

Эко

Умберто



Заметки на полях
“Имени розы”

symposium

**Заметки на полях
“Имени розы”**

Eco

Umberto

Postille al nome
della rosa

Milan

bompiani

1984

Эко

Умберто

Заметки на полях “Имени розы”

*Перевод с итальянского
Елены Костюкович*

Санкт-Петербург

symposium

2007

УДК 82/89
ББК 83.3Ит
Э40

Перевод с итальянского
Елены Костюкович

Художественное оформление
и макет Андрея Бондаренко

Всякое коммерческое использование текста, оформления книги – полностью или частично – возможно исключительно с письменного разрешения Издателя. Нарушения преследуются в соответствии с законодательством и международными договорами РФ.

© R.C.S Libri S.p.A. – Milan,
Bompiani, 1983.

© Издательство «Симпозиум»,
2002, 2007.

© Е. Костюкович, перевод, 1999.

© А. Бондаренко, оформление,
2002, 2007.

ISBN 978-5-89091-333-3

ЗАГЛАВИЕ И СМЫСЛ

Rosa que al prado, encarnada,
te ostentas presuntuosa
de grana y carmin bañada:
campa lozana y gustosa;
pero no, que siendo hermosa
también serás desdichada.

JUANA INÉS DE LA CRUZ ¹

После выхода «Имени розы» я получаю читательские письма с просьбой объяснить смысл заключительного латинского гекзаметра и его связь с названием книги. Отвечаю: цитата взята из поэмы «De contemptu mundi» ² бенедиктинца Бернарда Морланского (XII в.). Он разрабатывает тему «ubi sunt» ³ (откуда впоследствии и «où sont les neiges d'antan» ⁴ Вийона). Но у Бернарда к традиционному топосу (великие мужи, пышные города, прекрасные принцессы — все превратится в ничто) добавлена еще одна мысль: что от исчезнувших вещей остаются пустые имена. Напоминаю — у Абельяра пример «nulla rosa est» ⁵ использован для доказательства, что язык способен описывать и исчезнувшие и несуществующие вещи. Засим предлагаю читателям делать собственные выводы.

Автор не должен интерпретировать свое произведение. Либо он не должен был писать роман, который по определению — машина-генератор интерпретаций. Этой установке, однако, противоречит тот факт, что роману требуется заглавие.

Заглавие, к сожалению, — уже ключ к интерпретации. Восприятие задается словами «Красное и черное» или «Война и мир». Самые тактичные, по отношению к читателю, заглавия — те, которые сведены к имени героя-эпонима. Например, «Давид Копперфильд» или «Робинзон Крузо». Но и отсылка к имени эпонима бывает вариантом навязывания авторской воли. Заглавие «Отец Горио» фокусирует внимание читателей на фигуре старика, хотя для романа не менее важны Растиньяк или Вотрен-Колен. Наверно, лучше такая честная нечестность, как у Дюма. Там хотя бы ясно, что «Три мушкетера» — на самом деле о четырех. Редкая роскошь. Авторы позволяют себе такое, кажется, только по ошибке.

У моей книги было другое рабочее заглавие — «Аббатство преступлений». Я забраковал его. Оно настраивало читателей на детективный сюжет и сбило бы с толку тех,

кого интересует только интрига. Эти люди купили бы роман и горько разочаровались. Мечтой моей было назвать роман «Адсон из Мелька». Самое нейтральное заглавие, поскольку Адсон как повествователь стоит особняком от других героев. Но в наших издательствах не любят имен собственных. Переделали даже «Фермо и Лючию»⁶. У нас крайне мало заглавий по эпонимам, таких, как «Леммонио Борео»⁷, «Рубе»⁸, «Метелло»⁹. Крайне мало, особенно в сравнении с миллионами кузин Бетт¹⁰, Барри Линдонов¹¹, Арманс¹² и Томов Джонсов¹³, населяющих остальные литературы.

Заглавие «Имя розы» возникло почти случайно и подошло мне, потому что роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет: роза мистическая¹⁴, и роза нежная жила не дольше розы¹⁵, война Алой и Белой розы¹⁶, роза есть роза есть роза есть роза¹⁷, розенкрейцеры¹⁸, роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет¹⁹, *rosa fresca aulentissima*²⁰. Название, как и задумано, дезориентирует читателя. Он не может предпочесть какую-то одну интерпретацию. Даже если он доберется до подразумеваемых

номиналистских толкований последней фразы, он все равно придет к этому только в самом конце, успев сделать массу других предположений. Название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их.

Ничто так не радует сочинителя, как новые прочтения, о которых он не думал и которые возникают у читателя. Пока я писал теоретические работы, мое отношение к рецензентам носило протокольный характер: поняли они или не поняли то, что я хотел сказать? С романом все иначе. Я не говорю, что какие-то прочтения не могут казаться автору ошибочными. Но все равно он обязан молчать. В любом случае. Пусть опровергают другие, с текстом в руках. Чаще всего критики находят такие смысловые оттенки, о которых автор не думал. Но что значит «не думал»?

Одна французская исследовательница, Мирей Каль-Грубер, сопоставила употребление слова «*simplici*» в смысле «простецы, бедняки» с употреблением «*simplici*» в смысле «лекарственные травы» и пришла к выводу, что подразумеваются «плевелы ереси»²¹. Я могу ответить, что существительное «*simplici*» в обоих случаях заим-

ствовано из контекстов эпохи — равно как и выражение «плевелы ереси». Разумеется, мне прекрасно известен пример Греймаса о двойной изотопии, образующейся, когда травщика называют «amico dei semplici» — «друг простых». Сознательно или бессознательно играл я на этой двусмысленности? Теперь это неважно. Текст перед вами и порождает собственные смыслы.

Читая рецензии, я вздрагивал от радости, видя, что некоторые критики (первыми были Джиневра Бомпьяни²² и Ларс Густафсон²³) отметили фразу Вильгельма в конце сцены инквизиционного суда (стр. 388 итал. изд.): «Что для вас страшнее всего в очищении?» — спрашивает Адсон. А Вильгельм отвечает: «Поспешность». Мне очень нравились, и сейчас нравятся, эти две строчки. Но один читатель указал мне, что на следующей странице Бернارد Ги, пугая келаря пыткой, заявляет: «Правосудию Божию не свойственна поспешность, что бы ни говорили лжеапостолы. У правосудия Божия в распоряжении много столетий». Читатель совершенно справедливо спрашивал: как связаны, по моему замыслу, боязнь спешки у Вильгельма и подчеркнутая неспешность,

прокламируемая Бернардом? И я обнаружил, что случилось нечто незапланированное. Переклички между словами Бернарда и Вильгельма в рукописи не было. Реплики Адсона и Вильгельма я внес уже в верстку: из соображений *conspinnitatis*²⁴ я хотел добавить в текст еще один ритмический блок, прежде чем снова вступит Бернард. И, конечно, когда я вынуждал Вильгельма ненавидеть спешку (от всего сердца — именно поэтому реплика так мне и нравится), я совершенно забыл, что сразу вслед за этим о спешке высказывается Бернард. Если взять реплику Бернарда безотносительно к словам Вильгельма, эта реплика — просто стереотип. Именно то, чего мы и ждем от судьи. Примерно то же самое, что слова «Для правосудия все едины». Однако в соотнесении со словами Вильгельма слова Бернарда образуют совершенно другой смысл, и читатель прав, когда задумывается: об одной ли вещи говорят эти двое, или неприятие спешки у Вильгельма — совсем не то, что неприятие спешки у Бернарда. Текст перед вами и порождает собственные смыслы. Желал я этого или нет, но возникла загадка. Противоречивая двойственность. И я не могу объяснить создавшееся противоречие.

Ничего не могу объяснить, хоть и понимаю, что тут зарыт некий смысл (а может быть, несколько).

Автору следовало бы умереть, закончив книгу. Чтобы не становиться на пути текста.

- 1 Роза алая, зорькой ясной
 Возвышаешься, горделива,
 Багрецом и краскою красной
 Истекают твои извивы,
 Но хоть ты и дивно красива,
 Все равно ты будешь несчастна.
 Хуана Инес де ла Крус (пер. с исп. Е. Костюкович).
 Монахиня Хуана Инес де ла Крус (Х. И. де Асбахе;
 1648–1695) — мексиканская поэтесса. (*Здесь и далее*
 прим. перев.)
- 2 «О презрении к миру» (*лат.*).
- 3 «Где теперь...» (*лат.*) — «Где те, которые до нас жили
 на свете?» — из средневековой студенческой песни
 «Gaudeamus igitur» — «Будем веселиться!». Тради-
 ционная тема лирической поэзии.
- 4 «Но где снега былых времен?» (*фр.*) — строка из
 «Баллады о дамах былых времен» Ф. Вийона (1437–
 1463) (*пер. Ф. Мендельсона*).
- 5 Абеляр, Пьер (1079–1142) — знаменитый схоласт,
 богослов. В философском споре «номинализма»
 с «реализмом» занимал промежуточную позицию,
 держась ближе к номинализму.
- 6 Заглавие первого варианта (1821) романа итальян-
 ского классика А. Мандзони «Обрученные» (1821–
 1827).
- 7 Роман (1911) итальянского писателя А. Соффичи.
- 8 Роман (1921) итальянского писателя Дж. А. Борд-
 жезе.

- 9 Роман (1955) итальянского писателя В. Пратолини.
- 10 «Кузина Бетта» — роман (1846–47) О. де Бальзака.
- 11 «Воспоминания Барри Линдона» — роман (1844) У. М. Теккерея.
- 12 «Арманс» — роман (1827) Стендаля.
- 13 «История Тома Джонса, найденыша» — роман (1749) Г. Филдинга.
- 14 В «Божественной комедии» Данте Алигьери (Рай, XXX–XXXIII) и у средневековых писателей-мистиков.
- 15 Строка из стихотворения (1598) Ф. де Малерба «Утешение г-ну Дюперье» (*пер. М. Квятковской*).
- 16 30-летняя война (1455–1485) за наследство правящих домов Великобритании — Ланкастерского и Йоркского.
- 17 Строка из стихотворения в прозе (1931) американской писательницы Г. Стайн «Священная Эмилия».
- 18 Члены нем., нидерланд. и итал. тайного общества XVII в., боровшегося за обновление церкви. Их герб — андреевский крест с четырьмя розами, символами тайны. Впоследствии розенкрейцеры — одна из высших степеней франк-масонства.
- 19 У. Шекспир, «Ромео и Джульетта», II, 2, 44 (*пер. Б. Пастернака*).
- 20 «Роза свежая, благоухающая» (*итал.*) — первые слова анонимного стихотворения-спора «Contrasto» (1231), известного как одно из первых стихотворений на итальянском языке.
- 21 Calle-Gruber M. De la réception des bons livres. «Il nome della rosa» et les degrés de la lecture.— Lectures, N 17, Bari, Edizioni del Sud, 1986.
- 22 Bompiani G. Il romanzo.— L'Europeo, 10 nov., 1980.
- 23 Gustafsson L. Bruder Humor, Schwester Toleranz.— Der Spiegel, № 48 (29 nov.), 1982.
- 24 соразмерность (*лат.*) (риторический термин).

РАССКАЗЫВАНИЕ ПРОЦЕССА

Автор не должен объяснять. Но он может рассказать, почему и как он работал. Так называемые исследования по поэтике не раскрывают произведение, но могут раскрыть, как решаются технические задачи создания произведения.

По в «Философии творчества» рассказывает о «Вороне» ¹. Не о том, как надо читать эту вещь, а о том, какие задачи ставились в процессе создания поэтического качества. Поэтическое качество я определяю как способность текста порождать различие прочтения, не исчерпываясь до дна.

Пишущий (рисующий, ваяющий, сочиняющий музыку) всегда знает, что он делает и во что это ему обходится. Он знает, что перед ним — задача. Толчок может быть глухим, импульсивным, подсознательным. Ощущение или воспоминание. Но после

этого начинается работа за столом, и надо исходить из возможностей материала. В работе материал проявит свои природные свойства, но одновременно напомнит и о сформировавшей его культуре (эхо интертекстуальности).

Если автор уверяет, что творил в порыве вдохновения, он лжет. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration*².

Не помню, о котором своем знаменитом стихотворении Ламартин писал, что оно пришло к нему внезапно, грозовой ночью, в лесу. После его смерти нашлись черновики с поправками и вариантами: это, наверное, самое вымученное стихотворение во французской словесности.

Когда писатель (и вообще художник) говорит, что, работая, не думал о правилах, это означает только, что он не знал, что знает правила. Ребенок отлично говорит на родном языке, но не мог бы описать его грамматику. Однако грамматик — это не тот, кто единственный знает правила языка. Их превосходно знает, хотя об этом не знает, и ребенок. Грамматик — единственный, кто знает, почему и как знает язык ребенок.

Рассказывать, как написана вещь,— не значит доказывать, что она написана хорошо. По говорил, что «одно дело — качество произведения, другое — знание процесса»³. Когда Кандинский⁴ и Клее⁵ рассказывают, как они пишут картины, ни один не доказывает, что он лучше другого. Когда Микеланджело предлагает взять глыбу мрамора и убрать лишнее, он не доказывает, что Ватиканская Пьета лучше, чем Пьета Ронданини⁶.

Лучшие страницы о процессе творчества написаны большей частью посредственными художниками. В своих творениях они не достигали вершин, но прекрасно умели рассуждать о собственных действиях: Вазари⁷, Горацио Гринуф⁸, Аарон Копленд⁹...

¹ Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С.110—120.

² «Гений — это на двадцать процентов вдохновение и на восемьдесят — потение» (англ.) — из газетного интервью американского изобретателя Т. А. Эдисона (1847—1931). У Эдисона — «на один процент» и «на девяносто девять».

³ Эстетика американского романтизма. С.113—114.

⁴ Кандинский В. В. (1866—1944) — русский художник, с 1928 года гражданин Германии, умерший во Фран-

ции, работавший в манере фовизма и экспрессионизма. Автор книги «Точка и линия в отношении к поверхности» (1926).

- 5 Клее П. (1879–1940) – немецкий художник. Вместе с Кандинским входил в товарищество «Синий Всадник», автор книг по истории и теории живописи: «Дневник» (опубл. в 1957 г.), «Современное искусство» (1924), «Педагогические записки» (1925).
- 6 «Pieta» («Снятие с креста») – жанр скульптурной композиции. Речь идет о двух работах Микеланджело Буонарроти (в соборе Св. Петра в Риме и в замке Сфорца в Милане). Вторая статуя осталась незавершенной.
- 7 Вазари Дж. (1511–1574) – итальянский художник, архитектор. Больше всего известен как писатель. Автор «Жизнеописаний знаменитейших живописцев, скульпторов и архитекторов Италии» (1550).
- 8 Гринуф Г. (1805–1852) – американский скульптор-неоклассицист, автор книги «Эстетика в Вашингтоне» (1951) и сборника писем к брату об эстетике.
- 9 Копленд А. (1900–1990) – американский композитор, автор книг «Наша новая музыка» (1941), «Музыка и воображение» (1952, *рус. пер.* – Сов. музыка. 1968. № 2–4).

РАЗУМЕЕТСЯ, СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Я написал роман потому, что мне захотелось. Полагаю, что это достаточное основание, чтобы сесть и начать рассказывать. Человек от рождения — животное рассказывающее. Я начал писать в марте 1978 года. Мне хотелось отравить монаха. Думаю, что всякий роман рождается от подобных мыслей. Остальная мякоть наращивается сама собой.

Идея убийства вызрела, думаю, еще раньше. Я нашел свою тетрадь 1975 года. Там полный список монахов несуществующего монастыря. Список — и все. Для начала я проштудировал «*Traité des poisons*» Орфила¹, купленный мною за двадцать лет до того у букиниста с набережной Сены — из чистого уважения к Гюисмансу («*Là-bas*»)². Поскольку ни один из его рецептов меня не устроил, я попросил приятеля-биолога

найти мне нужный яд. Яд должен был действовать постепенно, переходя с предмета на кожу рук. Письмо, где приятель сообщал, что не знает яда, подходящего к моему случаю, я уничтожил сразу же по прочтении, ибо документ такого характера, воспринятый в другом контексте, может подвести под высшую меру.

Сперва я собирался поселить монахов в современном монастыре (придумал себе монаха-следователя, подписчика «Манифесто»³). Но поскольку любой монастырь, а в особенности аббатство, до сих пор живет памятью средневековья, я разбудил в себе медиевиста от зимней спячки и отправил рыться в собственном архиве. Монография 1956 года по средневековой эстетике, сотня страниц 1969 года на ту же тему; несколько статей между делом; занятия средневековой культурой в 1962 году, в связи с Джойсом; наконец, в 1972 году — большое исследование по Апокалипсису и по иллюстрациям к толкованию Апокалипсиса Беата Лиебанского: в общем, мое средневековье поддерживалось в боевой готовности. Я выгреб кучу материалов — конспектов, ксерокопий, выписок. Все это подбиралось начиная

с 1952 года для самых непонятных целей: для истории уродов, для книги о средневековых энциклопедиях, для теории списков... В какой-то момент я решил, что поскольку средневековье — моя мысленная повседневность, проще всего поместить действие прямо в средневековье. Как я уже говорил в каких-то интервью, современность я знаю через экран телевизора, а средневековье — напрямую. Однажды на даче мы жгли костер и жена укоряла меня, что я не смотрю на искры, как они взлетают к вершинам деревьев, к электрическим проводам. Прошло время. Она прочла главу о пожаре и спросила: «Значит, ты все-таки смотрел на искры?» Я ответил: «Нет. Но я знаю, как на них смотрел бы средневековый монах».

Десять лет назад в предисловии к своему комментарию к комментарию к Апокалипсису Беата Лиебанского (предисловие составлено в форме письма издателю Франко Мария Риччи) я писал:

«Так или иначе, я шел к этой работе сквозь леса символов, населенные единорогами и грифонами. Я соотносил зубчатую и квадратную архитектуру соборов

с хитроумными смыслами, запрятанными в четырехсложных формулах «Сумм»⁴. Я переходил от Вико дельи Страми⁵ к цистерцианским нефам⁶. Я вел увертливую беседу с учеными, надутыми монахами Ключи⁷. Толстеный рационалист Аквинат⁸ недоверчиво косился на меня. И манил, чаровал Гонорий Августодунский⁹ своими фантастическими землеописаниями, в которых одновременно объясняется и *quare in pueritia coitus non contingat*¹⁰, и как доплыть до Пропащего Острова, и как поймать василиска, вооружась одним только карманным зеркальцем и неколебимой верой в Бестиарий¹¹.

Любовь ко всему этому, страсть ко всему этому вошли в меня навеки, хотя из-за моральных и материальных причин я двинулся по другой дорожке. Ремесло медиевиста требует обеспеченности и свободного времени. Кто в состоянии без конца мотаться по дальним библиотекам и микрофильмировать рукописи? Но средневековые живо во мне. Если не как профессия, то как хобби и как неотступный соблазн. Я вижу его в глубине любого предмета, даже такого, который вроде не связан со средними веками — а на самом деле связан. Все связано.

Каникулы, проведенные под сводами Отёна ¹², где аббат Гриво, сейчас, в наши дни, пишет руководство по обращению с дьяволом в тетради, пропитанной серой. Летние набег в Муассак ¹³ и Конк ¹⁴, где сходишь с ума от старцев Апокалипсиса и от чертей, пихающих в раскаленные котлы души грешников. И наряду с этим чтение, воскрешающее разум. Беда ¹⁵, монах-просветитель Оккам ¹⁶, дарующий рациональное утешение, вводящий нас в тайны Знака, когда Соссюр ¹⁷ еще не вырисовывается во тьме будущего. И дальше, и дальше — не в силах разлучиться душой с «Плаванием святого Брандана» ¹⁸, постоянно поверяя свое мирозерцание Книгой из Келлса ¹⁹, пропуская Борхеса через кельтские Kenningar ²⁰, рассматривая психологическую обработку масс, проводимую властями, сквозь призму дневников епископа Сугерия ²¹...»

- ¹ Орфи́ла́ М.-Ж.-Б. (1787–1853) — французский химик, автор «Трактата о ядах минерального, растительного и животного происхождения, или Общей токсикологии» (1813–1815).
- ² Гюисманс Ж.-Ш. (1848–1907) — французский писатель. В его романе «Там» (Lá-bas) (1891) разрабатываются мотивы сатанизма, оккультных ритуалов.

- 3 «Манифесто» — современная итальянская коммунистическая газета.
- 4 «Сумма» (от лат. «вершина») — в средневековье компендиум некоей науки. «Сумма против язычников» Фомы Аквинского (1258); его же «Сумма теологии» (1261); анонимная «Сумма философии» (1270). В них явления рассматривались на четырех уровнях: буквальном, аллегорическом, моральном, аналогическом.
- 5 Вико дельи Страми — «Соломенный проулок» — приводится в «Божественной комедии» Данте (Рай, X, 137) как адрес факультета искусств средневекового Парижского университета.
- 6 Цистерцианцы — ветвь бенедиктинского ордена (ок. двух тыс. монастырей в Германии, Англии, Скандинавии, Италии, Испании, Венгрии).
- 7 Ключи в Бургундии — головной монастырь «ключниковской конгрегации» монастырей бенедиктинского ордена с особо строгим уставом, включавшей в XII–XIV вв. почти все монашество Франции и Бургундии (более двух тысяч монастырей).
- 8 Фома Аквинский (1227–1274) — богослов доминиканец, философ, систематизатор схоластики на базе аристотелизма.
- 9 Гонорий Августодунский (1-я пол. XII в.) — церковный писатель. Годы жизни, национальность неизвестны. Автор сочинений «Светильник» (*Elucidarium*), «Ключ к физике» (*Clavis physicae*) и «Образ мира» (*De Imagine Mundi*).
- 10 отчего у детей не бывает соития (лат.).
- 11 бестиарии (зверинцы) — средневековые сборники полунаучных-полубаснословных описаний животных.
- 12 Отён (в древности — Августодун) — город на западе Франции, знаменитый собором Св. Лазаря (1120–1132), портал которого с изображением Страшного

- Суда, очевидно, послужил У. Эко прототипом портала аббатской церкви.
- ¹³ Муассак — городок во Франции, где сохранилось аббатство X–XII вв. с храмом Св. Петра (ценные рельефы портала, церковного двора, капитулярной залы).
- ¹⁴ Конк — французский город со средневековым бенедиктинским аббатством. Портал церкви Св. Веры XI в. также украшен рельефом Страшного Суда и тоже, вероятно, описан у Эко, как и сокровищница-реликварий Св. Веры (Конкская сокровищница).
- ¹⁵ Беда Достопочтенный (672/73–735) — англосаксонский летописец, автор церковной истории англов.
- ¹⁶ Оккам Уильям (1285–1349) — английский философ, церковно-политический писатель, францисканец, главный представитель номинализма XIV в.
- ¹⁷ Соссюр Ф. де (1857–1913) — швейцарский лингвист, один из основоположников современной семиотики — науки о знаках.
- ¹⁸ Св. Брандан (484–577) — ирландский монах, по многим средневековым легендам, совершивший плавание к «Обетованному Острову» (раю), герой жития «Плавание Св. Брандана» (X в.) и англо-норманнской поэмы «Путешествие...» (1121).
- ¹⁹ Книга из Келлса (VIII в.) — список Евангелий со знаменитыми иллюстрациями ирландской работы. Ныне хранится в Тринити-Колледже (Дублин).
- ²⁰ Кеннинги — древнескандинавские метафоры.
- ²¹ Сугерий (Брабантский) — французский церковный и государственный деятель XII в., автор сочинения «Об управлении».

М А С К А

Итак, я решил не только, что рассказ пойдет о средних веках. Я решил и что рассказ пойдет из средних веков, из уст летописца той эпохи. Раньше я никогда не рассказывал и на рассказывающих смотрел с другой стороны баррикад. Мне было стыдно рассказывать. Я чувствовал себя как театральный критик, который вдруг оказывается перед рампой и на него смотрят те, кто совсем недавно, в партере, были ему союзниками.

Можно ли породить фразу «Было ясное утро конца ноября» и не превратиться в Снупи¹? А что если это скажет сам Снупи? Что если фразу «Было ясное утро конца ноября» произнесет тот, кто имеет на это право, потому что именно так говорили в его время? Маска. Вот что мне было нужно.

Я сел перечитывать средневековые хроники. Учиться ритму, наивности. Хронисты

скажут за меня, а я буду свободен от подозрений. От подозрений, но не от эха интертекстуальности. Так мне открылось то, что писатели знали всегда и всегда твердили нам: что во всех книгах говорится о других книгах, что всякая история пересказывает историю уже рассказанную. Это знал Гомер, это знал Ариосто, не говоря о Рабле или Сервантесе. Поэтому моя история могла начинаться только с найденной рукописи — что также, разумеется, представляет собой цитату. Я срочно написал предисловие и засунул свою повесть в четырехслойный конверт, защитив ее тремя другими повестями: я говорю, что Валле говорит, что Мабийон говорил, что Адсон сказал...

Так я избавился от страха. После чего прекратил писать. На год, не меньше. Дело в том, что я открыл еще одну истину, которую знал и раньше (все ее знают), но яснее всего осознал, взявшись за работу.

Я осознал, что в работе над романом, по крайней мере на первой стадии, слова не участвуют. Работа над романом — мероприятие космологическое, как то, которое описано в книге Бытия (надо же на кого-нибудь равняться, как говорит Вуди Аллен²).

- ¹ Снупи — песик-герой комикса Ч. Шульца (США) «Мелкота» (Peanuts; с 1950 г.) — воплощение банального здравомыслия.
- ² Вуди Аллен (Кенигсберг Аллен Стюарт; род. в 1935 г.) — американский режиссер, актер и писатель-юморист. Имеется в виду реплика персонажа Аллена из комикса, созданного В. Алленом совместно с Стюартом Хэмплом («Внутренний мир Вуди Аллена»).

РОМАН КАК КОСМОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА

То есть для рассказывания прежде всего необходимо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив его и продумав в деталях. Например, взяв реку с двумя берегами и на левом берегу посадив удильщика со скверным характером и несколькими судимостями, можно уже начинать писать. Начинать фиксировать в словах то, что не может не произойти. Что делает удильщик? Удит. Следует более или менее традиционная серия жестов. А потом что происходит? Происходит то, что рыба либо клюет, либо нет. Если клюет, удильщик выуживает ее и довольный идет домой. Конец истории. Если же она не клюет, и при его скверном характере, он должен обозлиться. Скорее всего он разнесет об колено удочку. Небогато, но все-таки зарисовка. Однако тут возникает индейская пословица насчет того, что надо «сесть

на берегу реки и ждать — труп твоего врага обязательно проплывет по реке». Что если сплавить по реке, мимо удильщика, труп его врага? Учитывая, что такая возможность содержится в интертекстуальном ареале реки? Нельзя забывать и о судимостях удильщика. В их свете эта ситуация ничего хорошего не обещает. Как он станет выпутываться? Удерет? И сделает вид, что не заметил труп? Плывет труп человека, с которым он собирался разделаться. Решит ли он, что его ловят по системе «На воре шапка горит»? При его злобном нраве, не разъярится ли, что долгожданную месть совершил не он? Видите, стоит совсем немножко обустроить воображаемый мир — и сюжет определяется. Определяется и стиль, потому что фигура удящего предписывает рассказу медлительность и плавность (сообразно его ожиданию, вынужденному и терпеливому), но с оттенком нервозности — ведь удильщиком владеют нетерпение, ярость, жажда мести.

Задача сводится к сотворению мира. Слова придут сами собой. *Res tene, verba sequentur*¹. В противоположность тому, что, видимо, происходит в поэзии: *verba tene, res sequentur*².

Первый год работы я потратил на сотворение мира. Реестры всевозможных книг — все, что могло быть в средневековой библиотеке. Столбцы имен. Кипы досье на множество персонажей, большинство которых в сюжет не попало. Я должен был знать в лицо всех обитателей монастыря, даже тех, которые в книге не показываются. Читателю с ними знакомиться незачем, а вот мне — необходимо. Кто сказал, что проза сама себе муниципалитет? По-моему, она к тому же сама себе строительная контора. Сколько времени отдано архитектурным разысканиям, проведено над снимками и планами, над страницами энциклопедий! Я разработал план аббатства, выверил все расстояния, пересчитал все ступеньки винтовой лестницы. Марко Феррери³ как-то сказал, что мои диалоги кинематографичны. Они длятся ровно столько времени, сколько заявлено. Еще бы! Если у меня герои начинают беседовать по пути из трапезной на церковный двор — я слежу за ними по плану и, когда вижу, что они уже пришли, обрываю разговор.

Нужно сковывать себя ограничениями — тогда можно свободно выдумывать. В поэзии ограничения задаются стопой,

строкой, рифмой. Всем тем, что мои современники называют «вдох по велению слуха»⁴. В прозе ограничения диктуются сотворенным нами миром. Это никакого отношения не имеет к реализму (хотя объясняет, в числе прочего, и реализм). Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным, в котором ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя. Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале. То есть нужно четко представлять себе, тот ли это мир, где принцесса оживает только от поцелуя принца, или тот, где она оживает и от поцелуя колдуньи? Тот мир, где поцелуи принцесс превращают обратно в принцев только жаб? Или тот, где это действие распространено, положим, на дикобразов?

В созданном мною мире особую роль играла История. Поэтому я бесконечно перечитывал средневековые хроники и по мере чтения понимал, что в роман неминуемо придется вводить такие вещи, каких первоначально у меня и в мыслях не было,— например, борьбу за бедность и гонения инквизиции на полубратьев.

Скажем, почему у меня в книге появились полубратья, а с ними — четырнадцатый век? Если уж сочинять средневековую повесть, мне бы взять XIII или XII век — эти эпохи я знал гораздо лучше. Но требовался сыщик. Лучше 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 Бэкона⁵. В то же время разработанную теорию знаков мы находим только у оккамистов. Вернее, раньше она тоже существовала, но раньше интерпретация знаков либо носила чисто символический характер, либо видела за знаками одни идеи и универсалии. И только от Бэкона 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. Кстати, сперва я хотел сделать следователем самого Оккама, но потом отказался от этой мысли, потому что как личность *Venerabilis Inceptor*⁶ мне малосимпатичен.

Далее. Почему действие датировано именно концом ноября 1327 года? Потому что к декабрю Михаил Цезенский уже в Авиньоне. Вот что значит до конца обустроить мир исторического романа. Некоторые элементы — такие, как число ступенек лестницы,— зависят от воли автора, а другие, такие, как передвижения Михаила, зависят только от реального мира, который чисто случайно, и только в романах этого типа, вклинивается в произвольный мир повествования.

Но ноябрь — это было для меня рановато, так как я собрался колоть свинью. Зачем? Затем, чтоб воткнуть труп вверх ногами в бочку с кровью. А это зачем? Да затем, что вторая труба Апокалипсиса возвещает... В Апокалипсисе я ничего менять не мог. Это часть условного мира. Ну, а свиней колют, как я выяснил, только в холода. Значит, ноябрь — для меня рано. Если только не распо-

ложить аббатство в горах, так, чтобы в ноябре уже имелось сколько надо снега. Если бы не это условие, действие с тем же успехом развернулось бы на равнине, в Помпозе⁷ или в Конке.

Созданный нами мир сам указывает, куда должен идти сюжет. Все меня спрашивают, почему мой Хорхе и по виду и по имени вылитый Борхес и почему Борхес у меня такой плохой. А я сам не знаю. Мне нужен был слепец для охраны библиотеки. Я считал это выигрышной романной ситуацией. Но библиотека плюс слепец, как ни крути, равняется Борхес⁸. В частности потому, что долги надо выплачивать. К тому же именно через испанские толкования и испанские миниатюры Апокалипсис завоевал средневековье. 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-де живут самостоятельной жизнью, а автор сомнамбулически 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.

Морока была и с лабиринтом. Все известные мне лабиринты — а я пользовался превосходной монографией Сантарканджели⁹ — были без крыши. Все сплошь замысловатые, со множеством круговоротов. Но мне нужен был лабиринт с крышей (кто видел библиотеку без крыши!). И не очень трудный. В лабиринте, перегруженном коридорами и тупиками, почти нет вентиляции. А вентиляция была необходима для пожара. Этот-то момент, то есть что Храмина в конце концов должна сгореть, был мне ясен с самого начала. В частности, и по космологически-историческим причинам. В средние века соборы и монастыри полыхали, как серные спички, и представить себе рассказ о средневековье без пожара так же трудно, как фильм о войне на Тихом океане без обьятого пламенем истребителя, пикирующего в волны. Провозившись два или три месяца, я сам построил нужный лабиринт. И все равно в конце концов пронизал его щелями-амбразурами, иначе, как дойдет до дела, воздуха могло бы не хватить.

- 1 Имей вещи, слова придут (*лат.*). Парафраз формулы Горация («Наука поэзии», 311).
- 2 Имей слова, вещи придут (*лат.*).
- 3 Феррери М. (1928–1997) – итальянский кинорежиссер.
- 4 Olson Ch. «Projective Verse», Poetry № 3, N.Y. 1950.
- 5 Роджер Бэкон (ок. 1214–1292) – английский францисканский философ, придававший огромное значение эмпирическому изучению естественных наук, по легенде, изобретатель телескопа, пороха, очков.
- 6 «Достопочтенный Зачинатель» (*лат.*) – почетное имя Оккама.
- 7 Помпоза (аббатство Св. Марии в Помпозе) – древнейшее (с IX в.) из бенедиктинских аббатств, хранилище знаменитой библиотеки.
- 8 Х. Л. Борхес несмотря на слепоту, работал директором Аргентинской Национальной библиотеки.
- 9 Santarchangeli P. Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo. Firenze, Vallecchi, 1967.

Кто говорит?

Задач было много. Я должен был выгородить замкнутое пространство, концентрический универсум, и, чтоб замкнуть его получше, необходимо было подкрепить единство места единством времени (единство действия, увы, оставалось весьма проблематичным). Отсюда — бенедиктинское аббатство, где вся жизнь размерена каноническими часами. Возможно, подсознательным образцом мне служил «Улисс» с его железной разбивкой по часам дня. В то же время сыграла роль и «Волшебная гора»¹ — высокогорное прибежище с целебным воздухом, располагающим к продолжительным беседам.

Из-за бесед и возникало больше всего вопросов. Однако постепенно я их решил. Существует область теории прозы, до сих пор разработанная крайне слабо. Это воп-

рос о turn ancillaries — способах, которыми автор передает слово другому персонажу. Обратите внимание на различие между следующими пятью диалогами:

1. — Как поживаешь?
— Неплохо, а ты?
2. — Как поживаешь? — спросил Джованни.
— Неплохо, а ты? — отвечал Пьетро.
3. — Ну, — спросил Джованни, — как поживаешь?
Пьетро выпалил: — Неплохо! А ты?
4. — Как поживаешь? — разлетелся к нему Джованни.
— Неплохо, а ты? — отрезал Пьетро.
5. Джованни спросил: — Как поживаешь?
— Неплохо, — ответил Пьетро тусклым голосом.
Потом, чуть улыбнувшись, выдавил:
— А ты?

Во всех показанных случаях, кроме первых двух, соблюдается то, что принято называть «ориентацией изложения». Автор как бы вводит в текст свой комментарий, подсказывая, в каком ключе следует воспринимать реплики беседующих. Но полностью ли отсутствует такая ориентация

в подчеркнуто скупом изложении первых двух примеров? И в каком случае читатель располагает большей свободой? В случае первых двух вариантов, где ему дается полная возможность попасть под влияние скрытых, внешне немотивированных подсказок? Вспомним подчеркнутую аскетичность хемингуэевских диалогов. Или он более свободен в последних трех случаях, где хотя бы понятно, в какую игру играет автор?

Это проблема стилистическая, проблема идеологическая, проблема поэтическая. Не в меньшей мере, чем выбор внутренней рифмы или ассонанса или употребление парagramм². Все со всем должно быть согласовано. 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.

В связи с диалогами возникала еще одна проблема. Насколько средневековыми они должны были быть? Другими словами — работая над книгой, я все больше сознавал, что в структурном отношении она подобна опере-буфф: пространные речитативы, длинные арии. Арии (например, описание

портала) подчинялись правилам великой риторики средневековья: образцами я располагал в изобилии. С диалогами выходило сложнее. В какой-то момент я пал духом и сказал себе, что диалоги у меня из Агаты Кристи, в то время как описания — из Сугерия или Св. Бернарда³. Я бросился перечитывать средневековые романы — в смысле рыцарские эпопеи — и успокоился. Оказалось, что, за небольшими вольностями, в основном я держусь сжатого стиля, вполне существовавшего в прозе и поэзии средневековья. Но эта проблема долго терзала меня, и я до сих пор не уверен, сумел ли отладить перепрыгивания из арии в речитатив и обратно.

Еще одна проблема: рассказ в рассказе или нарративные инстанции. Я (я-рассказчик) сознавал, что пересказываю сюжет чужим голосом. Во вступлении к книге я предупредил всех, что этот чужой (Адсона) голос в свою очередь пропущен через две другие нарративные инстанции — через рассказывание Мабийона и через рассказывание аббата Валле. Это весьма существенно, даже если условно допустить, что предыдущие рассказчики не вышли за рамки

текстологической точности (а кто проверит?). Но даже не беря в расчет эти два голоса, само по себе рассказывание Адсона (первое повествовательное лицо) — непростой случай. Восьмидесятилетний Адсон рассказывает, что он пережил, будучи восемнадцати лет. Кто здесь рассказчик: восьмидесяти- или восемнадцатилетний? Оба сразу. Так вышло, так и замышлялось. Моя игра состояла в том, чтоб как можно чаще высвечивать фигуру Адсона в старости, давать ему комментировать то, что он видит и слышит в качестве молодого Адсона. Образец в данном случае (я не перечитывал книгу, хватило отдаленных воспоминаний) — Серенус Цейтблом из «Доктора Фаустуса». Двойная игра с повествователем для меня была интересна и важна. В частности и потому — снова вспомню сказанное о маске, — 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. Эта игра все сильнее напоминала мне, чувственно-телесно, с неотвратимостью

печенья Мадлен, размоченного в липовом чае⁴, детские игры под одеялом, как я плыву в субмарине и оттуда шлю телеграммы сестре, плывущей в пододеяльной субмарине в своей кроватке, и мы оба не существуем для внешнего мира, и для нас не существует внешний мир, и мы свободны — можем сколько угодно не выплывать со дна молчаливого моря.

Адсон был для меня очень важен. Мне хотелось рассказать мой сюжет — со всеми его неясностями, с политическими и религиозными сложностями, с его двуплановостью — от лица человека, который участвует во всех событиях, фиксирует их своей фотографической памятью подростка, но сам эти события не понимает и не поймет, даже став стариком (недаром он выбирает побег в божественное ничто, а не тот побег, к которому звал учитель). Моя цель была — дать понять все через слова того, кто не понимает ничего.

Изучая отзывы, я вижу, что это — один из тех аспектов романа, которые произвели наименьшее впечатление на критиков и ценителей. По крайней мере, никто или почти никто на этом аспекте не останавливается.

В то же время я спрашиваю себя: не этот ли аспект обеспечил широкое распространение романа даже в среде самых простых читателей? Они смогли идентифицировать себя с неискушенным повествователем и благодаря этому чувствовали себя комфортно, даже когда мало что понимали. Я позволил им предаваться привычным фобиям: страху перед сексом, перед неизвестными языками, перед умствованиями, перед тонкостями политической жизни... Все это я четко осознаю только теперь, *après coup*⁵: наверно, я передал Адсону свои собственные юношеские комплексы — в частности, в том, что связано с его любовным трепетом. И при этом я был гарантирован от чрезмерного обнажения, так как Адсон выговаривает свою любовную драму исключительно чужими словами, только теми, которые употребляли, говоря о любви, доктора церкви. Искусство есть побег от личного чувства. Этому учили меня и Джойс, и Элиот.

Борьба с личным чувством далась мне нелегко. Я сочинил замечательную молитву по образцу «Плача природы» Алана Лилльского⁶. Ее должен был произносить, в реша-

ющий момент, Вильгельм. А потом я понял, что так, пожалуй, мы оба расчувствуемся — и я как автор, и он как герой. Мне же как автору по законам поэтики расчувствоваться не полагалось. Он как герой тоже не мог расчувствоваться, так как слеплен не из того теста, и все его чувства либо умозрительны, либо подавлены. И я выбросил эту страницу. Прочитав книгу, одна моя приятельница сказала: «Единственное, что мне не нравится,— что Вильгельм ни разу не испытывает сострадания». Я пересказал эту оценку другому приятелю, который ответил: «Да, у него такой способ сострадать». Наверно, так и есть. Пусть так и остается.

- 1 «Волшебная гора» — роман (1924) Т. Манна.
- 2 Параграмма — то же, что «анаграмма» у Ф. де Сосюра: употребление в тексте фонетических блоков, отсылающих к «ключевому» слову.
- 3 Св. Бернард Клервоский (1091–1153) — религиозный деятель, писатель.
- 4 Знаменитый образ из романа М. Пруста «По направлению к Свану» (1913). Вкус печенья автоматически возвращает героя к воспоминаниям детства.
- 5 задним числом (*фр.*).
- 6 Алан Лилльский (1115/28–1203) — средневековый богослов и писатель, ректор Парижского университета, крупнейший поэт-ритор. «Плач природы» — поэма с чередованием стихов и прозы.

ФИГУРА УМОЛЧАНИЯ

Адсон помог мне решить еще одну задачу. Благодаря ему я сумел развернуть сюжет в эпохе средневековья. Как было обойтись без пояснения реалий? В современной прозе, если герой говорит, что Ватикан не утвердит его развод, ведь не приходится же объяснять, что такое Ватикан и почему он утверждает или не утверждает разводы. Но в историческом романе без объяснений нельзя. Иначе мы, люди другой эпохи, не можем понять, что, в сущности, произошло, и в какой мере то, что произошло, важно и для нас сегодняшних.

Существует риск впасть в «сальгаризм». Герои Сальгари ¹ бегут по лесу, спасаясь от погони, и налетают на корень баобаба. Тут повествователь откладывает в сторону сюжет и начинает ботаническую лекцию о баобабе. Теперь это воспринимается нами

с какой-то нежностью, как недостаток милого человека. Но делать так все-таки не следовало.

Сотни страниц я перечеркал, стараясь избежать подобных провалов. Но, кажется, ни разу не сформулировал сам для себя, как же я решаю эту задачу. Уяснил я это, пожалуй, только два года спустя, пытаюсь понять, почему мою книгу читают даже те люди, которые не любят и не могут любить такие «трудные» книги. И я понял, что повествовательный стиль Адсона базируется на определенной фигуре мысли, которую принято называть «preteritio» — «умолчанием». Помните знаменитый пример? «Молчу уж, Цезарь, что ты долы полил...»² То есть заявляется, что незачем рассказывать о вещи, которую все прекрасно знают. И тем самым об этой вещи рассказывают. Примерно так поступает и Адсон. Он вводит лица и факты так, будто они всем хорошо известны, и тем не менее характеризует их и поясняет. Что же касается тех лиц и событий, о которых подразумеваемый Адсоном читатель — немец конца XIV века — ничего знать не должен (так как они связаны с Италией начала века), — тут Адсон, чувствуя себя в своем

праве, пускается в описания и читает самые назидательные лекции, что донельзя типично для средневекового летописца. У тех было принято сопровождать энциклопедическим комментарием каждое нововведенное понятие. Прочитав книгу в рукописи, моя приятельница (уже другая) сказала, что ее удивила журналистская интонация, как будто она читала не роман, а статью в «Эспрессо»³. Так она, кажется, выразилась, если я правильно помню. Сначала я удручился, а потом понял то ощущение, которое она передала, но не смогла объяснить. Именно так и повествовали летописцы тех далеких столетий. Именно те хроники — прародители нашей газетной и журнальной хроники.

¹ Сальгари Э. (1863–1911) — итальянский детский писатель («Черный корсар», 1884; «Тайны черных джунглей», 1895 и др.).

² Петрарка Ф. Канцоньере, CXVIII, 49.

³ «Ль Эспрессо» — самый популярный в Италии еженедельник.

ДЫХАНИЕ

Но длиннейшие рассуждения вводились в роман и для иных, не дидактических целей. Прочитав рукопись, мои друзья из издательства предложили мне подсократить первые сто страниц, показавшихся им чересчур серьезными и скучными. Я моментально отказался. Потому, что был убежден, что тот, кто собирается поселиться в монастыре и прожить в нем семь дней, должен сперва войти в его ритм. Если это ему не под силу — значит, ему не под силу прочитать мою книгу. Такова очистительная, испытательная функция первой сотни страниц. А кому не нравится — тем хуже для него, значит, на гору ему не влезть.

Входить в роман — все равно что участвовать в восхождении. Надо выработать дыхание, наладить шаг. Иначе быстро выдохнешься. То же самое с поэзией. Вспомните,

как невыносимо читают стихи актеры. Они заботятся о выражении и плюют на стихотворный размер. Они делают логические enjambements ¹. Как будто читают не стихи, а прозу. Они думают, что содержание важнее ритма. Между тем, чтоб читать одиннадцатисложные терцины, надо уметь воспроизводить тот напевный ритм, который заложен в них поэтом. Лучше уж читать Данте как стишки из журнала «Вестник Детства», чем изо всех сил гоняться за смыслом.

В прозе ритм задается не отдельными фразами, а их блоками. Сменой событий. Одни романы дышат как газели, другие — как киты или слоны. Гармония зависит не от продолжительности вдохов и выдохов, а от регулярности их чередования. Хотя — и тем значительнее эффект — в определенные моменты, но не слишком часто, вдох может внезапно пресекаться и глава (или последовательность глав) обрывается, когда дыхание еще не переведено. И это может сыграть колоссальную роль в звучании рассказа. Так обозначаются важнейшие сломы. Действие приобретает особую эффектность. По крайней мере так выглядят при-

меры, встречающиеся у великих: «Несчастливая ответила». — Точка. — Абзац².

Это не тот же ритм, что «Прощайте, горы»³. Но и в том и в другом случае, когда приходят эти фразы, кажется, что чистое небо Ломбардии затекло кровью. В великих романах авторы всегда знают, когда прищипорить, когда натянуть поводья и как расфокусировать внезапные спотыкания ритма, оставляя ритмический фон равномерным. Это в музыке можно ускорять темп, да и то не слишком. Не уподобляясь тем кошмарным исполнителям, которые наперегонки лупят по клавишам и думают, что это и есть Шопен.

Я сейчас рассказываю не о том, как успешно решил задачи, а о том, в каком виде они были поставлены. Однако если бы я заявил, что ставил их сознательно, — я солгал бы. Нет. Я просто повиновался чутью, обязательному для пишущего. Оно сказывается в ритме ударов пальцев по клавишам пишущей машинки.

Вот пример того, как рассказывание подчиняется ритму бегущих пальцев. Всем ясно, что любовная сцена на кухне составлена из обрывков богословских текстов,

от Песни Песней до Св. Бернарда, до Жана из Фекана ⁴, до Св. Гильдегарды из Бингена ⁵. Во всяком случае, даже тот, кто не искушен в средневековой мистике, но имеет уши, понял это. Но когда сейчас ко мне обращаются с вопросами, откуда какая цитата взята и где кончается одна и начинается другая — я не в состоянии ответить.

Дело в том, что у меня были заготовлены десятки карточек с выписками, книг с закладками, ксерокопий. Уйма всего, гораздо больше, чем мне удалось использовать. Но писал я эту сцену не отрываясь, на едином дыхании. Только потом я кое-что подчистил, прошелся поверху лаком, чтобы швы не сквозили. Я писал, а приготовленные цитаты лежали рядом в полном беспорядке, и глаза мои метались от одной выписки к другой, и я хватался за что-то одно, а продолжал уже из другого места. Эту главу (черновой вариант) я сделал значительно быстрее, чем какую бы то ни было другую. Лишь потом я понял, что во время работы воспроизводил на клавишах ритм любовного акта и, значит, никак не мог останавливаться и подыскивать более удачную цитату. Единственное, что оправдывало мгновенный

выбор цитаты и помещение ее в соответствующую строку,— был ее ритм. Тот ритм, который был мне в эту минуту нужен. Мои глаза проскальзывали, не видя, мимо всего, что могло бы замедлить бег пальцев. Не могу похвастаться, что описание события заняло ровно столько времени, сколько само событие (хотя бывают и довольно длинные любовные акты). Но я старался как мог сократить зазор между долготой любовного акта и долготой моего письма. «Письмо» я употребляю не в бартовском смысле⁶, а так, как употребляют это слово машинистки. Я говорю о письме как о материальном, физиологическом акте. И я говорю о ритмах тела, а не о ритмах чувства. Чувство, очищенное и преображенное, было где-то в самом начале, в самом решении слить мистический экстаз с эротическим. Чувством я одушевлялся, читая и выписывая тексты для будущей сцены. Но после того, как я сел за машинку,— никакого чувства. 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 барабане.

- ¹ переносы из строки в строку (*фр.*).
- ² Мандзони А. «Обрученные». X гл.
- ³ Мандзони А. «Обрученные». VIII гл.
- ⁴ Жан из Фекана (аббатство во Франции) — автор «Хроники монашеской жизни» (сер. XIII в.).
- ⁵ Св. Гильдегарда из Бингена (1098–1179) — основательница нескольких монастырей, автор мистического латинского сочинения «*Sci vias*» («Путеведение») (1141–51).
- ⁶ «Письмо» — термин Р. Барта (1915–1980) — французского литературоведа и критика, автора книги «Нулевая степень письма» (1953).

СОТВОРИТЬ ЧИТАТЕЛЯ

Ритм, дыхание, испытание... Для кого? Для меня? Нет, конечно, для читателя. Когда сочиняют, думают о читателе. Так художник пишет и думает о будущем созерцателе его картины. Ударив разок кистью, он отходит на два или три шага и оценивает впечатление. То есть рассматривает картину с той же точки, с которой будет смотреть, при нормальном освещении, публика, когда картину повесят на стену. По окончании любой работы завязывается диалог между произведением и публикой. Автор из него исключается. А пока работа еще не кончена, ведутся два других диалога. Во-первых, между создаваемым текстом и остальными, ранее созданными текстами (каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг). И, во-вторых, диалог автора с идеальным читателем. Я рассказывал об

идеальном читателе в книге «Lector in fabula»¹ или еще раньше — в «Открытом произведении»². Но выдумал его не я.

Бывает, что автор рассчитывает на какую-то специальную, эмпирически знакомую публику. Так обстояло дело с основоположниками современного романа: Ричардсоном, Филдингом, Дефо. Они писали для коммерсантов и коммерсантских жен. Но думал об определенной публике и Джойс, адресуя свой труд идеальному читателю, замученному идеальной бессонницей. В обоих случаях — и когда адресуются к публике, которая в полной осязаемости, с кошельком в руках ждет за дверями, и когда уповают на читателя, который «придет и сможет оценить», писательство — всегда конструирование самим текстом 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.

Бывают ли писатели, работающие только на потомков? Не бывает, несмотря на

все уверения. Мы не Нострадамусы. Мы не можем представлять себе идеального читателя будущего поколения. Мы знаем только своих современников. Есть ли писатели, пишущие для меньшинства? Да. Они сознают, что их идеальный читатель наделен такими качествами, которыми не могут обладать многие. Но и в этих случаях пишущие руководятся надеждой — и не слишком таят ее, — что именно их книгам суждено произвести на свет, и в изобилии, новый тип идеального читателя. Вожделенный тип, созданию которого отдано столько сил и артистического блеска, тип, воспитанный, выпестованный именно их трудом.

Разницу я вижу только между текстами, ориентированными на формирование нового идеального читателя, и текстами, ориентированными на удовлетворение вкуса публики такой, какая она есть. Во втором случае мы имеем дело с продуктом, изготовленным по стандарту серийного производства. Автор начинает со своеобразного исследования рынка, а потом подстраивается под его законы. Что он работает по шаблону — становится ясно немного погодя, при рассмотрении нескольких его книг

в совокупности: во всех этих книгах, меняя имена, географию и детали, он развивает один и тот же сюжет, которого ждет от него публика.

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*'а³. Он старается указать читателю, чего тот должен хотеть — даже если тот пока сам не понимает. Он старается указать читателю, каким читатель должен быть.

Если бы Мандзони хотел учитывать запросы публики — в его распоряжении была готовая формула: исторический роман со средневековым антуражем, со знаменитостями в главных ролях. Нечто вроде греческой трагедии. Одни короли и принцессы. А разве не это видим мы в «Адельгизе»⁴? Возвышенные, благородные страсти, военные действия и воспевание итальянских доблестей. Надо выбирать те времена, когда Италия еще была землей сильных. Разве не так поступали и до Мандзони, и при нем, и после него бесчисленные авторы истори-

ческих романов, более или менее бездарные, — ремесленник Д'Адзелио⁵, пылкий и грязноватый Гверрацци⁶, неудобоваримый Канту⁷?

Что делает, вместо этого, Мандзони? Он берет семнадцатый век, эпоху рабства Италии, и персонажей-мужиков, а единственный в книге кавалер — негодяй, а о сражениях и дуэлях вообще ни слова, да еще автор осмеливается дополнительно утяжелять книгу за счет документов и grida⁸... И книга нравится, нравится всем без исключения, ученым и неучам, большим и малым, святошам и безбожникам! Потому что он почувствовал, что читателям — его современникам — нужно *именно это*, даже если они еще сами этого не знают, даже если они сами этого не просят, даже если они еще не понимают, что это съедобно. И сколько же он тратит труда, орудуя топором, пилой и молотком, прополаскивая одежды⁹ — повышая усвояемость своего продукта, вынуждая читателей эмпирически данных превращаться в читателей идеальных, в тех, кого он вымечтал!

Мандзони писал не чтоб полюбиться той публике, которая уже есть, а чтобы

воспитать новую публику, которой еще нет, но которая в его книгу не может не влюбиться. Пусть только попробует не влюбиться. Тем хуже для нее. Это начинаешь понимать, вслушавшись в его лицемерно-лукавые рассуждения о двадцати пяти читателях. Куда там! Двадцать пять миллионов ему было надо. Не меньше.

На какого идеального читателя ориентировался я в моей работе? На сообщника, разумеется. На того, кто готов играть в мою игру. Я хотел полностью уйти в средневековье и зажить в нем, как в своей современности (или наоборот). 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. Ты думаешь, что тебе нужен секс или криминальная интрига, где в конце концов виновного поймут? И как можно больше действия? Но в то же время тебе совестно клевать на преподобную тошнотину, состряпанную из «рук покойницы» и «монастырских застенков»?

Отлично. Так я тебе устрою много латыни, и мало баб, и кучу богословия, и литры крови, как в Гран-Гиньоле¹. И ты в конце концов у меня взоешь: «Что за выдумки! Я не согласен!» И тут-то ты уже будешь мой, и задрожешь, видя безграничное всемогущество Божие, выявляющее тщету миропорядка. А дальше будь умницей и постарайся понять, каким способом я заманил тебя в ловушку. Ведь я же, в конце концов, предупреждал тебя! Ведь я столько раз повторил, что веду к гибели! Но прелесть договоров с дьяволом в том и состоит, что, подписывая, прекрасно знаешь, с кем имеешь дело. Иначе за что бы такое вознаграждение — ад?

Поскольку целью моей было представить в приятном свете единственное, что нас по-настоящему страшит,— а именно метафизический ужас,— я не мог не остановиться, из всех типов сюжетов, на самом метафизическом и философском. То есть на детективном.

¹ «О читателе речь» (лат.) — Milano, Bompiani, 1977.

² *Opera aperta*. Milano, Bompiani, 1962.

³ «духа времени» (нем.) Термин «духовно-исторической» школы исследователей (XIX–XX вв.).

- 4 «Адельгиз» (1822) — историческая трагедия А. Мандзони.
- 5 Д'Адзелио М. Т. (1798–1866) — итальянский писатель и политический деятель, автор исторических романов «Барлеттский турнир, или Этторе Фьерамоска» (1833) и «Никколо де Лапи» (1841).
- 6 Гверрацци Ф.Д. (1804–1873) — итальянский писатель и политический деятель, автор исторических романов «Битва при Беневенто» (1827), «Осада Флоренции» (1836) и др.
- 7 Канту Ч. (1804–1895) — итальянский писатель, автор исторического романа «Маргарита Пустерла» (1838), исторической поэмы «Альджизо, или Ломбардская лига» (1828) и др.
- 8 В текст романа Мандзони «Обрученные» введены подлинные «прокламации» XVII в. — «grida».
- 9 Шлифуя свой литературный язык и ориентируясь на флорентийскую норму, Мандзони в годы работы над романом переехал жить из Милана во Флоренцию. Он называл это «прополоскать одежду в водах Арно».
- 10 Гран-Гиньоль — французский театр рубежа XIX–XX вв., основанный на эстетике шутовской жестокости.

МЕТАФИЗИКА ДЕТЕКТИВА

Не случайно книга начинается как детектив и разыгрывает наивного читателя до конца, так что наивный читатель может и вообще не заметить, что перед ним такой детектив, в котором мало что выясняется, а следовательно терпит поражение. По-моему, люди любят детективы не потому, что в них убивают, и не потому, что в них всегда в конце концов торжествует норма (интеллектуальная, социальная, юридическая и моральная), а зло, то есть ненормальность, уничтожается. Нет, детектив любят за другое. За то, что его сюжет — это всегда история догадки. В чистом виде. Однако и медицинский диагноз, научный поиск, метафизическое исследование — тоже догадки. В сущности, основной вопрос философии (и психоанализа) — это и основной вопрос детектива: кто виноват? Чтобы узнать это

(точнее, уверить себя, что знаем), надо начать с догадки, будто все вещи объединены определенной логикой, той логикой, которую предписал им виноватый. Любая история следствия и догадки открывает нам что-то такое, что мы и раньше «как бы знали» (псевдохайдеггерианская отсылка). Этим объясняется, почему у меня основной вопрос (кто убийца?) раздроблен на множество других вопросов, каждый со своей догадкой,— и все они в сущности являются вопросами о структуре догадки как таковой.

Абстрактная модель догадки — лабиринт. Но они известны трех видов. Первый — греческий: лабиринт Тесея. В нем никому не удастся заблудиться. Входишь, добираешься до середины и из середины иди к выходу. Потому-то в середине и сидит Минотавр. Иначе пропал бы весь смак мероприятия. Это была бы обычная прогулка. Ужас берется (если берется) из неизвестности: неизвестно, куда ты угодишь и что выкинет Минотавр. Но на пороге классического лабиринта в твою ладонь сразу ложится нить Ариадны. Собственно, лабиринт — это и есть нить Ариадны.

Существует еще лабиринт маньеристический. В плане это что-то вроде дерева — корни, крона. Разветвленные коридоры со множеством тупиков. Выход один. Но как его найти? Ариаднина нить нужна и тут. Такой лабиринт — модель *trial-and-error process*¹. И наконец, существует сетка — то, что у Делеза и Гаттари называется «ризомой»². Ризома так устроена, что в ней каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична. Пространство догадки — это пространство ризомы. Мир, в котором Вильгельм (как он обнаруживает) обитает, — этот мир выстроен уже как ризома. Вернее, по идее выстроен как ризома. Хотя на самом деле не достроен до конца.

Один семнадцатилетний юноша сказал, что ничего не понял в моих богословских дискуссиях, но воспринимал их как некое продолжение пространственного лабиринта. Эти куски текста для него — то же самое, что «жуткая» музыка в фильмах Хичкока³. Думаю, он прав. Этот простой читатель учуял, что мой текст — в сущности история лабиринтов, и совсем не только простран-

ственных. Думаю, что, как ни странно, самые простые прочтения оказались самыми структуралистскими. Наивный читатель, не защищенный теоретическими «буферами», напрямую наталкивается на ту истину, что у книги не может быть только один сюжет. Так не бывает.

- ¹ метода проб и ошибок (*англ.*).
- ² Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Paris, Minuit, 1976.
- ³ Хичкок А. (1899–1980) — американский кинорежиссер, автор приключенческих фильмов и «фильмов ужасов», ставших классическими.

РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОСТЬ

Я хотел, чтоб читатель развлекался. Как минимум столько же, сколько развлекался я. Это очень важный момент, хотя, на первый взгляд, противоречащий нашим глубоко-мысленным представлениям о романе.

Развлекаться не значит от-влекаться от проблем. «Робинзон Крузо» развлекает идеального читателя множеством арифметики и отчетах о повседневной жизни примерного homo oeconomicus¹, очень похожего на этого самого идеального читателя. Но двойник Робинзона, читая роман о самом себе и развлекаясь этим, получал еще кое-что дополнительно, становился немножко другим человеком. Развлекаясь, он обучался. Узнает ли читатель новое о мире или же он узнает новое о языке — это специфика того или другого типа поэтики, но главное не меняется. Идеальный читатель «Поминок

по Финнегану» в конечном счете развлекается не меньше, чем читатель Каролины Инверницио². Ровно столько же. Но по-своему.

Далее. Понятие развлекательности исторично. Способы развлекать себя и других менялись в зависимости от возраста жанра. Современный роман попробовал отказаться от сюжетной развлекательности в пользу развлекательности других типов. Я же, свято веруя в аристотелевскую поэтику, всю жизнь считал, что в любом случае роман должен развлекать и своим сюжетом. Или даже в первую очередь сюжетом.

Всем понятно, что когда роман развлекает — он пользуется успехом. Из-за этого стало принято считать, что успех у публики — дурной признак: если роман имеет успех, значит, в нем нет ничего нового и публика получила как раз то, чего ей надо.

Я все-таки считаю, что это не одно и то же. Фраза «если роман дает публике то, чего ей надо, — он имеет успех» не означает, что «если роман имеет успех, значит, он дал публике, чего ей было надо».

Второй из этих тезисов не всегда верен. Достаточно назвать Дефо и Бальзака, а из

современных — «Жестяной барабан»³ и «Сто лет одиночества».

Мне могут напомнить, что уравнение «популярность равняется недоброкачественность» в свое время поддерживалось полемической деятельностью «Группы 63»⁴, куда входил и я. Да, это так. В 1963 году и даже несколько раньше мы отождествляли популярный роман с конъюнктурным, а конъюнктурный — с сюжетным, и поклонялись эксперименту — а публику он приводил в страх. Да, мы утверждали все это. Тогда это имело смысл. Именно из-за этого бесились добропорядочные сочинители и именно этого не могут нам забыть летописцы эпохи. И правильно делают, так как в расчете на них все и говорилось. А также в расчете на поклонников и производителей традиционного романа с его несомненной конъюнктурностью и нежеланием хоть как-то обновить схемы, восходящие к прошлому веку. Ну, а потом началась война, и в пылу фракционных споров совершенно разные вещи полетели в одну кучу — это уж как водится.

Помню, главными нашими врагами были тогда Лампедуза⁵, Бассани⁶ и Кассола⁷. Сейчас я безусловно вижу разницу между этими

тремя фигурами. Лампедуза написал прекрасный роман, хотя ошибся веком. Против него пришлось воевать, потому что его выставляли первооткрывателем новых горизонтов итальянской литературы, в то время как он блистательно закрывал старые. Насчет Кассолы я мнения не переменял. А о Бассани судил бы сегодня гораздо осмотнительнее. Думаю даже, что вернись сейчас 63-й год — я назвал бы его союзником и попутчиком. Но не об этом сейчас речь.

Оказывается, никто не помнит, что произошло очень вскоре, в 1965-м. А следовало бы вспомнить очередную конференцию нашей группы в Палермо (дискуссия об экспериментальном романе, см. материалы в сб.: *Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, 1966).

На этой дискуссии всплыли прелюбопытные вещи. Прежде всего заслуживает внимания вступительный доклад Ренато Барилли⁸. В те годы он был уже признанным теоретиком всех ответвлений «нового романа»⁹. Тогда он пытался разобраться с Роб-Грийе нового периода¹⁰, с Грассом¹¹ и Пинчоном¹². (Не забудем, что, хотя теперь Пинчона принято считать одним из основоположников постмодернизма, тогда этого

термина не существовало, во всяком случае в Италии,— его только начинал вводить Джон Барт в Америке ¹³.) Барилли ссылался на Русселя¹⁴, говорил, что видит этого поклонника Верна новыми глазами, и не ссылался на Борхеса, потому что тогда на него новыми глазами еще не смотрели. Итак, что же сказал Барилли? Что все ратуют за отсутствие действия, за голые ощущения и упоение веществом текста, а между тем наступает новый этап в романистике — этап реабилитации действия. Хотя, возможно, это будет другое действие.

Я выступил с разбором фильма, который нам показали накануне,— забавный киноколлаж Барукелло ¹⁵ и Грифи ¹⁶ «Ненадежная проверка». Там составлен сюжет из обрывков сюжетов, точнее — из самых стандартных ситуаций, «топосов» коммерческого кино. Я отметил, что публика одобрительно реагировала в тех местах фильма, которые прежде — всего лишь несколько лет назад — возмутили бы ее. А именно, в тех, где логическая и темпоральная причинность, обеспечивающая традиционное действие, нарушена: ожидания публики жестоко обманываются. Итак, авангард на глазах

превращался в традицию. То, что еще несколько лет назад было шоком, ныне, как мед, ласкало слух (или очи). Вывод из этого напрашивался только один. Неприемлемость сообщения переставала выступать главным критерием качества для прозаического повествования (как и для прочих видов экспериментального искусства), поскольку теперь неприемлемость кодифицировалась как приятность.

Намечался покаянный возврат к приемлемому — но уже в новых формах — и закрепление новых критериев приятного. Я напомнил присутствующим, что во времена футуристских вечеров Маринетти¹⁷ публика обязательно должна была свистеть. «Но ныне бесперспективна установка на то, что эксперимент, нормально принятый публикой, — проваленный эксперимент. Эта установка отбрасывает нас к ценностным критериям авангарда начала века; всякий, кто критикует авангард с этих позиций, — запоздалый маринеттианец. Надо понимать, что лишь в определенный, узко исторический момент неприемлемость сообщения выступала критерием качества... Мне, честно говоря, кажется, что мы обязаны отка-

заться от этой *aggrègre-pensée*¹⁸, постоянно присутствующей в наших дискуссиях: от мысли, что скандал — единственное доказательство ценности работы. Противопоставление порядка — беспорядку, творчества на потребу — творчеству провоцирующему не утратило своих рабочих качеств, но теперь, по-моему, его надо рассматривать в иной перспективе. То есть я уверен, что элементы разрушительности, революционности могут присутствовать и в таких работах, которые вроде бы рассчитаны на легчайшее усвоение. А в других работах — на первый взгляд будоражащих публику — никакой революционностью не пахнет... В последнее время я узнаю, что некоторые люди, если книга им «чересчур нравится», настораживаются и спешат объявить ее плохой книгой...» Ну и так далее.

1965... Годы зарождения поп-арта и таким образом — годы прощания с традиционным противопоставлением экспериментального, не фигуративного искусства — искусству массовому, нарративному и фигуративному. В эти годы Пуссер¹⁹ говорил мне о «Битлз»: «Они работают на нас». Тогда он еще не способен был понять, что и он

работает на них. Только когда появилась Кэти Берберян²⁰, мы убедились, что «Битлз», возвращенные, как и следовало, к Перселлу²¹, могут идти в одном концерте с Монтеверди²² и Сати²³.

- 1 человек хозяйственный (*лат.*).
- 2 Инверницио К. (1858–1916) — плодовитая итальянская писательница, олицетворение дешевой популярности.
- 3 Роман (1959) западноберлинского писателя Г. Грасса.
- 4 «Группа 63» (по году образования) — объединение итальянских писателей и критиков-теоретиков литературы эксперимента. В Группу входили критики Р. Барилли, А. Гульельми, поэты Э. Сангуинети, Н. Балестрини и др. (всего 43 чел.).
- 5 Томази Ди Лампедуза Дж. (1896–1957) — автор знаменитого исторического романа «Леопард» (1955–58).
- 6 Бассани Дж. (род. в 1916 г.) — крупный итальянский писатель.
- 7 Кассола К. (1917–1987) — итальянский писатель, автор популярных реалистических романов.
- 8 Барилли Р. (род. в 1935 г.) — литературный критик, один из идеологов «Группы 63».
- 9 «Новый роман», «антироман» — термин, обозначающий творчество ряда французских писателей 50–70-х годов (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор, К. Симон), вырабатывавших приемы бесфабульного и безгеройного повествования.
- 10 Роб-Грийе А. (род. в 1922 г.) — известный представитель французского «нового романа». В 1965 году перешел от статичного «шозизма» к игре стереотипами массовой культуры.

- 11 Грасс Г. (род. в 1927 г.) — известный западногерманский писатель, чье творчество вмещает элементы гротеска, фантастики.
- 12 Пинчон Т. (род. в 1937 г.) — крупнейший американский писатель-модернист.
- 13 Барт Дж. (род. в 1930 г.) — американский писатель, лидер и теоретик школы «черного юмора».
- 14 Руссель Р. (1877–1933) — французский писатель, почитавшийся сюрреалистами как их предтеча.
- 15 Барукелло Ф. (род. в 1929 г.) — итальянский кино-режиссер, сценарист.
- 16 Грифи А. (род. в 1934 г.) — итальянский кино- и видеорежиссер-концептуалист.
- 17 Маринетти Ф. Т. (1876–1944) — итальянский писатель, создатель и теоретик футуризма в европейской литературе и искусстве.
- 18 задняя мысль (*фр.*).
- 19 Пуссёр А. (род. в 1929 г.) — бельгийский композитор, сочинитель электронной музыки, музыковед.
- 20 Берберян К. (1928–1983) — американская певица авангардистка.
- 21 Перселл Г. (1659–1695) — великий английский композитор, создатель первой английской оперы «Дидона и Эней» (1689).
- 22 Монтеверди К. (1567–1643) — знаменитый итальянский композитор, автор первой оперы как музыкального жанра.
- 23 Сати Э. (1866–1925) — знаменитый французский композитор-авангардист.

ПОСТМОДЕРНИЗМ, ИРОНИЯ, ЗАНИМАТЕЛЬНОСТЬ

С 1965 года по сей день окончательно проявились две идеи. Во-первых, что сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов, и, во-вторых, что в этом цитировании будет меньше конформизма, чем в цитируемых сюжетах. Один «Ежегодник Бомпьяни» (по-моему, от 1972 года) был озаглавлен «Реванш сюжета»¹, хотя означенный реванш по большей части знаменовался ироническим (и в то же время восторженным) переосмыслением Понсон дю Террайля² и Эжена Сю³, а также восторгами (почти без иронии) по поводу лучших страниц Дюма. И все-таки можно ли было представить себе роман и нон-конформистский, и достаточно проблемный, и, несмотря ни на что,— занимательный?

Создать этот сложный сплав и заново открыть не только сюжет, но и заниматель-

ПОСТМОДЕРНИЗМ, ИРОНИЯ, ЗАНИМАТЕЛЬНОСТЬ

ность предстояло американским теоретикам постмодернизма.

К сожалению, «постмодернизм» — термин годный *à tout faire*⁴. У меня такое чувство, что в наше время все употребляющие его прибегают к нему всякий раз, когда хотят что-то похвалить. К тому же его настойчиво продвигают в глубь веков. Сперва он применялся только к писателям и художникам последнего двадцатилетия; потом мало-помалу распространился и на начало века; затем еще дальше; остановок не предвидится, и скоро категория постмодернизма захватит Гомера.

Должен сказать, что я сам убежден, что постмодернизм — не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние, если угодно, *Kunstwollen*⁵ — подход к работе. В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм, так же как у любой эпохи есть собственный маньеризм (хоть я и не решил еще — не является ли постмодернизм всего лишь переименованием маньеризма как метаисторической категории). По-видимому, каждая эпоха в свой час подходит к порогу кризиса, подобного описанному у Ницше

в «Несвоевременных размышлениях», там, где говорится о вреде историзма. Прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард (однако в данном случае я беру и авангард как метаисторическую категорию) хочет откреститься от прошлого. «Долой лунный свет!» — футуристский лозунг — типичная программа любого авангарда; надо только заменять «лунный свет» любыми другими подходящими словесными блоками. Авангард разрушает, деформирует прошлое. «Авиньонские барышни»⁶ — очень типичный для авангарда поступок. Авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста; в архитектуре требования минимализма приводят к садовому забору, к дому-коробке, к параллелепипеду; в литературе — к разрушению дискурса до крайней степени — до коллажей Бэрроуза⁷, и ведут еще дальше — к немоте, к белой странице. В музыке эти же требования ведут от атональности к шуму, а затем к абсолютной тишине (в этом смысле ранний период Кейджа⁸ — модернистский).

Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку

ку он пришел к созданию метаязыка, описывающего невозможные тексты (что есть концептуальное искусство). Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности. Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «люблю тебя безумно», потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы — прерогатива Лиалà⁹. Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Лиалà — люблю тебя безумно». При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести, — то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск

всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви.

Ирония, метаязыковая игра, высказывание в квадрате. Поэтому если в системе авангардизма для того, кто не понимает игру, единственный выход — отказаться от игры, здесь, в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно. В этом отличительное свойство (но и коварство) иронического творчества. Кто-нибудь всегда воспримет иронический дискурс как серьезный. Вероятно, коллажи Пикассо, Хуана Гриса¹⁰ и Брака¹¹ — это модернизм, так как нормальные люди их не воспринимали. А вот коллажи Макса Эрнста¹², в которых смонтированы куски гравюр XIX в., — это уже постмодернизм; их можно читать, кроме всего прочего, и просто как волшебную сказку, как пересказ сна, не подозревая, что это рассказ о гравюрах, о гравировании и даже, по-видимому, об этом самом коллаже. Если «постмодернизм» означает именно это, ясно, почему постмодернистами можно называть Стерна и Рабле и безусловно —

Борхеса; и как в одном и том же художнике могут уживаться, или чередоваться, или сменяться модернизм и постмодернизм. Скажем, у Джойса. «Портрет...»¹³ — рассказ о движении к модернизму. «Дублинцы», хоть и написаны раньше, — более модернистская вещь, чем «Портрет». «Улисс» — пограничное произведение. И, наконец, «Поминки по Финнегану» — уже постмодернизм. В нем открыто постмодернистское рассказывание: здесь для понимания текста требуется не отрицание уже-сказанного, а его ироническое переосмысление.

О постмодернизме уже с самого начала было сказано почти все. Я имею в виду такие работы, как «Литература истощения» Джона Барта — это статья 1967 года¹⁴, ныне снова опубликованная в седьмом выпуске «Калибано», посвященном американскому постмодернизму. Я не совсем согласен с той «табелью о рангах», которую теоретики постмодернизма (включая Барта) ввели для писателей и художников, определяя, кто из них постмодернист, а кто не вполне. Но мне кажется любопытной та теорема, которую теоретики этого направления доказывают, исходя из своих предпосылок. «По моим

понятиям, идеальный писатель постмодернизма не копирует, но и не отвергает своих отцов из двадцатого века и своих дедов из девятнадцатого. Первую половину века он таскает не на горбу, а в желудке: он успел ее переварить. <...> Он, может быть, и не надеется растряссти поклонников Джеймса Миченера ¹⁵ и Ирвинга Уоллеса ¹⁶, не говоря о лоботомированными масскультурой неучах. Но он обязан надеяться, что сумеет пронять и увлечь (хотя бы когда-нибудь) определенный слой публики — более широкий, чем круг тех, кого Манн звал первохристианами, то есть чем круг профессиональных служителей высокого искусства. <...> Идеальный роман постмодернизма должен каким-то образом оказаться над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с «содержанизмом» ¹⁷, чистого искусства с ангажированным, прозы элитарной — с массовой. <...> По моим понятиям, здесь уместно сравнение с хорошим джазом или классической музыкой. Слушая повторно, следя по партитуре, замечаешь то, что в первый раз проскочило мимо. Но этот первый раз должен быть таким потрясающим — и не только на взгляд специалистов,— чтобы захотелось повторить».

В 1980 году Барт продолжает тему, на этот раз под заглавием «Литература восполнения». Разумеется, те же мысли можно сформулировать и более парадоксально — как это делает Лесли Фидлер¹⁸. В том же выпуске «Калибано» публикуется его статья 1981 года, а в 1980 году в «Салмагунди» вышла его дискуссия с несколькими американскими писателями. Фидлер их явно дразнит. Он расхваливает «Последнего из могикан», приключенческую романистику, готические романы, всякое чтиво, презируемое критиками, но способное порождать мифы и занимать воображение не одного читательского поколения. Фидлер гадает — не появится ли в литературе что-либо сравнимое с «Хижиной дяди Тома», которую с одинаковым упоением читают на кухне, в гостиной и в детской. Шекспира он причисляет к «тем, кто умел развлекать», и ставит рядом с «Унесенными ветром». Фидлер всем известен как критик слишком тонкий, чтоб во все это верить. Он просто хочет снести стену, отделяющую искусство от развлечения. Он интуитивно чувствует, что добраться до широкой публики и заполнить ее сны — в этом и состоит авангардизм

по-сегодняшнему; а нам он предоставляет полную возможность самим дойти до мысли, что владеть снами вовсе не значит убаюкивать людей. Может быть, наоборот: насыщать наваждение.

- ¹ L'Almanacco Bompiani, 1972. Ritorno dell'intreccio.
- ² Понсон дю Террайль П.-А. (1829–1871) — популярный автор романов-фельетонов («Приключения Рокамболя» (1859–67) и пр.).
- ³ Сю Э. (1804–1857) — французский писатель, автор увлекательных романов «Парижские тайны» (1842–43), «Вечный жид» (1844–45), «Семь смертных грехов» (1847–49) и пр.
- ⁴ на любой случай (*фр.*).
- ⁵ воля искусства (*нем.*).
- ⁶ «Авиньонские барышни» (1907) — картина П. Пикассо.
- ⁷ Бэрроуз У. (род. в 1914 г.) — американский писатель суперавангардист, тяготеющий к разрушению повествовательных структур.
- ⁸ Кейдж Дж. (1912–1992) — американский композитор и исполнитель, автор произведения «4 минуты 33 секунды». В течение этого времени музыкант сидит, не прикасаясь к инструменту.
- ⁹ Лиалà — псевдоним итальянской писательницы Лианы Негретти (1897–1995), популярной в 30–40-е годы.
- ¹⁰ Грис Х. (Гонсалес Х. В.; 1887–1927) — испанский художник-кубист.
- ¹¹ Брак Ж. (1882–1963) — французский живописец-кубист.
- ¹² Эрнст М. (1892–1976) — немецкий художник, один из основателей кельнской группы дадаистов.

- ¹³ «Портрет художника в юности» (1916).
- ¹⁴ Barth J. The Literature of Exhaustion.— Atlantic Monthly, aug. 1967, p. 29–34.
- ¹⁵ Миченер Дж. (род. в 1907 г.) — американский писатель, автор романов, популяризирующих историю.
- ¹⁶ Уоллес И. (род. в 1916 г.) — классик американской массовой культуры, автор многочисленных романов из жизни Голливуда.
- ¹⁷ Barth J. The Literature of Replenishment.— Atlantic Monthly, jan. 1980, p. 65–71.
- ¹⁸ Фидлер Л. (род. в 1917 г.) — известный американский писатель и литературовед фрейдистского направления, автор эссе «Чем была литература».

ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН

Два года я отказывался отвечать на бессмысленные вопросы типа: «У тебя открытое произведение или закрытое?»¹ Почему я знаю. Это ваша проблема, а не моя. Или: «С каким из твоих героев ты идентифицируешься?» Господи боже мой, да с каким идентифицируется любой автор? С наречиями, разумеется.

Из всех этих бессмысленных вопросов самый бессмысленный — насчет того, что, рассказывая прошлое, этим-де спасаешься от настоящего. Так ли это? — спрашивали меня. Я отвечал: возможно. Если, конечно, Мандзони рассказывает о семнадцатом веке потому, что не интересуется своим девятнадцатым. Если Джустини в «Св. Амвросии» действительно занят своей эпохой и австрийцами², а Берше в «Понтидской присяге»³ рассказывает какие-то сказки былых

времен. Если «Love story»⁴ — роман о своем времени, а «Пармская обитель» сосредоточена исключительно на том, что было за двадцать пять лет до того... Надо ли объяснять, что все проблемы современной Европы сформированы, в нынешнем своем виде, всем опытом средневековья: демократическое общество, банковская экономика, национальные монархии, самостоятельные города, технологическое обновление, восстания бедных слоев. Средние века — это наше детство, к которому надо возвращаться постоянно, возвращаться за анамнезом... Но средние века можно в принципе преподнести и а-ля «Экскалибур»⁵. Поэтому проблема состоит в другом, и ее не обойдешь. Что значит написать исторический роман? По-моему, существует три способа рассказывания о прошлом. Первый способ — *romance*⁶. От романов бретонского цикла⁷ до Толкиена, включая и «готический роман». Здесь прошлое используется как антураж, как предлог, как фантастическая предпосылка: среда, дающая свободу воображению. Поэтому действие *romance* не обязательно должно быть отнесено в прошлое. Для этого действия важно только разворачиваться

не «сейчас» и не «здесь», а также чтобы о «сейчас» и «здесь» вообще ничего не говорилось, даже аллегорически. Большая часть научной фантастики на самом деле «romance». «Romance» — это повесть о «где-то».

Затем, второй способ — это роман плаща и шпаги в духе Дюма. В романе плаща и шпаги выводится прошлое «подлинное», узнаваемое; его узнаваемость обеспечивается наличием персонажей, взятых из энциклопедии (Ришелье, Мазарини), которые здесь совершают действия, не зафиксированные в энциклопедии (интриги с миледи, сотрудничество с неким Бонасье), но и не противоречащие тому, что сказано в энциклопедии. Конечно, эти исторические персонажи должны соответствовать данным историографии и делать то, что они в действительности делали: осаждать Ларошель, вступать в любовную связь с Анной Австрийской, договариваться с Фрондой. В эту обстановку так называемой «подлинности» помещены и выдуманные люди. Но действуют они согласно общечеловеческим мотивировкам, естественным и для людей других эпох. Д'Артаньян, доставивший из Лондона

подвески королевы, мог проделать то же самое и в XV или в XVIII веке. Не обязательно жить в семнадцатом веке, чтоб иметь психологию Д'Артаньяна.

Исторический роман — третья разновидность — напротив, не обязательно выводит на сцену фигуры, знакомые из популярных энциклопедий. Возьмите «Обрученных». Самый известный из персонажей — кардинал Федерико. Но до Мандзони о нем слышали очень немногие. Гораздо более известен был другой Борромео — Св. Карл. Однако любое действие, совершаемое Лючией, Ренцо и братом Кристофоро, может быть совершено только в Ломбардии и только в семнадцатом веке. Все поступки героев необходимы для того, чтобы мы лучше поняли историю — поняли то, что имело место на самом деле. События и персонажи выдуманы. Но об Италии соответствующего периода они рассказывают то, что исторические книги, с такой определенностью, до нас просто не доносят.

В этом смысле я безусловно писал исторический роман. И не потому, что реально существовавшие Убертин и Михаил должны были у меня говорить примерно то же, что

они говорили на самом деле. А потому, что и выдуманные персонажи вроде Вильгельма должны были говорить именно то, что они говорили бы, живя в ту эпоху.

Не знаю, насколько я соблюл верность взятому курсу. Но не думаю, что отступил от него, вводя в текст замаскированные цитаты из более поздних авторов (типа Витгенштейна)⁸, подавая их как цитаты той эпохи. Всякий раз я прекрасно сознавал, что это не люди средневековья у меня осовременены, а люди современных эпох мыслят по-средневековому. Я гадал: когда мои вымышленные герои складывают воедино *disiecta membra*⁹ вполне средневековых мыслей — не рождаются ли концептуальные «козлолени»¹⁰, которых средневековые никогда бы за своих не признало? И я отвечал себе, что исторический роман и этим обязан заниматься: не только прослеживать в прошлом причины того, что случилось в грядущем, но и намечать пути, по которым причины медленно продвигались к своим следствиям.

Когда мои герои, сталкивая две средневековые идеи, извлекают из них третью, более современную, они совершают то же,

что впоследствии было совершено развитием культуры. И хотя, возможно, никто и не писал того, что они у меня **гов**орят, я глубоко уверен, что кто-нибудь — пусть в самой неопределенной форме — что-то такое продумывал (но мог никому об этом не говорить в силу самых разных сомнений и страхов).

Как бы то ни было, больше всего меня умиляет одна деталь. Сто раз из ста, когда критик или читатель пишут или говорят, что мой герой высказывает чересчур современные мысли, — в каждом случае речь идет о буквальных цитатах из текстов XIV века.

А на других страницах читающие находили «утонченно средневековые» пассажи, которые я писал, сознавая, что неприлично модернизирую. Все дело в том, что у каждого есть собственное понятие — обычно извращенное — о средних веках. Только нам, тогдашним монахам, открыта истина. Но за нее, бывает, жгут на костре.

- 1 Вопрос отсылает к проблематике ранней работы У. Эко по семиотике текста «Открытое произведение» (1962).
- 2 «Св. Амвросий» (1846) — сатира итальянского писателя, борца за освобождение Италии от австрийского гнета Дж. Джусти (1809–1850).

- 3 «Понтидская присяга» (1847) — историческая поэма с современными аллюзиями итальянского поэта Дж. Берше (1783–1851).
- 4 «История любви» — роман (1970) американского писателя Э. Сигела, легший в основу сценария одноименного популярного фильма (1971) режиссера А. Хиллера.
- 5 «Эскалибур» (*англ.*) — костюмная мифологизированная кинопостановка «из средневековой жизни» англо-американского режиссера Дж. Бурмана.
- 6 Romance (*англ.*) (в противоположность novel) — роман с напряженной интригой (исторический, фантастический, приключенческий).
- 7 Бретонский цикл — один из циклов средневековых рыцарских романов, основанных на кельтских сказаниях о легендарном короле бриттов Артуре, о Тристане и Изольде, о поисках св. Грааля.
- 8 Витгенштейн Л. (1889–1951) — австрийский философ и логик, выдвинувший программу построения искусственного «идеального» языка.
- 9 разъятые члены (*лит.*).
- 10 Образ Аристотеля («Об истолковании»...I, 16а).

ЧТОБ ЗАКОНЧИТЬ

Года через два после написания романа я нашел свою запись 1953 года, еще университетских времен.

«Горацио с другом обращаются к графу П. по поводу расследования тайны призрака. Граф П.— эксцентричный джентльмен, флегматик. Ему противостоит молодой капитан датской гвардии (американский стиль). Нормальное развитие действия (трагедийная модель). В последнем акте граф П., собрав семью, раскрывает секрет: убийца — Гамлет. Слишком поздно. Гамлет умирает».

Через много лет я обнаружил, что похожая идея появлялась у Честертона¹. Кажется, группа «Улипо»² недавно составила таблицу всех возможных детективных ситуаций и пришла к выводу, что остается написать книгу, в которой убийцей будет читатель.

Мораль: существуют навязчивые идеи; у них нет владельца; книги говорят между собой, и настоящее судебное расследование должно доказать, что виновные — мы.

- ¹ Имеется в виду эссе «Гамлет и психоаналитик» — см. Честертон Г. К. Писатель в газете. М.: Прогресс, 1984. С. 209–214.
- ² «Ouvroir de Littérature Potentielle» — «Мастерская потенциальной литературы», основанная в 60-е годы Р. Кено, Ж. Переком и др.; цель объединения — литературная игра, математизированное комбинирование литературы из элементов — «блоков».

СОДЕРЖАНИЕ

Заглавие и смысл	[5]
Рассказывание процесса	[13]
Разумеется, средневековье	[17]
Маска	[24]
Роман как космологическая структура	[27]
Кто говорит?	[36]
Фигура умолчания	[44]
Дыхание	[47]
Сотворить читателя	[53]
Метафизика детектива	[61]
Развлекательность	[65]
Постмодернизм, ирония, занимательность	[74]
Исторический роман	[84]
Чтоб закончить	[91]

Эко, Умберто

Э40 Заметки на полях «Имени розы» / Перев. с итал. Е. А. Костюкович. — СПб.: «Симпозиум», 2007. — 92 с.

ISBN 978-5-89091-333-3

«Заметки на полях „Имени розы“», впервые опубликованные на языке оригинала в 1983 г., знакомят читателя с историей создания знаменитого романа.

У М Б Е Р Т О Э К О
**ЗАМЕТКИ
НА ПОЛЯХ
«ИМЕНИ РОЗЫ»**

Отв. редактор Владимир Петров

Художник Андрей Бондаренко

Тех. редактор Екатерина Каплунова

Компьютерная верстка Ирина Петрова

Корректор Ольга Романова

Издательство «Симпозиум»

190000, Санкт-Петербург, ул. Б. Морская, 47.

Тел. +7 (812) 571-45-02; факс +7 (812) 580-82-17

e-mail: symposium@online.ru

По вопросам оптовых продаж обращаться:

Торговый Дом «Симпозиум»

125363, Москва, ул. Новопоселковая, д. 6, кор. 1.

Тел/факс +7 (495) 933-60-00

e-mail: tdsymposium@gradient.ru

Подписано в печать 18.06.07. Формат 70×90/32.

Гарнитура Баскервиль. Печать офсетная. Усл. печ. л. 3,51.

Тираж 3000 экз. Заказ № 4129

Отпечатано в ГУП «Типография «Наука».

199034, г. Санкт-Петербург, В.О., 9 линия, д. 12.

Умберто ЭКО

Имя розы

Умберто Эко (р. 1932) — один из крупнейших современных писателей, знаменитый итальянский ученый-медиевист, семиотик, специалист по массовой культуре. «Имя розы» — первый роман Эко, опубликованный в 1980 году, стал первым интеллектуальным романом, возглавившим списки супербестселлеров и принесший автору мировую славу. На сегодняшний день книга переведена на несколько десятков языков и стала классикой мировой литературы. Действие романа разворачивается в средневековом монастыре, где его героям предстоит решить множество философских вопросов и, путем логических умозаключений, раскрыть произошедшее убийство.

Издательство «Симпозиум»: 190000, Санкт-Петербург, ул. Б. Морская, 47.
Тел. +7 (812) 571-45-02; факс +7 (812) 580-82-17. E-mail: symposium@online.ru

По вопросам оптовых продаж обращаться:

Торговый Дом «Симпозиум»: 125363, Москва, ул. Новопоселковая, д. 6, кор. 1.
Тел/факс +7 (495) 933-60-00. E-mail: tdsymposium@gradient.ru

Eco Umberto

Postille al nome della rosa

УМБЕРТО ЭКО (р.1932) – один из крупнейших современных писателей, знаменитый итальянский ученый-медиевист, семиотик, специалист по массовой культуре. *“Имя розы”* – первый роман Эко, опубликованный в 1980 году, стал первым интеллектуальным романом, возглавившим списки супербестселлеров и принесшим автору всемирную славу. Но мало кто из писателей выпускает читающую публику на свою “творческую кухню”. УМБЕРТО ЭКО – один из тех, кто предоставляет читателям такую возможность.

Полуироничные мысли о том, как непросто опередить свое время, как обманчива простота детектива и как долго идет автор к созданию романа, написанного “на одном дыхании”.

Все это – *“Заметки на полях “Имени розы”*, вышедшей на несколько десятков языков и ставшей классикой мировой литературы.

