

У М Б. Е Р Т О



ОТКРОВЕНИЯ МОЛОДОГО
РОМАНИСТА

Умберто Эко

Откровения молодого романиста

«Corpus (ACT)»

2013

Эко У.

Откровения молодого романиста / У. Эко — «Corpus (ACT)»,
2013

ISBN 978-5-17-077819-5

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.

ISBN 978-5-17-077819-5

© Эко У., 2013

© Corpus (ACT), 2013

Содержание

1	6
Что такое художественная литература?	7
Однажды, давным-давно	9
Как писать	10
Миротворчество	12
Изначальные идеи	14
Ограничения	18
Двойное кодирование	20
2	22
Конец ознакомительного фрагмента.	31

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 романов¹ 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 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 умрут¹.

¹ Написано в 2008 г. В 2010 г. У. Эко опубликовал шестой роман, «Пражское кладбище». (Здесь и далее – прим. перев.).

Что такое художественная литература?

Когда мне было чуть за пятьдесят, я, в отличие от многих других ученых, не испытывал никакого расстройств из-за того, что мои писания не являются «художественной» литературой².

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 *écrivain* (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. Тракаты 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 художественные» 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 интерпретирует «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 отличие 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 бесчисленных 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 исследовании 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 – начать³.

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 прове-

дении 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 проносятся 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 sequuntur* («держишь сути дела, а слова придут сами»), тогда как для текста поэтического пословицу следует перевернуть: «держишь 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 некоей 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, 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 удастся 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

² «Деяния святых» (лат.) – многотомное издание житий святых.

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 восьмидесятому меридиану. Все знают о ее существовании, все читали «Вокруг света за 80 дней» Жюль 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: выпененный, архаичный язык Алье, псевдоаннунцианская 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 соучаст-

ника 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 Александрии, основанного в двенадцатом веке и осажденного войсками императора Фридриха Барбароссы. Дальше я придумал, что мой Баудолино – сын того самого легендарного Гальяудо, который спас город, обдулив 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, преобладавший 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 напрямик 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.

Появились 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 временных 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

намек 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 Константинополя, 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 Манцони, начавшего роман «Обрученные» с заявления, будто в его основе – манускрипт семнадцатого столетия. 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 наслаждаться 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 фразе 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. Пожалуйста, 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 пространственный 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 контексте⁸.

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 – сравнить 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 года⁹ 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 колодезье, 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 далее¹⁰.

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 Берия 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 языковой 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 Консерватории 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 пожелал 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 рассказанная мною история в точности впи-

салась в реальный мир, а в этой реальности 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 отыскиали 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 отыскиали 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 сдать 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 загадка. Противоречивая двойственность. И я не могу объяснить создавшееся противоречие. Ничего не могу объяснить, хоть и понимаю, что тут зарыт некий смысл (а может быть, несколько).

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 Вавилон¹¹. 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 такие 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 родня³.

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 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 эссе¹². 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

³ Здесь и далее все цитаты из романов У. Эко даны в переводе Е. Костюкович.

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.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.