

УМБЕРТО ЭКО: О ВЛАСТИ, СМЕХЕ И СЛОВЕ

Т. Г. Струкова

Воронежский государственный педагогический университет

Поступила в редакцию 3 июня 2016 г.

Аннотация: в статье рассмотрены проблемы интерпретации текста как многозначного феномена, имеющего важные ограничители в виде интенции автора, горизонта ожидания читателя, горизонта текста, моделируемого читателя.

Ключевые слова: автор, интерпретация текста, интенции автора, горизонт текста, горизонт ожидания читателя, моделируемый читатель.

Abstract: the problems of interpretation of the text as a multivalued phenomenon have been considered. The interpretation of the text has important limiting factors: the author's intentions, the horizon of the text, the horizon of a reader, a model reader.

Key words: author, interpretation of the text, author's intentions, horizon of the text, horizon of reader's expectation, model reader.

В 1962 г. Умберто Эко в манифесте «Opera aperta» («Открытый опус»), задолго до Ролана Барта, отметил, что любой текст создается читателем в той же мере, в какой это делает автор, а книга пребывает в режиме ожидания до тех пор, пока ее не откроет читатель. Это положение о сотворчестве писателя и читателя стало общим местом в литературоведческих штудиях 70–80-х гг. XX в., а затем тот же тезис, но уже в другом аспекте, обнажил сложнейшую проблему XXI столетия: кому принадлежит текст в гиперпространстве Интернета.

Пока его коллеги из западных университетов (особенно американских) с разных сторон рассматривали возможность поливариантной интерпретации текста, сам Умберто Эко пошел дальше. В 1990 г. на «Тэннеровских чтениях» он предложил для обсуждения тему, которую обозначил как «Интерпретация и чрезмерная интерпретация» («Interpretation and Overinterpretation»). В этой лекции итальянский писатель высказался против американской школы деконструкции, которая, по мнению Умберто Эко, порождает бескрайний, неконтролируемый и необоснованный поток прочтений. Заметим, эти трактовки могут уходить от самого текста столь далеко, что, в конце концов, имеют к нему малое отношение. Там же Умберто Эко упоминает ограничители, направляющие интерпретацию читателя, среди них он называет «замысел автора», «намерения текста», «моделируемый читатель». Все эти понятия плодотворно разрабатывались рецептивной эстетикой (Х.-Р. Яусс, Р. Ингарден, В. Изер, А. К. Жолковский, Р. Варнинг, Х. Вайнрих, Г. Гримм, Р. Риффаттер, С. Фиш и др.).

У. Эко настаивал на том, что писатель на этапе замысла формирует в произведении нужный контекст, тем самым контролируя его декодирование в процессе чтения. В «Заметках на полях “Имени розы”» он писал: «У меня было другое рабочее название – “Аббатство преступлений”. Я забраковал его. Оно настраивало читателей на детективный сюжет и сбило бы с толку тех, кого интересует только интрига» [1, с. 6–7]. Автор представляет себе будущего читателя и заботится о том, чтобы не порождать ненужные ожидания.

Вначале Х.-Р. Яусс, а затем Г. Г. Гадамер отмечали, что значение порождается в момент слияния горизонта текста и горизонта читателя. Идеальным читателем текста является, конечно же, его автор. Что касается читателя, то он заполняет кажущиеся лакуны произвольно, обращаясь к разным интерпретационным кодам, с помощью которых дешифрует произведение. Заметим, что знание читателем кодов может быть ограничено или же эти коды могут быть целенаправленно отобраны. В подобной ситуации утрачиваются точные критерии верификации (а это имеет место в деконструктивизме), и наступает кризис истины. Потеря ценностных ориентиров вымывает из произведения какой-либо смысл, в итоге остаются описание текста в терминах игры и бегство от власти языка.

Эко заинтересовал вопрос, а почему многозначная трактовка текста была столь привлекательной для западных ученых. Писатель отмечает, что стремление европейского интеллектуала к дешифровке текста подспудно опирается на давнюю традицию, восходящую к греческому рационализму, гнозису, герменевтике. В свою очередь гностико-герменевтическое объяснение артефакта тяготеет к секрету, что приводит к чрезмерной, почти безбрежной интерпретации. Итальянский автор подчеркивает, что деконструкция размывает границы произведения, а его полная открытость оборачивается ускользанием изначально заложенного смысла.

Гностико-герменевтическая концепция порождает убеждение, что тайное есть нечто самое главное и важное. Секрет заставляет поверить в исключительность и мощь того, кто им владеет. Обладание тайной соблазняет обретением невероятной силы. В гностицизме, как и в герменевтике, заложен синдром секрета: только тот, кто постигает истину, способен быть сверхчеловеком. Владение секретом ведет к обладанию неограниченной властью, а соблазнение секретом означает возможность манипулирования индивидуумом.

У. Эко отмечает, что власть многозначна, она может быть светской, религиозной, интеллектуальной и т.д. Вопрос о том, какие тайны хранит власть и как она управляет людьми, раскрывается в романе «Имя розы» многослойно. Первый уровень – это монастырь, герметичное пространство и закрытое от внешнего мира сообщество образованных монахов, каждый из которых в той или иной степени приобщен к секретам культуры. Второй уровень – это Храмина, где хранится крупнейшая в Европе библиотека, доступ в которую разрешен не всем насельникам

монастыря, а только переписчикам текстов. Подобный поворот сюжета указывает на то, что внутри одной тайны существуют множество других, более ценных. Третий уровень – в самой библиотеке находится запретная книга, которая может изменить отношения людей и феодальной, религиозной власти. Страницы этой книги отравлены, и если монахи даже случайно до них дотронутся, они умрут и не смогут предъявить фолиант миру. Круг замкнулся, секрет остается герметичным.

Проблема авторства текста, его принадлежности определенному физическому лицу звучит в первой главе романа «Имя розы». Она называется «Разумеется, рукопись», что может рассматриваться как часть диалога, в котором один из говорящих сомневается, а второй утверждает «разумеется», что данный текст, безусловно, представляет собой рукопись, т.е. она написана кем-то – то ли автором, то ли переписчиком. Если автором, то он свободен в своем творчестве, а если переписчиком – он ограничен тем текстом, который копирует. Читателю пока не совсем ясно, кем персонально создан текст, но то, что это некий эмпирический субъект, очевидно. Открывающая фраза сразу же заявляет, что данный текст не есть документ, а фантазия («рукопись») какого-то физического лица, которому читатель волен безоговорочно верить или не верить вообще. Тем более, что после титула – «Имя розы» – следует четкая жанровая идентификация – роман. А первый текстовый заголовок, по сути, сразу же ставит под сомнение достоверность повествования и, акцентируя вымысел, очерчивает конвенциональные рамки романа, и шире – литературы, которые читатель принимает или не принимает.

Мало кто из писателей так откровенно говорил, что его книга – это искусственная авторская конструкция, в которой, естественно, отражен весь мировоззренческий, эстетический, философский комплекс художника-творца. И воспринимать ее следует именно как фиктивную реальность, обладающую собственной художественной спецификой. Кроме того, мало кто из писателей, которых относят к постмодернистам, столь изящно и в то же время непреклонно отвергал постулат Дерриды о «смерти автора», настаивая всей архитектурой и смыслом романа на том, что эмпирический автор во плоти никуда не девается, а объявление о его кончине не более чем литературоведческий изыск.

Заголовок «разумеется, рукопись» немедленно порождает вопрос, а чья, собственно, рукопись? Чья рука водила пером или печатала на машинке, или набирала текст на компьютере? Две начальные фразы первого абзаца звучат так: «16 августа 1968 года я приобрел книгу под названием “Записки отца Адсона из Мелька, переведенные на французский язык по изданию отца Ж. Мабийона” (Париж, типография Лассурского аббатства. 1842). Автором перевода значился некий аббат Вале» [2, с. 6]. В скобках приводится библиографическое описание издания, что вроде бы призвано акцентировать реальность существования записок отца Адсона, хотя название главы заявляло о совершенно противоположном смысле. Внизу дается подстрочная сноска на заглавие книги по-французски, а далее в круглых скобках есть интригующая ремарка

«Прим. автора». Невинная, на первый взгляд, ремарка снова заставляет задуматься, а кто этот «автор»? Тот, кто нашел книгу, или тот, кто ее написал, а может быть, тот, кто перевел с французского на итальянский язык?

Всё есть загадка, шарада, игра в кошки-мышки: вначале читателю говорят, что некоему автору можно верить, затем всё немедленно переворачивается, и оказывается, что принимать повествование за чистую монету никак нельзя. С первой строки читатель попадает в лабиринт, выступающий одним из символов романа (в произведении таких символов несколько – лабиринт, зеркало, библиотека, рукопись), который то заводит в тупик, то, как будто, выводит на простор, но всё есть фикция, фантазия. Сразу скажем, что в первой главе в качестве интригующей завязки представлен пока еще не архитектурный лабиринт библиотеки, которая находится в монастырской Храме, а лабиринт недостоверных повествователей. Их подозрительно много, и ответ на вопрос, а чей голос звучит, совершенно неоднозначен. Стоит, на мой взгляд, вначале перечислить, кто говорит.

«Я», купивший книгу в Праге в 1968 г. Этот «я» – вроде бы будущий переводчик и издатель фолианта, обретенного случайно, а затем пропавшего столь же неожиданно, как и появился. Вполне вероятно, что книга, которую нашел этот некий «я», фальшивая, и существует она, скорее всего, в единственном экземпляре.

Совершенно не исключено, что говорящим может быть «автор», на которого указывает демонстративная подстрочная сноска. Эта деталь в романе привлекает внимание, потому что все-таки подстрочная сноска относится к научному дискурсу. Но подобный прием был столь же показательно использован В. Скоттом в историческом романе, что было призвано подчеркнуть авторитетность рассказанного. Если говорить о повествовательной стратегии Умберто Эко, то она сигнализирует о сознательном использовании писателем принципа интертекстуальности, отсылающего искушенного читателя к классическому тексту.

Возвращаясь к подстрочной сноске, скажем, что она, акцентируя тщательность библиографического исследования «автора», призвана убедить читателя, что все произошедшие события достоверны. Продолжая говорить о версиях того, «кто говорит», предположим, что «я» и «автор» – это одно и то же лицо. Но это допущение столь же относительно, как и все остальные.

Возможно, говорит «Адсон», которому в момент изображенных событий было 18 лет, а в момент рассказывания, а еще точнее воспоминания, уже 80. Но разыскания, предпринятые будущим переводчиком рукописи в отношении личности Адсона, не дают никаких результатов, что свидетельствует о фиктивности этой фигуры.

Дело относительно авторства текста еще более запутывает упоминание французского перевода рукописи отца Адсона, изданного отцом Ж. Мабийоном, «(Париж, типография Лассурского аббатства. 1842)». И далее в том же абзаце упоминается еще аббат Вале – переводчик. Напро-

мождение имен и вроде бы подтвержденные свидетельства достоверности рукописи заводят читателя в ловушку, из которой практически невозможно выбраться. Ответ на главный вопрос – кто говорит – повисает в воздухе. У. Эко с первых страниц романа подводит реципиента к осознанию того, что художественный текст не равен жизни, он есть ее эстетическое преобразование, которое в каждом отдельном случае всегда индивидуально, а эмпирический автор волен организовать архитектонику произведения как ему угодно, подчеркивая, к примеру, что всё есть игра.

Начало романа «Имя розы» делает очевидным то, что читатель имеет дело не только с недостоверными повествователями, но и темной историей переводов. Титульный лист французской книги середины XIX в., которую, якобы, издал отец Мабийон, сообщает, что читателю представлено переложение с латинского списка XVII столетия. Но это еще не завершение хоровода, потому что латинский список, в свою очередь, воспроизводит рукопись, написанную немецким монахом в конце XIV в. Имя монаха не называется, предположительно это отец Адсон. А по ходу повествования упоминается еще и «знаменитый ученый семнадцатого столетия», который нашел вольюм XIV в.

Кто такой аббат Вале, переведший книгу на французский язык? И был ли аббат Вале талантливым или просто хорошим переводчиком, не добавил ли он что-то от себя к оригиналу XIV в.? Читателю это совершенно не известно. Жил ли действительно «знаменитый ученый семнадцатого столетия», нашедший рукопись XIV в., сохранил ли он ее в первоизданном виде, не подправил он какую-то часть по собственному разумению? Ответа нет. Разыскания, проведенные «я-автором» по поводу существования латинского оригинала, закончились безрезультатно.

Все говорящие буквально столпились на первых двух страницах, создавая информационный шум и не давая читателю возможности четко определить повествующего. Прием интереснейший и плодотворный: вроде бы призванный усилить достоверность рассказа, но в действительности подрывающий веру в надежность повествования. Точное соответствие между самим описанием и описываемыми событиями отсутствует, писатель намеренно подчеркивает, что читатель имеет дело с ограниченным и приблизительным изображением реальности. Предположение, что всё есть вымысел, превращается в уверенность. «Я-автор» только добавляет к цепочке пересказов, недостоверность которых увеличивается с каждой следующей версией, собственное субъективное переложение трагической средневековой истории.

Сам роман распадается на несколько частей, в нем гармонично совмещаются совершенно разные жанровые стратегии. Открывается произведение частью, озаглавленной «Разумеется, рукопись». Затем появляются «Примечания автора», что выглядит как метатекст переводчика и издателя. Потом следует «Пролог», где Адсон, по его словам, «бестолково» [2, с. 23] рассказывает о схватке за власть между Иоанном XXII и Людовиком Баварским, а также упоминает причину, по которой он сам

был «приставлен к ученому францисканцу Вильгельму Баскервильскому» [там же, с. 18].

Привычка Вильгельма Баскервильского употреблять коноплю, то впадая в прострацию, то переживая периоды бурного оживления, напоминает о Шерлоке Холмсе, который не переносил скуки и нуждался в возбуждении опиумом, когда не расследовал очередное запутанное дело, которое само по себе было для него адреналиновой встряской. Фамилия Вильгельма Баскервильского – это ироничная гипертекстуальная отсылка к рассказу «Собака Баскервильей» Конан Дойла. Послушник Адсон, следующий за Вильгельмом, исполняет роль доктора Ватсона при Шерлоке Холмсе.

За «Прологом» воспроизведен чертеж монастыря, куда прибыли Адсон и Вильгельм Баскервильский, что адресует читателя к роману «Остров сокровищ» Р. Стивенсона, интрига которого начинается с загадочной карты. И только потом Адсон начинает свой рассказ о событиях многолетней давности, структурируя его в соответствии с распорядком монастыря. Глава «День первый» задает стилистический камертон, резонирующий четкому ритму католических служб. Повествование Адсона насчитывает всего семь не равных по объему частей, заключительная глава имеет заглавие «Последний лист», отсылая к рассказу О'Генри.

Кроме этого, в романе есть два нарратора: Адсон – восемнадцатилетний мальчишка и Адсон – восьмидесятилетний старец. Это совершенно разные уровни фокализации. Адсон-юноша непосредственно существует в происходящих событиях, он видит, слышит, переживает и страдает, он вербализует зрительную перспективу. Адсон по-юношески порывист и непосредствен, его захлестывают эмоции. Юный Адсон – неискушенный наблюдатель и неискушенный повествователь.

Умберто Эко виртуозно пользуется двумя ипостасями повествователя: когда необходимо усилить детективную интригу, то звучит голос Адсона-юноши. Он более наблюдательный, чем Вильгельм Баскервильский, да и дедуктивные способности у него лучше, именно ему открываются тайны, хотя пальму первенства в раскрытии секретов юноша неизменно отдает своему учителю. Вильгельм Баскервильский в конце романа вроде бы разгадал все загадки, но значение целой серии убийств в монастыре им понято неправильно, из-за чего он не смог предотвратить ни одного преступления.

Когда же надо явить читателю культурную, политическую картину средневековья, объяснить основы семиотики (Вильгельм был семиотиком, учеником Оккама и другом Бэкона), а затем представить философский, религиозный, интеллектуальный спор Хорхе и Вильгельма, то говорит Адсон-старец. Адсон-старец – повествователь, умудренный «иными познаниями» [там же, с. 16]). Системное осмысление прошлого доступно герою на склоне лет, он комментирует, размышляет, обобщает. Позиция Адсона-старца в романе весьма примечательна: он не действует в событиях 1322 года, он о них вспоминает через много десятилетий, когда бы-

лое подернулось дымкой забвения («если, конечно, память справится с запутанными нитями множества клубков» [там же]). И, тем не менее, Адсон признается, что до конца так и не понял, чего же искал его учитель. Может быть, истину.

Уже в первой части, озаглавленной «Разумеется, рукопись», Умберто Эко блестяще реализует тезис о том, что у любого текста может существовать множество вариантов прочтения, знак зависит от системы референтов, а их в начале романа появляется слишком много. Да и далее положение читателя отнюдь не облегчается. Неискушенный читатель восторгается лихо закрученным детективным сюжетом, морем крови и тайной, которая лежит в основе детективной фабулы. Но в романе есть множество сведений о средневековой культуре, истории религий, в нем ведутся схоластические, политические, интеллектуальные дискуссии, которые явно не рассчитаны на неподготовленного читателя. Кстати, издатель требовал от У. Эко сократить первые сто страниц романа как самые сложные для понимания современников. Писатель категорически отказался это делать. Начало романа «Имя розы» подталкивает читателя к пониманию того, что он закодирован, а это есть одно из свойств постмодернистского произведения. Причем зашифрован он даже не дважды, а трижды – как детектив, как квази-исторический роман и, наконец, как интеллектуально-философский роман.

В этом романе множество персонажей-символов. Хорхе, истинный хранитель библиотеки, будучи одним из блестяще образованных людей эпохи, жестоко преследует инакомыслящих. Монахи – радетели высокой веры – погрязли в пороках и сластолюбии. Вильгельм Баскервильский – гений, с легкостью раскрывающий постыдные тайны монастырской братии, искренне алчет истины и справедливости, но он не способен никого спасти. Адсон – юнец, который испугался абсолютной свободы и выбрал для себя приют «чистой религии». Все они по-своему правы, но от переизбытка энергии в речах и действиях, нежелания делиться секретом выигрывает не истина и добродетель, а происходит полное разорение крупнейшего центра средневековой культуры. Человеческая гордыня и жажда властвовать побеждают разум и понимание собственного предназначения и места в эпохе.

Суть романа «Имя розы» состоит в столкновении диаметрально противоположных типов культуры, которые отстаивают слепой монах Хорхе Бургосский, реальный властитель монастыря, и Вильгельм Баскервильский, бывший Великий инквизитор. Тайна спускается вокруг второй части «Поэтики» Аристотеля, посвященной природе смеха. По мнению хранителя, смех уничтожает страх людей перед любой властью – светской или религиозной. Смех придает смелость, он порождает самостоятельность мышления, человек начинает сомневаться в законности властных притязаний. Смех размывает границу между элитой, которая владеет секретом власти, и профанами. Смех уничтожает авторитаризм и ведет к главенству демоса. Смех разрушает тайну власти и манипуляционные

соблазны, он освобождает личность от интеллектуальной кабалы и предоставляет свободу выбора.

Хорхе-традиционалист полагает, что секрет, заключенный во втором томе «Поэтики» Аристотеля, может быть открыт посвященным самого высокого уровня, а их в мире единицы. Доступная каждому тайна смеха перестает быть тайной и легко превращается в оружие против властителей, тем более что секрет этот освещен непрерываемым для европейских интеллектуалов именем Аристотеля. Свой главный аргумент Хорхе сформулировал так: «Христос не смеялся никогда». Хорхе намеренно обрывает знаменитую формулу – «Вначале было слово. И слово было у Бога. И слово было Бог» – на первом предложении. Настаивая на том, что Христос всегда был серьезен, он захватывает право изрекать истину в последней инстанции и присваивает себе роль Бога.

Вильгельм Баскервильский озвучивает противоположную точку зрения: люди должны иметь возможность свободного интеллектуального выбора, тем более что Бог дал им на это право. И никто не может их в этом ограничивать или изымать из культурного наследия целые пласты по собственному разумению. Попытки Вильгельма Баскервильского доказать, что люди способны распоряжаться своей жизнью, самостоятельно выбирать, натываются на гневную отповедь Хорхе, свято уверенного в том, что человек неразумен, слаб и тщеславен, а потому ему необходим поводры в лице папы римского или короля, олицетворяющих власть.

Для Хорхе власть основана на секрете, который необходимо тщательно охранять от непосвященных, а для Вильгельма она опирается на интеллект, который не знает границ и не признает тайны. Эти две полярные позиции демонстрируют непримиримый конфликт разных моделей мироустройства, который не имеет разрешения вообще.

В «Заметках на полях “Имени розы”» У. Эко упомянул о долге Борхесу, который он хотел отдать: «Созданный нами мир указывает, куда должен идти сюжет. В частности потому, что долги надо выплачивать. <...> Но когда я сажал Хорхе в библиотеку, я еще не понимал, что он станет убийцей. Как принято выражаться, он дошел до этого сам. И прошу не путать мои слова с идеалистической болтовней в том духе, что персонажи живут самостоятельной жизнью, а автор сомнабулически протоколирует все, что они творят. Это чушь из выпускного сочинения. Речь о другом. Персонажи обязаны подчиняться законам мира, в котором они живут. То есть писатель – пленник собственных предпосылок» [1, с. 33–34].

Восьмидесятилетний старец Адсон, вернувшись в разрушенный монастырь, а по сути, в собственное восемнадцатилетнее прошлое, собирает чудом сохранившиеся листки книг и пытается прочесть хотя бы одну строку, но тщетно. Чрезмерный излишек добродетелей, сконцентрированный в одном месте, привел к пожару, в котором погибли и правые, и виноватые, а от легендарной средневековой библиотеки, хранительницы культуры, остались только «кульяпки книг» [2, с. 627], авторство которых невозможно установить.

Адсон горестно размышляет о том, что не время уничтожило слово, а человек, присвоивший себе роль бога, безжалостно разрушил созданное всей предшествовавшей культурой. Этот поворот сюжета романа отсылает к новелле Х. Л. Борхеса «Стена и книги», в которой он пишет об императоре Ши Хуанди. У Борхеса читаем: «Быть может, Ши Хуанди окружил стеной империю, осознавая ее зыбкость, а книги уничтожил, поняв, что книги – священны, то есть – что они поучительны, как сама Поднебесная или как любая человеческая мысль?» [3, с. 224].

Идея лабиринта, по которому блуждает человек, особенно привлекала Борхеса («Сад расходящихся тропок», «Дом Астерия», «Абенхакан эль Бохари, погибший в своем лабиринте»). Если говорить о лабиринте библиотеки Борхеса, то он периодичен. В свою очередь комбинации более чем двадцати орфографических знаков образуют структуру, обладающую собственными правилами, согласно которым повторение беспорядка книг превращается в порядок, что формирует образно-знаковый универсум.

Эко в отличие от Борхеса строит монастырскую библиотеку совершенно иначе, по образцу «нашего земноводного шара». Пожар в Храме – это разрушение структурированной борхесовской библиотеки, что означает смену парадигмы изображения мира. Вильгельм Баскервильский и Адсон разгадывают загадку лабиринта в Храме *извне, а не изнутри*. Эко организует пространство лабиринта как ризому, в ней отсутствует центр, периферия, выход. Ризома и структура, как считает итальянский писатель, абсолютно несовместимы. Ризоматичный лабиринт Эко сменяет лабиринт классической борхесовской библиотеки, что ставит героев итальянского писателя в ситуацию напряженного экзистенциального выбора. Именно о возможности и необходимости выбора говорит Вильгельм Баскервильский Хорхе Бургосскому, который защищает средневековый герметизм и традиционное толкование мира.

Умберто Эко настаивает, что игра, в том числе эстетическая, имеет границы, и эти границы определены пониманием сакральности жизни, а выходом из бессмысленного ризоматического лабиринта является семиозис. Лабиринт не только запутывает и хранит секрет, интеллектуальный лабиринт культуры ждет смельчака, способного преодолеть запрет и найти истину.

В лекции «Интерпретация и чрезмерная интерпретация» У. Эко сказал по поводу романа «Имя розы»: «Эта история тоже не имеет ничего общего с возможной интерпретацией моей книги. Если чему-то и учит, то разве тому, что частная жизнь эмпирических авторов в каком-то смысле более таинственна, чем сами тексты» [4, р. 202]. Умберто Эко, объясняя авторский замысел, смыслы, заложенные им в романе, стремился приблизить горизонт произведения к горизонту ожиданий читателя, хотя, по его же признанию, подобное сближение, весьма относительно.

Литература

1. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. – СПб. : Symposium, 2005. – 92 с.

2. Эко У. Имя розы / У. Эко. – СПб. : Symposium, 2006. – 640 с.
3. Борхес Х. Л. От некто к никто / Х. Л. Борхес. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 346 с.
4. Эко У. Interpretation and Overinterpretation : World, History, Texts / U. Eco // The Tanner Lectures on Human Values. – Cambridge, 1992.

Воронежский государственный педагогический университет

Струкова Т. Г., доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, современной русской и зарубежной литературы

E-mail: kaf214@yandex.ru

Тел.: 8(473) 254-44-17

Voronezh State Pedagogical University

Strukova T. G., Doctor of Philology, Professor of the Russian Language, Modern Russian and Foreign Literature Department

E-mail: kaf214@yandex.ru

Tel.: 8(473) 254-44-17