О литературе. Эссе

Автор:
Умберто Эко

О литературе. Эссе

Умберто Эко

Этот сборник эссе можно рассматривать как естественное продолжение “Шести прогулок в литературных лесах”. Эко ведет с широкой публикой разговор о роли литературы, о своих любимых авторах (здесь и Аристотель, и Данте, а также Нерваль, Джойс, Борхес), о влиянии определенных текстов на развитие исторических событий, о важных повествовательных и стилистических приемах, о ключевых понятиях литературного творчества. Иллюстрируя свои рассуждения яркими примерами из классических произведений, Эко превращает семиотический анализ в легкое и увлекательное путешествие по вселенной художественного вымысла.

Умберто Эко

О литературе. Эссе

© RCS Libri S.p.A. – Milano Bompiani 2002–2010

© С. Сиднева, перевод на русский язык, 2016

© ООО “Издательство АСТ”, 2016

Издательство CORPUS ®

* * *

Введение

Эта книга может показаться подборкой случайных эссе, хотя и касающихся одного предмета – литературы. Их произвольный характер объясняется темами семинаров, симпозиумов, конгрессов, собраний, на которых мне довелось выступать. Иной раз тема налагала определенные ограничения (хотя я всегда старался принимать участие в научных дискуссиях, проблематика которых была мне близка и интересна), так что отдельные мысли впоследствии следовало развить или, напротив, убрать.

Все эссе адаптированы для этой книги: некоторые из них я сократил, некоторые дополнил, из некоторых убрал слишком явные отсылки к конкретным обстоятельствам. Но я никогда не скрывал их случайный характер.

Читатель может заметить в ряде статей, написанных в разные годы, возврат к одним и тем же вопросам и примерам. Мне это кажется естественным: каждый из нас имеет собственный “саквояж образцов”, и повтор (если только он не раздражает читателя) как раз служит для их выявления.

Отдельные эссе носят скорее автобиографический характер: в них я выступаю в роли критика самого себя как писателя. Вообще-то такое смешение ролей мне не по душе, но иногда привлечение личного опыта необходимо, чтобы объяснить, что такое литература, по крайней мере, на неформальных встречах (а упомянутые мероприятия и были в большинстве своем неформальными). С другой стороны, “декларация поэтики” – вполне законный жанр.

О некоторых функциях литературы[1 - Этот доклад был прочитан на фестивале писателей, состоявшемся в Мантуе в сентябре 2000 года. Опубликован как статья “Il perche della letteratura” в Studi di estetica, 23, 2001. (Здесь и далее, если не указано иное, – прим. автора.)]

Согласно легенде, Сталин как-то спросил у папы римского, сколько у того дивизий. Даже если это выдумка, то весьма к месту. Последующие события показали, что армия, конечно, штука важная (в определенных обстоятельствах), но это еще не все. Существуют нематериальные ценности, которые нельзя взвесить, но которые все равно имеют вес.

И они не ограничиваются так называемой духовной силой вроде авторитета религиозных учений. Нематериальной властью обладает формула извлечения квадратного корня, чей суровый закон пережил века, и не только все декреты Сталина, но даже папские буллы. Подобную власть имеет и литература, иначе говоря, совокупность текстов, созданная и создаваемая человечеством не ради практической пользы (как учетные книги, своды законов, научные формулы, протоколы заседаний или расписания поездов), но по большей части из чистой любви к искусству. Литературу читают для развлечения, духовного развития, обогащения знаний, наконец, просто для того, чтобы убить время. В сущности, никто не принуждает вас читать эти тексты, если только речь не идет о школьных списках литературы.

По правде говоря, литература нематериальна только наполовину, так как существует на таком осязаемом носителе, как бумага. Но когда-то она передавалась голосом в устной традиции, воплощалась в камне. Сейчас мы спорим о будущем электронных книг, которые позволят нам читать хоть сборник анекдотов, хоть “Божественную комедию” на жидкокристаллическом экранчике. Сразу оговорюсь: я не собираюсь сейчас вдаваться в сложную дискуссию об электронных книгах. Естественно, я принадлежу к той категории читателей, которые предпочитают роман или стихотворение в бумажном томе и помнят, какой у него корешок и объем. Мне доводилось слышать, что в последнее время выросло поколение компьютерщиков, которые за всю свою жизнь ни одной книжки не прочли, но с появлением e-books хоть немного приблизились к читающему миру и узнали, например, кто такой Дон Кихот. Конечно, они приобрели новое знание, но ухудшили зрение. А если грядущие поколения обретут гармонию (психологический и физический баланс) с электронной книгой, власть “Дон Кихота” останется неизменной.

Какова практическая польза от литературы, спросите вы меня? На это достаточно ответить, что читают люди ради самого процесса, а следовательно, процесс этот не обязан нести практическую пользу. Но таким упрощенным объяснением, не берущим в расчет воздействие на читателя, мы рискуем приравнять литературу к бегу трусцой или разгадыванию кроссвордов, которые,

впрочем, не лишены полезности: первый – для телесного здоровья, второе (как лексическое упражнение) – для пополнения словарного запаса. Поэтому я хочу поговорить о некоторых функциях литературы в нашей личной и общественной жизни.

Прежде всего литература использует язык как коллективное наследие. Язык, естественно, сам выбирает пути развития, никакое постановление свыше, ни одна политическая система, ни одна академия не могут остановить его и направить в подходящее русло. Фашисты пытались заменить “бар” на “винный погребок”, “коктейль” на “петушиный хвост”, “гол” на “попадание мяча в сетку ворот”, “такси” на “общественный автомобиль”, но язык не обратил на это никакого внимания. Зато он принял такой чудовищный архаизм, как autista (водитель) вместо chauffeur (шофер). Возможно, потому, что язык избегал звучания, чуждого итальянскому уху. В языке сохранилось слово taxi, но постепенно, по крайней мере, в разговорной речи, оно превратилось в tassi.

Язык идет куда ему угодно, но прислушивается к литературе. Без Данте не было бы итальянского стандарта. Когда Данте в трактате “О народном красноречии” анализирует и предает анафеме различные итальянские диалекты и берется создать новый прекрасный народный язык, никто не решается делать ставки на столь дерзновенное начинание, и тем не менее поэт выигрывает партию со своей “Божественной комедией”. Правда, прежде чем народный язык Данте стал разговорным для всех итальянцев, прошло несколько веков. К тому же это удалось только потому, что общество тех, кто верил в литературу, продолжало придерживаться его языка как образца. А если бы этого образца не существовало, кто знает, имела ли бы успех идея политического объединения Италии. Возможно, именно поэтому Умберто Босси[2 - Умберто Босси – лидер партии “Лига Севера”, которая выступает за разделение Северной и Южной Италии. (Прим. перев.)] не очень хорошо говорит по-итальянски.

Двадцать лет судьбоносных холмов, движения только вперед, значимых событий, плугов, которые прокладывают борозду будущего[3 - В этом абзаце Эко пародирует риторику фашистских речей. (Прим. перев.)], в конце концов не оставили никакого следа в современном итальянском языке. Гораздо больше следов осталось от некоторых смелых экспериментов футуристов, в свое время считавшихся неприемлемыми. И если в наше время кто-то жалуется на торжество усредненного итальянского, который распространяет телевидение, не будем забывать, что призыв к усредненному итальянскому –

в его самой благородной форме – прошел через ясную и понятную многим прозу Мандзони, Итало Свево и Альберто Моравиа.

Влияя на формирование языка, литература создает национальную идентичность и общность. Ранее я упомянул Данте, но представим, чем бы была греческая цивилизация без Гомера, немецкий народ без лютеранского перевода Библии, русский язык без Пушкина, Индия без “Махабхараты”.

Литература также способствует развитию нашего индивидуального языка. Сегодня многие жалуются на новый телеграфический язык, который насаждается электронной почтой и эсэмэсками и на котором даже для того, чтобы написать всего три слова “я тебя люблю”, прибегают к сокращениям. Однако не будем забывать, что молодые люди, использующие подобную стенографию для своих посланий (или, по крайней мере, некоторые из них), – это те самые читатели, что толпятся в новых соборах книги, то есть в крупных книжных магазинах. Даже когда ребята просто перелистывают страницы, ничего не покупая, они все равно соприкасаются с высокими и изысканными литературными стилями, о которых едва ли имели представление их родители, а уж тем более деды.

Конечно, мы можем сказать, что, являясь большинством по сравнению с читателями предыдущих поколений, эти молодые люди составляют меньшинство по сравнению с шестью миллиардами населения планеты; и я не принадлежу к категории идеалистов, думающих, будто огромным толпам, лишенным пропитания и лекарств, литература может принести облегчение. Но позволю себе небольшое замечание: мерзавцы, от нечего делать объединяющиеся в банды, чтобы убивать прохожих, бросая камни с эстакады, или поджечь маленькую девочку, кем бы они там ни были, становятся таковыми не потому, что их развратил Newspeak, новый компьютерный сленг (вряд ли они вообще имеют доступ к компьютеру). Им попросту негде уловить хотя бы отголоски той системы ценностей, что черпается из книг и к книгам же отсылает, ибо путь к ней лежит через образование и сопутствующие ему дискуссии.

Чтение литературных произведений требует внимательного и уважительного отношения к авторскому замыслу: нельзя чрезмерно увлекаться вольной интерпретацией текста. Существует опасная ересь, типичная для литературоведа нашего времени, согласно которой в литературном

произведении можно усмотреть все что угодно, читая его так, как нам заблагорассудится. Это неправильно. Литературные произведения призывают нас к свободе толкования, потому что позволяют воспринимать прочитанное с разных ракурсов и сталкивают нас с многозначностью как языка, так и самой жизни. Но чтобы продолжать эту игру, по правилам которой каждое поколение читателей прочитывает литературные произведения по-своему, необходимо исходить из глубокого уважения к тому, что я обычно называю интенцией текста.

С одной стороны, кажется, будто реальный мир – это “закрытая” книга, которая предполагает только одно-единственное прочтение, потому что им управляет один закон земного притяжения, и он либо верен, либо нет. По сравнению с этим книжный мир представляется нам “открытым”. Но подойдем к литературным произведениям, руководствуясь здравым смыслом, и попытаемся сравнить тезисы из книжных текстов с утверждениями, предлагаемыми реальным миром. Что касается реального мира, мы прекрасно знаем законы гравитации Ньютона и что Наполеон умер на острове Святой Елены 5 мая 1821 года. Тем не менее, имея гибкое мышление, мы будем готовы пересмотреть свои убеждения в тот день, когда ученые объявят новую формулировку великих планетарных законов, а какой-нибудь историк обнаружит новые неизданные документы, доказывающие, что на самом деле Наполеон погиб на бонапартистском корабле при попытке бегства с острова. В отношении же книг утверждения, что Шерлок Холмс был холостяком, что Красную Шапочку съел волк, а потом освободил охотник, что Анна Каренина бросилась под поезд, останутся верными и неизменными навсегда. Есть еретики, отрицающие божественную сущность Христа, или атеисты, подвергающие сомнению само его историческое существование, есть, наоборот, глубоко верующие люди, утверждающие, что он есть Путь, Истина и Жизнь, но есть и те, кто говорит о том, что Мессия еще не пришел в наш мир. В любом случае все эти мнения имеют право на существование. Но никто не будет принимать всерьез человека, который осмелится утверждать, будто Гамлет женился на Офелии, а Кларк Кент не супермен.

Литературные тексты не только сообщают нам факты, отныне не подлежащие сомнению, но и, в отличие от объективной реальности, четко дают понять, что в них важно и где вольная интерпретация недопустима.

В конце тридцать пятой главы “Красного и черного” Жюльен Сорель отправляется в церковь и стреляет в мадам де Реналь. Стендаль замечает,

что рука Жюльена дрожала, поэтому он не попал в свою жертву с первого выстрела, затем герой стреляет снова, и женщина падает. Теперь представим, будто дрожащая рука и промах при первом выстреле доказывают: Жюльен отправился в церковь, не имея твердого намерения убить, он скорее поддался сиюминутному импульсу, порыву страсти. Этой интерпретации можно противопоставить другую: Жюльен с самого начала намеревался убить мадам де Реналь, но был трусом. Текст допускает оба прочтения.

Не исключено, что какой-нибудь дотошный читатель задается вопросом: куда попала первая пуля? Это было бы интересным исследованием для поклонников творчества Стендаля. Верные поклонники Джойса, например, приезжают в Дублин, чтобы отыскать аптеку, где Блум покупал лимонное мыло. Чтобы удовлетворить этих литературных паломников, та самая аптека (которая, кстати, существует на самом деле) возобновила производство того самого мыла. Следовательно, почему бы не представить себе верных поклонников Стендаля, пытающихся найти в реальном мире Верьер и церковь, в которой они будут разглядывать каждую колонну в поисках следа от пули? В данном случае речь идет о довольно любопытной игре, затеянной фанатами. Но представим литературоведа, желающего истолковать весь роман на основании эпизода о потерянной пуле. В наши времена это вовсе не абсурдно, хотя бы потому, что был один ученый, который выстроил интерпретацию “Похищенного письма” Эдгара По на основании положения письма по отношению к камину. Но если По четко указывает на значимость местонахождения письма, Стендаль говорит, что неизвестно, что сталось с той первой пулей, а следовательно, исключает ее даже из числа вымышленных единиц. Если оставаться верными тексту Стендаля, та пуля безвозвратно утрачена, и ее местоположение совершенно не важно для повествования. Напротив, недосказанное в другом романе Стендаля, “Арманс”, о возможной импотенции главного героя дает читателю повод к построению безумных гипотез, призванных реконструировать то, о чем текст умалчивает.

В романе Мандзони “Обрученные” фразочка вроде “и несчастная ответила” не говорит прямо, до какой степени Гертруда была вовлечена в греховную связь с Эджидио, но заставляет читателя строить догадки, что и составляет очарование этой страницы, столь целомудренно сдержанной.

В начале романа “Три мушкетера” сообщается о том, что Д’Артаньян въезжает в Мон на старой кляче четырнадцати лет от роду в первый понедельник апреля 1625 года. Любой приличный компьютер без труда сделает вычисление,

согласно которому это произошло в понедельник 7 апреля. Лакомый кусочек для фанатов Дюма. Но можно ли на этом построить дополнительную интерпретацию романа? Я бы сказал нет, потому что для сюжета эта информация не важна. Для романа не столь важен и тот факт, что Д’Артаньян приехал в понедельник, в то время как месяц апрель определенную роль играет (напомню: чтобы скрыть, что его великолепный пояс расшит только спереди, Портос носил длинный бархатный плащ не по сезону и поэтому вынужден был притворяться простуженным).

Многим все это покажется очевидным, но именно такие очевидные факты, о которых мы часто забываем, доказывают, что в мире литературы есть положения, никакому сомнению не подлежащие, и что мир этот предлагает нам модель, если угодно, правды. Из непреложной литературной правды и должно исходить любое толкование. Что ответить тем, кто утверждает, будто Д’Артаньян испытывал гомосексуальное влечение к Портосу, будто Безымянный погряз в пороке из-за неуемного эдипова комплекса, а монахиня из Монцы испорчена коммунистическими идеями (гипотеза нашла бы отклик у некоторых политиков нашего времени), будто Панург в своих поступках руководствуется ненавистью к зарождающемуся капитализму? В самих романах невозможно найти ни фраз, ни намеков, хоть как-то подтверждающих подобные навороченные интерпретации. Мир литературы – это своеобразный тест на адекватное восприятие реальности.

Литературные персонажи кочуют. Мы можем делать достоверные утверждения о литературных персонажах, потому вся их история записана в тексте, а текст подобен музыкальной партии. Факт, что Анна Каренина кончает жизнь самоубийством; факт, что Пятая симфония Бетховена написана в до миноре (а не в фа мажоре, как Шестая) и начинается с соль-соль-соль-ми-бемоля.
Но случается так, что некоторые персонажи – не все – выходят за рамки текста, в котором они родились, и перебираются в мир, с трудом поддающийся определению. Отдельные счастливчики кочуют из текста в текст, а те, кто не кочует, не то чтобы существенно отличались от своих более удачливых собратьев: просто им не довелось привлечь больше внимания к своей персоне.

Из текста в текст бродили (используя разные пути: из книги в фильм или балет, из устной традиции – в книгу) как мифологические персонажи, так и герои профанной литературы: Улисс, Ясон, король Артур, Парцифаль, Алиса, Пиноккио, Д’Артаньян. Сейчас, говоря об этих персонажах, обращаемся ли мы к точной

“партитуре”? Возьмем, например, Красную Шапочку. Самые известные версии сказки, принадлежащие Шарлю Перро и братьям Гримм, существенно различаются. По первой версии, девочку пожирает волк, и сказка на этом заканчивается, побуждая читателя к серьезным размышлениям моралистического характера о последствиях неосмотрительного поведения. Во втором варианте приходит охотник, который убивает волка и спасает девочку и бабушку. Счастливый конец.

Теперь представим себе маму, которая рассказывает сказку своим детям и останавливается на том моменте, когда волк проглатывает Красную Шапочку. Дети стали бы протестовать и захотели бы “настоящую” историю, где Красной Шапочке удалось спастись, и, вздумай мама сослаться на строгие филологические принципы, ее бы вряд ли поняли. Дети знают “настоящую” сказку, которая ближе к “партитуре” братьев Гримм, а не Перро, но и с нею совпадает не полностью, поскольку пропускает ряд мелких деталей (в коих Гримм и Перро тоже расходятся – например, какие именно гостинцы Красная Шапочка несет бабушке). Но как раз в этом отношении дети охотно готовы идти на уступки, потому что речь идет о персонаже более чем условном, непостоянном в рамках традиции, зафиксированном во множестве партитур, прежде всего устных.

Так, Красная Шапочка, Д’Артаньян, Улисс или мадам Бовари живут за пределами своих текстов, и даже те, кто в глаза не видел первоначальных “партитур”, могут сказать об этих персонажах что-то более или менее конкретное. До того как я прочел “Царя Эдипа”, я уже знал, что Эдип женится на Иокасте. Несмотря на размытость, подобные тексты вполне верифицируемы: всякий, кто осмелился бы утверждать, что мадам Бовари помирилась с Шарлем и жила с ним долго и счастливо, столкнулся бы с неодобрением людей, обладающих здравым смыслом, как если бы существовал коллективный договор относительно судьбы этой героини.

Где живут кочующие персонажи? Все зависит от формата нашей реальности: допускает ли она существование квадратных корней, этрусского языка и двух догматов о Святой Троице – католического, согласно которому Святой Дух происходит и от Отца, и от Сына (ex Patre Filioque procedit), или византийского, согласно которому Святой Дух происходит только от Отца. Но это пространство обладает очень неопределенным статусом, и в нем допускаются единицы разного значения, потому как даже патриарх Константинопольский (готовый вступить в рукопашную с папой римским относительно догмата Filioque)

согласился бы с папой (по крайней мере, я на это надеюсь), что настоящий Шерлок Холмс жил на Бейкер-стрит и что Кларк Кент и Супермен – одно лицо.

Тем не менее, даже если бы в бессчетных романах или поэмах было написано – придумаю первые попавшиеся примеры, – что Газдрубал убивает Коринну или Феофраст безумно любит Теодолинду, никто бы не подумал, что о них можно делать бесспорно верные утверждения, потому что речь идет о персонажах, родившихся под несчастливой звездой. Они не кочевали из текста в текст и не остались в коллективной памяти. Почему в этом мире более верным остается утверждение, что Гамлет не женился на Офелии, чем факт, что Феофраст женился на Теодолинде? Какое место здесь занимают Гамлет и Офелия, а какое – несчастный Феофраст?

Некоторые персонажи стали для общества в своем роде настоящими, потому что общество в течение многих веков или лет вкладывалось в них эмоционально. Мы со страстью отдаемся личным фантазиям, как будучи в уме и памяти, так и грезя наяву. Мы можем на самом деле страдать, воображая смерть любимого человека, или физически реагировать, представляя эротическую связь с ним. Равным образом в силу идентификации или проецирования мы можем сопереживать судьбе Эммы Бовари либо, как случалось в некоторых поколениях, кончать жизнь самоубийством из-за несчастий Вертера или Якопо Ортиса. Но на вопрос, в самом ли деле умер близкий нам человек, смерть которого мы вообразили, мы бы ответили “нет”, так как речь идет о нашем личном воображении. А вот если нас спросить, в самом ли деле Вертер кончил самоубийством, мы отвечаем “да”, так как эта выдумка не является личной, это культурная реальность, общая для целого легиона читателей. Так же мы сочтем безумцем человека, который покончит с собой, только представив, что его возлюбленная умерла, но найдем оправдание для того, кто наложит на себя руки из-за самоубийства Вертера, даже зная, что он вымышленный персонаж.

Мы должны найти место в мире, где эти персонажи существуют и определяют наше поведение так, что мы выбираем их как модель жизни, нашей собственной или других людей. Мы прекрасно понимаем друг друга, когда говорим, что у кого-то эдипов комплекс, раблезианский аппетит, кто-то наивен, как Дон Кихот, ревнив, как Отелло, кто-то мучается гамлетовскими сомнениями или ведет себя как неисправимый донжуан. И не только персонажи приходят из литературы в реальный мир, но и ситуации и предметы. Почему дамочки в гостиной, твердящие “Ах, что за художник Микеланджело!”, осколки бутылки,

сверкающие на слепящем солнце, дорогие вещи дурного вкуса, страх в пригоршне пыли, изгородь, ясные, свежие и пресные воды, мерзостное брашно становятся навязчивыми метафорами, готовыми в любой момент повторить нам, кто мы есть и чего желаем, куда мы идем или даже чем мы не являемся и чего не хотим?

Эти литературные единицы среди нас. Они существовали не всегда, как (возможно) квадратные корни и теорема Пифагора, но, созданные литературой и вскормленные нашим воображением, они часть реальности, и мы должны принимать их в расчет. Во избежание онтологических и метафизических споров скажем так: они существуют как культурные привычки, как социальные установки. Но ведь и универсальное табу на инцест – всего лишь культурная привычка, идея, установка, однако установка достаточно мощная, чтобы повлиять на судьбу человеческого общества.

В наши дни бытует мнение, что и литературные персонажи рискуют превратиться в нечто ускользающее, подвижное, непостоянное, утратить свою неизменность, которая не позволяла нам свободно распоряжаться их судьбой. Мы вступили в эру гипертекста, и электронный гипертекст позволяет нам не только разматывать клубок текстов (будь то целая энциклопедия или полное собрание сочинений Шекспира) без необходимости изучать всю содержащуюся в нем информацию, проникая в него подобно спице в клубок шерсти.

Благодаря гипертексту возникла также практика свободного творческого письма. В интернете вы найдете программы, позволяющие коллективно писать истории, участвовать в создании повествований, сюжет которых можно менять до бесконечности. И если вы делаете это с текстом, созданным вами и группой ваших виртуальных друзей, почему бы не сделать нечто подобное и с уже существующими литературными текстами, подыскав программы, благодаря которым вы сможете менять великие истории, довлеющие над нами тысячелетиями?

Только представьте себе! Вы с увлечением читаете “Войну и мир” и спрашиваете себя: а что было бы, если бы Наташа уступила чарам Анатоля, если бы замечательный князь Андрей на самом деле не умер, если бы у Пьера хватило мужества выстрелить в Наполеона? И вот наконец вы можете переписать Толстого под себя, подарив Андрею долгую и счастливую жизнь, сделав Пьера освободителем Европы… И это еще не все! Вы вольны примирить Эмму Бовари

с несчастным Шарлем, сделав ее счастливой и умиротворенной матерью. Ваша Красная Шапочка войдет в лес и встретит там Пиноккио, или ее похитит мачеха и заставит работать под псевдонимом Золушка у Скарлетт О’Хары. Или, быть может, она столкнется в лесу со щедрым дарителем по имени Владимир Яковлевич Пропп, и он подарит ей волшебное кольцо, с помощью которого наша героиня откроет у корней священного баньяна точку Алеф и увидит всю Вселенную. Анна Каренина не погибнет под колесами поезда, потому что русские узкоколейки при правлении Путина работают хуже подводных лодок, а где-то далеко-далеко в Зазеркалье Алисы Хорхе Луис Борхес напоминает Фунесу памятливому не забыть вернуть “Войну и мир” в Вавилонскую библиотеку…

Разве плохо? Вовсе нет, потому что и сама литература делала это еще до существования гипертекстов: достаточно вспомнить неосуществленный замысел “Книги” Малларме, изысканные трупы сюрреалистов, миллиарды стихотворений Кено, подвижные книги второй волны авангардистов. Именно этим занимались во время джазовых импровизаций на джем-сейшенах. Но сам факт, что существуют джем-сейшены, где каждый вечер импровизируют с вариациями темы, не мешает нам идти в концертный зал и слушать Сонату си-бемоль минор 35, которая каждый вечер будет заканчиваться на одной и той же ноте.

Кто-то сказал, что игра с механизмами гипертекста позволяет избежать двух форм репрессии: подчинения чужим решениям и проклятого разделения общества на писателей и читателей. Это, по-моему, глупость, но изобретательная игра с гипертекстом, изменение историй и создание новых, конечно, может стать увлекательным занятием, прекрасным упражнением для школьников, новой формой письма, очень близкой к джазовым импровизациям. Думаю, было бы замечательно и даже поучительно попробовать переписать уже существующие истории, как переложить Шопена с фортепьяно на мандолину: это позволило бы отточить музыкальное мастерство и понять, почему тембр фортепьяно был более “единосущен” Сонате си-бемоль минор. Полезно для развития вкуса и понимания форм было бы создать коллаж из фрагментов “Обручения Девы Марии” с “Девушками из Авиньона” и последней серией “Покемонов”. В сущности, многие великие художники так делали.

Но эти игры не замещают настоящей образовательной функции литературы – функции, которая не ограничивается передачей нравственных идей, дурных ли

или благих, или развитием чувства прекрасного.

Юрий Лотман в “Культуре и взрыве” обращается к известному совету Чехова: если в начале рассказа или драмы на стене висит ружье, в конце оно должно выстрелить. Лотман дает нам понять, что проблема совсем не в том, выстрелит это ружье или нет. Именно тот факт, что мы не знаем, случится это или нет, создает интригу. Читать рассказ означает находиться в напряжении, томиться. Узнать в конце, выстрелило ружье или нет, не равно простой новости.
Это настоящее открытие, что состояние дел не всегда было таковым, каким желал бы его видеть читатель. Читатель должен смириться с разочарованием и через него ощутить неотвратимость судьбы. Если бы можно было решать судьбы персонажей, мы бы отправились в турагентство и услышали: “Итак, где вы хотите увидеть кита, на Самоа или на Алеутских островах? Когда именно? Вы хотите убить его сами или предоставите это Квикегу?” Настоящий урок “Моби Дика” заключается в том, что Белый кит плывет куда захочет.

Представьте описание битвы при Ватерлоо в романе Дюма “Отверженные”. В отличие от Стендаля, который описывает битву глазами Фабрицио, находящегося внутри нее и не понимающего, что происходит, Гюго дает картину с точки зрения Бога, который видит ее сверху. Если бы Наполеон знал, что за гребнем возвышенности Мон-Сен-Жан начинается обрыв (но проводник не предупредил его об этом), кирасиры Мило не скатились бы под ноги английскому войску; если бы пастух, вызвавшийся быть проводником, посоветовал другой путь, прусская армия не подоспела бы вовремя, чтобы решить исход сражения.

Опираясь на гипертекст, мы можем переписать сражение под Ватерлоо, допустив, что приходит отряд во главе с Груши, а не немцы Блюхера, и на самом деле существуют компьютерные игры, которые позволяют так сделать, и это очень увлекательно. Но трагическое величие страниц Гюго заключается в том, что, несмотря на наши желания, все идет так, как оно идет.

Красота “Войны и мира” в том, что агония князя Андрея завершается смертью, как бы нам ни было жаль. Перечитывая великих трагиков, мы каждый раз горестно удивляемся, почему их герои, которые могли бы избежать ужасной судьбы, из-за слабости или слепоты не понимают, что их ждет, и низвергаются в пропасть, вырытую собственными руками. С другой стороны, Гюго говорит нам, показав какие иные возможности были у Наполеона при Ватерлоо: “Мог ли Наполеон выиграть это сражение? Мы отвечаем: нет. Почему? Был ли тому

помехой Веллингтон? Блюхер? Нет. Помехой тому был Бог”.

Именно об этом повествуют все великие истории, иногда заменяя Бога случаем или необратимыми законами жизни. Функция “неизменяемых” рассказов в том и состоит, что вопреки нашему желанию изменить судьбу нас заставляют почти физически ощутить ее необратимость. И о чем бы ни были эти рассказы, они всегда говорят о нас – за это мы их и любим.

Мы нуждаемся в их суровом “репрессивном” уроке. Гипертекст может научить нас свободе творчества. Это хорошо, но это еще не все. “Неизменяемые” рассказы учат нас умирать.

Я считаю, что это приучение к мысли о неотвратимости судьбы и неизбежности смерти – одна из самых главных функций литературы. Возможно, есть и другие, но сейчас они не приходят мне на ум.

Чтение “Рая”[4 - Написано как статья для газеты “Репубблика”, выпуск от 6 сентября 2000 г., по случаю семисотлетия “Божественной комедии”, в продолжение статьи в “Парагоне”, август – сентябрь 1999 г.]

“Почему “Рай” Данте читают столь мало и без особого энтузиазма? Прежде всего потому, что произведение кажется монотонным и утомительным диалогом между учителем и учеником”. Так пишет Франческо Де Санктис в своей “Истории итальянской литературы”, выражая тем самым сокровенные мысли каждого ученика классического лицея, которому не повезло с преподавателем. С другой стороны, достаточно пролистать любую из новейших “Историй литературы”, чтобы найти замечание, что критики романтизма низко оценили “Рай”, и это проклятие висело над произведением во все последующие века.

Я же утверждаю, что “Рай”, безусловно, одна из самых прекрасных частей “Комедии”. Вернемся к Де Санктису. Конечно, он был человеком своего времени, но также и весьма чутким читателем. Его прочтение “Рая” становится произведением искусства в результате внутренней мучительной борьбы между принятием и отрицанием, между увлеченностью и недоверием.

Де Санктис, будучи читателем необыкновенно чутким, прекрасно понимает, что в своем “Рае” Данте вынужден говорить о невыразимых вещах, о царстве духа, и задается вопросом, как можно “изобразить царство духа”. Поэтому, считает он, чтобы выразить свой “Рай” художественными средствами, Данте представляет рай людской, постижимый чувствами и воображением, а опору для наших возможностей восприятия ищет в свете. И здесь Де Санктис становится увлеченным читателем этой поэзии, в которой нет качественных определений, но только интенсивность освещения. Он приводит цитаты, наполненные облаками, “как адамант, что солнце поразило”[5 - Отрывки из “Божественной комедии” цит. по переводу М. Лозинского. (Здесь и далее ссылки на источники переводных цитат – прим. перев.)], святыми ангелами, что появляются, “как войско пчел, которое слетает к цветам”, потоками живых искр, светящимися реками, блаженными, исчезающими, “как тонет груз”. Также Де Санктис отмечает, что, когда святой апостол Петр негодует, поминая папу Бонифация VIII (он представляет Рим в терминах, близких к описанию ада: “…возвел на кладбище моем сплошные горы кровавой грязи”), все небо выражает свое негодование, просто окрашиваясь в красный свет.

Но достаточно ли поменять цвет, чтобы выразить человеческие страсти? И здесь Де Санктис становится заложником собственной поэтики: “В этом водовороте исчезает личность, невозможно различить лица, но только одно-единственное лицо… Эта неопределенность форм и самой личности ограничивает “Рай”… Песни душ бессодержательны, это голоса, а не слова, музыка, а не поэзия… И все это только одна волна света… индивидуальность исчезает в море бытия”. Неприемлемый недостаток, если исходить из идеи, что поэзия – это выражение человеческих страстей, а человеческая страсть может быть только плотской: тогда нужно вставить Паоло и Франческу, которые, дрожа всем телом, целуются в губы, или ужас “мерзостного брашна”, или проклятого грешника, который показывает кукиш Богу?

Противоречия, с которыми сталкивается Де Санктис, обусловлены двумя заблуждениями. Первое – будто Данте тщетно, хоть и оригинально, пытается представить божественное только через интенсивность света и цвета, чтобы очеловечить то, что человек не в состоянии воспринять; второе – будто поэзия есть только в изображении плотских и сердечных страстей, а поэзии чистого разума не существует, так как в этом случае она превращается в музыку. (Тогда было бы уместно посмеиваться не над добрым Де Санктисом, а над его наивными последователями, которые готовы утверждать, что в Бахе нет поэзии вообще, а в Шопене – чуть-чуть, что якобы “Хорошо темперированный клавир” и “Вариации” Гольдберга не говорят нам о земной любви, зато прелюдия “Капли

дождя” наводит на мысль о Жорж Санд и о чахотке, и потому это настоящая поэзия, ибо заставляет нас плакать.)

Рассмотрим первый пункт. Кино и ролевые игры заставляют нас думать о Средневековье как о “темных” веках, не в идеологическом смысле (который не волнует кинематограф), а в смысле цвета ночи и мрачных теней. Нет более ошибочного предубеждения. Конечно, люди Средневековья жили в темных лачугах, лесах, под сводами замков, в тесных помещениях, едва освещенных камином. Но – не говоря уже о том, что средневековые люди ложились спать рано, а значит, большая часть их жизни проходила днем, а не ночью (которую так полюбят романтики) – само себя Средневековье представляет в ослепительно ярких красках.

Средневековая красота заключалась (кроме пропорций) в свете и цвете и достигалась именно сочетанием простых цветов: красного, голубого, золотого, серебристого, белого и зеленого – без оттенков и полутонов. Блеск рождался из согласованности целого, а не зависел от такого света, который объемлет предметы снаружи или заставляет цвет выходить за пределы фигуры. При взгляде на средневековые миниатюры кажется, что они излучают свет.

По Исидору Севильскому, мрамор красив из-за белого цвета, металлы – из-за способности излучать свет, и сам воздух прекрасен и так называется потому, что слово aes – aeris восходит к блеску aurum, золота (ибо блестит подобно золоту, едва его коснется свет). Драгоценные камни красивы из-за их цвета, учитывая, что цвет есть не что иное, как плененный свет солнца в очищенной материи. Глаза прекрасны, если они лучезарны, и особенно хороши зеленовато-синие глаза. Один из основных признаков красивого тела – розоватая кожа. У поэтов яркий цвет присутствует везде: трава зеленая, кровь красная, молоко белое, прекрасная женщина у Гвиницелли лицом “бела, как снег” (не говоря уже о более поздних ясных, свежих и сладчайших водах). В мистических видениях Хильдегарды Бингенской мы встречаемся со сверкающим пламенем, а красота падшего ангела уподоблена камням, сверкающим словно звездное небо, так что сноп искр озаряет своим светом мир. Готическая церковь, дабы пропустить божественное в темные нефы, пронизана светом, проникающим через витражи. Чтобы дать место этим световым коридорам, расширяются резные круглые окна, стены почти исчезают благодаря пересечениям контрфорсов и стрельчатых арок, а все здание построено так, чтобы его структура преломляла свет.

Хёйзинга напоминает нам про средневекового хрониста Жана Фруассара, который с восторгом описывает корабли с развевающимися флагами, сверкающие на солнце разноцветные гербы, игру солнечных лучей на шлемах, доспехах, наконечниках копий, флажки и стяги рыцарей. Гербы опять же восхищают сочетаниями бледно-желтого и голубого, оранжевого и белого, оранжевого и розового, розового и белого, белого и черного цветов; там же упомянута девушка в одеянии из фиолетового шелка на белой лошади, покрытой попоной из голубого шелка, лошадь ведут трое юношей в ярко-красном шелку и в зеленых шелковых шапочках.

Истоки этой страсти к свету – в теологии, восходящей, в свою очередь, к древней платонической и неоплатонической традиции (концепция добра как солнца, простая красота цвета, преодолевающая темную материю, видение Бога как Светильника, Огня, Светоносного Источника). Теологи превращают свет в метафизический принцип, и так как в эти века – не без арабского влияния – развивается оптика, она порождает размышления о чудесной радуге и отражениях (смутно таинственные зеркала там и тут появляются в третьей песни).

Итак, Данте не изобрел, играя с переменчивой материей поэзии, свою собственную поэтику света. Он взял ее из окружающего мира и интерпретировал для читателей, которые обожали цвет и свет. Если прочесть одно из самых замечательных исследований дантовского “Рая” (“Аспекты поэзии Данте” Джованни Джетто, 1947), становится ясно, что в рае Данте нет ни одного образа, который бы не восходил к традиции, знакомой средневековому читателю, и я имею в виду не отвлеченные идеи, а повседневные фантазии и чувства. Именно к библейской традиции и Отцам Церкви отсылают все эти сияния, огневые вихри, лампады, солнца, вся эта ясность и блеск, “подобный горизонту пред рассветом”, все эти белоснежные розы и багряные цветы. Как говорил Джетто: “У Данте в распоряжении была лексика, точнее, уже сложившийся язык для выражения реальности духовной жизни, мистического опыта души, переживающей катарсис, удивительную радость благодати, прелюдию радостного и священного периода”. Средневековый человек читал про этот свет примерно так же, как мы мечтаем о мимолетной благосклонности какой-нибудь кинодивы или представляем изящный корпус дорогого автомобиля, грезим об утраченной любви или возлюбленных, кратких встречах, увядших листьях, склянках, безделушках и духах, только со страстностью и душевным содроганием, нам неведомыми. И это ученая поэзия и диалог между учеником и учителем?!

Рассмотрим второе ложное предубеждение, будто не существует истинной поэзии в ученых стихах, будто можно трепетать, только читая о поцелуе Паоло и Франчески, а не об архитектуре небес, природе Троицы, о вере как основе надежды и аргументах в пользу существования незримого. Именно призыв читать поэзию ума может сделать “Рай” привлекательным и для современного читателя, который с трудом поймет отсылки, ясные для его средневекового собрата. Зато у современного читателя было время, чтобы познакомиться с поэзией Джона Донна, Элиота, Валери или Борхеса, и он знает, что поэзия бывает метафизической.

Что касается Борхеса, у кого он позаимствовал идею Алеф, той роковой точки, от которой он видел “густо населенное море, рассвет и закат, толпы жителей Америки, серебристую паутину внутри черной пирамиды, разрушенный лабиринт (это был Лондон)… в заднем дворе на улице Солера те же каменные плиты, что и тридцать лет назад в прихожей одного дома на улице Фрая Бентона, лозы, снег, табак, рудные жилы, испарения воды, выпуклые экваториальные пустыни и каждую их песчинку, в Инвернессе женщину, которую он никогда не забудет, загородный дом в Адроге, экземпляр первого перевода Плиния, одновременно каждую букву на каждой странице, закат в Керегаро, в котором словно бы отражался цвет одной бенгальской розы, в одном научном кабинете в Алкмаре глобус между двумя зеркалами, бесконечно его отражавшими, берег Каспийского моря на заре, в витрине Мирсапура испанскую колоду карт, тромбы, бизонов, морские бури и армии, всех муравьев, сколько их есть на Земле, персидскую астролябию и жуткие останки того, что было упоительной Беатрис Витербо”?[6 - Цит. по: Борхес Х. Л. Алеф. СПб.: Азбука, 2000. Перевод с исп. Т. Шишовой.] Первый Алеф – это последняя песнь “Рая”, когда Данте видит (и поэтому позволяет и нам увидеть), что “любовь как в книгу некую сплела то, что разлистано по всей вселенной: суть и случайность, связь их и дела, все слитое столь дивно для сознанья”. При описании “универсальной формы этого узла”, с отстраненным умом и скупой речью, Данте видит три равноемких круга разных цветов, а не жуткие останки Беатрис Витербо, потому что его Беатриче уже давно истлела и сейчас превратилась в свет. Следовательно, Алеф Данте увлекательнее, так как несет в себе надежду, в отличие от порожденного галлюцинацией Алефа Борхеса, который прекрасно знал, что вход в эмпиреи ему заказан и остается только Буэнос-Айрес.

А стало быть, в свете вековой истории ученой поэзии “Рай” Данте может быть сегодня прочитан и распробован лучше. Чтобы поразить воображение молодых читателей или тех, кого не интересует ни Бог, ни разум, добавлю, что “Рай” Данте – это апофеоз виртуальной реальности, в чистом виде нематериальный

software, не отягощенный земным и адовым “жестким диском”, от которого остаются только обрезки “Чистилища”. “Рай” – это даже не современность: для читателя, не очень хорошо разбирающегося в истории, он может стать пугающе прекрасной моделью будущего. Это торжество чистой энергии, какое обещает нам веб-паутина, неспособная, однако, его дать. Это воспевание световых потоков, бесплотных тел, поэма, созданная из карликовых звезд и непрерывного Большого взрыва. Это история, события которой тянутся световыми годами; это, если хотите более близкий пример, славная “Космическая одиссея” со счастливым концом. При желании вы можете прочесть “Рай” именно так. Ничего дурного в этом не будет, и он покажется вам увлекательнее стробоскопической дискотеки или экстази. Потому что, в отличие от экстази, третья часть “Божественной комедии” сдерживает свои обещания.

О стиле “Манифеста”[7 - Опубликовано в “Эспрессо” (8 января 1998 г.) по случаю 150-летия “Манифеста коммунистической партии”.]

Было бы самонадеянно утверждать, что красивые тексты способны изменить мир. Целое творение Данте не смогло заменить Священную Римскую империю итальянскими коммунами. Тем не менее стоит вспомнить такой текст, как “Манифест коммунистической партии” 1848 года, который сильно повлиял на события двух веков. Я думаю, что стоит даже его перечитать из-за его художественных достоинств или, по крайней мере, – пусть даже не по-немецки – как совершенный по структуре образчик ораторского искусства.

В 1971 году появилась брошюра венесуэльского автора Людовика Сильвы “Художественный стиль Маркса”, переведенная Бомпьяни в 1973 году. Я думаю, что сейчас трудно найти это редкое издание, хотя следовало бы. Исследуя формирование Маркса как писателя (мало кто знает, что он писал стихи, пусть даже плохонькие с точки зрения тех, кому довелось их прочесть), Сильва подробно изучил все марксистские труды. Интересно отметить, что о “Манифесте” исследователь написал всего несколько строк, считая его, по всей видимости, недостаточно авторским произведением Маркса. Жаль, так как речь идет о поистине выдающемся труде, сочетающем апокалиптические нотки с иронией, действенные лозунги с четкими разъяснениями. Если капиталистическое общество желает отомстить за беспокойство, причиненное ему этими несколькими страницами, “Манифест” должен внимательно изучаться как священный текст в школах копирайтеров.

“Манифест”, как Пятая симфония Бетховена, начинается с потрясающего удара тимпана: “Призрак бродит по Европе” (не стоит забывать, что эпоха Маркса еще близка к преромантизму или расцвету готического романа и призраки воспринимаются всерьез). Затем следует обзор с высоты птичьего полета классовой борьбы от Древнего Рима до зарождения и развития буржуазии. Страницы, посвященные завоеваниям этого нового “революционного” класса, становятся его эпической поэмой, годной и в наше время для последователей либеризма (сторонников свободной торговли). Буржуазия почти в буквальном смысле “показана”, как на киноэкране. Это новая неудержимая сила, движимая потребностью в новых рынках сбыта. Она шествует по всему земному шару (и, по моему мнению, именно здесь Маркс, будучи евреем, вспоминает начало книги Бытия), переворачивает и изменяет даже самые отсталые страны, потому что “дешевые цены ее товаров – вот та тяжелая артиллерия, с помощью которой она разрушает все китайские стены и принуждает к капитуляции самую упорную ненависть варваров к иностранцам”, восстанавливает и развивает города как знак и фундамент собственной власти. Буржуазия становится космополитской, глобалистской, она изобретает даже собственную литературу – не национальную, а мировую[8 - Когда я писал эту статью, в мире, конечно, уже говорили о глобализации, и я использовал этот термин неслучайно. Но сейчас, когда мы особенно чувствительны к этой теме, стоит перечитать “Манифест”. Весьма впечатляет, как автор предвидел рождение эры глобализации и ее последствия на сто лет вперед. Он как бы подсказывает нам, что глобализация – это не побочный эффект развития капитализма (только потому что пал железный занавес и появился интернет), но роковой план, неизбежно начерченный новым зарождающимся классом, хотя в те времена для распространения товаров использовался такой удобный (но более кровавый) путь, как колонизация. Стоит также поразмыслить (и это совет не только для буржуазии, но и для всех прочих классов) над предостережением, что любая альтернативная глобализации сила сначала представляется разделенной и рассеянной, склонной к чистому луддизму, но потом может послужить противнику оружием в борьбе.].

В завершение этого панегирика (который убеждает, так как создан с искренним восхищением) следует драматический поворот: волшебник не в состоянии более справиться с подземными силами, вызванными его заклинаниями, победитель задыхается от перепроизводства, он вынужден вскормить своей грудью, вытолкнуть из своего нутра собственных могильщиков – пролетариат.

На сцену выходит новая сила. Изначально разделенная и рассеянная, она успокаивается, только разрушая машины, она используется буржуазией как пушечное мясо, годное только для того, чтобы бороться с врагами своего врага (абсолютные монархии, крупные землевладельцы, мелкая буржуазия). Потихоньку она поглощает собственных противников, таких как ремесленники, мелкие торговцы и землевладельцы, которых крупная буржуазия тоже превращает в пролетариат. Мятеж становится организованным, рабочие используют для связи средства, изобретенные буржуазией ради собственной выгоды, а также ее средства коммуникации. “Манифест” имеет в виду железные дороги, но предсказывает также иные средства массовой коммуникации (не стоит забывать, что Маркс и Энгельс в “Святом семействе” умело использовали “телевидение” своего времени, то есть бульварный роман, как модель коллективного сознания и критиковали его идеологию, оперируя языком и ситуациями, которые стали популярны как раз благодаря этому жанру).

В этот момент на сцене появляются коммунисты. Сначала для того, чтобы заявить, кто они такие и чего хотят. “Манифест” (какой великолепный риторический прием!) становится на позицию буржуазии, которая их боится, и задает страшные вопросы: вы хотите аннулировать собственность? Хотите общность жен? Хотите разрушить религию, родину, семью?

Здесь идет очень хитрая игра, потому что на все эти вопросы “Манифест” дает обнадеживающие ответы, как бы потакая противнику, а затем следует неожиданный удар в солнечное сплетение, который срывает аплодисменты пролетарской публики… Хотим ли мы аннулировать собственность? Конечно нет, ведь отношение к собственности всегда лежало в основе изменений. Разве Французская революция не отменила феодальную собственность, чтобы заменить ее на буржуазную? Хотим ли мы уничтожить частную собственность? Какая глупость, ее попросту не существует, ведь это собственность одной десятой населения в ущерб остальным девяти десятым. Итак, вы обвиняете нас в том, что мы хотим отнять “вашу” собственность? Ну что же, да, именно это мы и собираемся сделать.

Общность жен? Бросьте, мы просто хотим, чтобы женщина перестала быть инструментом воспроизводства. Вы утверждаете, будто мы намерены сделать жен общими? Общность жен изобрели вы сами, кроме собственных жен, вы используете жен рабочих, а также находите особое удовольствие в том, чтобы соблазнять жен друг друга. Лишение отечества? Но как можно лишить

рабочих того, чего они и так не имеют? Напротив, для политического торжества мы хотим конституироваться как нация…

И так далее вплоть до шедевральной фигуры умолчания в ответе на вопрос о религии. Угадывается ответ “мы хотим отменить эту религию”, но текст не говорит об этом прямо: коснувшись такого деликатного момента, он не останавливается на нем, давая понять, что все изменения имеют свою цену, но лучше пока не наступать на больную мозоль.

Затем следует основная часть учения, программа движения, критика разных видов социализма, но читатель уже очарован предыдущими страницами. И если программная часть покажется затем слишком сложной, вот вам неожиданный поворот в конце, два лозунга, захватывающих дух, простых, запоминающихся и, как мне кажется, просто обреченных на невероятный успех: “Пролетариям нечего терять, кроме своих цепей” и “Пролетарии всех стран, соединяйтесь”.

Помимо того что “Манифест” отличается поэтической выразительностью и запоминающимися метафорами, он остается шедевром политической риторики и риторики вообще. Его следовало бы изучать в школе наряду с речами против Катилины или шекспировским монологом Марка Антония над телом Цезаря. Хотя бы потому, что, учитывая глубокие познания Маркса в области классической культуры, именно эти тексты и повлияли на его манифест.

Дымка Валуа[9 - Переработка части послесловия к моему переводу “Сильвии” Жерара де Нерваля (Torino: Einaudi, 1999). Я уже рассказывал в книге “Шесть прогулок в литературных лесах”, как написал небольшое эссе по этому рассказу (“Il tempo di Sylvie” // Poesia e Critica, 2,1962), затем провел ряд семинаров в Болонском университете в шестидесятые годы, из чего получилось три дипломных работы. Этой же темой я занимался на курсе в Колумбийском университете в 1984-м, а также во время Нортоновских лекций в Гарварде в 1993 году и двух других курсов, в Болонье в 1995-м и в Ecole normale superieure в Париже в 1996 году. Но самый интересный результат моих многочисленных исследований был опубликован в журнале VS, 31/32, 1982 (Sur Sylvie).]

Яоткрыл “Сильвию” почти случайно, когда мне было лет двадцать, и прочел ее, имея смутные представления о Жераре де Нервале. Эта повесть потрясла меня, тогда еще совершенно невинного юношу. Позднее я узнал, что на Пруста “Сильвия” произвела то же впечатление, что и на меня. Однако ни тогда я не мог, ни сейчас не могу выразить его лучше, чем это сделал Пруст в своей книге “Против Сент-Бёва”.

“Сильвия” – это не типично французская неоклассическая идиллия, как считал Барре, немного “реакционный” литературовед, и вовсе она не об укорененности в родной почве (не случайно же главный герой в конце рассказа теряет всякие корни). В “Сильвии” говорится о грани сна и яви, о чем-то вроде картины нереального цвета, которую мы видели за несколько минут до пробуждения и содержание которой тщетно пытаемся восстановить, проснувшись. “Сильвия” – “это сон о сне”, и, пытаясь вспомнить его, читатель “вынужден возвращаться к прочитанному, чтобы понять, где он…”. “Цвет “Сильвии” – пурпурный, цвет розы из пунцового или фиолетового бархата, а не акварельных тонов их умеренной Франции”. Это не образец “сдержанного изящества”, это “болезненная страсть”. Атмосфера “Сильвии” – “голубовато-пурпурная”. “Только дело тут не в словах, это невыразимо, это витает между строк, как утренняя дымка в Шантильи”[10 - Отрывки из Пруста цитируются по: Пруст М. Против Сент-Бёва. М., 1999. Перевод с фр. Т. Чугуновой.].

В свои двадцать лет я не мог подобрать подходящих слов, однако всякий раз после прочтения новеллы чувствовал, будто мои глаза затуманены, но не так, как бывает во сне, а скорее, как бывает утром, перед самым пробуждением, когда первые осознанные мысли смешиваются с последними отблесками грез и теряется (или еще четко не определена) граница между сном и явью. Тогда я еще не успел прочесть Пруста, но уже испытал на себе эффект дымки.

За последние сорок пять лет я не уставал перечитывать новеллу и тщетно пытался объяснить себе и остальным, почему возникает это ощущение. Каждый раз мне казалось, что разгадка близка, но, вновь открыв книгу, я, пленник дымки, снова оказывался в начале пути.

Все же я постараюсь объяснить, почему и каким образом при прочтении текста создается это ощущение дымки. Но не бойтесь, следуя разъяснениям, обрести иммунитет к чарам “Сильвии”, узнав ее секрет. Более того, чем больше вы узнаете о ней, тем с большим изумлением перечитаете текст[11 - Мой совет читателю: до этого эссе пусть-ка он почитает (или перечитает) текст самой

“Сильвии”. Прежде чем приступать к критическому разбору, важно открыть для себя или вновь испытать всю прелесть “наивного” чтения. Кроме того, учитывая мои частые ссылки на разные главы новеллы и памятуя о недавно процитированных словах Пруста о том, что читатель “вынужден возвращаться к прочитанному, чтобы понять, где он…”, просто необходимо на личном опыте пережить это блуждание по кругу.].

Лабрюни и Нерваль

Начну с очень важного замечания. Удалю-ка я сразу неудобного персонажа, а именно так называемого эмпирического автора. Эмпирический автор этого произведения – Жерар Лабрюни, который пишет под псевдонимом Жерар де Нерваль.

Если мы попытаемся прочесть “Сильвию”, думая о Лабрюни, то собьемся с верного пути. Например, поддадимся искушению, как некоторые литературоведы, и начнем выискивать в жизни автора факты, описанные в “Сильвии”. Многие издания и переводы новеллы снабжены комментариями биографического характера и размышлениями на тему, не является ли актриса Женни Колон прототипом Аврелии. (Когда я вижу ее портрет на обложках некоторых изданий, у меня просто опускаются руки.) Литературоведы также интересуются вопросами вроде: существует ли на самом деле общество лучников в Луази или все-таки стоит поискать его в Крейе? Получил ли Лабрюни наследство от дяди? Не является ли прототипом Адриенны Софи Доуз, баронесса Фешер? Карьера многих академиков была построена на дотошных исследованиях подобного рода, полезных для написания биографии Жерара де Нерваля, но совершенно непригодных для понимания “Сильвии”.

Жерар Лабрюни покончил жизнь самоубийством, после того как несколько раз безуспешно лечился в психиатрической клинике. Из одного его письма нам известно, что он написал “Сильвию” карандашом на разрозненных листках бумаги, пребывая в сильном возбуждении. Но если Лабрюни был сумасшедшим, то Нерваль, образцовый автор, которого мы постараемся выявить во время чтения, явно таковым не был. В тексте говорится о персонаже, находящемся на грани безумия, но сам текст явно написан человеком в здравом уме и памяти. Кто бы ни создал это произведение (будем называть его Нервалем),

оно написано очень осознанно, его структура отличается внутренней симметрией глав, построенной на игре перекликающихся сцен и аллюзий.

Если Нерваль не является лишним персонажем этого произведения, кто же он такой? В первую очередь он – повествовательный прием.

Фабула и сюжет

Чтобы разобраться в повествовательных приемах Нерваля и понять, как ему удается добиться эффекта дымки, о котором я говорил, обратимся к таблице А[12 - Подобная таблица есть в книге “Шесть прогулок в литературных лесах”.]. По горизонтали расположены номера глав, слева по вертикали я восстанавливаю временную последовательность событий новеллы. То есть по вертикали я воспроизвожу фабулу, или историю, по горизонтали – сюжетную схему.

Сюжет – это то, что мы видим на поверхности повести. Он развивается постепенно: молодой человек выходит из театра, собирается поехать на праздник в Луази, во время своего путешествия вспоминает другое, давнее путешествие, приезжает на праздник, встречает там подругу своего детства Сильвию, проводит с ней день, возвращается в Париж, завязывает романчик с актрисой и, наконец (Сильвия уже замужем в Даммартене), начинает рассказывать свою историю. Учитывая, что сюжет начинается с того момента, как главный герой выходит из театра (условно: нарративное время 1), его развитие выделено черной жирной линией, охватывающей события того вечера и события следующих четырнадцати глав в сюжетной, а не “исторической” последовательности.

Но в основной сюжет вклиниваются воспоминания о прошедших временах, которые обозначены стрелочками, ведущими к пунктам, предшествующим времени 1. Сплошные вертикальные линии обозначают воспоминания главного героя, пунктирные линии – реальные события прошлого, восстанавливаемые по диалогам героев.

Например, между часом и четырьмя ночи герой вспоминает свое путешествие в Луази (время 1), которое на уровне сюжета занимает три главы, тогда как в главах 9 и 10 несколько эпизодов посвящено детству Сильвии и рассказчика

(время 3). Благодаря этим обрывочным воспоминаниям восстанавливается фабула, иначе говоря, “историческая” последовательность событий новеллы: сначала главный герой был маленьким и любил Сильвию, подростком он встретил на празднике Адриенну, затем вернулся как-то вечером в Луази, наконец, будучи уже взрослым, решил опять навестить места своих детских и юношеских воспоминаний и так далее.

Сюжет – это то, что предстает перед нашими глазами, когда мы читаем книгу. Фабула не столь очевидна. Но как только мы стараемся восстановить ее, тогда-то и возникает эффект дымки, потому что не всегда ясно, о каком времени рассказывает лирический герой. Фабула воссоздается гипотетически, то есть события, описанные рассказчиком, возможно, происходили, когда ему было от десяти до двенадцати, затем от четырнадцати до шестнадцати и, наконец, от шестнадцати до восемнадцати лет. Но можно сделать и иной расчет времени, предположив, что наш герой был не по годам развитым или, наоборот, отставал в развитии.

А вообще любая реконструкция должна производиться на основе текста, а не биографии Лабрюни, как это делали некоторые исследователи, пытаясь датировать вечер в театре 1836 годом. Они заявляли, будто нравы и историческая ситуация, описанные в новелле, похожи на нравы и обстоятельства тех лет, а упомянутый в рассказе героя клуб должен был находиться в кафе “Валуа”, которое закрыли в конце 1836 года вместе с прочими игровыми домами. Если смешивать рассказчика с Лабрюни, возникнет слишком много проблем. Сколько же лет было молодому человеку в 1836 году? Когда он познакомился во время хоровода с Адриенной? Если Лабрюни (родившийся в 1808 году) оставил дом дядюшки в Мортфонтене в 1814-м (в возрасте 6 лет), то когда состоялся праздник с хороводом? А если он поступил в колледж Карла Великого в 1820 году в двенадцать лет, кто тогда возвращается летом в Луази и видит Адриенну? А в тот вечер, когда он выходил из театра, ему, значит, было 28? И если, как полагают многие исследователи, визит к тетушке в Отис состоялся тремя годами ранее, он, двадцатипятилетний парень, поддерживая игру Сильвии, переодевается егерем, а тетушка воспринимает его как миленького блондинчика? Паренек, который между делом (в 1834 году) получил наследство в три тысячи франков и уже совершил

путешествие по Италии – настоящий ритуал инициации, – а также перевел в 1827 году “Фауста” Гете? Как видите, расчеты на основе биографических данных выходят не очень убедительными.

Жерар и Нерваль

Повесть начинается со слов Je sortais d’un theatre. Перед нами две единицы (Я и Театр) и глагол в несовершенном прошедшем времени.

Учитывая, что рассказчик – это не Лабрюни, которого мы предоставим его печальной судьбе, кто тогда этот Je (Я), от лица которого ведется повествование? В рассказе от первого лица Я – это главный герой, но не обязательно автор. Следовательно (оставим в покое Лабрюни), “Сильвия” написана Нервалем, который выводит на сцену некоего персонажа-рассказчика. Итак, у нас есть рассказ о рассказе. Во избежание недоразумений условимся, что Je (Я), выходящий в начале рассказа из театра, – это литературный персонаж по имени Жерар.

Но когда говорит Жерар? Он говорит в тот момент, который мы назовем нарративным временем (время N), то есть в тот момент, когда он начинает описывать и вспоминать свое прошлое, сообщая нам, как однажды выходил из театра (время 1 – время начала сюжета). Учитывая, что повесть была опубликована в 1853 году, мы могли бы предположить, что время N совпадает именно с тем годом, но мы должны отдавать себе отчет в том, что эта дата выбрана условно, как точка отсчета. К тому же мы не знаем, сколько лет проходит между временем 14 и временем N (скорее всего, немало, так как Сильвия к моменту N имеет уже двоих детей, которые в состоянии натянуть лук). Следовательно, вечер в театре мог произойти пятью или десятью годами ранее, если предположить, что во времени 3 Сильвия и Жерар сами еще были детьми.

Когда Жерар из времени N рассказывает о себе – юноше, который, в свою очередь, вспоминал о Жераре – подростке и ребенке, в этом нет ничего удивительного. Нам тоже случается рассказывать о себе следующим образом: “Я № 1, который говорит в данный конкретный момент, в восемнадцать лет (Я № 2) никак не мог забыть, как в шестнадцать лет (Я № 3) страдал от несчастной

любви”. Но это вовсе не значит, что нынешний Я еще испытывает чувства Я-подростка и понимает грусть Я-восемнадцатилетнего. В крайнем случае этот Я-нынешний может вспомнить со снисходительной доброй улыбкой, каким он был и как изменился с тех пор. В каком-то смысле это именно то, что делает Жерар. Только вот, меняясь со временем, он уже не в состоянии сказать нам, с каким из своих прошлых Я он себя соотносит сейчас. Он настолько запутался в своей идентичности, что на протяжении всей истории ни разу не называет себя, за исключением тринадцатой главы, в которой представляется как Неизвестный. Но даже и столь бесспорное, на первый взгляд, прилагательное определяет кого-то другого.

Однако дело не только в том, что существует много Жераров. Персонаж, от имени которого ведется повествование, – это не всегда Жерар, а порой скорее Нерваль, который исподтишка вклинивается в рассказ. Заметьте, я сказал “рассказ”, а не “фабула” или “сюжет”. Фабула и сюжет распознаются только благодаря речи. Для ясности: при переводе “Сильвии” я изменил французскую речь оригинала на итальянскую, стараясь особо не менять фабулу и сюжет. Режиссер мог бы “перевести” сюжет “Сильвии” в фильм, позволив зрителю при помощи эффекта размытости кадра и флешбэков восстановить фабулу (не буду делать ставки на успех предприятия). Но он не сумел бы перевести речь так, как это сделал я, потому что ему пришлось бы претворять слова в образы, а ведь есть разница – написать “бледна, как ночь”[13 - Оригинальное p?le comme la nuit у Нерваля в знакомом русскоязычному читателю переводе Э. Линецкой – “сумрачная, как ночь”, но здесь мы вслед за Эко переводим дословно, поскольку игра цвета и света в данной работе занимает важное место. (Прим. перев.)] или показать бледную женщину.

Нерваль никогда не появляется в сюжете или фабуле, но в речи – да, и не только (как любой автор) для того, чтобы выбрать подходящие слова и составить фразы и периоды. Он незаметно перехватывает голос, говорящий с нами, образцовыми читателями.

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

Этот доклад был прочитан на фестивале писателей, состоявшемся в Мантуе в сентябре 2000 года. Опубликован как статья “Il perche della letteratura” в Studi di estetica, 23, 2001. (Здесь и далее, если не указано иное, – прим. автора.)

2

Умберто Босси – лидер партии “Лига Севера”, которая выступает за разделение Северной и Южной Италии. (Прим. перев.)

3

В этом абзаце Эко пародирует риторику фашистских речей. (Прим. перев.)

4

Написано как статья для газеты “Репубблика”, выпуск от 6 сентября 2000 г., по случаю семисотлетия “Божественной комедии”, в продолжение статьи в “Парагоне”, август – сентябрь 1999 г.

5

Отрывки из “Божественной комедии” цит. по переводу М. Лозинского. (Здесь и далее ссылки на источники переводных цитат – прим. перев.)

6

Цит. по: Борхес Х. Л. Алеф. СПб.: Азбука, 2000. Перевод с исп. Т. Шишовой.

7

Опубликовано в “Эспрессо” (8 января 1998 г.) по случаю 150-летия “Манифеста коммунистической партии”.

8

Когда я писал эту статью, в мире, конечно, уже говорили о глобализации, и я использовал этот термин неслучайно. Но сейчас, когда мы особенно чувствительны к этой теме, стоит перечитать “Манифест”. Весьма впечатляет, как автор предвидел рождение эры глобализации и ее последствия на сто лет вперед. Он как бы подсказывает нам, что глобализация – это не побочный эффект развития капитализма (только потому что пал железный занавес и появился интернет), но роковой план, неизбежно начерченный новым зарождающимся классом, хотя в те времена для распространения товаров использовался такой удобный (но более кровавый) путь, как колонизация. Стоит также поразмыслить (и это совет не только для буржуазии, но и для всех прочих классов) над предостережением, что любая альтернативная глобализации сила сначала представляется разделенной и рассеянной, склонной к чистому луддизму, но потом может послужить противнику оружием в борьбе.

9

Переработка части послесловия к моему переводу “Сильвии” Жерара де Нерваля (Torino: Einaudi, 1999). Я уже рассказывал в книге “Шесть прогулок в литературных лесах”, как написал небольшое эссе по этому рассказу (“Il tempo di Sylvie” // Poesia e Critica, 2,1962), затем провел ряд семинаров в Болонском университете в шестидесятые годы, из чего получилось три дипломных работы. Этой же темой я занимался на курсе в Колумбийском университете в 1984-м, а также во время Нортоновских лекций в Гарварде в 1993 году и двух других курсов, в Болонье в 1995-м и в Ecole normale superieure в Париже в 1996 году. Но самый интересный результат моих многочисленных исследований был опубликован в журнале VS, 31/32, 1982 (Sur Sylvie).

10

Отрывки из Пруста цитируются по: Пруст М. Против Сент-Бёва. М., 1999. Перевод с фр. Т. Чугуновой.

11

Мой совет читателю: до этого эссе пусть-ка он почитает (или перечитает) текст самой “Сильвии”. Прежде чем приступать к критическому разбору, важно открыть для себя или вновь испытать всю прелесть “наивного” чтения. Кроме того, учитывая мои частые ссылки на разные главы новеллы и памятуя о недавно процитированных словах Пруста о том, что читатель “вынужден возвращаться к прочитанному, чтобы понять, где он…”, просто необходимо на личном опыте пережить это блуждание по кругу.

12

Подобная таблица есть в книге “Шесть прогулок в литературных лесах”.

13

Оригинальное p?le comme la nuit у Нерваля в знакомом русскоязычному читателю переводе Э. Линецкой – “сумрачная, как ночь”, но здесь мы вслед за Эко переводим дословно, поскольку игра цвета и света в данной работе занимает важное место. (Прим. перев.)

Купить: https://tellnovel.com/umberto-eko/o-literature-esse-kupit

надано
Прочитайте цю книгу цілком, купивши повну легальну версію: Купити