УМБЕРТО

ЭКО



ОТКРОВЕНИЯ МОЛОДОГО РОМАНИСТА

Откровения молодого романиста
Умберто Эко

Аннотация
Умберто Эко. Откровения молодого романиста
1. Слева направо
Что такое художественная литература?
Однажды, давным-давно
Как писать
Миротворчество
Изначальные идеи
Ограничения
Двойное кодирование
2. Автор, текст и толкователи
3. Размышления о литературных персонажах
Оплакивая Анну Каренину
Онтология vs. семиотика
Незавершенные возможные миры и завершенные персонажи
Литературные утверждения vs. исторические утверждения
Эпистемологическая функция литературных утверждений
Кочующие персонажи и кочующие тексты
Литературные герои как семиотические объ-

екты
Прочие семиотические объекты
Этическое влияние литературных персонажей
4. Мои списки
Списки практические и поэтические
Риторика перечисления
Форма и перечень
Невыразимое
Списки предметов, людей и мест
Кунсткамеры и музеи
Определение через перечень свойств vs. определение по сущности
Избыточность
Хаотичное перечисление
Перечни в массовой культуре
Книги, книги, книги…
Примечания автора
1. Слева направо
2. Автор, текст и толкователи
3. Размышления о литературных персонажах
4. Мои списки

Аннотация

Знаменитый роман «Имя розы» увидел свет в 1980 году. Когда крупный ученый – семиолог, медиевист, специалист по массовой культуре – внезапно стал автором мирового бестселлера, его заподозрили в изобретении компьютерной программы, генерирующей литературные шедевры. Прошло более тридцати лет, и Умберто Эко, признанный мастер художественной прозы, публикует цикл своих гарвардских лекций, приглашая нас «за кулисы», туда, где создаются новые миры. Почему самоубийство Анны Карениной не оставляет нас равнодушными? Можно ли утверждать, что Грегор Замза и Леопольд Блум «существуют»? Где проходит граница между реальностью и вымыслом? Исследование творческого арсенала писателя неожиданно близко подводит к ответам на непростые вопросы: откуда берутся романы, как они пишутся и почему играют столь важную роль в нашей жизни.

Умберто Эко
Откровения молодого романиста

Umberto Eco
Confessions of a young novelist

Published by arrangement with Harvard University Press

Художественное оформление и макет Андрея Бондаренко
Перевод с английского А. Климина

© 2011 by the President and Fellows of Harvard College
© А.Климин, перевод на русский язык, 2013
© А.Бондаренко, художественное оформление, макет, 2013
© ООО “Издательство Астрель”, 2013
Издательство CORPUS ®

1
Слева направо

Книгу лекций, которую вы держите в руках, я назвал «Откровениями молодого романиста». Читатель имеет право спросить: почему? Ведь мне уже почти семьдесят семь. Однако так уж вышло, что мой первый роман «Имя розы» увидел свет в 1980 году, то есть моя литературная карьера началась всего двадцать пять лет назад. А посему я, с полным на то основанием, считаю себя довольно молодым и, безусловно, многообещающим писателем, который к настоящему времени опубликовал всего пять романов[1] и опубликует много больше в ближайшие пятьдесят лет. Моя текущая литературная деятельность еще не завершена (иначе она не звалась бы текущей), но, думаю, я уже накопил достаточно опыта, чтобы сказать несколько слов о том, как именно я пишу. Дабы не отступать от принципов лекционной программы Ричарда Элмана (The Richard Ellmann Lectures), я в основном буду говорить о своих

[1] Примечания: 1

Написано в 2008 г. В 2010 г. У. Эко опубликовал шестой роман, «Пражское кладбище». (Здесь и далее — прим. перев.).

литературных трудах, а не о публицистике, хотя должен отметить, что считаю себя в первую очередь профессиональным ученым. Литература — это мое хобби.

Я начал писать романы еще в детстве. Сначала придумывал заглавие, обычно навеянное приключенческими книжками тех лет, которые во многом были вроде «Пиратов Карибского моря». Затем рисовал сразу все иллюстрации и лишь потом приступал к первой главе. Но, поскольку писал я печатными буквами, пытаясь имитировать наборный книжный текст, уже через несколько страниц выдыхался и все бросал. Каждое из моих произведений, несомненно, было незавершенным шедевром, эдакой «Неоконченной симфонией» Шуберта.

В шестнадцать, как все прочие подростки, я начал писать стихи. Уже не помню, была ли моя первая любовь (платоническая и неразделенная) следствием тяги к поэзии, или наоборот. Их смесь была кошмаром. Однако, как я написал позднее (вложив эту сентенцию в уста одного из вымышленных персонажей), в мире существует два вида поэтов: хорошие, которые сжигают все, что успели написать, когда им стукнет восемнадцать, и плохие, которые продолжают писать,

пока не умрут[1].

Что такое художественная литература?

Когда мне было чуть за пятьдесят, я, в отличие от многих других ученых, не испытывал никакого расстройства из-за того, что мои писания не являются «художественной» литературой[2].

Я никогда не понимал, почему тексты Гомера принято считать художественными, а тексты Платона — нет. Почему стихи плохого поэта называют художественной литературой, а статья хорошего ученого таковою не является?

Во французском языке существует два понятия: écrivain (писатель) — человек, который создает «художественные» тексты, например романист или поэт, и écrivant (писец) — некто, занимающийся записыванием фактов, например банковский служащий или полицейский, создающий протокол или рапорт. Но возьмем философа: к какому разряду писателей относится он? Можно, конечно, сказать, что философ — это профессиональный писатель, чьи тексты можно резюмировать или пересказать другими словами, полностью сохранив их смысловую нагрузку,

тогда как произведения художественной литературы невозможно пересказать или перевести без определенных потерь. Но, хотя перевод романов и стихов — занятие, безусловно, тяжелейшее, около девяноста процентов читателей во всем мире читали «Войну и мир» или «Дон Кихота» именно в переводе; смею утверждать, что переводной Толстой гораздо ближе к оригиналу, чем любой английский перевод Хайдеггера или Лакана. Что, Лакан «художественнее» Сервантеса?

Разницу между «художественностью» и «не художественностью» литературы невозможно выразить и в терминах социальной значимости данного текста. Трактаты Галилея, несомненно, имели огромное философское и научное значение, но в итальянских школах их по сей день изучают как образцовые примеры художественной литературы, шедевры стиля.

Представьте, что вы — библиотекарь, который задался целью убрать все так называемые «художественные» тексты в помещение А, а все так называемые «научные» тексты в помещение Б. Положите ли вы эссе Эйнштейна рядом с письмами Эдисона к спонсорам, а «О, Сюзанна» рядом с «Гамлетом»?

Некто высказал предположение, что «не ху-

дожественные» писатели — такие как Линней или Дарвин — стремились передать достоверную информацию о китах или обезьянах, тогда как Мелвилл в романе о белом ките или Берроуз в «Тарзане» лишь притворялись, будто говорят правду, а на самом деле придумали несуществующих китов и обезьян и совершенно не интересовались настоящими. Но можем ли мы с уверенностью заявить, что Мелвилл, рассказывая историю несуществующего кита, не намеревался поведать нам некую правду о жизни и смерти или о человеческой гордости и упорстве?

Было бы неверно называть автором «художественного» текста того, кто просто рассказывает нам нечто, не соответствующее действительности. В трудах Птолемея содержится ложная информация о движении Земли. Должны ли мы считать их более «художественными», чем работы Кеплера?

Скорее отличие заключается в том, как по-разному авторы могут реагировать на интерпретацию их произведений. Если я заявлю философу, ученому или художественному критику: «Вы написали то-то и то-то», автор всегда может возразить: «Вы неверно меня поняли. Я хотел сказать прямо противоположное». Но если критик ин-

терпретирует «В поисках утраченного времени» с позиций марксизма (что-нибудь вроде «в разгар кризиса декадентствующей буржуазии абсолютное погружение художника в мир воспоминаний неизбежно ведет его к полной социальной изоляции»), то сколь бы Пруст ни был разочарован подобной трактовкой, он вряд ли смог бы ее опровергнуть.

Как мы увидим в следующей лекции, автор художественного текста, будучи по совместительству здравомыслящим читателем собственного произведения, обладает безусловным правом оспорить любые надуманные интерпретации. Однако, как правило, писатель должен уважать своих читателей, ибо он, выражаясь фигурально, швыряет текст в мир, словно послание в бутылке.

Опубликовав очередную работу по семиотике, я либо соглашаюсь с теми, кто указывает мне на ошибки, либо доказываю, что истолковавшие мой текст не так, как было мною задумано, заблуждаются. Опубликовав же очередной роман, я считаю моральным долгом не оспаривать любые его интерпретации (и не предлагать собственных).

Собственно, в этом и состоит основное отли-

чие художественного текста от текста научного. Автор любого ученого труда, как правило, представляет некий конкретный тезис или предлагает решение некой проблемы, тогда как в стихотворении или романе писатель стремится показать жизнь во всем ее противоречивом многообразии. Он намеренно вытаскивает противоречия на передний план, делает их явными, очевидными. Автор художественного произведения не предлагает читателю готовый рецепт, но просит найти решение самостоятельно (исключение составляют авторы бульварных и сентиментальных романов, чья продукция — способ дешевого отдыха и развлечения). Вот почему, представляя публике свой только что опубликованный первый роман, я утверждал, что иногда романист говорит то, чего не может сказать философ.

Итак, до 1978 года я чувствовал себя вполне комфортно, занимаясь лишь философией и семиотикой. Как-то раз я даже написал (с налетом платоновского высокомерия), что поэты и прочие люди искусства — лишь пленники собственной лжи, подражающие подражанию, тогда как мне, философу, открыта дверь в истинный платоновский мир идей.

Известно, что многие ученые, независимо от

их творческих способностей, чувствуют тягу к рассказыванию историй и мучаются, не имея возможности эту потребность реализовать. Вот почему столы бессчетных университетских профессоров забиты неопубликованными плохими романами. Что же касается меня, то на протяжении долгих лет я удовлетворял свое тайное влечение к сказительству двумя способами: во-первых, занимался устным творчеством, рассказывая истории собственным детям (а когда они стали старше и переключились со сказок на рок-музыку, именно я оказался пострадавшей стороной); во-вторых, используя нарративный стиль во всех своих научных трудах.

Когда я защищал докторскую диссертацию по эстетике Фомы Аквинского (тема была очень спорной, поскольку тогда в научных кругах считалось, что в необъятных трудах Аквината тема эстетики не затрагивается), один из моих оппонентов обвинил меня в «чрезмерной нарративности». Он заявил, что в ходе любого исследования серьезный ученый выдвигает массу гипотез, а затем опровергает их одну за другой, неизбежно совершая при этом множество ошибок; однако в резюмирующем исследование трактате описание процесса следует свести к

необходимому минимуму, сообщив лишь умозаключения. Я же, по его мнению, описал ход моего исследования так, словно это был детективный роман. Замечание было высказано в дружеской манере, но именно оно подсказало мне основную идею: о любых научных изысканиях следует «повествовать» именно так. Каждая научная книга просто обязана быть приключенческой — этакий отчет о поисках очередного Святого Грааля. Думаю, мне удалось воплотить этот принцип во всех моих последующих работах.

Однажды, давным-давно

В начале 1978 года одна моя приятельница, работавшая в небольшом издательстве, обратилась ко мне (и ко многим другим людям, не имевшим отношения к литературе — философам, социологам, политикам и т. д.) с просьбой написать детективный рассказ. По упомянутым только что причинам я ответил, что не стану писать художественную прозу и что уверен в своей полной неспособности выдумать приличный диалог. Не знаю уж почему, но в завершение нашей беседы я с вызовом заявил, что если и взялся бы за сочинение детектива, то минимум на пятьсот страниц, где действие разворачивается в средневековом монастыре. В ответ прозвучало, что громоздкая халтура издательству не нужна, и на этом мы расстались.

Вернувшись домой, в одном из ящиков письменного стола я отыскал листок бумаги, на котором в минувшем году записал несколько имен монахов. Это означало, что где-то глубоко, на подсознательном уровне, в самом потайном закутке моей души уже зрела идея для романа. В тот момент я понял, что мне хочется отравить монаха,

читающего таинственный манускрипт, — тут-то все и закрутилось. Я начал писать «Имя розы».

После выхода книги меня часто спрашивали, почему я решил написать роман. Любые мои объяснения (менявшиеся в зависимости от моего настроения), возможно, были честными, — а это значит, что все они были неправдой. Со временем я осознал, что единственный правильный ответ прост: я написал роман, потому что на определенном этапе жизни мне захотелось написать роман. Думаю, причина вполне разумная и достаточная.

Как писать

Журналистов, спрашивающих «как вы пишете свои романы», я обычно обрываю на полуслове фразой «слева направо». Понимаю, ответ не слишком развернутый, а жителей арабских стран или Израиля и вовсе может повергнуть в изумление. К счастью, сейчас у меня есть возможность ответить подробнее.

В процессе создания первого романа я понял несколько вещей. Во-первых, «вдохновение» — это непристойное словечко, которым пользуются хитрые писатели, пытаясь добавить себе художественной значимости. Старая поговорка гласит: гений на десять процентов состоит из вдохновения и на девяносто — из потения. Рассказывают, что французский поэт Ламартин частенько описывал обстоятельства, при которых он сочинил одно из своих лучших произведений: дескать, стихотворение явилось в совершенно законченном виде в момент внезапного озарения, снизошедшего во время прогулки по ночному лесу. После смерти Ламартина в его бумагах нашли огромное количество черновиков и вариантов этого самого стихотворения — поэт переписывал

и оттачивал его долгие годы.

В первых критических отзывах на «Имя розы» говорилось, что роман явно написан под воздействием яркого вдохновения, однако, в силу его концептуальной и лингвистической сложности, рассчитан лишь на малое число избранных. Когда книга стала популярной и разошлась миллионными тиражами, те же критики заявили, что для создания столь успешного и занимательного бестселлера я, несомненно, изобрел и механически воплотил некий секретный рецепт. Позднее они решили, что ключ к успеху романа скрывается в некой компьютерной программе, — напрочь позабыв, что первые персональные компьютеры с пригодным для написания текстов программным обеспечением появились лишь в начале 1980-х, когда роман уже был издан. В 1978–1979 годы единственными общедоступными компьютерами — даже в Соединенных Штатах — были маленькие дешевые аппараты фирмы Tandy, на которых никто бы не стал писать ничего длиннее письма.

Слегка обидевшись на обвинение в компьютерном мошенничестве, некоторое время спустя я сформулировал истинный рецепт создания компьютерного бестселлера:

В первую очередь понадобится компьютер, то есть умная машина, думающая за вас. Многим он совершенно необходим. Нужна также маленькая программка, всего несколько строк кода, ее сможет написать и ребенок. С ее помощью следует скормить компьютеру сотню романов и научных книг, Библию, Коран и несколько телефонных справочников (нам понадобятся имена для персонажей) – всего, скажем, около 120 тысяч страниц. Потом, используя другую программу, нужно рандомизировать (то есть перемешать) все тексты, попутно внося в них кое-какие изменения (например, удаляя все буквы «е»), чтобы получился не просто роман, а роман-липограмма в духе Жоржа Перека. Следующий шаг – распечатать результат. Поскольку мы удалили все «е», получится чуть меньше 120 тысяч страниц, которые нужно несколько раз внимательно прочесть, подчеркивая самые важные фразы, а затем отправить в мусорный бак. После чего сесть под дерево с карандашом и листом хорошей писчей бумаги и, пораскинув мозгами, сложить и записать

пару строк. Например: «Высоко в небе висит луна / Лес шуршит листвой». Может, то, что выйдет, – еще не роман, а скорее хайку, но это не имеет значения. Главное – начать[3].

Возвращаясь к разговору о неторопливости вдохновения, скажу, что на сочинение «Имени розы» я потратил всего два года — по той простой причине, что не нуждался в проведении каких бы то ни было дополнительных исследований о Средневековье. Как я уже говорил, моя докторская диссертация была посвящена средневековой эстетике, и все мои дальнейшие изыскания относились к той же эпохе. За долгие годы я посетил несметное количество романских аббатств, готических соборов и проч. Решившись написать роман, я словно распахнул дверцы необъятного шкафа, в который десятилетиями складывал данные о Средневековье. Весь подручный материал был передо мною, оставалось лишь выбрать необходимое. Со следующими романами дело обстояло иначе (хотя если я выбирал определенную тему, то потому, что уже имел о ней некоторое представление). Вот почему на прочие романы у меня ушло куда больше времени: восемь лет на

«Маятник Фуко», по шесть на «Остров накануне» и на «Баудолино». Написание «Таинственного пламени царицы Лоаны» заняло всего четыре года, поскольку речь в книге идет о моих детских литературных впечатлениях 1930-х и 1940-х, и, соответственно, для работы над ней я использовал массу материалов из собственной библиотеки: комиксы, пластинки, журналы, газеты — то есть весь мой личный сентиментальный архив.

Миротворчество

Что я делаю на протяжении всего срока литературной беременности, как готовлюсь к рождению очередного романа? Я собираю документы, путешествую, посещаю множество мест и черчу карты, описываю и зарисовываю схемы зданий (или, в случае с «Островом накануне», корабля) и лица моих будущих персонажей. Для «Имени розы», например, я нарисовал портреты всех без исключения монахов. Я провожу годы подготовительной работы внутри некоего зачарованного замка, полностью абстрагировавшись от окружающей действительности. Никто, даже мои близкие, не знают, чем именно я занимаюсь. Со стороны кажется, что я делаю множество разнообразных дел, хотя на самом деле я постоянно сконцентрирован на поиске идей, образов, слов для романа. Если, когда я пишу о Средневековье, мимо меня по улице проносится автомобиль и меня удивляет его цвет, я тотчас заношу эту мысль в записную книжку или просто запоминаю ее, а позднее использую этот цвет в описании, скажем, миниатюры.

Задумав «Маятник Фуко», я вечер за вечером до

самого закрытия бродил по коридорам Консерватории искусств и ремесел, где разворачиваются некоторые ключевые сцены романа. Чтобы достоверно описать прогулку Казобона от Консерватории до Пляс де Вож и оттуда к Эйфелевой башне, я много раз бродил по ночному Парижу, надиктовывая на карманный диктофон все, что вижу, чтобы в точности описать маршрут героя.

Готовясь к созданию «Острова накануне», я действительно отправился в путешествие по Южным морям, к той самой географической точке, где происходит действие романа, чтобы собственными глазами увидеть, какого цвета там вода и небо в разное время суток, как выглядят рыбы и кораллы в естественной среде обитания. Вдобавок я два или три года изучал рисунки и схемы кораблей той эпохи, чтобы наверняка знать, какого размера были рубка или кубрик и как добраться от одной до второго.

Первым кинорежиссером, предложившим экранизировать «Имя розы», был Марко Феррери. Он сказал: «Ваша книга идеально подходит для переделки ее в сценарий, в ней все диалоги — правильной длины». Когда первое удивление прошло, я вспомнил, что перед тем, как взяться за роман, нарисовал сотни лабиринтов и планов

аббатств и, соответственно, точно знал, сколько времени потратят мои персонажи на разговоры, добираясь из одной точки в другую. Стало быть, длительность диалогов была задана планировкой выдуманного мною мира.

Так я понял, что роман — не только лингвистический феномен. Стихотворные тексты тяжело переводить, поскольку в них огромное значение имеет звучание слов и их нарочитая многозначность; то есть содержание стихотворения определяется набором составляющих его слов. Иначе обстоит дело с художественной прозой: здесь ритм повествования, стиль и даже выбор слов продиктованы законами созданной автором вселенной и тем, что внутри нее происходит. Прозаическим текстом управляет латинское правило rem tene, verba sequentur («держись сути дела, а слова придут сами»), тогда как для текста поэтического пословицу следует перевернуть: «держись слов, а суть придет».

Повествование — в первую очередь процесс космологический. Чтобы поведать историю, автор, как некий демиург, творит собственный мир. Мир этот должен быть предельно точен, дабы автор мог передвигаться по нему спокойно и уверенно.

Я следую этому правилу буквально и неукоснительно. К примеру, чтобы обмолвиться в «Маятнике Фуко», что издательства «Мануций» и «Гарамон» расположены в соседних домах, между которыми был пробит секретный проход, я вычертил несколько схем, воображая, как должен выглядеть этот коридор и есть ли в нем ступеньки, компенсирующие разницу в уровнях между зданиями. В романе ступени упомянуты лишь вскользь; читатель, полагаю, пробегает по ним, не обращая внимания. Однако для меня этот нюанс был ключевым. Не создав ступеньки, я не мог продолжать рассказывать историю.

Говорят, что схожим образом работал кинорежиссер Лукино Висконти. Если по сценарию два персонажа вели разговор о шкатулке с драгоценностями, он требовал, чтобы в шкатулке — даже если в кадре ее не открывали — лежали настоящие драгоценности. Потому что в противном случае актеры играли не так убедительно.

Читателю «Маятника Фуко» незачем знать точное расположение кабинетов в издательстве. Структура внутреннего мира романа (то есть декорация, в которой существуют персонажи и происходят события) — это краеугольный камень для автора, но для читателя она в большинстве

случаев должна оставаться размытой. Тем не менее на первых страницах «Имени розы» я поместил план аббатства. С одной стороны, это был шутливый намек на те многочисленные старые детективные романы, в которых содержалась схема места преступления (скажем, сельского прихода или особняка), с другой — своеобразная ироническая метка реализма, одно из «доказательств» того, что аббатство существовало на самом деле. Мне также хотелось, чтобы в воображении читателя рисовались как можно более наглядные картины блуждания моих персонажей по обители.

После публикации «Острова накануне» мой немецкий издатель поинтересовался, не стоило ли — чтобы облегчить чтение — включить в книгу схематическое изображение корабля. У меня действительно имелся такой чертеж, на создание которого было потрачено не меньше времени, чем на план аббатства для «Имени розы». Однако в случае с «Островом накануне» я осознанно запутывал и читателя, и своего героя, который плутает в лабиринте судовых помещений, зачастую изрядно перед тем напившись. Мне требовалось сбить читателя с толку, имея при этом перед собственными глазами ясную

картину происходящего — по ходу действия регулярно поминая помещения, размеры которых и расстояния между которыми были просчитаны мною до миллиметра.

Изначальные идеи

Еще один часто возникающий вопрос: «Когда вы приступаете к работе над новым произведением, имеется ли у вас детально проработанный план или только общая идея?» Лишь опубликовав третий роман, я в полной мере осознал, что каждый из них вырос из некой идеи-зародыша, которая была лишь чуть отчетливее, чем расплывчатый образ. В «Заметках на полях “Имени розы”» я написал, что взялся за роман, ибо «хотел отравить монаха». На самом деле я конечно же не намеревался никого травить — ни священника, ни мирянина. Просто мне не давал покоя образ монаха, отравленного в процессе чтения. Возможно, в памяти моей застряло ощущение, пережитое в возрасте шестнадцати лет: гуляя по средневековым дворам бенедиктинской обители Санта-Схоластика в Субьяко, я заглянул в темную залу монастырской библиотеки и обнаружил стоящий на пюпитре том Acta Sanctorum[2]. Свет едва пробивался сквозь витражные окна. Перелистывая в полной тишине огромные страницы,

---

[2] Примечания: 2

«Деяния святых» (лат.) — многотомное издание житий святых.

я испытал нечто вроде трепета. Сорок лет спустя мое юношеское волнение вырвалось из подсознания на волю.

Таков был первичный образ, составивший основу романа. Остальной текст возник позднее, в результате моих попыток этот образ осмыслить. Слова приходили сами, постепенно, пока я копался в залежах карточек, накопившихся у меня за четверть века исследований Средневековья и изначально предназначавшихся для совершенно иных целей.

С «Маятником Фуко» дело обстояло несколько сложнее. После «Имени розы» у меня возникло чувство, будто в этот первый (и, возможно, последний) роман я вложил абсолютно все, что мне было сказать — даже не напрямую — о себе самом. Оставалось ли еще что-то подлинно мое, сокровенное, о чем можно было бы писать? Два образа всплыли в моем сознании.

Первым был маятник Леона Фуко, виденный мною тридцать лет тому в Париже и произведший на меня неизгладимое впечатление, — еще одно давнее потрясение, таившееся в глубине души.

Второй образ — я сам, ребенком играющий на похоронах на трубе для бойцов итальянского

Сопротивления. Подлинная история из жизни, которую я рассказывал множество раз, ибо считал ее истинно прекрасной, а также потому, что позже, прочитав Джойса, понял: в тот момент я был охвачен чувством, которое Джойс в «Герое Стивене» называет эпифанией.

Итак, я решил создать историю, которая начинается с маятника, а оканчивается юным трубачом, играющим на кладбище в лучах утреннего солнца. Но как от маятника добраться до трубача? На решение этой задачи у меня ушло восемь лет. Ответом стал роман.

В случае «Острова накануне» я начал с вопроса, заданного мне французским журналистом: «Как вам удается так детально описывать место действия?» Прежде я не обращал внимания на то, как в моих романах описывается пространство. Однако, подумав над ответом, понял принцип, о котором уже говорил выше: если мир продуман до мельчайших деталей, описывать пространство внутри него легко, поскольку оно стоит у тебя перед глазами. В классической литературе существовал некогда жанр, называвшийся «экфрасис». Суть его состояла в описании заданного изображения (картины или статуи) столь подробно, чтобы даже никогда не видевший мог

представить его, словно не читает текст, а видит произведение искусства собственными глазами. Как утверждал Джозеф Аддисон в «Удовольствиях воображения» (1712), «слова, будучи правильно подобраны, обладают такою силой, что описание часто передает сущность предмета лучше, нежели взгляд на оный». Рассказывают, что когда в 1506 году в Риме откопали знаменитую античную скульптурную группу «Лаокоон с сыновьями», то сразу опознали ее по словесному описанию из «Естественной истории» Плиния Старшего.

Так отчего бы не рассказать историю, в которой пространство будет играть одну из ведущих ролей? Вдобавок, сказал я себе, в первых двух романах слишком много говорилось о монастырях и музеях, то есть о замкнутых, рукотворных пространствах. Попробую-ка теперь описать пространство открытое, естественное. Но как же мне наполнить роман огромными природными просторами — и ничем кроме? Поместив моего героя на необитаемый остров.

При этом меня всегда завораживали так называемые «часы мирового времени», что показывают местное время в любой точке земного шара. Обычно на них рисуют символическую линию перемены даты, проходящую по сто восьмидеся-

тому меридиану. Все знают о ее существовании, все читали «Вокруг света за 80 дней» Жюля Верна. Но часто ли мы о ней вспоминаем?

Итак, мой герой должен находиться западнее этой воображаемой черты и видеть на востоке остров, на котором еще предыдущий день. Его потерпевший крушение корабль не прибило к берегу, он сел на прибрежный риф, откуда герой по каким-то причинам не может добраться до суши, но вынужден издалека смотреть на остров, отделенный от него пространством и временем.

Судя по атласу, одним из роковых мест, где могли бы развиваться события, являлись Алеутские острова, но я понятия не имел, как забросить туда моего героя. Может, его разбившееся судно прибило к буровой платформе? Как уже говорилось, чтобы описать какое-либо место, я обязательно должен там побывать, увидеть все своими глазами. Перспектива поездки на холодный Алеутский архипелаг меня ничуть не вдохновляла.

В задумчивости перелистывая атлас, я обнаружил, что линия перемены даты пересекает также архипелаг Фиджи. Вот оно! Во-первых, любые острова в южной части Тихого океана неизбежно ассоциируются с Робертом Льюисом Стивенсоном. Во-вторых, о существовании многих из них

европейцы узнали лишь в семнадцатом веке, в период расцвета барокко, а с барочной культурой я знаком достаточно хорошо — то были времена трех мушкетеров и кардинала Ришелье… Стоило лишь начать, а дальше роман зашагал совершенно самостоятельно.

После того как автор сотворит свой особый повествовательный мир, слова неизбежно придут сами, причем именно те, которых требует данный мир. Так, стиль, использованный мною для «Имени розы», — это стиль средневековой хроники: точный, наивный, по необходимости упрощенный (смиренный монах в четырнадцатом веке не мог писать, как Джойс, или извлекать из глубин памяти мельчайшие подробности минувшего, как Пруст). Более того, поскольку я, предположительно, расшифровывал выполненный в девятнадцатом веке перевод средневекового манускрипта, латынь древних хроник являлась моей стилистической моделью лишь опосредованно; в значительно большей степени я ориентировался на стиль, которым пользовались переводчики старинных рукописей на современный язык.

В «Маятнике Фуко» смешано несколько стилей: выспренний, архаичный язык Алье, псевдод'ан-

нунцианская фашистская риторика Арденти, разочарованный, иронично-литературный стиль секретных файлов Бельбо (подлинно постмодернистский в своем бесконечном использовании литературных цитат), рассчитанные на невзыскательный вкус тирады господина Гарамона и сквернословие трех безответственных фантазеров-редакторов, мешающих ученые аллюзии с дешевыми каламбурами. «Смена тональности» в романе — не просто результат использования разных стилей письма, она определена психологией персонажей и природой мира, в котором разворачивается действие.

Для «Острова накануне» решающим фактором стал культурный период. Он не только обусловил стиль повествования, но задал саму структуру непрерывного диалога между рассказчиком и героем, в котором читатель постоянно выступает в качестве свидетеля и соучастника диспута. Мне пришлось выбрать эту разновидность метанарратива, поскольку персонажи мои должны были говорить в стиле барокко, тогда как я, рассказчик, не мог себе этого позволить. Мне требовался многофункциональный рассказчик, умеющий менять тон повествования: иногда его раздражает чрезмерная велеречивость героев, порой

он сам грешит тем же, а временами сдерживает их избыточную говорливость, извиняясь за нее перед читателем…

Итак, я успел продемонстрировать, что (1) отправной точкой создания моих романов была некая изначальная идея или образ и что (2) устройство нарративной вселенной, в которой разворачивается действие, определяет стиль произведения. Роман «Баудолино», мое четвертое литературное детище, успешно опроверг оба этих утверждения. Что касается его изначальной идеи: за два года я перебрал их изрядное количество, а избыток изначальных идей — явный признак того, что ни одна из них не может считаться изначальной. В какой-то миг я решил, что главным героем повествования должен быть мальчик из моего родного города Алессандрии, основанного в двенадцатом веке и осажденного войсками императора Фридриха Барбароссы. Дальше я придумал, что мой Баудолино — сын того самого легендарного Гальяудо, который спас город, обдурив Барбароссу при помощи хитроумного трюка, обмана, *лжи*, — а если желаете знать, какой именно, прочтите книгу.

«Баудолино» был прекрасной возможностью вернуться к моему любимому Средневековью,

к моим личным корням, к моему преклонению перед умелыми подделками. Однако этого было маловато. Я не знал ни как начать, ни какой стиль повествования избрать, ни кем именно был мой настоящий герой.

Я подумал о том, что разговорным языком моих родных мест в те времена была уже не латынь, но новые диалекты, отдаленно напоминавшие современный итальянский язык, пребывавший еще во младенчестве. Однако доподлинно не известно, каким был диалект северо-востока Италии, ибо никаких письменных свидетельств до наших дней не дошло. Потому я счел себя вправе этот разговорный язык придумать, изобрести гипотетический диалект, которым пользовались жители долины реки По в двенадцатом столетии. Думаю, эксперимент вполне удался: мой друг, преподаватель истории итальянского языка, как-то сказал, что хотя мою правоту невозможно доказать или опровергнуть, но слог, которым изъясняется Баудолино, действительно мог существовать в том виде, каким я его выдумал.

Язык этот, с которым потом пришлось изрядно помучиться моим отважным переводчикам, обусловил психологический портрет главного героя, Баудолино, и превратил мой четвертый роман в

авантюрный контрапункт к «Имени розы». «Имя розы» — история интеллектуалов, говорящих высоким стилем, тогда как «Баудолино» повествует о крестьянах, воинах и бесшабашных вагантах. Таким образом, именно выбранный мною стиль повествования определил, какую историю я расскажу, а не наоборот.

Тем не менее вынужден признать, что и в «Баудолино» заложен некий бередивший мое воображение изначальный образ. Долгие годы я грезил Константинополем, но никогда там не был. Чтобы заполучить достаточно веское основание для поездки, пришлось рассказать историю об этом городе и о византийской цивилизации. Итак, я отправился в Константинополь, тщательно обследовал его современный облик и глубоко скрытые исторические слои и наконец отыскал изначальный образ для романа: город, сожженный крестоносцами в 1204 году.

Итак, берется охваченный пожаром Константинополь, юный лжец, германский император и несколько азиатских монстров — и получается роман. Согласен, рецепт звучит не очень убедительно, но в моем случае все получилось.

Следует добавить, что, перелопатив массу материала по культуре Византии, я откопал Никиту

Хониата, историка того времени, и решил, что моя история будет обращенным к Никите рассказом Баудолино (которого мы подозреваем в нечестности). Я также использовал метанарративную структуру: в моей истории не только Никита, но и рассказчик с читателем не могут быть уверены в правдивости слов Баудолино.

Ограничения

Выше я сказал, что когда определен изначальный образ, дальше сюжет разворачивается самостоятельно. Увы, это верно лишь до некоторой степени. Чтобы история могла без помех развиваться, писателю требуются определенные ограничительные рамки.

Собственно, в любой творческой деятельности без ограничений не обойтись: живописец решает, писать ему маслом или темперой, на холсте или на стене, поэт — выражать свои чувства шестистопным ямбом, хореем или дактилем, композитор выбирает тональность для будущей пьесы… Каждый из них устанавливает для себя некую систему ограничений. Не ушли от этого и представители авангарда, для которых, казалось, ограничений нет; они просто создали собственные, которые мало кто замечает.

Семь труб Апокалипсиса в качестве схемы, по которой развиваются события в «Имени розы», — это ограничение. Еще одно — поместить действие в определенный исторический период: от этого зависит, какие события могли произойти, а какие — нет. Осмысленным самоограничением с моей

стороны было решить, что, сообразно с одержимостью некоторых персонажей «Маятника Фуко» оккультными науками, роман будет состоять из ста двадцати глав, разделенных — по числу каббалистических сфирот — на десять частей.

Еще одним ограничительным условием для «Маятника Фуко» был тот факт, что персонажи его принимали участие в студенческих протестах 1968 года (или были их очевидцами). Вместе с тем Бельбо пишет на компьютере (компьютер, кстати, тоже играет формальную роль в романе, подчеркивая алеаторность и комбинаторную природу повествования), а потому финальные события должны происходить не ранее начала 1980-х, поскольку первые персональные компьютеры с текстовыми редакторами начали продавать в Италии лишь в 1982–1983 годах. Чтобы перескочить из 1968-го прямиком в 1983-й, я был вынужден на это время удалить моего героя, Казобона, со сцены. Куда? Воспоминания о неких магических ритуалах, свидетелем которых мне довелось стать, навели меня на мысль о Бразилии — вот туда я и отправил Казобона более чем на десятилетие. Кому-то такое отступление от основной линии повествования покажется чересчур затянутым, но для меня (и для благосклонного

читателя) рассказ о бразильских событиях является ключевым; он — своего рода предчувствие, пророческое видение того, что произойдет с героями на следующих страницах.

Появись качественные текстовые редакторы от IBM или Apple в продаже на шесть-семь лет раньше, и мой роман был бы иным. Не понадобилось бы в нем никакой Бразилии. И то была бы огромная потеря.

«Остров накануне» построен на целой серии временны́х ограничений. Мне хотелось, например, чтобы Роберт, мой герой, находился в Париже в день смерти Ришелье (4 декабря 1642 года). Обязательно ли было делать его свидетелем кончины кардинала? Вовсе нет. Если бы Роберт не видел Ришелье на смертном одре, моя история не изменилась бы. Более того, вводя в роман это ограничение, я и не думал его использовать. Я всего лишь хотел показать читателю умирающего Ришелье. Садизм в чистом виде.

Однако наличие такого ограничителя вынудило меня решить непростую головоломку. Роберт должен был оказаться на острове в августе следующего года (я посещал те края именно в августе и мог достоверно описать появление солнца на утреннем небосклоне только в это

время). Нет ничего невозможного в том, чтобы парусное судно дошло от Европы до Меланезии за шесть или семь месяцев, но в этой точке меня подстерегала серьезная сложность: позднее кому-то предстояло отыскать дневник Роберта среди обломков служившего ему пристанищем судна. Однако голландский мореплаватель Абель Тасман, вероятно, побывал у берегов Фиджи не позднее июня, то есть до появления там Роберта. Именно этим объясняются намеки в финальной главе романа, которые я вставил, дабы убедить читателя, что Тасман, возможно, посетил архипелаг дважды, не отметив второе посещение в бортовом журнале (чему автор и читатель вольны вообразить любую тайную причину), или что капитан Блай причалил к нашему острову, спасаясь с мятежного судна «Баунти» (куда более интересная гипотеза, изысканный и ироничный способ объединить два текстовых мира).

В романе присутствует множество иных ограничителей, но о них я предпочитаю не распространяться. Чтобы написать удачный роман, автору следует хранить часть рецептов в секрете.

Как я уже говорил, мне хотелось начать роман «Баудолино» с охваченного пожаром Констан-

тинополя, то есть с 1204 года. Поскольку, по замыслу, Баудолино также должен был сфабриковать послание от пресвитера Иоанна и участвовать в основании Алессандрии, я был вынужден избрать годом его рождения 1142-й — чтобы в 1204-м ему исполнилось шестьдесят четыре. Стало быть, история должна начинаться с конца: Баудолино, оглядываясь на прожитую жизнь, повествует о своих приключениях. Вроде никаких сложностей.

Однако Баудолино оказался в Константинополе на обратном пути из царства пресвитера Иоанна. Фальшивое послание пресвитера — как свидетельствует история — было изготовлено и распространено около 1160 года; в моем романе его подделал Баудолино, дабы убедить Фридриха Барбароссу двинуться в направлении таинственного царства пресвитера. Но даже если на полное опасностей и невзгод путешествие в далекую страну, пребывание там и дорогу домой у Баудолино ушло около пятнадцати лет, его паломничество не могло начаться ранее 1189-го (кстати, историческая наука также утверждает, что Барбаросса двинулся на восток лишь в этом году). Так чем же мне занять моего Баудолино в промежутке между 1160-м и 1190-м? Какого черта

ему не отправиться к пресвитеру сразу же после распространения письма? Ситуация напоминала историю с компьютером из «Маятника Фуко».

Итак, мне пришлось изобретать для Баудолино дела, вынуждающие его постоянно откладывать экспедицию. Чтобы удержать его, я выдумал целую цепь непредвиденных обстоятельств и происшествий. И именно благодаря им не только у Баудолино, но и у читателя возникает и разгорается Огонь Желания. Баудолино всем сердцем стремится в царство пресвитера Иоанна, но все никак не может тронуться в путь. Далекая страна постепенно превращается в объект его страсти (а также, надеюсь, в объект читательского желания). Вот они, достоинства ограничений.

Двойное кодирование

Я не из числа сочинителей, гордо заявляющих, что пишут они только для себя. Единственное, что писатели пишут для себя, — это списки покупок; с ними сверяются в магазине, а позже выбрасывают за ненадобностью. Все прочее, что пишется, включая списки сдаваемого в прачечную белья, адресовано кому-то другому. Оно не монолог, оно — диалог.

Некоторые критики обнаружили в моих романах один из типичных постмодернистских элементов, так называемое «двойное кодирование»[4].

С самого начала я знал (и честно признал это в «Заметках на полях “Имени розы”»): чем бы ни был постмодернизм, я пользуюсь как минимум двумя типичными для него приемами. Первый — интертекстуальная ирония, то есть либо прямое цитирование, либо наличие в тексте узнаваемых (в большей или меньшей степени) ссылок на прочие известные тексты. Второй прием — метанарратив, то есть мысли и идеи, которые несет в себе текст как таковой, когда автор напрямую говорит с читателем.

«Двойное кодирование» есть одновременное использование интертекстуальной иронии и скрытого метанарративного обращения. Термин этот был введен в обращение архитектором Чарльзом Дженксом, по выражению которого архитектура постмодерна «одновременно изъясняется по крайней мере на двух уровнях: с одной стороны, она обращается к архитекторам и к заинтересованному меньшинству, которое волнуют специфические архитектурные значения, с другой — к публике вообще или к местным жителям, которых заботят другие вопросы, связанные с комфортом, традициями строительства и образом жизни»[5]. Далее он поясняет свою мысль: «Постмодернистское здание или произведение искусства одновременно обращается к меньшинству, к избранным, используя для этого “высокие” коды, и к широким массам при помощи общедоступных кодов»[6].

В качестве примера приведу отрывок из собственного романа. «Имя розы» начинается с рассказа о том, как именно в руки к автору попал средневековый манускрипт. Это весьма прямолинейный образец интертекстуальной иронии, поскольку сам по себе топос (то есть литературное клише) найденной рукописи стар, как

мир. Тут есть и двойная ирония, и намек на метанарративность, поскольку утверждается, что оригинальный манускрипт дошел до нас только в переводе XIX века (ремарка, оправдывающая некоторые присутствующие в книге элементы неоготического романа). Неискушенный, массовый читатель не сможет в полной мере оценить последующий нарратив, не осознав этой игры в матрешку, этой многоуровневой отсылки от одного из источников повествования к другому, распространяющей ауру двусмысленности на произведение в целом.

Однако, если помните, вступительная глава «Имени розы», в которой говорится о средневековом источнике, названа «Разумеется, рукопись». Подразумевалось, что слово «разумеется» определенным образом повлияет на восприятие искушенного читателя, который обязан понять, что имеет здесь дело с литературным топосом, что таким образом автор открывает перед ним свой «страх влияния», поскольку (как минимум для итальянского читателя) намеренно отсылает к творчеству величайшего итальянского романиста XIX века Алессандро Мандзони, начавшего роман «Обрученные» с заявления, будто в его основе — манускрипт семнадцатого столе-

тия. Сколько читателей уловило ироническое значение моего «разумеется»? Если судить по количеству писем с вопросом, существовал ли манускрипт на самом деле, — не много. Однако, если упомянутая аллюзия осталась незамеченной, сможет ли читатель насладиться повествованием и уловить большую часть его оттенков? Думаю, сможет. Он всего лишь упустил один дополнительный авторский намек.

Согласен, используя в произведении технику двойного кодирования, автор тем самым вступает в некий необъявленный сговор с искушенным читателем, тогда как массовая аудитория, не уловив львиную долю присутствующих в тексте культурных аллюзий, чувствует, что важная часть произведения «прошла стороной». Я, однако, считаю, что предназначение литературы не только в том, чтобы развлекать и помогать расслабиться. Она также должна воодушевлять и провоцировать на повторное или даже многократное прочтение одного и того же текста, чтобы лучше понять его. Таким образом, по моему глубокому убеждению, двойное кодирование — не аристократическая придурь, а способ проявить уважение к доброй воле и умственным способностям читателя.

2
Автор, текст и толкователи

Некоторые из моих переводчиков регулярно обращаются ко мне с вопросом: «Не понимаю, как перевести эту фразу. Она многозначна и может быть истолкована двояко. Что вы хотели этим сказать?» В зависимости от обстоятельств в моем арсенале заготовлено три разных ответа:

1. Вы правы, я выразился не вполне точно. Пожалуйста, постарайтесь, чтобы в переводе фразу нельзя было понять двояко. В следующем итальянском издании я сделаю то же.

2. Многозначность была использована мною намеренно. Если читать внимательно, вы заметите, что множественность смыслов влияет на то, как воспринимается данный текст. Пожалуйста, постарайтесь в переводе сохранить возможность двойного толкования.

3. Я понятия не имел, что эту фразу можно истолковать двояко, и сделал это случайно. Тем не менее, как читатель, я нахожу многозначность текста весьма интригующей и полезной для дальнейшего развития произведения. Пожалуй-

ста, постарайтесь воспроизвести этот эффект в переводе.

Если бы я умер много лет тому назад (противоречащее факту условное высказывание, имеющее много шансов стать истинным до конца этого столетия), мой переводчик — действуя как обычный читатель и толкователь написанного мною текста — мог бы самостоятельно прийти к одному из трех умозаключений, содержащихся в моих ответах, а именно:

1. Многозначность не имеет никакого смысла и затрудняет понимание текста читателем. Автор, вероятно, ошибся в выборе слов. Поэтому следует перевести эту фразу, устранив возможность двойного толкования. *Quandoque bonus dormitat Homerus* — «Иногда и добрый наш Гомер дремлет».

2. Похоже, автор намеренно выразился неоднозначно. Следует воспроизвести ту же многозначность в переводе.

3. Скорее всего, автор просто не заметил, что выразился не вполне четко. Однако возникший в результате эффект многозначности допускает различные смысловые трактовки и таким образом обогащает авторский текст.

Я лишь хочу сказать, что те, кого называют авторами «художественной» литературы (я уже говорил выше о неоднозначности данного термина), никогда, ни в коем случае не должны объяснять смысл ими написанного. Текст — это ленивый механизм, который требует, чтобы читатель выполнил часть работы за него. Иными словами, текст есть приспособление, созданное, чтобы спровоцировать как можно большее количество толкований (я уже писал об этом в книге «Роль читателя»). Если перед вами текст, незачем спрашивать автора, о чем он. Не следует, однако, высасывать трактовки из пальца, опираясь лишь на собственное воображение; читатель обязан убедиться, что сам по себе текст не только допускает, но вынуждает толковать его определенным образом.

В книге «Пределы интерпретации» (*The Limits of Interpretation*) я подробно объяснил разницу между такими понятиями, как «намерение автора», «намерение читателя» и «намерение текста».

В 1962 году я написал книгу *Opera aperta* (в английском переводе она называлась *The Open Work*, в русском — «Открытое произведение»[7]). В ней я обращал внимание на активную роль интерпретатора в прочтении любых значимых

с эстетической точки зрения текстов. Когда работа была опубликована, читатели в основном сосредоточились на «открытости» процесса интерпретации, недооценив тот факт, что интерпретационное восприятие, в защиту которого я выступил, должно быть спровоцировано определенным произведением искусства (и нацелено на его толкование). Иными словами, предметом моего изучения являлась диалектическая разница между правами текстов как таковых и правами их интерпретаторов. По моему ощущению, на протяжении последних десятилетий правам интерпретаторов придается слишком большое значение.

В нескольких моих работах я развил идею неограниченного семиозиса, впервые сформулированную Чарльзом Сандерсом Пирсом. Однако эта теория отнюдь не предполагает, что интерпретация не имеет ограничительных критериев. В первую очередь потому, что само понятие «неограниченная интерпретация» имеет отношение к системам, но не к процессам.

Поясню свою мысль. Лингвистическая система — это аппарат, который способен производить (и посредством которого производится) бесконечное количество лингвистических цепочек.

Если в поисках значения какого-либо слова мы заглянем в словарь, то найдем определение искомого термина и синонимы к нему, то есть другие слова. Если в том же словаре найти определения для каждого из определений и синонимов, получится следующий, еще более пространный набор слов, и так далее — теоретически ad infinitum. Словарь, как его определяет Джойс в «Поминках по Финнегану», — это книга, созданная для идеального читателя, страдающего от идеальной бессонницы.

Хороший словарь обязан иметь циклическую структуру — то есть объяснять значение слова «кот» другими словами; в противном случае можно было бы закрыть словарь, указать на кота и сказать: «Вот это — кот». Так гораздо проще; более того, всем нам в детстве объясняли смысл многих слов именно так. Однако совсем не так усвоили мы значение таких понятий, как «динозавр», «впрочем», «Юлий Цезарь» или «свобода».

Текст же, напротив, будучи результатом использования возможностей лингвистической системы, является открытой структурой иного типа. Создавая текст, автор сознательно сужает диапазон лингвистического выбора. Если он пишет «Джон проглотил…», велика вероятность

того, что следующим словом будет существительное и что этим существительным не будет «лестница» (хотя в определенном контексте это может быть «шпага» или «верста»). Ограничивая возможное количество производимых им лингвистических цепочек, текст также уменьшает количество допустимых интерпретаций. Словарное значение местоимения «я»: «кто угодно, произносящий фразу, в которой присутствует местоимение «я». Следовательно, исходя из набора возможностей, предлагаемых словарем, «я» может означать президента Линкольна, Усаму бин Ладена, Граучо Маркса, Николь Кидман или кого угодно из множества людей — живших, живущих или еще не родившихся. Однако в письме, подписанном моим именем, «я» может означать только «Умберто Эко», независимо от аргументов, использованных Жаком Деррида в его знаменитом споре с Джоном Сёрлем о подписи и контексте[8].

Утверждение, что количество интерпретаций любого текста теоретически безгранично, не означает, что интерпретация не имеет объекта (то есть существующего предмета — будь то факт или текст), на котором она фокусируется. Утверждение, что любой текст теоретически бесконечен, не означает, что любая его интерпретация

будет удачной. Именно поэтому в «Пределах интерпретации» я предложил использовать в качестве критерия оценки интерпретации параметр ее опровергаемости (позаимствовав термин из работ философа Карла Поппера): несмотря на то, что порою сложно определить, является ли интерпретация релевантной, или решить, какая из двух интерпретаций того же текста лучше, тем не менее, если интерпретация вопиюще неверна, неправдоподобна или походит на бред, это видно сразу.

Некоторые современные теории критического анализа утверждают, что единственным заслуживающим доверия толкованием текста следует считать его неверное толкование и что текст как таковой существует только благодаря вызываемой им последовательности ответных реакций. Однако упомянутая последовательность ответных реакций есть не что иное, как бесконечное число применений данного текста (мы можем, к примеру, использовать Библию для растопки камина), а не набор интерпретаций, обусловленный рядом приемлемых предположений о намерениях данного текста.

Как же можно доказать, что то или иное предположение о намерениях данного текста

приемлемо? Единственный путь — сличить его с исходным текстом в целом. Идея не нова, ее сформулировал еще Блаженный Августин в труде De Doctrina Cristiana («О христианском учении»): любое толкование части текста является верным, если подтверждается остальной частью того же текста, и ложным, если вступает с нею в противоречие. В этом смысле внутренняя согласованность текста самостоятельно контролирует без того неуправляемую интерпретационную энергию читателя.

Позвольте привести в качестве примера текст, сознательно запрограммированный на то, чтобы спровоцировать читателя на самые невозможные интерпретации, а именно «Поминки по Финнегану». В 1960 году в журнале A Wake Newslitter имела место дискуссия по поводу наличия в тексте «Поминок» аллюзий на реальные исторические события — в частности, намеков на так называемый аншлюс (т. е. на оккупацию Австрии гитлеровскими войсками) и на подписанное в сентябре 1938 года[9] Мюнхенское соглашение. Задавшись целью опровергнуть подобные интерпретации, Натан Халпер отметил, что слово «аншлюс» имеет повседневные значения («присоединение» или «примыкание»), которые никак

не связаны с политикой, и что политизированная интерпретация не поддерживается контекстом. Дабы продемонстрировать, с какой легкостью в «Поминках по Финнегану» можно отыскать аллюзии почти на что угодно, Халпер привел пример Берии. Первым делом он указал на присутствующее в тексте романа (а именно в главе *The Tale of the Ondt and the Gracehoper*) выражение So vi et! («Со вец кий!»), которое можно принять за характеристику квазикоммунистического муравьиного сообщества. А на следующей странице встречается слово *berial*, на первый взгляд очень напоминающее *burial* (похороны). Может, это аллюзия на фамилию сталинского министра Лаврентия Берии? Но Запад ничего не знал про Берию до 9 декабря 1938 года (когда было объявлено о его назначении на пост наркома внутренних дел СССР, до тех пор он был всего лишь одним из бесчисленных партийных функционеров), тогда как рукопись Джойса в декабре 1938-го уже была в типографии. Вдобавок слово berial уже присутствовало в одной из первых редакций романа, опубликованной в 1929 году. Вопрос был решен на основании внешних доказательств — хотя некоторые интерпретаторы Джойса уже были готовы объявить его пророком, предвидевшим

восхождение Берии на вершины власти. Абсурд? Но у фанатов Джойса иногда возникают идеи и поглупее.

Гораздо интереснее доказательства внутренние, то есть присутствующие в самом тексте. В следующем выпуске *A Wake Newslitter* Рут фон Фуль заявила, что выражение so vi et, возможно, задумано автором как своего рода «аминь» (по созвучию с английским выражением so be it, «да будет так»), используемый среди членов авторитарной религиозной организации; что общий контекст этой части романа отнюдь не политического, но библейского толка; что Ондт восклицает: *As broad as Beppy's realm shall flourish my reign shall flourish*! («На всю ширь цветущих владений Беппи царствие мое пусть благоденствует!»); что в итальянском языке «Беппи» — это уменьшительно-ласкательное сокращение от «Иосиф»; что слово berial может представлять собою завуалированную аллюзию на библейского Иосифа (сына Иакова и Рахили), которого дважды заживо «погребли» — один раз в колодце, второй — в темнице; что Иосиф впоследствии родил Эфраима (в русской традиции — Ефрем), одного из сыновей которого звали Берия (1 Пар. 7:23); что у Асира, Иосифова брата, тоже был сын по имени

Берия (Быт. 46:17); и так далее[10].

Часть аллюзий, найденных Рут фон Фуль, безусловно, притянута за уши, но трудно отрицать, что все содержащиеся в тексте намеки указывают на Библию. Таким образом, опираясь на внутренние, текстуальные доказательства, в точном соответствии с Блаженным Августином, также можно исключить Лаврентия Берию из джойсовского опуса.

Текст — это инструмент, создающий для себя образцового читателя. Этот читатель не из тех, кто выдвигает «единственно правильное» толкование. Текст чувствует своего образцового читателя и априори наделяет его правом пробовать бесконечное число интерпретаций. Эмпирический читатель — просто актер, пытающийся войти в постулируемую текстом роль читателя образцового. Поскольку основное намерение текста, по сути, состоит в формировании образцового читателя, способного его интерпретировать, то задача образцового читателя — в постижении образцового автора, который не тождественен автору эмпирическому и который в конечном счете соответствует намерениям текста.

Распознать намерения текста — значит распознать семиотическую стратегию. Иногда

семиотическая стратегия очевидна — в силу использования в тексте устоявшихся стилистических оборотов. Если история начинается с «давным-давно жилибыли», можно с определенной долей уверенности предположить, что перед нами сказка, подразумеваемый и постулируемый образцовый читатель которой — ребенок (или взрослый, способный воспринимать ее с детской непосредственностью). Может статься, конечно, что зачин этот содержит иронию и последующий текст должен восприниматься куда более серьезно. Но даже если в процессе чтения выяснится, что вступительная фраза таила в себе иронию, важно отметить, что изначально текст пытался выдать себя за сказку.

Когда текст отправляют в мир, как швыряют в океан письмо в бутылке (а это удел не только поэзии или художественной прозы, но и книг вроде «Критики чистого разума» Канта), — иными словами, когда текст создается не для одного конкретного адресата, а обращен к сообществу читателей, автор наперед знает, что его слова будут истолкованы не согласно его замыслу, но в соответствии со сложной стратегией взаимодействий, в которую вовлечены эти самые читатели, обладающие социальным достоянием в виде язы-

ковой компетенции, т. е. знания родного языка. Под «социальным достоянием» я подразумеваю не только некий состоящий из набора грамматических правил язык, но всю энциклопедию, то есть сумму тех знаний, что накоплены в процессе использования этого языка: порожденные им культурные традиции и набор всех существующих и существовавших ранее интерпретаций множества написанных на этом языке текстов, включая текст, читаемый в данный момент.

Акт чтения обязан принимать во внимание все упомянутые элементы, пусть даже отдельный конкретный читатель вряд ли способен совместить их все в себе. Таким образом, каждый акт чтения представляет собою сложную транзакцию между компетенцией читателя (читательским знанием о мире) и тем типом компетенции, которую данный текст постулирует, чтобы быть истолкованным самым «экономичным» образом — так, чтобы интерпретация строилась на максимальном понимании написанного и поддерживалась контекстом.

Образцовый читатель не тождественен читателю эмпирическому. Читатель эмпирический — это вы, я, кто угодно, читающий текст. Эмпирические читатели интерпретируют текст

по-разному; не существует закона, который бы указал им, как именно читать, поскольку они зачастую используют текст как проводник для собственных чувств, зародившихся вне текста или текстом случайно навеянных.

Приведу несколько забавных случаев, когда мои собственные читатели вели себя не как образцовые, а как совершенно эмпирические. Друг моего детства, с которым мы не виделись много лет, после публикации моего второго романа «Маятник Фуко» прислал мне письмо: «Дорогой Умберто! Не припомню, чтобы я рассказывал тебе печальную историю моих дяди и тети, однако сдается мне, что с твоей стороны было весьма бестактно вставить ее в свой роман». Действительно, в нескольких эпизодах книги фигурируют «дядюшка Карло» и «тетя Катерина», родственники моего главного героя Якопо Бельбо. Правда и то, что такие люди действительно существовали: с небольшими изменениями я изложил в романе историю моих собственных дядюшки и тетушки (которых, однако, звали иначе). В ответном письме я сообщил, что «дядюшка Карло» и «тетя Катерина» — не его, а *мои* родственники (соответственно, авторские права принадлежат мне) и что я знать не знал, что у него тоже были дядя

и тетя. Мой друг извинился: он настолько погрузился в текст романа, что, как ему показалось, узнал в нем некоторые эпизоды из жизни своих родных — что вполне возможно, поскольку во время войны (а именно этот период описывается в тексте) множество дядюшек и тетушек попадали в схожие ситуации.

Что же произошло с моим другом? Он обнаружил в моей истории нечто, что на самом деле хранилось в его собственной памяти. Он не интерпретировал мой текст, но *использовал* его. Использовать чужой текст для собственных фантазий не возбраняется, мы все время от времени этим занимаемся, однако дело это сугубо частное, и выносить его результаты на публику не следует. Такое использование текста означает, что ты принял его за собственные дневниковые записи.

Существуют определенные правила игры, и образцовый читатель старается их соблюдать. Мой друг позабыл эти правила; в результате его личное восприятие, восприятие эмпирического читателя, взяло верх над восприятием, которого ожидал автор от читателя образцового.

В главе 115 «Маятника Фуко» мой герой Казобон, посетив в ночь с 23 на 24 июня 1984 года оккультную церемонию в парижской Консер-

ватории науки и техники, словно одержимый проходит всю рю Сен-Мартен, пересекает Медвежью улицу, добирается до квартала Бобур, а затем до церкви Сен-Мерри. Далее он бредет по разным улицам (все они в романе названы поименно), и заканчивается его маршрут на Пляс де Вож.

Я уже говорил, что для написания этой главы несколько ночей подряд ходил тем же маршрутом, наговаривая на диктофон все, что видел, и чувства, которые при этом испытывал (заметьте, я раскрываю перед вами свои методы, как эмпирический автор). Более того, к моим услугам была компьютерная программа, которая умеет показывать звездное небо в любое время любого дня любого года на любой широте и долготе; с ее помощью я определил, что в небе над Парижем в ту ночь — из разных точек и в разное время — можно было видеть луну. Все это я проделал не потому, что хотел потягаться с Эмилем Золя в реалистичности, но (как было сказано выше) поскольку предпочитаю в деталях представлять себе пространство, на котором разворачиваются описываемые мною события.

После того как роман был опубликован, я получил письмо от читателя, который не поленился проштудировать в Национальной библиотеке

подшивку парижских газет за 24 июня 1984 года и вычитал, что вскоре после полуночи (то есть приблизительно когда там проходил Казобон) на углу рю Реомюр (которая не упомянута в романе, но действительно пересекает рю Сен-Мартен) случился пожар, и весьма серьезный, коль скоро о нем написали в газетах. Читатель спрашивал, как же Казобон прошел мимо и не заметил пожара.

Я ответил, что Казобон, без сомнения, видел пожар, но по неким неведомым мне мистическим причинам предпочел о нем умолчать — что довольно естественно для истории, изобилующей истинными и ложными загадками. Вероятно, читатель до сих пор пытается обнаружить повод, по которому мой Казобон ни словом не обмолвился о пожаре, подозревая в том очередной заговор рыцарей-храмовников. А правда состоит в том, что я, по всей видимости, оказался на перекрестке еще до пожара — или вскоре после того, как он был потушен. Точнее сказать не могу. Знаю лишь, что читатель использовал мой текст в личных целях: пытался добиться его буквального, в мельчайших деталях, соответствия реальному миру.

А теперь расскажу еще одну историю про ту же ночь. Разница лишь в том, что в предыдущем случае придирчивый читатель желал, чтобы рас-

сказанная мною история в точности вписалась в реальный мир, а в этой реальность пытались привести в соответствие с миром, описанным в романе (что гораздо интереснее).

Два студента парижской Школы изящных искусств создали фотоальбом, в котором воспроизведен маршрут, проделанный Казобоном. Они отыскали и последовательно сфотографировали все упомянутые в моем повествовании уголки Парижа в тот самый ночной час, когда их видел мой герой. В частности, в конце 115-й главы романа Казобон, выбравшись из городской канализации, через подвал попадает в забегаловку в восточном вкусе, с потными завсегдатаями, кружками пива и сальными шашлыками. Студенты умудрились отыскать и сфотографировать это заведение. Само собой разумеется, что закусочную эту я придумал, позаимствовав отдельные детали у похожих заведений, коих в том квартале множество; тем не менее студенты не сомневались, что отыскали именно ту, которая описана в моей книге. Повторюсь: они не то чтобы пренебрегли обязанностями образцовых читателей, дабы удовлетворить стремление эмпирического читателя непременно проверить и убедиться, что в романе описан реальный Париж. Напротив, они хотели

трансформировать «реальный» Париж в отрывок из моей книги. И из всего, что можно отыскать в Париже, выбрали именно то, что соответствует моим описаниям.

Невзирая на мою уверенность в том, что закусочная — лишь плод моего воображения, внутри текста романа она существует. Именно в силу ее наличия в тексте романа совершенно не важно, каковы были намерения эмпирического автора. Авторы часто не ведают, что говорят, и, лишь получив ответную реакцию читателей на свои слова, постигают их смысл.

Тем не менее в определенной ситуации бывает полезно взглянуть на намерения эмпирического автора. Положим, автор еще жив, а критики уже успели произвести на свет несколько трактовок созданного им текста. Мы можем спросить у автора, до какой степени он — как существо эмпирическое — отдавал себе отчет в том, что созданный им текст поддерживает множество различных интерпретаций. Полученный от автора ответ следует использовать не для обоснования одних интерпретаций и опровержения прочих, но для демонстрации противоречий между намерениями автора и намерениями текста. Эксперимент направлен на решение не

критических, а скорее теоретических задач.

Наконец, возможен вариант, при котором автор одновременно является теоретиком. В этом случае он может ответить на наш вопрос двумя способами. Первый: «Я этого не подразумевал, но должен признать, что такая интерпретация текста возможна. Спасибо читателю за то, что открыл мне глаза». Либо: «Независимо от того, что я не подразумевал такой трактовки текста, полагаю, что серьезному читателю не следует принимать подобную интерпретацию, ибо она неэкономична».

Далее позволю себе описать несколько случаев, в которых мне как эмпирическому автору пришлось сдаться перед читателем, руководствующимся намерениями созданного мною текста.

В «Заметках на полях “Имени розы”» я написал, что испытал огромную радость, когда в одной из рецензий критик отметил фразу Вильгельма в конце сцены инквизиционного суда. «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 Бернард Ги, пугая келаря пыткой, говорит: «Правосудию Божию

несвойственна 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? Мне было нечего ответить.

На самом деле разговора между Адсоном и Вильгельмом в моей рукописи не было, я вставил этот мимолетный диалог в уже готовую верстку книги: хотел добавить в текст еще один ритмический блок, прежде чем снова предоставить слово Бернарду. При этом я совершенно забыл, что далее Бернард также высказывается о спешке. Реплика Бернарда стереотипна: именно таких общих слов (вроде «перед Законом все равны») мы можем ожидать от любого судьи. Увы, предваряемые высказыванием Вильгельма, слова Бернарда предположительно приобретают совершенно иной оттенок, обращаются из проходной фразы в высказывание по существу, и читатель прав, когда задумывается: об одном ли и том же говорят эти двое, или неприятие спешки у Вильгельма — совсем не то, что неприятие спешки у Бернарда. Текст написан, и он порождает собственные смыслы. Желал я этого или нет, но возникла за-

гадка. 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).

Автор, назвавший свою книгу «Имя розы», должен быть готов столкнуться с множественными интерпретациями этого названия. Как эмпирический автор, я написал (в «Заметках»), что выбрал это название, чтобы дать читателю простор для фантазии: «Роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет: мистическая роза Данте, “роза нежная жила не дольше розы”, Война Алой и Белой розы, “роза есть роза есть роза есть роза”, розенкрейцеры, “роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет”, *rosa fresca aulentissima*…» Более того, один ученый обнаружил, что в некоторых ранних списках De Contemptu Mundi («О ничтожестве мира») Бернарда Морланского — из которой я позаимствовал для романа заключительный гекзаметр: *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* («Роза при имени прежнем — с нагими мы впредь именами») — вместо слова rosa читаем Roma (*Stat Roma pristina nomine, nomina nuda tenemus*), что, по большому счету, гораздо лучше вписывается в общую ткань поэмы и

встает в единый ряд с прочими имеющимися в ней аллюзиями на утраченный Вавилон[11]. Стало быть, попадись мне в свое время в руки другой список с Бернардовой поэмы, я, возможно, назвал бы роман «Имя Рима» (и в название вкрался бы скрытый намек на итальянский фашизм).

Однако роман мой называется «Имя розы», и сегодня я прекрасно понимаю, как сложно было ограничить бесчисленное количество коннотаций, порождаемых словом «роза». Возможно, план мой состоял в том, чтобы умножить вероятное число прочтений названия до такого количества, когда любое из них становится неприменимым, а в результате я породил бесконечную и неизбежную последовательность интерпретаций. Как бы то ни было, текст теперь живет собственной жизнью. Эмпирическому автору следует помалкивать.

Назвав одно из главных действующих лиц «Маятника Фуко» Казобоном, я намекал на Исаака де Казобона, который в 1614 году доказал, что так называемый *Corpus Hermeticum* («Герметический корпус») является позднейшей подделкой; в романе можно найти множество параллелей между тем, что понимал великий филолог прошлого, и открытиями, к которым в конце концов

приходит мой герой. Отдавая себе отчет в том, что лишь немногие читатели сумеют понять мою аллюзию, я вместе с тем был уверен, что с точки зрения текстуальной стратегии это знание не является обязательным. (Я имею в виду, что можно прочесть роман и понять моего Казобона, ничего при этом не зная о Казобоне реальном. Не только мне свойственно вставлять в текст этакие шибболеты, т. е. аллюзии или намеки, уловить которые способно лишь незначительное число эрудированных читателей.) Незадолго до того, как роман был окончен, я с удивлением обнаружил, что Казобоном звали также героя романа Джордж Элиот «Миддлмарч», который я читал давным-давно и о котором напрочь забыл. На этом этапе я, как образцовый автор, постарался искоренить любые вероятные отсылки к произведению Элиот. В главе 10 имеется следующий диалог между Бельбо и Казобоном:

— Кстати говоря, как вас зовут?
— Казобон.
— А это не герой «Миддлмарч»?
— Не знаю. В любом случае был такой филолог

в эпоху Возрождения. Но он мне не родня[3].

Я приложил максимум усилий к тому, чтобы избежать ненужных, на мой взгляд, аллюзий на Мэри Энн Эванс. Однако потом один умный читатель, Дэвид Роби, подметил, что Казобон в романе Элиот пишет книгу под названием «Ключ ко всем мифологиям». Как образцовый читатель, я был обязан принять данную ассоциацию. Существующий текст и наличие энциклопедических знаний позволят любому образованному читателю обнаружить эту связь. И в ней имеется смысл. Тем хуже для эмпирического автора, который оказался не так умен, как его читатели.

Еще один факт в том же духе: мой роман называется «Маятник Фуко», потому что маятник, играющий в нем не последнюю роль, был изобретен Леоном Фуко. Если бы изобретателем маятника был Бен Франклин, книга бы называлась «Маятник Франклина». Однако в моем случае я с самого начала предвидел, что кое-кто углядит в названии романа скрытую аллюзию на Мишеля Фуко: мои герои одержимы аналогиями, а Фуко в одной из работ писал о парадигме

---

[3] Примечания: 3

Здесь и далее все цитаты из романов У. Эко даны в переводе Е. Костюкович.

сходства. Мне как эмпирическому автору возможность возникновения подобной аллюзии не импонировала: она выглядит как шутка, причем не очень умная. Однако героем романа и предметом, определившим название, был маятник, изобретенный Леоном Фуко; мне оставалось лишь надеяться, что мой образцовый читатель не станет легкомысленно связывать Леона с его однофамильцем Мишелем. Увы, я ошибался: многие умные читатели поступили именно так. Текст существует сам по себе. Возможно, читатели правы и я несу ответственность за очень плоскую шутку. Может, шутка не так уж плоха и поверхностна, как мне кажется. Не знаю. Теперь я уже ничего не могу с этим поделать.

Давайте теперь рассмотрим примеры интерпретаций, которые я (даже если, выверяя текст в качестве образцового читателя, я уже забыл, каковы были мои изначальные намерения) наряду с любым другим человеческим существом имею полное право отвергнуть, как не соблюдающие принцип экономичности.

Прежде чем виртуозно перевести на русский язык «Имя розы», Елена Костюкович написала о нем обширное эссе[12]. В нем она упоминает роман Эмиля Анрио «Братиславская роза» (1946),

который повествует о поисках таинственного манускрипта и завершается пожаром, уничтожающим библиотеку. Действие разворачивается в Праге, которую я также вскользь упоминаю в начале своего романа. Более того, одного из моих библиотекарей зовут Беренгар, а в книге Анрио действует библиотекарь по имени Бернгард.

Роман Анрио я никогда не читал и даже не подозревал о его существовании. Но читал много интерпретаций, в которых назывались некоторые использованные мною в работе источники, и всякий раз очень радовался: как ловко критики обнаружили то, что я так искусно замаскировал (именно для того, чтобы они это позднее нашли), — например, тот факт, что прототипом нарративных взаимоотношений между Адсоном и Вильгельмом послужили Серенус Цейтблом и Адриан Леверкюн из «Доктора Фаустуса» Томаса Манна. Некоторые критики указывали на источники, ранее мне неизвестные, — в этих случаях мне было приятно, что меня считают достаточно эрудированным, чтобы их цитировать (не так давно один юный медиевист сообщил, что слепой библиотекарь упоминается в трудах Кассиодора, датируемых шестым веком нашей эры). Мне также попадались критические разборы романа, в

которых интерпретаторы указывали на влияние авторов и произведений, о которых я и не помышлял в процессе написания, хотя безусловно читал их в юности; понятно, что на подсознательном уровне эти книги действительно на меня повлияли. Так мой друг Джорджо Челли с уверенностью заявил, что в прошлом я наверняка зачитывался романами писателя-символиста Дмитрия Мережковского, и я понял, что он абсолютно прав.

Как обычный читатель «Имени розы» (оставим в стороне тот факт, что я автор этого романа), я полагаю, что приведенный Еленой Костюкович аргумент не доказывает ничего интересного. Поиски таинственного манускрипта и огонь, уничтожающий библиотеку, являются весьма распространенными литературными клише; можно припомнить массу других книг, где они используются. Что до Праги, то она действительно упомянута на первых страницах моего романа, но если бы я вместо Праги назвал Будапешт, ничего бы не изменилось. Прага как таковая не играет в моей истории ключевой роли.

Кстати, когда задолго до перестройки «Имя розы» переводили в одной из стран Восточной Европы, переводчик позвонил мне и сказал, что упоминание в предисловии о вводе советских

войск в Чехословакию может стать препятствием при публикации. Я ответил, что не разрешаю менять исходный текст и что если роман подвергнут цензуре, то подам на издателя в суд. Затем (более в шутку, чем всерьез) добавил: «Я упомянул Прагу, потому что считаю ее одним из волшебных городов. Но Дублин с этой точки зрения мне тоже нравится. Если хотите, можете заменить Прагу на Дублин. Смысл от этого не изменится». — «Но русские войска не входили в Дублин», — возразил переводчик. «А вот в этом я не виноват», — был мой ответ.

Наконец, имена «Беренгар» и «Бернгард» могут быть простым совпадением. В любом случае образцовый читатель должен признать, что наличие четырех совпадений одновременно (манускрипт, пожар, Прага, Беренгар) — факт весьма интересный, и мне как эмпирическому автору с этим утверждением не поспорить. Несмотря на все вышесказанное, недавно мне в руки попал экземпляр французского издания романа Анрио, и выяснилось, что библиотекаря там зовут не Бернгард, а Бернхард — Бернхард Марр. Возможно, Костюкович полагалась на русский перевод, в котором для удобства чтения исказили имя героя. Таким образом, минимум одно из удивительных

совпадений отпадает само собою, и мой образцовый читатель может немного расслабиться.

Однако Елена Костюкович в своем эссе указала еще одну нить, якобы связывающую мой роман с книгой Анрио. Утерянный манускрипт у Анрио, говорит Костюкович, — рукопись мемуаров Казановы. Тогда как в романе Эко присутствует второстепенный персонаж по имени Гугон из Новокастро (на его родном языке — Хьюго Ньюкасл). Из этого Костюкович делает следующий вывод: «Лишь идя от имени к имени, можно уяснить “Имя розы”».

Как эмпирический автор могу заявить, что Гугон из Новокастро — не выдумка, а реальный исторический персонаж, упоминаемый в использованных мною источниках (описанная мною встреча между делегацией францисканцев и папскими легатами основана на хронике четырнадцатого столетия). Но читатель не обязан об этом знать, и потому мою реакцию не следует принимать во внимание. Тем не менее полагаю, что как обычный читатель имею право на собственное мнение. Итак, во-первых, «Ньюкасл» не является переводом слова «Казанова», которое означает «новый дом» (с этимологической точки зрения, слово Novocastro — это «новый город»

или «новый лагерь»). Таким образом, «Ньюкасл» отсылает нас к «Казанове» в той же степени, что и к «Ньютону».

Однако присутствуют и другие, текстуальные доказательства того, что гипотеза Костюкович не экономична. Во-первых, в моей книге Гугон из Новокастро появляется лишь мельком и не имеет никакого отношения к библиотеке. Если бы в намерения текста входило намекнуть на наличие устойчивой взаимосвязи между Гугоном и библиотекой (или между ним и манускриптом), он уделил бы этому факту больше внимания. Но текст об этом молчит. Во-вторых, Казанова был профессиональным развратником и ловеласом (во всяком случае, именно таким рисует его общепринятая энциклопедия человеческого знания), тогда как ничто в моем романе не позволит усомниться в благочестии Гугона из Новокастро. В-третьих, не существует никакой очевидной связи между рукописью Казановы и рукописью Аристотеля, а распутство нигде в моем романе не названо достойным поведением. Как образцовый читатель собственного романа, я чувствую себя вправе заявить, что в «связях с Казановой» его изобличить не удалось.

Как-то раз в ходе литературных дебатов меня

спросили, что я хотел сказать фразой «наивысшее счастье — иметь, что имеешь». Признаюсь, вопрос этот привел меня в замешательство, однако я заявил, что никогда этой фразы не писал. Я был уверен в своей правоте, и причин для этого было множество. Во-первых, я вовсе не считаю, что счастье состоит в обладании тем, что тебе принадлежит; под такой вопиющей банальностью не подписался бы даже песик Снупи. Во-вторых, маловероятно, чтобы средневековый персонаж мог думать, что счастье состоит в том, чтобы иметь, что имеешь, поскольку для средневекового сознания счастье было состоянием, которого можно достичь в будущем, пройдя сквозь мытарства и страдания. Итак, я повторил, что такой фразы никогда не писал, и мой собеседник смотрел на меня, как если бы я прилюдно отказался от собственных слов.

Позже я случайно наткнулся на эту фразу: в «Имени розы», в описании эротического экстаза, испытанного Адсоном в монастырской кухне. Сей эпизод, как может с легкостью догадаться даже самый недалекий читатель, целиком построен на цитатах из библейской Песни Песней и работ средневековых писателей-мистиков. В любом случае, даже если точный источник

неопределим, читатель может с уверенностью утверждать, что в указанном отрывке описываются переживания юноши после первого (и, возможно, последнего) в его жизни полового акта. Если прочитать упомянутую фразу целиком, не вырывая ее из контекста (я имею в виду контекст романа, а не контекст его средневековых источников), то вот что мы видим: «О Господи Боже мой! Если душа восхищена от тебя, тогда наивысшее благо — любить, что видишь, наивысшее счастье — иметь, что имеешь». То есть «счастье — иметь, что имеешь» не вообще в любой момент жизни, но исключительно в моменты экстатического восторга. В данном случае перед нами образцовый пример, когда совершенно необязательно понимать намерения эмпирического автора, ибо намерения текста выражены предельно ясно и не допускают иной трактовки. И если считать, что использованные мною слова наделены общепринятым значением, то истинный смысл текста вовсе не таков, каким его вообразил данный конкретный читатель, потакая собственным идиосинкразическим позывам. Стало быть, в промежутке между непостижимым намерением автора и спорным намерением читателя присутствует прозрачное намерение текста

как такового, которое самостоятельно отметает любые несостоятельные интерпретации.

Я получил огромное наслаждение от чтения великолепной книги Роберта Ф. Флейснера «Хоть розой назови ее, хоть нет: обзор литературной флоры от Шекспира до Эко» (надеюсь, Шекспир был бы горд, увидав наши имена рядом). Флейснер, рассказывая о подмеченных им множественных связях между моею розой и прочими розами мировой литературы, говорит нечто весьма любопытное: он стремится продемонстрировать, как «роза Эко произросла из конан-дойлевского “Морского договора”, который, в свою очередь, многим обязан тому обожанию, с которым относился к розе сыщик Кафф из “Лунного камня”»[13].

Не скрою, я большой поклонник Уилки Коллинза, но не припомню (и уж точно не помнил во время написания романа), чтобы его персонаж Кафф был неравнодушен к розам. И хоть я в свое время прочитал все, написанное Артуром Конан Дойлем, должен признаться, что его «Морской договор» я не помню. Это и не важно: в «Имени розы» содержится столько прямых указаний на Шерлока Холмса, что текст мой вполне способен поддержать и эту дополнительную связь. Тем не менее, несмотря на всю мою непредубеж-

денность, думаю, что Флейснер переигрывает; в попытке показать, насколько мой Вильгельм «зеркально повторяет» холмсовское восхищение розами, он приводит следующий пассаж из моего романа: «Крушина, — вдруг проговорил Вильгельм, нагибаясь к какому-то растению, которое он даже при зимнем безлистье распознал по стебельку. — Отвар ее коры очень полезен».

Забавно, что Флейснер обрывает цитату на «очень полезен», тогда как в оригинальном тексте предложение продолжается словами «при геморрое». Честное слово, не думаю, что образцовый читатель способен заподозрить в моей «крушине» скрытую аллюзию на розу.

Джозуэ Муска написал один из лучших критических разборов «Маятника Фуко» из всех, что мне довелось читать[14]. Однако уже на первых страницах он признает, что заразился привычкой моих персонажей для всего подбирать аналогии и сам ищет в романе ассоциации и отсылки к прочим литературным трудам. Он мастерски обнаружил и описал множество прозрачных цитат и стилистических аналогий, которые я намеренно поместил в роман с тем, чтобы их кто-то нашел. Он выявил массу ассоциативных связей, о которых я не задумывался, но которые звучат

весьма убедительно. И он же выступил в роли читателя-параноика, отыскав в моем романе аналогии, которые меня совершенно шокировали, но ошибочность которых я оказался не в силах доказать (хотя знаю, что они могут ввести читателя в заблуждение). К примеру, Муска подметил, что первые буквы прозвища компьютера Абулафия (*Abulafia*) и имен трех главных героев Бельбо, Казобона и Диоталлеви (*Belbo, Casaubon, Diotallevi*) образуют цепочку ABCD. Бессмысленно возражать, что изначально и почти до завершения рукописи компьютер назывался иначе: читатели могут возразить, что в конце работы я подсознательно переименовал его, чтобы на выходе получить алфавитную последовательность. Еще одна подмеченная критиком связь: мой герой Якопо Бельбо (*Jacopo Belbo*) обожает виски, а инициалы его — по странному совпадению — JB. Опять же, нет

смысла приводить в качестве контраргумента тот факт, что, пока роман писался, Бельбо звали не Якопо, а Стефано, и переименовал я его в самый последний момент. Никакой аллюзии на марку виски J&B в имени главного героя нет.

Единственные возражения, которые я могу привести как образцовый читатель собственного

романа, состоят в том, что (1) алфавитная последовательность ABCD текстуально иррелевантна, если имена прочих персонажей не продолжают эту цепочку до XYZ; (2) мой герой Якопо Бельбо кроме виски также пьет мартини, к тому же легкое пристрастие к горячительным напиткам отнюдь не является его основным качеством.

Для сравнения, мне нечего возразить читателю, который подметил, что Чезаре Павезе (автор, мною давно и нежно любимый) родился в деревне Санто-Стефано-Бельбо и что мой Бельбо, меланхоличный уроженец Пьемонта, помнит Павезе. Признаюсь (хоть мой образцовый читатель и не должен об этом знать), что мое собственное детство прошло на берегах реки Бельбо и именно я был участником тех нелегких испытаний, приписанных мною Якопо Бельбо. Правда, случилось это задолго до того, как я узнал о Чезаре Павезе. Собственно говоря, я переименовал Бельбо из Стефано в Якопо ровно для того, чтобы отсылка к Павезе не была такой уж нарочито откровенной. Однако этого оказалось явно недостаточно. Так что мой читатель был абсолютно прав, углядев связь между Павезе и Якопо Бельбо. Возможно, он остался бы прав, даже если б я сменил Бельбо не только имя, но и фамилию.

Я мог бы привести еще множество похожих примеров, но позволю себе остановиться на этих, поскольку они относятся к числу самых наглядных. Более сложные случаи я опущу, чтобы не углубляться в дебри философской и эстетической интерпретации. Надеюсь, вы согласитесь, что эмпирический автор был использован мною в этой игре лишь для того, чтобы подчеркнуть его иррелевантность и восстановить права текста как такового.

Однако по мере того, как эта часть моей речи близится к концу, я чувствую, что все же уделил эмпирическому автору недостаточно внимания. Следует признать, что как минимум в одном случае признания эмпирического автора могут играть очень важную роль — и даже не для того, чтобы читатель лучше понял текст, но чтобы прочувствовал непредсказуемость любого творческого процесса. Постичь суть творческого процесса значит принять тот факт, что иногда некоторые текстовые решения возникают в результате удачного стечения обстоятельств или же являются продуктом работы механизмов подсознания. Это, в свою очередь, помогает нам понять разницу между стратегией текста (то есть лингвистического объекта, читая который

образцовый читатель имеет возможность составить собственное суждение, не зависящее от намерений эмпирического автора) и историей возникновения и развития этого текста.

Часть приведенных мною выше примеров служит подтверждением этой мысли. Позволю дополнить этот ряд двумя забавными эпизодами, особенность которых в том, что оба касаются исключительно моей личной жизни и не имеют никакого очевидного текстового эквивалента. То есть с точки зрения интерпретации текста оба этих примера иррелевантны. Они просто объясняют, каким образом текст (который, как мы помним, есть приспособление, созданное, чтобы спровоцировать появление как можно большего количества толкований) зачастую прорастает из таких глубинных слоев подсознания, которые не имеют (или пока не имеют) ничего общего с литературой.

История первая: в «Маятнике Фуко» юный Казобон любит бразильянку по имени Ампаро. Представьте, Джозуэ Муска увидел в имени девушки связь с физиком Андре-Мари Ампером, исследовавшим магнитные взаимодействия между электрическими полями. Слишком сложно. Я не знаю, почему назвал возлюбленную Казобона

именно так. Позднее я понял, что имя-то совсем не бразильское, и дописал (см. гл. 23): «Никогда я не мог понять, откуда у этой потомицы голландцев, причаливших в Ресифи и перемешавших свою кровь с индейцами и с суданскими неграми, с ее ямайским лицом, с ее парижской культурой, взялось испанское имя». Другими словами, я выбрал имя «Ампаро», как если бы оно пришло ко мне откуда-то извне.

Через несколько месяцев после того, как книга увидела свет, один из моих друзей спросил: «А почему именно “Ампаро”? Разве это не название горы? Или имя девушки, смотрящей на гору?» И затем пояснил: «Есть такая песня, “Гуантанамера”, и где-то в ней, кажется, присутствует “Ампаро”». О господи! Ну конечно, я прекрасно знал эту песню, хоть не помнил из нее ни единого слова! В середине 1950-х ее пела прекрасная латиноамериканка, в которую я тогда был влюблен. Она не была ни бразильянкой, ни марксисткой, ни негритянкой, ни истеричкой, как Ампаро из моего романа, однако совершенно ясно, что, сочиняя очаровательную латиноамериканку, я подсознательно разбередил в душе образ, хранившийся там со времен юности, когда мне было столько же лет, сколько Казобону. Я вспомнил

песню, и каким-то таинственным образом имя «Ампаро», совершенно мною позабытое, перекочевало из моего подсознания на бумагу. Эта история абсолютно иррелевантна с точки зрения интерпретации моего романа. В том, что касается текста, Ампаро есть Ампаро есть Ампаро есть Ампаро.

История вторая. Те из вас, кто читал «Имя розы», вероятно, помнят, что это история таинственного манускрипта, который оказывается утерянной рукописью второй книги «Поэтики» Аристотеля, что листы книги пропитаны ядом и что описана она (в главе «Седьмого дня НОЧЬ») приблизительно так: «Он прочел вслух до конца первого листа книги, потом умолк, как бы утратив интерес, и быстро просмотрел следующие несколько листов. Но оказалось, что листать эту книгу не так-то просто. Вдоль верхнего поля и вдоль обреза ее листы слиплись, склеились. Так бывает, когда книга отсыревает из-за дурного хранения. Ее бывает невозможно открыть. Пергаменты перестают отделяться один от другого, превращаясь в плотную клейкую массу».

Я написал эти строки в конце 1979 года. В последующие годы я (возможно, поскольку после выхода «Имени розы» стал чаще общаться с

библиотекарями и библиофилами, а кроме того, у меня наконец появилось немного свободных денег) увлекся коллекционированием редких изданий. Я и прежде, бывало, покупал старые книги, но делал это от случая к случаю, и только если они стоили дешево. Лишь последние двадцать пять лет я занимаюсь коллекционированием книг серьезно — а «серьезно» в данном контексте означает изучение специализированных каталогов, составление технических описаний, включающих сравнительный анализ экземпляра, историческую справку о предыдущих и последующих изданиях и точнейшее описание физического состояния конкретного экземпляра. Последнее подразумевает использование специальной терминологии для описания возможных особенностей и дефектов книги: бумага покрыта «лисьими пятнами», потемнела, покоробилась, испачкана, страницы «крошатся», листы обрезаны или не обрезаны, имеются соскобы текста, книга была расшита и сшита заново, присутствуют загнутые страницы, и так далее.

Как-то раз, перебирая одну из верхних полок домашней библиотеки, я нашел экземпляр «Поэтики» Аристотеля с примечаниями Антонио Риккобони, отпечатанный в 1587 году в Падуе.

Я о нем совершенно забыл. На форзаце обнаружилось написанное карандашом число «1.000», что означает, что когда-то в 1950-х я приобрел этот том за тысячу лир (что сегодня равняется примерно семидесяти американским центам). Сверившись с каталогом, я выяснил, что мой экземпляр — это второе издание, не такая уж и редкость, и что в Британском музее имеется идентичная копия. Но я был счастлив находке: ясно, что такую книгу не так просто разыскать, да к тому же комментарии Риккобони не так широко известны и цитируются гораздо реже, чем, скажем, примечания Робортелло или Кастельветро.

Итак, я приступил к составлению технического описания моего экземпляра. Переписывая на специальную карточку содержание титульной страницы, я обнаружил, что в книге имеется дополнительный раздел, озаглавленный *Ejusdem Ars Comica ex Aristotele,* описывающий утерянное сочинение Аристотеля о комедии. Вероятно, комментатор пытался реконструировать не дошедший до нас второй том «Поэтики». Но поскольку Риккобони был не единственным, кто предпринял такую попытку, я не очень-то удивился и продолжил составлять техническое описание книги. И через некоторое время меня

охватило чувство, подобное тому, что испытал Засецкий, герой одной из книг советского нейрофизиолога А. Р. Лурии[15]. Этот Засецкий во время Второй мировой войны был ранен в голову и лишился части мозга, потеряв после операции память и способность говорить, — но сохранив способность писать. Его рука автоматически переносила на бумагу информацию, думать о которой он не мог из-за ранения, и так, шаг за шагом, перечитывая написанное, он сумел реконструировать собственную личность.

Точно так же я, холодным взглядом ученого рассматривая книгу и записывая ее физические характеристики, внезапно понял, что заново пишу «Имя розы». Единственное отличие моего экземпляра состояло в том, что его листы — начиная со сто двадцатой страницы, с раздела Ars Comica, — были серьезно повреждены не вдоль верхнего, а вдоль нижнего поля, но все прочее было идентично. Страницы моего экземпляра, потемневшие и слипшиеся от влаги, словно слились по обрезу книги в единую корку и выглядели так, будто их промазали какой-то отвратительной маслянистой массой.

Я держал в руках тот самый фолиант, который описал в романе. Он все это время, долгие годы

хранился у меня дома, на книжной полке.

Нет, это не было каким-то удивительным совпадением или чудом. Я купил эту книгу давно, еще в юности, пролистал, понял, что экземпляр в ужасном состоянии, отложил в сторону и забыл о ее существовании. Но какая-то внутренняя фотокамера внутри меня запечатлела склеившиеся страницы, и образ сих ядовитых листов прятался в потаенном углу моей души на протяжении десятилетий, вплоть до той самой секунды, когда он явился мне снова — не знаю почему — и я поверил, что сам придумал эту книгу.

Этот эпизод, как и предыдущий, не имеет никакого отношения к возможным интерпретациям «Имени розы». Мораль сих басен — если уж искать в них смысл — в том, что частная жизнь эмпирических авторов зачастую куда менее доступна пониманию, чем созданные ими тексты. В промежутке между непостижимой историей текстотворения и бесконтрольным самотеком его будущих прочтений текст как таковой по-прежнему представляет собою утешительную в своем постоянстве сущность, надежную опору для всех нас.

3
Размышления о литературных персонажах

[Дон Кихот] с головой ушел в чтение, и сидел он над книгами с утра до ночи и с ночи до утра; и вот оттого, что он мало спал и много читал, мозг у него стал иссыхать, так что в конце концов он и вовсе потерял рассудок. Воображение его было поглощено всем тем, о чем он читал в книгах: чародейством, распрями, битвами, вызовами на поединок, ранениями, объяснениями в любви, любовными похождениями, сердечными муками и разной невероятной чепухой, и до того прочно засела у него в голове мысль, будто все это нагромождение вздорных небылиц – истинная правда, что для него в целом мире не было уже ничего более достоверного. Он говорил, что Сид Руй Диас очень хороший рыцарь, но что он ни в какое сравнение не идет с Рыцарем Пламенного Меча, который одним ударом рассек пополам двух свирепых и чудовищных великанов. Он отдавал предпочтение Бернардо дель Карпьо оттого, что тот умертвил в Ронсевальском ущелье очарованного Роланда.

Мигель де Сервантес Сааведра, «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»[4]

Сразу после публикации «Имени розы» я начал получать письма от читателей, которые якобы обнаружили и посетили аббатство, где разворачивалось действие романа. Многие просили снабдить их дополнительными данными о манускрипте, упомянутом в предисловии. В той самой вступительной главе я написал, что обнаружил безымянную книгу Афанасия Кирхера в одной из букинистических лавок Буэнос-Айреса. Недавно — то есть спустя тридцать лет после выхода романа — я получил письмо от немецкого читателя, который сообщал, что отыскал в Буэнос-Айресе лавку букиниста, где выставлен на продажу том сочинений Кирхера. Читатель интересовался, не тот ли магазин и не ту ли книгу я упомянул в романе.

Надо ли говорить, что и местоположение, и планировка аббатства были мною выдуманы (хоть и основаны в значительной степени на реальных обителях); что начать литературное произведение с рассказа о случайно найденной

---

[4] Примечания: 4
Перевод Н. Любимова.

старинной книге — это древний литературный топос, причем древний настолько, что вступительную главу «Имени розы» я намеренно назвал «Разумеется, рукопись»; и что таинственное произведение Кирхера и еще более таинственная лавка книжных древностей в Буэнос-Айресе тоже были мною выдуманы.

Предположим, что те, кто искал настоящее аббатство и подлинную книгу, — просто наивные читатели, не вполне знакомые с литературными конвенциями. Они взялись за роман случайно, посмотрев экранизацию. Но тот читатель-немец, которого я упомянул, он-то ходит по букинистам и, похоже, знает о Кирхере, то есть образованный человек, хорошо знакомый с книгами и печатным словом. Стало быть, по всей вероятности, многие читатели, независимо от их культурного уровня, не способны провести разделительную черту между вымыслом и реальностью. Они воспринимают литературных героев всерьез, как если бы те были настоящими людьми.

Еще одно замечание касательно отличия (или тождественности) литературных персонажей и живых людей можно найти в «Маятнике Фуко». После посещения фантасмагорической алхимической церемонии Якопо Бельбо с иронией

пытается оправдать действия ее участников: «Проблема не в том, чтобы знать, лучше ли они или хуже тех, кто паломничает по святилищам. Я хочу понять, кто такие мы. Мы, считающие, что Гамлет более реален, нежели наша дворничиха. Имею ли я право судить их, я, который бегает за мадам Бовари, чтобы устроить ей сцену ревности?»

Оплакивая Анну Каренину

В 1869 году, прежде чем пересечь Средиземное море и присоединиться к Гарибальди в его сицилийском походе, Александр Дюма-отец остановился в Марселе и посетил замок Иф, в котором его персонаж Эдмон Дантес, еще не превратившийся в графа Монте-Кристо, провел четырнадцать долгих лет в заточении, постигая науку жизни под водительством мудрого аббата Фариа, обитателя соседней камеры[16]. В замке Дюма узнал, что для любопытствующих посетителей организованы экскурсии в так называемую «подлинную» камеру Монте-Кристо и гиды рассказывают о Дантесе, Фариа и прочих его персонажах так, словно они на самом деле существовали[17], но ни слова не говорят о прочих именитых узниках, хотя в замке Иф содержались весьма значительные исторические фигуры (например, Оноре Мирабо).

В мемуарах Дюма мы находим такое замечание: «Удел романиста — создавать героев. Придуманный писателем персонаж убивает свой исторический прообраз, исследуемый учеными. Причина в том, что историки общаются с бесплот-

ными призраками, тогда как романисты создают живых людей»[18].

Один знакомый как-то предложил мне организовать симпозиум по следующей теме: «Если нам известно, что Анна Каренина — вымышленный персонаж, не существовавший в реальном мире, почему же мы оплакиваем ее печальную кончину или, по крайне мере, глубоко сопереживаем ее несчастьям?»

Возможно, многие высокообразованные читатели не оплакивают судьбу Скарлетт О'Хара, но даже их трогает судьба несчастной Анны Карениной. Скажу больше, я собственными глазами видел, как высоколобые интеллектуалы обливались слезами в финальной сцене «Сирано де Бержерака», и это неудивительно, ибо если стратегия драматургического произведения направлена на то, чтобы зритель плакал, она заставит плакать любого, независимо от его культурного уровня. Проблема тут не в эстетике: даже великие произведения искусства иногда не вызывают эмоционального отклика, тогда как масса плохих фильмов и дешевых романов с этой задачей успешно справляются[19]. Давайте вспомним, что мадам Бовари, персонаж, над которым всхлипывали бессчетные читатели, обычно плакала

над любовными романами, которые читала.

Своему знакомому я решительно заявил, что данный феномен не имеет ни онтологической, ни логической значимости и может быть интересен лишь психологам. Мы можем отождествлять себя с вымышленными персонажами и примерять к себе их поступки, поскольку, в соответствии с нарративным соглашением, начинаем жить в их возможном мире, как если бы это был наш реальный мир. Но это происходит не только во время чтения художественной литературы.

Многим из нас доводилось хотя бы раз думать о возможной смерти одного из близких и испытывать при том глубокое потрясение, даже плакать, хотя мы точно знали, что печальное событие пока не произошло, что оно лишь плод нашего воображения. Сей феномен идентификации и проекции — явление абсолютно нормальное и относится, повторяю, к сфере психологии. Если существуют в мире оптические иллюзии, при которых определенные предметы кажутся больше, хотя мы знаем, что они в точности того же размера, что раньше, то почему бы не допустить существования эмоциональных иллюзий?[20]

Я также попытался продемонстрировать моему визави, что способность литературного персона-

жа вызвать у читателя сострадание и заставить его плакать зависит не только от его (или ее) качеств, но и от культурных традиций читателя — или от степени совпадения нарративной стратегии с его культурными ожиданиями. Так, в середине девятнадцатого века читатели проливали слезы и даже рыдали над судьбою Флер де Мари, героини «Парижских тайн» Эжена Сю, тогда как сегодня злоключения бедной девушки оставляют нас цинично безучастными. При этом всего несколько десятилетий назад многих глубоко тронула история Дженни из книги Эрика Сигала «История любви» (и ее экранной версии).

Однако впоследствии я понял, что так просто отмахнуться от вопроса не удается. Я был вынужден признать, что есть разница между страданиями по поводу воображаемой смерти близкого человека и слезами по Анне Карениной. Действительно, в обоих случаях мы принимаем за правду то, что произошло в возможном мире: в первом случае это мир нашего воображения, во втором — мир, созданный Толстым. Однако если впоследствии нас спросят, умер ли на самом деле близкий нам человек, мы с огромным облегчением — тем облегчением, которое испытываешь, проснувшись после ночного кошмара, — ответим

отрицательно. Тогда как если нас спросят, действительно ли Анна Каренина покончила с собой, мы будем вынуждены ответить положительно, ибо факт ее самоубийства является истинным в любом из возможных миров.

Более того, если затронуть тему романтической любви, то мы страдаем, лишь вообразив, что наша возлюбленная (или возлюбленный) может нас оставить, а те из нас, кого и в самом деле бросили, случается, сводят счеты с жизнью. Однако мы не особенно страдаем, когда возлюбленная уходит не от нас, а от кого-то из наших друзей. То есть мы, конечно, искренне сочувствуем покинутому, но я никогда не слышал о человеке, который кончил жизнь самоубийством потому, что от одного из его друзей ушла возлюбленная. Поэтому кажется странным, что после публикации книги Гете «Страдания юного Вертера» (главный герой которой расстается с жизнью из-за несчастной любви) множество юных читателей последовало его примеру. Этот феномен впоследствии получил название «эффект (или синдром) Вертера». Как же так получается, что люди почти с полным равнодушием относятся к смерти от голода миллионов реальных индивидуумов, включая множество детей, но воспринимают смерть Анны

Карениной как тяжелую личную трагедию? Почему мы всем сердцем сопереживаем страданиям человека, про которого наверняка знаем, что он никогда не существовал?

Онтология vs. семиотика

Но можем ли мы быть уверены, что вымышленные герои не существуют в реальности? Давайте будем использовать термин «физически существующий объект» (сокращенно ФСО) применительно к объектам, существующим в данный момент в нашем мире (таким как вы, Луна, город Атланта и т. п.), а также применительно к объектам, существовавшим только в прошлом (таким как Юлий Цезарь или корабли Колумба). Вполне естественно, что никто не посмеет заявить, что вымышленные персонажи являются ФСО. Тем не менее это не означает, что они вовсе не являются объектами.

Достаточно согласиться с оригинальной онтологической теорией, выдвинутой Алексиусом фон Мейнонгом (1853–1920), чтобы принять мысль о том, что любое изображение или суждение в обязательном порядке относится к какому-либо объекту, причем объект сей совершенно необязательно должен существовать в действительности. Объектом является что угодно, обладающее определенными качествами, однако существование не является одним из обязатель-

ных качеств. За семь веков до фон Мейнонга философ Авиценна сказал, что существование — это лишь случайное свойство существа или субстанции (*accidens adveniens quidditati*). Соответственно, в мире имеются абстрактные объекты — такие как число семнадцать или прямой угол, которые не существуют физически, но *считаются существующими*, — и *конкретные* объекты, вроде Умберто Эко или Анны Карениной, с той лишь разницей, что Эко — безусловный ФСО, тогда как Анна Каренина — нет.

Считаю необходимым уточнить, что онтология вымышленных персонажей не является предметом данного разговора. Чтобы быть субъектом онтологического обсуждения, объект должны считать существующим все без исключения, как в случае с прямым углом, который представляется большинству математиков и философов эдакой платоновской идеей — в том смысле, что утверждение «в прямом угле девяносто градусов» останется истинным даже в случае исчезновения человечества и должно быть признано таковым любыми космическими пришельцами.

И напротив, тот факт, что Анна Каренина покончила жизнь самоубийством, зависит от культурной компетенции многих живущих чита-

телей; сей факт доказан некоторым количеством книг, однако будет неизбежно забыт, если человечество и все созданные им книги исчезнут с лица земли. Единственное возможное возражение состоит в том, что прямой угол будет состоять из девяноста градусов только для пришельцев, чья геометрия совпадает с Евклидовой, и что любое утверждение, касающееся Анны Карениной, сохранит свою истинность для инопланетян, если им удастся заполучить и прочитать хотя бы один экземпляр толстовского романа. Я не буду вдаваться в дискуссию о платонической природе математических объектов и ничего не знаю о геометрии и сравнительном литературоведении обитателей далекого космоса. Тем не менее рискну предположить, что теорема Пифагора сохранит истинность и после исчезновения человека, тогда как для того, чтобы Анна Каренина могла существовать хоть в какой-то форме, в обязательном порядке необходимо некое квазичеловеческое сознание, способное превратить текст Толстого в ментальный феномен.

Единственное, в чем я совершенно убежден, так это в том, что некоторое значительное количество людей воспринимает информацию о самоубийстве Анны Карениной эмоционально,

тогда как очень немногие (если таковые вообще имеются) удивляются или печалятся, узнав, что в прямом угле девяносто градусов. Поскольку мы здесь рассуждаем, почему людей трогает то, что происходит с вымышленными персонажами, я никак не могу принять онтологическую точку зрения на данный вопрос. Я вынужден считать Анну Каренину разумо-зависимым объектом, предметом познания. Иными словами (подробнее объясню свою позицию ниже), я подхожу к вопросу не онтологически, а семиотически. Иначе говоря, меня интересует, какого рода смысловое содержание вкладывает компетентный читатель в словосочетание «Анна Каренина» — особенно если он принимает за данность тот факт, что Анна — не ФСО и никогда таковым не являлась.

Более того, исследуемая мною проблема формулируется следующим образом: в каком смысле нормальный читатель считает истинным предположение «Анна Каренина покончила с собой», если он наверняка знает, что Анна Каренина — не ФСО? Я не спрашиваю «где, в какой части Вселенной обитают вымышленные персонажи?», но «почему мы говорим о них так, словно они на самом деле живут в каком-то уголке Вселенной?»[21].

Чтобы по возможности ответить на эти вопросы, думаю, следует переосмыслить некоторые очевидные факты, касающиеся вымышленных героев и мира, в котором они существуют.

Незавершенные возможные миры и завершенные персонажи

По определению, художественные тексты повествуют о личностях и событиях не существующих на самом деле (и именно по этой причине они требуют временно отказаться от недоверия). Следовательно, с точки зрения семантики правды, литературные утверждения всегда противоречат истине.

Тем не менее мы не принимаем литературные утверждения за ложные. Во-первых, читая художественный текст, мы тем самым вступаем в безмолвное соглашение с автором, который притворяется, что все написанное им — правда, и просит нас притвориться, что мы воспринимаем его всерьез[22]. Таким образом, каждый писатель создает возможный мир, и все наши суждения об истинности и ложности базируются на законах этого мира. Так, с литературной точки зрения утверждение, что Шерлок Холмс живет на Бейкер-стрит, является истинным, а что он обитал на берегах Спунривер — ложным.

Мир, используемый художественным текстом

в качестве места действия, не может полностью отличаться от мира, в котором мы живем, даже если речь идет о сказке или научной фантастике. Даже тут, если упомянут лес, всем понятно, что он более или менее похож на лес в нашем реальном мире, деревья в нем растительного, а не минерального происхождения, и так далее. Если же нам ненароком скажут, что вымышленный лес состоит из неорганических деревьев, понятия «неорганический» и «дерево» обязаны соответствовать их аналогам из реального мира.

Обычно в качестве места действия используется мир нашей повседневной жизни — или как минимум совпадающий с ним по всем основным параметрам. Произведения Рекса Стаута, например, предлагают читателю считать истинным тот факт, что в городе Нью-Йорке живут такие люди, как Ниро Вульф, Арчи Гудвин, Сол Пензер и инспектор Кремер, не числящиеся ни в каких муниципальных списках. Тем не менее основное действие происходит в городе, который в точности такой же, каким является (или когда-то был) настоящий Нью-Йорк, так что мы бы очень удивились, если бы вдруг Арчи Гудвин в Центральном парке поднялся на Эйфелеву башню. Вымышленный литературный мир не только

возможен, он также мал, то есть дает нам «сравнительно краткое описание событий локального характера, имевших место в одном из закоулков реального мира»[23].

Мир художественного произведения представляет незавершенное, не максимальное состояние дел[24]. В реальном мире, если утверждение «Джон живет в Париже» истинно, то истинно также, что Джон живет в столице Франции, севернее Милана и южнее Стокгольма. Аналогичный набор требований неприменим для возможных миров, строящихся на наших познаниях или вере, — так называемых доксастических миров, или «миров мнения». Если истинно, что Джон верит, что Том живет в Париже, это вовсе не означает, что Джон верит, что Том живет севернее Милана, поскольку Джону для такой уверенности может не хватать географической информации[25]. Литературные миры так же неполны, как миры доксастические, но имеют свои особенности.

К примеру, в зачине романа Фредерика Пола и Сирила Корнблата «Торговцы космосом» мы читаем: «Я размазал депиляторную пену по лицу и подставил его под тонкую струйку пресной воды, сочившуюся из крана»[26]. Если бы данное предложение описывало реальный мир, слово

«пресной» было бы лишним, поскольку в нашем мире из кранов, как правило, течет именно пресная вода. Однако, исходя из предположения, что здесь описывается вымышленный мир, мы понимаем, что до нас косвенным образом доносят информацию о некоем мире, в котором в обычной раковине из кранов может течь пресная или соленая вода (тогда как в нашем мире вода бывает холодная или горячая). Даже если текст не предоставит никакой дополнительной информации, читатель имеет все основания заключить, что дело происходит в научно-фантастическом мире, страдающем от недостатка пресной воды. Не получив дополнительных данных, мы наверняка решим, что и пресная, и соленая вода того мира — обычная H2O. С этой точки зрения кажется, будто вымышленные литературные миры паразитируют на мире реальном[27]. Возможный литературный мир — такой, в котором всё в точности повторяет наш так называемый реальный мир, за исключением отклонений, явным образом представленных самим текстом.

В третьей сцене III акта «Зимней сказки» Шекспира говорится, что действие происходит в Богемии, пустынной стране на морском берегу. Мы знаем, что в Богемии нет моря, точно так же,

как нет морских курортов в Швейцарии, но принимаем за данность то, что в возможном мире шекспировской пьесы Богемия омывается волнами моря. Подчиняясь литературной конвенции и подавив недоверие, мы обязаны принять такие отклонения, как если бы это была правда[28].

Как было сказано, литературные персонажи отличаются неопределенностью, то есть нам известны только некоторые из их характеристик, тогда как реальным людям свойственна полная определенность, и мы теоретически имеем возможность подтвердить или опровергнуть утверждение о любом из их известных признаков[29]. Это утверждение верно с онтологической точки зрения, тогда как с точки зрения эпистемологической все ровно наоборот: никто не способен выявить и перечислить предположительно бесконечные свойства данного индивидуума или данного вида, тогда как свойства литературных героев жестко ограничены нарративным текстом — и только атрибуты, упомянутые в тексте, должны приниматься в расчет для идентификации персонажа.

По сути дела, Леопольда Блума я знаю гораздо лучше, чем собственного отца. Кто скажет, сколько эпизодов из жизни моего отца остались мне

неизвестны, сколькими мыслями он никогда со мною не делился, сколько раз он скрывал от меня свои печали, проблемы, слабости? Сейчас, когда его уже нет в живых, я, наверное, уже никогда не открою эти скрытые и, возможно, фундаментальные страницы его бытия. Как те историки, о которых писал Дюма, я продолжаю впустую размышлять о дорогом моему сердцу и навеки для меня утраченном призраке. Тогда как о Леопольде Блуме я знаю все, что требуется, — и каждый раз, перечитывая «Улисса», открываю что-то новое.

Ученые, имеющие дело с историческими фактами, могут веками спорить о релевантности или незначительности отдельных деталей. К примеру, важно или нет для понимания истории Наполеона знать, что ел император накануне битвы при Ватерлоо? В глазах большинства биографов эта информация является второстепенной. Однако допускаю, что есть историки, которые верят в решающую роль пищи в определении человеческого поведения, и сведения о меню Наполеона (особенно подкрепленные документально) для их исследований представляют чрезвычайную важность.

Художественный текст, в свою очередь, со-

общает нам — и весьма точно, — какие детали важны для интерпретации истории, психологии персонажей, и так далее, а какие — не очень.

В конце главы XXXV части второй «Красного и черного» Стендаль рассказывает, как Жюльен Сорель пытается застрелить госпожу де Реналь в церкви Верьера. Сказав, что у Жюльена дрожали руки, автор продолжает: «В этот момент мальчик, помогавший при богослужении, зазвонил в колокольчик перед выносом Святых Даров. Госпожа де Реналь наклонила голову, и на минуту ее лицо почти совсем скрылось в складках шали. Жюльен видел ее уже не так хорошо. Он выстрелил в нее, и промахнулся; выстрелил второй раз — она упала»[5].

На следующей странице Стендаль сообщает, что госпожа де Реналь была ранена, но не смертельно: первая пуля прострелила ей шляпу, вторая задела плечо. Интересно отметить, что по причинам, заинтриговавшим многих критиков[30], Стендаль очень подробно описывает судьбу второй пули: отскочив от плечевой кости госпожи де Реналь, она попала в готическую колонну, отколов от нее большой кусок камня. Однако,

[5] Примечания: 5

Цит. по: Стендаль, Красное и черное. СПб.: Азбука-классика, 2010, пер. А. Чеботаревой.

уделив так много внимания траектории полета второй пули, Стендаль почти ничего не говорит о первой.

Читатели до сих пор гадают, что произошло с первой пулей. Уверен, поклонники Стендаля не оставляют попыток отыскать описанную церковь и обнаружить в ней след от первого выстрела Сореля (например, скол на другой колонне). Движимые примерно тем же чувством, поклонники Джеймса Джойса регулярно собирались в Дублине, чтобы найти аптеку, в которой Блум купил лимонное мыло, — и эта аптека действительно существует или, точнее сказать, все еще существовала в 1965 году, когда я приобрел в ней кусок точно такого мыла (возможно, аптекарь наладил его производство лишь для того, чтобы потрафить фанатам Джойса).

А теперь давайте предположим, что некий критик замыслил интерпретировать весь роман Стендаля, приняв за отправную точку рассуждения эту исчезнувшую первую пулю. Не нужно удивляться, критика зачастую принимает куда более извращенные формы! Так вот, поскольку текст не придает пропавшей пуле сколько-нибудь серьезного значения (точнее, лишь вскользь ее упоминает), мы имеем право считать такую

интерпретационную стратегию притянутой за уши. Литературный текст не только информирует нас, что есть истина и что есть ложь в данном нарративном мире, но также неоднозначно дает понять, что имеет первостепенное значение, а чем можно с легкостью пренебречь.

Вот почему нам кажется, что мы вправе неопровержимо утверждать или отрицать факты, касающиеся существования литературных персонажей. То, что первая пуля Жюльена Сореля не попала в цель, так же абсолютно истинно, как факт, что подружку Микки-Мауса зовут Минни.

Литературные утверждения vs. исторические утверждения

Являются ли литературные утверждения типа «Анна Каренина покончила с собой, бросившись под поезд» в той же степени истинными, что и исторические утверждения вроде «Адольф Гитлер покончил с собой в берлинском бункере, и его труп сожгли на заднем дворе рейхсканцелярии»? Нашим инстинктивным ответом будет, что утверждение по поводу Анны Карениной относится к области вымышленного, тогда как фраза о Гитлере описывает нечто, происходившее на самом деле.

Таким образом, дабы соблюсти все условия семантики правды, мы должны сказать: «утверждение, будто Анна Каренина покончила с собой, бросившись под поезд, истинно» есть лишь другой способ заявить, что в нашем мире истинным является тот факт, что в тексте романа Толстого утверждается, что Анна Каренина покончила с собой, бросившись под поезд.

Если это так, то с точки зрения логики утверждение, касающееся Анны, истинно *de dicto*, но не

является таковым *de re*[6], а с семиотической точки зрения оно содержит план выражения, но не *план содержания* — или, выражаясь терминами Фердинанда де Соссюра, уровень *обозначающего*, а не уровень *обозначаемого*.

Мы можем делать истинные заявления по поводу литературных персонажей, поскольку все, что с ними происходит, записано с помощью текста, который в данном случае выполняет ту же функцию, что и нотная грамота. «Анна Каренина совершила самоубийство, бросившись под поезд» истинно точно так же, как истинно, что Пятая симфония Бетховена написана в тональности до минор (а не в фа мажоре, как Шестая) и начинается с музыкальной фразы «соль-соль-соль-мибемоль».

Позвольте мне назвать такой способ оценки литературных утверждений «партитурным подходом». Он тем не менее не является вполне удовлетворительным с точки зрения читательского опыта. Даже закрыв глаза на массу проблем, вытекающих из того обстоятельства, что чтение партитуры есть сложнейший процесс интерпретации, мы можем утверждать, что музыкальная

[6] Примечания: 6

De dicto (лат. «о речи», эпистемически, субъективно) и de re (лат. «о вещи», онтологически, объективно) — понятия модальной логики.

партитура представляет собою семиотический инструмент, указывающий, как именно следует воспроизводить заданную последовательность звуков. И лишь после трансформации ряда рукописных или печатных знаков в звуки слушатели могут утверждать, что исполняется Пятая симфония Бетховена. (Это происходит даже с профессиональными музыкантами, умеющими читать музыкальную партитуру про себя: в действительности они лишь воспроизводят звуки в собственном мозгу.) Когда мы говорим: «В нашем мире истинным является тот факт, что в тексте романа Толстого утверждается, что Анна Каренина покончила с собой, бросившись под поезд», мы просто говорим, что в нашем мире истинно, что на определенных печатных страницах имеется последовательность слов, которая, будучи произнесена (или проговорена про себя) читателем, даст ему возможность осознать, что существует нарративный мир, населенный такими персонажами, как Анна и Вронский.

Но когда мы говорим об Анне и Вронском, мы, как правило, не думаем о существовании текста, из которого знаем о превратностях их судеб. Мы говорим о них, как если бы они были настоящими людьми.

Истинным (в нашем мире) является утверждение, что Библия начинается со слов «Берешит…» — «В начале…». Однако, когда мы говорим, что Каин убил родного брата или что Авраам собирался принести в жертву собственного сына, — а зачастую и при попытке интерпретировать эти факты с моральной или мистической точки зрения — мы не подразумеваем исходный текст Библии, написанный на древнееврейском языке (которого девяносто процентов читателей Библии просто не знают); мы говорим о содержании библейского текста, а не о его выражении. Правда в том, что наше знание об убийстве Каином Авеля базируется на письменном источнике, каковым является текст Библии, и при этом мы предполагаем, что существование многих нефизических объектов (называемых также «социальными объектами») должно или может быть доказано документально. Но, как будет показано ниже, (1) иногда литературные герои существовали задолго до того, как их существование было документально закреплено в форме текста (как в случае с героями мифов и легенд), и (2) многим литературным персонажам удается *пережить* документы, подтверждающие их существование.

Собственно говоря, никто, полагаю, не может

мотивированно отрицать, что Адольф Гитлер и Анна Каренина принадлежат к двум разным типам объектов, каждый из которых имеет отличный от другого онтологический статус. Я не считаю себя одним из тех, кого в академических кругах США презрительно окрестили «текстуалистами», то есть ученых, которые уверены (как, например, некоторые деконструктивисты), что в нашем мире не существует фактов как таковых, но лишь их интерпретации — тексты. Как создатель собственной теории интерпретации, основанной на семиотике Ч. С. Пирса, я считаю, что возникновению любого толкования должен предшествовать факт, являющийся его предметом[31]. Соглашаясь, что имеется разница между фактами, которые являют собою текст в чистом виде (таких как экземпляр книги, которую вы читаете в данный момент), и фактами, которые состоят не только из текста (к таким относится, например, факт, что вы читаете данную книгу), я совершенно убежден, что Гитлер был реальным человеческим существом (как минимум я буду верить в это, пока заслуживающие доверия историки не раздобудут неопровержимые доказательства того, что он был роботом из мастерской Вернера фон Брауна), тогда как Анна Каренина

была лишь плодом работы человеческого разума и является, как сказали бы некоторые, артефактом[32].

Как бы то ни было, кое-кто может сказать, что не только литературные, но также исторические утверждения относятся к разряду *de dicto*: те, кто говорит, что Гитлер покончил с собой в берлинском бункере, просто утверждают, что этот факт является истинным в соответствии с тем, что записано в учебниках истории. Иными словами, любые мои суждения — кроме базирующихся на непосредственном личном опыте (таких как «на улице идет дождь») — будут неизбежно основаны на моем культурном опыте (и это подразумевает любые суждения, основанные на данных из энциклопедии человеческого знания: что динозавры жили в юрский период, что император Нерон был психически ненормален, что формула серной кислоты H2SO4, и так далее), который, в свою очередь, опирается на текстовую информацию. И даже если кажется, что утверждения эти выражают правду *de facto*, на деле они являются лишь заявлениями *de dicto*.

Посему позволю себе использовать термин «энциклопедический факт» для любых утверждений, основанных на общеизвестной информации,

почерпнутой из энциклопедии (таких как расстояние от Земли до Солнца или факт, что Гитлер покончил с собой в бункере). Я считаю эти частицы информации истинными, поскольку доверяю научному сообществу и принимаю систему «разделения культурного труда», в соответствии с которой делегирую специалистам в соответствующих областях человеческого знания задачу подтвердить их истинность.

Но, оперируя энциклопедическими фактами, следует помнить, что и они имеют свои ограничения: факты могут трансформироваться, поскольку наука по определению всегда готова к пересмотру собственных открытий. Дабы сохранять объективность, мы должны быть готовы сменить нашу точку зрения на самоубийство Гитлера в зависимости от того, какие новые документы будут обнаружены, или скорректировать наши представления о расстоянии от Земли до Солнца в соответствии с данными последних астрономических измерений. Более того, именно факт самоубийства Гитлера уже неоднократно подвергался историками сомнению. Предполагали, что Гитлер сумел ускользнуть из осажденного союзными войсками Берлина и бежать в Аргентину, что рядом с бункером сожгли чей-то чужой

труп, что никакого сожженного тела не было вовсе, что самоубийство Гитлера было выдумано русскими из пропагандистских соображений, что никакого бункера никогда не существовало, поскольку его точное местонахождение до сих является предметом споров, и так далее и тому подобное.

Тогда как утверждение «Анна Каренина покончила с собой, бросившись под поезд» невозможно подвергнуть сомнению.

Любое касающееся энциклопедических фактов утверждение может — а зачастую обязано — проверяться на предмет *внешней эмпирической достоверности* (то есть сомневающийся может сказать: «Предоставьте мне доказательства того, что Гитлер действительно покончил с собой в бункере»), в то время как утверждения по поводу самоубийства Анны Карениной проверяются на предмет их *внутренней текстуальной достоверности* (это значит, что все доказательства достоверности утверждения содержатся внутри текста). Именно основываясь на внутренней достоверности, мы сочтем сумасшедшим или очень малоинформированным любого, кто скажет, что Анна Каренина вышла замуж за Пьера Безухова, и будем гораздо снисходительнее к человеку,

сомневающемуся в достоверности обстоятельств смерти Гитлера.

Основываясь на той же внутренней достоверности, мы можем безошибочно установить личность литературных героев. В нашем настоящем мире мы до сих пор не уверены в том, кто скрывался под псевдонимом Железная Маска, кем на самом деле был Каспар Хаузер, была ли Анастасия Николаевна Романова расстреляна в Екатеринбурге вместе с прочими членами царской семьи или выжила, превратившись в ту очаровательную претендентку на российский престол, которую позднее изобразила на киноэкране Ингрид Бергман. С другой стороны, читая рассказы Артура Конан Дойля, мы абсолютно уверены в том, что Холмс, говоря о Ватсоне, всегда имеет в виду одного и того же человека и что на тот момент в Лондоне существовал всего один человек с таким именем и профессией — иначе текст как минимум предупредил бы нас об обратном. Пусть я часто критиковал предложенную Солом Крипке теорию жестких десигнатов[33], но готов признать, что эта система имеет право на жизнь внутри возможных вымышленных миров художественной литературы. Мы можем изобрести множество определений доктора Ватсона,

однако бесспорно, что он — тот, кого первым называет Ватсоном персонаж по имени Стэмфорд в «Этюде в багровых тонах», и что в дальнейшем и Шерлок Холмс, и все читатели Конан Дойля, используя имя «Ватсон», имеют в виду именно то первое «крещение». Возможно, в каком-то из до сих пор не найденных и не опубликованных романов Конан Дойль пишет, что Ватсон лгал о том, что получил медицинское образование и был ранен в битве при Майванде. Но даже этот изобличенный в обмане доктор Ватсон все равно останется именно тем человеком, который познакомился с Шерлоком Холмсом в «Этюде в багровых тонах».

Наличие у литературных персонажей мощного механизма самоидентификации имеет огромное значение. Филипп Думенк в книге «Расследование смерти мадам Бовари»[34] излагает историю вымышленного полицейского расследования, доказавшего, что мадам Бовари не отравилась, а была убита. Ясно как день, что очень весомую дополнительную «изюминку» этому произведению придает уверенность читателей в том, что «на самом деле» Эмма Бовари отравилась. Романом Думенка можно наслаждаться так же, как некоторые наслаждаются так называемыми «ух-

роническими» историями, временны́м аналогом утопии, разновидностью HF (history fiction, «историческая фантастика» — научная фантастика о прошлом), в которых автор, например, описывает, что бы происходило в Европе, выиграй Наполеон битву при Ватерлоо. От ухронического произведения можно получить удовольствие только в случае, если читатель знает, что битву при Ватерлоо Наполеон проиграл. Точно так же, чтобы получить удовольствие от романа Думенка, читатель должен быть уверен, что мадам Бовари покончила с собой. В противном случае зачем писать — или читать — такую «альтернативную» историю?

Эпистемологическая функция литературных утверждений

Мы пока не установили, к какому типу существ относятся литературные персонажи, рассматриваемые вне рамок партитурного подхода. Однако уже сейчас можно сказать, что литературные утверждения — вследствие того, как мы их используем и как о них думаем, — совершенно необходимы для прояснения нашего текущего представления об истине.

Вообразите, что некто спросил у вас, что подразумевается под признанием некого утверждения истинным, и представьте, что вы ответили известным определением Альфреда Тарски, в соответствии с которым утверждение «снег бел» истинно тогда и только тогда, когда снег бел. Такой ответ весьма интересен в качестве зачина для интеллектуального спора, но в нем мало проку для обычного человека (поскольку мы, например, не знаем, какое вещественное доказательство будет достаточным, чтобы убедить его, что снег бел). Куда правильнее будет ответить, что утверждение является бесспорно истинным в случае,

если оно в той же степени неопровержимо, как утверждение, что «Супермен — это Кларк Кент».

Как правило, для большинства читателей неопровержимым является утверждение, что Анна Каренина покончила с собой. Однако даже если кому-то придет в голову заняться поисками внешних эмпирических доказательств этого утверждения, он должен удовлетвориться — приняв принцип партитурного подхода (в соответствии с которым истинным является факт, что Толстой в книге, текст которой общедоступен, написал то-то и так-то) — полученными чувственными данными, тогда как в случае со смертью Гитлера любое новое доказательство может быть в будущем оспорено.

Чтобы решить, является ли фраза «Гитлер покончил с собой в берлинском бункере» бесспорно истинной, мы должны определить, считаем ли мы данное утверждение в той же степени неопровержимым, как «Супермен — это Кларк Кент» или «Анна Каренина покончила с собой, бросившись под поезд». Только по результатам такого теста мы можем заявить, что «Гитлер покончил с собой в берлинском бункере» — утверждение всего лишь вероятное, или даже очень вероятное, но все же не безоговорочно и бесспорно истинное

(тогда как истинность утверждения «Супермен — это Кларк Кент» невозможно оспорить). Папа Римский и Далай-лама могут годами обсуждать, является ли истинным утверждение, что Иисус Христос — сын Божий, но (если они обладают достаточным количеством информации о литературе и комиксах) оба не могут не признать, что Кларк Кент — это Супермен, и наоборот. В этом и состоит эпистемологическая функция литературных утверждений: они могут использоваться в качестве лакмусовой бумажки при определении бесспорности фактов.

Кочующие персонажи и кочующие тексты

Демонстрация наличия у литературных утверждений алетических свойств не объясняет, почему мы плачем над судьбой литературных персонажей. Человек не может страдать из-за того, что *Толстой написал, что Анна Каренина умерла*. Сильный эмоциональный отклик вызывает именно тот факт, *что Анна Каренина умерла*, — даже если не знать, что первым об этом написал Толстой.

Обратите внимание: вышесказанное касается Анны Карениной, Кларка Кента, Гамлета и многих других персонажей, но отнюдь не распространяется на всех без исключения литературных героев. Никто (кроме специалистов по Ниро Вульфу) не знает, кто такой Дейна Хэммонд и чем он занимался. В лучшем случае мы вспомним, что в тексте романа «В лучших семействах» (опубликованного Рексом Стаутом в 1950 году) говорится, что некий банкир по имени Дейна Хэммонд сделал то-то и то-то. Дейна Хэммонд пребывает, скажем так, в плену своей исходной партитуры.

Для сравнения: если мы начнем перечислять известных и не очень известных банкиров, в числе упомянутых вполне может встретиться имя барона Нусингена, который каким-то образом ухитрился обрести жизнь за пределами книг Бальзака, где появился на свет. Нусинген превратился в то, что в некоторых эстетических системах называется «универсальным типом». Проще говоря, его имя стало нарицательным. А имя Дейны Хэммонда не стало. Что ж, тем хуже для бедняги Хэммонда.

Рассматривая ситуацию с этой точки зрения, мы вынуждены предположить, что некоторые литературные персонажи способны обрести некое подобие существования, не зависящее от их исходной партитуры, от литературного текста. Многие ли узнали, что Анна Каренина покончила с собой, из книги Толстого? А сколько народу знакомо с историей Анны лишь по кинофильмам (в частности, по двум картинам с Гретой Гарбо) или телевизионным экранизациям? Точные цифры мне неизвестны, но могу с уверенностью сказать, что множество литературных персонажей «живут» вне границ породившей их партитуры художественного текста, они перекочевали в ту область Вселенной, границы которой практиче-

ски невозможно определить. Некоторые из них даже перемещаются из одного текста в другой, поскольку за те столетия, что протекли с момента их рождения, коллективное воображение успело вложить в них массу эмоций, тем самым превратив их в личности «кочующие». Большинство пришло из великих произведений искусства или из мифологии, но, естественно, не все. В нашем содружестве кочующих героев — Гамлет и Робин Гуд, Хитклифф и Миледи, Леопольд Блум и Супермен.

Поскольку меня всегда восхищали мигрирующие персонажи, я когда-то написал безобидную шутку (прошу прощения за сей образец литературного хулиганства):

> Вена, 1950. Прошло двадцать лет, но Сэм Спейд не оставил поисков мальтийского сокола. Теперь у него в напарниках «третий человек» Гарри Лайм, с которым они тайно встречаются в Пратере на колесе обозрения. Потом заходят в кафе «Моцарт», где Сэм исполняет на кифаре As Time Goes By. За столиком у дальней стены (из уголка рта свисает сигарета, лицо угрюмо) сидит Рик. Он нашел ключ

к разгадке в бумагах, которые показал ему Угарте. Он показывает фото Угарте Сэму Спейду. «Каир!» – бормочет сыщик. Рик продолжает свой доклад: когда они с капитаном Рено победным маршем вошли в Париж в составе освободительной армии де Голля, он слыхал о некой леди Дракон (по некоторым данным, ликвидировавшей Роберта Джордана во время гражданской войны в Испании), которую тайная разведка пустила по следу сокола. Она должна появиться с минуты на минуту. Дверь открывается, входит дама. «Ильза!» – восклицает Рик. «Бриджит!» – восклицает Сэм Спейд. «Анна Шмидт!» – восклицает Лайм. «Мисс Скарлетт! – восклицает Сэм. – Вы вернулись! Не заставляйте больше моего шефа так страдать!» Из темноты за баром появляется некто с саркастической ухмылкой на лице. Это Филип Марло. «Пойдемте, мисс Марпл, – обращается он к даме. – Отец Браун дожидается нас на Бейкер-стрит»[7].

---

[7] Примечания: 7

Цит. по: Умберто Эко, Шесть прогулок в литературных лесах, с. 238–239. СПб.: Симпозиум, 2007, пер. А. Глебовской.

Знакомство с кочующим литературным персонажем не подразумевает знакомства с его исходным текстом. Тысячи людей знают, кто такой Улисс, но никогда не читали «Одиссею»; миллионы детей говорят о Красной Шапочке, не будучи знакомыми с двумя основными источниками ее истории — сказками Шарля Перро и братьев Гримм.

Превращение персонажа в кочующий субъект не зависит от эстетических достоинств исходного текста-партитуры. Почему столь многих печалит суицид Анны Карениной, тогда как лишь кучка преданных поклонников творчества Виктора Гюго оплакивает самоубийство Симурдэна из «Девяносто третьего года»? Лично меня судьба Симурдэна (монументальный персонаж) трогает куда сильнее, чем печальная участь несчастной дамы. Увы, большинство думает иначе. Кто, кроме знатоков французской литературы, помнит Огюстена Мольна? А ведь это главный герой великого романа Ален-Фурнье «Большой Мольн». Для отдельных чувствительных книгочеев, с головой погрузившихся в миры этих романов, Огюстен Мольн и Симурдэн превратились в живых людей. Однако подавляющее большинство современных читателей вряд ли ожидают встречи с ними на

улице. При этом, по данным опросов (которые я недавно читал), пятая часть британских подростков

уверена, что Уинстон Черчилль, Ганди и Диккенс — это литературные герои, тогда как Шерлок Холмс и Элинор Ригби существовали на самом деле[35]. Значит, Черчилль может получить почетное звание кочующего литературного героя, а Огюстен Мольн — нет.

Многие литературные герои гораздо лучше известны благодаря своим экстратекстуальным аватарам, чем благодаря присутствию в конкретном литературном произведении. Возьмем в качестве примера Красную Шапочку. В тексте Перро маленькую девочку съел волк — и на этом история заканчивается (наводя читателя на мысль, что неосмотрительность бывает опасна для жизни). В тексте братьев Гримм проходившие мимо избушки дровосеки убивают волка, вспарывают ему брюхо и спасают ребенка и бабушку. Та история Красной Шапочки, которую сегодня знают все дети и их родители, — не вариант Перро и не вариант братьев Гримм. Да, счастливый конец взят из версии Гримм, но в остальном современная сказка является тесным переплетением двух исходных версий. Известная

всем нам сказка о Красной Шапочке — это кочующий текст, авторство которого в той или иной степени принадлежит всем, кто рассказывает детям сказки на ночь.

Многие герои мифологии обитали в этом царстве коллективного творчества задолго до того, как обрели пристанище в каком-то конкретном тексте. Истории о царе Эдипе рассказывали задолго до того, как Софокл сделал его героем пьесы. После стольких экранизаций три мушкетера уже совсем не те, кого описал Дюма. Каждый читатель историй про Ниро Вульфа знает, что тот жил на Манхэттене, в собственном каменном особняке где-то на Западной Тридцать пятой улице, — однако Рекс Стаут в своих книгах упоминает как минимум десять разных номеров этого особняка. В какой-то момент фанаты Вульфа молчаливо сошлись на том, что правильный номер его дома — 454; как следствие, 22 июня 1996 года власти города Нью-Йорк и клуб с говорящим названием Wolf Pack почтили память Рекса Стаута и Ниро Вульфа установкой бронзовой мемориальной доски на доме номер 454 по Западной Тридцать пятой улице, тем самым закрепив реальное географическое пространство за вымышленным особняком.

Аналогичным образом самостоятельной жизнью вне исходных литературных текстов живут Дидона, Медея, Дон Кихот, мадам Бовари, Холден Колфилд, Джей Гэтсби, Филип Марло, комиссар Мегрэ и Эркюль Пуаро, — и даже люди, никогда не читавшие Вергилия, Еврипида, Сервантеса, Флобера, Сэлинджера, Фицджеральда, Чэндлера, Сименона или Кристи, могут претендовать на истинность утверждений, этих персонажей касающихся. Обретя независимость от исходного текста и от возможного мира, в котором они родились, герои эти, если можно так выразиться, вращаются в нашей среде, и мы уже не можем думать о них иначе, чем как о живых людях. При этом воспринимаем их не только как образец для собственной жизни, но также как образец для жизни других людей. Мы не задумываясь говорим, что кто-то из наших знакомых страдает от эдипова комплекса, прожорлив, как Гаргантюа, ревнив, как Отелло, терзается сомнениями, как Гамлет, или жаден, как Скрудж.

Литературные герои как семиотические объекты

На данном этапе разговора, хоть я и сказал ранее, что не намерен углубляться в онтологические рассуждения, не могу обойти вниманием один из базовых онтологических вопросов: к какому виду существ могут быть отнесены литературные персонажи и каким образом эти персонажи если не существуют на самом деле, то как минимум считаются существующими?

Несомненно, литературный персонаж — это семиотический объект. То есть ему присущ определенный набор свойств, информация о котором содержится в энциклопедии культуры и который передан посредством данного выражения (слово, изображение или любое другое приспособление). Такой комплекс свойств называется «значением» или «означаемым» данного выражения. Например, слово «собака» передает содержащиеся в нем свойства: животное, млекопитающее из семейства псовых, лающее существо, лучший друг человека — и еще массу характеристик, упомянутых в общедоступной энциклопедии

человеческого знания. Эти свойства могут, в свою очередь, быть интерпретированы посредством других выражений; цепочки таких взаимосвязанных интерпретаций формируют совокупность знаний о данном термине, имеющуюся в обществе и хранящуюся в коллективном сознании.

Известно много разновидностей семиотических объектов. Некоторые из них представляют классы ФСО (например, класс «нерукотворное» передают такие слова, как «лошадь», а класс «рукотворное» — такие, как «стол»), другие представляют абстрактные понятия или идеальные объекты (например, «свобода» или «квадратный корень»), третьи — класс так называемых «социальных объектов», к которым относятся свадьбы, деньги, ученые степени и т. д., то есть любые единицы, учрежденные посредством коллективного соглашения или посредством закона[36]. Однако существуют также семиотические объекты, представляющие целые структуры или отдельных индивидов, для обозначения которых используются имена собственные: «Бостон» или «Джон Смит». Я не являюсь сторонником теории жестких десигнатов, по которой, невзирая на любые изменения и обстоятельства, выражение обязательно указывает на один и тот же предмет

во всех возможных мирах. Я убежден, что любое имя собственное — это стержень, на который мы насаживаем набор характеристик; так, имя «Наполеон» несет в себе информацию о наборе специфических свойств: человек, который родился в Аяччо, был генералом французской армии, стал императором, выиграл сражение при Аустерлице, умер на острове Святой Елены 5 мая 1821 года, и так далее[37].

Большинству семиотических объектов присущ один важный атрибут: все они имеют возможный референт. Другими словами, они имеют свойство либо существовать в настоящем (как в случае словосочетания «гора Эверест»), либо существовать в прошлом (как в случае с «Цицероном»), и зачастую само по себе слово или словосочетание передает инструкцию для идентификации такого референта. Слова типа «лошадь» или «стол» указывают на классы ФСО; идеальные объекты типа «свобода» или «квадратный корень» могут быть отнесены к конкретным частным случаям (например, Конституция штата Вермонт иллюстрирует частный случай свободы, гарантированной каждому гражданину; квадратный корень из 3 равен 1,7320508075688772); то же относится и к социальным объектам

(событие X — пример свадьбы). Однако существуют объекты нерукотворного, рукотворного, абстрактного или социального типа, которые невозможно соотнести с каким бы то ни было индивидуальным опытом. К примеру, нам известно значение (предполагаемые свойства) понятий «единорог», «Святой Грааль», «третий закон робототехники» в формулировке Айзека Азимова, «квадратура круга» и «Медея», но в окружающем нас физическом мире ни одного частного случая перечисленных объектов мы не найдем.

Я бы назвал такого рода сущности *чисто интенциональными объектами*, если бы этот термин не был ранее использован Романом Ингарденом для иных целей[38]. Для Ингардена чисто интенциональными объектами являются такие артефакты, как церковь или флаг, — их прошлое бытие означает больше, чем сумма их материальных компонентов, причем последние, в свою очередь, есть нечто большее, чем, скажем, просто кусок материи, поскольку наделены символическим значением, базирующимся на совокупности социальных и культурных конвенций. Однако, невзирая на это определение, слово «церковь» несет в себе критерии для идентификации церкви, по которым можно понять,

из какого материала она должна быть сделана и какого приблизительно размера должна быть (сделанная из марципана миниатюрная копия Реймского собора — это не церковь), и, следовательно, можно отыскать ФСО, являющиеся церквями (такие как собор Нотр-Дам в Париже, собор Св. Петра в Лондоне или храм Василия Блаженного в Москве). Если же мы назовем чисто интенциональными объектами литературных персонажей, мы тем самым укажем на набор свойств, не имеющих материального эквивалента в реальном мире. Словосочетание «Анна Каренина» лишено какого бы то ни было физического референта; в нашем мире нет ничего, о чем можно сказать: «Это — Анна Каренина».

Давайте же назовем литературных героев *абсолютно интенциональными объектами*.

Карола Барберо предположила, что литературные персонажи являются «*объектами высшего порядка*, то есть принадлежат к тому виду объектов, которые суть нечто большее, чем просто сумма их свойств. Объекты высшего порядка «по определению испытывают общую (но не жесткую) зависимость от конституирующих их элементов и связей; под «общей» зависимостью подразумевается, что, дабы быть тем, чем он яв-

ляется, объекту требуются некоторые элементы, организованные определенным образом, однако он не нуждается именно в этих конкретных элементах»[39]. Обязательное условие для узнавания объекта — чтобы он сохранял гештальт, постоянное соотношение между составляющими, даже если сами по себе эти элементы меняются. Таким объектом является, например, «экспресс в 16.35 из Нью-Йорка в Бостон», поскольку он остается узнаваемым в качестве одного и того же поезда, хотя составляющие его вагоны и локомотив могут каждый день меняться. Более того, он останется тем же узнаваемым объектом, даже если его существование отрицается, как в случае с утверждениями «экспресс в 16.35 из Нью-Йорка в Бостон отменяется» или «по техническим причинам отправление экспресса в 16.35 из Нью-Йорка в Бостон переносится на 17.00». Классическим образцом объекта высшего порядка является мелодия. Соната № 2 си-бемоль минор для фортепиано Фредерика Шопена будет мелодически узнаваема, даже если ее исполнить на мандолине. Допустим, с эстетической точки зрения результат будет ужасен, но мелодический рисунок останется неизменным. Пьеса останется узнаваемой, даже если исполнитель пропустит

несколько нот.

Интересно было бы выяснить, сколько нот можно пропустить, не разрушив при этом гештальт музыкального произведения, и какие из них совершенно необходимы (являются «диагностическими»), чтобы мелодия сохранила узнаваемость. Однако это не теоретическая проблема, а скорее задача для музыкального критика, причем задача с множеством вариантов ответа — в зависимости от объекта анализа.

Мы затронули очень важную тему, поскольку столкнемся с той же проблемой, сделав предметом анализа не мелодию, а литературного персонажа. Будет ли Эмма Бовари той же самой Эммой Бовари, если она не совершала самоубийства? В процессе чтения книги Филиппа Думенка действительно складывается впечатление, что перед нами тот же самый персонаж, о котором писал Флобер. «Оптическая иллюзия» объясняется тем, что в начале романа Думенка Эмма Бовари уже мертва и упомянута как женщина, «предположительно» покончившая с собой. Предложенная автором альтернативная версия (что Эмма была убита) остается частным мнением отдельных персонажей книги Думенка и не нарушает основных атрибутов Эммы как персонажа.

Барберо вспоминает рассказ Вуди Аллена «Случай с Кугельмасом», в котором мадам Бовари на своеобразной машине времени переносится в современный Нью-Йорк, где у нее завязывается интрижка[40]. Героиня Аллена выглядит пародией на флоберовскую Эмму Бовари: носит брюки, смотрит телевизор и гуляет по Центральному парку. И все же она остается узнаваемой, поскольку сохраняет значительную часть своих диагностических свойств: принадлежит к мелкой буржуазии, замужем за врачом, живет в Ионвилле, недовольна жизнью в провинции и склонна к адюльтеру. В рассказе Аллена Эмма не кончает с собой, но — и это принципиально для иронического характера истории — очаровательна (и желанна) именно потому, что находится на грани самоубийства. Чтобы не опоздать, главный герой рассказа, Кугельмас, должен волшебным (научно-фантастическим) образом появиться в мире флоберовского романа до того, как начнется последняя любовная связь Эммы Бовари, окончившаяся ее самоубийством.

Таким образом, мы видим, что литературный персонаж остается самим собою внутри любого контекста в случае, если за ним сохраняются его диагностические свойства. При этом, какие

именно свойства являются диагностическими, нужно определять для каждого персонажа в отдельности[41].

Красная Шапочка — девочка, носит головной убор красного цвета и встречает волка, который позже пожирает ее и ее бабушку. Таковы основные диагностические свойства данного персонажа, тогда как мнения по поводу того, сколько ей было лет, что именно лежало у нее в корзинке и т. д., могут розниться. Эта девочка флуктуирует двумя способами: а) живет вне исходного текста-партитуры, и б) является своего рода туманностью, границы которой изменчивы и неопределимы. Тем не менее некоторые из ее диагностических свойств остаются неизменными, что делает ее узнаваемой в различных контекстах и ситуациях. Можно задаться вопросом, что бы было с Красной Шапочкой, если бы она не встретила волка; однако на множестве вебсайтов я видел изображения девочек в возрасте от пяти до двенадцати лет в головных уборах красного цвета, и в каждой из них безошибочно узнавал нашу сказочную героиню. Наткнулся я также на изображение сексапильной двадцатилетней блондинки в красном чепце — и признал в ней Красную Шапочку, поскольку так называ-

лась эта страница, но я счел данное изображение шуткой, пародией, провокацией. Чтобы быть Красной Шапочкой, девочка обязана демонстрировать минимум два базовых диагностических свойства: носить головной убор красного цвета и быть маленькой девочкой.

Само по себе существование литературных персонажей требует от семиотики пересмотра нескольких базовых концепций, рискующих показаться излишне простыми. Классический семантический треугольник обычно выглядит так, как это изображено на Рис. 1.

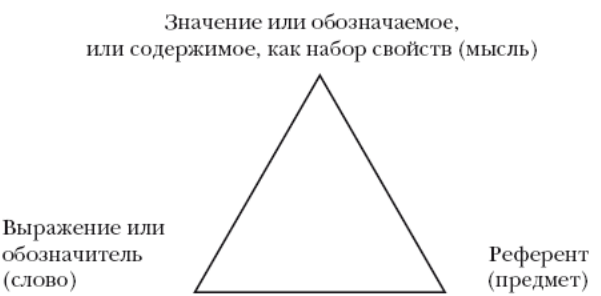

Рис. 1

Включение в данную триаду референта обусловлено тем фактом, что мы зачастую пользуемся вербальными выражениями, чтобы указать

на нечто, реально существующее в нашем мире. Я солидарен с Питером Стросоном в предположении, что упоминание или референция не является функцией выражения, но скорее тем, как человек может данное выражение использовать. Упоминание или референция есть функция использования выражения[42].

Сомнительно, чтобы мы осуществляли акт референции, говоря, что собаки — животные, или что все кошки — очаровашки. Скорее всего, в данном случае мы все же высказываем наше суждение о данном семиотическом объекте (или классе объектов), приписывая им определенные свойства.

Ученый может заявить, что открыл новое свойство, присущее яблокам, и он действительно осуществляет акт референции, описывая в протоколах исследования, как испытывал открытое им свойство на конкретных образцах — яблоках A, B и C (указывая на серию реальных физических объектов, использованных для экспериментов, подтвердивших истинность его научного предположения). Но как только его открытие будет признано научным сообществом, это новое свойство мгновенно распространится на все яблоки мира и станет неотъемлемой частью содержимо-

го слова «яблоко».

Говоря о людях, мы также осуществляем акт референции, однако референция к персоналиям, существующим в настоящем времени, существенно отличается от референции к людям, существовавшим в прошлом. Содержимое понятия «Наполеон» наряду с прочими свойствами неизбежно включает в себя информацию о том, что он умер 5 мая 1821 года. Тогда как содержимое понятия «Обама», употребляемого в 2010 году, обязательно включает такое свойство, как «ныне здравствующий президент США»[43].

Разницу между референцией к живым людям и упоминанием людей, живших в прошлом, иллюстрируют два семантических треугольника, изображенных на Рис. 2 и 3.



Рис. 2

В данном случае мы, произнося указывающую на Обаму фразу p, предлагаем слушателю (если он хочет) проверить истинность p в точной пространственно-временной точке реального существующего мира[44]. Тогда как, сказав p о Наполеоне, мы вовсе не предлагаем проверить истинность p в мире былого, поскольку наш слушатель — если только у него в шкафу не припрятана машина времени — не способен отправиться в прошлое и убедиться, действительно ли Наполеон выиграл битву при Аустерлице. Любое наше высказывание о Наполеоне либо указывает на одно из свойств, заложенных в понятие «Наполеон», либо апеллирует к недавно найденным документам, меняющим истинность того, во что мы до настоящего момента верили, — например, утверждающим, что Наполеон умер не 5, а 6 мая. Однако вносить изменения в энциклопедию человеческого знания — то есть исправлять свойства семиотического объекта под названием «Наполеон» — мы можем только после того, как научное сообщество подтвердит истинность упомянутого ФСО (т. е. новооткрытого документа).



Рис. 3

Наполеон предположительно может стать главным героем биографической реконструкции (или исторического романа), которая, восстанавливая его поступки и даже чувства, пытается дать ему возможность заново прожить жизнь в его времени. В этом случае Наполеон будет очень похож на литературный персонаж. Мы знаем, что он существовал на самом деле, — однако, чтобы наблюдать за его жизнью или даже участвовать в ней, мы пытаемся представить себе его мир, мир прошлого, как если бы это был возможный мир литературного произведения.

Что же на самом деле происходит в случае литературных героев? Да, некоторых нам представляют как людей, живших «давным-давно» (например, Красную Шапочку или Анну Карени-

ну); однако мы удостоверились, что, в соответствии с нарративным соглашением, читатель обязан считать повествование правдой и делать вид, будто живет внутри возможного нарративного мира, как если бы это был реальный мир. В данном случае совершенно несущественно, идет ли в тексте речь о предположительно существующем человеке (скажем, о конкретном сыщике, работающем сейчас в Лос-Анджелесе) или текст говорит о том, кто предположительно уже умер. Это как если бы в реальном мире нам рассказывали о недавней кончине одного из родственников: мы эмоционально связаны с человеком, все еще присутствующим в мире нашего опыта.



Рис. 4

Семантический треугольник в данном случае

превращается в фигуру, изображенную на Рис. 4, которая объясняет, каким образом у читателя возникает та же эмоциональная взаимосвязь с обитателями литературных миров, что и с настоящими людьми. Параллель с потрясением, которое мы испытываем, представляя себе смерть близкого человека, верна лишь отчасти, поскольку, очнувшись от кошмара, мы возвращаемся к реальной жизни и понимаем, что причин для беспокойства нет, что это была лишь игра нашего воображения. Но что бы с нами стало, если бы мы непрерывно существовали в мире наших фантазий?

Для поддержания постоянной эмоциональной взаимосвязи с обитателями возможного мира литературного произведения должны соблюдаться два условия: (1) читатель обязан жить внутри возможного литературного мира, как если бы он грезил наяву, и (2) он должен вести себя, словно он один из персонажей.

Мы предположили, что литературные герои рождаются внутри возможных нарративных миров, а в случае их превращения в кочующие (флуктуирующие) объекты могут появляться в других нарративах или вовсе стать частью кочующего (флуктуирующего) текста-партитуры.

Мы также предположили, что в соответствии с литературной конвенцией, по умолчанию принимаемой всеми читателями художественной литературы, мы притворяемся, будто принимаем все происходящее в литературном мире за истину. Соответственно, при погружении в очень увлекательный и достоверный нарративный мир возможна ситуация, когда его текстуальная стратегия вызывает в нас нечто сродни мистическому чувству *raptus*[8] или сродни галлюцинации, и мы попросту забываем, что находимся внутри всего лишь возможного мира.

Это особенно часто происходит, когда мы сталкиваемся с персонажем внутри его исходного текста или обнаруживаем его в новом, заманчивом контексте; но поскольку персонажи эти — кочующие и, можно сказать, постоянно присутствуют в нашем сознании (как те дамы в мире Дж. Альфреда Пруфрока, разговаривающие о Микеланджело), они в любой момент готовы заворожить нас, заставить поверить, что живут среди нас.

Что же касается второго условия, то, когда мы начинаем жить в вероятном мире литературного

---

[8] Примечания: 8
Экстаз, восторг, божественное видение (лат.).

произведения так, словно он реален, нас может сбить с толку тот факт, что мы в нем, так сказать, «официально не зарегистрированы». Возможный мир не замечает нашего в нем присутствия, мы здесь невидимы, как пропавшая пуля Жюльена Сореля; однако наша эмоциональная вовлеченность ведет нас к тому, чтобы примерить на себя личность одного из персонажей — героя, живущего внутри данного мира на вполне законных основаниях. То есть мы ведем себя как один из персонажей благодаря самоотождествлению с ним.

Очнувшись от наваждения, в котором умер кто-то из тех, кого мы любим, мы осознаем ложность произошедшего в нашем воображении и принимаем как истинное утверждение «мой любимый жив и здоров». В отличие от этого, когда рассеивается литературное наваждение и мы перестаем притворяться, будто мы литературные герои, — ибо, как сказал Поль Валери, le vent se lève, il faut tenter de vivre («крепчает ветер, снова нужно жить»), — мы тем не менее продолжаем считать истинным, что Анна Каренина покончила с собой, Эдип убил собственного отца, а Шерлок Холмс живет на Бейкер-стрит.

Согласен, поведение довольно странное, одна-

ко по большей части так и бывает: облившись слезами, мы захлопываем томик Толстого и возвращаемся в наше здесь и сейчас. И при этом продолжаем считать, что Анна Каренина покончила с собой, и сочтем сумасшедшим любого, кто скажет, что Анна вышла замуж за Хитклиффа.

Следуя за нами по жизни в качестве кочующих объектов, литературные герои никогда не меняются (в отличие от прочих семиотических объектов, значение которых в культурном контексте со временем может переоцениваться)[45] и хранят верность своим поступкам. Именно благодаря неизменности совершенных ими действий мы в любой момент можем утверждать истинность того, что они обладали определенными качествами и вели себя определенным образом. Кларк Кент пребудет Суперменом ныне, присно и во веки веков.

Прочие семиотические объекты

Известен ли нам кто-то еще с аналогичной судьбой? О да, несомненно: боги и герои любых эпосов и легенд, мифические существа (единороги, эльфы, фавны, а заодно с ними Санта-Клаус), а также почти все почитаемые различными религиями сущности. Не требует доказательств, что с точки зрения атеиста любое сверхъестественное существо — не более чем чистый вымысел, литература, тогда как верующий человек не сомневается в существовании духовного мира «сверхъестественных объектов» (богов, ангелов и т. д.), которых невозможно почувствовать, но которые при этом абсолютно «реальны». В этом смысле оба они, атеист и верующий, просто полагаются на две различные онтологические системы. Но если католики верят в своего Бога и полагают, что Он состоит из Бога Отца, Бога Сына и Бога Святого Духа, они неизбежно должны принимать Аллаха, Шиву или Великий Дух Прерий за выдумку, изобретенную прочими святыми писаниями. Точно так же библейский Бог будет литературным персонажем для буддистов, а алгонквинский Гитчи-Маниту — вымышлен-

ным существом для мусульман или христиан. Соответственно, для последователя определенной религии все прочие сверхъестественные существа других религий (то есть подавляющее большинство таких существ) являются литературными персонажами. Так что мы обязаны считать около девяноста процентов всех сверхъестественных существ продуктом литературной фантазии.

Термины, указывающие на объекты религиозных верований, несут в себе двойственную семантическую референцию. Для скептика Иисус Христос являлся ФСО, прожившим тридцать три года в самом начале первого тысячелетия. Для верующего христианина он является объектом, продолжающим жить «на небесех» (как принято считать), перейдя из материальной формы существования в нематериальную[46]. И таких примеров двойной семантической референции огромное множество. Однако, когда дело доходит до выяснения подлинных верований обычных людей, некоторые юные англичане (как уже говорилось) верят, что Шерлок Холмс действительно существовал. Аналогично многие христианские поэты во вступительных строках своих произведений обращались к музам или к Аполлону — и

мы не можем сказать наверняка, использовали ли они при этом расхожий литературный топос или же в определенном смысле относились к олимпийским богам серьезно. Многие мифические герои стали персонажами письменных нарративных произведений. И наоборот, многие персонажи светской литературы со временем практически слились с героями мифологических преданий. Можно сказать, что граница между героями легенд, мифическими богами, литературными персонажами и сверхъестественными религиозными существами зачастую весьма размыта.

Этическое влияние литературных персонажей

Мы уже сказали, что, в отличие от прочих семиотических объектов, значение которых в культурном контексте может со временем переоцениваться, литературные персонажи (в этом с ними сходны, вероятно, лишь математические сущности) никогда не меняются и навечно остаются исполнителями своих деяний. Именно поэтому они так важны для нас, особенно с точки зрения морали.

Представьте, что мы смотрим театральную постановку «Царя Эдипа» Софокла. Нам бы очень хотелось, чтобы Эдип выбрал не ту дорогу, на которой он встретит и убьет собственного отца. Нам странно, что он пришел именно в Фивы, а не, предположим, в Афины, где взял в жены Фрину или Аспазию. Точно так же при чтении «Гамлета» нас не оставляет мысль, почему сей славный юноша не женился на Офелии и не жил с ней долго и счастливо, предварительно прикончив мерзавца дядюшку и вежливо выпроводив прочь из Дании королеву-мать. Почему Хитклифф не проявил

чуть больше силы духа перед лицом выпавших на его долю невзгод, не дождался момента, когда сможет взять в жены Кэтрин, и не зажил с ней спокойной жизнью солидного сельского джентльмена? Почему князь Андрей не поправился и не женился на Наташе Ростовой? Почему Раскольников, вместо того, чтобы закончить обучение и стать уважаемым профессионалом, вынашивает нездоровую мысль об убийстве старухи-процентщицы? Почему превратившемуся в мерзкое насекомое Грегору Замзе не явилась прекрасная принцесса, после поцелуя которой он стал самым красивым юношей во всей Праге? И почему Роберт Джордан не уничтожил тех гадов фашистов на безводных холмах Испании и не воссоединился со своей милой Марией?

Собственно, мы вполне способны претворить наши мечты в реальность. Все, что для этого требуется, — заново переписать «Царя Эдипа», «Гамлета», «Зияющие высоты», «Войну и мир», «Преступление и наказание», «Метаморфозы» и «По ком звонит колокол». Но действительно ли мы хотим этого?

Опустошающий опыт осознания того, что Гамлет, Роберт Джордан и князь Андрей умирают наперекор нашим ожиданиям, — то есть что со-

бытия разворачиваются определенным образом и их результат необратим независимо от того, на что мы надеемся во время чтения, — приводит нас в трепет, ибо именно в этом нам чувствуется перст Судьбы. Мы сознаем, что не способны предугадать, поймает Ахаб великого Белого Кита или нет. Основной урок «Моби Дика» состоит в том, что Кит плывет, куда пожелает. Природа убедительной достоверности всех великих трагедий зиждется на том факте, что их герои вместо того, чтобы избегнуть жестокой участи, низвергаются прямиком на дно пропасти (вырытой, кстати, собственными руками), поскольку не подозревают, что их ожидает в будущем; а мы, прекрасно понимающие, куда они слепо движутся, не в силах их остановить. Мы имеем когнитивный доступ в мир Эдипа и знаем все о нем и об Иокасте. Они же, несмотря на то, что их мир паразитически зависит от нашего, ничего о нас не знают. Литературные персонажи не могут общаться с людьми, живущими в реальном мире[47].

Проблема не высосана из пальца, как может показаться на первый взгляд. Постарайтесь взглянуть на нее серьезно. Эдип не способен представить себе мир Софокла — иначе он не женился бы на собственной матери. Литературные персо-

нажи вынужденно обитают в неполном — или, выражаясь более жестко и не вполне политкорректно, в *неполноценном, инвалидном* мире.

Однако, прочувствовав суровую неотвратимость их судьбы, мы начинаем подозревать, что и сами мы, живущие здесь и сейчас, зачастую становимся жертвами фатума оттого лишь, что воспринимаем наш мир так, как литературные персонажи — свой. Литература намекает нам, что, возможно, наши представления об окружающем нас «реальном» мире столь же несовершенны, сколь несовершенны представления литературных героев о вероятных мирах их произведений. Вот почему удачно написанные литературные герои воспринимаются как образцовые прецеденты «реальных» человеческих жизней.

4
Мои списки

Я ходил в католическую школу, где приобрел привычку к чтению и выслушиванию литаний. Основа любой литании — в повторении. Как правило, они состоят из набора панегирических фраз, как это прекрасно видно на примере литаний, обращенных к Святой Деве: *Sancta Maria, Sancta dei genitrix, Sancta Virgo virginum, Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima*[9], и так далее.

Литании, как телефонные справочники или каталоги, представляют собою разновидность списков. То есть имеют дело с перечислением. Быть может, в самом начале писательской деятельности я не вполне отдавал себе отчет в том, до какой степени люблю списки, однако сейчас, написав пять романов и множество литературных произведений помельче, вполне готов к тому, чтобы составить исчерпывающий список всех моих списков. Вот только это занятие отняло

---

[9] Примечания: 9

Святая Мария, Святая Богородица, Святая Дева над девами, Мать Христова, Матерь благодати Божьей, Матерь пречистая (лат.).

бы у нас слишком много времени, поэтому здесь я ограничусь упоминанием лишь некоторых моих перечислений и — в доказательство собственной скромности — сравню их с величайшими каталогами из сокровищницы мировой литературы.

Списки практические и поэтические

Начнем с того, что проведем разделительную черту между списками «практическими» (или «прагматическими») и списками «литературными», или «поэтическими», или «эстетическими» — последнее из определений отражает смысл куда точнее, чем предыдущие два, поскольку к спискам такого рода относятся не только вербальные, но также визуальные, музыкальные и жестикуляционные перечисления[48].

К разряду практических можно отнести список покупок, библиотечный каталог, инвентарный перечень хранящихся в любом месте (например, в конторе, архиве, музее) объектов, ресторанное меню и даже словарь, в котором записаны все слова, составляющие лексикон определенного языка. Такого рода списки имеют чисто справочное значение, поскольку каждый отдельный их элемент указывает на соответствующий объект; в случае, если объекты не существуют на самом деле, перечень просто-напросто является фальшивкой. Поскольку в них перечисляются существующие (то есть где-то физически присутствующие) объекты, практические списки по

природе своей конечны. По этой причине списки такого рода не подлежат изменению: бессмысленно включать в музейный каталог картину, которой в коллекции этого музея нет.

В свою очередь, поэтические списки являются открытыми и в некотором смысле предполагают наличие финального et cetera. Они нацелены на обозначение бесконечного количества людей, объектов, событий, и причин тому может быть две: (1) писатель знает, что количество объектов слишком велико, чтобы быть записанным, и (2) писатель находит удовольствие — иногда чисто акустического свойства — в бесконечном перечислении[49].

Практические списки являются своеобразным выражением формы, поскольку сообщают единство набору предметов, которые сами по себе могут значительно отличаться друг от друга, но в рамках списка подвержены влиянию контекстуального давления — в том смысле, что их взаимосвязь установлена простым фактом их нахождения в одном месте или их принадлежностью к единой цели определенного проекта (примером может служить список гостей званого ужина). Практические списки не содержат несоответствий — при условии, что понятен принцип,

по которому такой список составлен. В романе Торнтона Уайлдера «Мост короля Людовика Святого», например, содержится список группы людей, не имевших друг с другом ничего общего, кроме того случайного факта, что все они находились на мосту в момент, когда тот обрушился.

Прекрасным образцом практического списка является известный речитатив Лепорелло из оперы Моцарта «Дон Жуан». Дон Жуан, как известно, соблазнил огромное количество крестьянок, мещанок, дворянок, графинь, баронесс, маркиз и принцесс — словом, дам всех сословий, всех примет и всяких лет. Однако его слуга Лепорелло — отличный счетовод, и его список математически безупречен:

Итальянок шестьсот было сорок,

Немок было две сотни и тридцать,

Сотня француженок, турчанок девяносто,

Ну, а наших испанок, а испанок так тысяча три!

То есть суммарно всего две тысячи шестьдесят три, не больше и не меньше. Если назавтра Дон Жуану суждено соблазнить Донну Анну или Церлину, потребуется новый список.

Понятно, зачем люди составляют практические списки, но для чего создаются поэтические?

Риторика перечисления

Как уже было сказано, писатели используют списки либо когда количество подлежащих перечислению объектов так велико, что исключает возможность их поименного включения, либо когда автор просто влюбляется в звучание слов, которыми исчисляет серию объектов. В последнем случае возникающий перечень превращается из списка, состоящего из *референтов* и *означаемых*, в список *означающих*.

Возьмем родословную Иисуса, с которой начинается Евангелие от Матфея. Мы вправе сомневаться в достоверности исторического существования многих из упомянутых предков, однако нет сомнений, что Матфей (или кто-то от его имени) намеренно включил «реальных» людей в мир собственных верований, так что данный список — наряду с практическим значением — имеет также и определенную референциальную функцию. Для сравнения: литания Пресвятой Деве — это список определений, частично заимствованных из Писания, обусловленных традицией или восходящих к народным славословиям, который должен произноситься

наподобие мантры, вроде буддийского речитатива «Ом мани падме хум». Не так уж важно, будет ли *virgo* (дева) названа *potens* (могущественной) или *clemens* (милосердной), — в любом случае до Второго Ватиканского собора все литании читались на латыни, а большинство верующих этого языка не понимало. Важно лишь подчинение человеческого сознания гипнотическому звучанию перечня. Точно так же в литании Всем Святым важно не кто в ней поименован или забыт, но ритмичное перечисление имен на протяжении достаточно долгого времени.

Именно это последнее свойство списков было почти в совершенстве изучено и описано риторами древности; они исследовали множество перечислений, в которых главным является не намек на неисчерпаемое множество, но щедрое присвоение предметам все новых и новых свойств, зачастую из чистой любви к повторению того же другими словами.

С точки зрения классической риторики, списки, как правило, состоят из аккумуляций — то есть последовательности или сочетания лингвистических терминов, принадлежащих к единой концептуальной сфере. Одна из форм аккумуляции, распространенная в средневе-

ковой литературе, именовалась энумерацией (enumeratio). В перечнях такого вида кажется, что элементам списка недостает единообразия и однородности, поскольку целью их было описание свойств Бога — а Бога, по определению Псевдо-Дионисия Ареопагита, можно выразить только через несхожие подобия. Так, еще в пятом веке Эннодий писал, что Христос — это «родник, путь, десница, камень, лев, светоносец, агнец; врата, надежда, добродетель, слово, мудрость, пророк; жертва, побег, пастырь, гора, сеть, голубь; пламя, гигант, орел, супруг, терпение, червь»[50]. Подобные списки, как и в случае литаний Пресвятой Деве Марии, называются панегирическими или энкомиастическими.

Еще одной разновидностью аккумуляции являлось нагромождение (congeries) — последовательность слов и фраз, обозначающих одно и то же, воспроизводящих одну и ту же мысль множеством разных способов. Данный вид списков соответствует принципу «ораторской амплификации», классической иллюстрацией которого является Первая речь Цицерона против Катилины в римском сенате (63 г. до н. э.): «Доколе же ты, Катилина, будешь злоупотреблять нашим терпением? Как долго еще ты, в своем бешенстве,

будешь издеваться над нами? До каких пределов ты будешь кичиться своей дерзостью, не знающей узды? Неужели тебя не встревожили ни ночные караулы на Палатине, ни стража, обходящая город, ни страх, охвативший народ, ни присутствие всех честных людей, ни выбор этого столь надежно защищенного места для заседания сената, ни лица и взоры всех присутствующих? Неужели ты не понимаешь, что твои намерения открыты? Не видишь, что твой заговор уже известен всем присутствующим и раскрыт?»[10] И так далее.

Незначительно отличается такая форма перечисления, как нарастание (incrementum), именуемая также климакс (climax) или градация (gradatio), при которой каждое последующее высказывание хоть и относится к той же концептуальной сфере, но является усилением предыдущего. Пример нарастающего перечисления мы видим в той же речи Цицерона против Катилины: «Ты ничего не можешь ни сделать, ни затеять, ни задумать без того, чтобы я об этом не услыхал, более того — этого не увидел и ясно не ощутил».

---

[10] Примечания: 10

Здесь и далее цит. по: Марк Туллий Цицерон. Речи в двух томах. М.: Изд. АН СССР, 1962, пер. В. Горенштейна.

В особые группы в классической риторике выделялись перечисления анафорические (anaphora), бессоюзные (asyndeton) и многосоюзные (polysyndeton). Анафорическое перечисление подразумевает повторение одного и того же слова или словосочетания в начале каждой последующей фразы или строки стихотворения. Причем такое перечисление необязательно является списком в нашем понимании этого термина. Превосходный пример анафоры содержится в стихотворении Виславы Шимборской «Возможности»:

Предпочитаю кино.

Предпочитаю котов.

Предпочитаю дубы над Вартой.

Предпочитаю Диккенса Достоевскому.

Предпочитаю себя, любящую людей, себе, влюбленной в человечество.

Предпочитаю держать наготове иголку с ниткой.

Предпочитаю зеленый цвет.

И так далее, еще двадцать шесть строк.

Бессоюзие (асиндетон) — это риторическая стратегия, при которой перечисляемые элементы не связаны союзами. Отличным ее примером является начало поэмы Ариосто «Неистовый

Роланд»:

Le dame, i cavalier, l'arme, gli amori,
le cortesie, le audaci imprese io canto.

(Дам, рыцарей, оружие, любовь,
галантность, воинский кураж я воспеваю.)

Бессоюзию противопоставлялось перечисление многосоюзное (полисиндетон), при котором все элементы связывались при помощи союзов. В книге второй мильтоновского «Потерянного рая», строка 949, перед нами пример бессоюзного перечисления, в следующей строке сменяемого перечислением многосоюзным:

With head, hands, wings, or feet pursues his way
And swims or sinks, or wades, or creeps, or flyes.

(Головой, руками, крыльями, ногами прокладывает себе дорогу
И плывет, или ныряет, или бредет по грязи, или ползет, или летит.)

Однако в традиционной классической риторике мы не найдем определения для поражающей нас в некоторых списках головокружительной ненасытности перечисления — особенно когда

речь идет о длинных перечнях разносортных вещей, как в этом коротком отрывке из романа Итало Кальвино «Несуществующий рыцарь»:

> Можно нам посочувствовать: ведь все мы девушки хотя и дворянского звания, но из деревни, жившие всегда уединенно, сначала в затерянных замках, потом в монастырях. Кроме наших обрядов, трехдневных и девятидневных молитв, полевых работ, молотьбы, сбора винограда, порки слуг, подлогов, поджогов, повешений, солдатских набегов и грабежей, насилий да чумных поветрий, мы ничего и не видали[11].

Во время написания докторской диссертации по средневековой эстетике я перечитал огромное количество поэтических произведений той эпохи и обнаружил, до какой степени Средневековье уважало списки. Взять хотя бы хвалу городу Нарбонне, написанную Сидонием Аполлинарием, жившим в пятом веке нашей эры:

Salve Narbo, potens salubritate, urbe et rure simul

---

[11] Примечания: 11

Цит. по: Итало Кальвино, трилогия Наши предки. СПб.: Симпозиум, 2000, пер. С. Ошерова.

bonus videri, muris, civibus, ambitu, tabernis, portis, proticibus, foro theatro, delubris, capitoliis, monetis, thermis, arcubus, horreis, macellis, pratis, fontibus, insulis, salinis, stagnis, flumine, merce, ponte, ponto; unus qui venerere jure divos, Laeneum, Cererem, Palem, Minervam spicis, palmite, pascuis, trapetis.

Чтобы наслаждаться таким списком, необязательно понимать латынь. Главное в нем — одержимость перечислением; сам по себе предмет перечисления (в данном случае это архитектурные элементы города) совершенно несуществен. Истинное предназначение любого хорошего перечня в том, чтобы донести до читателя идею бесконечности и головокружительное ощущение et cetera.

По мере того как я становился старше и мудрее, я открыл для себя списки Рабле и Джойса, в обширном творческом наследии которых многочисленные перечни составляют значимую часть. Поскольку эти модели сыграли решающую роль в моем становлении как писателя, я не могу обойти их вниманием и позволю себе процитировать два небольших фрагмента.

Первый отрывок — из «Гаргантюа»:

Гаргантюа играл:

в свои козыри, в шашки,
в четыре карты, в бабу,
в большой шлем, в primus, secundus,
в триумф, в ножик,
в пикардийку, в ключи,
в сто, в чет и нечет,
в несчастную, в решетку,
в плутни, в камушки,
в кто больше десяти, в шары,
в Тридцать одно, в башмак,
в триста, в сову,
в несчастного, в зайчонка,
в перевернутую карту, в тирлитант-эн,
в недовольного, в поросенок, вперед,
в ландскнехта, в сороку,
в кукушку, в рожки, рожки,
в пий-над-жок-фор, в бычка,
в марьяж, в совушку-сову,
в две карты, в засмейся, не хочу,
в тарок, в курочка, клюнь, клюнь,
в глик, в расковать осла,

в онеры, в но, пошел,

в мурр, в но, но,

в шахматы, в сажусь,

в лису, в жмурки,

в фишки, в дичка,

в коровы, в догонялки,

в белую дамку, в куманечек, дай мне твой мешочек,

в три кости, в кто взял, тот проиграл,

в ник-нок, в кожаный мяч,

в трик-трак, в пятнашки,

в марсельские фиги, в где ветка?

в ищи вора, в сегодня пост,

в драть козла, в развилину дуба,

в продаем овес, в чехарду,

в раздувай уголек, в волчью стаю,

в прятки, в пукни в нос...[12]

И так далее еще несколько страниц.

Второй отрывок — небольшой фрагмент семнадцатой главы (в которой больше ста страниц)

---

[12] Примечания: 12

Цит. по: Франсуа Рабле, Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Гослитиздат, 1938, пер. Н. Любимова и Ю. Корнеева.

джойсовского «Улисса», где перечислены лишь некоторые предметы, хранящиеся у Блума в ящике кухонного шкафа:

> Что находилось в первом ящике, который он отомкнул? Тетрадь с прописями Вира Фостера, собственность Милли (Миллисент) Блум, где на отдельных страницах имелись схематические рисунки с подписью «Папулька», изображавшие огромную шарообразную голову в профиль, с 5-ю торчащими волосками и 2-мя глазами, тулово в фас с 3-мя большими пуговицами и одной треугольной ногой; две пожелтевшие фотографии королевы английской Александры и Мод Брэнском, актрисы и знаменитой красавицы; рождественская открытка с художественным изображением паразитического растения, подписью «Мицпа», датою «Рождество 1892», именами отправителей, «от мистера + миссис М. Комерфорд» и стишком: «Пусть пошлет вам Новый Год Только радость без забот»; частично оплывшая палочка красного сургуча, полученная в складском отделении фирмы

Хили, с огр. отв., Дэйм-стрит, 89, 90 и 91; коробка с оставшейся частью одного гросса позолоченных перьев N_10, полученного в том же отделении той же фирмы; старые песочные часы, которые перекатывались и содержали песок, который пересыпался; запечатанное пророчество (никогда не распечатывавшееся), написанное Леопольдом Блумом в 1886 году и трактующее о последствиях вступления в силу (никогда не вступившего в силу) билля Вильяма Юарта Гладстона 1886 года о гомруле; лотерейный билет N_2004 с благотворительного базара Сент-Кевина, цена 6 п., 100 выигрышей; детское послание с указанием места, малое дэ дублин, и нижеследующим текстом: большое пэ Папулька запятая большое ка Как ты там знак вопроса большое я Я живу хорошо точка абзац подпись с завитушками большое эм Милли без точки в конце; брошь-камея, собственность Элин Блум (урожденной Хиггинс), ныне покойной; 3 письма, напечатанных на машинке, адресат Генри Флауэр, почтовое отделение Уэстленд-роу, до востребования,

отправитель Марта Клиффорд, почтовое отделение Долфинс-барн, до востребования; имя и адрес отправителя трех писем, транслитерированные в обращенную алфавитную бустрофедонную точечную квадрилинейную криптограмму (с удаленными гласными Т. ОМ. / ЫО.К К. УФ/ Ы. УК.СН / Ю. ОС; вырезка из английского еженедельника «Современное общество» с заметкой о телесных наказаниях в женских школах; розовая ленточка, которой обвито было пасхальное яйцо в 1899 году; два частично развернутых резиновых презерватива с резервными мешочками, выписанные почтой по адресу Лондон, Запад-Центр, почтовое отделение Чаринг-Кросс, ящик 32; 1 пачка с 1 дюжиной кремовых конвертов, убавившейся на 3, и бледнолинованной почтовой бумагой с водяными знаками; несколько разных австро-венгерских монет; 2 билета Венгерской Королевской лотереи с Привилегией от властей; лупа с несильным увеличением…[13]

---

[13] Примечания: 13

Цит. по: Джеймс Джойс. Избранное. М.: Терра, 1997, пер. С. Хоружего и В. Хинкиса.

В начале 1960-х я написал собственному сыну (ему тогда едва исполнился год) письмо, в котором сообщал, что в ближайшем будущем намерен подарить ему кучу игрушечного оружия — чтобы в зрелом возрасте он стал убежденным пацифистом. В письме отчетливо прослеживается влияние упомянутых классиков наряду с поистине раблезианской страстью к перечислению:

> Итак, я буду дарить тебе оружие. Двустволки. Винтовки. Карабины. Автоматы. Пушки. Базуки. Сабли. Армии оловянных солдатиков в полной амуниции. Замки с подъемными мостами. Осажденные крепости. Казематы, пороховые склады, истребители, бомбардировщики. Пулеметы, кортики, револьверы. Кольты и винчестеры. Винтовки Шасспо и Мосина, карабины Гаранда, патроны, аркебузы, кулеврины, пращи, арбалеты, свинцовые пули, катапульты, зажигательные бомбы, гранаты, баллисты, мечи, пики, тараны, алебарды и абордажные крючья. А также пригоршню пиастров, о которых орал зеленый попугай капитана Флинта (помянем Долговязого Джона Сильвера и

Бена Ганна). И кинжалыдирки, которые так ценил дон Баррехо, и толедские клинки, что быстрым махом отражают три ствола и пал маркиз де Монтелимар, иль примени тот хитрый неаполитанский выпад, которым барон де Сигоньяк сразил проходимца, пытавшегося похитить его Изабеллу. Еще я подарю тебе секиры, протазаны, трехгранные кинжалы-мизерикорды, узкие кинжалы-крисы, копья, косые азиатские мечи-скимитары, дротики и трость с лезвием внутри – вроде той, что держал в руках Джон Кэррадайн, когда его убило током на рельсах, а если никто не помнит тот фильм, им же хуже. Еще – пиратские абордажные сабли, при одном виде которых бледнеют Кармо и Ван Штиллер, и украшенные золотом пистолеты, что и не снились сэру Джеймсу Бруку (иначе он не спасовал бы перед язвительным курильщикомпортугальцем). И стилеты с узким трехгранным клинком – в точности как тот, которым в сумерках Клиньянкура ученик сэра Вильямса заколол наемника Цампу, прежде убившего его мать, мерзкую старуху Фи-

пар. И разбойничий кляп, вроде того, что запихнули в рот тюремщику Ла Раме, когда герцог де Бофор, расчесав отпущенную в заточении рыжеватую бородку свинцовой гребенкой, во весь опор мчался прочь, радостно предвкушая ярость Мазарини. И заряженные картечью корабельные пушки – из них палят пираты, зубы которых красны от бетелевой жвачки; и украшенные перламутром длинные ружья – ими потрясают, сидя в роскошном седле на спине арабского скакуна; и разящие как молния длинные луки, чтоб шериф Ноттингемский позеленел от злости; и наточенные как бритва ножи для скальпирования – такой, возможно, был у Миннегаги или (ибо ты двуязычен) у Виннету. Крошечный плоский пистолет, который благородные разбойники прячут в жилетном кармане под черным фраком, и тяжелый парабеллум, что оттягивает карман или болтается в кобуре под мышкой, как у Майкла Шейна. И еще ружья, шомпольные ружья, достойные Джесси Джеймса и Дикого Билла Хикока, ну или Самбильонга. Короче говоря,

оружие. Уйму разнообразного оружия. Вот что, мальчик мой, ты будешь отныне получать в подарок на Рождество[51].

В процессе работы над «Именем розы» я позаимствовал из старых хроник множество наименований и прозвищ всяческих еретиков, бродяг и разбойников, чтобы лучше передать господствовавший в Италии четырнадцатого века дух великой социальной и религиозной неразберихи. Появление этого перечня в романе оправдывается поистине немыслимым количеством странного и небезопасного люда, бродившего тогда по итальянским городам и весям, однако понятно, что удовольствие размазать эту кашу на столько страниц я доставил себе исключительно из любви к *flatus vocis* — звучанию слов.

Осыпая меня обрубками слов и вынуждая припоминать все, что я знал из провансальского языка и итальянских диалектов, он поведал историю своего исхода из отчего селения и скитаний по свету. Его рассказ прозвучал для меня отголоском множества других, слышанных дома или в путешествии. И впоследствии я слышал немало таких же…

…Сальватор ходил по свету, попрошайничая, приворовывая, прикидываясь увечным, прирабатывая у разных хозяев и снова убегая от хозяев в леса и на большаки. Его память была населена толпами бродяг-вагантов, которые в последующие годы, как я заметил, стали еще многочисленнее на дорогах Европы. Лжемонахи, шарлатаны, мошенники, жулики, нищие и побирухи, прокаженные и убогие, странники, калики, сказители, безродное священство, бродячие студенты, плуты, обиралы, отставные наемники, бесприютные иудеи, вырвавшиеся из лап неверных, но получившие расстройство духа, сумасброды, преступники, бегущие от закона, колодники с отрезанными ушами, мужеложцы, а вперемешку с ними – кочующие мастеровые: ткачи, медники, мебельщики, точильщики, плетельщики, каменотесы, – а за ними снова и снова вороватый люд любого мыслимого разбора: надувалы, оплеталы, ошукалы, обдурилы, тати нощные, карманники, зернщики, тяглецы, протобестии, промышляльщики, острожники, попы и

причетники, шарящие по церквам, – и разный прочий народ, живущий барышами с чужой доверчивости: поддельщики папских воззваний и булл, продавцы индульгенций, мнимые паралитики, не дающие людям проходу на каждой церковной паперти, расстриги, удравшие из монастырей, торговцы чудотворными мощами, лжеисповедники, гадатели, хироманты, колдуны, знахари, целители, шаромыжники с церковными кружками, присваивающие пожертвования, любострастники, совращающие монашек и честных девушек как обманом, так и насилием; и многочисленные притворщики, якобы страдающие водянкой, эпилепсией, геморроем, подагрой, язвенной болезнью, не говоря уж о скорбящих бледной немочью. Многие из них с помощью особых примочек на тело устраивали себе гнойные вереды; другие набирали за щеки настой темно-красного цвета, чтобы извергать кровавую блевотину; третьи жулики, прикидываясь убогими, комом висли на костылях и умели показывать на себе, по желанию, любую хворобу – су-

хотку, падучую, коросту, паршу, пухлоту; обертывались повязками, мазались шафраном, с железами в руках, обмотанной головой, и вползали в храмы, заражая воздух в церкви зловонием, и кидались в конвульсиях наземь посреди площадей, и плевались пеной, выкатывали из орбит глаза, прыскали из ноздрей кровавым месивом, изготавливаемым из тутового сока и багрянки, и таким образом домогались подачки или же кормежки, напирая на добрые чувства крестьян, загодя предрасположенных призывами святых отцов не отказывать в подаянии: разделяйте, сказано, с голодными хлеб ваш, вводите к себе под кров не имеющих крова, приблизимся же к Христу, примем Христа и прикроем Христа, ибо подобно тому, как влага побеждает огонь, милостынею побеждаются грехи наши. Вот уж несколько десятилетий миновало с той поры, о коей говорю ныне, и сколько перевидал я их, проезжая торной дорогой вверх и вниз вдоль течения Дуная, сколько я и сейчас вынужден видеть этой до невозможности странной сволочи, по-

хожей на бесов и, как бесы, разделенной на легионы, каждый под собственным именем: стригунчики, наводчики, протолекари, почтеннейшие христарадники, шатущие, голодущие, завидущие, тихо бредущие, хитрованы, святопродавцы, сумоносцы, костыльники, мазурики, басурманы, рвань и дрянь, голь и бось, живущие божьим духом, поющие Лазаря, изводники, греховодники, подорожные, ватажные, артельные…

…С тех пор он переходил из секты в секту, вливался в разные объединения кающихся. В какие – он не умел рассказать, только коверкал имена и безудержно путал все теории. Я разобрал, однако, что он побывал и у патаренов, и у вальденцев, и, по-видимому, у катаров, арнальдистов и гумилиатов и кочевал из отряда в отряд в убеждении, что бродяжничество – особая миссия и что ныне ради Господа он исполняет то, что прежде исполнял ради собственной утробы.

Форма и перечень

Всерьез задумался я о возможной семиотике списков гораздо позже, когда писал об аккумуляциях французского художника Армана, о его «ассамбляжах» (то есть осязаемых перечнях) различных предметов — наручных часов или солнцезащитных очков, — набитых в один пластиковый контейнер. Тогда мне пришла в голову мысль, что первым, кто использовал каталог в качестве литературного инструмента, был Гомер: я имею в виду так называемый «список кораблей» из II песни «Илиады»[52]. Собственно говоря, Гомер предлагает нам замечательные образцы двух разновидностей списков: один — завершенная, законченная форма, второй — неполный и потенциально бесконечный перечень.

Завершенная форма — это описание щита Ахилла из XVIII песни той же «Илиады». Изготовивший сей огромный щит Гефест разделил его на пять частей («Пять на щите этом было слоев; на них он искусно / Много представил различных предметов, хитро их задумав. / Создал в средине щита он и землю, и небо, и море, / Неутомимое солнце и полный серебряный месяц, / Изобразил и

созвездья, какими венчается небо; / Видимы были Плеяды, Гиады и мощь Ориона, / Также Медведица, — та, что еще называют Повозкой; / Ходит по небу она и украдкой следит Ориона, / И лишь одна непричастна к купанью в волнах Океана»[14]), а также изобразил на нем два «города смертных людей, оба прекрасные». В одном из городов в разгаре свадебные торжества, а по соседству, на людной площади, происходит судилище. Второй город осажден неприятелем. Женщины и старики наблюдают за происходящим с крепостной стены. Враги под водительством Афины Паллады устраивают засаду возле водопоя и отбивают городское стадо, из-за чего между сторонами разгорается великая битва. Рядом Гефест изобразил плодородную пашню, на которой трудятся землепашцы, и окруженный оловянной изгородью виноград

ник, где тяжелые зрелые гроздья чернеют средь золотых побегов виноградной лозы, удерживаемой серебряными подпорками. И стадо коров, фигуры которых Гефест изваял из золота и олова, выходящее из загона на пастбище, раскинувшееся на берегу заросшей тростником реки. Откуда

[14] Примечания: 14

Здесь и далее цит. по: Гомер, Илиада. М. — Л.: ГИХЛ, 1949, пер. В. Вересаева.

ни возьмись появляются два льва и нападают на быка, валят его наземь и тянут жалобно мычащее животное прочь. Подбегают пастухи с собаками, но дикие твари уже разорвали быка и пожирают его внутренности, а псы боятся напасть на львов и лишь беспомощно лают с безопасного расстояния. На последней панели Гефест изобразил стадо овец, пасущихся посреди прекрасной долины, крытые шалаши, загоны для скота и молодежь, танцующую на площадке для плясок. Девушки одеты в легкие туники, головы их увенчаны прекрасными венками; юноши в блестящих от масла тканых хитонах, на серебряных поясных ремнях висят золотые ножи; они кружатся в хороводе, похожем на круг гончара. Вокруг площадки толпится народ, все наблюдают за танцем. В центре круга — певец, аккомпанирующий себе на форминге, и два акробата-скомороха. Великая река Океан окружает каждую из представленных сцен, отделяя пространство щита от остального мира.

Мое описание не исчерпывающе: щит вмещает такое количество сцен, что трудно представить себе этот объект во всем многообразии деталей, если только не вообразить, что Гефест при его изготовлении пользовался микроскопом. Более того, изображения разворачиваются не только в

пространстве, но и во времени: различные события следуют одно за другим, словно перед нами не щит, а киноэкран или длинный развернутый комикс. Идеальная круговая природа описанного предмета дает нам понять, что за его пределами ничего не существует: это законченная форма.

Гомер сумел выдумать щит, потому что имел четкое представление о сельскохозяйственной и военной культуре своего времени. Он знал свой мир, его законы, его внутреннюю причинно-следственную механику. Вот почему ему удалось *придать щиту форму*.

Во II песни Гомеру потребовалось создать впечатление многочисленности греческого войска, передать картину, представшую перед глазами троянцев, в ужасе наблюдавших за высадкой этих несметных полчищ. Сначала он сравнивает греков со стаями журавлей или гусей, с криком и шумом пересекающими небосклон, но не находит подходящей метафоры и обращается за помощью к Музам:

> *Ныне скажите мне, Музы, живущие в домах*
>
> *Олимпа, —*
>
> *Вы ведь богини, вы всюду бываете, все*

вам

известно,

К нам же доносятся слухи одни, ничего мы

не знаем:

Кто у данайцев вождями и кто властелинами

были?

Всех же бойцов рядовых я не смог бы назвать

и исчислить,

Если бы даже имел языков я и ртов по десятку,

Если бы голос имел неослабный и медное

сердце, —

Разве что, дочери Зевса царя, олимпийские Музы,

Вы бы напомнили всех мне пришедших под Трою

ахейцев.

Только вождей корабельных и все корабли

я исчислю.

Казалось бы, автор пытается сделать повествование по возможности короче, однако даже «краткое» перечисление 1186 ахейских судов занимает примерно три сотни строк оригинального греческого текста. Перечень кажется полным (то есть других вождей и других кораблей, кроме упомянутых, у греков быть не должно), однако автор не может точно сказать, сколько воинов следует за каждым из военачальников, и, соответственно, подразумевает бесконечное их множество.

Невыразимое

Гомеровский перечень кораблей — не только замечательный образец литературного списка, но и иллюстрация явления, получившего название топос невыразимости[53]. В трудах Гомера этот топос встречается несколько раз (к примеру, в песни IV «Одиссеи» сказано: «Подвигов всех Одиссея, в страданиях твердого духом, / Ни рассказать не смогу я, ни их перечислить подробно»[15]); суть данного приема в том, что поэт, столкнувшись с неисчислимостью требующих упоминания предметов или событий, использует фигуру умолчания. Данте, например, не может назвать всех ангелов небесных поименно, ибо не знает их числа (в XXIX песни «Рая» говорится, что количество это превосходит способности человеческого разума). То есть поэт, столкнувшись с чем-то невыразимым, вместо того, чтобы пуститься в перечисление бессчетных имен, выражает экстатический восторг перед лицом невыразимости. Дабы усилить мысль о неисчислимости ангельского воинства, Данте использует аллюзию на

[15] Примечания: 15
Цит. по: Гомер, Одиссея. М.: 1953, пер. В. Вересаева.

старинную легенду: «И множились несметней их огни, / Чем шахматное поле, множась вдвое»[16] (по преданию, изобретатель шахмат попросил у персидского царя в награду за изобретение всего одно хлебное зернышко за первое поле шахматной доски, два — за второе, четыре — за третье, и так далее; к шестьдесят четвертому квадрату число зерен, разумеется, достигло астрономического количества).

В прочих случаях, столкнувшись с чем-то необъятным или неизвестным, о чем нам ведомо слишком мало или чего мы никогда не сможем постичь, автор все-таки использует перечень, но лишь в качестве примера, образца или намека, предоставляя читателю домыслить остальное.

Что касается моих собственных романов, то в них имеется как минимум одно место, где я использовал перечень лишь потому, что был ослеплен чувством восторга перед невыразимым. В отличие от Данте, я не путешествовал по Раю; мое путешествие было куда более приземленным: во время работы над «Островом накануне» я посетил коралловые рифы архипелага Фиджи. В результате у меня возникло ощущение, что

[16] Примечания: 16

Цит. по: Данте Алигьери, Божественная комедия. М.: Правда, 1982, пер. М. Лозинского.

человеческий язык не в силах передать всего изобилия, разнообразия и удивительной цветовой гаммы коралловых зарослей и обитающих в них рыб. Но даже если бы я мог эту красоту описать, то мой герой Роберт, потерпевший в тех краях кораблекрушение в далеком семнадцатом веке и, возможно, бывший первым человеческим существом, посетившим тот риф, вряд ли мог выразить свой экстаз в словах.

Дело в том, что коралловые заросли поражают взор бесконечным количеством цветовых оттенков (те, кто видел жалкие коралловые колонии в других регионах, поверьте, не знают, что это значит), тогда как мне требовалось описать эти краски словами, используя риторический прием, называемый гипотипоза. Иными словами, я пытался передать огромное количество цветовых оттенков при помощи огромного количества слов, не используя ни одно из названий цветов дважды, подбирая бессчетные синонимы.

Приведу отрывок из моего двойного перечня кораллов (и рыб) и слов:

> Спервоначала он видел только пятна, потом, как бывает, когда корабль туманною ночью находит на скалы и берег

внезапной остроконечностью вырисовывается перед людьми, нашел обрубистый уступ, ограничивающий бездну, над коею он болтался. Роберт стащил маску, вылил воду, прижал к лицу, держа обеими руками, и под медленные извивы стоп снова ввадился в картину, промелькнувшую незадолго перед тем.

Вот, значит, кораллы! Первое впечатление, по записям, было беспорядочным, ошеломленным. Огромная тканевая лавка, где раскинулись штофы, атласы, плисы, тафта, парча и паволоки, травчатые, лощеные, узорочные; позументы, бахромки, плетежки, галуны и кисти, покрывала, накидки, шали, палантины. И вдобавок ткани жили и дышали, колыхаясь, как сладострастные восточные танцовщицы. В сей ландшафт, который Роберт не умеет описать, видя такое впервые и не помня слов для похожих зрелищ, врывались сонмы существ, их-то он опознать был способен, приравнявши к чему-то виденному. Эти существа были рыбы, и, снуя, они пересекались, как белые пути падучих звезд августовской

ночью, но подбор и сочетание чешуй показывали, сколько в природе имеется окрасок и сколько их может присутствовать одновременно на едином фоне.

Бороздчатые, дорожчатые, с полосами то вдоль, то впоперечь, а то наискосок или волнистыми; чубарые, как инкрустированные, с прихотливо разбросанными пятнами, пестрые, рябые, многоцветные, разномастные, одни кольчатые, а другие крапчатые или разубранные прожилками, напоминающими пластины мрамора. Были рыбы с рисунком аспидовым, были цепями оплетенные, были усыпанные глазурями, в горошек были и в звездочку; наикрасивейшая опутана тесемками, с одного бока винного колера, а с другого сливочного; чудо было наблюдать, как тесьма искусно перевертывалась и укладывалась новыми рядами, и без сбоев, дело рук изощренного мастера.

Только рассмотревши рыб, он мог различать коралловые тела, при начале ему невнятные: и грозди бананов, и корзины с выпеченными хлебами, и плетенки с бронзовеющими ягодами, на которые

слетались канарейки, сползались ящерки, садились колибри.

Роберт парил над садом, нет, не совсем над садом, над каменною рощею, где стояли окостеневшие грибы столбами, нет, не совсем, он витал над горою, ущелием, балкой, над откосом, пещерой, над отлогими долами одушевленных глыб, на которых неземная растительность создавала побеги сплющенные, скругленные, блестчатые, с зернистыми изломами, как гранит, или узловатые, или ссученные. Но при всех различиях побеги были необычайны по изяществу и миловзорности и столь изрядны, что даже те, которые сработаны с притворной небрежностью, аляповато, топорно, отличались величием и показывались пусть уродами, но уродами прелести.

А может быть (Роберт то и дело черкает, поправляет, не умеет определить, пасует перед задачей: поди перескажи округлый квадрат, крутую пологость, суматошную тишину, полуночную радугу), он попал в каменоломню киновари?

Или от стесненных легких у него в го-

лове помутилось, и вода, затекавшая в маску, переиначила контуры, обновила цвет? Он высунул голову за воздухом и опять распростерся над закраиной обрыва, исследуя разломы природы, глинистые коридоры, куда юркали виноцветные рыбы-пульчинеллы и сразу под скатом брезжил в огнецветной люльке, вздыхая и поводя клешнями, молочно-белый хохлатый рак, а сама сетка была выкручена из нитей, перевитых, будто косы чеснока.

Затем он воззрился на то, что не было рыбой и не было водорослью, на что-то живое, на мясное, вздутое, бледное, развалленное на половины, чьи закраины рдели, а навершием служил веерный султан. Там, где полагалось глядеть глазам, торчали сургучные подвижные жужжальца.

Полипы тигровой окраски, в липучем пресмыкании вывертывая плотскость крупной срединной губы, терлись о голые тулова голотурий, каждое из которых – белесый хлуп с амарантовыми ядрами; рыбешки, медно-розовые под оливковой

муругостью, выклевывали в пепельного цвета кочанах пунцовые бисерины и отщипывали крохи от клубней, леопардовых по масти, испеженных чернильными наростами.

Рядом дышала пористая печень цвета пупавника, простреливали воду ртутные зарницы, бенгальские огни, на заднем плане выставлялись лихие ости в кровавых пятнах, отсвечивал на боках какого-то кубка матовый перламутр…

Этот-то кубок и примерещился Роберту кладбищенскою урной; тогда он подумал: не среди ли этих отрогов погребалище подвигоположника Каспара? Уже невидимый, так как океан поспешил укутать его коралловой попоной, однако, высосав земные гуморы, переполнявшие это тело, кораллы приобрели фигуры цветов и абрисы садовых фруктов. Может, вглядевшись, Роберт распознал бы бедного старца, остающегося чужим для этих новых мест: череп сделан из волосатого кокоса, два подвядших яблока образуют щеки, глаза и веки – абрикосы, нос – шишковатая репа, напоминающая скотий помет.

Ниже, где быть бы рту, сухие фиги. Свекла со суженною маковицей приделана на месте подбородка. Шея составлена из бодяков с чертополохами; повыше ушей два взъерошенных каштана топорщатся космами волос, а сами уши – половинки орехов с прорисованными перепонками; вместо пальцев корни моркови, арбуз на месте живота и айвиное яблоко в коленной чаше[54].

Списки предметов, людей и мест

В литературе часто описываются группы предметов. То вымышленных: таковы те, которые нашел на Луне, согласно Ариосто, прибывший за Роландовым разумом Астольф. То отталкивающих: это компоненты колдовского зелья, которое варят ведьмы в IV акте «Макбета». То дивно благоуханных: коллекция цветов, описанная Джамбаттистой Марино в «Адонисе» (часть 6, 115–159).

То бросовых, но очень нужных: вещи с потерпевшего крушение судна, благодаря которым Робинзон Крузо выжил на необитаемом острове, или скромная коллекция бесценных сокровищ, которую, по словам Марка Твена, собрал Том Сойер. Иногда они заурядны до тошноты, как набор ничтожных предметов в кухне Леонарда Блума. Порою, вопреки своей музейной, почти кладбищенской статичности, глубоко бередят душу: таков перечень музыкальных инструментов у Томаса Манна в главе 7 «Доктора Фаустуса».

Не реже встречаются в литературе списки обстоятельств и мест. В них, как в списках вещей, основной упор делается на «и так далее…». В

главе 27 Книги пророка Иезекииля величие обреченного на погибель города Тир иллюстрируется перечнем торговавших с ним стран и народов. Диккенс в первой главе «Холодного дома» рисует Лондон, одно за другим называя все, что скрыл окутавший город туман. Эдгар По в «Человеке толпы» нанизывает на нить рассказа основные черты человеческих типажей, составляющих людской поток. Пруст («По направлению к Свану», глава 3) перебирает в памяти приметы родного города. Кальвино («Невидимые города», глава 9) перечисляет города, приснившиеся Великому Хану. У Блеза Сандрара («Проза о Транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской») перестук вагонных колес перекликается с перечнем городов и весей. Уитмен, признанный мастер списков (иногда доходивший в перечислительном раже до гипертрофии), громоздит предмет на предмет, славя родные места:

Топор взлетает!

Могучий лес дает тысячи порождений,

Они падают, растут, образуются —

Палатка, хижина, пристань, таможня,

Цеп, плуг, кирка, пешня, лопата,

Дранка, перила, стойка, филенка, косяк, планка,

панель, конек,

Цитадель, потолок, бар, академия, орган,

выставочный павильон, библиотека,

Карниз, решетка, пилястр, балкон, окно, башня,

крыльцо,

Мотыга, грабли, вилы, карандаш, фургон, посох,

пила, рубанок, молоток, клин, печатный вал,

Стул, стол, бадья, обруч, калитка, флюгер, рама, пол,

Рабочий ящик, сундук, струнный инструмент,

лодка, сруб и все прочее,

Капитолии штатов и Капитолий нации штатов,

Ряды красивых домов на проспектах, сиротские

дома, богадельни,

Пароходы и парусники Манхаттена, бороздящие
все океаны[17]*55*.

У Гюго в романе «Девяносто третий год» (часть I, книга 3) маркиз де Лантенак, отправляя матроса Гальмало в Вандею с приказом о восстании, заваливает того бесчисленным множеством топонимов. Понятно, что бедняга Гальмало не способен запомнить этот бесконечный перечень, и очевидно, что Гюго не рассчитывает, что его запомнит читатель. Гигантские размеры списка в данном случае просто должны наводить на мысль о масштабах народного недовольства.

Еще один головокружительный перечень мест мы находим у Джойса в главе «Анна Ливия Плюрабель» «Поминок по Финнегану». Чтоб река Лиффи величественно струилась, Джойс «пропускает» ее в своем тексте через сотни каламбурных и гибридных названий других рек: Чебб, Футт, Банн, Дак, Сабрайн, Тиль, Ваг, Бому, Бойяна, Чу, Бата, Сколлис, Шари, Суй, Том, Чеф, Сыр Дарья, Лэддер, Бурн (*Chebb, Futt, Bann, Duck, Sabrainn, Till, Waag, Bomu, Boyana, Chu, Batha, Skollis, Shari, Sui, Tom, Chef, Syr Darya, Ladder, Burn*) и т. д. Перело-

[17] Примечания: 17
Уолт Уитмен, Песня о топоре. пер. М. Зенкевича.

жения главы «Анна Ливия» на другие языки, как правило, носят вольный характер, названия рек взаимозаменяемы. Так, в первом переводе на итальянский, к созданию которого приложил руку сам Джойс, мы найдем отсылки к итальянским рекам Серио, По, Серкио, Пьяве, Конка, Аниене, Омброне, Ламбро, Таро, Точе, Бельбо, Силаро, Тальяменто, Ламоне, Брембо, Треббио, Минчо, Тидоне и Панаро, ни одна из которых не упомянута в оригинальном тексте[56]. То же произошло и с первым, историческим переводом на французский язык[57].

Джойсов список кажется практически бесконечным, ибо читатели вынуждены распознавать скрытые в тексте названия рек и, подозреваю, уже отыскали гораздо больше, чем их там намеренно запрятал автор. Я также думаю, что (в силу безграничных комбинаторных возможностей английского алфавита) их там может таиться куда больше, чем думали джойсоведы или сам Джойс.

Списки такого рода очень сложно классифицировать. Они — порождение ненасытности, стремления объять необъятное (ибо никто не может с точностью сказать, сколько в мире рек) и чистой любви к составлению списков. Джойс, должно быть, собирал названия рек долго и

тяжело, прибегая к помощи множества людей. Разумеется, он занимался этим не из любви к географии. Похоже, он просто хотел, чтобы его список был бесконечным.

В завершение предлагаю взглянуть на первейшее и главнейшее из мест: на нашу бесконечную Вселенную. В рассказе «Алеф» Борхес воспринимает ее, узрев, как обреченный на незавершенность список мест, людей и бередящих душу явлений. Он видит изобильный океан, видит рассвет и закат, видит бесчисленных обитателей обеих Америк, видит серебристую паутину внутри черной пирамиды, видит разрушенный лабиринт (который оказывается Лондоном), видит бесконечное число глаз рядом с собою, видит все зеркала планеты, видит те же каменные плиты в заднем

дворе на улице Солера, что видел тридцать лет назад в прихожей одного дома во Фрай-Бентосе, видит виноградные лозы, снег, табак, рудные жилы, видит водяные пары, выпуклые экваториальные пустыни и каждую их песчинку, видит женщину в Инвернессе, ее пышные волосы, гордое тело и раковую опухоль в ее груди, видит круг сухой земли на тротуаре, где прежде было дерево, видит загородный дом в Адроге, видит экземпляр

первого английского перевода Плиния и каждую букву на каждой его странице, видит ночь и день одновременно, видит закат в Керетаро, в котором словно бы отражается цвет бенгальской розы, видит свою пустую спальню, видит кабинет в Алкмаре, где глобус помещен меж двумя бесконечно его отражающими зеркалами, видит лошадей с развевающимися гривами на берегу Каспийского моря на заре, видит изящный костяк ладони, видит уцелевших после битвы, посылающих открытки, видит колоду карт Таро в витрине лавки в Мирзапуре, видит косые тени папоротников на полу оранжереи, видит тигров, тромбы, бизонов, видит морские бури и армии, видит всех муравьев, сколько их есть на земле, видит персидскую астролябию, видит ящик письменного стола, хранящий непристойные, немыслимые, убийственно точные письма его обожаемой Беатрис Витербо, видит любимый монумент на кладбище Чакарита, видит жуткие останки того, что некогда было упоительной Беатрис, видит циркуляцию собственной темной крови, видит слияние в любви и изменения, причиняемые смертью. Одновременно со всех сторон он видит Алеф — одну из точек пространства, содержащую в себе все прочие, — видит в Алефе весь земной

шар, и в земном шаре опять Алеф, и в Алефе земной шар. Он видит свое лицо и внутренности, и чувствует головокружение, и плачет, потому что глаза его увидели это таинственное, предполагаемое нечто, чьим именем завладели люди, хотя ни один человек его не видел: непостижимую вселенную[18].

Меня всегда приводили в восторг подобные списки. Думаю, в этом я не одинок. Воображаемая география, которую я сочинил для романа «Баудолино», писалась, несомненно, под влиянием Борхеса. Живущему в уединении из-за поразившей его проказы сыну пресвитера Иоанна, правителя легендарного восточного царства, Баудолино повествует о чудесах Запада в том же ключе сказочного перечисления, в котором средневековая Европа мечтала о далеких Восточных землях:

> Я <...> описывал виденные страны: и Регенсбург, и Париж, и Венецию, и Византию, Иконий, Армению... и народы, обитавшие на землях, где мы прошли.

---

[18] Примечания: 18

Измененный текст. Оригинал перевода в: Х. Л. Борхес. Собрание сочинений в трех томах, т. 1. Рига: Полярис, 1994, Алеф, стр. 489–490, пер. Е. Лысенко.

Он обречен был умереть и не увидать ничего на свете, кроме пндапетцимских закоулков. Ну, я и старался ввести его в жизнь через рассказы. Может, я что досочинил, набредил о городах, которые не видел, битвах, в которых не сражался, принцессах, которыми не овладевал… Я пел ему о дивовищах тех уделов, где умирает солнце. Дарил ему наслаждение закатом на Пропонтиде, отблесками смарагда в венецианской лагуне, подарил долину в Гибернии, где семь белых церквей пасутся на берегу безмолвного озера с отарой таких же белых, как они, овец. Я рассказал, что Альпы Пиренеи покрыты мягким светлым веществом и летом оно преобразуется в ревущие потоки и расточается реками и ручейками по склонам, под пышной зеленью каштанов. Что есть соляные пустыни, они расстилаются неподалеку от берегов Апулии; я довел его до дрожи, описывая море, которое я не бороздил никогда, где над поверхностью воды танцуют рыбы крупнотой с теленка, и до того благодушные, что некоторым удается кататься на

них верхом. Я рассказал о странствии святого Брандана к Счастливым островам и о том, как он высадился вместо острова на спину кита, кит же рыба здоровее самой здоровенной сопки и способна проглотить большой целиком корабль; но тут понадобилось разъяснить ему, каковы корабли, деревянные рыбы с белоснежными крыльями, и я перечислил ему поразительных животных моего края, каковы: олень, он носит два матерых рога крестообразного рисунка; аист, он перелетает из одной земли в другую и заботится о своих престарелых родителях, носит их по небу на закорках; божья коровка, напоминающая видом небольшой гриб, красная козява, испещренная пятнышками млечной белизны; ящерица, наподобие крокодила, но маленькая и способна пролезать под дверь; зегзица, подкидывающая яйца в гнезда прочим видам птиц; совушка, у которой круглые очи по ночам горят как светильники, да она и питается лампадным маслом по церквам; еж, спина у него утыкана иглами, и он отсасывает молоко из вымени у

коров; устрица, живая шкатулка, время от времени родящая сокровище, хотя и мертвое, но неоценимого достоинства; соловей, бодрствующий ночью для пения и сиротствующий без розы; лангуст в пламенеющей броне, что пятится, желая уйти от тех, кто лаком до его мяса; угорь, страшительный водяной змей, отменного жирного вкуса; чайка, парящая над водами подобно Господню ангелу и испускающая демонские крики; дрозд, черный желтоносый предатель среди птиц, умеющий говорить и выдающий тайны своего хозяина; лебедь, горделиво бороздящий озерные воды и поющий свою лучшую песнь в минуту смерти; хищная изящная ласка, перегибистая, как девушка; сокол, когтящий с небес добычу и несущий вскормившему его рыцарю. Я живописал яркие груды не виденных ни им, ни даже мною драгоценных камней: пурпурные и млечные разводы сердолика, багровые и белые прожилки египетских самоцветов, непорочность лунного камня адуляра, прозрачность хрусталя, сияние алмаза, постарался передать

блеск золота, мягкого металла, который поддается плющению на неосязаемые листы, передал брызг и треск раскаленного лезвия, когда его суют в воду для закалки, и какие изукрашенные поставцы можно видеть в ризницах больших аббатств… как высоки и остроглавы колокольни наших церквей, как высоки и стройны колонны константинопольского Ипподрома; какие книги читают иудеи, листы их испещрены значками наподобие насекомых, что за звуки произносят они читая; как однажды христианский царь получил в подарок от халифа петуха, и петух тот был из железа, и он пел на каждом восходе солнца; как устроен тот шар, что вращается и исторгает пар; до чего жгутся зеркала Архимеда; до чего страшно ночью видеть ветряную мельницу; а потом я рассказал ему о Братине, и о рыцарях, которые до сих пор ищут ее по всей Бретани, и о том, что мы возвратим эту Братину его отцу, как только нам удастся изловить коварного Зосиму. Видя, как он околдовывается этими великолепиями, в то же время мучаясь от их недостижи-

мости, я подумал, что будет хорошо, дабы он уверился, что его мука не крайняя, рассказать ему об истязаниях Андроника, с подробностями, еще и превосходящими то, что над ним проделывали; о бойне в Креме; о пленных, которым отрубали руку, отрезали ухо, вырывали нос; я вызвал в памяти самые страшные недуги, в сравнении с которыми проказа – наименьшее зло; сказал, что есть на свете гангрена и золотуха и костоеда и пляска святого Витта и антонов огонь; кого-то жалит тарантул, кого-то одолевает чесотка, заставляя соскабливать по чешуйкам с себя всю кожу; кого-то язвит чумная кобра; у святой Агаты отрезали груди; святой Люции выкололи глаза; святого Севастиана пронизали стрелами; первомученику Стефану раздробили череп камнями; святого Лаврентия жарили на решетке, на медленном огне; я выдумал еще своих святых и к ним новые терзания: святого Урсикина, которого колом впронизь проткнули от зада до зубов; святого Сарапиона, освежеванного; святого Морпвестия, привязанного за все члены

к бешеным коням и ими разорванного; святого Драконтия, принужденного пить кипящую смолу… Я думал, в сравнении с пытками он заново увидит свою участь. Но и боялся перегнуть палку, так что вскоре опять занялся радостями мира, мысль о коих могла возвеселить заключенного: вспомнил о прелести парижских девчонок, о ленивом пригожестве венецианских куртизанок, о не сравнимом ни с чем оттенке кожи императрицы, о детском смехе Коландрины, о взоре удаленной принцессы. Он возбуждался, требовал продолжения рассказов, просил обрисовать волосы Мелизенды, триполитанской графини, и очертить губы тех нежных девушек, которые кружили голову рыцарям Броселиандского леса хуже всякой Братины, и пуще возбуждался; да простит меня Господь, думаю, что не единожды он вздымался и ощущал радость семяизвержения. Я перешел к томительным преизобилующим в мире ароматам, и поскольку не имел их с собой, постарался вспомнить и назвать и те, с которыми был знаком, и те, которые, не обонявши,

знал только по имени, но полагал, что имя может пьянить сильнее запаха: их имена были бадьян, шафран, имбирь и мускатный орех, анис, кориандр, кардамон, барбарис, ажгон, куркума, сочевица, мелисса (змееголовник), рута, римская полынь, любисток, асафетида, гарциния, гаргант, канупер, иссоп; нард, алой и киннамон; купырь, малагетта (райское зерно), дягиль, донник, душица, чистец, он же гравилат, фенугрек, драконоголовник, чабер, тимьян, можжевельник, мята, горчица, анис, кориандр, ладан, сандал, лавр, майоран, анис, цитронелла и римский тмин. Диакон слушал на грани обморока и то и дело трогал лицо, как будто его бедный нос не мог вытерпеть благоухания, и плача спрашивал, какую же пищу давали ему всю жизнь распроклятые евнухи, под предлогом его хвори: козье молоко и размоченный в бурке хлеб, якобы целебный от проказы, отчего все дни он пребывал в тупом похмелье, постоянно спал, а во рту вечный вкус, все один и тот же вкус…

Кунсткамеры и музеи

Каталог музея — пример практического перечня, указывающего на объекты, существующие в определенном заданном месте. По определению, он конечен. Но следует ли из этого, что сами по себе музеи и прочие коллекции конечны? Отнюдь. За исключением редких собраний, содержащих абсолютно все предметы определенного типа (например, все — без исключения — картины какого-то художника), любая коллекция представляет собою открытую структуру, которая в любой момент может быть расширена путем добавления нового компонента. Особенно если в ее основе лежит (как в случае римских патрициев, средневековых вельмож или современных музеев) любовь

к собирательству и увеличению числа экспонатов ad infinitum. Даже когда в музее выставлена на обозрение значительная часть собрания, создается ощущение, что их количество куда более многочисленно.

Более того, коллекции — за исключением очень специализированных — всегда отличаются некоторой разнородностью элементов. Ничего не

знающий о земной концепции искусства инопланетянин вряд ли поймет, почему в Лувре хранится такое множество разномастных вещей: и бытовая утварь (вазы, блюда, солонки), и статуи (например, Венера Милосская), и разнообразные пейзажи, и портреты обычных людей, и предметы из могильников, и мумии, и изображения всяческих уродов, и объекты религиозного назначения, и образы людей, испытывающих физические страдания, и батальные полотна, и изображения обнаженной натуры, рассчитанные на пробуждение плотского желания, и археологические находки…

Многие боятся музеев, чувствуют себя там неуютно. Причина в неоднородности хранящихся в музее объектов: человек подсознательно представляет, каково будет оказаться в их компании ночью, в одиночестве. Чем больше в музее экспонатов, чем они разнообразнее, тем сильнее такое чувство.

Когда объекты в коллекции неузнаваемы, даже современный музей может показаться подобием распространенных в XVII–XVIII веках кунсткамер (Kunstkammern) или кабинетов курьезов (Wunderkammern), этих предтеч современных музеев естественной истории. В каких-то кунст-

камерах собирались систематизированные коллекции предметов, относящихся к области знаемого, в иных — все, что казалось удивительным, необъяснимым, включая всяческие курьезы и диковины вроде чучела крокодила, которое торжественно свисало с потолочной балки, господствуя над помещением. Обычным экспонатом для кунсткамер (пример — коллекция, собранная Петром Великим в Санкт-Петербурге) были аккуратно заспиртованные зародыши-эмбрионы. Музей восковых фигур при Флорентийской обсерватории демонстрирует коллекцию анатомических чудес, шедевров гиперреализма: распластанные, вскрытые тела во всей красе цветов и оттенков от розоватого до пунцового и далее до густо-коричневого, печенки, легкие, желудки, селезенки…

Как выглядели кунсткамеры прошлого, мы знаем в основном по сохранившимся в их каталогах рисункам и гравюрам. Некоторые состояли из сотен полок и полочек, на которых хранились камни, раковины, скелеты редких животных, а также шедевры мастеров-чучельников, умевших создавать несуществующих зверей. Прочие кунсткамеры напоминали миниатюрные музеи: застекленные шкафы разделены на секции, со-

держащие экспонаты, которые, пребывая вне своего исходного контекста, словно рассказывают некую бессмысленную или нелепую историю.

Из таких иллюстрированных каталогов, как Museum Celeberrimum («Знаменитейший музей») Сепибуса (1678) и Museum Kircherianum («Музей Кирхера») Бонанни (1709), мы знаем, например, что в коллекции, собранной священником Афанасием Кирхером в Коллегии иезуитов в Риме, были античные статуи, языческие ритуальные объекты, амулеты, китайские божки, вотивные таблички, две доски с изображениями пятидесяти воплощений Брахмы, римские надгробные надписи, лампады, кольца, печати, браслеты, гири, колокола, камни и окаменелости с причудливыми изображениями, созданными природой, экзотические предметы ex variis orbis plagis collectum[19], а именно: украшенные зубами съеденных врагов пояса бразильских туземцев, чучела экзотических птиц и животных, малабарская книга из пальмовых листьев, артефакты из Турции, китайские весы, оружие варваров, индийские фрукты, стопа египетской мумии, собрание зародышей возрастом от сорока

[19] Примечания: 19
Собранные во всех частях света (лат.).

дней до семи месяцев, скелеты орлов, удодов, сорок, дроздов, бразильских обезьян, кошек и мышей, кротов, дикобразов, лягушек, хамелеонов и акул, а также морские водоросли, зуб тюленя, крокодил, броненосец, скелет хамелеона, тарантул, голова бегемота, рог носорога, собака-урод в банке с бальзамирующей жидкостью, кости великанов, музыкальные и математические инструменты, модели вечного двигателя, механизмы и устройства по образу машин Архимеда и Герона Александрийского, архимедовы винты, восьмигранная отражательная система, множившая миниатюрную фигурку слона «так, что кажется, будто видишь стадо слонов, собранных со всей Азии и Африки», гидравлические машины, телескопы и микроскопы с возможностью разглядывать в них насекомых, глобусы, армиллярные сферы, астролябии, планисферы, часы солнечные, водяные, механические, магнитные и песочные, линзы, приборы для измерения температуры и влажности, живописные и иные изображения гор и обрывов, вьющихся по равнинам рек, лесных чащоб, пенных волн, водоворотов, холмов, архитектурных перспектив, развалин, древних монументов, сражений, казней, дуэлей, триумфов, дворцов, библейских

таинств, а также статуи богов.

Я получил огромное удовольствие, воображая, как один из персонажей «Маятника Фуко» в одиночестве блуждает по пустым коридорам парижской Консерватории искусств и ремесел — музея, посвященного истории развития технологий, где собраны устаревшие механизмы, принцип действия и смысл существования которых уже неясен посетителям, отчего сама Консерватория представляется барочным кабинетом курьезов. С каждым шагом мой герой все глубже проникается страхом при виде этих непостижимых рукотворных монстров, а в его галлюцинирующем сознании рождаются непрерывные цепочки параноидальных фантазий:

> Понизу тянется процессия самоходов, самокатов и паровых экипажей, сверху висят воздухоплавательные машины пионеров, одни предметы целы, другие ободраны, истрепаны временем, и все они вместе предстают под смешанным – естественным и электрическим – светом как будто в патине, в лаке коллекционной скрипки. Иногда сохраняется только скелет, шасси, наворот приводов и руко-

ятей, и сулит неописуемые пытки, так и видишь себя прикрученным цепями к этому смирительному ложу, вот-вот оно шевельнется, пойдет разрывать твое мясо и рыться в жилах до полного и чистосердечного признания.

А за этой вереницей старых движков, ныне безвредных, с заржавелою душою, символов технологической суетности, – с левого фланга под надзором статуи Свободы, уменьшенного макета той, которую Бартольди спроектировал для другого мира, а ежели повернуться направо, статуи Паскаля, – над всем этим высится хор, и в пустоте хора вокруг метаний Маятника кружит и бьется бред сумасшедшего энтомолога: клешни, челюсти, усы, членики, крылья, ножки. Мавзолей механических мумий, готовых проснуться вдруг все совокупно: магниты, однофазные трансформаторы, турбины, преобразователи частот, паровые машины, динамо. А в глубине за Маятником, в затененном трансепте, – ассирийские, халдейские, карфагенские идолы, великие Ваалы, чье чрево беременно пламенем, нюрнберг-

ские девы, чье сердце усеяно гвоздями, оголено. Когда-то они были моторами самолетов. Хоровод моделей, распластавшихся в рабском обожании Маятника: се детища Разума и Света, приговоренные вечно оберегать Воплощение Предания и Познания. <…>

Выйти из перископа. Идти ногами… Об ином я не мечтал вот уже несколько часов. Но теперь, когда я мог, когда это было необходимо, я стоял в параличе. Мне надлежало продвигаться по полночным залам музея, используя фонарь как можно меньше. Почти никакого света не попадало внутрь через окна, и когда я предвкушал видения фантастических экспонатов в лунном свете, я здорово обманывался. Витрины слепо отблескивали, отражая редкие блики. Если я не буду крайне осторожен, обязательно рухнет что-нибудь с россыпью хрустальных осколков или с металлическим грохотом. Фонарик я включал поминутно. И будто бы в «Крейзи Хорс», софит выхватывал все новые порции наготы, но тут – голые гайки, болты, шарниры.

А если бы внезапно свет выхватил сектор живого тела? Чью-нибудь фигуру? Уполномоченного Верховных? Того, кто зеркально повторял бы мои движенья? Кто из нас заорал бы раньше? Я навастривал уши. Зачем? От меня-то не исходило ни звуков, ни шума. Соответственно, не исходит и от него.

Попав днем в музей, я постарался запомнить последовательность залов. Думал, что и в темноте дойду до центральной лестничной клетки. Но оказалось, что я лезу наугад, почти на четвереньках, и полностью утрачиваю ориентацию.

Наверно, через какие-то залы я проходил по второму разу. А может быть, из них я и не выходил. Не исключено, что бессмысленное круженье в темноте среди мертвых механизмов составляло часть инициационного ритуала.

<…>

Мотор Фромана: вертикальная структура на ромбовидном постаменте, которая демонстрировала, как демонстрирует анатомический муляж свои собственные ребра, серию катушек, каких-то батарей,

махалок, моталок, рычалок и рыгалок, черт знает какие под ними подписи стоят в энциклопедиях… приводимых ремнем или трансмиссией, которая запитывалась от планетарной передачи через зубчатую шестерню. Вопрос. Для чего нужна такая штуковина. Ответ: для измерения подземных токов, естественно. Аккумуляторы. Чего им аккумулировать? Достаточно было вообразить Тридцатьшестерку Недоступных, этих неистовых секретарей (то есть сберегателей секрета), как они ударяют по ночам в свои цимбалы, чтоб выколотить звук, искру, призыванье, реплику в перекличке берега с берегом, пропасти с поверхностью, Мачу-Пикчу с Авалоном, дзынь дрынь двинь, алло алло алло, Памерсиель Памерсиель, улавливаю дрожанье! Вызываю течение Му 36! То, которое брахманы обожают и называют бледным духновением Господним. Вставляю колышек. Макромикроскопическая цепь под напряжением. Трясутся под коркой земной поверхности все мандрагорские корешки! Передаем для наших слушателей песнь Универсальной Сим-

патии. Отбой, перехожу на прием.

<…>

Все Они копошились здесь, налаживали свои псевдотермические гексатетраграмматические (не так ли выразился бы Гарамон?) эклектрокапилляторы. Время от времени, так уж и быть, изобреталось что-нибудь для отвода глаз. То вакцина. То лампочка. Чтобы держать на плаву удивительные приключения металлов. Однако задание было совсем другое. Вот они все здесь, собираются сюда в полночь, чтобы раскочегарить статическую машину Дюкрете – прозрачное колесо, чем-то схожее с портупеей, внутри два виброшарика, насаженные на два гнутых прута, может быть, когда-то они касались и вырабатывались искры. Франкенштейн надеялся получить возможность гальванизировать своего Голема. Но, однако, нет, другого ждали они сигнала: сопоставляй, работай, рой и копай, роз и крейц… Швейная машина, из тех, рекламировавшихся картинкой вместе с пилюлями для развития бюста и с крупным орлом, воспаряющим над отрогом и несущим в

когтях пользительную настойку, желудочные капли «Робур Завоеватель» (Robur Le Conquérant, R. C). Шевельни машину, закрутится обод, от обода – кольцо, от колечка… Что приводится этим колечком? Подпись под экспонатом: «Токи, испускаемые полем земного шара». Без всякого зазрения! И ведь это могут прочитать дети, приходящие на экскурсии!.. Я входил, выходил. Мог бы вообразить себя совсем маленьким, микроскопическим. Вот я очарованный путник на улицах городка в табакерке, забитого металлическими небоскребами. Цилиндры – батарейки – лейденские банки – колпак на колпаке – каруселька в двадцать сантиметров – электротурникет по принципу притяжения-отталкивания (attraction et répulsion). Талисман любови-ненависти для стимулирования симпатических токов. Распределительная доска электростанции о девяти колонках. Электромагнит. Гильотина. В центре – напоминает пресс печатни – заготовлены крюки на конюшенных цепях. Под пресс свободно можно втиснуть руку, вжать чью-то голову. Еще

стеклянный колпак. Подвигается с помощью пневмонасоса на двух цилиндрах. Что-то вроде аламбика, под аламбиком чаша, справа присажен медный шар. Ну, это барахло графа Сен-Жермена, он в них состряпает красители для гессенского ландграфа.

Подмундштучник, уставленный клепсидрочками, шейки-талии модильяниевские, вовнутрь залито неведомое зелье, выстроены в два ряда по десять колбочек на каждом, и в каждой колбочке навершие не одинаковой высоты с соседними, как будто крошечные монгольфьерки хотели бы улететь, но не пускают их балластные шарики. Сервиз для зачатия Ребисов, беззастенчиво, у всех на глазах.

Зал, отведенный стеклу: я вернулся на круги моя. Опять зеленые бутылки, угощение садиста, дегустация квинтэссенций отравы. Бутылочноделательные железные машины, открываются-закрываются двумя рукоятями, если чье-то вместо бутылки заложат туда запястье? Хряп, так и употреблялись все эти клещи, скальпели, ланцеты, кривоносые щипцы

для засовывания в сфинктер, в ухо, в матку, чтобы вытаскивать плод, толочь его свеженьким с медом и с перцем для утоления жажды Астарты… Зал, по которому я странствовал ныне, имел широкие витрины. Повсюду я чуял рубильники, нажми который – и завращаются винтообразные шила, неотвратимо, по направлению к глазу жертвы, «Колодец и маятник» По. Копировал неупотребимые машины карикатурист Гольдберг. Отсюда взялись и пыточные снаряды, на которые костыльеногий Биг Пит привязывал Микки-Мауса, как, например, трехшестеренная передача – шедевр возрожденческой механики. Изобретатели Бранка, Рамелли, Дзонка… Все у них заготовлено. Ожидают только условленного знака. Все на глазах у всех. План был абсолютно гласен, только никому это в голову не приходило. Скрежещущие челюсти готовились пропеть хорал победы. Оргия ртов, сведенных к единому зубу, приболченных друг к другу, заболтанных в тик-такном бултыханьи, вываливающих клыки и резцы на землю из металлических лун. Вот

наконец я оказался напротив émetteur àétincelles soufflées, передатчика, запроектированного для Эйфелевой башни в целях сверки сигналов точного времени между Францией, Тунисом и Россией. Провэнские тамплиеры, павликиане и фесские ассассины (Фес не в Тунисе, ассассины были в Персии, но это придирки; не до ненужных тонкостей, когда живешь в Утонченном Времени). Я уже видел эту громадную машину, ростом больше меня, стенки которой изъязвлены отверстиями, заслонками, засосками. Кто-то еще сказал: «Напоминает радиоприемник». Да знаю я ее, пробегал мимо нее сегодня. Бобур! Культурный центр Помпиду!

Боже мой, прямо перед носом. Ну точно. К чему иначе было громоздить громадную коробку в центре Лютеции (Лютеция – морской вокзал подземного океана). В центре, который некогда именовался чревом Парижа. Опутывать здание хоботами воздуховодов, наглой кишечной требухой. Ушную раковину Дионисия бесстыдно выставлять во внешнее пространство и испускать ею утробные

звуки. Отправлять послания, сигналы в середину земли, откуда они изблевываются обратно – последние известия из Ада? Сперва Консерваторий, лаборатория. Потом Эйфель – поисковая вышка. И наконец, Бобур – универсальный приемопередатчик. Так я и поверю, что водрузили этот колоссальный вантуз для ублаготворения немытых студентов, которые приходят послушать последний диск через японский наушник! О, до чего сработано хитро, и абсолютно все на глазах. Бобур – это вход в подземельное царство Агарты, заповедище Рыцарей Интернациональной Синархии. А все прочие – два, три, четыре миллиарда прочих – не имеют ни о чем понятия, или стараются не иметь.

Определение через перечень свойств vs. определение по сущности

Гомер описывает щит Ахилла как форму, поскольку знает, как устроена современная ему жизнь; он же ограничивается перечислением греческих воинов, поскольку не знает их точного числа. Таким образом, можно предположить, что определение через форму характерно для зрелой культуры, которая познала мир и преуспела в его исследовании и описании. Тогда как описание через список присуще примитивным культурам, которые пока не определились с видением мира и пытаются исчислить максимально возможное количество его свойств, не усматривая меж ними иерархической зависимости. Далее мы увидим, что до определенной степени наше предположение можно считать верным, — хотя перечни можно встретить и в литературе Средних веков (когда считалось, что богословские суммы и энциклопедии исчерпывающе описывают форму материального и духовного мира), и в периоды Ренессанса и барокко (когда форма мироздания определялась новейшими открытиями астро-

номии), и особенно в периоды модернизма и постмодернизма. Давайте же для начала рассмотрим первую часть проблемы.

Мечтой философии и науки со времен Древней Греции было познавать и определять вещи по сущности. Начиная с Аристотеля, определение по сущности предполагало, что предмет определяется как частный случай своего вида, а вид, в свою очередь, определяется как частный случай своего рода[58]. Тот же принцип использует для определения животных и растений современная систематическая классификация. Разумеется, сегодняшняя система классов и подклассов сложнее. Тигр, например, принадлежит к виду Тигры (Tigris) рода Пантеры (Panthera) семейства Кошачьи (Felidae) подотряда Сухопутные (Fissipedia) отряда Хищные (Carnivora) инфракласса Плацентарные (Eutheria) класса Млекопитающие (Mammalia).

А теперь посмотрим на утконоса. Утконос — однопроходное яйцекладущее млекопитающее. Однако с обнаружения утконоса до его определения как однопроходного млекопитающего прошло целых 80 лет, на протяжении которых ученые думали, как же его классифицировать; пока решение не было принято, он, ко всеобщему

недоумению, оставался просто зверем величиной с крота, с маленькими глазками и утиным клювом, с хвостом и лапами, служащими для плавания и рытья нор, с четырьмя пальцами на передних лапах, соединенными перепонками (которые больше, чем перепонки, соединяющие пальцы на задних лапах), несущим яйца и выкармливающим детенышей молоком.

Именно так описал бы утконоса любой неспециалист. Характерно, что, руководствуясь таким беспорядочным перечислением свойств утконоса, всякий может отличить его от быка, тогда как, зная только, что это однопроходное млекопитающее (и не являясь специалистом в области научной таксономии), вряд ли можно отличить утконоса от кенгуру. Когда ребенок спрашивает у матери «кто такой тигр и на кого он похож», вряд ли она в ответ скажет, что тигр — это млекопитающее подотряда Сухопутные или что это сухопутный хищник. Она скорее ответит, что тигр — это дикий зверь, похожий на очень большую кошку, очень проворный, рыжий с черными полосками, обитает в джунглях, иногда нападает на людей и т. д.

Определение по сущности принимает в расчет субстанции; при этом подразумевается, что нам

известны все существующие субстанции во всем их разнообразии — к примеру, «живое существо», «животное», «растение», «минерал». Тогда как определение через свойства является, по Аристотелю, определением по акциденциям, число которых бесконечно. Того же тигра — который, в соответствии с определением по сущности, принадлежит к типу Хордовые (Chordata) царства Животные (Animalia) — можно описать через множество присущих этому виду свойств: у него четыре лапы, он похож на огромную кошку, полосатый, весит в среднем столько-то килограммов, издает характерное рычание и в среднем живет столько-то лет. Однако тигр — это еще и животное, появившееся на арене римского Колизея в такой-то день правления императора Нерона, или зверь, которого застрелил 24 мая 1848 года английский офицер по фамилии Фергюсон, или любой другой, на кого указывают бессчетные акциденции.

В действительности мы редко даем определения по сущности; гораздо чаще мы определяем вещи по их свойствам. Вот почему списки, определяющие предмет через не претендующий на завершенность набор свойств, при всей своей упоительности гораздо ближе к тому, как мы

определяем и узнаем вещи в повседневной жизни (а не в научном контексте)[59]. Определение через совокупность или ряд свойств — не словарь, а что-то вроде энциклопедии, которая никогда не будет завершена и которая известна всем носителям данной культуры и некоторыми из них пополняется.

Итак, определение через перечисление ряда свойств характерно для примитивной культуры, в которой отсутствует иерархическая система видов и родов, которой недоступно описание через сущность. Но оно используется и в высокоразвитых культурах, недовольных частью существующих базовых определений и пытающихся либо подвергнуть их сомнению, либо расширить объем знаний о конкретном элементе энциклопедии, открывая новые его свойства.

Итальянский писатель и оратор Эмануэле Тезауро в трактате Cannocchiale aristotelico («Подзорная труба Аристотеля», 1665) предлагает в качестве инструмента для поиска ранее неведомых связей между известными явлениями использовать метафору. Суть метода в том, чтобы составить перечень знакомых вещей, используя который метафорическое мышление способно обнаружить новые параллели, уловить незна-

комые связи и подобия. Таким образом Тезауро выдвигает идею систематической классификации, которая подобна гигантскому словарю, однако в действительности является лишь перечнем случайных свойств. Свой метод он, со свойственным барокко восторгом перед «чудесной» находкой, называет «подлинно секретным, чудодейственным методом», неисчерпаемым кладезем бесчисленных метафор и изощренных концептов, утверждая, что с его помощью можно «умело проникнуть в сущность предмета и выискать глубоко запрятанные его свойства, а затем свойства эти остроумно сопоставить одно с другим». Иными словами, метод позволит обнаружить аналогии и сходства, которые остались бы незамеченными, если бы каждый предмет пребывал в той категории, куда попал при классификации.

Далее я могу лишь привести несколько примеров из предложенного Тезауро каталога, который, кажется, можно расширять бесконечно. В категорию «Сущности» он включает такие разделы, как Божества, Идеи, Мифические Боги, Ангелы, Дьяволы и Духи; в категорию «Небеса» — Планеты, Зодиак, Пары, Воздух, Метеоры, Кометы, Молнии и Ветры; в категорию «Земля» — Поля, Пустыни,

Горы, Холмы и Утесы; в категорию «Тела» — Камни, Самоцветы, Металлы, Травы; в раздел «Математика» — Глобусы, Компасы и Квадранты и так далее. Или например, категория «Меры»: в разделе «Меры объема» присутствуют Малый, Большой, Длинный и Короткий; в разделе «Меры веса» — Легкий и Тяжелый. В категории «Достоинства», в разделе «Зримое» имеются Видимое и Невидимое, Кажущееся, Прекрасное и Уродливое, Светлое и Темное, Черное и Белое; в разделе «Обоняемое» — Аромат и Зловоние. В том же духе составлены категории «Связи», «Действия и Чувства», «Местоположение», «Время», «Основание» и «Обычай». Для примера: в категории «Меры», в разделе «Меры объема», в подразделе «Малые вещи» названы ангелы (которые, как известно, умещаются на острие иглы), бесплотные духи, два полюса (две неподвижные точки сферы), зенит и надир. Среди «Элементарных вещей» упомянуты огненная искра, капля воды, каменная крупинка, песчинка, жемчужина и атом; к «Людям» среди прочего относятся эмбрион, выкидыш, пигмей и гном; к «Животным» — муравей и блоха; к «Растениям» — горчичное семя и хлебные крошки; к «Наукам» — математическая точка, к «Архитектуре» — вершина пирамиды.

Перечень этот выглядит довольно бестолково — как, впрочем, и другие предпринимавшиеся в эпоху барокко попытки свести воедино все накопленные цивилизацией знания. Каспар Шотт в труде Technica curiosa («Занимательная техника», 1664) и в книге о природной магии Joco-seriorum naturae et artis sive Magiae naturalis centuriae tres («Серьезная игра природы и искусства, или Естественная магия трех веков», 1655) ссылается на некое произведение 1653 года, автор которого представил в Риме свой Artificium (свод правил), описывающий сорок четыре основных класса сущностей:

— Элементы (огонь, ветер, дым, пепел, ад, чистилище, центр земли),
— Небесные сущности (звезды, молнии, радуга),
— Интеллектуальные сущности (Бог, Иисус, речь, мнение, подозрение, душа, стратагема или спектр),
— Светские сословия (император, бароны, плебеи),
— Духовные сословия,
— Ремесленники (художники, моряки),
— Орудия,
— Чувства (любовь, справедливость, похоть),

— Религия,
— Таинство исповеди,
— Суд,
— Войско,
— Медицина (врачи, голод, клистир),
— Животные,
— Птицы,
— Рептилии,
— Рыбы,
— Части животных,
— Утварь,
— Пища,
— Напитки и жидкости (вино, пиво, вода, сливочное масло, воск, смола),
— Одежда,
— Шелковые ткани,
— Шерстяные ткани,
— Холстина и прочие ткани,
— Мореходство (корабль, якорь),
— Пряности (корица, шоколад),
— Металлы,
— Монеты,
— Различные поделки,
— Камни,
— Драгоценности,
— Деревья,

— Плоды,
— Общественные места,
— Веса,
— Меры,
— Числительные,
— Время,
— Прилагательные,
— Наречия,
— Предлоги,
— Лица (местоимения, титулования вроде Его Высокопреосвященство Кардинал),
— Путешествия (сено, дорога, грабитель).

Можно до бесконечности вспоминать барочные перечни от Кирхера до Уилкинса, один умопомрачительнее другого. Отсутствие систематичности в них является свидетельством попыток энциклопедистов избежать устаревшей классификации по родам и видам.

Избыточность

С литературной точки зрения, такие «научные» попытки классификации предложили писателям образец избыточного описания, хотя кое-кто может сказать, что все было наоборот, что модель была заимствована учеными из литературы. И действительно, одним из первых создателей бесконечно длинных перечней был Рабле, который использовал списки именно для того, чтобы разрушить жесткий миропорядок, установленный средневековыми академическими суммами.

Начиная с Рабле, список (который со времен античности был почти pis aller, крайним средством, способом выразить невыразимое, вымученным каталогом, составляемым в тихой надежде случайно набрести на форму, что сведет воедино множество разрозненных свойств) превращается в поэтический акт, исполняемый из чистой любви к деформации. Рабле положил начало поэтике списка ради списка, поэтике списка избыточного.

Только страсть к избыточности могла вдохновить барочного сказочника Джамбаттисту Базиле вставить в рассказ о семи братьях, которые по

вине собственной сестры превратились в голубей (в сборнике «Сказка сказок, или Забава для малых ребят»), бесконечное перечисление названий птиц: коршуны, ястребы, соколы, камышницы, бекасы, щеглы, дятлы, сойки, совы, филины, галки, грачи, скворцы, кулики, петухи, курицы и цыплята, индюки, дрозды, зяблики, синицы, королькикрапивники, чибисы, коноплянки, зеленушки, клесты, мухоловки, жаворонки, ржанки, зимородки, трясогузки, малиновки, клесты, воробьи, утки, рябинники, вяхири, снегири. Движимый именно любовью к избыточности, Роберт Бертон, описывая в «Анатомии меланхолии» (книга 2, часть 2) безобразную женщину, растянул поток брани и оскорблений на много страниц. Именно из любви к избыточности Джамбаттиста Марино в 10 песни своего «Адониса» посвятил каскад строк перечислению плодов человеческого труда: «астролябии и альманахи, силки, скребки и отмычки, клетки, бедламы, плащи, ларцы из ракушек и мешки, лабиринты, отвесы и ватерпасы, игральные кости, карты, мяч, доска и шахматы, погремушки, шкив, плотничий бурав, бобина, мотовило, подъемный бугель, часы, кубы для перегонки, сосудыдекантеры, мембраны и реторты, полные ветром шары и мехи, вздутые

мыльные пузыри, дыма столбы, крапивные листья, тыквенный цвет, зеленые и желтые перья, пауки, скарабеи, сверчки, муравьи, осы, комары, светляки и мотыльки, мыши, кошки, шелкопряды и сотни иных удивительных изделий и животных; видишь все это и прочие дивные дива в количествах знатных»[20].

Следуя той же любви к избыточности, Виктор Гюго в романе «Девяносто третий год» (книга 2, часть 3), стремясь донести до читателя ощущение грандиозности республиканского Конвента, на протяжении многих страниц перечисляет имена его участников, превратив архивный документ в головокружительный литературный прием. Стоит ли говорить, что сам по себе перечень случаев использования в литературе избыточных, непомерно длинных списков, если его составить, будет непомерно длинен и избыточен.

Однако необузданность списка вовсе не обя-

---

[20] Примечания: 20

Mira intorno astrolabi ed almanacchi, trappole, lime sorde e grimaldelli, gabbie, bolge, giornee, bossoli e sacchi, labirinti, archipendoli e livelli, dadi, carte, pallon, tavole e scacchi e sonagli e carrucole e succhielli, naspi, arcolai, verticchi ed oriuoli, lambicchi, bocce, mantici e crocciuoli, mira pieni di vento otri e vessiche e di gonfio sapon turgide palle, torri di fumo, pampini d'ortiche, fiori di zucche e piume verdi e gialle, aragni, scarabei, grilli, formiche, vespe, zanzare, lucciole e farfalle, topi, gatti, bigatti e cento tali stravaganze d'ordigni e d'animali; tutte queste che vedi e d'altri estrani fantasmi ancor prodigiose schiere.

зательно подразумевает несочетаемость, бессвязность его элементов: перечень может быть избыточным (вспомним хотя бы список игр, в которые играл Гаргантюа), но при этом вполне связным и гармоничным (у Рабле в логической последовательности перечислены варианты времяпрепровождения героя). Таким образом, существуют перечни, связные в своей избыточности, а также иные, которые могут даже быть не особенно длинны, но в которых намеренно объединены предметы, лишенные какой бы то ни было видимой связи. Перечни второго типа являются примерами хаотичного перечисления.

Пожалуй, лучшим примером удачного сочетания неуемности и последовательности служит описание цветов в саду Параду в романе Золя «Проступок аббата Муре». Образцовый случай хаотичного перечисления — список названий, имен и предметов в песне Коула Портера You're the Top!: Колизей, Лувр-музей, мелодия из Штрауса, от Бенделя берет, шекспировский сонет, Микки-Маус, Нил, башня Пизы, улыбка Моны Лизы, Махатма Ганди, коньяк «Наполеон», багряный свет летней ночи в Испании, Национальная галерея, целлофан, индейка к обеду, доллар Кулиджа, легкая поступь Фреда Астера, драма О'Нила,

«Портрет матери» Уистлера, камамбер, роза, «Ад» Данте, нос великого Дюранте, танец на Бали, горячий тамали, ангел, Боттичелли, Китс, Шелли, напиток Овальтин, благостыня, луна за плечами Мэй Уэст, вальдорфский салат, баллада Берлина, лодки на глади залива Зюйдерзее, голландские живописцы, леди Астор, брокколи, романс… Хотя данному перечню нельзя отказать в некоторой целостности — ведь в нем Портер перечисляет вещи, которые в его понимании столь же прекрасны, как и его возлюбленная. Мы можем критиковать его за отсутствие избирательности в перечне ценностей, но не за отсутствие логики.

Хаотичное перечисление — отнюдь не то же самое, что поток сознания. Все внутренние монологи у Джойса могли бы казаться случайным скоплением абсолютно разнородных элементов, если бы их не связывал воедино тот факт, что все они всплывают в сознании одного персонажа, в определенном порядке, в силу ассоциаций, которые автор вовсе не обязан пояснять.

Изображенный Томасом Пинчоном в первой главе «Радуги тяготения» стол Тайрона Слотропа, без сомнения, хаотичен, однако его описание — нет. То же и с описанием хаоса, царящего на кухне у Леопольда Блума в «Улиссе» Джойса.

Трудно сказать, связную или хаотичную избыточность представляет собой перечень того, что увидел Жорж Перек за один день, проведенный на парижской площади Сен-Сюльпис (Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, «Попытка исчерпания одного парижского места»). Да, его список поневоле случаен и беспорядочен: наверняка в тот день на площади произошла сотня тысяч событий, Переком не замеченных и не описанных. Однако сам факт, что в списке значится только то, что Перек заметил, делает список однородным.

К числу избыточных, но однородных перечней можно также отнести изображение бойни в романе Альфреда Дёблина «Берлин, Александерплац». В теории текст Дёблина должен представлять собою упорядоченное описание мясоперерабатывающего комбината и того, что там происходит; однако при попытке понять, как устроено предприятие и какова логическая последовательность производственного цикла, читатель сталкивается с определенными трудностями, захлебываясь в густом потоке изливаемых на него подробностей, цифр, сгустков крови и гуртов напуганных поросят. Ужас Дёблиновой скотобойни — в потоке мельчайших деталей, захлестывающем ошеломленного читателя. Любой

подразумеваемый порядок просто распадается в этом хаосе сумасшедшего скотства, которое пророчески намекает на бойни грядущего.

Описанная Дёблином скотобойня во многом сродни столу Слотропа в романе Пинчона: в обоих случаях мы имеем дело с упорядоченным изображением абсолютного хаоса. Эти (и подобные) псевдохаотичные перечисления вдохновляли меня во время написания главы 28 романа «Баудолино».

Мой герой Баудолино и его друзья направляются к легендарному царству пресвитера Иоанна. Внезапно они выходят на берег Самбатиона — реки, которая в иудаистской традиции представлялась состоящей не из воды, а из камней. Бушующие потоки песка и камня производили оглушительный шум, разносившийся на расстояние дневного перехода. Каменный поток замирал с началом Субботы, и лишь до окончания Субботы путники могли перебраться на другой берег.

Я вообразил, что состоящая из мертвого вещества река обязана быть хаотичной, особенно если все камни несхожи друг с другом по цвету, размеру и прочности. Из «Естественной истории» Плиния Старшего я позаимствовал удивительный перечень минералов, сами названия

которых звучали в унисон, придавая моему перечислению дополнительную «музыкальность». Приведу несколько отрывков из созданного мною каталога:

> Это было грандиозное движение валунов и грунта, неостановимое, и в нем переваливались грудами огромных бесформенных жерновов угловатые плиты, с гранями режущими, как железо, крупные, наподобие надгробий, а между плитами шелестели гравий, щебенка, дресва, битыши и голыши. Пролетая с одинаковой скоростью, будто брошенные шквалом, осколки травертина колотились друг о друга, по ним скользили крупные отпадыши скал, замедляясь в местах, где они попадали на каменную крошку; в промежутках круглые булыжники, отполированные, как водой, постоянным скольжением по камням и через камни, подлетали высоко в воздух, сталкивались между собой с сухими щелчками и засасывались теми же воронками, которые сами образовывали, когда летели вместе. Посередине коловратных вихрей и над

водоворотами формировались выхлопы песка, пузыри гипса, облака брызг, пена из пемзы, ручьи мальты. Там и сям река выплескивала грязь и кремни, путники едва уворачивались и прикрывали лица.

<…>

На третий день замаячила на горизонте громада высоченных гор, они оказались между кряжей, отроги загородили собой небо, и трудно было идти по узчайшей тропке без малейшего намека на скорый выход, а задирая голову в стремнине, в выси видеть только малый кусочек неба и едва различимые облака, облеплявшие недосягаемый пик.

С тех самых круч, из балки, можно даже сказать, щелки в толщине монолита, вырывался Самбатион: кипяток песчаника, клокотание туфа, взбрызги каменных капель, толкотня твердых тел, булькотание почвы, брыканье комков, преполнение брения, кропление глины постепенно преображались в бесперебойную струю, исторгавшуюся оттуда и переходившую в быстрину на стрежне, в беге к неизмеримому океану песка.

Наши друзья потратили день, тщась объехать ущелье и найти переезд над верховьем реки, но все без толку.

<…>

Друзья решили спускаться обратно по течению реки… В конце концов, примерно на пятый день дороги, на пятую ночь, такую же знойную, как день, они заприметили, что толковище и вздохи течения переменили свой звук. Река заторопилась, в ее потоке образовались рукава, быстрые струи перепихивали горбы базальта, будто солому, и слышался далекий гром. Потом, закипая, Самбатион распрыскивался на мириады протоков, внедряющихся в гущу горных рытвин, как пальцы вдавливаются в глинную глыбу. Рокочущие овраги проникали в недра и через скальные прорывы, сулившие путникам проход, рвались на волю с резким ревом и злобно вываливались в дол. Внезапно, после длительного объезда, к которому их вынудило бездорожье у берегов, побиваемых каменным градом, путники выскакали на гладкое плоскогорье и обнаружили, что Самбатион далеко

под ними в этой точке исчезает, просто рушится в истую прорву ада.

Там перекаты помогали низвергнуться с десятков порогов, снижавшихся амфитеатром, камням в неизмеримые и последние завороты, в рыкающий буерак, в граниты, в зажоры битумов, в буруны квасцов, в завои сланцев, в тряску алабандинов у подрытой береговой крутизны. А на тонкой и рясной пыли, которая из пучины изрыгалась вверх, то есть, вернее, вниз, на взгляды тех, кто созерцал, заглядывая в пропасть, как будто с вершины башни, плясали солнечные блики и отлетали от каждой кремнистой капли, рождая громадную радугу, которая, так как каждое вещество отталкивало лучи с особым собственным преломлением, покорно собственной природе, переливалась тем многообразием раскрасок, какое не встречается никогда на обычном небе, где восстают обычные радуги после скоротечных летних гроз. Тут над камнями, похоже, радуга была назначена разбрызгивать зарницы вечно, никогда не рассеиваясь.

Переливаться от багреца, от кровавика с киноварью до стальной искристой черноты атрамента, от желтизны аурипигментной зерни к пронзительной оранжевости, от лазури армения к белизне обызвествленных ракушных черепков и к прозелени малахита, от блистающего серебряка к постепенно бледнеющему шафрану, от режущего глаз реальгара к высморку зеленоватой земной слизи, то иссыхающей в бледноту хризоколлы, то расцветающей всеми оттенками изголуба-фиолетового блеска; сверкать сусальным золотом, червцом, пережженными белилами, алеть смолянистым сандараком, играть оттенками седого мела и прозорливой чистотой алебастра.

Ни один из людских голосов не мог бы различиться в этом лязге, и ни один из путников не собирался произносить слова. Они глядели на агонию Самбатиона, свирепствовавшего на неминуемый свой жребий: ввергаться в черево земли, и тщившегося захватить за собой все, что могло им быть ухвачено по дороге, под скрежетание камней, в знак сокрушения

о своей немочи и недоле.

Бывает, что список обретает черты хаотичности от переполняющего его гнева, ненависти, злобы, потоков оскорблений. Типичный пример — строки из «Безделиц для погрома» (Bagatelles pour un massacre) Луи-Фердинанда Селина, в которых он изливает потоки брани, в кои-то веки направленные не на евреев, а на Советскую Россию:

> К черту! К дьяволу! Чтоб им сдохнуть! Чертово отродье! 487 миллионов! Козлокозаки долбанутые! Quid? Quid? Quod? Сифилиславия паршивая! Quid? От заславяненной Балтики до Чернобелого моря? Quam? Гады балканые! Псы поганые! Похаблёбка огуречная! Зануды! Отрыжки! Дерьмоглоты! Чхал я на вас! Огромную кучу! Достали! Тыкваква! Бурдаки? Кишмя кишат! Волгарончики! Монголявки! Татароны! Расстахановцы! Жоподовичи! Четыреста тысяч мирьяметров верст сраноклятой степи, сплошь ништяк заполошник! Сукозлы! Везувня! Потопень! Сморчки маргавённые! Чтоб вам в очко вонючее царибнуться! Усталин Воровшилов! Сверхпланки недоделанные!

Транссиберия![21]60

[21] Примечания: 21

Цит. по: У. Эко. Vertigo: Круговорот образов, понятий, предметов. М.: Слово, 2009, пер. А. Сабашниковой.

Хаотичное перечисление

Кажется, что невозможно однозначно счесть какое бы то ни было перечисление хаотичным, поскольку с определенной точки зрения элементы любого списка в какой-то степени взаимосвязаны. Собственно, нельзя назвать беспорядочным даже перечень, элементами которого будут метла, неполный экземпляр биографии Галена, заспиртованный зародыш и (если процитировать Лотреамона) зонтик и анатомический стол. Следует лишь установить, что речь идет о списке предметов из подвала медицинского факультета. Список, состоящий из Иисуса, Цезаря, Цицерона, Людовика IX, Раймунда Луллия, Жанны д'Арк, Жиля де Ре, Дамьена, Линкольна, Муссолини, Кеннеди и Саддама Хусейна, становится однородным в то мгновение, когда мы замечаем, что все эти люди умерли насильственной смертью.

Тем не менее примеры поистине хаотичного перечисления, предваряющего умопомрачительные списки сюрреалистов, можно найти в стихотворении Рембо Le bateau ivre («Пьяный корабль»). Кстати, если уж мы заговорили о Рембо, следует отметить, что один ученый предложил

различать случаи конъюнктивного и дизъюнктивного перечисления[61]. Все приведенные мною выше примеры относятся к перечням конъюнктивного типа: в каждом из них элементы списка образуют связное целое, поскольку воспринимаются в рамках одного контекста. Дизъюнктивное же перечисление, напротив, отражает распад, дробление, своего рода шизофрению субъекта, который находится во власти разрозненных впечатлений, но никак не может собрать их воедино. Именно от понятия дизъюнктивного перечисления отталкивался Лео Шпитцер при создании своей концепции хаотичного перечисления[62]. В качестве примера он приводил следующие стихи из «Озарений» Рембо:

В саду есть птица, – ее песня останавливает вас

и заставляет краснеть.

Есть часы, которые не бьют.

Есть яма с гнездом белых зверьков.

Есть собор, который опускается, и озеро, которое

подымается.

Есть маленькая повозка, которая оставлена

в тростнике или мчится вниз по тропинке, вся

в лентах.

Есть труппа маленьких актеров в костюмах;

их можно увидеть сквозь опушку леса на дороге.

И, наконец, когда вы голодны и хотите пить, есть

кто-нибудь, кто вас прогонит[22].

Примеров хаотического перечисления в литературе не счесть, от Пабло Неруды до Жака Превера, и вплоть до «Космикомиксов» Итало Кальвино, в которых описывается беспорядочное формирование поверхности Земли под влиянием метеоритного дождя. Сам Кальвино назвал свой перечень «абсурдной мешаниной» и пояснил: «Мне нравилось представлять, что между этими столь несообразными предметами проскальзывает таинственная связь, которую я призван уловить»[63]. Однако самым лучшим, самым хаотичным из всех литературных перечней, несомненно, является перечень животных

---

[22] Примечания: 22
Пер. Ф. Сологуба.

из якобы китайской энциклопедии «Небесная империя благодетельных знаний», придуманный Борхесом для рассказа «Аналитический язык Джона Уилкинса» и цитируемый Мишелем Фуко в предисловии к книге «Слова и вещи». В энциклопедии Борхеса животные подразделяются на а) принадлежащих Императору, б) набальзамированных, в) прирученных, г) молочных поросят, д) сирен, е) сказочных, ж) бродячих собак, з) включенных в эту классификацию, и) бегающих как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) похожих издали на мух[64].

Примеры связной избыточности и хаотичного перечисления в литературе нового времени заметно отличаются от древних перечней. Гомер, как мы наблюдали, использовал списки, потому что ему недоставало слов для всеобъемлющего описания предмета, то есть топос невыразимости столетиями играл в поэтике списков определяющую роль. Однако, лишь взглянув на списки Джойса или Борхеса, понимаешь, что составлены они не потому, что авторы не могли подобрать слов, но из желания хватить через край, объять необъятное, упиться словами, из любви к весе-

лой науке множественности и безграничности (изредка переходящей в одержимость). Список становится способом перетасовать установившийся миропорядок, почти в соответствии с придуманным Тезауро методом накапливать свойства, чтобы выявить новые связи между несопоставимыми вещами или как минимум поставить под сомнение связи общепринятые. Таким образом, хаотичный список превратился в один из инструментов объявленной борьбы за переиначивание установленных форм, которую по-своему вели футуризм, кубизм, дадаизм, сюрреализм и неореализм.

Однако выдуманный Борхесом перечень животных не просто ставит под сомнение все критерии соответствия элементов, но осмысленно глумится над парадоксами теории множеств. Он наносит удар по любому разумному критерию классификации, поскольку непонятно, в чем смысл размещения пункта «прочие» (то есть «и так далее») не в конце списка, для обозначения любых возможных дополнительных его элементов, но между элементами самого списка. И это еще не все. Хуже всего, что в число элементов, которые призван классифицировать перечень, попадают «те, что включены в данную

классификацию». Всякий, кто знаком с математической логикой, без труда углядит здесь парадокс, сформулированный юным Бертраном Расселом в качестве возражения теориям Фреге: если нормальным мы считаем то множество, что не включает в качестве элемента самое себя (множество всех кошек — это не кошка, но концепт), а не-нормальным называем множество, которое самое себя в качестве элемента содержит (множество всех концептов есть концепт), то как определить множество, содержащее в себе все нормальные множества? Если считать такое множество нормальным, то перед нами будет неполное множество, так как оно не включает самое себя; если же считать его не-нормальным, то перед нами будет нелогичное множество, поскольку, наряду со всеми нормальными, мы были вынуждены включить в него одно не-нормальное множество. Борхес в своем перечне обыгрывает именно этот парадокс. Если список животных — нормальное множество, то не должен включать себя, а список Борхеса самое себя включает. Если же перед нами не-нормальное множество, то список непоследователен, потому что в ряду животных присутствует нечто, являющееся не животным, а множеством.

Интересно, удалось ли мне хоть раз создать по-настоящему хаотичный перечень? Отвечая на этот вопрос, должен сказать, что подлинные хаотические списки под силу творить лишь поэтам. Прозаики же вынуждены описывать то, что происходит в заданном пространстве и времени, создавая некую конструкцию, попадая в которую любой выбивающийся из общего ряда элемент неизбежно «приклеивается» к остальным. В качестве примера позволю себе предложить своеобразный поток сознания — мысли Ямбо, главного героя романа «Таинственное пламя царицы Лоаны». Лишившись персональной памяти, мой персонаж сохранил память культурную; Ямбо одержим ею, хотя не в силах вспомнить ничего ни о себе самом, ни о собственной семье. В определенный момент, находясь в состоянии близком к помешательству, он создает в высшей степени несвязный коллаж, состоящий из поэтических цитат. Перечень этот звучит хаотично, поскольку целью моей было донести до читателя ощущение беспорядочности, царящей в мыслях героя. Если в голове у Ямбо хаос, то в перечне моем также должен царить беспорядок, ведь список является отражением опустошенной памяти:

Я гладил детишек и обонял детский запах, но не умел определить его, все, что мог сказать, – это запах нежный. Я способен был сказать только: Нередко запах свеж, как плоть грудных детей. Моя голова, однако, была не вполне пуста, в ней клубились ошметки чужой памяти: Маркиза вышла в пять часов гулять, земную жизнь пройдя до половины. Вставай, проклятьем заклейменный – стоит ноябрь уж у двора. Авраам роди Исаака, Исаак роди Иакова, а заодно Рокко и его братьев. И тут я увидел маятник, превыше пирамид и крепче меди! Здесь будет создана Италия. Мы создали Италию. Ты знаешь край лимонных рощ в цвету, где воздух воет, как в час бури море? С холма, где путники прощаются с Сионом, я видел град родной в его последний час. Туда, туда, возлюбленный, туда нам скрыться б навсегда! Туда, сюда, вниз, кверху, злое племя! Кто там стучится в поздний час? Конечно, я – Финдлей! О мать, о мать, ужели ты нарочно ко мне пришла, чтоб жизнь мою скончать? Слышишь, бьет ужасный час! Укрепитесь, силы! Вместе к смерти! Ищут

нас бросить в ров могилы! Как каждая несчастная семья, в начале жизни школу помню я. Безжалостный отец, безжалостная мать, затем ли вы мое вскормили детство, чтоб сыну вашему по смерти передать один позор и нищету в наследство… Радость, первенец творенья, дщерь великого Отца! Радость, ты искра небес, ты божественна, дочь Елисейских Полей! Ночи безумные, ночи бессонные, чаши полнее налей! Жить и любить давай, о Лесбия, со мной! Смотреть, как черных волн несется зыбкий строй. Зачем же любишь то, что так печально, встречаешь муку радостью такой? Глядит на воды с вышины – раздвинулась волна, и выплывает из воды прекрасная жена. У молодой жены богатые наряды, на них устремлены двусмысленные взгляды. Свобода приходит нагая, из русского плена бредя… Едва дрожит простор волны хрустальной, как спящей девы млеющая грудь. Равным бессмертным кажется оный муж, пред твоими, дева, очами млеющий, близкий, черплющий слухом сладкие речи… Умножь теперь свой гнев и будь бодра,

как прежде, и стары злы дела почти за добродетель! В тебе, в тебе одной природа, не искусство, ум обольстительный с душевной простотой! Я твой, я твой, когда огонь Востока моря златит! Я твой, я твой, когда сапфир потока луна сребрит! Ты отверзаешь нам далекие границы к пути, в который мы теперь устремлены! Итак, прощайте, скоро, скоро переселюсь я наконец в страну такую, из которой не возвратился мой отец! Той порою, как я, без нужды в парусах, уходил, подчиняясь речному теченью, в тополевой тени гуляя, муравей в прилипчивой смоле увяз ногой своей: так аргивяне, трояне, свирепо друг с другом сшибаясь, падали в битве. Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына! Licht mehr Licht über alles, твой прах сойди в могилу, а душу бог помилуй. Все прочее – литература. Имена, названия, термины. Анджело Далль'Ока Бьянка, лорд Бруммель, Пиндар, Флобер, Дизраэли, Ремиджио Дзена, палеоцен, Фаттори, Страпарола и его приятные ночи, маркиза Помпадур, Смит-и-Вессон, Роза Люксембург, Дзено Козини, Пальма

Старший, археоптерикс, Чичеруаккьо, Матфей-Марк-Лука-Иоанн, Пиноккио, Жюстина, Мария Горетти, Фаида эта, жившая средь блуда, остеопороз, Сент-Оноре, Бакта, Экбатана, Персеполь, Суза, Арбела, Смирна, Хиос, Колофон, Пилос, Аргос, Итака, Афины, Александр и гордиев узел. Энциклопедия осыпала меня палыми листьями, хотелось отмахаться, как от роя пчел[65].

Перечни в массовой культуре

Поэтика списка пронизывает также многие аспекты массовой культуры, однако здесь они преследуют не ту же цель, что в авангардном искусстве. Вспомним хотя бы такие знаменитые визуальные перечни, как парад девушек в страусовых перьях, спускающихся по лестнице в фильме «Безумства Зигфельда» (1945), знаменитое водное шоу из «Красавиц на воде» (1944), шеренги танцующих девиц в картине «Парад в огнях рампы» (1933) или дефилирующих моделей из «Роберты» (1935) — и сравним их с нынешними дефиле высокой моды.

В данном случае появление перед зрителем верениц очаровательных красоток призвано всего лишь создать видимость изобилия, удовлетворить гигантоманию, продемонстрировать не один чудный образ, но много, очень много, предоставить в распоряжение потребителя неисчерпаемый запас сладострастных соблазнов — подобно тому, как властители прошлого украшали себя каскадами драгоценностей. Техника перечней этого типа не подвергает сомнению миропорядок; наоборот, она вновь и вновь по-

вторяет, что доступный всем и каждому мир потребительского изобилия — единственная верная модель упорядоченного общества.

Появление все новых перечней всевозможных красот присуще обществу, в котором вызрела массовая культура. На память приходят слова Карла Маркса, который в первой главе «Капитала» писал: «Богатство обществ, в которых господствует капиталистический способ производства, выступает как огромное скопление товаров». Вспомним витрины, которые разнообразием выставленных в них предметов намекают, что внутри гораздо больше всякого добра; и торговые выставки, собравшие товары со всего света; и прославленные Вальтером Беньямином парижские пассажи, эти крытые стеклом променады с мраморными стенами, которые парижские путеводители XIX века называли «миром в миниатюре»; и, наконец, универсальные магазины, некогда прославленные Золя в романе «Дамское счастье»… Все они — не что иное, как перечни самих себя.

В романе «Таинственное пламя царицы Лоаны», где речь в основном идет о квазиархеологическом восстановлении воспоминаний, датированных 1930-ми годами, я довольно часто использовал перечни (как правило, хаотичные за счет нагро-

мождения разнородных элементов). Позволю себе процитировать отрывок, где в кучу свалена масса популярных песен, которыми итальянское радио терзало мой подростковый слух:

> В точности будто из радио: льется песня на просторе, песня за песней, все на одной и той же частоте, без нужды искать музыку, крутить ручки. Поехали. Я откинулся на подоконник. Звездное небо над головой. И такая прекрасная паршивая музыка. Пусть же она пробуждает нечто внутри меня.
>
> Тысяча звезд сияет с неба… Звезды, небо, ночь и ты… Говори под звездами, говори мне, милая… Ты сияй, звезда ночная… Под антильским небом ночами, там, где звезды слепят лучами, с неба льются на нас ручьями… слезы любви! Под небом Сингапура, под небом золотым ты в первый раз шепнула, что я тобой любим… Звезды завидуют нам, и им любовь не отдам, и не сумеют подслушать они нашей с тобой болтовни… С тобой, без тебя, под звездой, под луной, я счастлив любовью, любовью одной…

Книги, книги, книги…

Как было сказано выше, библиотечный каталог — идеальный пример практического списка, поскольку количество книг в любой библиотеке конечно. Исключением, разумеется, был бы каталог бесконечной библиотеки.

Сколько книг в Вавилонской библиотеке, так причудливо описанной Борхесом? Одно из свойств борхесовской библиотеки в том, что хранящиеся в ней книги содержат все языковые структуры, все варианты, все вероятные сочетания двадцати пяти орфографических символов, и, стало быть, невозможно вообразить ни одной буквенной комбинации, которой бы в ней не было. В 1622 году Пауль Гюльден в работе Problema arithmeticum de rerum combinationibus («Арифметическая задача сочетаний вещей») посчитал, сколько всего слов можно составить из 23 букв бывшего тогда в ходу алфавита, сочетая их попарно, потом по три — и так до составления слов из 23 букв, без учета повторений, и не думая о том, есть ли у получившихся слов какой-то смысл и можно ли их произнести. Получилось более 70 тысяч миллиардов миллиардов слов, для

написания которых понадобятся более миллиона миллиардов миллиардов букв. Если записать эти слова в тысячестраничные тетради, размещая по 60 знаков в строке и по 100 строк на странице, потребуется 257 миллионов миллиардов подобных тетрадей. Если разместить эти тетради в библиотеке с кубическими хранилищами со стороной длиною в 432 фута (приблизительно 132 метра), каждое из которых вмещает 32 миллиона томов, понадобится 8 052 122 350 таких библиотек. Но где же разместить столько зданий? Ведь даже если принять в расчет всю поверхность Земли, на планете найдется место только для 7 575 213 799 библиотек!

Вычисления такого рода производили многие, от Марена Мерсенна до Готфрида Лейбница. Извечная мечта о бесконечной библиотеке вдохновила многих писателей на попытки создания образцов бесконечного перечня книг, причем наиболее убедительными из оных являются списки книг выдуманных, несуществующих, — и это означает, что фантазия человеческая поистине не знает границ. Сколь упоительны и захватывающи эти списки! Вот, например, перечень произведений (придуманных) из библиотеки Св. Виктора, которую Рабле описал в «Пантагрюэле»:

«Жердь спасения», «Гульфик права», «Туфли Декретов», «Гранат пороков», «Клубок теологии», «Метелка проповедника», сочинение Дармоеда, «Слоновьи яички для отважных», «Отрава для епископов» Мамотре, «О павианах и обезьянах», с комментариями д'Орбо, «Постановление Парижского университета касательно кокетства гулящих бабенок», «Явление святой Гертруды инокине Пуассийского монастыря, в то время как та производила на свет», «Искусство благопристойно пукать в обществе» магистра Ортуина, «Хитроумнейший вопрос о том, может ли Химера, в пустом пространстве жужжащая, поглотить вторичные интенции», и так далее, всего приблизительно полторы сотни наименований.

Однако то же чувство бесконечности перечня порой пронизывает читателя при знакомстве со списками книг, реально существующих или существовавших. Возьмем, например, каталог трудов древнегреческого философа Феофраста, составленный Диогеном Лаэртским. Сложно вообразить столь внушительную коллекцию — даже сами по себе книги, не говоря уж об их содержании:

«Аналитика первая» – 3 книги, «Ана-

литика вторая» – 7 книг, «Об анализе силлогизмов», «Обзор аналитик», «Упорядоченная топика» – 2 книги, «О споре, или Рассмотрение доводов в прении», «О чувствах», «Возражение на Анаксагора», «Об Анаксагоре», «Об Анаксимене», «Об Архелае», «О соли, молоке и квасцах», «Об окаменелостях» – 2 книги, «О неделимых линиях», «Беседы» – 2 книги, «О ветрах», «Различия добродетелей», «О царской власти», «О воспитании царя», «Об образах жизни» – 3 книги, «О старости», «О Демокритовой астрономии», «О метеорологии», «Об образах», «О соках, красках и мясе», «О миростроении», «О людях», «Диогеновский сборник», «Определения» – 3 книги, «О любви», «Еще о любви», «О счастье», «О видах» – 2 книги, «О припадочной болезни», «О вдохновении», «Об Эмпедокле», «Сжатые умозаключения» – 18 книг, «Возражения» – 3 книги, «О добровольном», «Обзор Платонова “Государства”» – 2 книги, «О разнице голосов у животных одной породы», «О совокупных явлениях», «О животных, которые кусаются и брыкаются», «О так называемых

завистливых животных», «О животных, пребывающих на суше», «О животных, меняющих цвет», «О животных, обитающих в норах», «О животных» – 7 книг, «О наслаждении по Аристотелю», «Еще о наслаждении», «Положения» – 24 книги, «О тепле и холоде», «О головокружении и помрачении», «О поте», «Об утверждении и отрицании», «Каллисфен, или О страдании», «Об усталости», «О движении» – 3 книги, «О камнях», «О моровых болезнях», «О малодушии», «Мегарик», «О меланхолии», «О металлах» – 2 книги, «О меде», «О Метродоровом сборнике», «К метеорологии» – 2 книги, «О пьянстве», «Законы в азбучном порядке» – 24 книги, «Обзор законов» – 10 книг, «К определениям», «О запахах», «О вине и масле», «Первые предпосылки» – 18 книг, «Законодатели» – 3 книги, «Политики» – 6 книг, «Политические обстоятельства» – 4 книги, «Политические обычаи» – 4 книги, «О наилучшем государственном устройстве», «Сборник вопросов» – 5 книг, «О пословицах», «О замерзании и таянии», «Об огне» – 2 книги, «О дыханиях», «Об

оцепенении», «Об удушье», «О повреждении ума», «О страстях», «О знаках», «Софизмы» – 2 книги, «О разрешении силлогизмов», «Топика» в 2 книгах, «О наказании» в 2 книгах, «О волосах», «О тирании», «О воде» – 3 книги, «О сне и сновидениях», «О приязни» – 3 книги, «О честолюбии» – 2 книги, «О природе» – 3 книги, «О физике» – 18 книг, «Обзор о физике» – 2 книги, «Физика» – 8 книг, «Возражение физикам», «Об истории растений» – 10 книг, «Причины растений» – 8 книг, «О соках» – 5 книг, «О ложном наслаждении», «Положение о душе», «О сторонних доказательствах», «О простых сомнительных случаях», «Гармоника», «О добродетели», «Исходные движения или противоположности», «Об отрицании», «О знании», «О смешном», «Вечерние вопросы» – 2 книги, «Разделения» – 2 книги, «О различиях», «О преступлениях», «О клевете», «О похвале», «Об опыте», «Письма» – 3 книги, «О самозарождающихся животных», «О выделении», «Похвальные слова богам», «О праздниках», «Об удаче», «Об энтимемах», «Об изобрете-

ниях» – 2 книги, «Этические досуги», «Этические очерки», «О беспорядке», «Об истории», «Об оценке силлогизмов», «О лести», «О мире», «К Кассандру о царской власти», «О комедии», [«О мерах»,] «О слоге», «Сборник доводов», «Разрешения», «О музыке» – 3 книги, «О мерах», «Мегакл», «О законах», «О беззакониях», «Ксенократовский сборник», «К разговору», «О присяге», «Риторические наставления», «О богатстве», «О поэтике», «Вопросы политические, этические, физические, любовные», «Вступления», «Сборник вопросов», «О физических вопросах», «О примере», «О приступе и повествовании», «Еще о поэтике», «О мудрецах», «О совете», «О погрешностях языка», «Об ораторском искусстве», «Виды ораторских искусств» – 17 книг, «О лицедействе», «Записки Аристотелевы или Феофрастовы» – 6 книг, «Мнения физиков» – 16 книг, «Обзор мнений физиков», «О благости» («Нравственные очерки»), «Об истине и лжи», «Разыскания о божественном» – 6 книг, «О богах» – 3 книги, «Геометрические разыскания» – 4 книги, «Обзор

сочинения Аристотеля “О животных”» – 6 книг, «Сжатые умозаключения» – 2 книги, «Положения» – 3 книги, «О царской власти» – 2 книги, «О причинах», «О Демокрите», [«О клевете»,] «О становлении», «О разумении и нраве животных», «О движении» – 2 книги, «О зрении» – 4 книги, «К определениям» – 2 книги, «О данности», «О большем и меньшем», «О музыкантах», «О счастье богов», «Возражение академикам», «Поощрение», «О наилучшем управлении государствами», «Записки», «О сицилийском извержении», «Об общепризнанном», [«О физических вопросах»,] «Какие есть способы познания», «О лжеце» – 3 книги, «Введение в топику», «К Эсхилу», «Астрономические разыскания» – 6 книг, «Арифметические разыскания об увеличении», «Акихар», «О судебных речах» («О клевете»), «Письма к Астикреонту, к Фанию, к Никанору», «О благочестии», «Евиад», «О благоприятном времени», «Об уместных доводах», «О воспитании детей», «Другое различие», «О воспитании, или О добродетелях и умеренности», [«Поощрение»,] «О числах»,

«Определения к изложению силлогизмов», «О небе», «К политике» – 2 книги, «О природе», «О плодах», «О животных».

Всего 232 808 строк. Вот сколько у него было сочинений[23].

Вероятно, именно такие перечни я держал в уме, включая в «Имя розы» длинный список книг, хранящихся в библиотеке аббатства. Тот факт, что мой каталог состоит не из придуманных сочинений, как у Рабле, а из названий произведений, на самом деле хранившихся в монастырских собраниях, ничуть не мешает воспринимать его как своего рода молитву, мантру, литанию. Смакованием перечней книг увлекались многие писатели, от Сервантеса до Гюисманса и Кальвино. Впрочем, библиофилы читают каталоги букинистических магазинов (несомненно, задуманные как практические списки), словно увлекательные истории о чудесных краях исполнения желаний, и получают от этого не меньше удовольствия, чем читатель Жюля Верна — от исследования безмолвных глубин океана или от встречи с ужасными подводными чудищами.

---

[23] Примечания: 23

Цит. по: Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986, пер. М. Гаспарова.

Сегодня мы знаем, где можно отыскать по-настоящему бесконечный перечень наименований: в интернете. Всемирная паутина, это «вместилище всех списков», бесконечна по определению, поскольку непрерывно развивается — и как кладезь данных, и как лабиринт. Из всех доступных человеку головокружительных наслаждений она сулит самое мистическое. Она почти полностью виртуальна и действительно готова снабдить любого каталогом информации, завладев которым он чувствует себя обогащенным и почти всемогущим. Вот только закавыка: никто не знает наверняка, какие из ее элементов указывают на данные из реального мира, а какие нет. Разница между истинным и ложным более не существует.

Можно ли продолжать создавать новые списки, если, задав в Гугле поиск по слову «список», получаешь около 2,2 миллиарда сайтов?

Но если суть перечня в том, чтобы служить намеком на бесконечность, он просто не может быть слишком длинным. Даже от краткого списка книг, упомянутых на страницах «Имени розы», у меня голова идет кругом: «О звезде Соломоновой», «Искусство изъяснения на еврейском языке и постижения оного», «О свойствах металлов»

Рогира Герефордского, «Алгебра» аль-Хорезми, переложенная на латынь Робертом Англом, «Пунические войны» Сильвия Италика, «Деяния франков», «Хвала святому кресту» Рабана Мавра, «Флавия Клавдия Иордана о возрасте мира и человечества, с расположением по литерам и книгам, от A до Z», «Квинта Серена о травах и зелиях», «Феномены», «Эзопова о природе зверей», «Книга присловий этических о космографии», «Книга троечастная о тех редкостях, каковые Аркульф епископ Адамнану, пришед по морю из святых заморских мест, отобразил с описанием», «Книжица Кв. Юлия Иллариона о сотворении вселенны», «Солин Энциклопедист о происхождении земли и чудесах», «Альмагест»…

Или от списка романов про Фантомаса: «Фантомас», «Жюв против Фантомаса», «Мертвец-убийца», «Секретный агент», «Король — узник Фантомаса», «Полицейский-апаш», «Висельник Лондона», «Дочь Фантомаса», «Ночной извозчик», «Отрезанная рука», «Арест Фантомаса», «Магистрат-грабитель», «Криминальная ливрея», «Смерть Жюва», «Побег из Сен-Лазар», «Исчезновение Фандора», «Женитьба Фантомаса», «Убийца леди Белтам», «Красная оса», «Затерянный поезд», «Амурные похождения принца», «Трагический

букет», «Жокей в маске», «Золотой вор», «Гигантский кадавр», «Создатель королев», «Пустой гроб», «Кровавая серия», «Отель криминала», «Галстук из пеньки», «Конец Фантомаса».

Или от перечня (даже неполного) рассказов про Шерлока Холмса: «Установление личности», «Скандал в Богемии», «Союз рыжих», «Три студента», «Тайна Боскомской долины», «Пять зернышек апельсина», «Человек с рассеченной губой», «Голубой карбункул», «Пестрая лента», «Палец инженера», «Знатный холостяк», «Медные буки», «Серебряный», «Человек с побелевшим лицом», «Человек на четвереньках», «Знатный клиент», «Львиная грива», «Камень Мазарини», «Москательщик на покое», «Вампир в Суссексе», «Происшествие на вилле “Три конька”», «Три Гарридеба», «История жилички под вуалью», «Берилловая диадема», «Картонная коробка», «Шерлок Холмс при смерти», «Пустой дом», «Последнее дело Холмса», «Глория Скотт», «Случай с переводчиком», «Собака Баскервилей», «Обряд дома Месгрейвов», «Этюд в багровых тонах», «Морской договор», «Подрядчик из Норвуда», «Загадка Торского моста», «Алое кольцо», «Рейгетские сквайры», «Постоянный пациент», «Второе пятно», «Знак четырех», «Шесть Наполеонов»,

«Одинокая велосипедистка», «Приключение клерка», «Долина Ужаса»…

Аминь.

Перечни — наслаждение для читателя и писателя. Таковы откровения молодого романиста.

Примечания автора

1. Слева направо

1 Некоторые оставляют стихотворчество немного позднее, чем в восемнадцать, как Рембо.

2 В конце 1950-х и начале 1960-х я написал несколько пародий и других прозаических работ, однако считал их не более чем милыми безделицами, созданными для развлечения.

3 См.: Umberto Eco, Como scrivo, сборник Como si scrive un romanzo, ed. Maria Teresa Serafini, Milan, Bompiani, 1996.

4 См., например: Linda Hutcheon, Eco's Echoes: Ironizing the (Post) Modern, в сборнике Umberto Eco's Alternative, ed. Norma Bouchard and Veronica Pravadelli (New York: Peter Lang, 1998); Linda Hutcheon, A Poetics of

Postmodernism (London: Routledge, 1988); Brian McHale, Constructing Post-modernism (London: Routledge, 1992); Remo Ceserani, Eco's (Post) modernist Fictions, в сборнике Umberto Eco's Alternative.

5 Charles A. Jencks, The Language of Post-Modern Architecture (Wisbech, U. K.: Balding and Mansell, 1978), 6.

6 Charles A. Jencks, What Is Post-Modernism?

(London: Art and Design, 1986), 14–15. См. также Charles A. Jencks, ed., The Post-Modern Reader (New York: St. Martin's, 1992).

2. Автор, текст и толкователи

С некоторыми изменениями, содержание настоящей главы являлось предметом лекции под названием «Автор и его интерпретаторы», прочитанной Умберто Эко в 1996 году в Колумбийском университете (Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University).

7 Umberto Eco, The Open Work (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989); Умберто Эко, Открытое произведение (Москва: Академический Проект, 2004).

8 См.: Jacques Derrida, Signature Event Context (1971), Glyph, 1 (1977): 172–197, перепечатано в Derrida, Limited Inc., пер. Samuel Weber и Jeffrey Mehlman (Evanston, ILL: Northwestern University Press, 1988); а также John Searle, Reiterating the Differences: A Reply to Derrida, Glyph, 1 (1977): 198–208, перепечатано в Searle, The Construction of Social Reality (New York: Free Press, 1995).

9 См.: Philip L. Graham, Late Historical Events, Wake Newslitter (October 1964): 13–14; Nathan Halper, Notes on Late Historical Events, Wake Newslitter (October 1965): 15–16.

10 Ruth von Phul, Late Historical Events, Wake

Newslitter (December 1965): 14–15.

11 Следует, однако, отметить, что, поскольку звук о в слове Roma довольно долгий, с точки зрения силлабической метрики слово это невозможно использовать в качестве первого дактиля гекзаметрического стиха. Соответственно, правильным прочтением является именно Rosa.

12 Костюкович Е. А., Умберто Эко: «Имя розы», «Современная художественная литература за рубежом», 5 (1982): с. 101.

13 Robert F. Fleissner, A Rose by Another Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco (West Cornwall, U. K.: Locust Hill Press, 1989), 139.

14 Giosue Musca, La camicia del nesso, Quaderni Medievali, 27 (1989).

15 Лурия А. Р., Потерянный и возвращенный мир, М.: Издательство МГУ, 1971.

3. Размышления о литературных персонажах

16 Кстати сказать, аббат Фариа — исторический персонаж. Дюма списал своего героя с реально существовавшего португальского священника. Однако настоящий Фариа при всей его любознательности гораздо больше интересовался месмеризмом и был совершенно не похож на наставника Монте-Кристо. Для Дюма было обычным делом заимствовать героев у истории (как он сделал с д'Артаньяном), предполагая, что читателю не важно, какими они были в реальной жизни.

17 Когда много лет назад я посетил замок Иф, мне показали не только так называемую «камеру Монте-Кристо», но и туннель, якобы прорытый аббатом Фариа.

18 Alexandre Dumas, Viva Garibaldi! Une odyssée en 1860 (Paris: Fayard, 2002), гл. 4.

19 Один мой знакомый, человек мягкий и чувствительный, говорил: «Всякий раз, когда вижу на экране развевающийся флаг, плачу навзрыд. Независимо от того, флаг какой страны показы-

вают». В любом случае феномен сопереживания реальных живых людей вымышленным героям описан во многих книгах по психологии и нарратологии. Подробнее об этом см.: Margit Sutrop, Sympathy, Imagination, and the Reader's Emotional Response to Fiction в сборнике Representations of Emotions, eds. Jürgen Schlaeger and Gesa Stedman (Tubingen: Günter Narr Verlag, 1999), 29–42. См. также: Margit Sutrop, Fiction and Imagination (Paderborn: Mentis Verlag, 2000), 5.2; Colin Radford, How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? в журнале Proceedings of the Aristotelian Society, 69, suppl. (1975): 77; Francis Farrugia, Syndrome narratif et archetypes romanesques de la sentimentalité: Don Quichotte, Madame Bovary, un discours du pape, et autres histoires в сборнике Farrugia et al., Emotions et sentiments: Une construction sociale (Paris: L'Harmattan, 2008).

2 °См.: Gregory Currie, Image and Mind (Cambridge: Cambridge University Press, 1995). Катарсис, как его определяет Аристотель, также представляет собою разновидность эмоциональной иллюзии: он зависит от того, насколько мы отождествляем себя с трагическими героями и испытываем страх и сострадание, глядя на то, что с ними происходит.

21 Подробнее по поводу онтологической точки

зрения на данную проблему см.: Carola Barbero, Madame Bovary: Something Like a Melody (Milan: Albo Versorio, 2005). Барберо замечательно объясняет разницу между онтологическим и когнитивным подходом: «Объектно-ориентированную теорию не интересует, каким образом мы когнитивно постигаем реально не существующие объекты. В действительности она занимается лишь абсолютно универсальными объектами, независимо от вероятного способа их данности».

22 См.: John Searle, The Logical Status of Fictional Discourse, New Literary History, 6, # 2 (Winter 1975): 319–332.

23 Jaakko Hintikka, Exploring Possible Worlds, в сборнике Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences, ed. Sture Allén, vol. 65 of Proceedings of the Nobel Symposium (New York: De Gruyter, 1989), 55.

24 Lubomir Dolezel, Possible Worlds and Literary Fiction, в сборнике Possible Worlds, 233.

25 К примеру, на пресс-конференции 24 сентября 2001 г. президент США Джордж Буш-младший заявил, что «ситуация на границе между Канадой и Мексикой сегодня лучше, чем когда-либо».

26 Пример позаимствован из: Samuel Delany, Generic Protocols, сборник The Technological Imagination, ed. Teresa de Lauretis (Madison, Wis.:

Coda Press, 1980).

27 Подробнее о «маленьких» и «паразитических» возможных нарративных мирах см.: Umberto Eco, The Limits of Interpretation (Bloomington: Indiana University Press, 1990), глава Small Worlds.

28 Как я писал в гл. 5 книги «Шесть прогулок в литературных лесах» (СПб.: Симпозиум, 2007), читатели (в зависимости от уровня их эрудированности) более или менее готовы принять определенные искажения условий, существующих в реальном мире. Александр Дюма в «Трех мушкетерах», действие которых происходит в XVII веке, поселил одного из героев, Арамиса, на улице Сервандони, — что невозможно по определению, поскольку архитектор Джованни Сервандони, в честь которого названа улица, жил и работал веком позднее. Тем не менее большинство читателей воспринимает текст Дюма совершенно спокойно, поскольку о Сервандони мало кто знает. Но если бы Дюма заявил, что Арамис живет на рю Бонапарт, читатель имел бы полное право прийти в недоумение.

29 К примеру, см.: Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk (Halle: Niemayer Verlag, 1931); на англ.: The Literary Work of Art (Evanston,

Ill.: Northwestern
University Press, 1973).

30 Подробнее об этих двух пулях см.: Jacques Geninasca, La Parole litteraire (Paris: PUF, 1997), II, 3.

31 К примеру, см.: Umberto Eco, Kant and the Platypus, пер. Alastair McEwen (New York: Harcourt, 1999), в особенности раздел 1.9.

32 Но если Анна и является артефактом, то природа его отлична от природы прочих артефактов — таких как стулья или корабли. См.: Amic E. Thomasson, Fictional Characters and Literary Practices, British Journal of Aesthetics, 43, #2 (апрель 2002): 138–157. Литературные артефакты не принадлежат к числу физических объектов, их местонахождение в пространстве — времени определить невозможно.

33 К примеру, см.: Umberto Eco, Semiotics and the Philosophy of Language (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 2.3.3; а также The Limits of Interpretation (Bloomington: Indiana University Press, 1990).

34 Philippe Doumenc, Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary (Paris: Actes Sud, 2007). Филипп Думенк, Расследование смерти мадам Бовари (М.: Рипол-Классик, 2009, пер. Т. Григорьевой).

35 Например, см.: Aislinn Simpson, Winston Churchill Didn't Really Exist, Telegraph, 4 February 2008.

36 История идеи «социальных объектов» от Джамбаттисты Вико и Томаса Рида до Джона Сёрля описана в статье Maurizio Ferraris, Scienze sociali, сборник Storia dell'ontologia, ed. Maurizio Ferraris (Milan: Bompiani, 2008), 475–490.

37 К примеру, см.: John Searle, Proper Names, Mind, 67 (1958): 172.

38 См.: Roman Ingarden, Time and Modes of Being, пер. Helen R. Michejda (Springfield, Ill.: Charles C. Thomas, 1964); и там же The Literary Work of Art. Критический анализ позиции Ингардена — см.: Amie L. Thomasson, Ingarden and the Ontology of Cultural Objects, в сборнике Existence, Culture, and Persons: The Ontology of Roman Ingarden, ed. Arkadiusz Chrudzimski (Frankfurt: Ontos Verlag, 2005).

39 Barbero, Madame Bovary, 45–61.

40 Woody Allen, The Kugelmass Episode, в книге Allen, Side Effects (New York: Random House, 1980); на русском языке: Вуди Аллен, Случай с Кугельмасом, в журнале «Иностранная литература» № 1, 2001, пер. О. Дормана.

41 По этому поводу см.: Patrizia Violi, Meaning

and Experience, пер. Jeremy Carden (Bloomington: Indiana University Press, 2001), IIB и III. См. также Eco, Kant and the Platypus, 199, 3.7.

42 Peter Strawson, On Referring, Mind, 59 (1950).

43 Очевидно, что энциклопедии должны регулярно обновляться. Так, 4 мая 1821 года энциклопедия общего знания должна была считать Наполеона бывшим императором, проживающим в изгнании на острове Св. Елены.

44 В случаях, когда истинность высказывания сложно проверить de visu, воочию (например, если р утверждает, что вчера Обама посетил Багдад), мы используем «протезы» (такие как газеты или телевидение), которые, предположительно, предоставляют нам достоверную информацию о происходящем в этом мире на самом деле, даже если событие случилось за пределами нашей перцептуальной досягаемости.

45 Кое-кто может возразить, что математические понятия-сущности также не меняются со временем. Однако вспомним, что понятие параллельности прямых, например, изменилось с появлением неэвклидовой геометрии, а наш взгляд на Великую теорему Ферма — в 1994 году благодаря трудам британского математика Эндрю Уайлса.

46 Чтобы быть до конца честными, мы должны сказать, что выражение «Иисус Христос» указывает на два разных объекта и что, когда кто-то произносит это имя, мы обязаны — дабы придать произнесенному смысл — определить, каких именно религиозных (или не религиозных) взглядов придерживается говорящий.

47 По этому поводу см.: Umberto Eco, The Role of the Reader (Bloomington: Indiana University Press, 1979), на русском языке: Умберто Эко, Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2005, пер. С. Серебряного.

48 См.: Umberto Eco, The Infinity of Lists, пер. Alastair McEwen (New York: Rizzoli International, 2009); на русском языке: Умберто Эко, Vertigo: Круговорот образов, понятий, предметов. М.: Слово, 2009, пер. А. Сабашниковой.

49 О разнице «литературных» и «практических» списков см.: Robert E. Belknap, The List (New Haven: Yale University Press, 2004). Значительную антологию литературных перечней можно найти в сборнике The Chatto Book of Cabbages and Kings: Lists in Literature, ed. Francis Spufford (London: Chatto and Windus, 1989). Белкнэп считает, что «практические» списки способны увеличиваться до бесконечности (например, телефонный справочник с каждым годом становится толще, а список покупок пополняется по дороге в магазин), тогда как перечни, которые он называет «литературными», в действительности не способны меняться в силу формальных ограничений (метрика стиха, рифма, избранная стихотворная форма и т. д.). Думается, что этот аргумент можно запросто вывернуть наизнанку. Поскольку практические перечни указывают на конечные

цепочки вещей, существующих в данный момент времени, они по определению конечны. Безусловно, они могут увеличиваться, как это происходит в случае с телефонным справочником, но справочник 2008 года в сравнении со справочником 2007 года — это просто другой перечень. Тогда как цитируемые мною поэтические перечни, невзирая на ограничения, связанные с применением в них определенных художественных приемов, можно расширять ad infinitum.

50 Ennodius, Carmina, Vol. 9, 323c (Patrologia Latina, ed. J.-P. Migne, vol. 63. Paris, 1847).

51 Umberto Eco, Misreadings (New York, Harcourt, 1993).

52 Возможно, что мое утверждение ошибочно: несмотря на очень приблизительную датировку, весьма вероятно, что первым перечнем в истории литературы следует считать «Теогонию» Гесиода.

53 См.: Giuseppe Ledda, Elenchi impossibili: Cataloghi e topos dell'indicibilità, не опубликовано; а также La Guerra della lingua: Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di

Dante (Ravenna: Longo, 2002).

54 Опытный читатель, безусловно, заметит в заключительном предложении примеры не

только гипотипозы, но и экфрасиса: здесь описан типичный портрет работы Арчимбольдо.

55 Walt Whitman, Leaves of Grass, Part 12, Song of the Broad-Axe. Рекомендую также обратить особое внимание на главу, посвященную Уитмену, в: Robert E. Belknap, The List (New Haven: Yale University Press, 2004).

56 James Joyce, Anna Livia Plurabelle, пер. James Joyce и Nino Frank (1938), перепечатано в: Joyce, Scritti italiani (Milan: Mondadori, 1979).

57 James Joyce, Anna Livia Plurabelle, пер. Samuel Beckett, Alfred Perron, Philippe Soupault, Paul Leon, Eugene Jolas, Ivan Goll и Adrienne Monnier, при участии Джеймса Джойса, Nouvelle Revue Française, 1 мая 1931.

58 Не будем обсуждать хорошо известную проблему видовых различий, в силу которой человека можно отнести к разряду разумных животных, противопоставив его прочим, неразумным. По этому вопросу см.: Umberto Eco, Semiotics and the Philosophy of Language (Bloomington: Indiana University Press, 1984), гл.

2. По поводу утконоса см. также: Kant and the Platypus (New York: Harcourt, 1999).

59 Разумеется, перечень свойств может также использоваться в качестве оценочного инстру-

мента. Примерами таких списков могут считаться хвала Тиру в главе 27 Книги пророка Иезекииля или гимн в честь Англии («царственный сей остров…», пер. М. Донского) из II акта шекспировского «Ричарда II». Еще один пример оценочного перечня свойств — топос laudatio puellae, хвала прекрасной деве (то есть описание женской красоты), высочайшим образцом которого является Песнь Песней. Прием этот можно встретить и у современных авторов — например, у Рубена Дарио, чья «Песнь Аргентине» изобилует хвалебными перечнями в стиле Уитмена. Не забудем также описания мужского уродства — например, известную тираду Сирано о его собственном носе из пьесы Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак».

60 Louis-Ferdinand Celine, Bagatelles pour un massacre. Публикация переводов этой откровенно антисемитской работы Селина запрещена его наследниками. Анна Сабашникова, переводившая на русский язык мою книгу «Vertigo: Круговорот образов, понятий, предметов», предпочла сделать собственный перевод данного отрывка. Возможно, стоит также привести здесь оригинальный текст (странным образом напоминающий гневные выкрики капитана Хаддока из комиксов про Тентена): Dine! Paradine! Crèvent! Boursouflent!

Ventre dieu!.. 487 millions! D'empalafiés cosacologues! Quid? Quid? Quod? Dans tous les chancres de Slavie! Quid? De Baltique slavigote en Blanche Altramer noire? Quam? Balkans! Visqueux! Ratagan! De concombres!.. Mornes! Roteux! De ratamerde! Je m'en pourfentre!.. Je m'en pourfoutre! Gigantement! Je m'envole! Coloquinte!.. Barbatoliers? Immensément! Volgaronoff!.. Mongomoleux Tartaronesques!.. Stakhanoviciants!.. Culodovitch!.. Quatre cent mille verstes myriamètres!.. De steppes de condachiures, de peaux de Zébis-Laridon!.. Ventre Poultre! Je m'en gratte tous les Vésuves!.. Déluges!.. Fongueux de margachiante!.. Pour vos tout sales pots fiottés d'entzarinavés!.. Stabiline! Vorokchiots! Surplus Déconfits!.. Transbérie!

61 См.: Detlev W. Schumann, Enumerative Style and Its Significance in Whitman, Rilke, Werfel, Modern Language Quarterly, 3, # 2 (June 1942): 171–204.

62 Spitzer, La Enumeración caotica en la poesia moderna.

63 Italo Calvino, Il cielo di pietra, в сборнике Tutte le cosmicomiche (Milan: Mondadori, 1997), 314; на английском языке: The Complete Cosmicomics, пер. Martin McLaughlin, Tim Parks и William Weaver (New York: Penguin, 2009).

64 Jorge Luis Borges, John Wilkins' Analytical

Language, в сборнике Borges, Selected Nonfictions, ed. Eliot Weinberger, пер. Esther Allen (New York: Viking Penguin, 1999); на русском языке: Х. Л. Борхес, Собрание сочинений в трех томах, т.2, Рига: Полярис, 1994, пер. Е. Лысенко. Michel Foucault, Les Mots et les choses (Paris: Gallimard, 1966); на английском языке: Michel Foucault, The Order of Things (New York: Pantheon, 1970), предисловие; на русском языке: Мишель Фуко, Слова и вещи. Археология гуманитарных наук (М.: A-cad, 1994), предисловие.

65 Я чувствую себя неловко, цитируя данный отрывок так, словно бы это был мой собственный текст. В итальянском варианте романа я собрал цитаты из хорошо знакомых среднему итальянскому читателю литературных произведений, однако переводчику пришлось попотеть над «переписыванием» моей компиляции, подбирая отрывки, которые были бы узнаваемы для читателя русскоязычного. Это один из случаев, когда переводчику следует избегать буквального перевода, подыскивая в родном языке адекватные аналогии, создающие аналогичный оригинальному тексту эффект. В любом случае, при всей своей отличности от оригинала, перевод Елены Костюкович отлично передает ощущение моего

хаотичного коллажа.