [Электронный ресурс] /И. Ю. Попова. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-semantike-metasemiotike-i-metameta-semiotike-kreolizovannogo-teksta/viewer>

109. Пронина Н. Ю. Умберто Эко: знак и реальность: автореф. дис. ... канд. фил. наук: 09.00.03/Пронина Наталья Юрьевна. — Саратов, 2013. — 24 с.

110. Проценко Е.А. Проблема переключения кодов в зарубежной лингвистике (краткий обзор литературы за последние десятилетия)/Е. А. Проценко//Вестник ВГУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». — 2004. — №1. — С. 123-127.

111. Пучкова Е.В. Функционирование прецедентных феноменов в газетных заголовках/Е. В. Пучкова// Ученые заметки ТОГУ. — 2013. — Т. 4. — № 4. — С. 2106-2112.

112. Русское культурное пространство. Лингвокультурологический словарь/И. С. Брилева, Н. П. Вольская, Д. Б. Гудков и др. — ИТДГК Гнозис Москва, 2004. — 318 с.

113. Салеева М.В. Итальянский язык и диалект: современное состояние [Электронный ресурс]/М. В. Салеева // Веснік МДПУ імя І. П. Шамякіна. — 2015. — №2 (46). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/italyanskiy-yazyk-i-dialekt-sovremennoe-sostoyaniye>

114. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры/В.З. Санников. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 533 с.

115. Свиридова Е. Е. Особенности языковой игры в творчестве С. Бенни/Е. Е. Свиридова//Вестник ТГПУ. — 2016. — № 6 (171). — С. 39—46.

116. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира/Б.А. Серебренников, Е.С. Кубрякова, В.К. Постовалова, В.Н. Телия, А.А. Уфимцева. — М.: Наука, 1988. — 216 с.
117. Сидорова М.Ю., Шувалова О.Н. Интернет-лингвистика: вымышленные языки/М. Ю. Сидорова, О. Н. Шувалова. — М.: 1989.ру, — 2006. — 183 с.
118. Скворцов Л.И. Культура русской речи. Словарь-справочник [Электронный ресурс]/Л. И. Скворцов. — М., 2010. — Режим доступа: [https://academia-moscow.ru/ftp\\_share/\\_books/fragments/fragment\\_17339.pdf](https://academia-moscow.ru/ftp_share/_books/fragments/fragment_17339.pdf)
119. Степанов Е.С. Признаки прецедентного имени (на примере имени «Berliner Mauer») [Электронный ресурс]/Е.С. Степанов//Наука о человеке: гуманитарные исследования. — 2016. — № 2 (24). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/priznaki-pretседentnogo-imeni-na-primere-imeni-berliner-mauer>
120. Тарасова И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте/И. А. Тарасова. — М.: ФЛИНТА, 2012. — 196 с.
121. Тарасова, И.А Слово и число (к вопросу о «лексических маркерах» идиостиля) / И.А. Тарасова // Идиолект: сб. научн. тр. Курск: КГПУ. — Вып. 2. — 2000. — С. 20-26
122. Терещук А.А. На каком языке говорит Сальваторе? Переключение кодов в романе Умберто Эко «Имя розы»/А. А. Терещук // Древняя и Новая Романия. — 2021. — №27. — С. 104-114.
123. Тихоненко О.Д. Категории «идиолект», «идиостиль», «языковая личность» и методики их лингвистического описания в контексте изучения языка художественной литературы / О.Д. Тихоненко. // Вестник Кыргызско-Российского Славянского Университета. — 2013. — Т. 13. — № 9. — С. 159-164.
124. Урумашвили Е.В. Прагматические аспекты анализа художественного текста. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа:

<https://cyberleninka.ru/article/n/pragmaticcheskie-aspekty-analiza-hudozhestvennog-o-teksta/viewer>

125. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации/А. Р. Усманова. — Минск: Изд-во ЕГУ «Пропилеи», 2000. — 200 с.

126. Фарафонова Д. С. Исторический или философский роман? к вопросу о жанровом своеобразии романа Л. Пиранделло «Старые и молодые» [Электронный ресурс] // Вестник СПбГУ. Язык и литература. — 2013. — №1.

— Режим доступа:  
<https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskiy-ili-filosofskiy-roman-k-voprosu-o-zh-anrovom-svoeobrazii-romana-l-pirandello-starye-i-molodye>

127. Фатеева, Н.А. Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01/ Фатеева Наталья Александровна. — М., 1996. — 607 с.

128. Федоров А.А. Концепция литературного творчества Умберто Эко и воплощение модели писателя “Умберто Эко — М-автор”/А. А. Федоров// Российский гуманитарный журнал. — Том 5. — №6. — 2016 г.

129. Федотова М.А. К вопросу о разграничении понятий идиостиль и идиолект языковой личности/М. А. Федотова// Записки романо-германской филологии. — Вып. 1. — М., 2013. — С. 220-225.

130. Фещенко В. В. Лаборатория логоса: языковой эксперимент в авангардном творчестве / В. В. Фещенко. — М.: Языки славянских культур, 2009. — 392 с.

131. Философский словарь. Под ред. И.Т. Фролова. М., 1991.

132. Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы/Л. Фидлер // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. — М., 1993. — С. 15-36.

133. Хализев В. Е. Теория литературы // Состав художественной речи. - М.: Высшая школа, 2002.

134. Царева Н.А. Модернизм и постмодернизм: обзор трактовки понятий в современной литературе [Электронный ресурс]/Н. А. Царева //

- Научное обозрение. Реферативный журнал. — 2016. — № 6 — С. 112-119. —  
Режим доступа: <https://abstract.science-review.ru/ru/article/view?id=1811>
135. Чиршева Г.Н. Двухязычная коммуникация/Г. Н. Чиршева// Язык, коммуникация и социальная среда. — Череповец, 2004. — №6. — С. 63-79.
136. Чиршева Г.Н. Прагматика русско-английских переключений кодов в речи двух билингвальных детей/Г.Н. Чиршева, П. В. Коровушкин, Н.С. Мушникова // Верхневолжский филологический Вестник. — 2018. — № 3. — С. 193-199.
137. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций: монография / В. И. Шаховский. — Оренбург: ОГУ, 2011. — 183 с.
138. Щербитко А.В. Роман У. Эко «Имя розы» - традиции и постмодернизм [Электронный ресурс]/А. В. Щербитко // Филологические науки, 2012. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-u-eko-imya-rozy-traditsii-i-postmodernizm/viewer>
139. Щукин, В.Г. Лингвистические аспекты проблемы идиолекта: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.21/Щукин Валерий Георгиевич. — Л., 1978. — 18 с.
140. Эко У. Имя розы/У. Эко. — Санкт-Петербург: Симпозиум, 1997. — 677 с.
141. Эко У. Откровения молодого романиста/У. Эко. — М., 2013. — 315 с.
142. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию/У. Эко. — СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 432 с.
143. Эко У. Пражское кладбище/У. Эко. — М., АСТ, 2011. — 560 с.
144. Энциклопедия Кругосвет — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/IDIOSTIL\\_INDIVI\\_DUALNI\\_STIL.html](https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/IDIOSTIL_INDIVI_DUALNI_STIL.html)

145. Энциклопедии эпистемологии и философии науки (ЭЭФН). — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://gufo.me/dict/epistemology\\_encyclopedia/искусственные\\_языки](https://gufo.me/dict/epistemology_encyclopedia/искусственные_языки)

### **Иноязычные источники**

146. Albani P., Buonarotti B., *Aga magera difura: dizionario delle lingue immaginarie*, Bologna, 1994.

147. Bartezzaghi S. Paolo Fabbri semiologo il dirimpettaio di Eco. La Stampa, 1999. — Режим доступа: [https://www.paolofabbri.it/recensioni-e-commenti/dirimpettaio\\_eco/](https://www.paolofabbri.it/recensioni-e-commenti/dirimpettaio_eco/)

148. Berruto G. *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci, 1987.

149. Bloch B. A Set of Postulates for Phonetic Analysis. *Language*. 24:1984, Pp. 3-46.

150. Bondanella P. Umberto Eco and the open text. *Semiotics, fiction, popular culture*. Cambridge University Press, 1997. [Электронный ресурс]. — Режим доступа:

<https://books.google.ru/books?id=J1hINlpWgJIC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>

151. Bordas É. Le rythme de la prose [Электронный ресурс] / É. Bordas // *Semen, Rythme de la prose*. — 2003. — No16. — Режим доступа: <http://semen.revues.org/document2664.html>

152. Capozzi R. Eco's Prophetic Vision of Mass Culture. // *McLuhan Studies*, №. 1, 2008.

153. Capozzi R. Palimpsests and Laughter: The Dialogical Pleasure of Unlimited Intertextuality in *The Name of the Rose* // *Italica*. 1989. — № 66. — P. 412-428.

154. Chalupinski B. *L'Italiano Neostandard: un'analisi linguistica attraverso la stampa sportive*. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://theses.bham.ac.uk/id/eprint/4839/1/Chalupinski14PhD.pdf>

155. Chomsky N. *New Horizons in the Study of Language and Mind*. — Cambridge: Cambridge University Press, 2000. — 345 p.
156. D'Achille P. *L'italiano contemporaneo*. Bologna: Mulino, 2019.
157. De Lauretis T. "Gaudy Rose. Eco and Narcissism". // *Technologies of Gender*. Indiana University Press, 1985. — 293 c.
158. De Lauretis T. *U. Eco*. Firenze, 1981.
159. De Rienzo G. *Breve storia della letteratura italiana*. Milano: Bompiani, 2006. — 238 p.
160. Di Bari C. *A passo di critica: il modello di media education nell'opera di Umberto Eco*. Firenze, Firenze University Press, 2009.
161. Dubois J. *Idiolecte*. // *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. P., Larousse, 1973.
162. Ducrot O., Schaeffer J.-M. *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. P., Le Seuil, 1995.
163. Eco U. *Baudolino*. Bompiani, Milano, 2000. — pag. 528
164. Eco U. *Come viaggiare con un salmone / U. Eco*. — Milan, *La nave di Teseo*, 2016.
165. Eco U. *Diario minimo / U. Eco*. — Milan, Mondadori, 1963.
166. Eco U. *Huizinga e il gioco / U. Eco // Sugli specchi e altri saggi*. — Bompiani, Milano, 1985b. — P. 283-300.
167. Eco U. *Il cimitero di Praga* — [Электронный ресурс]. — 2010. — 478 c. — Режим доступа: <https://dwnlg.tel/book-n/umberto-eco/il-cimitero-di-praga-umberto-eco/il-cimitero-di-praga.pdf>
168. Eco U. *Il cinema che grande battuta / U. Eco // La Repubblica*. — [Электронный ресурс]. — 06.12.1996. — Режим доступа: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/12/06/il-cinema-che-grande-battuta.html>
169. Eco U. *Il nome della rosa [Имя розы]*. Milan, Bompiani, 2018. — 624 p.

170. Eco U. KUABRIS DEFRABAX REXULON UKZAAB (\*) (Aga Magéra Difúra. O no?) // L'Espresso. — 4 novembre 1994. — C. 242.
171. Eco U. La bustina di Minerva. — Milan, Bompiani, 2011. — 345 p.
172. Eco U. Numero zero. Bompiani, 2015.
173. Eco U. Pirandello ridens / U. Eco // Sugli specchi e altri saggi. — Bompiani, Milano, 1985a. — P. 261-270.
174. Eco U. Potenza del linguaggio / U. Eco // Ersilia Zamponi, I draghi logopei. — Einaudi, Torino. 1988. — P. 5-7.
175. Eco U. Povero Pinocchio — Giochi linguistici degli studenti al Corso di comunicazione / U. Eco. — Milan, Comix, 1995.
176. Eco U. Il Problema estetico in Tommaso d'Aquino. Milano, Bompiani, 1970.
177. Eco U. Scritti sul pensiero medievale [Эссе о средневековой мысли]. Milan, Bompiani, 2012. — 935 p.
178. Eco U. Secondo diario / U. Eco. — Milan, Bompiani, 1992.
179. Eco U. The frames of comic 'freedom' / U. Eco, V. V. Ivanov, M. Rector Carnival! // Approaches to Semiotic 64. — Mouton, 1984. — P. 1-11.
180. Eco U. The Theory of Semiotics. — Bloomington: Indiana University Press, 1979. — 357 p.
181. Eco U. The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts. — L. et al: Bloomington: Indiana University Press, 1984. — 273 p.
182. Eco U. Trattato di semiotica generale — 2017. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: news/la-nuova-religione-1.229675
183. Fabbri P. L'efficacia semiotica. Risposte e repliche. Mimesis Edizioni, Milano, 2017/ — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=dAQkDwAAQBAJ&lpg=PT21&ots=x0JtL07HzQ&dq=Un%20sistema%20di%20significazione%20%C3%A8%20pertanto%20un%20costrutto%20semiotico%20autonomo%20che%20possiede%20modalit%C3%A0%20di%20esistenza%20del%20tutto%20astratte%2C%20indipendenti%20da%20ogni%20possibile%20atto%20di%20>

comunicazione%20che%20le%20attualizzi.&hl=ru&pg=PT6#v=onepage  
&q&f=false

184. K. Garageva Manualetto di stilistica italiana. [Электронный ресурс]  
[https://digilib.phil.muni.cz/\\_flysystem/fedora/monography/131651-monography.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/monography/131651-monography.pdf)

185. Giovannoli R. (a cura di) Saggi su *Il nome della rosa*, Milano 1985.

186. Gritti J. U. Eco. Paris, 1991.

187. Hockett C.-F. A Course in Modern Linguistics, New York, 1958.

188. R. Jakobson, Essais de linguistique générale — I. Les fondations du langage, Éd. de Minuit, 1963.

189. Kerbrat-Oreccioni C. L'Enonciation. — De la subjectivité dans le language. P., A. Colin, 1980.

190. Koch Ch. Et amen. No? Sul carattere testuale dell'idioletto poliglotta della figura di Salvatore nel romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco // *promptus*. — 2018. — №2. — P. 171-190 — [Электронный ресурс]. — Режим доступа:

[https://www.researchgate.net/publication/325009480\\_Et\\_amen\\_No\\_Sul\\_carattere\\_testuale\\_dell%27idioletto\\_poliglotta\\_della\\_figura\\_di\\_Salvatore\\_nel\\_romanzo\\_Il\\_nome\\_della\\_rosa\\_di\\_Umberto\\_Eco](https://www.researchgate.net/publication/325009480_Et_amen_No_Sul_carattere_testuale_dell%27idioletto_poliglotta_della_figura_di_Salvatore_nel_romanzo_Il_nome_della_rosa_di_Umberto_Eco)

191. Le Pichon A. Sguardi venuti da lontano / A. Le Pichon, L. Caronia // *Un'indagine di Transcultura*. — Bompiani, Milano, 1991.

192. L'idiolecte. Du singulier dans le langage. *Cahiers de praxématique*, 2005. — № 44.

193. Manetti G. La Grammatica dell'arguzia / G. Manetti, P. Violi // *L'Espresso*, 1979.

194. Molinié G. *Stylème Encyclopædia Universalis France* [Электронный ресурс] / Paris, 2019. — Режим доступа:  
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/stylistique/>

195. Nordquist R. *Glossary of Grammatical and Rhetorical Terms*, 2018.



196. Orioles V. Italiano dell'uso medio o Italiano Neostandard. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.orioles.it/materiali/pn/Neostandard.pdf> Rebeggiani L. L'italiano neo-standard. Available at: [https://www.academia.edu/7862714/Litaliano\\_neo-standard](https://www.academia.edu/7862714/Litaliano_neo-standard)
197. Philippe G. Idiolecte // Article en M. Jarrety. Lexique des termes littéraires. — Paris: Le Livre de Poche, 2001.
198. Philippe G. Traitement stylistique et traitement idiolectal des singularités langagières. // Cahiers de praxématique. — 2005. — № 44.
199. Pischedda B. Come leggere *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Mursia, 1994.
200. Pottier B. Idiolecte // Le Langage. P., Centre d'étude et de promotion de la lecture, 1973.
201. Rabatel A. Idiolecte, ethos, point de vue: la représentation du discours de l'autre dans le discours d'ego [Электронный ресурс] / A. Rabatel // Les cahiers de praxématique, Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2006-2005. — pp.93–116. Режим доступа: <https://journals.openedition.org/praxematique/1664>
202. Sabatini F. L. «Italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane. *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, 1985. — P. 154–184.
203. Sobrero A. L'italiano di oggi. Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma: Treccani, 1992.
204. Sobrero A. Pragmatica. Introduzione all'italiano contemporaneo, 1996. — Vol. I: 403–450. — Time. Time Inc. — 2005. — No 165. — 143 c.
205. Tolkien J.R.R. To the Houghton Mifflin Company, 30 June 1955, in *Letters*, 219–20.
206. Tres F. La funzione lettore nel contesto narrativo. Da Umberto Eco ai meccanismi metatestuali del teatro. Tesi di Laurea. Università Ca'Foscari, Venezia.

Электронный источник: Режим доступа:

<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/12046/849612-1192980.pdf>

207. Vizmuller-Zocco J. Il sostrato dialettale nella deriva dell'italiano neo-standard. *Italica*. 1999; №76: 469-479.

208. Vaudrey-Luigi S. De la signature stylistique à la reconnaissance d'un style d'auteur. // *Le français aujourd'hui* 2011/4 № 175. — [Электронный ресурс]. —

Режим доступа:

<https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2011-4-page-37.htm>

209. Wicke J. Herkunft und Struktur der "spätbabylonischen" Sprache Salvatores in Ecos Der Name der Rose // Armin Burkhardt, Eberhard Rohse: Umberto Eco. Zwischen Literatur und Semiotik. *Ars et Scientia*, 1991. — P. 203-222.