

УДК 7.07-05

## УМБЕРТО ЭКО И ЛУЧАНО БЕРИО: ТРАЕКТОРИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Степанец Е. В.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена взаимодействию и взаимовлиянию творчества двух выдающихся представителей XX века — Умберто Эко и Лучано Берлио. Через эти взаимодействия автор рассуждает о более широких формах взаимовлияний музыки и литературы в историческом контексте рассматриваемого периода. Параллели выстраиваются вокруг понятий «поэтика», «язык», «текст», «музыка», «форма (структура)», «цитирование».

**Ключевые слова:** Умберто Эко, Лучано Берлио, поэтика, язык, текст, открытое произведение, цитирование.

## UMBERTO ECO AND LUCIANO BERIO: INTERACTION TRAJECTORIES

Stepanets E. V.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the intercommunion and mutual influence of two outstanding representatives of the XX century — Umberto Eco and Luciano Berio. Through these interactions, the author argues about broader forms of cooperation between music and literature in the historical context of the period under consideration. The parallels are built around the concepts of poetics, language, text, music, form (structure), as well as more specific aspects, such as citation.

**Keywords:** Umberto Eco, Luciano Berio, poetics, language, text, open work, quoting.

Тенденции взаимодействия и взаимовлияния музыки и литературы во второй половине XX века проявляют себя многоаспектно. Можно говорить как об аспектах структуры (конструирование и архитектурника формы), так и о более масштабных концептуальных связях общеэстетического уровня. С помощью системного подхода и

сравнительно-исторического метода анализа взаимосвязей музыки и литературы на примере Умберто Эко и Лучано Берлио, в творчестве которых эта тенденция проявилась очень ярко, автором статьи предпринимается попытка выявить некоторые общие для этих видов искусств принципы, выстроить музыкально-литературные параллели. При сравнении отдельных аспектов музыкально-литературных концепций Берлио и Эко применялся интертекстуальный подход.

Взаимодействие двух величайших мыслителей – Эко и Берлио – XX–XXI века было неизбежно. В 1958 и 1959 годах Эко-писатель, философ, историк, специалист по семиотике работал в миланском отделении RAI (Итальянской радиовещательной корпорации). В здании, где размещалась корпорация, располагалась музыкальная студия, итальянского композитора, яркого представителя поставангарда – Берлио. Вместе они проводили вечера, внимательно изучая Джеймса Джойса. Об этом в предисловии к «Открытому произведению» пишет Эко: «...туда [на студию. – Е. С.] заходили Мадерна, Булез, Пуссёр, Штокхаузен, там стоял свист частот, сильный треск волн, шум резких звуков. В ту пору я изучал Джойса и все вечера проводил у Берлио; мы ели армянские блюда Кэти Берберян и читали Джойса. <...> ...в этой обстановке я стал замечать, что эксперименты музыкантов-электронщиков и Новая музыка в целом представляют собой законченную модель – тенденцию, общую для всех видов искусств, и я стал понимать, что современные науки движутся в сходном направлении» [1, с. 7].

В этот период был совершен «один звуковой эксперимент» [1, с. 7] – радиопередача «Посвящение Джойсу» с чтением на итальянском, французском и английском главы «Сирены» из романа Джойса «Улисс», которую Эко назвал настоящей оргией звукоподражаний и аллитераций, а Джойс - *fuga per саопет* (канонической фугой), тем самым отмечая заложенную в тексте и выявленную Берлио полифоничность. Позже на основе этой критико-дидактической передачи с подробными комментариями об операциях, производимых с текстом Джойса, Берлио написал музыкальную пьесу «Тема. Посвящение Джойсу», основанную только лишь на английском тексте.

За время плодотворного общения между Берлио и Эко выстраивается целостная система общих взглядов на искусство, текст, музыку, язык, форму произведения и методы работы с текстами.

Композиторское творчество Берлио самобытно. С одной стороны, оно тяготеет к блестящему знанию итальянской и

общевропейской традиций (об этом свидетельствует, в том числе, мастерское использование цитат), с другой стороны, эксперименты и новаторский подход Берлио к музыкальному языку позволяют считать его представителем авангардной школы<sup>1</sup>. Композитор искал новое в смежных видах искусств, в первую очередь, — литературе.

Берлио и Эко были в высшей степени интеллектуальными творцами. Они легко ориентировались во всем художественном наследии, оставленном предшественниками: ловко оперировали цитатами, умело пользовались сложившимися структурными принципами формообразования. Оба обладали удивительным умением развивать собственные идеи в различных жанрах и сферах знания, нередко прибегая к междисциплинарному подходу.

Эко признавался: «...исследование природы открытого произведения не началось бы, если бы я не имел привычки наблюдать, как работает Лучано Берлио, если бы не обсуждал эти проблемы с ним самим» [1, с. 47].

В «Открытом произведении» Эко проводит анализ различных направлений и культурных явлений 1950-х годов. Он рассматривает образцы «Новой музыки». Его привлекают методы работы Карлхайнца Штокхаузена, Пьера Булеза, Джона Кейджа и Лучано Берлио, открытость и мобильность созданных ими произведений. Эти факторы влияния позволяют Эко выдвинуть гипотезу о новом типе формы. Понятие «Открытое произведение», введенное Эко, говорит о таком свойстве этого произведения (текста), как насыщенность большим количеством интерпретаций и трактовок. Благодаря этому свойству читатель (в широком смысле слова) по-разному прочитывает и понимает конкретное произведение.

В XX веке можно говорить о заметной тенденции к индивидуализации творческих методов у разных композиторов, о стремлении к сознательно оригинальному видению создания музыки. Об этом Берлио пишет следующее: «Понятие поэтики, как бы это ни было общим термином, всегда подразумевало самосознание и эволюционный взгляд на создание музыки и критерии, которыми они руководствуются» [2, с. 124].

Эко в своей работе «Поэтики Джойса» рассуждает о джойсовской поэтике: «...все творчество Джойса предстает перед

---

<sup>1</sup> Следует оговориться, что крайние эксперименты были Берлио чужды, и в целом его путь коррелирует с традицией.

нами как пространство встречи и вызревания целого ряда взглядов на искусство, находящихся в этом пространстве свое самое образцовое и провоцирующее выражение» [3, с. 2].

Симптоматично, что взаимодействия между Берлио и Эко происходили, в том числе, через Джойса. Об этом пишет исследователь Н. Хрущёва: «Совершенно очевидно, что и Симфония с ее полилингвистическим наложением текстов непосредственно выросла из «Посвящения Джойсу», и что ее эстетика, принципы формообразования и технические приемы вызревали уже в период тесного сотрудничества с Эко» [4, с. 164]. Берлио не раз обращался к его творчеству. На тексты Джойса написаны «Камерная музыка», «Тема. Приношение Джойсу», «Эпифании». Они встречаются и в его «Симфонии». Берлио привлекали не только собственно тексты Джойса, но и его подход к работе с материалом. Уже в ранних работах Берлио для камерных составов с участием голоса можно заметить, что композитор занят поиском нового тембра, полученного за счет комбинаций разных тембров акустических и электронных инструментов (голос — в их числе). Так, к примеру, в сочинении «Море» 1952 года, Берлио использует фрагмент записи шума моря, становящегося фоном для всей композиции. Эту же гипотезу подтверждает и вторая часть вокального цикла «Камерная музыка» для квартета, включающего голос (меццо-сопрано) и инструменты (кларнет, виолончель и арфу) на текст трех стихотворений Джойса. Произведение было написано в 1953 году, и представляет собой ритмические вариации на один звук. Если обратиться к тексту Джойса, мы поймем, что такое тембровое решение и форма воплощения идеи, которая считывается даже на уровне названия части (Monotone), продиктована литературным источником:

All day I hear the noise of waters  
Making moan  
Sad as the sea-bird is, when going  
Forth alone  
He hears the winds cry to the waters'  
Monotone

The grey winds, the cold winds are blowing  
Where I go

I hear the noise of many waters  
Far below  
All day, all night, I hear them flowing  
To and fro [5]

«Если музыкальная мысль должна полностью проявить себя по отношению к тексту, она должна быть в состоянии изменить этот текст, провести аналитическое преобразование этого, в то время как, конечно, оставаясь обусловленным этим» [2, с. 46].

В книге «Вспоминая будущее» Беррио говорит, что музыка — это многогранный текст, находящийся в непрерывной эволюции: «Самая значимая вокальная музыка последних нескольких десятилетий исследует именно это: возможность изучения и музыкального восприятия всего лица языка. Выйдя из чисто слоговой артикуляции текста, вокальная музыка может справиться с совокупностью его конфигураций, включая фонетическую, и, в том числе, вездесущие вокальные жесты. Для композитора может быть полезно помнить, что звук голоса — это всегда цитата, всегда жест. Голос, что бы он ни делал, даже самый простой шум, неизбежно имеет смысл: он всегда вызывает ассоциации и всегда несет в себе модель, естественную или культурную. Музыка, я полагаю, никогда не отступит от слов, и слова не отступят от музыки. Слова о музыке могут сами стать своего рода транскрипцией музыкального мышления» [2, с. 50].

Стоит сказать о том, что поиски Беррио были возможны во многом благодаря блестящему таланту его супруги — Кети Берберян, а также благодаря его работе на студии фонологии. Поиски Беррио наглядно отражают, в том числе, идею Эко о том, что даже шум в определенных условиях может стать элементом знаковой системы. Об этом он пишет в своем «Открытом произведении»: «По существу, конкретная музыка и некоторые образцы электронной музыки представляют собой не что иное, как организацию шумов, которые подаются как знаки. Однако проблема передачи такого сообщения превращается в проблему придания окраски пустым звукам, а это означает, что в шум надо привнести минимальную упорядоченность, чтобы наделить его собственным минимумом спектральной формы» [1, с. 193].

В процессе работы над произведением «Тема. Приношение Джойсу» Кети Берберян читала текст, который записывался на пленку.

Затем Берио работал с записью, производя сначала деление текста на отдельные фрагменты (причем, деление производилось не только на слова, но и на отдельные фонемы, звуки и шумы), а затем подвергая их электронным преобразованиям, после которых от исходного текста оставались лишь комбинации разрозненных элементов. В таком переосмысленном виде на первый план выходит фонетические свойства текста — артикуляция, акцентировка, ономапопейческие свойства. Смысловая нагрузка отнюдь не утрачивается бесследно, но явно уходит на второй план. Таким образом, литературный текст приближается к музыкальному, между вербальным и невербальным уровнями воплощения стираются границы, а язык начинает трактоваться как музыка. Такие параметры, как музыкальность, были присущи уже исходному джойсовскому тексту. Через звукоподражание, найденное Берио в тексте Джойса, можно услышать и идентифицировать звуки эхо, удлинение гласных или согласных, звуки природы. Чтение текста голосом Берберриан добавляет к звуковому материалу еще одно измерение — интонационный пласт, складывающийся из расстановки ударений, выражения, важности, придаваемой каждому гласному или согласному, артикуляции.

Целью пьесы была полная трансмутация словесного языка в звуки, растворение словесного значения, смыслового момента слов, чтобы музыкальные свойства фонологического материала могли проявляться отдельно и, следовательно, четко. Разрушение и конструирование взаимодействуют: в то время как текст теряет свое словесное значение, фонологический материал, как акустический результат языка, становится звучно структурированным, приобретает собственно музыкальное значение.

Из разрозненных фрагментов, отобранных только на основе фонологического признака, Берио создал группы или серии слов, родственных по принципу произнесения гласных звуков. Затем он объединил в группы труднопроизносимые в быстром темпе согласные звуки. Берио разделил текст на фрагменты, наложил другие тексты и, таким образом, растворил исходный текст в его фонетических компонентах. Благодаря таким трансформациям, Берио удалось наполнить исходный текст новыми смыслами. Эта фрагментация и растворение текста в фонетических частях стала одним из излюбленных приемов текстовой трактовки в поздних работах Берио. Он использует это растворение или разбивку слов на фонетические звуки. Любопытно, что такой же прием использовался Джойсом в его трудах.

Еще одним важным средством работы с речевым материалом становится замена в некоторых словах одной или нескольких букв на другие, со схожими по звучанию отдельными звуками или сочетаниями звуков (акустические свойства опять-таки становятся ведущими), например, через их «оглушение» или «озвончение»: b-p, t-d, t-b, chg. Такие «замены» на протяжении пьесы производятся постепенно, создавая целые ряды вариантов «новых» слов на несуществующих языках. В исходном слове, к примеру, s может смениться на f, затем на v, а в других случаях — на sz, и далее, — на zh. Путем перестановок удастся достичь эффекта белого шума — одного из часто используемого эффекта, свойственного электронной музыке.

Позже в творчестве, например, Петера Аблингера, белый шум станет основой многих его композиций, а поиски Берио (а также Л. Ноно, Х. Лахенмана, П. Булеза и К. Штокхаузена) фонетических возможностей, заложенных в языке, приведут к «перевороту в системе отношений между восприятием и шумовым объектом, который в данном случае предстает в качестве гармонического — музыкального — звучания». Об этом в своей статье пишет С. В. Лаврова [6, с. 159].

Берио устанавливает между такими понятиями как «речь», «музыка», «язык», «текст», «слово», «звук», «шум» новый тип взаимоотношений, при которых переходы от одного к другому происходят непрерывно и на разных уровнях, а границы их разделения становятся весьма условными.

Пьеса для голоса, инструментов и электроники «Лабортинтус II» была написана по поручению Французской радиотелевизионной корпорации по случаю 700-летия со дня рождения итальянского поэта Данте Алигьери на текст Эдоардо Сангвинетти. Берио и Сангвинетти познакомились через Эко. Все трое имели схожие философские взгляды на инновации через язык. Берио обращался к поэзии Сангвинетти неоднократно.

Стихотворение Сангвинетти «Лабортинтус» — это мультиидиоматический (итальянский, французский, английский и латынь) текст. В нем много различных по происхождению цитат. Необычайно эрудированный Берио на протяжении всей своей карьеры демонстрировал глубокие познания в поэзии и литературе, в нескольких случаях, работая с поэтической структурой, он использовал для аргументации своих собственных действий в области музыкального

письма принципы и законы, заложенные в исходном литературном источнике.

Опираясь на структуру поэмы Сангвинети, Берлио установил принцип действия, который, по-видимому, стал постоянным в его работах для голоса. Преодоление границ происходит не только из-за его желания расширять традиции вокальной музыки, но также и вследствие интертекстуального потенциала текстов, с которыми Берлио работал в нескольких своих вокальных сочинениях, и особенно в «Лабиринтус II».

Следует также отметить, что сам выбор идеи лабиринта симптоматичен и подтверждает общность идей Берлио и Эко. Об этом в частности пишет Рыжинский: «Образ Лабиринта один из ключевых в рамках постмодернистского дискурса. Достаточно вспомнить о лабиринте в «Имени Розы» У. Эко, отсылающем к эссе Х. Борхеса <...>. Лабиринт обладает разветвлённой «сетью» коннотаций, что можно продемонстрировать и на примере анализируемого сочинения: а) Лабиринт как образ поэтического мира Данте; б) Лабиринт как характерный для постмодернизма образ-метафора; в) Лабиринт как отражение ситуации современного текста, связанного с феноменом интертекстуальности» [7, с. 23].

Очень показательным примером является документальный радиоспектакль «A-Ronne» для восьми голосов, написанный также на текст Сангвинетти. К его стихотворению Берлио подошел как ученый, намереваясь понять его потенциал, как звуковой ландшафт, и как литературное произведение. По сути дела, пьеса, которая получилась у Берлио, и есть результат анализа этого текста. Разделенные текстовые и вокальные фрагменты подаются как драматические элементы, вырванные из контекста разных легко считываемых эмоциональных ситуаций, чтобы в конечном итоге, путем воссоединения, создать единый художественный образ. Берлио работает с исходным текстом и его звучанием, создавая при этом различные текстуры, сонорные эффекты и выстраивая благодаря этому архитеконику всего произведения. Очень интересного эффекта он достигает во время работы над текстом Сангвинетти в «A-Ronne». Сопоставление слов «Начало» и «Конец», встречающихся в этом тексте (о чем уже упоминалось автором работы), очень важно и проявляет себя на разных уровнях и в различных контекстах. Так, в тексте упоминаются начало и конец человеческого тела («la bouche» (рот) и «l'anus» (анус), начало и конец алфавита: «A» / «Aleph» (первая буква еврейского алфавита) и «Ronne» (последняя

буква староитальянского алфавита). Заложенные в тексте Сангвинетти эффекты — ассонанс и аллитерацию — Берио использует как маркер для обозначения границ, разделяющих структуру всей композиции на отдельные разделы. Эффект усиливается за счет унисонного произнесения текста, содержащего данные приемы. Так, к примеру, одновременное унисонное произнесение разных согласных звуков (стр. 39 партитуры версии для восьми голосов) на протяжении 5 секунд в динамике от фортиссимо (какофоническое звучание) до пианиссимо (полное растворение) неизбежно привлекает внимание и создает эффект остановки действия. К подобному принципу Берио прибегает и для конструирования формы. Так, чередование разделов, насыщенных преимущественно гласными звуками, создает ощущение покоя (и даже отсылает к практике старинного мадригального пения), а разделы, в которых доминируют согласные звуки, создают периоды нагнетания и драматизации.

Еще один яркий эффект — разбивание на фонемы единой фразы «in my end is my music» между двумя партиями и использование гокетного принципа исполнения, позволяющего восстановить (реконструировать) эту фразу на слух. Это можно наглядно продемонстрировать на следующем примере:

Рис. Фрагмент партитуры «A-Ronne» Л. Берио

Уже в тексте Сангвинетти происходит поиск начала слова. Методы работы с текстом (фрагментация, использование разных вокальных приемов исполнения и стилей), которые производит Берио, фактически, делают этот процесс зримым. Не утверждает ли тем самым Берио, что начало слова лежит в музыке? Каков бы ни был ответ, однозначно можно утверждать, что Берио использует полный

арсенал вокальных техник и стилей, чтобы полностью исследовать возможности текста.

Отдельного внимания заслуживает принцип цитирования, а также прием каламбура, используемые Берлио. Интересно проследить их во взаимосвязи с Эко. Интертекстуальность, свойственная сочинениям Берлио, постоянные отсылки к другим текстам, говорят о схожести методов цитирования у Берлио и Эко. Так, исследователь Н. А. Хрущёва для объяснения метода цитирования в Симфонии Берлио приводит любопытный пример именно из Эко: «Цитаты (в «Симфонии» Берлио. — Е. С.) никак не обозначены, а их идентификация целиком зависит от эрудированности слушателя. Комментарием к этому способу цитирования могут служить слова Умберто Эко, объясняющего причину введения бесчисленных цитат в романе «Остров накануне»: «Иногда я задаюсь вопросом: не пишу ли я романы только для того, чтобы позволить себе все эти отсылки, понятные лишь мне самому? Но при этом я чувствую себя художником, который расписывает узорчатую камчатную ткань и среди цветков, завитков и щитков помещает едва заметные начальные буквы имени своей возлюбленной. Если их не различит даже она, это неважно: ведь поступки, вдохновленные любовью, совершаются бескорыстно» [4, с. 176–177].

Рассуждая о схожести принципов использования приема каламбура у Эко и Берлио (и, в частности, в его «Симфонии»), Хрущёва приводит цитаты из книги Эко о переводе [8] и говорит, что таким образом и Эко, и Берлио достигают возможности усложнения исходного «сообщения», выстраивания дополнительных смысловых параллелей как внутри текста (у Эко), так и внутри музыки (у Берлио).

В заключении необходимо подчеркнуть, что рассмотренные примеры взаимодействия между Л. Берлио и У. Эко являются доказательствами качественно новой преемственности, выстраивающейся между музыкой и литературой. Общность взглядов этих личностей, ведущих представителей итальянской творческой мысли позволяют говорить о многоуровневости параллелей, проявляющих себя как в отношении отдельных приемов (конструирование формы, метод цитирования, прием каламбура), так и об общности эстетических взглядов на такие понятия как «музыка», «текст», «знак», «искусство», «язык».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. А. П. Шурбелева. СПб.: Симпозиум, 2006. 412 с.
2. *Berio L.* Remembering the Future. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 2006.
3. Эко У. Поэтики Джойса / пер. с итал. и прим. А. Коваля. СПб.: Симпозиум, 2006. 490 с.
4. Хрущева Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берико, Дж. Джойса: дис. ... канд. иск. СПб. 2013. 232 с.
5. Литература. Джеймс Джойс, стихи, перевод К. С. Фарай [Электронный ресурс] URL: [https://ireland.ru/archive/dublin/James\\_Joyce/verse.html](https://ireland.ru/archive/dublin/James_Joyce/verse.html) (дата обращения: 07.05.2019).
6. Лаврова С. В. Музыка речи и музыкальная речь в творчестве Петера Аблингера // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 157–178.
7. Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берико: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: дис... канд. иск. М. 2016. 387 с.
8. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / пер. с итал. А.Н. Коваля. СПб.: Симпозиум, 2006. 574 с.
9. *Berio L.* Two interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga/ Translated and edited by D. Osmond-Smith. New York; London: Marion Boyars Publishers, 1985.
10. Кириллина Л. Лючано Берико // История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М. 2005. С. 316–332.
11. Ребеккини Д. Умберто Эко на рубеже веков: от теории к практике // Новое литературное обозрение. 2006. № 4. С. 291–322.
12. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2005. 502 с.

## REFERENCES

1. *E`ko U.* Otkry`toe proizvedenie. Forma i neopredelennost` v sovremennoj poe`tike / per. s ital. A. P. Shurbeleva. SPb.: Simpozium, 2006. 412 s.

2. *Berio L.* Remembering the Future. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 2006.
3. *E`ko U.* Poe`tki Dzhosja / per. s ital. i prim. A. Kovalya. SPb.: Simpozium, 2006. 490 s.
4. *Xrushheva N. A.* Vzaimodejstvie muzy`ki i literatury` v tvorchestve P. Buleza, L. Berio, Dzh. Dzhosja: dis. ... kand. isk. SPb. 2013. 232 s.
5. Literatura. Dzhejms Dzhosjs, stixi, perevod K. S. Faraj [E`lektronny`j resurs] URL: [https://ireland.ru/archive/dublin/James\\_Joyce/verse.html](https://ireland.ru/archive/dublin/James_Joyce/verse.html) (data obrashheniya: 07.05.2019).
6. *Lavrova S. V.* Muzy`ka rechi i muzy`kal`naya rech` v tvorchestve Petera Ablingera // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie. 2018 T. 8. Vy`p. 2. S. 157–178.
7. *Ry`zhinskij A. S. L.* Nono, B. Maderna, L. Berio: puti razvitiya ital`yanskoj xorovoj muzy`ki vo vtoroj polovine XX veka: dis... kand. isk. M. 2016. 387 s.
8. *E`ko U.* Skazat` pochti to zhe samoe. Opy`ty` o perevode / per. s ital. A.N. Kovalya. SPb.: Simpozium, 2006. 574 s.
9. *Berio L.* Two interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga / Translated and edited by D. Osmond-Smith. New York; London: Marion Boyars Publishers, 1985.
10. *Kirillina L.* Lyuchano Berio // Istoriya zarubezhnoj muzy`ki. XX vek / otv. red. N. A. Gavrilova. M. 2005. S. 316–332.
11. *Rebekkini D.* Umberto E`ko na rubezhe vekov: ot teorii k praktike // Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. № 4. S. 291–322.
12. *E`ko U.* Rol` chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta / perev. s angl. i ital. S. D. Serebryanogo. SPb.: Simpozium, 2005. 502 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Степанец Е. В. — аспирант; [evakbalkan@yandex.ru](mailto:evakbalkan@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Stepanets E. V. — Postgraduate student; [evakbalkan@yandex.ru](mailto:evakbalkan@yandex.ru)