

Умберто Эко

Шесть прогулок в литературных лесах

Six Walks in the Fictional Woods

Авторский сборник

Издательство: Симпозиум, 2002 г.

Твердый переплет, 288 стр.

ISBN 5-89091-211-9

У.Эко

Шесть прогулок в литературных лесах

Эта книга — шесть лекций, прочитанных У.Эко в Гарвардском университете в 1994 году. Приводится по изданию: У.Эко. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб, 2002. Перевод с английского А.Глебовской. В квадратных скобках указаны страницы по этому изданию. Примечания авторские, но здесь приводятся не все, а только те, в которых есть суждения У.Эко. Рисунки, на которые ссылается автор, см. в конце документа.

Оглавление:

Входим в лес

Леса Луази

Медлим в лесу

Вероятные леса

Удивительные приключения улицы Сервадони

Вымышленные протоколы

I

ВХОДИМ В ЛЕС

[5] В самом начале я хотел бы вспомнить Итало Кальвино, которого восемь лет назад тоже пригласили прочесть шесть Нортонских лекций, но он успел подготовить только пять из них до своей кончины. Я вспоминаю его сейчас не только потому, что он был моим другом, но и потому, что он написал «Если однажды зимней ночью путник» — роман, где речь идет о роли читателя в повествовании, а мои лекции в значительной степени будут посвящены как раз этому предмету.

В том же году, когда книга Кальвино вышла в Италии, была опубликована и одна из моих книг, «Lector in fabula», которая лишь отчасти совпадает со своим англоязычным вариантом, «Роль читателя». Английское и итальянское названия этой работы отличаются потому, что если итальянское [6] (вернее, латинское) заглавие переводить дословно,

получится «Читатель в сказке» — что бессмысленно. Итальянское выражение «*lupus in fabula*» можно перевести как «легко на помине» — его употребляют, когда внезапно появляется человек, о котором только что шла речь. Однако вместо фигурирующего в итальянской идиоме волка (*lupus*) — персонажа всех фольклорных сказок — я подставляю читателя. Собственно, волка во многих случаях может и не быть вовсе — как мы скоро убедимся, на его месте часто оказывается людоед. Читатель же в повествовании есть всегда, при этом он является важнейшей составляющей не только процесса повествования, но и самого сюжета.

Сегодня всякий, кто станет сравнивать мою «*Lector in fabula*» с «Если однажды зимней ночью путник», наверняка решит, что моя книга стала откликом на роман Кальвино. Однако два эти произведения вышли в свет почти одновременно, и ни один из нас не знал, чем занят другой, хотя нас обоих уже давно интересовали одни и те же вопросы. Кальвино послал мне экземпляр своей книги, явно успев уже получить экземпляр [7] моей, потому что его дарственная надпись звучит так: «*A Umberto: superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino*». Это, понятно, переиначенная цитата из басни Федра о волке и ягненке («*Superior stabat lupus, longueque inferior agnus*», или «Волк стоял выше по течению, а ягненок ниже»), и Кальвино имеет в виду мою «*Lector in fabula*». Однако выражение «*longeque inferior*» можно перевести и как «ниже по течению», и как «ниже уровнем», «меньше по значимости» — следовательно, оно приобретает многозначность. Если воспринимать слово «*lector*» *de dicto*¹, как отсылку к названию моей книги, выходит, Кальвино либо не без иронии скромничает, либо гордо отождествляет себя с положительным персонажем, ягненком, оставляя теоретику роль злого и страшного Серого Волка. Если же, с другой стороны, воспринимать слово «*lector*» *de re*², в значении «читатель», получается, что Кальвино затрагивает важнейшую теоретическую проблему поэтики и выводит на первый план фигуру читателя.

[8] Я же хочу на какое-то время вывести на первый план фигуру Кальвино, поэтому возьму за отправную точку вторую из «Шести памяток для следующего тысячелетия» (его Нортоновских лекций), ту, что посвящена быстроте в литературе; в ней он рассматривает пятьдесят седьмую сказку из своей антологии «Итальянские народные сказки».

Один король занедужил, и врачи сказали ему: «Ваше величество, чтобы поправиться, вам надо добыть перо из хвоста людоеда. Но сделать это непросто, потому что людоед съедает всякого, кто к нему приблизится».

Король передал эти слова всем своим подданным, но ни один из них не вызвался пойти к людоеду. Тогда король обратился к самому преданному и храброму из своих слуг, и тот сказал: «Хорошо, я пойду».

Слуге этому указали путь и сказали: «На вершине горы будет семь пещер, в одной из них и живет людоед».

Кальвино отмечает, что «ни слова не сказано о том, что за недуг поразил короля, с какой такой стати у людоедов растут перья и как выглядели эти самые пещеры», и восхищается динамичностью повествования, хотя и добавляет, что «апология быстроты отнюдь не отрицает прелестей замедления».

[9] Замедлению, о котором Кальвино не написал, я посвящу свою третью лекцию. Сейчас же отметим, что любое повествование о вымышленных событиях неизбежно и фатально должно быть быстрым, потому что, создавая мир, заключающий в себе мириады событий и персонажей, невозможно рассказать об этом мире все до конца. Можно лишь дать общий очерк и затем попросить читателя заполнить многочисленные пробелы. В конце концов, всякий текст (как я уже писал) — это ленивый механизм, требующий, чтобы читатель выполнял часть работы за него. Текст, в котором излагалось бы все, что

1

2

воспринимающему его человеку надлежит понять, обладал бы серьезным недостатком — он был бы бесконечен. Если я звоню и говорю: «Я поеду по шоссе и буду у тебя через час», никто же не ждет от меня разъяснений, что я поеду по шоссе на машине.

В «Месяц август. Какая жена? Знать не знаю» дивного юмориста Акилле Кампаниле мы находим следующий диалог:

Гедеон отчаянно замахал рукой, подзывая карету, стоявшую в конце улицы. Пожилой кучер кряхтя сполз на землю и со всей доступной ему [10] скоростью зашагал к нашим друзьям, чтобы осведомиться:

— Я могу быть вам полезен?

— Нет! — раздраженно воскликнул Гедеон. — Нам нужна карета!

— А-а, — разочарованно протянул кучер. — А я думал, вам нужен я.

Он вернулся к карете, вскарабкался на козлы и спросил у Гедеона, который тем временем разместился внутри рядом с Андреа:

— Куда едем?

— Не могу вам сказать, — ответил Гедеон, желавший сохранить цель поездки в тайне. Кучер, человек по натуре нелюбознательный, настаивать не стал. Несколько минут они просидели неподвижно, наслаждаясь видом.

Наконец, не в силах долее сдерживаться, Гедеон проговорился:

— В замок Фьоренцина!

Лошадь дернулась, а кучер возразил:

— Слишком поздно! Приедем-то только к ночи!

— Ваша правда, — пробормотал Гедеон. — Ладно, отложим до завтрашнего утра. Ждем вас в семь.

— С каретой? — уточнил кучер.

Гедеон поразмыслил несколько минут и наконец принял решение:

— Да, лучше с каретой.

Уже направляясь обратно к трактиру, он обернулся и крикнул кучеру:

— Эй! И с лошастью!

Да? — удивился тот. — Ну как скажете.

[11] Сцена эта вызывает смех, поскольку поначалу персонажи говорят меньше, чем необходимо, а потом им вдруг приходит в голову говорить (и выслушивать) больше, чем необходимо.

Иногда, пытаясь сказать слишком много, автор делается еще комичнее, чем его герой. В девятнадцатом веке в Италии очень популярна была писательница Каролина Инверницио, бередившая душу целому поколению пролетариата историями вроде «Поцелуя покойницы», «Мести сумасшедшей» и «Трупа-обвинителя». Писала Каролина Инверницио достаточно плохо. При этом не раз отмечали, что она имела мужество — или несчастье — ввести в литературу язык мелкого чиновничества новообразовавшегося Итальянского государства (к каковому чиновничеству принадлежал ее муж, заправлявший военной пекарней). Вот как начинает Каролина свой роман «Трактир, где совершаются убийства»:

Стоял прекрасный вечер, хотя и было холодно. Улицы Турина были освещены, точно дневным светом, сиявшей высоко в небе луной. На вокзальных часах было семь. Под длинным навесом слышался оглушительный шум, потому [12] что там встретились два скорых поезда. Один отбывал, другой — прибывал.

Не будем слишком строги к синьоре Инверницио. Она чувствовала нутром, что быстрота — великое достоинство повествования, однако не сумела бы, как сумел Кафка (в «Превращении»), начать словами: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое». Ее

читатели немедленно захотели бы знать, почему Грегор Замза превратился в насекомое и что он такое съел накануне. Между прочим, Альфред Казин пишет, что однажды Томас Манн дал один из романов Кафки Эйнштейну, и тот, возвращая книгу, сказал: «Я ее не осилил: человеческий ум не настолько сложен».

Эйнштейна, по всей видимости, не устраивало то, что повествование развивается слишком медленно (впрочем, позднее я отдам дань искусству замедления). Читателю и впрямь не всегда удается справиться со скоростью движения текста. В «Чтении и восприятии» Роджер Шенк рассказывает нам такую историю:

[13] Джон любит Мэри, но она не хочет выходить за него замуж. В один прекрасный день дракон похищает Мэри из замка, Джон вскакивает на коня и убивает дракона. Мэри соглашается стать его женой, и они живут-поживают до скончания века.

Книга Шенка посвящена детскому восприятию текстов, поэтому он расспрашивает об этой истории трехлетнюю девочку:

В: Почему Джон убил дракона?

Р: Потому что дракон был злой.

В: А как это он был злой?

Р: Он его обижал.

В: Как он его обижал?

Р: Ну, наверное, дышал на него огнем.

В: Почему Мэри согласилась выйти замуж за Джона?

Р: Потому что она его очень любила, а он очень хотел на ней жениться...

В: А почему Мэри вдруг решила выйти за Джона, хотя вначале ей этого не хотелось?

Р: Это трудный вопрос.

В: Ну а как ты думаешь?

Р: Потому что сперва она просто не хотела, и все, а потом он ее все просил и все уговаривал, и тогда она решила на нем жениться, то есть выйти замуж.

Как видно, познания девочки о мире включают тот факт, что драконы выдувают пламя [14] из ноздрей, но не тот, что из благодарности или восхищения можно соединить судьбу с нелюбимым человеком. Рассказ может быть более или менее динамичным — вернее, более или менее эллиптическим, — но насколько именно — зависит от того, на какого читателя он рассчитан.

Поскольку я всегда пытаюсь объяснить, из каких таких дурацких соображений я выбрал то или иное заглавие для каждой моей книги, позвольте мне также объяснить название моих Нортонских лекций. Лес — это метафора художественного текста; не только сказки, но и любого художественного текста. Существуют такие леса, как Дублин, в которых, вместо Красной Шапочки, можно встретить Молли Блум, и такие, как Касабланка, где можно встретить Ильзу Лунд или Рика Елейна.

У Борхеса (дух которого тоже безусловно присутствует в моих Нортонских лекциях, — он, кстати, тоже читал их двадцать пять лет тому назад) лес называется садом расходящихся троп. Даже там, где лесная тропинка совсем не видна, каждый может проложить свою собственную, решая, справа или слева обойти то или иное дерево, [15] и делая очередной выбор у каждого встречного ствола.

В литературном тексте читателю постоянно приходится выбирать. Необходимость выбора присутствует даже на уровне отдельного предложения — по крайней мере когда там попадается переходный глагол. Всякий раз, когда рассказчик подходит к концу фразы, мы, читатели или слушатели, заключаем с ним пари (пусть и не сознавая этого): мы пытаемся предсказать его выбор или гадаем, какое он выберет продолжение (во всяком случае, если речь идет об интригующих предложениях, как, например: «Вчера ночью на приходском

кладбище я увидел...»).

Иногда повествователь оставляет за нами право домыслить, каково будет продолжение истории. Возьмем, например, концовку «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» По:

Мы мчимся прямо в обволакивающую мир белизну, перед нами разверзается бездна, будто приглашая нас в свои объятия. И в этот момент нам преграждает путь поднявшаяся из моря высокая, гораздо выше любого обитателя нашей планеты, человеческая фигура в саване. И кожа ее белее белого.

[16] Здесь голос рассказчика умолкает, поскольку автор хочет, чтобы мы провели остаток жизни, гадая, что было дальше; опасаясь, что мы недостаточно обуреваемы желанием узнать то, что нам никогда не раскроют, автор — не рассказчик — делает в конце приписку, что после исчезновения мистера Пима «несколько оставшихся глав, которые, очевидно, заключали повествование... безвозвратно утеряны». Из этого леса мы не выберемся никогда — как не выбрались, например, Жюль Верн, Чарльз Ромен Дэйк и Г. Ф. Лавкрафт, которые решили остаться там и попытаться закончить историю Пима. Но бывают случаи, когда автор из чистого садизма пытается показать нам, что мы не Стэнли, а Ливингстоны, и обречены заблудиться в лесу, раз за разом неправильно выбирая дорогу. Возьмем Лоренса Стерна, самое начало «Тристрама Шенди»:

Я бы желал, чтобы отец мой или мать, а то и оба они вместе — ведь обязанность эта лежала одинаково на них обоих, — поразмыслили над тем, что они делают, в то время, когда они меня зачинали. Если бы они должным образом подумали, сколь многое зависит от того, чем они тогда были заняты...

[17] Чем, интересно, могли супруги Шенди заниматься в этот деликатный момент? Чтобы дать читателю время на всевозможные предположения (включая самые неудобосказуемые), Стерн делает отступление на целый абзац (подтверждая, что Кальвино был прав, не принижая искусства медлить) и только после этого показывает, какая именно оплошность была допущена в изначальной сцене:

— *Послушайте, дорогой,* — произнесла моя мать, — *вы не забыли завести часы ? — Господи Боже!* — воскликнул отец в сердцах, стараясь в то же время приглушить свой голос, — *бывало ли когда-нибудь с сотворения мира, чтобы женщина прерывала мужчину таким дурацким вопросом?*

Как вы видите, отец думает о матери абсолютно то же самое, что читатель думает о Стерне. Бывало ли, чтобы автор, даже самый что ни на есть злокозненный, так морочил своих читателей?

Разумеется, уже после Стерна повествователи-авангардисты часто пытались не только сбить нас, читателей, с толку, но и вообще создать тип читателя, который рассчитывает, что книга даст ему полную свободу выбора. Однако наслаждаться этой свободой [18] можно только потому, что — в силу многовековой традиции, объединяющей повествовательные тексты от примитивных мифов до современных детективов, — читатели, как правило, согласны самостоятельно выбирать способы перемещения в повествовательном лесу, основываясь на убеждении, что одни способы разумнее других.

Я употребил слово «разумнее», которое заставляет предположить, что этот выбор основан на здравом смысле. Однако исходить из того, что литературный текст читают по законам здравого смысла, — заблуждение. Совсем не этого требуют от нас Стерн, По и даже, коли на то пошло, автор (если таковой когда-то существовал) «Красной Шапочки». Здравый смысл, собственно, заставил бы нас оспорить тот факт, что в лесах водятся говорящие волки.

Что же я имею в виду, говоря, что в литературных лесах читатель должен разумно выбирать пути?

Пришло время ввести два понятия, о которых я уже говорил в другом месте, — понятия Образцового Читателя и Образцового Автора.

Образцовый читатель не равнозначен читателю эмпирическому. Эмпирический [19] читатель — это вы, я, любой человек, читающий текст. Эмпирические читатели прочитывают текст по-разному, и не существует закона, диктующего им, как именно читать, поэтому они зачастую используют текст как вместилище своих собственных эмоций, зародившихся вне текста или случайно текстом навеянных.

Если вам доводилось в сильном расстройстве смотреть кинокомедию, вы знаете, что наслаждаться ею в такой момент очень трудно. Более того, случись вам через много лет снова посмотреть тот же фильм, вы, возможно, опять не сможете смеяться, потому что каждый эпизод будет напоминанием о грусти, которую вы испытывали при первом просмотре. То есть, будучи эмпирическим зрителем, вы будете «прочитывать» фильм неправильно. Однако «неправильно» относительно чего? Относительно того типа зрителей, на который ориентировался режиссер, — зрителей, готовых улыбаться и следить за развитием сюжета, который лично их никак не затрагивает. Таких зрителей (или читателей книги) я и называю образцовыми — своего рода идеальный тип, в котором автор видит будущего соратника [20] и которого даже пытается создать. Если текст открывается словами «Давным-давно жили-были...», он тем самым дает сигнал, который позволяет мгновенно выбрать образцового читателя — ребенка или как минимум человека, готового поверить в вещи, не укладывающиеся в стандартные рамки здравого смысла.

Один мой друг детства, с которым мы не виделись много лет, написал мне после выхода моего второго романа, «Маятника Фуко»: «Дорогой Умберто, не помню, чтобы я рассказывал тебе грустную историю моих дяди и тети, но, по-моему, с твоей стороны было очень бестактно использовать ее в романе». Действительно, в моей книге есть несколько эпизодов, посвященных «дяде Карло» и «тетке Катерине», родственникам главного героя, Якопо Бельбо, как верно и то, что у них имелись прообразы: я пересказал, с небольшими изменениями, историю, которую помню с детства, историю моих дяди и тети — у которых, однако, были другие имена. Я ответил своему другу, объяснив, что дядя Карло и тетя Катерина — это мои родственники, а не его и что, соответственно, авторское право на их [21] историю принадлежит мне; я до этого вообще не знал, что у него есть дядя и тетя. Мой друг извинился: он так погрузился в текст, что, как ему показалось, узнал некоторые эпизоды из жизни своих родных — что вполне возможно, потому что во время войны (а именно туда и простираются мои воспоминания) с разными дядями и тетями происходили похожие вещи.

Что же произошло с моим другом? Он отыскал в лесу нечто, что на самом деле находилось в его личной памяти. Это мое право — прогуливаясь по лесу, использовать каждое происшествие и каждое открытие, чтобы побольше узнать о жизни, о прошлом и будущем. Однако поскольку лес создан для всех, я не должен искать там факты и переживания, принадлежащие только мне. В противном случае (как я писал в двух последних книгах, «Пределы интерпретации» и «Интерпретация и сверхинтерпретация») я уже не интерпретирую текст, а *использую* его. Использовать текст для своих мечтаний отнюдь не запрещено, и мы все этим иногда занимаемся, однако мечтания — занятие не для посторонних глаз, а литературный лес — это не частный огород.

[22] В литературном лесу действуют определенные правила игры. Образцовый читатель их соблюдает по определению. Мой друг поставил свои запросы эмпирического читателя на место тех запросов, которых автор ожидает от читателя образцового.

Разумеется, в распоряжении автора есть определенные, характерные для каждого жанра сигналы, которыми он может воспользоваться, чтобы указать дорогу своему образцовому читателю; однако сигналы эти могут быть крайне расплывчаты. «Пиноккио» Карло Коллоди начинается так:

Давным-давно жил да был... «Король!» — воскликнут мои маленькие читатели. Нет, не угадали. Давным-давно жил да был кусок дерева.

Это очень многослойный зачин. Сначала Коллоди вроде бы сигнализирует, что сейчас начнется сказка. Как только читатели убедились, что это история для детей, на сцене, в качестве собеседников автора, появляются дети и, рассуждая как дети, знакомые с законами сказок, делают неверное предположение. Так, может, эта история все-таки не для детей? Чтобы оспорить это ложное предположение, автор снова [23] обращается к своим маленьким читателям, так что они могут продолжать читать историю, написанную как бы для них, с тем лишь уточнением, что сказка будет не про короля, а про куклу. И в итоге они не будут разочарованы. Однако этот зачин — еще и кивок в сторону взрослых. А может, эта сказка — и для них? И может, кивок означает, что они должны читать ее в другом свете, однако в то же время притвориться детьми, чтобы уяснить аллегорический смысл повествования? Этого зачина было достаточно, чтобы породить целую кучу психоаналитических, антропологических и сатирических прочтений «Пиноккио», причем не всегда лишенных смысла. Возможно, Коллоди специально устроил двойную игру и подлинное очарование этой большой маленькой книги вытекает именно из этого предположения.

Кто определяет правила игры и очерчивает ее пределы? Другими словами — кто создает образцового читателя? «Автор», — немедленно ответят мои маленькие слушатели.

Однако, с таким трудом обозначив различие между образцовым и эмпирическим читателем, должны ли мы рассматривать автора как эмпирическое лицо, которое [24] пишет книгу и решает, каких образцовых читателей он создаст, из соображений, которыми нельзя делиться прилюдно и которые известны только его или ее психоаналитику? Хочу сразу вам сказать, что меня мало заботит эмпирический автор литературного текста (да, впрочем, и всякого текста). Я знаю, что нанесу глубокое оскорбление многим моим слушателям, которые, возможно, проводят большую часть времени за чтением жизнеописаний Джейн Остин или Пруста, Достоевского или Сэлинджера, и я прекрасно понимаю, как приятно и как интересно заглянуть в личную жизнь реально существовавших людей, которые дороги нам, как близкие друзья. Когда я был молодым и горячим ученым, мне было очень утешительно и поучительно узнать, что Кант создал свой философский шедевр в почтенном возрасте пятидесяти семи лет; с другой стороны, я всегда испытываю жгучую ревность, когда вспоминаю, что Раймон Радиге написал «Дьявола во плоти» в двадцать.

Однако это знание не поможет нам решить, прав ли был Кант, когда увеличил число категорий с десяти до двенадцати, а также является ли «Дьявол во плоти» шедевром [25] (он оставался бы таковым, даже если бы Радиге написал его в пятьдесят семь). Возможный гермафродитизм Моны Лизы — интересный эстетический вопрос, тогда как сексуальные пристрастия Леонардо да Винчи, в рамках того, что касается моего «прочтения» этой картины, — лишь сплетни.

В последующих лекциях я буду часто обращаться к одному из величайших художественных текстов, «Сильвии» Жерара де Нерваля. Я прочел ее в двадцать лет и с тех пор продолжаю перечитывать. В молодости я написал по ней очень плохую работу, а с 1976 года веду по ней семинары в Болонском университете; результатом этого стали три докторские диссертации и специальный выпуск журнала «VS» в 1982 году. В 1984 году я читал лекции о «Сильвии» студентам последнего курса Колумбийского университета; по ней было написано несколько очень интересных курсовых работ. Я успел изучить каждую запятую и каждый потайной рычажок этой повести. Сорок лет перечитывания одного и того же произведения показали мне, какие глупцы те, кто утверждает, что препарирование и дотошный анализ текста убивают его магию. Хотя [26] я знаю «Сильвию» во всех ее анатомических подробностях — возможно, *потому*, что я знаю ее так хорошо, — всякий раз, снимая ее с полки, я заново влюбляюсь в нее, словно читаю впервые.

Вот начало «Сильвии» и два возможных его перевода:

Je sortais d'un theatre ou tous les soirs je paraissais aux avant-scenes en grande tenue de soupirant...

1. Я выходил из театра, где проводил каждый вечер в полном облачении воздыхателя.
2. Я выходил из театра, где привык проводить каждый вечер в ложе у авансцены в роли пылкого поклонника.

Переводчик волен выбирать между разными способами передачи французского несовершенного времени. Это очень интересное время, поскольку оно передает одновременно и многократность, и длительность действия. Длительность показывает, что нечто происходило в прошлом, но точное время не указано, то есть начало и конец действия не обозначены. Многократность подразумевает, что действие повторялось много раз. Однако никогда нельзя точно сказать, когда это время передает [27] многократность, когда длительность, а когда и то и другое. В зачине «Сильвии» «sortais» (выходил), например, — длящееся действие, поскольку на то, чтобы выйти из театра, требуется некоторое время. Однако второй глагол в несовершенном времени, «paraissais» (проводил время), является одновременно и длительным, и многократным. Из текста явствует, что герой ходил в театр каждый вечер, однако несовершенное время указывает на этот факт и без дополнительных разъяснений. Именно многозначность этого времени делает его таким удобным для пересказа снов или кошмаров. Его же употребляют в сказках: «Давным-давно жили-были...» по-итальянски — «C'era una volta». «Una volta» буквально значит «однажды», однако несовершенное время показывает, что это «однажды» было неизвестно когда, возможно, повторяясь многократно.

В первом переводе на многократность действия, обозначенного глаголом «paraissais», указывает только обстоятельство «каждый вечер», во втором же переводе она передана глаголом «привык». Речь здесь идет не просто о ряде тривиальных совпадений: одна из главных прелестей «Сильвии» [28] проистекает из продуманного чередования несовершенного и простого прошедшего, причем несовершенное время создает в повествовании атмосферу сна, точно мы смотрим на что-то сквозь полуприкрытые веки.

Я еще вернусь к несовершенному времени у Нерваля в следующей лекции, и мы скоро поймем, насколько важно это время для нашего разговора об авторе и его голосе. Сейчас же давайте обратимся к местоимению «Я», с которого начинается повествование. Книжки, написанные от первого лица, иногда заставляют наивного читателя поверить, что «Я» в тексте — это автор. Что, конечно, не так; это повествователь, голос, который ведет повествование. П. Г. Вудхаус написал от первого лица мемуары собаки — образцовый пример того, что голос повествователя это не всегда голос автора.

Применительно к «Сильвии» речь идет о трех лицах. Первое — господин, который родился в 1808 году и покончил с собой в 1855-м, — между прочим, его даже не звали Жераром де Нервалем; его настоящее имя Жерар Лабрюни. По рекомендации путеводителя «Мишлен» многие туристы по-прежнему разыскивают в Париже улицу Старого [29] Фонаря, где он повесился. Некоторые из них так и не постигли красоты «Сильвии».

Второе лицо — это человек, говорящий о себе «я» в повести. Это не Жерар Лабрюни. Все, что мы о нем знаем, — это то, что он рассказывает нам эту историю и в финале не кончает с собой, а завершает рассказ меланхолической тирадой: «Иллюзии лопаются, точно кожура на зрелом плоде, а плод — это опытность...»

Мы с моими студентами решили назвать его Je-gard, но поскольку на других языках каламбур этот непереходим, назовем его просто рассказчиком. Этот рассказчик — не господин Лабрюни, по той же причине, по которой человек, открывающий «Путешествия Гулливера» словами: «Я уроженец Ноттингемшира, где у моего отца было небольшое поместье. Когда мне исполнилось четырнадцать лет, отец послал меня в колледж Иманьюела в Кембридже», — не Джонатан Свифт, который учился в Тринити-колледже в Дублине. Образцовому читателю предлагается скорбеть над утраченными иллюзиями рассказчика — не господина Лабрюни.

[30] И наконец, есть третье лицо, которое обычно очень трудно идентифицировать и которое я, для симметрии с образцовым читателем, назову образцовым автором. Лабрюни мог оказаться плагиатором, и «Сильвия» могла быть написана дедушкой Фернанду Песоа, но образцовым автором ее остается анонимный «голос», который начинает свой рассказ словами: «Я выходил из театра...» и завершает фразой Сильвии: «Бедная Адриенна! Она умерла в монастыре Сен-С. в тысяча восемьсот тридцать втором году». Больше мы о нем ничего не знаем — вернее, знаем только то, что говорит этот голос между первой и четырнадцатой главой. Финальная глава названа «Последние страницы»: после нее остается только литературный лес, и наше право — войти и углубиться в него. Приняв это правило игры, мы можем даже позволить себе вольность и дать этому голосу имя, псевдоним. Мне, с вашего позволения, кажется, что я подыскал очень благозвучное имя: Нерваль. Нерваль — не Лабрюни и не рассказчик. Нерваль — не «он», так же как Джордж Элиот — не «она» (в отличие от Мэри Анн Эванс). Нерваль — это «оно» (к сожалению, я не [31] могу этого выразить на родном языке, правила итальянской грамматики не предусматривают среднего рода).

Можно сказать, что это «оно» — не вполне очевидное в начале повествования, обозначенное только несколькими легкими штрихами — к концу чтения окажется тем, что в любой эстетической теории называется «стилем». Да, разумеется, в конечном итоге образцового автора можно поименовать стилем, и стиль этот будет настолько явственен и узнаваем, что мы сразу поймем, что это тот же самый голос начинает повесть «Аврелия» словами: «Мечта — это вторая жизнь».

Однако термин «стиль» и слишком широк, и слишком узок. Он заставляет нас предположить, что образцовый автор, говоря словами Стивена Дедала, замкнут в своем совершенстве, «как Бог-творец, остается внутри, или позади, или поверх, или вне своего создания, невидимый, утончившийся до небытия, равнодушно подпиливающий себе ногти». С другой стороны, образцовый автор — это голос, обращающийся к нам с приязнью (или надменностью, или лукавством), который хочет видеть нас рядом [32] с собой. Этот голос проявляется как совокупность художественных приемов, как инструкция, расписанная по пунктам, которой мы должны следовать, если хотим вести себя как образцовые читатели.

В бесконечном ряду работ по нарративной теории и эстетике восприятия, в критике, трактующей роль читателя, выводятся всевозможные лица, именуемые Идеальными Читателями, Подразумеваемыми Читателями, Виртуальными Читателями, Метачитателями и так далее, — причем каждый из них по идее должен снабжаться двойником — Идеальным, Подразумеваемым или Виртуальным Автором³. Термины эти не всегда синонимичны.

Мой Образцовый Читатель, например, очень похож на Подразумеваемого Читателя Вольфганга Изера. Однако, согласно Изеру, читатель

заставляет текст выявить потенциальную множественность взаимосвязей. Эти взаимосвязи суть продукт обработки текстового сырья читательским разумом, но не являются текстом как таковым, поскольку он содержит всего лишь предложения, утверждения, информацию и пр. (...) Разумеется, это взаимодействие не происходит в самом тексте и возникает [33] только в процессе чтения... В ходе этого процесса выявляется то, что не выявлено в тексте, однако представляет собой его «интенцию».

Подобный процесс больше похож на тот, что я очертил в 1962 году в своей книге «Открытое произведение». Но образцовый читатель, которого я вывел на сцену в «Lector in fabula», является, напротив, последовательностью текстуальных инструкций, представленных в линейном развитии текста именно как последовательность предложений или иных сигналов. Как отмечает Паола Пульятти:

Феноменологическая перспектива Изера передает читателю привилегию, которая всегда считалась прерогативой текста: а именно — право иметь собственную «точку зрения» и тем самым определять значение текста. Образцовый Читатель Эко (1979) не только интерактивен и кооперативен по отношению к тексту; он есть большее — или, в определенном смысле, меньшее, — он рождается вместе с текстом, являясь движущей силой его интерпретационной стратегии. Соответственно, компетентность образцовых читателей определяется генетическим импринтингом, который сообщает им текст... Созданные вместе с текстом — и заточённые в этом тексте — они [34] пользуются свободой строго в той степени, которую дает им текст.

Действительно, в «Акте чтения» Изер говорит, что «понятие подразумеваемого читателя есть, таким образом, текстуальная структура, предвосхищающая наличие реципиента», однако добавляет: «но не обязательно его при этом характеризующая». Для Изера «роль читателя не идентична фиктивному читателю, смоделированному в тексте. Фиктивный читатель — только один из аспектов роли читателя».

Хотя я и признаю существование всех прочих аспектов, столь блистательно изученных Изером, на этих лекциях я все-таки в основном сосредоточусь на этом «фиктивном читателе», смоделированном в тексте, полагая, что главная задача интерпретации — воплощение этого читателя вопреки его фантомности. Можете, если хотите, считать, что я больше «немец», чем Изер: стремлюсь к большей абстракции, или, как сказали бы британские философы, к большей спекулятивности.

В этой связи я хотел бы поговорить об образцовых читателях не только тех текстов, [35] которые открыты для всевозможных точек зрения, но также и тех, которые рассчитаны на настойчивого и легко управляемого читателя. Другими словами, существует не только образцовый читатель «Поминок по Финнегану», но и образцовый читатель железнодорожного расписания, и текст требует от каждого из них иной формы соучастия. Разумеется, наставления Джойса «идеальному читателю, мучимому идеальной несонницей» куда более многообещающи, но не следует игнорировать и наставления, предвещающие расписание поездов.

Подобным же образом, за понятием образцового автора далеко не обязательно кроются дивный голос и продуманная до тонкостей стратегия: образцовый автор присутствует и проявляет себя даже в самых низкопробных порнографических романах, где соображения искусства и не ночевали: его задача — заявить, что предлагаемые нам описания призваны возбудить наше воображение и вызвать чисто физиологическую реакцию. Чтобы далеко не ходить за примером образцового автора, который на первой же странице самым беззастенчивым [36] образом обнажает перед читателем свои намерения, указывая, какие именно эмоции читателю надлежит испытывать, даже если сам текст и не сможет их вызвать, давайте рассмотрим начало романа «Моя пуля быстра» Микки Спиллейна:

Когда вы сидите дома, удобно устроившись в кресле у камина, задумываетесь ли вы о том, что происходит снаружи? Скорее всего, нет. Вы берете книгу и читаете о разных там вещах, получая из вторых рук сведения о людях и событиях, которых никогда не было... Занятно, да?... Даже древние римляне поступали точно так же, добавляли в жизнь перчика, когда сидели в Колизее и смотрели, как дикие твари рвут на куски горстку людишек, и радовались виду крови и страха... Ну уж это да, понаблюдать всегда здорово. Жизнь сквозь замочную скважину... Вот только запомните: там, снаружи, действительно многое происходит... Колизея давно нет, но город — куда более просторный амфитеатр и зрителей вмещает больше. Острые как бритва когти есть теперь не только у диких тварей, а людские когти бывают столь же острыми и куда более опасными. Надо быть проворным, надо быть смекалистым, а то тебя сожрут... Надо быть проворным. И смекалистым. А то сыграешь в ящик.

[37] Здесь присутствие образцового автора очевидно и, как я уже сказал, беззастенчиво. Есть другие случаи, когда в литературном тексте с не меньшим нахальством, но куда большей тонкостью, размещены образцовый автор, эмпирический автор, рассказчик и еще менее вразумительные существа, причем с одной явственной целью: запутать читателя. Давайте вернемся к «Артуру Гордону Пиму» По. Впервые его приключения были опубликованы двумя частями в 1837 году в «Южном литературном вестнике», приблизительно в том же виде, в каком мы читаем их сегодня. Текст начинался словами: «Меня зовут Артур Гордон Пим...» и таким образом заявлял о наличии в нем рассказчика, говорящего от первого лица, однако при этом подписан он был именем По, эмпирического автора (см. рис. 1). В 1838 году рассказ вышел отдельной книгой, однако без имени автора. Вместо этого в нем появилось предисловие, подписанное именем «А. Г. Пим», представляющее описанные события как реальные факты и уведомляющее читателей, что «в содержании журнала значилось его [мистера По] имя», потому [38] что рассказ, в который никто все равно бы не поверил, проще было подать «под видом вымышленной повести».

Получается, что у нас есть мистер Пим — предположительно эмпирический автор, равно как и рассказчик правдивой истории, который, кроме того, сочинил предисловие, являющееся не только частью литературного текста, но и *паратекста*⁴. Мистер По отходит на задний план, становится своего рода персонажем паратекста (см. рис. 2). Однако в конце повествования — там, где оно обрывается, есть приписка, поясняющая, что последние главы были утрачены «в связи с последовавшей недавно внезапной и трагической кончиной мистера Пима», обстоятельства какой, предположительно, «уже известны публике из газет». Эта приписка, без подписи (и уж никак не принадлежащая перу мистера Пима — ведь она сообщает о его смерти), не может быть приписана По, поскольку в ней упоминается, что мистер По стал первым редактором этих записок; его даже обвиняют в неспособности понять суть криптограмм, которые Пим включил в текст. Теперь читателя пытаются убедить, что Пим — вымышленный [40] персонаж, который ведет повествование не только с начала первой главы, но и с начала предисловия, меняя роль этого предисловия: оно становится частью текста, а не паратекста. Следовательно, с начала предисловия перед читателем текст, принадлежащий третьему лицу, анонимному эмпирическому автору, чей голос звучит в приписке (в этом случае только она — паратекст), который говорит о По в том же ключе, в котором о нем говорил Пим в своем псевдопаратексте. Теперь читатель начинает гадать, является ли мистер По реальным человеком или персонажем двух разных историй: псевдопаратекста Пима и истинного, но лживого паратекста мистера Н. (см. рис. 3). Чтобы запутать дело еще больше, загадочный мистер Пим начинает свой рассказ словами: «Меня зовут Артур Гордон Пим...» — зачин, который не только предваряет «Зовите меня Измаил...» Мел вилла (эта связь как раз малозначительна), но также, судя по всему, пародирует текст, в котором По, еще до написания «Пима», пародировал некоего Морриса Мэтсона, начавшего один из своих романов словами: «Мое имя Поль Ульрик».

[42] Читатель, с полным на то основанием, начинает подозревать, что эмпирическим автором все же был По, который придумал вымышленного мистера Н., представив его как реальное лицо, заставив его говорить о псевдореальном персонаже мистере Пиме, который в свою очередь говорит о романских событиях. Единственное некрасивое обстоятельство заключается в том, что эти вымышленные персонажи рассуждают о реальном мистере По так, будто он — один из обитателей их вымышленного универсума (см. рис. 4).

Кто же является образцовым автором в этом текстуальном лабиринте? Кто бы он ни был — этот голос, или прием, устраивает путаницу из эмпирических авторов, чтобы завлечь образцового читателя в этот катоптрический театр.

Давайте вернемся к «Сильвии». Употребив в самом начале несовершенное время, голос, который мы решили именовать Нервалем, сообщает, что мы должны приготовиться слушать воспоминания. Через четыре страницы голос внезапно переходит от

несовершенного к простому прошедшему и рассказывает о вечере, проведенном в клубе [43] после театра. Как мы понимаем, это тоже воспоминания рассказчика, однако теперь он ведет речь об определенном моменте прошлого, когда, рассказывая другу об актрисе, которую любит, но с которой ни разу даже не разговаривал, он понимает, что влюблен не в женщину, но в образ («Я ищу лишь зримый образ, больше мне ничего не надо»), И вот в этот момент реальности, точно обозначенный простым прошедшим, он читает в газете, что в этот самый вечер в Луази, где прошло его детство, проводится традиционное состязание лучников, в котором он принимал участие мальчишкой, когда был без ума от обворожительной Сильвии.

Во второй главе рассказ возвращается к несовершенному прошедшему. Автор проводит несколько часов в полудреме, вспоминая похожее состязание — видимо, еще тех времен, когда он был мальчиком. Он вспоминает нежную Сильвию, которая любила его, и прекрасную, возвышенную Адриенну, которая пела в тот вечер на лужайке; почти бесплотная, как видение, она скрылась навсегда в стенах обителя. В полусне рассказчик пытается понять, не влюблен ли он [44] с прежней безнадежностью все в тот же образ — то есть не может ли быть, что непостижимым образом Адриенна и актриса — это одна женщина.

В третьей главе рассказчик охвачен желанием вновь посетить места своих детских воспоминаний, просчитывает, что может попасть туда еще до рассвета, выходит, нанимает экипаж и в определенной точке пути, когда он начинает узнавать дороги, холмы и селения своего детства, ему приходит на ум воспоминание о других событиях, на сей раз более близких, случившихся года за три до этого путешествия. Однако читателя в этот новый поток воспоминаний вводит фраза, которая, при внимательном прочтении, выглядит совершенно удивительной:

Pendant que la voiture monte les cotes, recomposons les souvenirs du temps ouj'y venais si souvent.

Пока фиакр взбирается на склоны холмов, воскресим в памяти время, когда я так часто наезжал в эти места.

Кто произносит (или пишет) эту фразу и требует нашего соучастия? Рассказчик? Но рассказчик, который описывает поездку, [45] случившуюся за много лет до того момента, из которого он ведет свой рассказ, сказал бы что-нибудь вроде: «Пока фиакр взбирался по склону холма, я вспоминал (или «стал вспоминать», или «сказал себе: „а почему бы не вспомнить”») о том времени, когда я так часто наезжал в эти места». Кто он — вернее, кто «они», которые должны погрузиться в воспоминания и, соответственно, подготовиться к еще одному путешествию в прошлое? Кто эти «они», которые должны сделать это прямо сейчас, «пока фиакр взбирается» (пока фиакр движется в то же время, когда мы читаем), а не раньше, «пока фиакр взбирался» в тот момент, когда рассказчик сказал нам, что сейчас приступит к воспоминаниям? Это не голос рассказчика; это голос Нерваля, образцового автора, который на миг начинает говорить от первого лица и сообщает нам, образцовым читателям: «Пока рассказчик поднимается в фиакре по склону холма, давайте погрузимся (вместе с ним, разумеется, но и вы и я тоже) в воспоминания о тех временах, когда он так часто наезжал в эти места». Это не монолог, но реплика одного из участников трехстороннего диалога между [46] Нервалем, который тайком проникает в речь рассказчика, нами, столь же тайно призванными к соучастию, хотя мы думали, что будем наблюдать за событиями со стороны (а также, что никогда не покидали театра), и рассказчиком, которого нельзя исключить, потому что это именно он наезжал в эти места так часто (*j'y venais si souvent*).

Хочу также отметить, что можно написать многие страницы об этом «j'у». Обозначает ли оно «туда», в то место, где находится рассказчик в этот вечер? Или «сюда», куда неожиданно завлек нас Нерваль?

В этой точке повествования время и пространство переплетаются так тесно, что

начинают путаться даже голоса. Однако эта какофония так великолепно оркестрована, что остается незаметной — или почти незаметной, потому что мы-то ее заметили. Это не столько какофония, сколько озарение, нарративное богоявление, когда три лица нарративной троицы — образцовый автор, рассказчик и читатель — явлены одновременно (см. рис. 5). Образцовый автор и образцовый читатель — фигуры, формирующиеся лишь по ходу, взаимно друг друга [47] создающие. И в литературных текстах, и во всех вообще текстах.

Витгенштейн пишет в своих «Философских исследованиях» (фрагмент № 66):

Рассмотрим, например, процессы, которые мы называем «играми». Я имею в виду игры на доске, игры в карты, с мячом, борьбу и т. д. Что общего у них всех? — Не говори: «В них *должно быть* что-то общее, иначе их не называли бы „играми”», но *присмотришь*, нет ли чего-нибудь общего для них всех. — Ведь, глядя на них, ты не видишь чего-то общего, присущего им всем, но замечаешь подобия, родство, и притом целый ряд таких общих черт.

[48] Личные формы глаголов в этом абзаце не обозначают эмпирическое лицо по имени Людвиг или эмпирического читателя; это просто приемы, построенные как формы обращения, необходимые для диалога. Звучит говорящий голос, и тем самым формируется образцовый читатель, который знает, как вести эту игру в рассуждения о природе игр; а интеллектуальная конфигурация этого читателя (в том числе и его готовность поиграть в предложенную игру с играми) определяется только типом интерпретационных операций, которые голос просит его выполнить: рассмотреть, присмотреться, попробовать понять, заметить родство и подобия. В том же смысле автор — это только текстовая стратегия, определяющая семантические корреляции и требующая, чтобы ей подражали: когда голос говорит «предположим», он тем самым договаривается с нами, что слово «игра» будет рассматриваться применительно к спортивным играм, карточным играм и пр. Однако голос не дает определения слову «игра», скорее он просит *нас* дать это определение или признать, что удовлетворительное определение возможно только в понятиях «фамильного [49] сходства». В этом тексте Витгенштейн — всего лишь философский стиль, а его образцовый читатель — всего лишь желание и способность соответствовать этому стилю, содействуя его осуществлению.

И вот я, голос без тела, пола и предыстории — характеризуемый разве что тем, что он начал звучать на этой лекции и кончит звучать на последней, — приглашаю вас, мои добрые читатели, поиграть со мной в мои игры на следующих наших пяти встречах.

II

ЛЕСА ЛУАЗИ

[50] Существует два способа бродить по лесу. Первый — выбрать методом проб и ошибок один из маршрутов (чтобы, например, как можно быстрее выйти на опушку, добраться до дома бабушки, Мальчика-с-Пальчик или Гензеля и Гретель). Способ второй — идти, разбираясь по дороге, как лес устроен, и выясняя, почему некоторые тропинки проходимы, а в другие — нет. Аналогичным образом, существуют два способа гулять по литературному тексту. Любой художественный текст адресован прежде всего образцовому читателю первого уровня, который, имея все на то основания, желает знать, чем кончится дело (поймает ли Ахав кита, познакомятся ли Леопольд Блум и Стивен Дедал, после того как пути их несколько раз пересеклись 16 июня 1904 года). Однако всякий текст адресован также и образцовому читателю [51] второго уровня, который пытается понять, каким именно читателем этот конкретный текст просит его стать, который стремится выяснить, как именно образцовый автор водителствует своим читателем. Чтобы узнать, чем кончается книга, как правило, достаточно прочесть ее один раз. Однако чтобы выявить образцового автора, текст придется читать неоднократно, а в некоторых случаях — и бесконечное множество раз.

Только отыскав образцового автора и поняв (или, по крайней мере, начав понимать), чего он от них хочет, эмпирические читатели превращаются в полноценных образцовых читателей.

Текстом, в котором, на мой взгляд, голос образцового автора наиболее откровенно взывает о содействии к читателю второго уровня, является знаменитый детективный роман Агаты Кристи «Убийство Роджера Экройда». Сюжет знаком всем. Рассказчик, ведущий повествование от первого лица, шаг за шагом описывает, как Эркюль Пуаро идет по следу убийцы, а в конце мы узнаем от самого Пуаро, что рассказчик-то и является убийцей, причем вина его несомненна. И вот, [52] ожидая ареста, на пороге самоубийства, рассказчик напрямую обращается к читателям. Этот рассказчик — фигура воистину многомерная, поскольку он — не только тот, кто говорит от первого лица в книге, написанной другим; он тот, кто физически написал эту книгу (как Артур Гордон Пим), и следовательно, он воплощает образцового автора, или, еще точнее, он тот, чьими устами говорит образцовый автор, а совсем уж точно — тот, через кого мы ощущаем почти физическое присутствие образцового автора.

Завершая таким образом повествование, рассказчик побуждает читателей еще раз прочесть книгу с самого начала, потому что, как он утверждает, будь они проницательнее, от них бы не укрылось, что он нигде не уклоняется от правды. Разве что местами недоговаривает, — а ведь известно, что текст — механизм ленивый, требующий, чтобы читатель выполнял за него львиную долю работы. Причем рассказчик не только подталкивает нас к повторному прочтению, но и физически помогает читателю второго уровня сделать это, цитируя в финале фразы из начальных глав:

[53] В общем, я доволен собой как писателем. Можно ли придумать что-нибудь более изящное: «Было без двадцати минут девять, когда Паркер принес письма. И когда я ушел от Экройда без десяти девять, письмо все еще оставалось непрочитанным. У двери меня охватило сомнение, и я оглянулся — все ли я сделал, что мог?»

Ни слова лжи — вы видите. А поставь я многоточие после первой фразы? Заинтересовало бы кого-нибудь, что я делал эти десять минут?

Теперь же рассказчик объясняет, что именно он проделал за эти десять минут. И потом продолжает:

Должен признаться, что встреча с Паркером у самых дверей напугала меня, что я честно и записал. А потом, когда тело было найдено и я послал Паркера звонить в полицию, — какой точный выбор слов: «Я сделал все, что еще оставалось сделать». Оставались пустяки — сунуть диктофон в чемоданчик и поставить кресло на место.

Конечно же, образцовые авторы далеко не всегда столь откровенны. Если вернуться, например, к «Сильвии», выяснится, что мы имеем дело с автором, который вроде бы и не хочет, чтобы мы перечитывали текст; [54] вернее, хочет, чтобы мы его перечитали, но не хочет, чтобы мы поняли, что произошло с нами во время первого прочтения. Рассуждая о Нервале, Пруст описывает то впечатление, которое, скорее всего, останется у каждого из нас после чтения по первому разу:

Здесь перед нами — одна из тех картин нереального цвета, которые никогда не увидишь наяву и не выразишь в словах, но которые посылают нам сны и навевают музыка. Мы видим их иногда в момент засыпания и пытаемся ухватить и придать им четкость. Потом мы пробуждаемся — и их уже нет... Это нечто расплывчатое и неотвязное, точно воспоминание. Это свойство атмосферы, атмосферы «Сильвии», подцвеченный воздух, цветок на виноградной лозе... Но оно не в словах, оно не высказано, оно между слов, как утренняя дымка в Шантильи.

Слово «дымка» здесь очень важно. «Сильвия» действительно оставляет у читателя ощущение некоторой дымчатости, будто мы смотрим на окружающий пейзаж сквозь полуопущенные ресницы, лишь смутно различая контуры предметов. Впрочем, это не значит, что предметы вообще неразличимы: напротив, описания природы и персонажей [55] в «Сильвии» отличаются ясностью и точностью, своего рода неоклассической четкостью. Чего читатель не может ухватить — так это их местоположение во времени. По словам Жоржа Пуле, воспоминания Нерва-ля «водят вокруг него хоровод».

Основной движущий механизм «Сильвии» построен на постоянном чередовании ретроспективных и перспективных планов, а также на вложенных одна в другую, как матрешки, ретроспекциях.

Рассказывая нам о событии, относящемся к «Нарративному времени 1» (времени, когда произошло описываемое событие, — два часа тому назад или тысячу лет тому назад), рассказчик (в первом или третьем лице) и действующие лица могут упоминать нечто, случившееся раньше этого события. Или намекать на нечто, что в момент события еще не произошло и только предполагается. Как говорит Жерар Женетт, ретроспектива — компенсация того, о чем автор забыл рассказать, а перспектива — проявление нарративного нетерпения⁵.

Все мы прибегаем к этому приему, описывая события прошлого: «Эй, послушай-ка! Я вчера встретила Пьера — может, ты его [56] помнишь, того самого, который два года назад бегал по утрам [*ретроспектива*]. Так вот, он был страшно бледный, а я, признаться, только потом поняла, почему [*перспектива*], а он и говорит... ой, я же забыла тебе сказать, что когда я его встретила, он как раз выходил из бара, а было всего-то десять утра, представляешь? [*ретроспектива*] Ну так вот, Пьер сказал мне — ты ни за что не догадаешься, что он мне сказал [*перспектива*] ...» Надеюсь, я в ходе нашей дальнейшей беседы буду выражаться менее сбивчиво. А Нерваль, с его куда более тонким художественным чутьем, втягивает нас в «Сильвии» в головокружительную игру ретроспектив и перспектив.

Повествователь влюблен в актрису; он не знает, взаимна ли эта любовь. Газетная заметка внезапно пробуждает в нем воспоминания детства. Он идет домой и, в полуяви-полусне, вспоминает двух девушек, Сильвию и Адриенну. Адриенна была подобна видению: светловолосая, высокая и стройная. Она была «мираж, воплотивший в себе величие и красоту», «в ее жилах текла кровь рода Валуа». Сильвия, напротив, казалась «девочкой из соседней деревни», — [57] поселянка с темными глазами и «тронутым загаром личиком», у которой увлеченность рассказчика Адриенной вызывает ребяческую ревность.

Промучившись несколько часов без сна, рассказчик решает сесть в фиакр и вернуться в места, с которыми связаны его воспоминания. В пути он начинает воскрешать в памяти другие события («воскресим в памяти время...») — события, относящиеся к прошлому, не столь удаленному от времени его поездки («минуло несколько лет»). В этом длинном ретроспективном фрагменте Адриенна появляется лишь мимоходом, как воспоминание внутри воспоминания, Сильвия же предстает удивительно живой и реальной. Она уже не «деревенская девушка», на которую рассказчик тогда не обращал внимания, — «все в ней стало пленительно». У нее гибкое тело; в ее улыбке есть что-то аттическое. В ней проявилась вся та прелесть, которую в юности рассказчик находил в Адриенне, и, возможно, с Сильвией он сумеет утолить свою потребность в любви. Они наносят визит тетушке Сильвии, и в трогательной сцене, которая, казалось бы, провозвещает их возможное счастье, [58] наряжаются, как новобрачные былых времен. Но все это случается слишком поздно — или слишком рано. На следующий день рассказчик возвращается в Париж.

И вот теперь, в карете, взбирающейся по склону холма, он снова летит мыслью в родные места. На часах четыре утра, и рассказчик погружается в новую ретроспекцию, к которой мы вернемся в другой лекции, — и пожалуйста, оцените мой перспективный ход,

потому что здесь (в седьмой главе) временные планы смешиваются окончательно и невозможно понять, когда он в последний раз мельком видел Адриенну — о чем вспоминает только сейчас, — до или после эпизода, о котором он только что рассказывал. Впрочем, отступление кратко. Вот рассказчик уже прибыл в Луази, где как раз заканчивается состязание лучников. Там он опять видит Сильвию. Теперь это — обаятельная молодая женщина, и они с рассказчиком вспоминают детство и отрочество (ретроспекции в этом повествовании почти незаметны глазу); он понимает, что она тоже переменилась. Она стала искусной мастерицей-перчаточницей; она читает Руссо, поет арии из опер и даже выучилась произносить [59] «высокопарные фразы». И наконец, она скоро станет женой молочного брата рассказчика, его друга детства. Рассказчик понимает, что иллюзии утрачены безвозвратно, что он упустил свой шанс.

Вернувшись в Париж, рассказчик наконец-то вступает в связь с Аврелией, той самой актрисой, в которую он влюблен. Тут действие ускоряется: рассказчик живет с актрисой, постепенно понимает, что не любит ее, иногда ездит с ней вместе в деревню, где живет Сильвия. Сильвия теперь — счастливая мать; она становится рассказчику другом и отчасти сестрой. В последней главе рассказчик, покинутый актрисой (или давший ей себя покинуть), снова говорит с Сильвией, а потом размышляет о своих утраченных иллюзиях.

Вся эта история до ужаса банальна, однако тесное переплетение ретроспективных и перспективных планов сообщает ей магическую ирреальность. Как говорит об этом Пруст, «то и дело приходится перелистывать страницы назад, чтобы понять, где ты находишься, о чем идет речь, о прошлом или настоящем». Из-за всепроникающей дымки понять это читателю, как правило, [60] не удастся. Понятно, почему Пруст, вечно увлеченный поисками прошлого и закончивший свой труд под флагом обретенного времени, считал Нерваль своим учителем и предшественником — но неудачливым, проигравшим битву со временем.

Но кто именно проиграл эту битву? Жерар Лабрюни, эмпирический автор, которому суждено было покончить жизнь самоубийством? Нерваль, образцовый автор? Или читатель? Пока писалась «Сильвия», Лабрюни несколько раз попадал в клинику с тяжелым душевным расстройством, и в «Аврелии» он сообщает нам, что писал с трудом, «по большей части карандашом, на разрозненных клочках бумаги, следуя путанными тропами моих грез и моих прогулок». Он писал так, как читает по первому разу эмпирический читатель, не видя временных связей, «до» и «после». Пруст впоследствии скажет, что «Сильвия» — это «сон во сне», но Лабрюни и правда писал ее по законам сна. Однако того же самого нельзя сказать о Нервале как образцовом авторе. Кажущаяся непроясненность времени и места действия, составляющая особое очарование «Сильвии» (и доводящая до истерики [61] читателя первого уровня), основана на нарративной стратегии и грамматической тактике, работающих с четкостью часового механизма, — что, однако, дано понять лишь читателю второго уровня.

Как стать образцовым читателем второго уровня? Восстановив последовательность событий, которую рассказчик фактически утратил, и при этом разобраться не как именно он ее утратил, а что именно сделал Нерваль, чтобы ее утратил читатель.

Чтобы понять, как за это взяться, мы должны обратиться к фундаментальному положению всех современных литературоведческих теорий, к различию между тем, что русские формалисты называли «фабулой» и «сюжетом».

Фабула походов Одиссея, пересказанная Гомером, а впоследствии переосмысленная Джеймсом Джойсом, скорее всего, была известна грекам еще до создания «Одиссеи». Одиссей покидает горящую Трои, вместе со своими спутниками сбивается с курса и оказывается в неведомых морях. На пути им встречаются странные люди и жуткие чудовища — лестригоны, Полифем, лотофаги, Сцилла и Харибда. Он [62] спускается в подземное царство, спасается от сирен и наконец попадает в плен к нимфе Калипсо. Тут боги решают помочь ему вернуться домой. Калипсо вынуждена отпустить Одиссея, который вновь пускается в плавание, терпит кораблекрушение и рассказывает о своих странствиях Алкиною. Потом он отправляется в Итаку, где разделяется с женихами Пенелопы и воссоединяется с ней. История развивается линейно, от исходного момента, Т1 к

финальному, ТХ (см. рис. 6).

Сюжет «Одиссеи», однако, совсем не таков. «Одиссея» начинается *in medias res*⁶, в момент Т0, когда раздается голос, который мы называем Гомером. Мы можем, по своему усмотрению, объявить этим моментом день, когда Гомер якобы начал свое повествование, или день, когда мы приступили [63] к чтению. В любом случае, сюжет начинается с момента Т1 когда Одиссей уже находится в плену у Калипсо. Между этим моментом и моментом Т2, соответствующим песни восьмой (здесь Одиссей рассказывает свою историю), герой вырывается из любовных пут Калипсо и терпит крушение в земле феаков. Рассказ уходит на много лет назад, к моменту, который мы назовем Т3, и обращается к предыдущим приключениям Одиссея. Эта ретроспекция растягивается на большую часть поэмы, и только к тринадцатой песни текст возвращается к той точке, в которой мы остановились в начале песни восьмой. Одиссей завершает свои воспоминания и отплывает в Итаку (см. рис. 7).

Существуют простые повествовательные формы, например сказки, где есть только фабула, но нет сюжета. Примером может [64] служить «Красная Шапочка». Она начинается с того, как девочка выходит из дому и углубляется в лес, и заканчивается смертью Волка и возвращением девочки домой. Другим примером простой формы может служить лимерик Эдварда Лира:

Каждый вечер старушка в Перу
Мужу плюшки пекла на пару;
Но однажды, того,
Испекла и его -
Невезучий старик из Перу!

Попробуем пересказать эту историю в том виде, в каком она могла бы появиться на страницах «Нью-Йорк тайме»: «Лима, 17 марта. Вчера Альваро Гонсалес Баррето (41 год, двое детей, счетовод Химического банка Перу) был непредумышленно запечен в пароварке супругой, Лолитой Санчес де Мединачели...» Почему история не так хороша, как у Лира? Потому что Лир рассказывает историю, но ее содержание составляет фабула. Таким образом, содержание имеет форму, оно организовано, и это простейшая организация, которую Лир не усложняет сюжетом. Вместо этого он выражает форму нарративного содержания через форму выражения, заключающуюся в определенном [65] ритмическом рисунке и системе рифмовки, характерных для лимерика. Фабула сообщается нам посредством определенного нарративного дискурса (см. рис. 8) ⁷.

Можно отметить, что фабула и сюжет не являются исключительно языковыми функциями, но структурами, которые почти всегда поддаются переводу в другие семантические системы. Так, я могу передать фабулу «Одиссеи», сохраняя ту же сюжетную организацию, посредством языкового парафраза — что я только что и проделал, — равно как и фильма, и комикса, поскольку в обеих этих знаковых системах есть средства передачи ретроспекции. С другой стороны, слова, которыми Гомер рассказывает свою историю, являются частью гомеровского текста, и их очень трудно перефразировать или передать через зрительные образы.

[66] Литературный текст может, в теории, не иметь сюжета, но в нем обязательно должны присутствовать фабула и нарративная структура. Даже история Красной Шапочки известна каждому в нескольких дискурсах — братьев Гримм, Перро, мамином. Дискурс является частью стратегии образцового автора. Слово, косвенно передающее отношение Лира к старику из Перу, — «невезучий» — это элемент, относящийся к дискурсу, а не к фабуле. Это дискурс, а не фабула диктует образцовому читателю, что он должен огорчаться из-за стариковой участи. Сама форма лимерика настраивает на абсурд, комизм, и, избрав эту

форму, Лир приглашает нас посмеяться над историей, которая, возможно, вызвала бы у нас слезы, предстань она в изложении «Нью-Йорк тайме».

Читая в тексте «Сильвии» фразу «Пока фиакр взбирается на склоны холмов, воскресим в памяти время, когда я так часто наезжал в эти места», мы понимаем, что слышим голос не рассказчика, но образцового автора. Ясно, что в этот момент образцовый автор проявляет себя в том, как именно он структурирует фабулу: не сюжетными средствами, но через способ изложения.

[67] Многие литературные теории исходят из того, что голос образцового автора должен прослушиваться только в организации фактов (фабулы и сюжета); роль дискурса сводится к минимуму — не в том смысле, что его не существует, а в том, что читатель не должен его чувствовать. Для Т.С.Элиота «единственным способом выражения эмоций в художественной форме является нахождение „объективного коррелята“, иными словами — ряда предметов, ситуации, цепочки событий, которые могли бы стать формулой этой эмоции». Пруст восхищается стилем Флобера, но при этом порицает его за выражения вроде «эти добрые старые трактиры, в которых всегда витает сельский дух». Он цитирует строчку: «Госпожа Бовари подошла к камину» и удовлетворенно замечает: «Нигде не сказано, что ей было холодно». Прусту желанен «литой стиль, как порфир без единой трещинки, без всяких примесей», в котором мы видим лишь «явления» вещей.

Термин «явления» наводит нас на мысль о «богоявлении» у Джойса. В «Дублинцах» есть моменты «богоявления», где само представление событий подсказывает читателям, [68] что они должны попытаться понять. С другой стороны, в сцене явления птицы-девушки в «Портрете художника в юности» читателю помогает сориентироваться не фабула, но дискурс. Именно поэтому мне кажется, что передать явление девушки в «Портрете...» средствами кинематографии невозможно, тогда как Джон Хастон прекрасно сумел передать атмосферу рассказа «Мертвые» (в одноименном фильме), просто драматизировав факты, ситуации и диалоги.

Я был вынужден сделать это пространное отступление, посвященное различным уровням литературного текста, потому что пришло время ответить на очень заковыристый вопрос: если существуют тексты, в которых есть фабула, но нет сюжета, может быть, в некоторых текстах, вроде «Сильвии», есть сюжет, но нет фабулы? Может быть, «Сильвия» — это текст, рассказывающий о том, как бывает невозможно восстановить фабулу? Может быть, он требует, чтобы читатель повредился рассудком, как и Лабрюни, — чтобы в его сознании смешались сны, воспоминания и реальность? Может быть, употребление несовершенного времени указывает на то, что автор хотел [69] нас запутать, а не на то, что мы должны заниматься его несовершенными глаголами? Здесь нам предстоит сделать выбор между двумя утверждениями. Автор первого из них, Лабрюни, в письме к Александру Дюма, которое вошло в «Дочерей огня», шутливо заявляет, что его произведения ничем не сложнее гегелевской метафизики, и добавляет, что «если их растолковать, они утратят все свое очарование, — да только это невозможно». Другое безусловно принадлежит Нервалю, который пишет в последней главе «Сильвии»: «Такие вот химеры чаруют и сбивают нас с пути на заре жизни. Я попытался сделать с них набросок, он не очень отчетлив, но все же найдет отклик во многих сердцах». Следует ли понимать эти слова Нерваля как заявление, что он не придерживался никакого отчетливого порядка, или как признание, что порядок, которого он придерживался, далеко не очевиден? Следует ли нам прийти к заключению, что Пруст — который с такой тонкостью проанализировал использование глагольных форм у Флобера и был столь восприимчив к повествовательным приемам и их воздействию — предоставил Нервалю морочить [70] нас несовершенным прошедшим, чтобы нам осталось только (перед лицом этого жестокого времени, показывающего жизнь эфемерной и мимолетной) испытывать загадочную грусть? Мог ли Лабрюни, затратив столько труда на упорядочивание своего текста, после этого желать, чтобы мы не заметили и не оценили приемов, с помощью которых он намеренно сбивает нас с пути?

Мне однажды растолковали, что кока-кола такая вкусная потому, что в ней содержатся

некие секретные ингредиенты, тайну которых мудрецы из Атланты никогда и никому не раскроют, — но я не согласен с таким кока-кольным подходом в литературоведении. Не верится мне, что Нерваль не хотел, чтобы читатель распознал и оценил его стилистические приемы. Нерваль хотел, чтобы мы одновременно почувствовали, что временные пласты у него перемешаны, и поняли, как именно ему удалось достичь их слияния.

Тут может последовать возражение, что мои представления о литературе не совпадают с нервалевскими, а возможно, даже и с представлениями Лабрюни; однако давайте вернемся к тексту «Сильвии». [71] Повествование открывается расплывчатой фразой «Я выходил из театра...», словно в попытке погрузить нас во время, сходное со сказочным, а завершается датой, единственной датой во всей книге. На последней странице, уже после того, как рассказчик утратил все свои иллюзии, Сильвия говорит: «Бедная Адриенна! Она умерла в монастыре Сен-С. в тысяча восемьсот тридцать втором году».

Зачем нужна эта навязчивая дата, которая появляется в самом конце, в самой ударной точке текста, и, казалось бы, своей точностью развеивает чары? Как говорит Пруст, «мы вынуждены постоянно возвращаться к уже прочитанному, чтобы понять, где мы находимся, в настоящем или в воспоминаниях о прошлом». А вернувшись, мы понимаем, что все повествование буквально утыкано временными вешками.

При первом чтении они незаметны, но при перечтении бросаются в глаза. Рассказчик упоминает, что к моменту, когда он начинает свой рассказ, он уже год как влюблен в актрису. После первой ретроспекции он говорит об Адриенне как о «давно позабытом образе», однако, думая о Сильвии, [72] удивляется: «Почему я три года не вспоминал о ней?» Поначалу читатель полагает, что три года прошло с момента, которому посвящена первая ретроспекция, и путается еще сильнее, потому что в таком случае получается, что рассказчик еще мальчишка, а не молодой бонвиван. Однако в начале четвертой главы, в зачине второй ретроспекции, когда фиакр взбирается по склону холма, текст открывается словами: «Минуло несколько лет...». С какого момента? Возможно, с дней его детства, которым посвящена первая ретроспекция. Читатель может подумать, что несколько лет прошло между первой ретроспекцией и второй, а три года — между второй ретроспекцией и моментом поездки... Из второй, длинной ретроспекции явствует, что рассказчик проводит в этом месте ночь и следующий день. Седьмая глава (в которой временные последовательности перепутаны сильнее всего) начинается словами: «Сейчас четыре часа утра», а в следующей сообщается, что рассказчик приехал в Луази к рассвету. Он провел там целый день и уехал на следующее утро. После того как рассказчик возвращается в Париж и вступает в связь с актрисой, [73] временные указатели становятся более частыми: нам говорят, что «прошли месяцы»; после определенного события нечто происходит «в течение следующих дней»; потом мы читаем «два месяца спустя», потом «следующим летом» или «на следующий день», «в тот же вечер» и т. д. Возможно, голос, обозначающий для нас эти временные связи, и хочет, чтобы мы утратили чувство времени, но он же подталкивает нас к тому, чтобы восстановить точную последовательность событий.

Вот почему я попрошу вас взглянуть на схему, изображенную на *рис. 9*. Не относитесь к этому как к тягостному и бессмысленному упражнению. Это поможет вам лучше понять, в чем состоит загадка «Сильвии».

На вертикальной оси отложена имплицитная хронологическая последовательность событий (фабула), которую я реконструировал даже в тех случаях, когда у Нерваля она лишь обозначена слабыми намеками. На горизонтальной оси отложена последовательность глав, то есть сюжет. Эксплицитная последовательность фабульных событий, о которых Нерваль сообщает нам в тексте, выглядит как изломанная кривая, [74] идущая вдоль сюжетной оси; от этой линии отходят вертикальные стрелки, указывающие на прошлое. Сплошные линии представляют собой ретроспекции рассказчика; пунктирные — ретроспекции (намекы, аллюзии, краткие воспоминания), которые автор приписывает героям или себе самому, когда он говорит с героями. Эти скачки в прошлое, по идее, должны были бы отпочковываться от моментов, в которые рассказчик, говоря о недавнем прошлом, вдруг вспоминает события

давнего времени. Однако постоянное употребление несовершенного прошедшего перепутывает временные взаимосвязи.

Из какой временной точки ведет речь рассказчик? То есть где находится время T₀, из которого он говорит? Поскольку в тексте речь идет о XIX веке и поскольку «Сильвия» была написана в 1853 году, давайте примем 1853 год за Нулевое время повествования. Это всего лишь условность, постулат, на котором строятся мои рассуждения. Я с тем же успехом мог бы постановить, что голос звучит из сегодняшнего дня, из 1993 года, когда я читаю эту лекцию. Главное, определив T₀, мы получаем точку, от которой [75] можем, пользуясь только данными, содержащимися в повествовании, вести обратный счет всего остального.

Если принять во внимание, что Адриенна умерла в 1832 году, а до этого рассказчик знал ее в юности, и если вспомнить, что после ночной поездки и возвращения в Париж два дня спустя рассказчик недвусмысленно сообщает, что его сожителство с актрисой длилось несколько месяцев (не лет), можно приблизительно установить, что вечер, о котором идет речь в первых трех главах, равно как и эпизод с его возвращением в Луази, относятся к 1838 году. Если вообразить себе рассказчика в этот момент как денди двадцати с небольшим лет и принять во внимание, что в первой ретроспекции он предстает подростком лет двенадцати, можно сделать вывод, что первое его воспоминание относится к 1830 году. А поскольку нам известно, что к 1838 году с момента, описанного во второй ретроспекции, прошло три года, можно отсюда вывести, что речь в ней идет о 1835 годе. Данный нам в финале 1832 год (дата смерти Адриенны) подтверждает то же самое, поскольку в 1835 году — эту дату мы реконструировали [76] — Сильвия делает туманное замечание, наводящее на мысль, что Адриенны уже нет в живых («Вы просто невыносимы с вашей монахиней!.. В общем, это плохо кончилось»). Таким образом, вычислив две условно-конкретные временные точки — 1853 год как Нулевое время повествовательного голоса и один из вечеров 1838 года как Время 1, момент начала игры в воспоминания, мы можем восстановить регрессивную последовательность временных точек, ведущую обратно к 1830 году, равно как и прогрессивную, ведущую к окончательному расставанию с актрисой, приблизительно в 1839 году.

Какая польза от этой реконструкции? Решительно никакой, если вы читатель первого уровня. С ее помощью можно, пожалуй, отчасти развеять дымку, но зато исчезнет очарование потерянности. А вот читатели второго уровня сообразят, что во всех этих воспоминаниях действительно есть некий порядок и что внезапные сдвиги во времени и стремительные возвраты к историческому настоящему подчинены некоему ритму. Нерваль создает свои дымчатые эффекты, сочиняя своего рода нотную партитуру.

[77] Мы действительно имеем дело с мелодией, причем поначалу читатель наслаждается порождаемыми ею эффектами, а потом открытием того, каким образом эти эффекты возникают за счет неожиданного сочетания интервалов. Партитура эта демонстрирует, как читателю задают темп посредством, так сказать, «переключения скоростей».

Наибольшая плотность ретроспекций имеет место в первых двенадцати главах, охватывающих двадцать четыре часа (от одиннадцати часов вечера, когда рассказчик выходит из театра, до следующего вечера, когда он расстается с друзьями, чтобы к утру вернуться в Париж). Впрочем, можно сказать, что в эти двадцать четыре часа вписаны восемь предшествующих лет. Однако все это зависит от «оптической» иллюзии, возникающей из моей реконструкции, где стрелки густо покрывают все время, которое они пронизали обратным ходом. На вертикальной оси *рис. 9* я отобразил все стадии развития фабулы, *подразумеваемые*, но не выраженные эксплицитно в тексте «Сильвии», — поскольку рассказчик не в состоянии уследить за всеми этими временными взаимосвязями.

[80] Таким образом, в непомерно раздутом сюжетном пространстве нам рассказывается о нескольких разрозненных моментах фабулы, поскольку эти восемь лет не представлены на уровне дискурса и мы вынуждены их домысливать, притом что они затеряны в дымке

прошлого, которое, по определению, невозможно обрести заново. Именно количество страниц, посвященных попыткам припомнить эти несколько часов, реальную последовательность которых восстановить не удастся, создает диспропорцию между временем воспоминания и временем воспомненным, ощущение муки и сладкого поражения.

Именно из-за этого поражения финальные события и происходят столь стремительно, на протяжении всего лишь двух глав. Мы проскакиваем многие месяцы и внезапно доходим до конца. Рассказчик оправдывает свою стремительность следующими словами: «Можно ли добавить к этому хоть что-то отличное от множества подобных историй?» Здесь есть лишь две краткие ретроспекции. Первая исходит от повествователя, который рассказывает актрисе о своем юношеском видении Адриенны (причем [81] теперь он не грезит, но пересказывает Аврелии историю, уже знакомую читателю); вторая, внезапная, исходит от Сильвии, которая походя называет дату смерти Адриенны — единственный реальный, неоспоримый факт во всей истории. В последних двух главах рассказчик ускоряет движение сюжета, потому что фабула уже полностью исчерпана. Он подписал капитуляцию. Переключение скорости знаменует для нас переход из времени очарования во время разочарования, из недвижимого времени грез к быстро движущемуся времени фактов.

Пруст был прав, когда сказал, что эта «синяя и пурпурная» атмосфера заключена не в словах, а в промежутках между словами. На самом деле она создается взаимоотношением сюжета и фабулы, каковое определяет даже выбор лексических выразительных средств. Если наложить прозрачный трафарет «сюжет — фабула» на повествовательную поверхность текста, выяснится, что именно в тех узловых точках, где сюжет делает скачок назад во времени или возвращается в русло основного повествования, и наблюдается смена грамматических времен. Все [82] эти переходы от несовершенного к настоящему или прошедшему совершенному, от прошедшего совершенного продолженного к настоящему или наоборот действительно внезапны и зачастую неощутимы, однако всегда жестко обоснованны.

Впрочем, хотя, как я уже говорил в предыдущей лекции, я многие годы исследовал «Сильвию» с почти хирургической дотошностью, она не утратила для меня своего очарования. Всякий раз, как я перечитываю ее, мне кажется, что мой роман с Сильвией (и мне трудно сказать, что я имею в виду — книгу или героиню) начинается впервые. Как же так, ведь мне же известна ее схема, тайны ее приемов? Да потому, что схема выстраивается извне текста, а перечитывая книгу, вы возвращаетесь внутрь текста и, оказавшись внутри «Сильвии», уже не можете читать ее наспех. Случается, конечно, быстро пролистать страницы в поисках, скажем, определенной фразы; но ведь это не называется «читать» — скорее просматривать, искать, как это делает компьютер. Если же вы станете читать, пытаться вникнуть в смысл каждого предложения, вы поймете, что «Сильвия» принуждает вас делать [83] это неспешно. Однако, замедлив темп, отдавшись ритму текста, вы забываете о всевозможных схемах и нитях Ариадны, чтобы вновь затеряться в лесах Луази.

Лабрюни, вследствие своей болезни, возможно, не сознавал, что создал столь совершенный повествовательный механизм. Притом законы этого механизма заключены внутри текста, они у нас перед глазами. Как мог Бертольд Шварц, монах, живший в четырнадцатом веке, во время поисков философского камня открыть порох? Он ничего о нем не знал и вовсе не собирался его открывать; однако порох существует и, к большому сожалению, взрывается, причем взрывается благодаря химической формуле, о которой бедный Бертольд не имел ни малейшего понятия. Образцовый читатель отыскивает и приписывает образцовому автору то, что эмпирический автор открыл исключительно благодаря счастливому случаю.

Когда я говорю, что Нерваль хотел, чтобы мы поняли, путем каких стратегических приемов образцовому читателю сообщаются инструкции по прочтению текста, я делаю логическое допущение. Существуют, [84] однако, примеры того, как эмпирический автор открыто заявляет о своем желании стать именно таким вот образцовым автором. Я имею в виду Эдгара Аллана По и его «Философию творчества». Многие в свое время сочли этот

текст провокацией, попыткой показать, что в «Вороне» «ни один момент творчества не был случайностью или интуицией — работа шаг за шагом продвигалась к завершению с точностью и жесткой логикой математической задачи». Я же считаю, что По попросту хотел описать то, что, по его мнению, читатель первого уровня должен почувствовать, а читатель второго уровня — открыть для себя при чтении его стихотворения.

Трудно побороть искушение обвинить По в некоторой наивности, когда он утверждает, что художественное произведение должно быть достаточно коротким, чтобы его можно было прочесть за один присест, «ибо, если требуется чтение в два присеста, во впечатление вмешиваются мирские дела, и что-либо подобное цельности сразу разрушено». Впрочем, мне представляется, что даже и это предписание не основано на психологии эмпирического читателя: здесь [85] речь идет о том, чтобы сделать из образцового читателя споспешника и замаскировать мучения вечного поиска золотого правила. Дальше По делает следующий шаг — он рассуждает о том, что ему представляется главным свойством стихотворения, а именно о Красоте: «Красота какого бы то ни было рода, в высшем ее развитии, неизменно возбуждает впечатлительную душу до слез. Печаль является, таким образом, наиболее законным из всех поэтических настроений». Однако По хочет отыскать «какой-нибудь стержень, на котором могла бы вращаться вся машина» и заявляет, что «никакой прием не имел такого всеобщего применения, как припев».

По довольно пространно рассуждает о воздействии припева (рефрена), которое основано на «силе монотонности — как в звуке, так и в мысли» и на удовольствии, которое «выводится единственно лишь из чувства тождества — повторения». Он приходит к выводу, что, дабы добиться навязчивой монотонности, рефрен должен состоять из одного слова, причем оно должно быть «звучным и имеющим длительную выразительность» — в силу чего выбор слова [86] «никогда» (nevermore) представляется ему совершенно очевидным. Однако поскольку заставлять человеческое существо бубнить подобный рефрен по меньшей мере неразумно, По заключает, что у него нет иного выхода, кроме как вложить его в уста говорящего животного, Ворона. После чего переходит к решению следующей проблемы:

...Я спросил себя: «Из всего, что печально, — что *наиболее* печально, согласно со *всеобщим* пониманием человечества?» Смерть, гласил явный ответ. И когда, подумал я, эта наиболее печальная область наиболее поэтична? Из того, что я уже достаточно подробно разъяснил, ответ также явствует: «Когда она наиболее тесно сочетается с *Красотой*: итак, смерть красивой женщины, несомненно, есть самый поэтический замысел, какой только существует в мире, и равным образом несомненно, что уста, наиболее пригодные для такого сюжета, суть уста любящего, который лишился своего счастья».

Я должен был теперь сочетать два представления — любящего, скорбящего о своей умершей возлюбленной, и Ворона, непрерывно повторяющего слово «Никогда».

По ничего не упускает из виду, даже идеальных с его точки зрения размера и строфики [87] («первый представляет из себя трохей, второй является полной восьмистопной строкой... и заключается неполной четырехстопной строкой»). В конце концов он задается вопросом, как найти достаточно естественный «способ сопоставления любящего и Ворона». Хотя проще всего им было бы встретиться в лесу, По считает необходимым использовать «узкое замкнутое пространство», будто «раму к картине», чтобы внимание читателя не рассеивалось. Поэтому он помещает влюбленного в комнату в его же собственном доме, и теперь лишь остается решить, откуда там возьмется птица: «и мысль о введении ее через окно была неизбежной». Влюбленный слышит биение птичьих крыльев о ставень и принимает его за стук в дверь, причем эта деталь введена только из желания потянуть ожидание читателя и «допустить случайный эффект, который получается в силу того, что любящий распахивает дверь, видит лишь тьму, и отсюда возникает полугреза о том, что это был дух его возлюбленной, который постучался». Ночь, разумеется, должна быть ненастной, «во-первых, чтобы объяснить, почему ворон ищет приюта, во-вторых, чтобы создать [88]

эффект контраста между этой ночью и (физической) ясностью, царящей в комнате». Наконец автор решает усадить птицу на бюст Паллады, ради визуального контраста между белизной мрамора и чернотой оперенья: «Бюст Паллады был выбран потому, во-первых, что он находится в наибольшей гармонии с тем, что любящий посвятил себя умственным занятиям, и потому, во-вторых, что слово Паллада само по себе звучно».

Нужно ли и дальше цитировать этот удивительный текст? По отнюдь не пытается объяснить нам — как это кажется поначалу — какие именно ощущения он хочет породить в душе эмпирического читателя; в этом случае он оставил бы свой секрет при себе и объявил бы формулу стихотворения такой же тайной, как и рецепт кока-колы. Скорее он показывает, как добивается того, чтобы ошеломить и завлечь читателя первого уровня. А на деле сообщает по секрету, каких открытий ждет от читателя второго уровня.

Должен ли образцовый читатель отыскивать пресловутый мистический узор на ковре, воспетый Генри Джеймсом? Если под [89] «узором» иметь в виду конечный смысл художественного произведения — нет. По не раскрывает нам конечного и однозначного смысла своего стихотворения: он описывает приемы, которые изобрел, чтобы создать читателя, способного исследовать его произведение до бесконечности.

Возможно, он решил раскрыть свой метод потому, что до того момента так и не повстречал идеального читателя, какового его текст ставил своей целью создать, и вознамерился сам выступить в роли самого лучшего читателя своего собственного стихотворения. Если так, все это вылилось в трогательное проявление робкого высокомерия и смиренной гордыни; ему вообще не следовало писать «Философию творчества» и предоставить нам *самостоятельно* проникнуть в его секрет.

Впрочем, как известно, по части душевного здоровья дела у Эдгара обстояли не многим лучше, чем у Жерара. Жерар как будто не понимал, что создал, а Эдгар, наоборот, понимал это слишком хорошо. Молчаливость (блаженная невинность Лабрюни) и многословность (избыточность формулировок По) — это свойства психики двух [90] эмпирических авторов. Впрочем, велеречивость По только оттеняет сдержанность Лабрюни. Возводя Лабрюни в ранг образцового автора, мы восстанавливаем рассказ о том, что он скрывает. Что касается По, надо учесть, что даже если бы эмпирический автор хранил молчание, намерения образцового автора стали бы нам ясны из самого текста. Угрюмая фигура на бледном бюсте Паллады — это наше собственное открытие. Мы можем блуждать по этой комнате долгие годы, как и по лесам между Луази и Шаалисом, разыскивая утраченную Адриенну-Ленор, мечтая о том, чтобы никогда больше не выбраться наружу. *Nevermore.*

III

МЕДЛИМ В ЛЕСУ

[91] Некий мсье Юмбло, отвергший от имени издателя Оллендорфа рукопись «В поисках утраченного времени» Пруста, писал: «Возможно, конечно, это следствие моей ограниченности, но я не в состоянии постичь, зачем описывать на тридцати страницах, как человек ворочается в постели перед сном».

Воздавая дань быстроте, Кальвино предупреждал: «Я вовсе не хочу сказать, что быстрота самоценна. Нарративное время может приостанавливаться, замыкаться в цикл или стоять на месте... Апология быстроты отнюдь не отрицает прелестей замедления». Если бы не эти прелести, Пруста вовек бы не допустили в пантеон великих писателей.

Если, как говорилось выше, текст — ленивый механизм, понуждающий читателя выполнять за него часть работы, зачем же тексту медлить, приостанавливаться, топтаться [92] на месте? Казалось бы, в литературном произведении описываются люди, совершающие некие действия, и читателю хочется знать, к чему эти действия приведут. Я слышал, что в Голливуде, когда продюсеру слишком досконально, по его мнению, излагают сюжет или фабулу будущего фильма, он кричит: «Давайте прямо к погоне!» Значит это следующее: не

тратьте время, опустите психологические нюансы, переходите к самому существенному — как Индиана Джонс улепетывает от оравы врагов или как в «Дилижансе» Джон Уэйн с сотоварищи попадает в лапы к Джеронимо.

С другой стороны, обнаруживаем же мы в древних руководствах по сексуальной технике, которые столь восхищали Гюисмансова Дез Эссента, понятие *delectatio morosa*⁸, замедление, что по душе даже тем, кто одержим жаждой немедленного совокупления. Если впереди нас ждет нечто важное или захватывающее, мы должны воспитывать в себе искусство медлить.

В лес обычно отправляются на прогулку. Если вас не вынудили бежать оттуда со всех [93] ног, спасаясь от волка или от людоеда, можно доставить себе удовольствие помедлить, посмотреть, как солнечные лучи струятся меж стволов и заливают светом лужайки, приглядеться к мшанику, грибам, растениям в подлеске. Помедлить — не значит терять время: мы часто останавливаемся подумать, прежде чем принять важное решение.

Но ведь по лесу можно блуждать без всякой определенной цели, а иногда с целью просто заблудиться; так вот, я остановлюсь именно на таких прогулках, на авторской стратегии, смысл которой в том, чтобы читатель потерялся.

Один из приемов, которые автор может использовать с целью замедлить или приостановить действие, — это отправить читателя на «умозрительную прогулку». Я уже говорил об этом понятии в «Роли читателя».

Текст любого художественного произведения время от времени приобретает характер саспенса, как будто повествование затормозилось, а то и вовсе застопорилось, как будто автор предлагает: «Ну, а теперь *вы* попробуйте придумать дальше...» Говоря об «умозрительных прогулках», я имел в виду — если следовать нашей лесной метафоре — [94] воображаемые прогулки за пределами леса: читатели, стремясь догадаться, что же будет дальше, обращаются к собственному жизненному опыту или сведениям, почерпнутым из других книг. В пятидесятых годах в журнале «Мэд» печатались короткие комиксы под названием «Сцены, которые нам хотелось бы видеть» — пример их дан на *рис. 10*. Целью этих комиксов было обмануть ожидание предпринявшего умозрительную прогулку читателя, который, понятное дело, предвосхищает концовки, типичные для голливудских фильмов.

Впрочем, тексты далеко не всегда так жестоки и, как правило, не лишают читателя удовольствия сделать верное умозаключение. При этом ошибочно полагать, что характер саспенса присущ только бульварным романам и кинобоевикам. Домысливание по ходу дела составляет обязательный эмоциональный аспект чтения, порождающий надежды и страхи, а также переживания, которые возникают, когда мы начинаем примеривать судьбы персонажей на себя.

Одним из шедевров итальянской литературы XIX века является роман «Обрученные» [96] Алессандро Мандзони. Итальянцы почти поголовно эту книгу ненавидят, потому что их заставляют читать ее в школе. Меня, однако, отец убедил прочесть «Обрученных» еще до школьной принудилочки, поэтому я эту книгу люблю.

В начале романа дон Абондио, сельский кюре XVII века, феноменальный трус, возвращается домой, бормоча слова молитв, и видит «нечто для себя неожиданное и чего ему никак не хотелось бы видеть», а именно, ожидающих его двух «брави». «Брави» в те времена называли наемников или искателей приключений — негодяев, состоявших на службе у фактических властителей Ломбардии, испанских грандов. Этих «брави» их повелители использовали для обдeldывания самых грязных делишек. Другой писатель наверняка поспешил бы умерить нетерпение читателя и, даром времени не теряя, поведал бы, что было дальше — перешел бы прямо к погоне. Но только не Мандзони. То, что делает он, читателю может показаться попросту невероятным. Он позволяет себе длинное отступление, изобилующее историческими подробностями, и объясняет, кто такие «брави». Покончив [97] с этим, он возвращается к дону Абондио, однако не сразу переходит к его

встрече с разбойниками. Он заставляет нас еще подождать:

Что две вышеописанные личности стояли и ждали кого-то, было более чем очевидно; но дону Абондио еще гораздо меньше понравилось, когда он по некоторым их движениям догадался, что ожидали они именно его. Ибо при его появлении они переглянулись и подняли головы с таким видом, словно одновременно сказали друг другу: «Это он». Сидевший верхом на ограде перекинул через нее ногу и стал на дороге; другой отделился от ограды, и оба вместе пошли навстречу дону Абондио, который продолжал держать перед собой открытый молитвенник, делая вид, что читает его, а сам осторожно поднял глаза, чтобы следить за их движениями; и когда он увидел, что они идут прямо навстречу ему, тысяча соображений разом охватила его. Он тут же задал себе вопрос, нет ли на расстоянии между ним и брави какого-нибудь выхода с дороги, вправо или влево, и сразу вспомнил, что нет. Он быстро перебрал в уме, не погрешил ли он в чем-либо против какого-нибудь сильного, какого-нибудь мстительного человека; но даже при всем его волнении утешающий голос совести его несколько успокоил. А брави тем временем все приближались, зорко вглядываясь [98] в него. Тогда он запустил указательный и средний пальцы за воротник, как бы оправляя его, и, обводя пальцами шею, вместе с тем повернул назад голову, заодно перекосив рот и стараясь хоть краешком глаза посмотреть, не идет ли кто-нибудь; но никого не оказалось. Он заглянул через ограду в открытое поле — никого; бросил более робкий взгляд вперед, на дорогу — никого кроме брави. Что делать?

Что же, действительно, делать? Заметим, что вопрос этот адресован не только дону Абондио, но и читателям. Мандзони мастерски подмешивает в повествование неожиданные, подспудные призывы к читателю, и этот — один из наиболее откровенных. Как бы вы поступили на месте дона Абондио? Это типичный пример того, как образцовый автор, или текст, увлекает читателя на умозрительную прогулку. Выжидательная тактика служит дополнительным стимулом. Причем, заметьте, от читателя не ждут, что он станет всерьез раздумывать, как лучше поступить, поскольку совершенно очевидно, что у дона Абондио нет пути к отступлению. Читатели могут с тем же успехом запустить два пальца за воротник — не затем, чтобы повернуть голову назад, но чтобы вытянуть ее вперед — посмотреть, что будет [99] дальше. Им предлагается погадать, чего два разбойника хотят от такого безобидного и непримечательного человека. Так вот, я вам не скажу, чего. Если вы еще не читали «Обрученных», прочитайте. Кстати, все прочие события в книге проистекают именно из этой встречи.

И все же мы вправе задать вопрос: а так ли уж Мандзони было необходимо вставлять в текст многостраничную историческую справку о «брави»? Понятное дело, возникает искушение попросту эти страницы пролистать, и всякий читатель «Обрученных» их и пролистывает — по крайней мере, при первом чтении. И тем не менее даже то время, которое уходит на переворачивание непрочитанных страниц, учтено нарративной стратегией, поскольку образцовый автор знает (даже если эмпирический автор и не сумел бы выразить это концептуально), что в художественном произведении время существует в трех формах: фабульное время, время дискурса и время чтения.

Фабульное время является частью содержания. Если в тексте сказано: «Прошла тысяча лет», фабульное время составляет [100] тысячу лет. Однако на уровне вербального выражения или нарративного дискурса время, потребное, чтобы написать (и прочесть) это предложение, чрезвычайно невелико. Таким образом, краткое время дискурса может отображать очень длительное фабульное время. Разумеется, возможно и обратное: как мы убедились на предыдущей лекции, Нервалю понадобилось двенадцать глав, чтобы описать события одной ночи и одного дня, а затем он в двух коротких главках поведал нам, что произошло за многие месяцы и годы.

Теоретики, специализирующиеся на изучении нарративности (Чатман, Женетт, Г. Принс) более или менее сходятся в том, что измерить фабульное время довольно просто.

Действие романа Жюль Верна «Вокруг света за восемьдесят дней» длится, от начала до конца путешествия, восемьдесят дней — вернее, столько оно длится для членов Реформ-Клуба, ожидающих в Лондоне (для Филеаса Фогга, путешествующего с запада на восток, оно длится восемьдесят один день). Сложнее измерить время дискурса. На чем основываться — на длине текста или на том, сколько требуется времени, [101] чтобы его прочесть? Но ведь нет никакой гарантии, что между первым и вторым существует постоянная пропорция. Если бы исходным критерием было количество слов, два отрывка, которые я сейчас приведу, стали бы примером того нарративного времени, которое Жерар Женетт называет «изохронией», а Сеймур Чатман — «сценой», а именно ситуации, когда длительность фабулы и дискурса практически равна, как в случае диалога. Первый пример взят из типичного боевика — литературного жанра, в котором все сводится к действию и читателю не дают ни секунды роздыху. Идеальное описание в боевике — рассказ о резне в день Святого Валентина: всего несколько секунд — и всем врагам крышка. Микки Спиллейн, литературный Аль Капоне этого жанра, в финале романа «Однажды одинокой ночью» описывает сцену, которая занимает несколько секунд:

Они услышали мой крик и жуткий грохот выстрела, услышали, как пули вгрызаются в кости и внутренности, и это последнее, что они слышали. Они попадали на бегу и ощутили, как кишки вываливаются наружу и стекают по стене. Я видел, как голова генерала раскололась на блестящие мокрые осколки, которые [102] рассыпались по полу. Парень из метро попытался ловить пули руками и на моих глазах превратился в дырявый синий кошмар.

Возможно, бойня закончилась чуть раньше, чем я дочитал этот абзац вслух, однако результат все равно весьма удовлетворительный. Двадцать шесть секунд чтения на десять секунд побоища — не так уж плохо. В кино время фабулы и дискурса обычно совпадает до секунды, — идеальный пример «сцены».

А теперь давайте посмотрим, как Ян Флеминг описывает еще одно кровавое событие — убийство Лешифра в «Казино „Роял“»:

Послышалось краткое «пфут» — совсем тихое, точно пузырек воздуха выскочил из тюбика с зубной пастой. Больше не раздалось ни звука, но у Лешифра внезапно появился еще один глаз, третий глаз на одном уровне с двумя другими, как раз на том месте, где из-под лба выдавалось основание мясистого носа. Глаз был маленький и черный, без бровей и ресниц. Секунду три глаза озирали комнату, а потом вдруг все лицо сползло вниз и упало на одно колено. Два внешних глаза, подрагивая, закатились к потолку.

[103] Весь сюжет занимает две секунды — в первую Бонд стреляет, во вторую Лешифр обводит комнату своими тремя глазами, а на то, чтобы прочесть это описание, у меня ушло сорок две секунды. Сорок две секунды на восемьдесят слов у Флеминга — это в пропорциональном отношении медленнее, чем двадцать шесть секунд на шестьдесят шесть слов у Спиллейна. Чтение вслух помогло вам ощутить, как выглядит замедленное описание, которое в кино (например, в фильмах Сэма Пекинпа) тоже было бы несколько растянуто, как будто время остановилось. Отрывок из Спиллейна мне хотелось читать в ускоренном ритме, тогда как в случае с Флемингом ритм хотелось замедлить. Я бы сказал, что текст Флеминга — хороший пример того, что Чатман называет «stretching», растягивание, когда повествование как бы заторможено в сравнении со скоростью развития действия. Однако «растягивание», как и «сцена», зависит не от количества слов, но от *темпа*, на который текст настраивает читателя. Даже читая про себя, мы, скорее всего, галопом пронесемся через Спиллейна, но приостановимся, чтобы посмаковать Флеминга (если только это слово подходит [104] к столь отталкивающему описанию). Подбор слов, метафор — то, на чем автор концентрирует наше внимание, заставляет читателей Флеминга взглянуть на человека,

получившего пулю в лоб, под совершенно неожиданным углом; а выражения, использованные Спиллейном, напротив, создают картину побоища, которая уже существует в нашей читательской или зрительской памяти. Нельзя не признать, что сравнение хлопка пистолетного глушителя со звуком лопнувшего пузырька, равно как и метафора третьего глаза, возникшего между двумя настоящими, которые в конце концов обращаются туда, куда третий глаз обратиться не может, — все это примеры остранения, которое так ценили русские формалисты.

В статье, посвященной стилю Флобера, Пруст утверждает: одно из достоинств Флобера — умение передавать течение времени. Пруст, уделивший тридцать страниц описанию того, как человек ворочается в постели, от всей души восхищается финалом «Воспитания чувств», в котором, по его словам, самое лучшее — не слова, а пустое пространство.

[105] Пруст отмечает, что Флобер, на протяжении многих страниц описывавший совершенно обыденные поступки своего персонажа Фредерика Моро, к концу, к тому моменту, когда дело доходит до одного из самых драматических моментов в жизни Фредерика, наращивает темп. После государственного переворота Наполеона III Фредерик становится свидетелем кавалерийской атаки в центре Парижа: он с замиранием сердца следит за появлением эскадрона драгун, которые несутся по бульвару, «пригнувшись к шеем лошадей... с саблями наголо», видит, как некий полицейский, с саблей в руке, набрасывается на повстанца, и тот падает замертво. «Полицейский оглянулся, обвел всех глазами, и ошеломленный Фредерик узнал Сенекаля».

На этом Флобер заканчивает главу, и дальше идет пустое пространство, которое представляется Прусту «зияющим пробелом». Затем, «без какого-либо намека на переход, резко меняя единицу измерения времени с четверти часа на годы и десятилетия», Флобер пишет:

Он отправился в путешествие.

Он изведаль тоску пароходов, утренний холод после ночлега в палатке, забывался, глядя [106] на пейзажи и руины, узнал горечь мимолетной дружбы.

Он вернулся.

Он выезжал в свет и пережил еще не один роман. Но неотступное воспоминание о первой любви обесцвечивало новую любовь; да и острота страсти, вся прелесть чувства была утрачена.

Можно сказать, что Флобер постепенно убыстряет время дискурса, поначалу для того, чтобы оно соответствовало ускорению фабульного времени. Но затем, после пробела, он прибегает к обратному приему и передает очень долгое фабульное время очень коротким дискурсным. Мне кажется, что здесь перед нами — пример остранения, которое достигается не семантическими, а синтаксическими средствами, которое заставляет читателя «переключать скорость» на протяжении этого незамысловатого, но так красноречиво зияющего пробела.

Итак, время дискурса есть результат совокупности приемов, которые обуславливают читательскую реакцию, равно как и время чтения.

Теперь можно вернуться к вопросу, которым мы задались по поводу Мандзони. Зачем ему понадобилось вставлять в текст [107] длинную историческую справку о «бравии», хотя он заранее знал, что читатель все равно проскочит эти страницы? А затем, что даже на то, чтобы перелистать страницы, требуется определенное время, или, по крайней мере, у читателя все же остается впечатление, что он теряет какое-то время, хотя и экономит гораздо большее. Читатели сознают, что пропускают кусок текста (и, возможно, клянутся про себя, что потом обязательно его прочитают), и им нужно убедительно дать понять, что они пропускают страницы, содержащие важную информацию. Автор не просто доводит до читательского сведения, что факты, подобные тем, о которых он повествует, действительно имели место; он еще и дает понять, насколько прочно его частная история увязана с Историей. Если вы

смогли это понять (даже и пропустив страницы, рассказывающие о «брави»), жест дона Абондио, оправляющего воротник, обретает куда больший драматизм.

Как может текст диктовать читателю скорость чтения? Это, пожалуй, проще понять, если обратиться к примерам из области архитектуры и живописи.

[108] Принято считать, что существуют формы искусства, в которых длительность времени играет особую роль и где дискурсивное время совпадает с «временем чтения»: прежде всего это имеет место в музыке, а еще в кинематографии. В кинематографии время дискурса совсем не обязательно совпадает с фабульным, в музыке же все три времени абсолютно равнодлительны (если только не считать, что фабула — это смена музыкальных тем, а дискурс — их интерпретация; тогда сюжет возникает из вариаций или возврата к более ранним темам, как, например, у Вагнера). Эти временные виды искусства допускают лишь «время перечтения», поскольку зритель или слушатель может смотреть или слушать снова и снова — современные пластинки, пленки, компакт-диски и видеокассеты существенно облегчили этот процесс.

Пространственные же виды искусства, такие как живопись и архитектура, на первый взгляд, напротив, никак не связаны со временем. Они, разумеется, могут являть материальные свидетельства физического старения (тем самым они рассказывают [109] нам о своей истории), но чтобы ими насладиться, казалось бы, не требуется времени. Впрочем, в любом произведении художника, скульптора или зодчего заложено *время осмотра*. В любую скульптуру или постройку заключено минимальное время, необходимое для их разглядывания, — длительность его определяется сложностью их структуры. На осмотр Шартрского собора можно затратить целый год, так в итоге и не постигнув всего многообразия скульптурных и архитектурных деталей. Библиотека Бейнеке в Йеле с ее четырьмя одинаковыми стенами и симметричными окнами требует меньше времени для осмотра, чем Шартрский собор. Сложный архитектурный декор как бы навязывает себя зрителям, поскольку чем больше в нем деталей, тем дольше их разглядывают. Некоторые живописные произведения рассчитаны на многократное рассматривание. Возьмем одну из картин Джексона Поллока: на первый взгляд перед нами полотно, которое достаточно осмотреть самым поверхностным образом (при этом зрителю доступен лишь простейший план), однако при дальнейшем рассматривании [110] выясняется, что полотно, по сути, следует воспринимать как фиксацию следов процесса его создания, и — как это бывает в лесах и в лабиринтах — довольно трудно решить, какая дорога является основной, откуда начать, в какую сторону пойти, чтобы найти закрепленные следы действия, результата размазывания краски.

В художественной литературе зачастую трудно определить продолжительность времени дискурса и чтения; однако нет никакого сомнения в том, что растянутые описания и россыпи малозначительных деталей — это зачастую не стилистические приемы, а способы замедлить время чтения, постепенно задать читателю ритм, который автор считает необходимым для полноценного восприятия текста.

Чтобы задать читателю этот ритм, в некоторых текстах авторы уравнивают время фабулы, дискурса и чтения. На телевидении такое называется прямой трансляцией. Вспомните хотя бы фильм, в котором Энди Уорхол весь день водит камерой по Эмпайр-Стейт-Билдинг. Измерить время чтения в литературе довольно сложно, однако [111] можно с большой долей уверенности утверждать, что на чтение последней главы «Улисса» у вас уйдет как минимум столько же времени, сколько ушло у Молли на ее поток сознания. В других случаях приходится прибегать к составлению пропорций: если на описание того, как персонаж прошел одну милю, потребовалось две страницы текста, на описание того, как он прошел две мили, потребуется четыре.

Жорж Перек, великий фокусник от литературы, одно время вынашивал план написать книгу, огромную, как мир. Потом он понял, что не справится с этой задачей, и в своей «Попытке исчерпывающего описания одного из парижских уголков» попытался дать «прямую трансляцию» всего, что произошло на площади Сен-Сюльпис с 18 по 20 октября

1974 года. Перек прекрасно знал, сколько уже до него было написано об этой площади, но поставил себе задачу описать неописанное — то, что до него не вошло ни в одну историческую книгу, ни в один роман: течение повседневной жизни. И вот он сидит на скамье, или в одном из двух расположенных на площади баров, [112] и в течение двух дней фиксирует на бумаге все, что видит: проезжающие мимо автобусы, японского туриста, который его фотографирует, человека в зеленом плаще; он помечает, что у всех прохожих как минимум одна рука занята — в ней сумка, портфель, детская ладошка, собачий поводок; он даже записывает, что видел человека, похожего на актера Питера Селлера. В два часа пополудни 30 октября он прекращает наблюдения. Описать все, что происходит в определенной точке мира, решительно невозможно, и его отчет, со всеми мыслимыми подробностями, занимает всего шестьдесят страниц — его можно прочесть в полчаса. Вернее, можно прочесть, если не смаковать по капле каждую описанную сцену — тогда на все уйдет день или два. Однако в таком случае речь у нас уже пойдет не о времени чтения, а о времени реконструирования. Мы с тем же успехом можем, воспользовавшись картой, придумывать путешествия и удивительные приключения в неведомых землях и морях, но карта при этом превращается всего лишь в стимул и читатель сам становится повествователем. Когда меня [113] спрашивают, какую книгу я взял бы на необитаемый остров, я отвечаю: «Телефонный справочник: там столько персонажей, что можно придумывать бесконечное число историй».

Равнодлительности времени фабулы, дискурса и чтения иногда добиваются по причинам, имеющим довольно приблизительное отношение к искусству. Медлительность — не всегда показатель изысканности. Я однажды задался вопросом, можно ли научно определить, является фильм порнографическим или нет. Блюститель нравственности на это ответит, что фильм является таковым, если содержит подробные сцены откровенно сексуального характера. Однако многочисленные суды над обвиняемыми в порнографии показали, что в некоторые произведения такие сцены включены с целью достичь реалистического эффекта, описать жизнь как она есть, решить нравственную задачу (заклеймить разврат), и бывает, что эстетические достоинства произведения как целого оправдывают безнравственность его отдельных фрагментов. Определить, действительно ли автор отдает дань реализму, отстаивает нравственные [114] принципы или добивается убедительных эстетических результатов, довольно сложно, но я (просмотрев изрядное количество неприличных фильмов) пришел к выводу, что все-таки существует одно нерушимое правило.

Оценивая фильм, который содержит откровенно сексуальные сцены, необходимо просчитать следующее: когда персонаж садится в лифт или в машину, совпадает ли время дискурса с фабульным. Флобер в одной строке оповещает нас о том, что Фредерик долгое время путешествовал, а в обыкновенных фильмах герой, севший в самолет в аэропорту Логан в Бостоне, в следующей сцене уже приземляется в Сан-Франциско. В порнографических же фильмах если герой садится в машину, чтобы проехать десять кварталов, машина будет преодолевать это расстояние столько времени, сколько требуется в реальности. Если герой открывает холодильник и наливает в стакан спрайт, который выпьет, когда включит телевизор и усядется в кресло, на экране это займет столько же времени, сколько заняло бы у вас, если бы вы проделывали то же самое у себя дома.

[115] Причина довольно незамысловата. Порнографический фильм для того и снимается, чтобы продемонстрировать зрителям откровенные сцены, однако он не может состоять из полутора часов непрерывного секса, потому что это вымотало бы актеров — да и зрителям в конце концов прискучило бы. Соответственно, постельные сцены должны быть чем-то разбавлены. При этом ни у кого нет ни малейшего желания тратить время и деньги на изобретение худо-бедно складного сюжета, да и зрителей сюжет не интересует, потому что они не следят за ним, а ждут сладострастных эпизодов. Сюжет, таким образом, сводится к набору малозначительных обыденных действий: съездить куда-нибудь, выпить виски, надеть пальто, поболтать о всяких мелочах; экономичнее прокатить персонажа в машине, а не

впутывать его в перестрелку в духе Микки Спиллейна (которая, кроме всего прочего, еще и отвлечет внимание зрителя). Таким образом, все, не имеющее прямого касательства к сексу, должно длиться ровно столько же, сколько и в обычной жизни, — а постельные сцены должны длиться *дольше*, [116] чем в реальности. Вот вам мое правило: если для того, чтобы добраться из точки А в точку Б, двум киногероям требуется столько же времени, сколько в реальной жизни, мы можем с полной уверенностью утверждать, что имеем дело с порнографией. Разумеется, при этом в фильме должны быть откровенно сексуальные сцены — в противном случае «Короли дороги» («Im Lauf der Zeit») Вима Вендерса (1976) где нам добрых четыре часа показывают, как два человека едут на грузовике, придется объявить порнографическим фильмом.

Считается, что фабульное время и время дискурса соответствуют по длительности в диалогах. Но вот вам совершенно исключительная ситуация: по причинам, не имеющим ни малейшего касательства к литературе, автор измыслил диалог, который, по ощущению, длится дольше, чем в реальности. Александру Дюма за его романы, печатавшиеся отдельными выпусками, платили построчно, и он, соответственно, всеми силами стремился раздуть листаж. В 11-й главе «Трех мушкетеров» (к которой мы еще вернемся в другой лекции) д'Артаньян встречает [117] на улице свою возлюбленную, Констанцию Бонасье, и, заподозрив ее в неверности, пытается вызнать, как она оказалась поздно вечером возле дома Арамиса. Вот вам отрывок — всего лишь отрывок — из их диалога:

- Разумеется. Арамис — один из моих самых близких друзей.
- Арамис? Кто это?
- Да полно! Неужели вы станете уверять меня, что не знаете Арамиса?
- Я впервые слышу это имя.
- Значит, вы в первый раз приходили к этому дому?
- Конечно.
- И вы не знали, что здесь живет молодой человек?
- Нет.
- Мушкетер?
- Да нет же, нет!
- Следовательно, вы искали не его.
- Конечно, нет. Да вы и сами могли видеть, что лицо, с которым я разговаривала, — женщина.
- Это правда. Но женщина эта — приятельница Арамиса?
- Не знаю.
- Но раз она живет у него?
- Это меня не касается.
- [118] — Но кто она?
- О, эта тайна — не моя.
- Дорогая госпожа Бонасье, вы очаровательны, но в то же время вы невероятно таинственная женщина.
- Разве я от этого проигрываю?
- Нет, напротив, вы прелестны.
- Если так, дайте мне опереться на вашу руку.
- С удовольствием. А теперь?
- А теперь проводите меня.
- Куда?
- Туда, куда я иду.
- Но куда вы идете?
- Вы увидите, раз доведете меня до дверей.
- Нужно будет подождать вас?
- Это будет излишне.

Вы, значит, будете возвращаться не одна?
 Быть может, да, быть может — нет.
 Но лицо, которое пойдет провожать вас, будет ли это мужчина или женщина?
 Не знаю еще.
 Но зато я узнаю!
 Каким образом?
 Я подожду и увижу, с кем вы выйдете.
 В таком случае — прощайте!
 Как так?
 Вы больше не нужны мне.
 Но вы сами просили...
 Помощи дворянина, а не надзора шпиона.
 Это слово чересчур жестоко.
 [119] — Как называют того, кто следит за человеком вопреки его воле?
 — Нескромным.
 — Это слово чересчур мягко.
 — Ничего не поделаешь, сударыня. Вижу, что приходится исполнять все ваши желания.
 — Почему вы лишили себя заслуги исполнить это желание сразу же?
 — А разве нет заслуги в раскаянии?
 — Вы в самом деле раскаиваетесь?
 — И сам не знаю... Одно я знаю: я готов исполнить все, чего пожелаете, если вы позволите мне проводить вас до того места, куда вы идете.
 — И затем вы оставите меня?
 — Да.
 — И не станете следить за мной?
 — Нет.
 — Честное слово?
 — Слово дворянина!
 — Тогда дайте вашу руку — и идем!

Нам, разумеется, известны и другие примеры затянутых и ни к чему не привязанных диалогов — например, у Ионеско или у Айви Комптон-Бернетт, — но в их случае бессвязность диалога тем и объясняется, что он передает общую невразумительность бытия. У Дюма же ревнивому любовнику и даме, которая спешит на встречу с лордом [120] Бекингэмом, чтобы отвести его к королеве Франции, не пристало вот так стоять и любезничать. Это не «функциональное» замедление; оно скорее напоминает повествование с пониженной скоростью, с каким мы встречаемся в порнографических фильмах.

При всем при том Дюма мастерски умел замедлять повествование с целью создания того, что я бы назвал *временем приутовления*, — то есть отсрочивать драматическую концовку. В этом смысле «Граф Монте-Кристо» — настоящий шедевр. Он прекрасно иллюстрирует теорию Аристотеля, согласно которой развязке и катарсису должны предшествовать длительные перипетии.

Возьмем великолепный фильм Джона Стерджеса «Плохой день в Блэк-Рок» (1954): ветеран Второй мировой войны, человек тихого нрава с искалеченной левой рукой — его играет Спенсер Трейси, — приезжает в захолустный городок, чтобы отыскать отца погибшего солдата-японца, и становится объектом травли со стороны местных подонков-расистов. Зрители искренне сочувствуют терзаниям Трейси и целый час [121] терзаются вместе с ним... В одном из эпизодов, когда Трейси сидит за рюмкой в забегаловке, к нему начинает приставать один из мерзавцев, и тут этот тихоня быстрым движением здоровой руки наносит врагу сокрушительный удар, мерзавец летит через всю забегаловку и, высадив дверь, вываливается на улицу. Эта сцена мордобития совершенно неожиданна и

вдобавок ей предшествует столь долгая череда невыносимо-тягостных событий, что для зрителей она *наступает* как катарсис и они наконец-то с облегчением откидываются на спинки кресел. Если бы их не заставили ждать так долго, если бы приуготовление не было столь напряженным, катарсис не стал бы столь полным.

В Италии, как и в некоторых других странах, разрешается входить в кинозал в любой момент сеанса, а потом оставаться, чтобы посмотреть начало. Я считаю, что это правильный подход, потому что, по моему убеждению, фильм похож на человеческую жизнь: когда я пришел в этот мир, мои родители уже родились и «Одиссея» уже была написана, потом я стал реконструировать предшествовавшие события, примерно [122] так же, как сделал это с «Сильвией», пока более или менее не разобрался в том, что происходило в мире до моего появления. С моей точки зрения, совершенно правомерно проделывать то же самое и с фильмами. В тот вечер, когда я смотрел «Плохой день в Блэк-Рок», я обратил внимание, что после удара Спенсера Трейси, хотя до конца фильма было далеко, половина зрителей встали и вышли. Это были зрители, которые попали в зал в начале *delectatio morosa* и остались, чтобы еще раз насладиться всеми стадиями подготовки к моменту высвобождения. Из этого видно, что функция времени приуготовления не только в том, чтобы удержать внимание наивных зрителей первого уровня, но и в том, чтобы усилить эстетическое наслаждение зрителей второго уровня.

Кстати, я не хочу сказать, что эти приемы (которые, безусловно, гораздо заметнее в произведениях не слишком замысловатых) используются только в массовом искусстве и литературе. Более того, я собираюсь привести вам пример замедления воистину эпического масштаба, растянутого на сотни [123] страниц; его цель — подготовить нас к моменту восторга и радости безграничной, в сравнении с которыми все прелести порнографического фильма выглядят сущей ерундой. Я имею в виду «Божественную комедию» Данте Алигьери. И если уж заводить речь о Данте, мы должны вспомнить о его образцовых читателях — и даже попытаться стать таковыми: средневековыми читателями, которые нерушимо верили в то, что наше странствие по земной юдоли должно завершиться моментом высшего экстаза, а именно видением Бога.

Однако эти читатели воспринимали сочинение Данте как рассказ о вымышленных событиях, и Дороти Сейерс совершенно права, рекомендуя в предисловии к своему переводу Данте следующий идеальный способ чтения: «...начать с первой строки и не отрываться до самого конца, подчиняясь энергии повествования и стремительному движению стиха». Читатель должен сознавать, что совершает вместе с автором неспешное странствие по кругам Ада, через центр Земли, затем по пещерам и уступам Чистилища, а затем еще выше, за пределы земного рая, «от одной сферы Небес [124] к другой, за орбиты планет, за сферу звезд, в Эмпиреи, пред очи истинного Бога».

Все это странствие есть не что иное, как постоянные замедления, по ходу которых мы встречаемся с сотнями персонажей, вступаем в разговоры о современной политике, теологии, жизни и смерти; становимся свидетелями мучений, тоски и радости. Часто нас так и подмывает пропустить несколько страниц, чтобы ускорить действие, но, пропуская, мы точно знаем, что поэт намеренно медлил; мы только что не оборачиваемся, чтобы подождать, когда он нас нагонит. И все это ради чего? Ради того момента, когда очам Данте предстанет нечто, что он не в состоянии описать словами: «...здесь мои прозренья упредили / Глагол людей; здесь отступает он, / А памяти не снести таких обилий».

Я видел — в этой глуби сокровенной
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,
Что речь моя как сумерки тускла.

Данте утверждает, что не в состоянии передать словами то, что увидел (на самом деле [125] передал, и замечательно), и подспудно предлагает своим читателям теперь, когда голос поэта умолк, пустить в ход свое воображение. Читатели удовлетворены: они, собственно, и дожидались момента, когда окажутся лицом к лицу с Несказанным. А долгое предшествующее странствие было необходимо единственно чтобы пережить это чувство, сводящееся к желанию медлить бесконечно. Все задержки в пути вовсе не бессмысленная трата времени: дожидаясь встречи, которая обращается в лучезарное молчание, мы очень многое узнали о мире — а это, по сути, лучшее, что может произойти с каждым из нас.

Замедление часто включает в себя описания предметов, персонажей или пейзажей. Тут задача — определить значимость этих описаний для развития сюжета. В одной моей давней статье о романах про Джеймса Бонда отмечено, что длинных описаний у Яна Флеминга удостаиваются игра в гольф, автомобильные гонки, размышления девушки о матросе, изображенном на пачке сигарет, ползущее насекомое, тогда как куда более драматические события, такие как нападение на Форт-Нокс [126] или смертельная схватка с акулой-убийцей, занимают всего несколько страниц или даже несколько строк. Я пришел к выводу, что единственная задача этих описаний — убедить читателя, что он читает серьезную книгу, поскольку считается, что разница между литературой и чтивом в том, что в литературе есть описания, а чтиво переходит прямо к погоне. Кроме того, Флеминг любовно описывает именно те занятия, которые доступны самому читателю (игра в карты, застолье, турецкая баня), и очень сжато повествует о действиях, которые читателю никогда не придет в голову повторить, вроде побега из замка на воздушном шаре. Медля в точке дежа-вю, читатель может идентифицировать себя с Бондом и помечтать о том, что станет таким же.

Флеминг задерживается на малозначительном и ускоряет темп на важном, потому что задерживаться на малозначительном и есть эротическая функция *delectatio morosa*; кроме того, он знает, что мы знаем, что истории, рассказанные захлеб, всегда оказываются самыми захватывающими. Мандзони, добропорядочный писатель девятнадцатого [127] века, прибегает, по сути, к тому же приему, что и Флеминг, — даром что гораздо раньше, — и заставляет нас мучительно дожидаться каждого последующего события; однако он не тратит время на малозначительное. Дон Абондио, нервно оправляющий воротник и задающийся вопросом, что делать, — это символ итальянского общества семнадцатого века под пятой иноземного владычества. Искательница приключений, разглядывающая сигаретную пачку, не так уж много способна поведать нам о культуре нашего времени (мы можем только сказать, что она либо мечтательница, либо позерка). Нерешительность дона Абондио говорит очень многое об Италии — не только семнадцатого, но и двадцатого века.

Впрочем, у замедляющих описаний есть и другая функция. Я назову ее подсказывающей. Блаженный Августин, великолепный толкователь, задавался вопросом, почему столько слов в Библии посвящено незначимым описаниям одеяний, строений, благовоний и украшений. Возможно ли, чтобы Господь, водивший рукой создателя Библии, [128] растратил столько времени на мирскую поэзию? Ни в коей мере. Когда в тексте появляются замедления, Священное Писание намекает: описания эти надлежит интерпретировать в символическом или аллегорическом ключе.

Вы уж меня простите, но я еще раз вернусь к «Сильвии» Нерваля. Вы, наверное, помните, что во второй главе, проведя несколько бессонных часов в воспоминаниях о юности, повествователь решает тут же, ночью, отправиться в Луази. Вот только он не знает, который час. Как же это может быть, чтобы в доме у богатого молодого человека, образованного театрала, не было часов? Но их, вообразите себе, все-таки нет. Вернее, они есть, но они стоят. И тем не менее Нерваль уделяет их описанию целую страницу:

Среди обветшалой роскоши подержанных вещей, которыми в ту пору принято было убирать комнаты, дабы воссоздать в их подлинности старинные апартаменты, сверкали подновленным блеском черепаховые часы эпохи Ренессанса; позолоченный купол часов, увенчанный статуэткой Времени, опирался на кариатиды в стиле Медичи, а их, в свою

очередь, [129] поддерживали встающие на дыбы кони. Барельеф над циферблатом изображал знаменитую Диану, облокотившуюся на оленя, а на самом циферблате мерцали выведенные эмалью по черни цифры. Вот уже два века, как эти часы — с безупречным, несомненно, ходом — бездействуют. Не для того я купил их в Турени, чтобы они отстукивали мне время.

В данном случае замедление призвано не столько затормозить действие и отправить читателя на занимательные умозрительные прогулки, сколько дать нам, читателям, понять: мы вот-вот вступим в мир, где обычные меры времени ничего не значат, в мир, где часы сломались или разжижились, как на картине Дали.

Впрочем, в «Сильвии» нам оставлено время и на то, чтобы заблудиться. Вот почему я говорил в предыдущих лекциях, что, всякий раз открывая «Сильвию», я забываю все, что раньше знал о ее тексте, и вновь начинаю блуждать в лабиринте времени. Нерваль может демонстративно уклониться в сторону на пять страниц, описывая в руссоистском стиле развалины Эрменонвиля, но все его отступления безусловно помогают нам лучше понять сюжет, эпоху, персонажей.

[130] Но самое главное — эти отступления и замедления помогают завлечь читателя в лес времени, выбраться из которого можно только приложив самые отчаянные усилия (а потом захочется оказаться в нем снова). Я, если помните, обещал поговорить о седьмой главе «Сильвии». После двух ретроспекций, которым мы сумели найти место в фабульной схеме, рассказчик подъезжает к Луази. Четыре часа утра. Время действия, по всей видимости, — тот же вечер 1838 года, когда он, уже взрослым, едет обратно в Луази и — в настоящем времени — описывает пейзажи, возникающие за окном фиакра. Внезапно он вспоминает: «Однажды брат Сильвии вез меня... в своей одноколке на какой-то местный праздник». О каком моменте идет речь? До или после второго праздника в Луази? Мы никогда не узнаем, да нам и не обязательно знать. Рассказчик вновь переходит к настоящему времени и описывает, как выглядело это место в тот вечер — и как, возможно, оно все еще выглядит в момент рассказа, причем это место в стиле Медичи, как и часы, о которых речь шла несколькими страницами [131] раньше. Потом рассказ возвращается к несовершенному прошедшему времени, и тут появляется Адриенна — во второй и последний раз. Теперь она — актриса на сцене, исполняющая роль в религиозной пьесе, «преображенная сейчас уже не только своим новым призванием, но и костюмом». Видение столь неотчетливо, что рассказчик высказывает вслух сомнение, которое, собственно, пронизывает всю его повесть: «Я перебирал в памяти эти подробности и тут же спрашивал себя: а было ли все это в действительности или только пригрезилось мне?» Потом он задается вопросом, было ли видение Адриенны столь же реально, как аббатство в Шаалисе, в реальности которого сомневаться не приходится. Внезапно возвращаясь к настоящему времени, он заключает: «Есть в этом воспоминании что-то от наваждения». И тут фиакр подъезжает к подлинному Луази, и рассказчик возвращается из чертога грез в реальность.

Да уж. Такое длинное замедление, прежде чем сказать... Прежде чем не сказать ничего. Ничего — на уровне фабулы. Только — что время, память и греза способны сливаться [132] воедино и читатель обязан поддаться водовороту их неразличимости.

Иногда текст замедляют и время растрачивают также с целью отобразить идею пространства. Одной из наименее внятных и наименее изученных риторических фигур является *гипотипоз*. Как может текст, будучи вербальной структурой, наглядно представлять вещи? Я хотел бы, в завершение этой лекции, выдвинуть предположение, что один из способов отображения пространства состоит в том, чтобы растянуть время дискурса и чтения относительно фабульного времени.

Один из вопросов, всегда донимавших читателей-итальянцев, состоит в следующем: почему в начале «Обрученных» Мандзони тратит столько времени на описание озера Комо? Мы можем простить Прусту, что он растягивает рассказ о процессе засыпания на тридцать страниц, но зачем Мандзони убивает добрую страницу, чтобы сообщить: «Есть на белом свете такое озеро, на нем-то и случились события, о которых я вам расскажу»? Но если

попытаться проследить по географической карте, мы увидим, [133] что Мандзони строит свое описание на компоновке двух кинематографических приемов: наплыва и скольжения. Только не говорите мне, что писатели девятнадцатого века понятия не имели о кинематографической технике: наоборот, это кинооператоры переняли приемы писателей девятнадцатого века. Мандзони пишет так, будто ведет съемку из медленно снижающегося вертолета (или смотрит глазами Бога, взирающего с небес, дабы вычленил одного-единственного смертного на земной поверхности). Первое последовательное снижение начинается в географическом измерении:

Рукав озера Комо, тянущийся к югу между двумя непрерывными цепями гор, которые, то выдвигаясь, то отступая, образуют множество бухт и заливов, вдруг почти сразу суживается и принимает вид реки, несущей свои воды между высоким мысом с правой и обширным низменным побережьем с левой стороны...

Потом географическое измерение сменяется топографическим, и вот уже можно рассмотреть мост и берега:

[134] ...и мост, соединяющий в этом месте оба берега, делает это превращение еще более осязательным для глаза, словно отмечая то место, где озеро кончается и снова начинается Адда, с тем чтобы дальше опять превратиться в озеро там, где берега, снова расступаясь, дают воде свободно и медленно растекаться, образуя новые заливы и новые бухты.

И в географической, и в топографической плоскости взгляд движется с севера на юг, следуя за течением реки; описание же движется в направлении сужения ракурса: от озера к реке и потом к ее притокам, от горных вершин к склонам и потом к небольшим долинам. По ходу дела «кадрирование» тоже меняется: не только по нисходящей, от географии к топографии, но и по расширяющейся, от глубины к широте охвата. Меняется и вся оптика: теперь горы предстают сбоку, словно наконец-то увиденные человеческим глазом:

Позади отлого спускающегося побережья, образованного наносами трех мощных потоков, высятся две смежных горы: одна зовется Сан-Мартина, другая — на ломбардском наречии — Резегоне (Большая Пила), по многочисленным своим вытянутым в ряд зубцам, делающим ее в самом деле похожую на пилу, так что всякий, [135] при первом же взгляде на нее (только непременно спереди, например со стен Милана, обращенных к северу), быстро распознает ее по этому признаку в длинной и обширной горной цепи среди других гор с менее известным наименованием и менее своеобразным видом.

Теперь, когда описание наконец-то приобретает человеческие масштабы, мы, читатели, можем различить подробности рельефа каждой дорожки. Более того, мы фактически испытываем кожей те ощущения, которые испытывали бы, шагая по этим камешкам:

Берег на порядочном протяжении поднимается с медленным и непрерывным уклоном; дальше это однообразие сменяется чередованием холмов и долин, круч и ровных мест, в зависимости от строения обеих гор и работы вод. Нижний край берега, прорезанный устьями потоков, — почти сплошной гравий и булыжник; а дальше идут поля и виноградники с разбросанными среди них селениями, виллами, деревушками; местами — леса, взбирающиеся дальше, вверх по горам.

Лекко, главное среди этих селений, дающее имя всей местности, лежит на небольшом расстоянии от моста, на берегу озера...

Здесь Мандзони в очередной раз меняет ракурс — из области топографии он смещается

[136] в область истории — и принимается рассказывать нам о Лекко. Потом от коллективной истории он переходит к индивидуальной истории дона Абондио, с которым мы наконец-то встречаемся на «одной из этих тропинок» — он как раз шагает навстречу роковому свиданию с «брави».

Мандзони начинает свое описание, глядя из той точки, из которой глядит Бог, Величайший Географ, и мало-помалу смещается на точку зрения человеческих существ, населяющих пейзаж. Однако тот факт, что автор вроде бы отступил от божественной перспективы, не должен сбить нас с толку. К концу романа, а может, даже и раньше, до нас постепенно дойдет, что нам рассказывают не просто историю каких-то жалких смертных, но Историю Божественного Провидения, каковое направляет, указывает, спасает и разрешает сомнения. Начало «Обрученных» — это не просто изящные словесные экзерсисы; это способ оперативно подготовить читателя к восприятию книги, главным героем которой является некто, вззирающий на мирские дела с недостижимой высоты.

Я сказал, что читать вводные абзацы можно сначала глядя на географическую [137] карту, а потом на топографическую. Это, впрочем, совершенно необязательно. Если читать внимательно, становится ясно, что Мандзони рисует карту по ходу дела; он создает свое пространство. Глядя на мир глазами его Творца, Мандзони вступает с Ним в состязание: он создает свой вымышленный мир, беря напрокат детали мира реального.

Об этом процессе мы еще поговорим (вот вам и перспектива!) на следующей лекции.

IV

ВЕРОЯТНЫЕ ЛЕСА

[138] Давным-давно жил да был... «Король!» — воскликнут мои милые слушатели. И будут совершенно правы — на сей раз вы угадали. Давным-давно жил да был Виктор Эммануил III, последний король Италии, отправленный после войны в изгнание. Король этот не мог похвастаться особо высокой культурой, его больше интересовали экономические и военные проблемы; впрочем, он был заядлым коллекционером старинных монет. Так вот, в один прекрасный день довелось королю открывать художественную выставку. Оказавшись перед очаровательным пейзажем, где изображены были долина и деревенька на склонах холма, король долго вглядывался в домики на холсте, потом повернулся к директору выставки и спросил: «Каково число ее жителей?»

[139] Основополагающее правило обращения с литературным текстом заключается в следующем: читатель должен соблюдать негласное соглашение, которое Колридж определил как «воздержание от недоверия». Читатель обязан иметь в виду, что ему рассказывают вымышленную историю, но не должен делать из этого вывод, что писатель лжет. По словам Джона Серля, автор только *делает вид*, что говорит правду. Мы соблюдаем художественное соглашение и *делаем вид*, что события, о которых нам повествуют, действительно имели место.

Имея за плечами опыт создания двух романов, число читателей которых перевалило за несколько миллионов, я не понаслышке знаком с этим удивительным явлением. Пока продаются первые несколько десятков тысяч экземпляров (цифра эта может варьироваться от страны к стране), читатели, как правило, прекрасно помнят об этом соглашении. Позднее, хотя и не раньше отметки в первый миллион экземпляров, вы оказываетесь на ничейной территории, где пакт о «воздержании от недоверия» уже не соблюдается.

В главе 115 моего романа «Маятник Фуко» происходит следующее: в ночь с 23 [140] на 24 июня 1984 года персонаж по имени Казобон, после посещения оккультной церемонии в Консерватории Науки и Техники в Париже, бредет, словно во сне, по рю Сен-Мартен, пересекает рю Оз Ур, проходит мимо центра Бобур и оказывается возле церкви Сен-Мерри. Потом он еще кружит по всяким улицам, каждая из которых названа в тексте, пока не попадает на пляс де Вож. Прежде чем написать эту главу, я сам несколько раз прошел ночью

по этому маршруту, с диктофоном в руке, записывая на пленку свои наблюдения и ощущения.

Более того: поскольку у меня есть компьютерная программа, которая позволяет увидеть небо в любой момент любого года на любой долготе и широте, я даже позаботился выяснить, была ли в тот вечер луна и как она перемещалась по небосклону. Я пошел на это не потому, что вздумал переплунуть в реализме Эмиля Золя, но потому что хотел иметь сцену, которую описываю, перед своими глазами; мне это помогает отчетливее понять, что происходит, и проникнуть во внутренний мир персонажа.

Уже после выхода романа в свет я получил письмо от человека, который не поленился [141] пойти в Национальную библиотеку и перечитать все газеты от 24 июня 1984 года. Он обнаружил, что на углу рю Реомюр (которая не упомянута в тексте, но действительно пересекается с рю Сен-Мартен) после полуночи, то есть примерно тогда, когда Казобон проходил мимо, был пожар — причем серьезный пожар, если уж он упомянут в газетах. Читатель спрашивал, как так получилось, что Казобон его не заметил.

Из чистого озорства я ответил, что Казобон, скорее всего, видел этот пожар, но по каким-то таинственным, не известным мне причинам предпочел о нем умолчать, — объяснение вполне правдоподобное, особенно если учесть, что текст буквально напичкан истинными и мнимыми загадками. Боюсь, мой читатель до сих пор пытается выяснить, почему Казобон умолчал о пожаре, и, возможно, усматривает в этом обстоятельстве очередной заговор тамплиеров.

Впрочем, этот читатель — при некоторой параноидальности его подхода — не так уж сильно заблуждался. Я заставил его поверить в то, что действие моей книги происходит в «реальном» Париже, и даже указал [142] точную дату. Если бы посреди такого подробного описания я объявил бы, что рядом с Консерваторией находится церковь Саграда Фамилия постройки архитектора Гауди, читатель совершенно справедливо возмутился бы, потому что раз уж мы в Париже, значит, не в Барселоне. Но имел ли читатель право отправляться на поиски пожара, который в ту ночь имел место в Париже — но не в моей книге?

Как мне кажется, читатель погорячился, вообразив, что вымышленная история должна полностью вписываться в реальный мир, с которым соотносится; однако ответ на этот вопрос далеко не однозначен. Прежде чем вынести окончательное суждение, давайте попробуем установить, сколь велика вина Виктора Эммануила III.

Входя в литературный лес, мы подписываем с автором художественное соглашение, которое предписывает нам верить, например, в то, что волки умеют говорить; однако когда Красную Шапочку проглатывает Волк, мы убеждены, что она погибла (а иначе нам никогда не испытать катарсиса по поводу ее воскрешения). Мы представляем себе волка лохматым и остроухим, более или менее [143] таким же, как волки в настоящих лесах, и нас совершенно не удивляет, что Красная Шапочка ведет себя как ребенок, а ее мама — как взрослый человек, обеспокоенный и наделенный чувством ответственности. Почему? Потому что так обстоят дела в мире, знакомом нам по опыту, в мире, который пока, не вдаваясь в онтологические тонкости, мы назовем *настоящим миром*.

Все это, казалось бы, само собой разумеется — но не тогда, когда за воздержание от недоверия цепляются как за догму. Собственно, читая художественный текст, мы воздерживаемся от недоверия в отношении только некоторых, избранных вещей. А поскольку границы между тем, во что нам надлежит верить и во что нет, довольно расплывчаты (как мы увидим дальше), какое мы имеем право порицать бедного Виктора Эммануила? Ему полагалось просто восхищаться эстетическими достоинствами картины (цветовой гаммой, качеством перспективы), никто не просил его допытываться, сколько в деревне жителей. Но если он вошел в картину, как входят в вымышленный мир, и вообразил, что гуляет среди холмов, почему бы ему было не задаться вопросом, [144] с кем он тут может повстречаться и где ближайший уютный трактирчик? Если принять во внимание, что картина, скорее всего, была реалистическая, с какой стати должен он был вообразить, что деревня необитаема или населена всякой нежитью в духе Лавкрафта? Тем-то и

привлекательно любое художественное произведение, будь то живопись или литература. Оно вбирает нас в границы своего мира и тем или иным способом заставляет отнестись к этому миру серьезно.

В конце прошлой лекции мы остановились на том, как Мандзони, описывая озеро Комо, фактически занимается сотворением мира. При этом географические параметры он заимствует из реального мира. Вы, возможно, думаете, что так происходит только в исторических романах. Отнюдь. Мы уже видели, что то же самое может происходить даже в притче — хотя в притче соотношение вымысла и реальности будет иным.

Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое.

[145] Милое начало для истории, которую иначе как фантастической не назовешь! Либо мы верим в сказанное выше, либо нам придется выбросить на свалку все «Превращение» Кафки. Однако давайте почитаем дальше:

Лежа на панцирно-твердой спине, он видел, стоило ему приподнять голову, свой коричневый, выпуклый, разделенный дугообразными чешуйками живот, на верхушке которого еле держалось готовое вот-вот сползти одеяло. Его многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки беспомощно копошились у него перед глазами.

Это описание вроде бы усиливает эффект неправдоподобности, но одновременно сводит событие к приемлемым масштабам. Удивительно, что человек проснулся и обнаружил, что стал насекомым; но раз уж это случилось, это насекомое должно обладать обычными свойствами обычного насекомого. Эти несколько строк Кафки — пример реализма, а не сюрреализма. Нам остается только сделать вид, будто мы поверили в существование насекомого размером с человека, что не так уж просто даже в рамках соглашения читателя и автора. Но с другой стороны, даже сам Грегор с трудом верит [146] собственным глазам: «Что со мной случилось?» — мысленно вопрошает он. Как спросили бы и мы в подобной ситуации. Но давайте почитаем дальше. То, что следует за этим описанием, — никакая не фантастика, а чистый реализм:

Это не было сном. Его комната, настоящая, разве что слишком маленькая, но обычная комната, мирно покоилась в своих четырех хорошо знакомых стенах...2

Описание продолжается — нам предстает комната, похожая на многие другие виденные нами. Дальше мы сильно удивимся тому, что родители и сестра Грегора безо всяких вопросов приемлют тот факт, что их родич стал насекомым; однако реагируют они при виде чудища так же, как отреагировал бы любой обитатель реального мира: испытывают ужас, омерзение, потрясение. Короче говоря, для своей неправдоподобной истории Кафка должен был создать правдоподобный фон. Если бы Грегор, помимо прочего, обнаружил в своей спальне говорящего волка и они решили бы вместе отправиться на Безумное чаепитие к Шляпнику, перед нами была бы совсем другая история [147] (хотя и в ней фон состоял бы из элементов реального мира).

Теперь давайте попробуем вообразить себе мир еще менее правдоподобный, чем мир Кафки. Эдвин Эбботт придумал именно такой мир в своем романе «Флатландия» и в первой главе, «О природе Флатландии», представляет нам его в описании одного из туземцев:

Представьте себе огромный лист бумаги, на котором Отрезки прямых, Треугольники, Квадраты, Пятиугольники, Шестиугольники и другие фигуры, вместо того чтобы неподвижно оставаться на своих местах, свободно перемещаются по всем направлениям вдоль поверхности, не будучи, однако, в силах ни приподняться над ней, ни опуститься под

нее, подобно теням (только твердым и со светящимися краями), и вы получите весьма точное представление о моей стране и моих соотечественниках.

Если взглянуть на этот двухмерный мир сверху, как мы смотрим на эвклидовы фигуры в учебнике геометрии, мы сможем рассмотреть его обитателей. Но для обитателей Флатландии понятия «сверху» не существует, поскольку это понятие — из области трехмерного пространства. Соответственно, [148] здешние жители не различают друг друга по виду:

...нам не дано непосредственно ощущать различие между фигурами, по крайней мере различать их по виду. Мы не видим, да и не могли бы видеть ничего, кроме Отрезков прямых.

На случай если читателю все это представится невероятным, Эбботт спешит привести аналогию из реального мира:

В бытность свою в Трехмерии мне доводилось слышать о том, что и ваши моряки испытывают нечто подобное, когда, странствуя по морям, открывают остров или землю, лежащие у самого горизонта. Еле видимый берег может быть изрезан бухтами, мысами, может иметь сколько угодно выступов и впадин любой протяженности, тем не менее с большого расстояния вы не увидите ничего... кроме сплошной серой *линии* на поверхности воды.

Отталкиваясь от факта на первый взгляд невообразимого, Эбботт делает вывод о его вероятности по аналогии с тем, что возможно в реальном мире. А поскольку для жителей Флатландии разница формы означает разницу в половой и кастовой принадлежности и поскольку они, соответственно, должны уметь отличать треугольник от [149] пятиугольника, Эбботт показывает, с большой изобретательностью, как представители низших классов опознают других по голосу или на ощупь (глава 5: «Как флатландцы узнают друг друга»), тогда как представители высших классов способны проделывать то же самое зрительно, благодаря счастливому свойству этого мира — а именно, тому, что его всегда покрывает пелена тумана (глава 6: «Распознавание по внешнему виду»). Выходит, здесь, как и у Нерваля, дымка играет существенную роль — хотя является не повествовательным приемом, а «реальным» сюжетным фактором:

Если бы не было тумана, то все линии мы видели бы одинаково ясно и четко... Но если в атмосфере присутствует туман, то предметы, которые находятся на расстоянии, скажем, в три фута, мы видим значительно хуже, чем предметы, расположенные на расстоянии двух футов одиннадцать дюймов. В результате тщательное и постоянное наблюдение за сравнительной ясностью или расплывчатостью линий позволяет нам делать заключение о конфигурации предметов, причем с огромной точностью.

Чтобы эта процедура выглядела более правдоподобной, Эбботт рисует всевозможные [150] правильные фигуры, сопровождая рисунки целым фейерверком точных геометрических расчетов. Так он, например, объясняет, что когда во Флатландии нам встречается треугольник, его передний угол, естественно, виден очень отчетливо, поскольку расположен ближе к наблюдателю, в то время как боковые стороны исчезают в тумане. Для того чтобы представить себе этот нереальный мир, нам приходится призвать на помощь все познания в геометрии, полученные в реальном мире.

Итак, при всей его невероятности, мир Эбботта тем не менее возможен по законам геометрии или перцепции — так же как, по законам физиологии, в реальном мире могли бы теоретически существовать волки, которые, благодаря устройству своего мозга и голосового

аппарата, умели говорить.

Впрочем, как установили критики, существуют так называемые «самоотрицающие» художественные тексты — а именно, тексты, демонстрирующие невозможность описанных в них событий. Если воспользоваться формулировками из прекрасной аналитической работы Любомира Долежела, в этих [151] мирах, как и во «Флатландии», автор может придать вероятным сущностям вымышленного мира видимость правдоподобия посредством «условной аутентификации»; однако «их экзистенциальный статус остается сомнительным, поскольку подорваны самые основы механизма аутентификации». Долежел цитирует в качестве примера «Дом свиданий» Роб Грийе, мир которого представляется невероятным, поскольку: «а) одно и то же событие представлено в нескольких противоречащих друг другу версиях; б) один и тот же город (Гонконг) является и одновременно не является местом действия романа; в) события представлены в нескольких взаимоисключающих временных последовательностях (А предшествует Б, Б предшествует А); г) один и тот же художественный факт предстает в нескольких экзистенциальных сущностях (как литературная „реальность“, или театральное действие, или скульптура, или картина, и т. д.)».

Некоторые авторы⁹ считают, что очень точной визуальной метафорой самоотрицающего текста является знаменитая оптическая иллюзия, представленная на *рис. 11*, [152] которая при первом «прочтении» предстает одновременно и самоочевидной, и необъяснимо невозможной. При втором прочтении (причем чтобы прочесть ее как следует, лучше всего нарисовать ее самостоятельно) удастся понять, как и почему она, будучи вполне вероятной в двухмерном пространстве, обращается в трехмерном в абсурд.

Однако и в этом случае невозможность универсума, в котором могла бы существовать фигура с *рис. 11*, вытекает лишь из одного: мы склонны думать, что в этом универсуме действуют те же законы стереометрии, что и в реальном мире. Разумеется, в этом случае подобная фигура невозможна. Однако на деле она не является геометрически невозможной, и тому есть доказательство: [153] ее ведь удалось изобразить на плоской поверхности. Мы совершаем простейшую ошибку: применяем к ней не только законы планиметрии, но также и законы перспективы, которыми пользуются при изображении трехмерных предметов. Эта фигура была бы возможна не только во Флатландии, но и в реальном мире, если бы мы не воспринимали штриховку как изображение теней на трехмерном объекте. Приходится признать: чтобы нас впечатлил, разбередил, напугал или растрогал даже самый непредставимый из миров, мы должны применить к нему наши познания о настоящем мире. Другими словами, мы должны использовать реальный мир в качестве фона.

Означает это следующее: вымышленные миры паразитируют на реальном. Не существует правила, которое регламентировало бы допустимое количество вымышленных элементов в произведении. Строго говоря, количество это варьируется в очень широких пределах, — такие литературные формы, как, скажем, притча, заставляют нас принимать поправки к нашему знанию о внешнем мире буквально на каждом шагу. Однако все, что напрямую не определено и не описано [154] в тексте как отличное от реальности, должно пониматься как соответствующее законам и условиям реального мира.

В предыдущих лекциях я цитировал два отрывка, в каждом из которых фигурировали карета и лошадь. Первый, взятый из текста Акилле Кампаниле, заставляет нас рассмеяться, потому что персонаж, Гедеон, договорившись с кучером, что тот приедет за ним на следующий день, уточняет, что кучер должен явиться с каретой, а кроме того — «Эй! И с лошадью!». Нам смешно, потому что совершенно очевидно, что без лошади не обойтись, и вдаваться в объяснения — совсем лишнее. С другой каретой мы столкнулись в «Сильвии»: она везет нашего героя сквозь ночь по направлению к Луази. Если вы перечитаете страницы, на которых описывается это путешествие (впрочем, можете поверить мне на слово), окажется, что лошадь там не упомянута ни разу. Так, может, лошади в «Сильвии» и вовсе нет, раз текст о ней умалчивает? Конечно же, она есть. Переворачивая страницы, вы

воображаете, как она трусит в ночной тьме, как покачивается карета, и именно под ритм [155] этого укачивания, точно под звуки колыбельной, рассказчик снова погружается в грезы.

Однако давайте представим себе, что мы не особо догадливые читатели: мы читаем Нерваля и вовсе не задумываемся о лошади. А теперь вообразим, что по прибытии в Луази рассказчик сообщает: «Я вышел из кареты и обнаружил, что на всем пути из Парижа она катилась без лошади». Впечатлительные читатели, безусловно, изумятся и спешно примутся перечитывать книгу с самого начала, поскольку они уже успели вжиться в повествование о нежных и невыразимых чувствах в лучших романтических традициях, а им, как выясняется, надлежало вживаться в готический роман. Или, возможно, перед ними романтическая вариация на тему «Золушки», и карета запряжена мышами.

Подводя итог: лошадь в «Сильвии» все-таки есть. Есть, потому что говорить о ней незачем, но ее никак не может не быть.

Местом действия детективных романов Рекса Стаута является Нью-Йорк, и все читатели, по соглашению с автором, делают [156] вид, что персонажи по имени Неро Вулф, Арчи Гудвин, Фриц и Сол Панцер существуют на самом деле; более того, читатели даже готовы поверить, что Вулф живет в доме из песчаника на Западной Тридцать пятой улице, неподалеку от реки Гудзон. Они могут даже отправиться в Нью-Йорк и проверить, существует ли этот дом на самом деле или существовал ли в те годы, когда происходит действие романов Стаута; впрочем, как правило, до этого не доходит. Я говорю «как правило», потому что всем известно, что некоторые люди до сих пор ищут дом Шерлока Холмса на Бейкер-стрит, а я лично был одним из тех, кто искал дом на Эклстрит в Дублине, в котором якобы жил Леопольд Блум. Однако эти истории — скорее из области литературного поклонения, занятия приятного и временами трогательного, однако мало имеющего общего с чтением текстов. Чтобы быть хорошим читателем Джойса, совсем не обязательно отмечать День Блума на берегах Лиффи.

Однако хотя мы и готовы принять, что дом Вулфа находился там, где его на самом деле нет и никогда не было, нас не устроит, [157] если Арчи Гудвин, поймав такси на Пятой Авеню, попросит отвезти его на Александерплац — потому что мы тут же вспомним Дёблина, а его Александерплац находится в Берлине. И если Арчи выйдет из дома Неро Вулфа (на Западной Тридцать пятой улице), завернет за угол и окажется прямо на Уолл-стрит, мы совершенно обоснованно решим, что Стаут сменил литературный жанр и описывает нам мир, аналогичный миру «Процесса» Кафки, где К. входит в здание в одной части города и выходит в другой. Впрочем, читая текст Кафки, мы чувствуем, что перемещаемся в неэвклидовом мире, подвижном и растяжимом, точно в огромном куске разжеванной жевательной резинки.

Выходит, читателям надо очень и очень многое знать о настоящем мире, чтобы использовать его в качестве адекватного фона для мира вымышленного. Однако тут возникает серьезное затруднение. С одной стороны, поскольку нам излагают историю ограниченного числа персонажей, как правило заключенных в жесткие рамки места и времени, вымышленный универсум должен бы быть маленьким миром, бесконечно менее [158] сложным, чем настоящий. С другой стороны, поскольку нарративный универсум добавляет некоторое количество персонажей, качеств и событий к реальному универсуму (выступающему в качестве его фона), можно предположить, что он объемнее, чем наш эмпирический мир. В этом смысле нарративный универсум не прекращает своего существования в последней строке текста, но расширяется до бесконечности.

На самом деле, вымышленные миры действительно паразитируют на настоящем, но по сути они являются «малыми мирами», позволяющими нам вынести за скобки большую часть сведений о настоящем мире и сосредоточиться на конечном, замкнутом мире, очень похожем на наш, но онтологически более бедном. Поскольку мы не можем выбраться за его пределы, мы вынуждены познавать его глубины. Именно этим и чарует нас «Сильвия». Она действительно требует, чтобы мы знали, или делали вид, что знаем, определенные вещи о

Париже и о Валуа, более того, даже о Руссо и Медичи, поскольку они упомянуты в тексте; однако прежде всего она заставляет нас [159] снова и снова отправляться на прогулку по своему ограниченному миру, не задаваясь вопросами о настоящем мире. Читая «Сильвию», мы не можем отрицать существования в ней лошади, однако от нас не требуют никаких познаний о лошадях. Вместо этого нам предлагают все новые знания о лесах Луази.

В одной работе, опубликованной уже довольно давно, я написал, что Жюльен Сорель (главный герой «Красного и черного» Стендаля) знаком нам лучше собственного отца. Многие из того, что связано с отцом, навсегда останется нам недоступно (его тайные мысли, внешне необъяснимые поступки, невысказанные привязанности, нераскрытые секреты, воспоминания и события его детства), тогда как о Жюльене мы знаем решительно все. Когда я писал эту статью, отец мой еще был жив. С тех пор я понял, сколь многое еще хотел бы о нем узнать, но теперь мне остается только выводить слабые умозаключения из тусклых воспоминаний. Стендаль же, напротив, рассказывает мне о Жюльене Сореле и людях его поколения все, что мне надлежит знать для [160] чтения романа. То, чего мне не сообщают (например, нравилась ли ему его первая игрушка, или — как у Пруста — ворочался ли он в постели, дожидаясь, когда мама поцелует его на ночь), в принципе не так уж важно. (Кстати, иногда бывает и так, что рассказчик сообщает нам слишком много — то есть факты, не имеющие отношения к развитию сюжета. В начале первой своей лекции я с изрядной долей иронии процитировал горемычную Каролину Инверницию, которая имела несчастье написать, что на Туринском вокзале «встретились два скорых поезда. Один отбывал, другой — прибывал». Описание ее на первый взгляд кажется примером скудоумной тавтологии. Однако, если призадуматься, мне придется признать, что никакой тавтологии тут и нет. На какой станции два встретившихся поезда не расходятся сразу же по прибытии? Только на конечной. Каролина уведомляет нас о том, что туринский вокзал — конечная станция, что есть правда. Однако ее замечание представляется нам если не семантически избыточным, то уж всяко нарративно бесполезным по другой причине: оно не имеет никакого отношения к развитию [161] сюжета — последующие события никак не связаны с особенностями туринского вокзала.)

В начале этой лекции я говорил о читателе, который сверился с газетами реального Парижа и обнаружил в них пожар, не упомянутый в моей книге. Его не устраивало то, что размеры нарративного мира меньше размеров настоящего. А теперь позвольте рассказать вам еще одну историю, связанную с той же июньской ночью 1984 года.

Не так давно двое студентов парижской Школы изящных искусств составили фотоальбом, в котором воспроизвели весь путь моего персонажа Казобона, сфотографировав, в один и тот же ночной час, все упомянутые у меня места. В тексте подробно описано, как Казобон, выбравшись из канализации, попадает через подвал в забегаловку в восточном вкусе, с потными завсегдатаями, кружками пива и сальными шашлыками; так вот, они умудрились отыскать это заведение и сфотографировать. Однако забегаловка эта, понятное дело, была моим изобретением, хотя и основанным на многих похожих забегаловках в том же районе; и тем не менее студентам удалось отыскать [162] именно ту, которая описана в моей книге. И не то чтобы они присовокупили к своим обязанностям образцовых читателей внутренний зуд эмпирического читателя, которому обязательно надо убедиться, что в моем романе описан реальный Париж. Напротив, они хотели трансформировать «реальный» Париж в отрывок из книги — и из всего, что можно отыскать в Париже, выбрали именно то, что соответствует моим описаниям.

Они использовали роман, чтобы придать четкие очертания бесформенному и необъятному целому, называемому реальным Парижем. Их действия были как раз обратными действиям Жоржа Перека, который попытался описать все, что происходило на площади Сен-Сюльпис на протяжении двух дней. Париж — гораздо сложнее, чем описано у Перека и изображено в моей книге. Однако любая прогулка в литературных мирах функционально приближена к детской игре. Дети играют в куклы, лошадки и воланчики, чтобы познакомиться с физическими законами мира и с действиями, которые им когда-то

придется совершать. Подобным же образом, читать литературное [163] произведение — значит принимать участие в игре, позволяющей нам придать осмысленность бесконечному разнообразию вещей, которые произошли, происходят или еще произойдут в настоящем мире. Читая литературный текст, мы бежим от тревоги, одолевающей нас, когда мы пытаемся сказать нечто истинное об окружающем мире.

В этом и состоит утешительная функция литературы — именно ради этого люди рассказывают истории и рассказывали их с самого начала времен. Такова всегда была функция мифа: сообщить форму, структуру хаосу человеческого опыта.

Впрочем, ситуация отнюдь не столь проста. До сего момента над лекцией моей витал призрак Истины, а с этим понятием, согласитесь, не шутят. Мы обычно довольно хорошо понимаем, что имеем в виду, когда говорим, что нечто является «истинным» в настоящем мире. Истинно, что сегодня среда, что Александерплац находится в Берлине, что Наполеон скончался 5 мая 1821 года. Исходя из этой концепции истины, ученые повсю спорят, что представляет собой «истинное» высказывание в рамках [164] литературного вымысла. Наиболее здравый ответ на этот вопрос — что вымышленные утверждения верны в пределах вероятного мира конкретного текста. Нельзя считать истиной, будто в настоящем мире жил принц по имени Гамлет. Но представьте себе, что вы проверяете курсовую работу старшекурсника, изучающего английскую литературу, и обнаруживаете, что негодный студент написал, будто в конце трагедии Гамлет женится на Офелии. Бьюсь об заклад, что всякий мало-мальски здравомыслящий преподаватель объявит утверждение студента ложным. Оно и является ложным в рамках вымышленного универсума «Гамлета», подобно тому как в вымышленном универсуме «Унесенных ветром» истинно утверждение, что Ретт Батлер женился на Скарлетт О'Хара.

Рискнем ли мы утверждать, что наши представления об истине применительно к настоящему миру столь же однозначны и безапелляционны?

Мы считаем, что, как правило, познаем окружающий мир через опыт; опыт убеждает нас, что сегодня среда, 14 апреля 1993 года, и что на мне сегодня синий [165] галстук. На деле же то, что сегодня среда, 14 апреля 1993 года истинно только по григорианскому календарю, а мой галстук является синим только в рамках западного хроматического спектра (известно, что в латинской и греческой культурах границы между зеленым и синим отличались от принятых у нас). Здесь, в Гарварде, можно поинтересоваться у Вилларда Ван Ормана Квина, в какой степени наши понятия об истине определяются заранее заданной холистической системой допущений, у Нельсона Гудмана — многообразием способов мировосприятия, а у Томаса Кана — как понятие истины зависит от заданной научной парадигмы. Надеюсь, все они согласятся: то, что Ретт женился на Скарлетт О'Хара, является истиной только в рамках дискурсивного универсума «Унесенных ветром», так же как то, что на мне синий галстук, является истиной только в дискурсивном универсуме определенного представления о цветовом спектре.

Я не хочу притворяться ни скептиком-метафизиком, ни солипсистом (говорят, в мире и так переизбыток солипсистов). Я отлично понимаю, что существуют вещи, [166] которые мы познаем через непосредственный опыт, и если кто-нибудь из вас крикнет, что за спиной у меня крокодил, я мигом обернусь, чтобы проверить, истинна это информация или ложная. Я думаю, мы придем к единому выводу, что крокодила в этой аудитории нет (при условии, что у нас совпадают представления о зоологической таксономии). Однако, как правило, наше единоборство с понятиями истинного и ложного принимает куда более сложные формы. В данный момент нам известно, что в этой аудитории нет крокодилов, однако по прошествии часов и дней истина эта станет несколько более спорной. Например, когда эти лекции будут опубликованы, читатели примут на веру, что 14 апреля 1993 года в этой аудитории не было крокодилов, однако сделают это уже не на основании собственного опыта, а на основании уверенности, что я — заслуживающий доверия человек, который правдиво описал состояние дел в этой аудитории 14 апреля 1993 года.

Все мы убеждены, что в настоящем мире важнейшим критерием является истина, но

склонны считать, что литература описывает мир, который следует принимать как [167] данность, на веру. На самом деле и в настоящем мире понятие «принять на веру» столь же актуально, как и понятие истины.

То, что Наполеон умер в 1821 году, не известно мне из личного опыта. Более того, основываясь только на личном опыте, я не могу даже утверждать, что Наполеон вообще существовал (собственно говоря, в свое время была написана книга, в которой доказывалось, что Наполеон был соляренным божеством). То, что на свете существует город под названием Гонконг, и даже то, что первая атомная бомба взрывалась посредством реакции деления, а не синтеза, тоже выходит за рамки моего личного опыта; собственно, я вообще мало что знаю о ядерном синтезе. По словам Хилари Путнам, существует «лингвистическое разделение труда» — которое соответствует общественному разделению познания: я делегирую другим познание девяти десятых реального мира, оставляя за собой познание оставшейся десятой части⁹. Через два месяца я собираюсь в Гонконг; я куплю билет в уверенности, что самолет приземлится в месте, называемом Гонконг, — то есть я могу и дальше жить в реальном мире, не превращаясь в невротика.

[168] Я уже привык, что в отношении многих вещей мне приходится принимать на веру чужие познания. Я ограничиваю свои сомнения одним специфическим сектором знаний, а во всем остальном полностью полагаюсь на Энциклопедию. Под «Энциклопедией» я понимаю всю совокупность человеческого знания: я знаком с ним лишь частично, но всегда могу к нему обратиться, потому что оно подобно огромной библиотеке, состоящей из всех книг и энциклопедий, всех документов и манускриптов всех времен, включая иероглифы Древнего Египта и ассирийскую клинопись.

Личный опыт, а также длинная череда сознательных решений, основанных на доверии к человеческому сообществу, убедили меня, что вещи, описанные в Полной Энциклопедии (иногда весьма противоречивым образом), рисуют достаточно правдивую картину того, что я называю реальным миром. Другими словами, механизм нашего восприятия настоящего мира мало чем отличается от механизма восприятия вымышленных миров. Я делаю вид, будто знаю, что Скарлетт вышла замуж за Ретта, точно так же, как делаю вид, будто знаю [169] из собственного опыта, что Наполеон женился на Жозефине. Разница, по всей видимости, заключается в степени доверия: мое доверие к Маргарет Митчелл отличается от моего доверия к историкам. Я готов верить, что волки умеют говорить, но буду верить лишь пока читаю басню; все остальное время я исхожу из того, что волки точно соответствуют описаниям последнего международного конгресса Зоологического общества. Я не стану обсуждать здесь, по каким причинам я доверяю Зоологическому обществу больше, чем Шарлю Перро. Таковые существуют, и они достаточно весомы. Однако весомость отнюдь не означает, что их так уж легко облечь в слова. Напротив, причины, по которым я верю историкам, утверждающим, что Наполеон скончался в 1821 году, куда сложнее тех, по которым я убежден, что Скарлетт О'Хара вышла замуж за Ретта Батлера.

В «Трех мушкетерах» написано, что герцога Бекингэма заколол офицер по имени Фельтон, и, насколько мне известно, это соответствует исторической истине; в «Двадцать лет спустя» мы читаем, что Атос заколол Мордаунта, сына Миледи, и это [170] считается литературной истиной. То, что Атос заколол Мордаунта, останется неоспоримой истиной, пока существует хотя бы один экземпляр «Двадцать лет спустя», — даже если в будущем кто-нибудь изобретет пост-постструктуралистский метод прочтения. Но при этом ученый-историк должен быть готов примириться с мыслью, что Бекингэма заколол кто-то другой, — если в ходе будущих разысканий в британских архивах выяснится, что все ранее рассматривавшиеся документы являются подложными. В этом случае мы сможем сказать: тот факт, что Фельтон заколол Бекингэма, не является исторической истиной, однако он остается при этом истиной литературной.

Я считаю, что, помимо прочих важных эстетических соображений, мы читаем романы вот почему: они дарят нам уютное ощущение, будто мы оказались в мире, где понятие правды бесспорно, тогда как настоящий мир — место куда менее надежное. Эта

«алетевтическая ценность» вымышленных миров также дает нам в руки инструмент для развенчания за уши притянутых трактовок литературных текстов.

Существует множество интерпретаций «Красной Шапочки» (антропологические, [171] психоаналитические, мифологические, феминистические и т. д.), отчасти потому, что сюжет этот существует в нескольких вариантах: в тексте братьев Гримм есть то, чего нет у Перро, и наоборот. Рано или поздно должна была возникнуть и алхимическая трактовка. Так вот, один итальянский ученый попытался доказать, что речь в сказке идет о процессе получения и очистки минералов. Переводя образы в химические формулы, он пришел к выводу, что Красная Шапочка — это киноварь, синтетический сульфид ртути, красный, как девочкина шапочка. Получается, что малышка содержит ртуть в чистом виде, которую необходимо отделить от серы. Ртуть очень подвижна и текуча, так что не случайно мама предупреждает Красную Шапочку, чтобы та не бегала по лесу где попало. Волк воплощает хлористую ртуть, известную также как каломель (по-гречески это означает «черная красота»). Чрево Волка — это тигель алхимика, в котором киноварь превращается в ртуть. Однако Валентина Пизанти выдвинула совершенно здоровое возражение: если в конце сказки Красная Шапочка уже не киноварь, а ртуть, почему же, когда она выходит из Волчьего [172] брюха, на ней по-прежнему красная шапочка? Варианта, в котором она выходила бы в серебряной шапочке, не существует. Так что текст не поддерживает подобной трактовки.

Из текстов можно вывести то, о чем в них не говорится впрямую, — на этом и основано читательское содействие, — однако нельзя заставить их говорить обратное тому, что в них сказано на самом деле. Невозможно отмахнуться от того, что в финале сказки на Красной Шапочке по-прежнему ее красный колпачок: именно этот текстуальный факт освобождает образцового читателя от обязанности постигать химическую формулу киновари.

Можем ли мы с той же долей уверенности говорить об истине в настоящем мире? В том, что в этой аудитории нет крокодилов, мы уверены как минимум в той же степени, как в том, что Скарлетт О'Хара вышла замуж за Ретта Батлера. Но в случае со многими другими истинами нам приходится полагаться на добросовестность — а порой и недобросовестность — информаторов. С эпистемологической точки зрения, мы не можем быть уверены в том, что американцы [173] высадились на Луне (а что «Флеш Гордон» достиг планеты Монго — можем быть уверены полностью). Давайте на минутку займем позицию крайнего скепсиса (и легкой паранойи): вполне возможно, что кружок заговорщиков (например, сотрудники Пентагона и телевизионщики) устроили Грандиозную Фальсификацию. Мы — я имею в виду всех остальных телезрителей — просто поверили картинкам, свидетельствующим, что человек высадился на Луне.

Однако у меня есть довольно веское основание считать, что американцы все-таки высадились на Луне: то, что русские не выразили протеста и не обвинили их в фальсификации. У них ведь были способы доказать, что это подлог, и безусловно было желание. Однако они этого не сделали. Я верю им и поэтому не сомневаюсь, что американцы достигли Луны. Однако чтобы разобраться, что в настоящем мире истинно, а что ложно, мне постоянно приходится мучительно решать, насколько я могу доверять обществу. Кроме того, мне приходится решать, какие разделы Полной Энциклопедии заслуживают доверия, а какие вызывают сомнения.

[174] Похоже, с литературными истинами дела все-таки обстоят попроще. Однако и вымышленный мир может оказаться столь же обманчивым, как настоящий. Абсолютно уютным он мог бы стать только в том случае, если бы речь в нем шла исключительно о вымышленных вещах и событиях. В этом случае никто не испытывал бы колебаний относительно Скарлетт О'Хара, поскольку тот факт, что она жила в Таре, поддается проверке легче, чем тот факт, что американцы высадились на Луне.

Однако мы уже установили, что всякий вымышленный мир до определенной степени паразитирует на настоящем, используя его как фон. Мы можем опустить первый вопрос — а именно, что происходит, когда читатель привносит в вымышленный мир ложную информацию о настоящем мире. Сразу понятно, что такой читатель нарушает кодекс

поведения образцового читателя и последствия его поступков — это сугубо личное и эмпирическое дело. Тот, кто читает «Войну и мир» пребывая в убеждении, что в девятнадцатом веке Россией правила Коммунистическая партия, вряд ли поймет историю Наташи и Пьера Безухова.

[175] Я, однако, говорил раньше, что тип образцового читателя формируется внутри текста и посредством текста. Толстой, понятное дело, не считал необходимым уточнять, что Красная Армия не участвовала в Бородинском сражении, однако он дал нам в руки достаточно информации о политической и общественной ситуации в царской России того времени. Не забывайте, что роман открывается долгим диалогом на французском, что многое сообщает читателю о нравах русской аристократии начала девятнадцатого века.

На деле автор не только использует настоящий мир в качестве фона для своего вымысла, но еще и постоянно вмешивается в повествование, чтобы сообщить читателю всевозможные сведения о настоящем мире, которых читатель может не знать.

Давайте предположим, что в одном из своих романов Рекс Стаут написал следующее: Арчи, сев в такси, просит водителя отвезти его на угол Четвертой и Десятой улиц. Давайте также предположим, что все читатели Рекса Стаута делятся на две категории — на тех, кто знаком с топографией Нью-Йорка, и тех, кто с нею не знаком.

[176] Давайте забудем про вторую категорию — они готовы проглотить что угодно (в итальянских переводах американских детективов слова «downtown» (центр) и «uptown» (окраина) зачастую передаются как «citta alta» и «citta bassa» — «верхний и нижний город», так что большинство читателей-итальянцев убеждены, что Нью-Йорк, подобно Тбилиси, Бергамо или Будапешту, стоит частью на горах, частью на равнине или речном берегу). Однако большинство читателей-американцев, полагаю, знает, что Нью-Йорк подобен географической карте, где улицы — это параллели, а авеню — меридианы, поэтому они отреагируют так же, как отреагировал бы читатель Нерваля, узнай он, что карета двигалась без лошади. Строго говоря, в Нью-Йорке (в Вест-виллидж) существует точка, где Четвертая и Десятая улицы действительно пересекаются, причем все нью-йоркцы, за исключением таксистов, об этом знают. И все же я убежден, что если бы Стаут стал писать об этом факте, он сопроводил бы его пояснением (скорее всего, смешным), что такое пересечение действительно существует, — чтобы читатель из [177] Сан-Франциско, Рима или Мадрида не решил, что его попросту разыгрывают.

Стаут сделал бы это из тех же соображений, по которым Вальтер Скотт начал «Айвенго» следующими словами:

В той живописной местности веселой Англии, которая орошается рекою Дон, в давние времена простирались обширные леса, покрывавшие большую часть красивейших холмов и долин, лежащих между Шеффилдом и Донкастером.

Осведомив читателя о прочих исторических подробностях, он продолжает:

Я счел необходимым сообщить читателю эти сведения...

Скотт не просто хотел достичь определенного согласия с читателем по поводу фактов и событий, имевших место в его вымышленном мире; он стремился также предоставить читателю сведения о реальном мире, которыми читатель, возможно, не располагает, но которые, по мнению автора, обязательны для понимания сюжета. Следовательно, его читателям полагалось *сделать вид*, будто они *повергли* в истинность вымышленной информации, а также принять дополнительную [178] информацию, предоставленную автором, за истинную в пределах настоящего мира.

Порой информация подается нам в форме риторической фигуры, называемой *умолчанием*. «Рип Ван Винкль» Вашингтона Ирвинга начинается так: «Всякий, кому приходилось подниматься вверх по Гудзону, помнит, конечно, Каатскильские горы...» —

однако это не значит, что книга рассчитана только на тех, кто путешествовал вверх по Гудзону и видел Каатскильские горы. Я, пожалуй, и сам — неплохой пример читателя, который никогда не поднимался по Гудзону, но готов сделать вид, что бывал там, что видел эти горы, — и наслаждаться дальнейшим повествованием. Однако мое воздержание от недоверия носит частичный характер. Я знаю, что Рип Ван Винкль никогда не существовал; тем не менее я не только принимаю на веру то, что в верховьях Гудзона находятся Каатскильские горы, но и делаю вид, что знаю это.

В моей статье «Малые миры», вошедшей в состав «Пределов интерпретации», процитировано начало романа Анны Радклиф «Удольфские тайны»:

[179] На дивных берегах Гаронны, в провинции Гасконь стоял, в лето Господне 1584-е, замок мсье Сен-Обера. Из окон его открывался вид на живописные пейзажи Гиени и Гаскони, протянувшиеся вдоль речного берега, изукрашенные роскошными лесами, и виноградниками, и оливковыми рощами.

Комментарий мой состоял в следующем: сомнительно, чтобы английские читатели конца восемнадцатого века четко представляли себе Гаронну, Гасконь и тамошние пейзажи. В лучшем случае они смогли бы, увидев слово «берега», догадаться, что Гаронна — это река, и вообразить, опираясь на общие познания о настоящем мире, типичный южноевропейский пейзаж с виноградниками и оливами. Радклиф же предлагает своим читателям вести себя так, будто они хорошо знакомы с холмами Франции.

После публикации статьи я получил письмо от одного жителя Бордо, который просветил меня: оливковые деревья вовек не росли ни в Гаскони, ни на берегах Гаронны. Этот любезный господин довольно остроумно подкрепил своими выводами мое утверждение и похвалил мое невежество, каковое позволило мне выбрать столь убедительный [180] пример (под конец он пригласил меня в те края погостить, поскольку, по его словам, виноградники там действительно существуют и вина славятся изысканным букетом).

Получается, что Анна Радклиф не только предлагает своим читателям посодействовать ей на основании их познаний о настоящем мире, не только дает им в руки часть этих познаний, не только предлагает сделать вид, что они знают о реальном мире то, чего на самом деле не знают, но еще и умудряется убедить их, что в реальном мире существует то, чего в нем на самом деле нету и в помине.

Поскольку сознательный обман со стороны миссис Радклиф крайне маловероятен, наверное, она просто ошибалась. Но тогда получается еще большая путаница. До какой степени позволительно принимать за истину те аспекты настоящего мира, которые по ошибке принимает за истину автор?

V

УДИВИТЕЛЬНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ УЛИЦЫ СЕРВАДОНИ

[181] В диссертации, которую недавно защитила моя студентка Лукреция Эскудеро — темой ее было освещение войны за Фолклендские (Мальвинские) острова в аргентинской прессе, — рассказывается следующая история.

31 марта 1982 года, за два дня до высадки аргентинцев на Мальвинах и за двадцать пять дней до прибытия на Фолкленды британских тактических сил, в буэнос-айресской газете «Кларин» была опубликована любопытная заметка: в ней говорилось, что, по сведениям из одного лондонского источника, англичане отправили атомную подводную лодку «Суперб» в южную часть Атлантики. Британское министерство иностранных дел немедленно заявило, что не намерено комментировать эту «версию», из чего аргентинская пресса тут же сделала [182] вывод, что раз британские власти рассматривают сообщение как «версию», значит, произошла утечка важных секретных сведений. 1 апреля, перед самой высадкой аргентинцев

на Мальвинах, «Кларин» сообщила, что «Суперб» — это судно водоизмещением в сорок пять тысяч тонн, на борту которого находятся девяносто семь профессиональных ныряльщиков.

Воспоследовавшая реакция британской стороны была неоднозначной. Некий военный эксперт заявил, что отправка противолодочных атомных субмарин в этот регион представляется ему мерой в высшей степени разумной. «Дейли телеграф» притворилась, будто располагает обширной информацией на эту тему, и мало-помалу слух превратился в факт. Аргентинские читатели были просто шокированы, а пресса сделала все, чтобы не обмануть их читательские ожидания. Информация якобы поступала прямо от аргентинского военного командования, а «Суперб» превратился в «ту самую подводную лодку, которая, согласно британским источникам, дислоцируется в Южной Атлантике». К 4 апреля подлодку уже видели неподалеку от берегов Аргентины. Британские [183] военные источники на все это продолжали твердить, что не собираются раскрывать местонахождения своих субмарин, и это нелicenseмерное утверждение только подкрепило общую уверенность в том, что где-то находятся английские подлодки — что, безусловно, было истинной правдой.

В тот же день, 4 апреля, сразу несколько европейских информационных агентств сообщили, что «Суперб» готов к отплытию в Южные моря во главе британских тактических сил. Но в таком случае получалось, что подлодка, которую видели у берегов Аргентины, это не «Суперб»; однако эта нестыковка скорее подогрела, чем ослабила субмариновый синдром.

5 апреля информационное агентство «DAN» заявило, что «Суперб» находится в 250 километрах от Фолклендских-Мальвинских островов. Остальные СМИ подхватили эту новость, живописуя технические характеристики субмарины и ее невероятную мощь. 6 апреля представители аргентинских ВМС засекли подлодку возле архипелага, а на следующей неделе к ней присоединилась ее товарка «Оракул». 8 апреля во французской ежедневной газете [184] «Ле монд» упоминались уже два судна, «Кларин» процитировала заметку из «Монд» под драматическим заголовком: «Подводный флот?» 12 апреля подводный флот всплыл еще раз, а «Кларин» пошла еще дальше, объявив о появлении в южных водах советских подлодок.

Это была история не только о присутствии на театре военных действий подлодки «Суперб» (в каком-либо никто не сомневался), но и о дьявольской изворотливости британцев, сумевших сохранить истинное положение дел в тайне. 18 апреля бразильский пилот заметил «Суперб» возле Санта-Катарины и сфотографировал его, однако снимок вышел нечеткий из-за облачной погоды. Вот вам еще один пример эффекта дымки (третий в этих лекциях, если помните) — на сей раз ее напустили сами читатели с целью накалить саспенс; визуально мы на полпути между «Флатландией» и «Увеличением» Антониони.

22 апреля, когда британские тактические силы уже действительно были в восьмидесяти километрах от театра военных действий, с настоящими кораблями и настоящими подлодками, «Кларин» сообщила, [185] что подлодка, которая якобы крейсировала до этого в районе Мальвин, возвратилась в Шотландию. 23 апреля шотландская «Дейли рекорд» обнародовала информацию, что на самом деле «Суперб» вообще не покидал своей базы. Аргентинским газетам пришлось сменить жанр и перейти от боевика к шпионскому роману: 23 апреля «Кларин» победоносно сообщила, что обман британских властей наконец-то разоблачен.

Кто придумал эту Желтую Подводную Лодку? Британские секретные службы, с целью подорвать моральный дух аргентинцев? Аргентинское командование, с целью оправдать жесткость своей позиции? Английская пресса? Аргентинская пресса? Кому на руку были эти слухи? Это меня, собственно, не интересует. Меня интересует, как из невнятного слуха выросла при содействии всех сторон эта история. Все внесли свою лепту в создание Желтой Подводной Лодки, потому что она была замечательной литературной героиней захватывающей истории.

Эта история — я имею в виду истинную историю об изобретении вымышленной [186] истории — содержит мораль, и не одну. Во-первых, из нее видно, что мы постоянно

стремимся придать жизни форму, используя нарративные схемы (это станет темой моей следующей и последней лекции). Во-вторых, она демонстрирует силу экзистенциальных пресуппозиций. Любое утверждение, содержащее имена собственные или конкретные описания, предполагает, что читатель или слушатель примет на веру существование предмета, к которому относятся излагаемые факты. Если некто говорит мне, что не смог прийти на встречу, потому что у него заболела жена, первая моя реакция — принять на веру существование жены. Только позднее, обнаружив по чистой случайности, что говорящий — холостяк, я смогу сделать вывод, что он врал мне в глаза. До этого же, поскольку жена была *постулирована* в повествовательном контексте актом ее упоминания, у меня нет никаких оснований думать, что ее не существует. Подобная реакция столь естественна для обычных людей, что, читая текст, начинающийся словами: «Общеизвестно, что нынешний король Франции лыс» (и зная, что Франция [187] республика, а я не философ языка, а нормальный человек), я не стану справляться со Скрижалями Истины; скорее уж я воздержусь от недоверия и восприму этот текст как вымышленное повествование о временах Карла Лысого. Я поступлю так потому, что это — единственный способ придать некую форму существования в каком-либо мире предмету, постулированному в утверждении.

То же самое произошло и с нашей подложкой. Она оказалась там, поскольку была постулирована в дискурсе средств массовой информации; считается, что в газетах пишут правду о реальном мире, поэтому каждый старался как мог ее разглядеть.

В повести «Что за любовь такая» Акилле Кампаниле (изумительного писателя-юмориста, которого я цитировал на первой лекции) есть персонаж по имени барон Мануэль, который, чтобы облегчить себе тайные любовные похождения, раз за разом врет жене и друзьям, что должен навестить своего друга Пазотти, который постоянно хворает и нуждается в его помощи; здоровье Пазотти все ухудшается по мере того, как любовная жизнь барона Мануэля становится [188] все запутаннее. Присутствие Пазотти в романе настолько ощутимо, что, хотя и автору, и читателю прекрасно известно, что его не существует, наступает момент, когда все (не только остальные персонажи, но и читатель тоже) уже готовы к его появлению на сцене. И Пазотти действительно появляется, вот только, к сожалению, через несколько минут после того, как барон Мануэль (проникшийся отвращением к своей развратной жизни) возвещает о его смерти.

Желтая Подводная Лодка была постулирована средствами массовой информации, и все тут же приняли ее существование за данность. Что же происходит, когда автор художественного текста постулирует существование в настоящем мире (являющемся фоном для вымышленного) объекта, которого на самом деле не существует? Как вы помните, именно это и сделала Анна Рад-клиф, постулировав существование оливковых пальм в Гаскони.

В первой главе «Трех мушкетеров» д'Артаньян приезжает в Париж и сразу же находит квартиру на улице Могильщиков, в доме господина Бонасье. Резиденция господина де Тревиля, в которую молодой человек [189] немедленно направляет свои стопы, расположена на улице Старой Голубятни. Лишь в седьмой главе мы узнаем, что Портос живет на той же улице, а Атос — на улице Феру. Современная улица Старой Голубятни проходит вдоль площади Сен-Сюльпис, а улица Феру упирается в ее противоположную сторону, однако во времена, когда происходит действие «Трех мушкетеров», площади еще не существовало. Где же обитает скрытный и загадочный персонаж, именуемый себя Арамисом? Об этом мы узнаем из одиннадцатой главы, где сообщается, что он живет на углу улицы Сервандони, а взглянув на карту Парижа (*рис. 12*), вы обнаружите, что улица Сервандони проходит параллельно улице Феру. Одиннадцатая глава носит название «Интрига завязывается». Хотя Дюма и имел в виду нечто совсем другое, для нас завязывается интрига ономастического и топографического толка.

Однажды вечером, после визита к господину де Тревилю на улицу Старой Голубятни, д'Артаньян (который не спешит на покой — ему хочется пройтись и пометать о своей возлюбленной госпоже Бонасье) возвращается домой, как следует из текста, [192] «избрав

самую длинную дорогу». Мы, однако же, не знаем, где находится улица Могильщиков, а взглянув на карту современного Парижа, там ее не обнаружим. Так что давайте последуем за д'Артаньяном, который идет «поглядывая на звезды и то улыбаясь, то вздыхая» (см. рис. 13).

Если бы мы читали текст Дюма, глядя на карту XVII века, то обнаружили бы, что д'Артаньян сворачивает по улице Шерш-Миди (которая, как отмечает Дюма, в те времена называлась Шасс-Миди), проходит по улочке, находившейся там, где сейчас пролегает улица Асса — это, вне всякого сомнения, была улица Кармелитов, — но не доходит до улицы Вожирар — а потом забирает влево, потому что «дом, где жил Арамис, был расположен между улицей Кассет и улицей Сервандони». Свернув с улицы Кармелитов, д'Артаньян, видимо, пробирается через пустырь возле монастыря Босоногих Кармелитов, спетливает на улицу Кассет, попадает на улицу Месье (ныне Мезьер) и пересекает в какой-то точке улицу Феру (носившую в те времена название Ферро), на которой, хотя д'Артаньян об этом и не подозревает, живет Атос (д'Артаньян, конечно [193] же, просто блуждает без цели, как это свойственно влюбленным). Если дом Арамиса расположен между улицей Кассет и улицей Сервандони, он, судя по всему, находится на улице Каниве (хотя в 1625 году улицы Каниве, по всей видимости, еще не существовало)¹⁰. Однако он, безусловно, находится также и на углу улицы Сервандони («ул.?» на нашей карте), поскольку, оказавшись напротив дома своего друга, д'Артаньян замечает смутный силуэт, сворачивающий с улицы Сервандони (позднее мы узнаем, что это была госпожа Бонасье).

Увы, хотя наш эмпирический читатель и возрадуется при упоминании улицы Сервандони, потому что на ней жил Ролан Барт, Арамис на ней жить не мог никак, ибо действие происходит в 1625 году, а флорентийский архитектор Джованни Никколо Сервандони родился только в 1695-м, спроектировал фасад церкви Сен-Сюльпис в 1733-м, а улица была названа его именем лишь в 1806-м.

Хотя Дюма знал даже о том, что улица Шерш-Миди называлась в те времена Шасс-Миди, он допустил ошибку в отношении [194] улицы Сервандони. Это не имело бы никакого значения, если бы речь шла только об эмпирическом авторе Дюма. Однако теперь, поскольку существует текст, мы, послушные читатели, должны следовать его инструкциям, и мы оказываемся в совершенно реальном Париже, идентичном Парижу 1625 года, вот разве только в нем есть улица, которой на деле не существовало.

Как вам известно, в трудах по логике, равно как и по философии языка, давно уже дебатировался вопрос об онтологическом статусе вымышленных персонажей (а также вымышленных объектов и событий) и задается вполне резонный вопрос: в чем смысл утверждения « v — истинно», где v — высказывание, относящееся не к реальному, а к вымышленному миру. Впрочем, мы же решили на предыдущей лекции, что станем, по мере возможности, максимально придерживаться здравого смысла. Вне зависимости от ваших философских взглядов, вы не станете оспаривать, что в вымышленном мире Конан Дойла Шерлок Холмс является холостяком; если бы в каком-то из рассказов Холмс вдруг попросил Уотсона взять [195] три билета на поезд, потому что они втроем с миссис Холмс отправляются в погоню за доктором Мориарти, мы бы как минимум слегка удивились. Позвольте мне воспользоваться самым что ни на есть сермяжным определением истины: утверждение, что Холмс женат, является ложным в той же степени, что и утверждение, будто Эмпайр-Стейт-Билдинг находится в Берлине. Точка.

Но можем ли мы утверждать с той же долей уверенности, что ложным является утверждение, будто Арамис живет на углу улицы Сервандони? Можно, конечно, сказать, что все встает на свои места, если предположить, что в вымышленном мире «Трех мушкетеров» Арамис живет на углу некой улицы Икс, и только из-за ошибки эмпирического автора улица это получила название Сервандони, тогда как в реальности она называлась как-то по-другому. Кейт Доннеллан доказал, что если кто-то пребывает в ложном убеждении, что Джонс убил Смита, значит, говоря об убийце Смита, этот кто-то безусловно имеет в виду

Джонса, пусть даже тот и невиновен.

[196] Однако наделе все еще сложнее, Где расположена улица Могильщиков, на которой живет д'Артаньян? Улица эта существовала в семнадцатом веке, но более не существует по очень простой причине: бывшая улица Могильщиков — эта та самая улица, которая теперь носит имя Сервандони. Итак: 1) Арамис живет на улице, которая не носила этого названия в 1625 году и 2) д'Артаньян живет на той же улице, что и Арамис, хотя и не догадывается об этом и, с онтологической точки зрения, оказывается в курьезном положении: он считает, что в его Париже 1625 года существуют две улицы с двумя разными названиями, тогда как на деле существует только одна и с одним названием. В истории такие ошибки известны. Многие века человечество пребывало в уверенности, что у южного побережья Индии находятся два больших острова, Цейлон и Тапробан, и картографы шестнадцатого века изображали их оба; впоследствии выяснилось, что это удвоение — результат творческого переосмысления отчетов разных путешественников и наделе остров всего один. Подобным же образом люди думали, что [197] Утренняя Звезда — это не то же, что Вечерняя Звезда (их именовали Геспер и Фосфор), хотя на деле речь идет об одном и том же небесном теле, Венере.

И все же положение с д'Артаньяном особое. Мы, жители Земли, наблюдаем издалека, в разное время суток, два небесных тела, Геспер и Фосфор, и вполне объяснимо, почему мы ошибались, или по-прежнему ошибаемся, считая их двумя различными объектами. Однако будь мы обитателями Фосфора, мы ни за что не поверили бы в существование Геспера, поскольку не видели бы никакого Геспера на небе. Вопрос о Геспере и Фосфоре занимал Готлиба Фреге и других земных философов, однако для философов с Фосфора, если такие существуют, он просто не стоит. Допустивший явную ошибку эмпирический автор Дюма находился в положении этих самых земных философов. Д'Артаньян же, в его подразумеваемом мире, находился в положении философов с Фосфора. Если он стоит на улице, которую мы сегодня называем именем Сервандони, он обязан знать, что он стоит на улице Могильщиков, на которой, собственно, живет.

[198] Как же он может думать, что это другая улица, та, где живет Арамис?

Если бы «Три мушкетера» были научно-фантастическим романом (или образцом литературного самоотрицания), вопроса бы не возникало. Я спокойно могу написать рассказ об астронавте, который покидает Геспер 1 января 2001 года и приземляется на Фосфоре 1 января 1999-го. В моем рассказе будет постулировано существование параллельных миров с временным зазором в два года. Одна из этих планет называется Геспер; на ней миллион жителей и правит король Стен Лорел. Другая называется Фосфор; население ее — миллион минус один (Стена Лорела на Фосфоре нет, там республиканский строй), и она полностью идентична Гесперу (те же имена, те же характеры, те же биографии и семейные связи). Или же я могу вообразить, что астронавт путешествует вспять во времени и попадает в прошлое Геспера, который все еще носит название Фосфор, за полчаса до того, как его решают переименовать.

Однако один из основополагающих художественных законов исторического [199] романа заключается в том, что, при любом количестве вымышленных персонажей, все остальное в нем должно более или менее соответствовать тому, что происходило в описываемый период в реальном мире.

Можно предложить следующее удобное решение нашей загадки: поскольку, как следует из некоторых карт, по крайней мере в 1636 году южная оконечность улицы Могильщиков называлась улицей Гнутой Ноги, выходит, что д'Артаньян живет на улице Могильщиков, а Арамис — на улице Гнутой Ноги. Д'Артаньян полагает, что это две разные улицы, поскольку они по-разному называются; он знает, что живет на улице, являющейся продолжением Арамисовой, но по ошибке именует ту улицей Сервандони, а не улицей Гнутой Ноги. Почему бы и нет? Возможно, он знаком с флорентийцем по имени Сервандони, прапрадедушкой зодчего, и память просто сыграла с ним такую шутку.

Однако в тексте не сказано, что д'Артаньян попадает на улицу, которую «он считает»

улицей Сервандони. В тексте сказано, что он попадает на улицу, которую *читатель* [200] должен считать улицей Сервандони. Как выйти из этой, еще более щекотливой ситуации? Чтобы из нее выйти, учтем, что до сих пор мы с вами псевдофилософствовали на темы онтологии вымышленных персонажей, а должна была нас интересовать вовсе не онтология литературных миров и их обитателей (она — предмет модальной логики), но *позиция читателя*.

О том, что Холмс не женат, нам известно из корпуса художественных текстов, Холмсианы. А вот о том, что в 1625 году улицы Сервандони не существовало, мы можем узнать только из Энциклопедии, внетекстовых источников, которые для текстового мира представляют собой досужие сплетни. Если задуматься, станет ясно, что это проблема того же порядка, что и вопрос о Волке из «Красной Шапочки». Мы, эмпирические читатели, прекрасно знаем, что волки не говорят, но как читатели образцовые даем согласие пожить в мире, где волки наделены даром речи. Но если мы допускаем, что в лесах обитают говорящие волки, почему бы нам не допустить, что в 1625 году в Париже существовала улица [201] Сервандони? Собственно, именно так мы на деле и поступаем, и именно так вы поступите, если возьметесь перечитывать «Трех мушкетеров», даже после всех моих откровений.

В своих книгах «Пределы интерпретации» и «Интерпретация и сверхинтерпретация» я подчеркиваю разницу между интерпретацией текста и использованием текста. В сегодняшней лекции я «использовал» «Трех мушкетеров», чтобы совершить увлекательное странствие в мир истории и эрудиции. Должен признаться, мне доставляло большое удовольствие гулять по улицам Парижа, отыскивая те, что упомянуты у Дюма, и разглядывая карты семнадцатого века (весьма, кстати, бестолковые). С вымышленным текстом можно творить все что угодно. Я и развлекался, играя роль читателя-зануды, въедливо проверяющего, соответствует ли Париж семнадцатого века описаниям Дюма.

Однако, став занудным читателем, я отступил от роли образцового читателя, да, впрочем, и обычного эмпирического читателя. Чтобы знать, кто такой Сервандони, [202] надо быть знатоком искусств, а о том, что улица Сервандони была улицей Могильщиков, знают лишь узкие специалисты. Текст Дюма, который, согласно всем стилистическим признакам, является популярным историческим романом, не претендует на такого искушенного читателя. Следовательно, образцовым читателям Дюма не положено знать не относящийся к делу факт — что в 1625 году улица Сервандони была улицей Могильщиков, — и они безмятежно продолжают чтение.

Все? Нет, не все. Давайте вообразим себе, что авторская воля заставила д'Артаньяна выйти из дома де Тревиля на улице Старой Голубятни и свернуть по улице Бонапарта (которая в то время уже существовала: она пересекала улицу Старой Голубятни, шла параллельно улице Феру и называлась улицей Железного Горшка). Нет, позвольте, это уж слишком. Либо мы с негодованием отшвырнем книгу, либо полезем обратно в начало, решив, что только по недомыслию вообразили себя читателями исторического романа. Ан нет, речь-то, похоже, идет не об историческом романе, а научно-фантастическом [203] или так называемом у-хронии, — где исторические эпохи перевернуты вверх тормашками, Юлий Цезарь дерется на дуэли с Наполеоном, а Эвклид умудряется доказать теорему Ферма.

Почему мы не допустим, чтобы д'Артаньян шел по улице Бонапарта, но допустим, что он идет по улице Сервандони? Ясно почему: практически всякому известно, что в семнадцатом веке улицы Бонапарта существовать не могло, тогда как о том, что не могло существовать улицы Сервандони, известно лишь единицам; не знал об этом даже сам Дюма.

Так что суть нашей проблемы сводится не столько к онтологии персонажей, живущих в вымышленных мирах, сколько к объему личной энциклопедии образцового читателя. Образцовый читатель, предусмотренный в «Трех мушкетерах», склонен к историческим реконструкциям (не слишком ученого толка) и знает, кто такой Бонапарт; при этом слабо различает правления Людовика XIII и Людовика XIII поэтому как в начале, так и по ходу повествования автор снабжает его многочисленными [204] сведениями, и читателю вряд ли

придет в голову лезть во французские государственные архивы и проверять, существовал ли в то время граф Рошфор. Обязательно ли ему знать, что на тот момент уже была открыта Америка? В тексте об этом не сказано ни напрямую, ни косвенно, хотя логично предположить, что если бы д'Артаньян столкнулся на улице Сервандони с Христофором Колумбом, читатель бы, скорее всего, удивился. Именно «скорее всего», это лишь предположение. Существуют, безусловно, читатели, готовые поверить, что Колумб был современником д'Артаньяна, потому что для них все не относящееся к настоящему является «прошлым», причем это прошлое — вещь крайне расплывчатая. Так что хотя мы и говорим, что текст предполагает у читателя Энциклопедию определенного объема, конкретизировать этот объем почти невозможно.

Первый проходящий на ум пример — это «Поминки по Финнегану», текст, который предполагает, призывает и требует образцового читателя, наделенного безграничным энциклопедическим знанием, [205] превосходящим даже таковое эмпирического автора Джеймса Джойса, — читателя, способного обнаружить аллюзии и семантические связи, ускользнувшие от эмпирического автора. Ему нужен (по словам самого Джойса) «идеальный читатель, мучимый идеальной несонницей». Дюма не рассчитывал на вездливого читателя вроде меня, который станет проверять, где находилась улица Могильщиков, — у него бы такой читатель вызвал раздражение. Джойс же, напротив (при том, что лес «Поминок по Финнегану» потенциально бесконечен: попав туда, вы никогда не выберетесь обратно), мечтал о читателе, который способен в любой момент выйти из леса и задуматься о других лесах, бескрайних лесах мировой культуры и *интертекстуальности*.

Требует ли всякий художественный текст именно такого образцового читателя, эдакого борхесовского «Фунеса, Чуда Памяти»? Разумеется, нет. Читателям «Красной Шапочки», в отличие от читателей «Поминок по Финнегану», не обязательно знать о Джордано Бруно. Так каков же объем Энциклопедии, на которую рассчитан «стандартный» художественный текст?

[206] В книге «Когнитивный компьютер» Роджер Шенк и Питер Чилдерс попробовали подойти к этой проблеме с другой стороны. Какого объема Энциклопедию надо заложить в машину, чтобы она могла писать (и понимать) басни в духе Эзопа?

Создавая программу «Tale-Spin», они начали с очень краткой Энциклопедии. Компьютеру объяснили: медведь должен придумать, как обойти ряд препятствий и достать мед.

В начале компьютерного эксперимента Мишка Джо спрашивает у Птички Ирвина, где бы ему достать мед, и Ирвин отвечает, что «на дубе есть улей». Однако в одной из первых написанных компьютером историй Джо на этом и застрял, потому что, по его понятиям, Ирвин ему не ответил. На беду, в Энциклопедии Джо не содержалось информации о том, что местонахождение пищи может быть указано в том числе и метонимически — то есть через именование вместилища, а не самой пищи. Пруст хвалил Флобера за фразу, что госпожа Бовари придвинулась к очагу, и за то, что Флобер счел излишним растолковывать читателям, что [207] она замерзла. Кроме того, Флобер не сомневался, что всем читателям известно: камин — источник тепла. А вот Шенк и Чилдерс убедились, что с компьютером надо быть доходчивей, и заложили в него связку вместилище-пища. Однако когда теперь Птичка Ирвин сказал Мишке Джо, что на дубе есть улей, тот пошел и съел этот улей целиком. В его Энциклопедии по-прежнему имелись пробелы: ему еще предстояло объяснить разницу между вместилищем и объектом, потому что «если вы голодны, обнаружение холодильника поможет вам [только] в том случае, если вы догадаетесь заглянуть внутрь, а не станете его есть. Вам это понятно, а компьютеру нет».

Другой непредвиденный казус случился, когда компьютеру растолковали, что для достижения определенных целей нужно пользоваться определенными средствами (например: «Если персонажу необходим некий предмет, один из возможных путей его получения — договориться с владельцем предмета»). И вот что получилось:

Мишка Джо проголодался. Он спросил у Птички Ирвина, где достать мед. Ирвин [208]

отказался отвечать, и тогда Джо пообещал за информацию о меде принести ему червяка. Ирвин согласился. Но Джо не знал, где взять червяка, и спросил об этом у Ирвина, который отказался отвечать. Тогда Джо пообещал принести ему червяка, если он скажет, где взять червяка. Ирвин согласился. Но Джо не знал, где взять червяка, и спросил об этом у Ирвина, который отказался отвечать. Тогда он пообещал тому червяка, если он скажет, где взять червяка...

Чтобы вывести компьютер из замкнутого круга, пришлось порекомендовать ему, «чтобы персонаж, не добившись чего-то с первого раза, шел другим путем». Но даже и эта инструкция привела к недоразумениям, поскольку плохо увязывалась с предыдущей, например: «Если персонаж голоден и видит пищу, он захочет ее съесть. Если персонаж пытается достать пищу, но ему это не удастся, он сердится».

Вот какую историю выдал компьютер. Лис Билл увидел Ворона Генри, который сидел на ветке с куском сыра в клюве. Билл был голоден и хотел съесть сыр, поэтому он уговорил Генри спеть ему песню. Генри [209] открыл клюв, и сыр упал на землю. Когда сыр упал на землю, Билл увидел его снова и должен бы был, по логике вещей, его съесть. Но компьютеру было сказано не добившись чего-то идти другим путем, так что Билл не мог поднять пищу и сердился. Не позавидуешь бедняге. А что же стало дальше с Вороном Генри?

Ворон Генри увидел сыр на земле и тоже захотел есть, но при этом он знал, что сыр принадлежит ему. Он хотел поступить с самим собой по совести и решил не отбирать сыр у себя хитростью. Также он не хотел себя обманывать или состязаться с самим собой, но при этом он помнил, что занимает по отношению к самому себе доминирующее положение, и поэтому отказался отдать сыр самому себе. Он не мог придумать достаточно веской причины, почему он должен отдать себе сыр [если он это сделает, он сыр потеряет], поэтому он пообещал принести самому себе червяка, если он отдаст себе сыр. Это его устроило, но он не знал, где взять червяка. Тогда он спросил себя: «Генри, ты знаешь, где берут червяков?» Но он, понятное дело, не знал, и тогда... [и так до бесконечности].

Для того чтобы прочесть басню, надо довольно много знать. Однако сколько бы [210] Шенк и Чилдерс не учили свой компьютер, у них не было необходимости говорить ему, где находится улица Сервандони. Мир Мишки Джо изначально весьма и весьма тесен.

Для того чтобы читать художественную литературу, надо помнить, что литературным миром правят критерии экономичности. Единого правила в нем нет, вернее, как во всяком «герменевтическом круге», правило находится, когда его выводят из текста. Любое чтение — проверка себя на способность прислушаться к недоговоренным подсказкам.

Давайте вернемся к Дюма и попытаемся прочесть его текст так, будто мы — читатели, возвращенные на «Поминках по Финнегану», то есть приученные искать повсюду всевозможные улики и ключи к аллюзиям и семантическим смычкам. Давайте проведем сверхинтерпретацию «Трех мушкетеров».

Можно предположить, что название улицы Сервандони — это не ошибка, а намек, аллюзия, что Дюма оставил зарубку на полях текста для того, чтобы читатели насторожились. Он хотел дать им понять, что даже [211] вымышленный текст содержит внутреннее противоречие уже потому, что пытается добиться совпадения между вымышленным и реальным миром. Дюма хотел показать, что всякое произведение стремится к самоотрицанию. Название главы «Интрига завязывается» — это намек не только на любовные похождения д'Артаньяна или королевы, но на повествовательную природу текста.

Однако эта гипотеза не экономична. Нерваль, как мы уже говорили, сознательно желал, чтобы мы реконструировали его фабулу, — мы можем это утверждать, потому что текст «Сильвии» содержит многочисленные временные сигналы. Трудно поверить, что сигналы эти случайны; то, что единственная точная дата упомянута в самом конце, так, словно нам предлагают перечитать всю повесть заново и восстановить фабулу, которую рассказчик утратил, а мы еще не обнаружили, вряд ли может быть простым совпадением. Кроме того,

временные сигналы, разбросанные Нервалем по тексту, встречаются в узловые моменты развития сюжета, как раз тогда, когда [212] читатель оказывается на распутье. Сигналы эти служат тусклыми, но все же различимыми светофорами на потонувших в тумане перекрестках. Если же начать выискивать анахронизмы у Дюма, их, скорее всего, тоже отыщется немало, но не в стратегических местах. В одиннадцатой главе голос рассказчика сосредоточен на ревности, которую испытывает д'Артаньян, и в этой драме ничего бы не изменилось, отправься герой бродить по совсем иному маршруту. Действительно, как нетрудно заметить, вся глава построена на подмене персонажей: сначала мы видим просто тень, потом выясняется, что это госпожа Бонасье, потом она заговаривает с неизвестным, которого д'Артаньян принимает за Арамиса, в дальнейшем выясняется, что неизвестный был женщиной, в конце главы госпожу Бонасье сопровождает еще один неизвестный, которого д'Артаньян принимает за ее любовника, однако впоследствии мы узнаем, что это лорд Бекингэм, любовник королевы... Вроде бы логично предположить, что подмена улиц тоже преднамеренна — что это знак, аллегорическая параллель подмене людей, [213] и что существуют глубинные параллели между двумя заблуждениями?

Ответ заключается в том, что, на протяжении романа, подмена персонажей всегда завершается установлением истины, что вообще свойственно популярным романам девятнадцатого века. Д'Артаньян снова и снова узнает в очередном проходящем мимо незнакомце наглеца из Менга; он раз за разом подозревает госпожу Бонасье в неверности, но потом обнаруживает, что та чиста как ангел. Атос опознает в Миледи Анну де Брейль, на которой женился, еще не зная о ее преступных наклонностях. Миледи опознает в палаче из Лилля брата человека, которого погубила. Эти опознавания системны. Однако анахронизм, относящийся к улице Сервандони, не получает никакой развязки, и Арамис продолжает жить в этом несуществующем месте до самого конца романа, а возможно и потом. На фоне правил приключенческих романов девятнадцатого века улица Сервандони — тупик.

Мы тут предавались довольно занятым мысленным опытам, задаваясь вопросами, что бы было, если бы Нерваль сообщил нам, [214] что карета двигалась без лошади, если бы Рекс Стаут перенес Александерплац в Нью-Йорк, если бы Дюма заставил д'Артаньяна свернуть на улицу Бонапарта. Ну хорошо, мы позабавились, как иногда забавляются философы; но при этом мы не должны забывать, что Нерваль нигде не говорил, что в упряжи не было лошади, Стаут никогда не помещал Александерплац в Нью-Йорк, а д'Артаньян никогда не сворачивал на улицу Бонапарта.

Уровень знакомства с Энциклопедией, необходимый читателю (относительно потенциально безграничного объема Полной Энциклопедии, которой никто полностью не владеет) определяется самим художественным текстом. Видимо, образцовому читателю Дюма надлежало знать, что в 1625 году улицы Бонапарта еще не могло быть в природе, и, соответственно, Дюма не делает этой ошибки. Видимо, не предполагалось, что тот же самый читатель будет знать, кто такой Сервандони, и Дюма мог позволить себе упомянуть о нем не к месту. Каких-то знаний текст требует от читателя, другие он ему поставляет сам.

[215] Что касается прочего, текст не ставит жестких рамок, но, разумеется, он не требует от нас знакомства со всей Полной Энциклопедией.

Точный объем энциклопедии, с которой должен быть знаком читатель, остается областью догадок. Вычислить этот объем — значит вычислить стратегию образцового автора, то есть не просто распознать узор на ковре, но установить закономерность, при помощи которой можно разглядывать многочисленные узоры текстуального ковра.

В чем мораль всего вышесказанного? В том, что художественные тексты помогают преодолеть нашу метафизическую ограниченность. Мы живем в огромном *лабиринте* реального мира, который больше и сложнее мира «Красной Шапочки». Это мир, в котором далеко не все дороги нанесены на карту и общую структуру которого мы не в состоянии описать. В надежде, что у игры все-таки существуют правила, человечество долгие века размышляло, имеется ли у этого лабиринта автор или авторы. И оно придумало Бога, или богов, в качестве [216] эмпирических авторов, рассказчиков или образцовых авторов. Люди

гадали, каков облик эмпирического божества: есть ли у него борода, кто это — Он, Она или Оно, рождено ли оно или существовало вечно и даже (это уже в нынешние времена) не умерло ли оно. Бога-рассказчика всегда пытались отыскать — во внутренностях животных, в щебете птиц, в неопалимой купине, в первой фразе десяти Заповедей. Но некоторые философы, а также многие религии) искали Бога — Образцового Автора, а именно Правило Игры, Закон, который делает или когда-нибудь сделает мировой лабиринт постижимым. В этом контексте Божественность — это нечто, что мы должны открыть одновременно с тем, почему мы обретаемся в этом лабиринте и какая дорога нам в нем предназначена.

В послесловии к «Имени розы» я писал, что детективы нравятся нам потому, что задаются тем же вопросом, что философия и религия: «кто виноват?». Но это метафизика для читателя первого уровня. У читателя второго уровня запросы выше: [217] как мне идентифицировать (в умозрительном плане) или даже как мне сконструировать образцового автора, чтобы мое чтение обрело смысл? Стивен Дедал задавался вопросом: если человек, в ярости ударяя топором по бревну, вырубит изображение коровы, будет ли это изображение произведением искусства? Если нет, то почему? Сегодня, когда изучена поэтика *готовой продукции*, мы знаем ответ: случайно полученный образ является произведением искусства, если мы в состоянии представить себе, как авторский замысел привел к его созданию. В крайнем выражении эта формула гласит: чтобы стать хорошим читателем, необходимо стать хорошим писателем. Это крайнее выражение великолепно передает нерасторжимую диалектическую связь между автором и образцовым читателем.

В этой диалектике нам надлежит следовать наставлению дельфийского оракула: познай самого себя. А поскольку, как напоминает нам Гераклит, «Бог, чей оракул в Дельфах, не говорит и не скрывает, но указывает знаками», познание себя безгранично, [218] ибо принимает форму бесконечных расспросов.

Впрочем, при потенциальной своей бесконечности, расспросы эти все-таки ограничены объемом сокращенного издания Энциклопедии, потребного для художественного произведения, тогда как у нас нет уверенности, является ли реальный мир, вместе с бесконечным числом его возможных слепков, бесконечным и ограниченным, либо конечным и безграничным. Но есть и еще одна причина, по которой вымысел метафизически уютнее, чем реальность. Это золотое правило, которым пользуются криптографы и дешифровальщики, а именно, что смысл любого тайного сообщения можно расшифровать, если только у вас есть уверенность, что это действительно сообщение. Проблема с реальным миром состоит в том, что с самой зари времен люди гадают, есть ли в нем смысл, и если да, то какой. Что же до вымышленных миров, мы знаем наверняка, что в них есть смысл, что авторская сущность присутствует вовне — как фигура создателя и внутри — как набор инструкций для чтения.

[219] Следовательно, наши искания образцового автора-это поиск эрзаца другого образа, образа Отца, он затерян в Дымке Бесконечности, и мы не перестаем гадать, что там: ничто или нечто.

VI

ВЫМЫШЛЕННЫЕ ПРОТОКОЛЫ

[220] Но если вымышленные миры так уютны, почему бы не попытаться прочесть реальный мир как роман? Или, если все существующие вымышленные миры так малы и обманчиво-уютны, почему не попытаться создать новые, которые были бы столь же сложны, противоречивы и непостижимы, как реальный?

Позвольте мне начать с ответа на второй вопрос: Данте, Рабле, Шекспир, Джойс именно так и делали. Равно как и Нерваль. В своих работах об «открытых произведениях» я говорю именно о тех литературных текстах, которые своей непроясненностью конкурируют с жизнью. Да, из «Сильвии» мы узнаем с абсолютной непреложностью, что Адриенна умерла

в 1832 году (мы, между прочим, не можем утверждать с той [221] же уверенностью, что Наполеон умер в 1821-м, — а вдруг его тайно вывез со Святой Елены Жюльен Сорель, оставив на его месте двойника, и поселил под именем священника Додю в Луази, где тот и встретился с рассказчиком в 1820-м). Но все прочее в этой истории, все эти сложные переключки между сном и реальностью, прошлым и настоящим, — больше напоминает неопределенность, которая превалирует в нашей жизни, а не железную уверенность Скарлетт О'Хара, что завтра будет новый день.

А теперь позвольте ответить на первый вопрос. В моей книге «Открытое произведение» речь, в частности, идет о приеме, который используется в прямых телевизионных трансляциях: чтобы придать случайным событиям форму, им сообщают нарративную структуру; я пишу, что жизнь, вне всяких сомнений, куда больше похожа на «Улисса», чем на «Трех мушкетеров», — но мы тем не менее склонны прочитывать ее как «Трех мушкетеров», а не как «Улисса». Якопо Бельбо, персонаж моего «Маятника Фуко», согласен со мной, когда говорит:

[222] Я думал, что настоящие денди не ухаживают за Скарлетт О'Харами и за Констанциями Бонасье... Я считал, бульварный роман уводит немножечко за пределы жизни... Но ничего подобного... Прав Пруст: жизнь воплощается более в плохой музыке, нежели в торжественной мессе. Искусство... показывает мир таким, каким его хотели бы увидеть деятели искусства. Бульварный романчик вроде бы игра, но жизнь в нем представлена именно как она есть, в крайнем случае — какой она будет. Женщины похожи на маркизу ангелов Анжелику, а не на ангельскую Беатриче. Профессор Мориарти натуральнее Пьера Безухова, и ход истории ближе к фантазиям Эжена Сю, нежели к проекту Гегеля.

Горькое, что ни говори, замечание, замечание человека разочарованного. Однако оно отражает наше естественное стремление интерпретировать происходящие вокруг события в форме, которую Барт называл *textelisible*, *читабельный текст*. Поскольку вымышленная среда куда уютнее естественной, мы пытаемся читать жизнь так, будто она тоже является художественным произведением.

Так вот, в своей последней лекции я буду разбирать всевозможные случаи, когда нам [223] приходится менять местами вымысел и реальность — прочитывать действительность как литературный текст, прочитывать текст как действительность. Иногда такие казусы бывают забавны и безобидны, иногда совершенно неизбежны, иногда жутковаты.

В 1934 году Карло Эмилио Гадда опубликовал в одной газете статью с описанием миланской скотобойни. Гадда был замечательным писателем, и статья эта, соответственно, представляет собой великолепный образец художественной прозы. Андреа Бономи недавно предложил провести любопытный эксперимент. Давайте предположим, что в статье не упоминается Милан, речь идет просто о «городе», что она осталась неопубликованной и лежит в виде машинописи среди бумаг Гадды, что ее обнаруживает современная исследовательница, которая не может судить, о чем идет речь — о вымышленном или реальном мире. Следовательно, она не задается вопросом, являются ли сделанные в тексте утверждения истинными; она принимается воссоздавать определенный универсум, универсум скотобойни в неназванном — и, по всей видимости, [224] несуществующем — городе. После этого исследовательница обнаруживает еще один экземпляр статьи в архиве миланской скотобойни; на полях этого экземпляра директор много лет назад сделал пометку: «NB: безусловно точное описание». Следовательно, текст Гадды предстает как правдивый рассказ о конкретном месте, существующем в реальном мире. Вывод Бономи заключается в следующем: хотя исследовательнице и придется изменить свое мнение о природе текста, у нее нет необходимости его перечитывать. Мир, который в нем описан, его обитатели и все свойства остаются прежними; исследовательнице всего лишь придется нанести события на карту реальности. По словам Бономи, «для того чтобы понять содержание

фактографического фрагмента, совершенно не обязательно применять к этому содержанию категории истинности и ложности».

Это утверждение совсем не так очевидно, как кажется на первый взгляд. На самом деле, слушая или читая о неких фактах, мы инстинктивно настораживаемся, так как исходим из того, что говорящий или пишущий [225] пытается выдать свои слова за правду, и, соответственно, квалифицируем услышанное с точки зрения истинности или ложности. Подобным же образом мы, как правило, считаем, что только в исключительных случаях — помеченных флажком «вымысел» — мы должны воздержаться от недоверия и приготовиться вступить в воображаемый мир. Однако мысленный эксперимент с текстом Гадды доказывает, что, выслушивая утверждения, в которых излагается, что произошло с таким-то в таком-то месте, мы сперва принимаем участие в воссоздании универсума, обладающего внутренней целостностью, — и только потом решаем, как следует квалифицировать эти утверждения: как описание реального или воображаемого мира.

Здесь пришло время вспомнить о различии, которое ученые проводят между *естественным* и *искусственным* повествованием. В естественном повествовании описываются события, которые имели место на самом деле (или которые говорящий, по недоразумению или по злему умыслу, выдает за таковые). Примерами естественного повествования [226] могут быть мой рассказ о том, что я делал вчера, газетная заметка или даже «История упадка и разрушения Римской империи» Гиббона. Искусственное повествование — это литература; она только притворяется, что говорит правду о реальном мире, или якобы говорит правду о мире вымышленном.

Опознать искусственное повествование нам, как правило, помогает «паратекст» — то есть внешние признаки, находящиеся вне текста. Типичным паратекстуальным указанием на то, что мы имеем дело с литературным произведением, является слово «роман» на обложке. Иногда ту же функцию выполняет имя автора; так, читатели девятнадцатого века знали, что книга, на титуле которой значится «новое произведение автора „Уэверли“», — вне всякого сомнения художественный текст. Наиболее явным текстуальным (то есть внутренним) указанием на то же самое может служить вводная формула, вроде «Давным-давно жили-были...».

Однако все не так однозначно. Возьмем, к примеру, вошедший в историю инцидент 1940 года с радиопередачей Орсона Уэллса [227] о том, что на Землю якобы напали марсиане. Поскольку некоторые радиослушатели были твердо убеждены, что все сводки новостей суть примеры естественного повествования, передача вызвала смятение и даже панику, хотя Уэллс считал, что подал слушателям достаточно сигналов «литературности». Однако многие включили приемники уже после того, как передача началась; другие не распознали сигналов и нанесли содержание передачи на карту реального мира.

Мой друг Джорджо Челли, писатель и профессор-энтомолог, однажды придумал рассказ об идеальном преступлении. Мы оба выступали там в качестве персонажей. Челли (персонаж) впрыснул в тюбик с зубной пастой химический состав, который привлекает ос и вызывает у них сексуальное возбуждение. Эко (персонаж) почистил этой пастой зубы перед сном, и небольшое количество состава осталось у него на губах. Рой воспламененных ос набросился на его лицо, и бедняге Эко пришел конец. Рассказ был опубликован на третьей полосе болонской газеты «Иль ресто дель карлино». Не знаю, [228] известно вам это или нет, но, по крайней мере до недавнего времени, итальянские газеты, как правило, посвящали третью полосу искусству и литературе. Главный материал, набранный гарнитурой «эльзевир», — он и назывался «эльзевиром», — помещался в левой колонке; это мог быть обзор, рецензия или даже новелла. Рассказ Челли был напечатан эльзевиром под названием «Как я убил Умберто Эко». Редакторы явно ни на миг не усомнились в прописной для них истине: читателям известно, что всерьез надлежит принимать все публикации, за исключением тех, которые набраны эльзевиром, — эти можно или даже нужно рассматривать как искусственное повествование.

Однако в то утро, когда я пошел завтракать в бар возле своего дома, официанты

загладели от радости, поскольку были убеждены, что Челли действительно меня прикончил. Я списал их реакцию на то, что культурный уровень не позволяет им распознавать журналистские уловки. Однако в тот же день я столкнулся с деканом своего факультета, высокообразованным человеком, которому, разумеется, известно все [229] о различиях между текстом и паратекстом, естественным и искусственным повествованием и прочем в этом роде. Он сказал мне, что, раскрыв утром газету, буквально опешил. Хотя ужас его длился недолго, само по себе появление этого заголовка в газете — то есть в контексте, в котором, по определению, описываются истинные события, — в первый момент внушило ему мысль, будто это правда.

Утверждают также, что искусственное повествование можно распознать благодаря тому, что оно структурно сложнее естественного. Однако любые попытки формализовать структурные различия между искусственным и естественным повествованиями, как правило, заходят в тупик из-за обилия контрпримеров. Так, мы можем определить художественную прозу как повествование, в котором персонажи совершают действия или подвергаются воздействиям, причем эти действия и воздействия видоизменяют состояние персонажа от исходного к конечному. Однако то же самое определение подходит и к любой истории, серьезной и правдивой, к примеру: «Вчера вечером я зверски проголодался. Я пошел [230] ужинать. Я съел бифштекс и омара, и мне стало хорошо».

Можно, конечно, сказать, что действия в реальной истории труднее, чем в литературной, и ставят нас перед необходимостью мучительного и непредсказуемого выбора; впрочем, я уверен, что Джером К. Джером сумел бы передать во всех красках, как он делал мучительный выбор между бифштексом и омаром и с каким блеском вышел из этого испытания. Можно сказать обратное: что литература сложнее жизни. Но дилеммы, которые приходится разрешать персонажам «Улисса», более мучительны, чем те, которые встают перед нами в повседневной жизни. Правила Аристотеля (согласно которым персонаж должен быть не лучше и не хуже нас, должен переживать неожиданные разоблачения и терпеть прихоти рока до той самой точки, когда действие достигнет развязки, за которой последует катарсис) тоже не дают точного определения художественной литературы: многие «Жизнеописания» Плутарха отвечают всем Аристотелевым требованиям.

Может быть, литературность проявляется в не подлежащих проверке деталях, [231] передаче психологии и чувств героев? Ролан Барт, рассуждая о «реалистических приемах» в литературе, цитирует фрагмент из «Истории Франции» Мишле (Том 5, «Революция», 1869), где автор пользуется этим литературным приемом — непроверяемой деталью — описывая Шарлотту Корде в заключении: «Через полтора часа в дверцу за ее спиной тихо постучали».

Что же касается эксплицитных вводных сигналов «литературности», их, понятное дело, никогда не бывает в начале естественного повествования. Так, несмотря на название, «Правдивая история» Лукиана из Самосаты должна восприниматься как вымысел, поскольку во втором абзаце автор недвусмысленно заявляет: «Я собрал всевозможные бредни под маской правды и достоверности». Генри Филдинг начинает «Тома Джонса» предупреждением к читателю, что тот держит в руках роман. Другой типичный показатель литературности — это притворные притязания на хроникальность. Сравните два зачина:

Справедливые и настойчивые просьбы многомудрых братьев сподвигли меня... задаться вопросом, почему никто днесь не пишет [232] летописей, ни в какой литературной форме, дабы могли мы передать нашим потомкам рассказ о многих событиях, каковые имели место как в Господних храмах, так и промеж людей, событий, которые заслуживают того, чтобы о них знали.

Никогда величие и галантность не сияли во Франции столь ярко, как в последние годы правления Генриха II.

Первый отрывок — начало «Истории наших времен» Рауля Глобера; второй — из

«Принцессы Клевской» мадам де Лафайет. Следует отметить, что второй отрывок занимает многие страницы и только потом читателю открывается, что он имеет дело с зачином романа, а не хроники.

16 августа 1968 года я приобрел книгу под названием «Записки отца Адсона из Мелька...» (...)В довольно бедном историческом комментарии сообщалось, что переводчик дословно следовал изданию рукописи XIV в., разысканной в библиотеке...

Говорят, что однажды Цезарь увидел в Риме, как какие-то богатые иностранцы носили за пазухой щенят и маленьких обезьян и ласкали их. Он спросил их, разве у них женщины не рожают детей?

[233] Второй зачин, очень напоминающий литературу, — начало Плутархова жизнеописания Перикла, а первый открывает мой роман «Имя розы».

Если какая история человеческой жизни и стоит того, чтобы предать ее гласности и не усомниться в ней по опубликовании, то именно та, которую издатель представляет вам в этой книге. Удивительные приключения этого человека (по мнению издателя) затмевают все, что было известно доньше... Издатель убежден, что история эта — правдивое изложение фактов; в ней не замечено ни тени вымысла.

Да не посетуют наши читатели, что мы воспользуемся этой возможностью и бегло набросаем портрет величайшего из королей, которые восходили в новые времена по праву рождения на трон. Опасаемся лишь, что нам не удастся сжать столь долгую и насыщенную историю до тех пределов, которые мы себе отвели.

Первый отрывок — начало «Робинзона Крузо». Второй — зачин эссе Маколея о Фридрихе Великом.

Я не имею права начать рассказ о событиях моей жизни без того, чтобы упомянуть добрых моих родителей: их душевные качества и [234] их любовь оказали огромное влияние на мое развитие и мое благополучие.

Хотя я не склонен, даже сидя у камелька в тесном кругу друзей, распространяться о своей персоне и о своих делах, все же, пожалуй, не так уж странно, что у меня дважды появлялся автобиографический зуд, понуждая обратиться к публике от собственного лица.

Первый абзац — начало мемуаров Джузеппе Гарибальди; второй — из «Алой буквы» Натаниэля Готорна.

Существуют, разумеется, и совершенно внятные сигналы литературности — например, начало *in medias res*¹¹, открывающий текст диалог, заявление, что речь пойдет об индивидуальной, а не общей истории, и прежде всего — ироничный комментарий к зачину, как в романе Роберта Музиля «Человек без свойств», который начинается с длинного описания погоды, начиненного специальными терминами:

Над Атлантикой была область низкого атмосферного давления; она перемещалась к востоку, к стоявшему над Россией антициклону, и еще не обнаруживала тенденции обойти его [235] с севера. Изотермы и изотеры делали свое дело. Температура воздуха находилась в надлежащем отношении к среднегодовой...

Музиль продолжает в таком духе с полстраницы, а потом замечает:

Короче говоря, — и этот оборот речи, хотя он чуть старомоден, довольно точно определит факты, — стоял прекрасный августовский день 1913 года.

Однако достаточно найти хотя бы одно литературное произведение, лишенное всех этих черт (а на деле примеров можно набрать десятки), чтобы опровергнуть сказанное и прийти к выводу, что неоспоримых признаков литературности попросту не существует, существуют только паратекстуальные признаки.

Это значит, что довольно часто происходит следующее: мы не вступаем в вымышленный мир по собственному почину; мы случайно оказываемся в его пределах. Через какое-то время мы начинаем это понимать и приходим к выводу, что происходящее с нами — сон. Говоря словами Новалиса: «Если вам снится, что вы спите, вы на грани пробуждения». Однако это состояние [236] полусна — в котором оказывается рассказчик «Сильвии» — ставит перед нами многочисленные проблемы.

В литературе отсылки к конкретным фактам настоящего мира так тесно сцеплены с вымыслом, а элементы вымысла с отсылками к реальности, что, проведя некоторое время в мире романа, читатель перестает понимать, где именно он находится. Что происходит в этом состоянии — хорошо известно. Чаще всего читатель начинает наносить вымышленную модель на карту реальности, иными словами, верить в истинность вымышленных персонажей и событий. То, что многие верили, и до сих пор верят, в существование Шерлока Холмса, — самый известный из множества аналогичных примеров. Если вам приходилось бывать в Дублине в обществе поклонников Джойса, вы знаете, что спустя некоторое время и им и вам становится очень трудно отделить город, описанный Джойсом, от реального; а теперь, когда ученые установили, кто был прототипами джойсовских персонажей, смычка эта стала еще крепче. Прогуливаясь вдоль каналов или взбираясь [237] на башню Мартелло, вы начинаете путать Гогарти с Линчем или Крэнли, а юного Джойса — со Стивеном Дедалом.

Пруст пишет в эссе о Нервале, что «дрожь пробегает по становому хребту, когда читаешь название „Понтарме” в железнодорожном расписании». Воспринимая «Сильвию» как повесть о человеке, видящем сон во сне, Пруст начинает грезить о Валуа, существующем в реальности, в несбыточной надежде снова обрести девушку, которая давно уже стала частью его собственных снов.

Слишком серьезное отношение к литературным персонажам порождает интертекстуальную литературу: персонаж одного литературного произведения может появиться в другом в качестве доказательства правдоподобия. Именно это происходит в конце второго акта «Сирано де Бержерака» Ростана, где к герою обращается мушкетер, которого почтительно представляют как д'Артаньяна. Появление д'Артаньяна должно служить гарантией истинности рассказа о Сирано — хотя д'Артаньян был всего лишь второстепенным историческим персонажем (известным по большей части [238] благодаря Дюма), а Сирано — знаменитым писателем.

Если литературный персонаж начинает странствовать из текста в текст, это значит, что он обрел гражданство в реальном мире и эмансипировался от породившего его произведения. Недавно, исходя из того, что постмодернизм приучил читателей к любым металитературным хулиганствам, я набросал следующее:

Вена, 1950. Двадцать лет пронеслось, но Сэм Спейд не оставил поисков мальтийского сокола. Он выходит на связь с «третьим человеком» Гарри Лаймом, они встречаются в Пратере на колесе обозрения. Потом заходят в «Кафе Моцарт», где Сэм исполняет на кифаре «As Time Goes By». За столиком у дальней стены — из уголка рта свисает сигарета, лицо угрюмо — сидит Рик. Он нашел ключ к разгадке в бумагах, которые показал ему Угарте. Он показывает фото Угарте Сэму Спейду. «Каир!» — бормочет сыщик. Рик продолжает свой

доклад: когда он победоносным маршем вошел в Париж с капитаном Рено в составе освободительной армии де Голля, он слышал о некоей леди Дракон (по некоторым данным ликвидировавшей Роберта Джордана во время гражданской войны в Испании), которую тайная разведка пустила по следу сокола. Она [239] должна появиться с минуты на минуту. Дверь открывается, входит дама. «Ильза!» — восклицает Рик. «Бриджит!» — восклицает Сэм Спейд. «Анна Шмидт!» — восклицает Лайм. «Мисс Скарлетт!» — восклицает Сэм. — Вы вернулись! Не заставляйте больше моего шефа так страдать!»

Из темноты за баром появляется некто с саркастической ухмылкой на лице. Это Филип Марло. «Пойдемте, мисс Марпл, — обращается он к даме. — Отец Браун дожидается нас на Бейкер-стрит».

Как удастся литературному герою зажить реальной жизнью? Такое случается далеко не с каждым. Этого не произошло с Гаргантюа, Дон Кихотом, госпожой Бовари, капитаном Сильвером, лордом Джимом и Лупоглазым Попейем (ни фолкнеровским, ни тем, что из комикса). А произошло это с Шерлоком Холмсом, Сиддхартхой, Леопольдом Блумом и Риком Елейном. По моему мнению, внетекстуальная и интертекстуальная жизнь персонажей, как правило, совпадает с их культом. Почему фильм становится культовым? Почему роман или поэма становится культовой книгой?

Когда-то, рассуждая, почему «Касабланка» стала культовым фильмом, я выдвинул [240] гипотезу, что одним из факторов, способствующих формированию культа вокруг определенного произведения, является «несвязанность», или «разборность» этого произведения. Несвязанность наводит на мысль о «порванных связях». Сейчас я объясню. Теперь уже всем известно, что «Касабланку» снимали от эпизода к эпизоду и никто не знал, чем фильм закончится. Ингрид Бергман сохраняет свой чарующе-загадочный вид потому, что, играя роль, она не знала, какому из поклонников ей велят отдать предпочтение, поэтому улыбалась обоим нежной и многозначительной улыбкой. Кроме того, нам известно, что в интересах развития сюжета сценаристы напихали в фильм все мыслимые экранные и литературные клише, превратив его, так сказать, в музей кинематографии. По этой причине «Касабланку» можно воспринимать по частям, выхватывая куски, каждый из которых становится цитатой, архетипом. В определенной степени то же самое можно сказать и о «Шоу ужасов Роки Хоррора», который является культовым фильмом в чистом виде именно потому, что лишен формы — его можно разбирать на цитаты, порывая связи [241] между кусками, до бесконечности. Между прочим, в своем знаменитом эссе Т. С. Элиот предположил, что тому же самому обязан своим успехом и «Гамлет».

Согласно Элиоту, «Гамлет» стал результатом слияния трех источников; в одном движущим мотивом была месть, в другом отсрочки ее осуществления были связаны с тем, что до короля, окруженного стражей, было трудно добраться, а в третьем безумие Гамлета было продуманным и эффективным способом снять с себя подозрение. Шекспир же захотел ввести тему материнской вины и ее воздействия на сына, но не сумел достаточно убедительно наложить этот мотив на «неподатливый» материал источников. В результате «целесообразность и необходимость отсрочки осуществления мести так и остается без объяснения; а „безумие“ служит не усыплению, а скорее обострению подозрительности короля... Пожалуй, больше найдется тех, кто считает „Гамлета“ произведением искусства, потому что его интересно читать, чем тех, кому его интересно читать, потому что это произведение искусства. Это такая литературная Мона Лиза».

[242] Огромная многовековая популярность Библии проистекает именно из ее несвязанности, результата того, что ее писали независимо друг от друга несколько авторов. В «Божественной комедии» несвязанность практически отсутствует, но благодаря многомерности, обилию персонажей и рассказанных событий (все, что есть на небе и на земле, по словам Данте) каждая строчка способна разорвать связи с целым и выступать как магическое заклинание или как мнемонический прием. Некоторые поклонники Данте даже используют «Божественную комедию» для гадания; в средние века «Энеиду» Вергилия

использовали как источник пророчеств и откровений, подобно «Столетиям» Нострадамуса (еще один отличный пример успеха книги благодаря радикальной, непоправимой несвязанности). Однако если «Божественная комедия» допускает разрыв связей, то «Декамерон» — нет, поскольку в нем каждая новелла должна восприниматься как единство. Степень допустимого разрыва связей в художественном произведении не является мерилем его эстетической ценности. «Гамлет» все же остается замечательным произведением (сам [243] Элиот не заставит нас его разлюбить), тогда как даже фанаты «Шоу ужасов Роки Хоррора» вряд ли станут утверждать, что он дотягивает до уровня шекспировского гения. Но при этом и «Гамлет», и «Шоу ужасов» — объекты культа, поскольку первый допускает разрыв связей, а во втором они разорваны до такой степени, что допускают всевозможные виды интерактивных игр. Чтобы стать Священным лесом, лес должен быть густым и дремучим, как чащи друидов, а не аккуратненьким вроде французского парка.

Итак, существует множество причин, по которым литературное произведение может быть нанесено на карту реальности. Однако следует рассмотреть и другую, куда более важную проблему: наше стремление строить жизнь по законам литературы.

Согласно иудейско-христианскому мифу о Творении, Адам дал имена всем тварям и вещам. Старые как мир поиски совершенного языка (это тема моей книги «Поиски совершенного языка») включали попытки воссоздать язык Адама, о котором сказано, что он умел называть вещи и тварей в соответствии с их природой. Много веков [244] ученые считали, что Адам заложил в свою номенклатуру, то есть систему жестких десигнагов, названия природных родов и так составил «истинные» имена лошадей, яблок и дубов. Лишь в семнадцатом веке Фрэнсис Лодвик выдвинул предположение, что первоначальные имена Адам конструировал не по именам субстанций, а по названиям действий; иными словами, изначально не было слов для обозначения пьющего или питья, но существовало обозначение действия — пить. По утверждению Лодвика, именно из действия произошли потом названия для субъекта (пьющий), объекта (питье) и места (питейный дом). Представления Лодвика предвосхищали современную теорию функциональной грамматики (ранним сторонником ее был Кеннет Бэрк), согласно которой наше понимание конкретного слова в конкретном контексте имеет форму инструкции: «должен существовать субъект, контрсубъект, цель и т. д.». Короче говоря, мы понимаем смысл предложений, потому что в состоянии вообразить себе краткие сюжеты, содержащиеся в предложениях, даже когда они просто называют конкретную вещь.

Сходную идею мы обнаруживаем и в платоновском «Кратиле»: слово отображает не [245] самое вещь, но причину или результат действия. Говоря о Юпитере, употребляют родительный падеж от слова «бог», *Dios*, поскольку это первичное имя передает основную деятельность верховного бога: *di' on zen*, «тот, через которого дается жизнь». Так же и слово *anthropos* (человек) предстает как искажение предшествовавшей синтагмы: «способный распознавать то, что видит».

Итак, мы можем сказать, что Адам не распознавал то, что видел, например тигров как индивидуальные образцы природных родов. Он рассматривал их как конкретных зверей, имеющих определенные морфологические свойства, совершающих всевозможные действия, взаимодействуя с другими зверями и с окружающей средой. Затем он удостоверился, что субъект, взаимодействующий с контрсубъектом с целью достичь определенных целей и проявляющий себя в определенных обстоятельствах, является лишь элементом некоего сюжета — неотделимого от субъекта, равно как и субъект есть обязательная часть сюжета. Только на этой стадии миропознания предмет «икс-в-действии» мог получить наименование «тигр».

[246] Сегодня специалисты в области искусственного интеллекта используют слово «матрица» для обозначения алгоритмов действия (таких как *войти в ресторан, поехать на вокзал, чтобы сесть в поезд, открыть зонтик*). Компьютер, обученный этим алгоритмам, способен понимать всевозможные ситуации. Однако психологи, например Джером Брунер, утверждают, что наш обычный способ мысленного изложения повседневных событий также

имеет сюжетную форму, и то же самое происходит с Историей, существующей как *historia rerum gestarum*¹² или изложение реальных событий прошлого. Артур Данто сказал, что «история рассказывает истории», а Хайден Уайт говорил об «истории как литературном артефакте». А. Д. Греймас основал всю свою семиотическую теорию на «актантной модели», своего рода нарративном скелете, который представляет собой глубинную структуру всякого семиотического процесса, так что «нарративность есть... организующий принцип *любого* дискурса».

[247] Наша перцептуальная связь с миром действует постольку, поскольку мы относимся с доверием к существовавшим до нас рассказам. Целостная перцепция дерева невозможна без знания (полученного от других) о том, что это продукт долгого роста и что оно не вырастает в один день. Уверенность в этом есть часть нашего «понимания» того, что дерево — это дерево, а не цветок. Мы просто верим тем историям, которые узнали от предков, хотя сегодня и называем этих предков учеными.

Жизнь только в настоящем невозможна; мы постоянно скрепляем вещи и события клеем памяти — как личной, так и коллективной (история и миф). Мы отталкиваемся от рассказа о прошлом, когда, говоря «я», безапелляционно утверждаем, что являемся естественным продолжением человека, который (по свидетельству наших родителей или книги актов гражданского состояния) родился в определенное время определенного дня определенного года, в определенном месте. Из-за того, что человеку даны два вида памяти (индивидуальная память, благодаря которой мы знаем, что делали вчера, и коллективная память, которая осведомляет, [248] когда и где родилась наша мать), часто происходит путаница и нам кажется, что мы присутствовали при рождении собственной матери (или матери Юлия Цезаря) так же, как «присутствуем» в сценах из собственного прошлого опыта.

Это переплетение индивидуальной и коллективной памяти увеличивает срок нашей жизни, продлевая ее вспять во времени, и представляется нам обещанием бессмертия. Приобщаясь к коллективной памяти (через рассказы старших или через книги), мы уподобляемся Борхесу, вззирающему на магический Алеф — точку, вобравшую в себя все другие точки: мы можем вместе с Наполеоном зябко повести плечами под порывом холодного ветра, налетевшего на Святую Елену, порадоваться вместе с Генрихом V победе при Азенкуре и помучиться вместе с Цезарем из-за вероломства Брута.

В общем, легко понять, почему нас так притягивает литература. Она дает возможность неограниченного применения наших способностей к перцептуальному восприятию мира и к воссозданию прошлого. У литературы та же функция, что и у игры.

[249] Играя, дети научаются жизни, поскольку воспроизводят ситуации, в которых могут оказаться, повзрослев. А мы, взрослые, через литературу упражняем свои способности структурировать прошлый и настоящий опыт.

Но если литературность так тесно связана с повседневностью, бывают ли случаи, когда мы просто интерпретируем жизнь как литературу и, таким образом, вносим в нее элементы вымысла?

Я хотел бы привести тут одну не слишком красивую историю, которая с самого начала была чисто литературной — поскольку изобиловала цитатами из литературных источников, — но которую многие, на беду, приняли за правду.

Зачин нашей истории относится ко временам очень далеким, к началу четырнадцатого века, когда Филипп Красивый уничтожил орден рыцарей-тамплиеров. С тех самых времен не прекращались домыслы о тайной деятельности уцелевших членов ордена. До сих пор выходят все новые книги, открывающие тайну тамплиеров; десятки их стоят в магазинах в разделе тайных и оккультных наук.

[250] В семнадцатом веке возникла другая история — история Розы и Креста. Братство Розы и Креста впервые вышло на сцену в описаниях, содержащихся в Манифесте Розы и Креста (*Fama fraternitas*, 1614; *Confessio Roseae Crucis*, 1615). Формально автор или авторы

манифестов неизвестны, поскольку те, кому приписывали авторство, это отрицали. Манифесты вызвали к жизни бурную деятельность тех, кто поверил в существование братства и выражал горячее желание вступить в его ряды. Если не считать нескольких намеков, никто не признавался в принадлежности к братству, поскольку оно было тайным и писатели-розенкрейцеры, как один, утверждали, что никакие они не розенкрейцеры. Следовательно, по определению те, кто впоследствии заявлял о своей принадлежности к розенкрейцерам, таковыми не являлись. В результате не только не существует никаких исторических доказательств существования розенкрейцеров, но таковых доказательств просто не может быть по определению. В семнадцатом веке Генрих Нейгаус сумел «продемонстрировать», что они существуют, приведя [251] следующий умопомрачительный довод: «Уже из одного того обстоятельства, что они меняют и укрывают свои имена, и лгут о своем возрасте и, по собственному признанию, приходят неузнанными, ни один логик не станет опровергать, что необходимо вытекает, что они действительно существуют» (*Pia et ultimissima admonestatio de fratribus Roseae Crucis... Danzig, 1618*). За прошедшие с тех пор века образовалось множество эзотерических обществ, члены каждого из которых утверждали, что являются единственными истинными наследниками истинных розенкрейцеров и обладают бесспорными письменными свидетельствами этого — которые, однако, никому не могут предъявить, поскольку свидетельства эти тайные.

В этой романтической рамке прекрасно разместилось возникшее в восемнадцатом веке масонство, называвшее себя храмовым или оккультным; масоны не только считали своими родоначальниками строителей Храма Соломона, но также утверждали, что строители Храма состоят в родстве с тамплиерами (храмовниками), тайные обряды которых были переданы современному [252] масонству через розенкрейцеров. Эти тайные общества, равно как и предполагаемое существование Неведомых Властителей, правящих судьбами мира, были предметом жарких споров в дни, непосредственно предшествовавшие Французской революции. В 1789 году маркиз де Люше предупредил, что «под покровом глубочайшей тьмы образовано было некое сообщество, сообщество новых существ, которые знают друг друга, хотя никогда друг друга не видели... У иезуитской системы правления сообщество это позаимствовало слепое повиновение; у масонов переняло их обряды и церемонии; у тамплиеров — их подземные мистерии и великую дерзость» (*Essai sur la secte des illumines, 1789*).

Между 1797 и 1798 годом аббат Баррюэль, пытаясь создать летопись Французской революции, написал свои «Мемуары, подготовительные материалы для истории якобинства», книгу, предположительно основанную на фактах, которая читается как бульварный роман. Открывается она, ясное дело, разговором о тамплиерах. После сожжения их Великого Магистра Молэ они [253] якобы превратились в тайное общество, поставившее себе целью уничтожение папства и всех монархий и создание Всемирной республики. В восемнадцатом веке они подмяли под себя масонов и создали своего рода академию (зловредными членами которой были Вольтер, Тюрго, Кондорсе, Дидро и Д'Аламбер); они же повинны в возникновении якобинства. Однако якобинцами руководило еще более тайное общество, а именно баварские иллюминаты, цареубийцы по основному роду деятельности. Таким образом, согласно Баррюэлю, Французская революция была итогом давнего заговора.

Даже Наполеон требовал от своих осведомителей донесений о деятельности тайных обществ. Составителем этих донесений был Шарль де Беркхайм, который — по примеру всех шпионов и доносчиков — черпал информацию из открытых источников и подавал как сенсационные открытия то, о чем Наполеон и сам мог бы прочесть в книгах маркиза де Люше и аббата Баррюэля. Судя по всему, леденящие душу описания директората Неведомых Властителей, [254] способных править всем миром, произвели на Наполеона такое впечатление, что он решил доказать, что и он ничем не хуже.

В «Мемуарах» Баррюэля ни слова не сказано о евреях. Однако в 1806 году он получил письмо от некоего капитана Симонини, который утверждал, что Мани (основатель манихейства) и Горный Старец (великий магистр тайного ордена убийц и, следовательно,

могучий союзник ранних тамплиеров) были евреями, что масонство придумали евреи и что евреи проникли во все существующие тайные общества. Не исключено, что письмо Симонини было фальшивкой, сфабрикованной агентами министра полиции Жозефа Фуше, обеспокоенного тем, что Наполеон, из политических соображений, заигрывает с французской еврейской общиной.

Баррюэль был напуган откровениями Симонини и, как говорят, даже выражал в частных беседах опасения, что публикация письма может привести к еврейским погромам. Тем не менее он написал некую «Записку» о том, что разделяет идеи Симонини, и хотя текст этот он уничтожил, слухи о нем успели разползтись. Они, впрочем, [255] не дали никаких заметных результатов вплоть до середины столетия, когда иезуиты не на шутку обеспокоились антиклерикальной деятельностью отцов итальянского Рисорджименто, таких как Гарибальди, имевших связи с масонами. Из соображений полемической целесообразности они стали пропагандировать тезис, что итальянские карбонарии — агенты жидо-масонского заговора.

Антиклерикалы в девятнадцатом веке в свою очередь пытались ослабить иезуитов, доказав, что те злоумышляют против человечества. Этим занимались многие «серьезные» писатели (от Мишле и Кине до Гарибальди и Джоберти); однако наибольшую популярность этим взглядам обеспечил романист Эжен Сю. Гнусный мсье Роден из его романа «Вечный жид», олицетворение всемирного иезуитского заговора, явственно представляет собой очередную романизованную версию Неведомых Властителей. Мсье Роден вновь появляется в последнем романе Сю «Тайны одного народа», где дьявольский замысел иезуитов изобличен во всех его преступных деталях в документе, который присылает Родену [256] (вымышленному персонажу) глава ордена отец Руутаан (историческое лицо). Сю также выводит на сцену еще одного вымышленного персонажа — Рудольфа Герольштейна из романа «Парижские тайны» (воистину культовой книги — тысячи читателей писали письма ее героям). Герольштейну удастся заполучить упомянутый документ, и он разоблачает «хитроумие, с которым организован этот гнусный заговор, и то, какими страшными горестями, каким жутким рабством, каким деспотическим гнетом грозил бы он Европе и всему миру в случае своего осуществления».

После выхода романов Сю в 1864 году некий Морис Жоли написал либеральный памфлет, направленный против Наполеона III: Макиавелли, воплощение диктатора-циника, беседует в нем с Монтескье. Иезуитский замысел, сфабрикованный Сю (вместе с классическим девизом «Цель оправдывает средства»), приписывается теперь Наполеону — и я насчитал в этом памфлете по меньшей мере семь страниц, которые если не являются прямым плагиатом, то как минимум обильно уснащены пространными, хотя и не закавыченными, цитатами из Сю. Жоли [257] был арестован за свои антигосударственные писания, отсидел год и три месяца в тюрьме, после чего покончил с собой. Жоли покидает сцену, однако нам еще предстоит встретиться с ним в будущем.

В 1868 году служащий немецкого почтового ведомства Герман Гедше, которому и раньше случалось публиковать лживые и клеветнические политические памфлеты, издал, под псевдонимом сэр Джон Ретклифф, бульварный роман «Биарриц», в котором описал оккультную церемонию на пражском кладбище. За основу Гедше взял описанную в 1849 году Дюма в «Жозефе Бальзаге» встречу между Калиостро, главой Неведомых Властителей, и группой других иллюминатов, результатом которой стал заговор с похищением ожерелья королевы. Однако вместо того, чтобы изображать Калиостро и компанию, Гедше срежиссировал всю сцену заново, изобразив представителей двенадцати колен Израилевых, которые сошлись, чтобы подготовить еврейское завоевание мира, предсказанное в подробностях их верховным раввином. Пять лет спустя та же самая история была перетолкована в русском памфлете («Евреи — властители мира»), [258] но уже подавалась как репортаж о подлинных фактах. В 1881 году французская газета «Контампорэн» перепечатала ту же самую историю с пометкой, что она получена из абсолютно надежного источника, от английского дипломата сэра Джона Рэдклиффа. В 1896 году Франсуа Бурнан

вновь процитировал высказывания верховного раввина (которого назвал Джоном Рэдклифом) в книге «Иудеи, наши современники». С этого момента масонская программа, изобретенная Дюма, расцвеченная вымыслами Сю и приписанная Жоли Наполеону III, превратилась в «истинный» дискурс о верховном раввине, который был процитирован еще в нескольких местах.

Но и на этом дело не кончилось. В начале двадцатого века Петр Иванович Рачковский (персонаж отнюдь не литературный, но вполне достойный звания такового), русский, арестованный за принадлежность к революционным группировкам левого толка и впоследствии сделавшийся полицейским осведомителем, вступил в ряды экстремистской террористической организации «Черная сотня», а впоследствии стал главой царской Охранки. Чтобы помочь [259] своему политическому покровителю графу Сергею Витте в борьбе с одним из его политических соперников Ильей Ционом, Рачковский организовал обыск в доме у Циона; там он обнаружил принадлежавший перу Циона памфлет — фактически, тот скопировал текст Жоли, обличавший Наполеона III, только «подправил» его, приписав идеи Макиавелли Сергею Витте. Поскольку Рачковский, как и всякий черносотенец, был ярким антисемитом (а происходило все это примерно в то же время, что и процесс Дрейфуса), он создал новую романизованную версию старого текста, вымарав все ссылки на Витте и приписав заговор евреям. Имя «Цион» звучало почти как «Сион», и Рачковский рассчитал, что еврейский заговор, разоблаченный евреем, будет выглядеть особо правдоподобно.

Текст, созданный Рачковским, стал, по всей видимости, первоисточником «Протоколов сионских мудрецов». «Протоколы» — явственный вымысел, поскольку в них мудрецы беззастенчиво перечисляют все свои гнусные замыслы; в романе Сю это бы, возможно, еще и сошло за правду, но в реальности подобная беспардонность выходит за [260] всяческие рамки правдоподобия. Мудрецы откровенно заявляют: «Нам свойственны неудержимая честолюбия, жгучая жадности, беспощадная мести, злобная ненависти». Однако — как и в случае с «Гамлетом» (если верить Элиоту), изобилие литературных источников лишило текст последовательности.

В «Протоколах» мудрецы требуют уничтожить свободу печати, но отстаивают свободу нравов. Они критикуют либерализм, однако поддерживают идею международного капитала. Они ратуют за революции во всех странах, однако, чтобы расшевелить массы, хотят усилить неравенство. Они планируют строительство подземных железных дорог, чтобы иметь возможность заминировать крупные города. Они утверждают, что цель оправдывает средства, и одобрительно высказываются об антисемитизме, который, во-первых, позволяет контролировать численность еврейской бедноты, а во-вторых, способен разжалобить иноверцев невыносимыми еврейскими мучениями. Они призывают отказаться от изучения классики и древней истории, но требуют насаждения спорта и «наглядного» обучения (то есть образования посредством [261] образов), чтобы оболванить рабочий класс. И так далее.

Как уже отмечали исследователи, нетрудно заметить, что «Протоколы» — продукт Франции девятнадцатого века, поскольку они начинены отсылками к французским реалиям рубежа веков (Панамский скандал, слухи о засилье акционеров-евреев в Компани дю Метрополитен). Не менее очевидно то, что они основаны на целом букете известных романов. Увы, с чисто повествовательной точки зрения сюжет в очередной раз оказался столь убедительным, что многие с легкостью приняли его на веру. Дальнейшее — уже из области Истории: странствующий русский монах по имени Сергей Нилус — темная личность, полупророк-полумошенник, давно одержимый идеей Антихриста, — опубликовал, дабы приблизиться к своей заветной цели и стать духовным наставником царя, текст «Протоколов» со своим предисловием. После чего текст этот пустился в странствие по Европе, пока не попал в руки к Гитлеру. Развязка сюжета вам известна.

Неужели никто не догадывался, что столь невообразимая смесь цитат из разнородных [262] источников (см. рис. 14) может быть только художественным произведением? Некоторые, безусловно, догадывались. Например, в 1921 году лондонская «Тайме» откопала

памфлет Жоли и подала его как источник «Протоколов». Однако факты немного стоят для тех, кому нравится жить в романе ужасов. В 1924 году Неста Уэбстер, жизнь положившая на доказательство истинности сюжета о Неведомых Властителях и еврейском заговоре, написала книгу под названием «Тайные общества и подрывные движения». Она владела всей возможной информацией, в том числе и о разоблачениях «Тайме», прекрасно знала историю Нилуса, Рачковского и Гедше и все остальное (не подозревала она лишь о параллелях с Дюма и Сю, до которых я докопался лично). Вот ее вывод: «Единственное заключение, к которому я смогла прийти, это то, что, вне зависимости от их подлинности, „Протоколы” представляют собой программу мировой революции, и в свете их пророческой сущности и необычайного сходства с протоколами некоторых тайных обществ прошлого они являются либо документом одного из таких обществ, либо творением человека, [263] прекрасно владеющего языком тайных обществ, который смог воспроизвести их идеи и фразеологию».

Силлогизм безупречен: поскольку «Протоколы» напоминают историю, которую я рассказала, они служат подтверждением ее правдивости. Или: «Протоколы» подтверждают историю, которую я выдумала на их основании; следовательно, они истинны. С тем же основанием можно сказать, что Рудольф Герольдштейн, переключившись из [264] «Парижских тайн» в «Тайны одного народа», подтверждает авторитетом первого романа правдивость второго.

Как мы должны относиться к вторжению литературы в жизнь, — теперь, когда мы убедились, какое воздействие на историю может оказывать это явление? Я не собираюсь утверждать, что мои прогулки в литературных лесах — это панацея от великих бед нашего времени. Тем не менее прогулки эти помогли нам понять механизм, посредством которого вымысел формирует реальность. Порой результаты получаются милыми и безобидными, вроде паломничества на Бейкер-стрит; однако в других случаях вместо того, чтобы превратиться в грёзу, жизнь становится кошмаром. Размышления о сложных взаимоотношениях между читателем и сюжетом, литературой и жизнью может стать своего рода терапией, посредством которой удастся излечить разум от сна, рождающего чудовищ.

В любом случае, люди никогда не перестанут читать литературные произведения, ибо именно в них мы ищем формулу, способную придать смысл нашему существованию.

[265] Ведь, в конце концов, на протяжении всей жизни мы пытаемся сотворить историю своего происхождения, в которой был бы дан ответ на вопрос, почему мы родились и зачем жили. Порой мы создаем историю космического масштаба, историю мироздания, порой — свою собственную (которую излагаем духовнику или психоаналитику или доверяем дневнику). Иногда наша собственная история сливается с историей мироздания.

Это однажды произошло и со мной, и я хочу завершить свой курс лекций отрывком из невыдуманного повествования.

Несколько месяцев тому назад меня пригласили посетить Музей науки и техники Ла-Корунья в Галисии. Под конец визита хранитель объявил, что у него есть для меня сюрприз, и повел меня в планетарий. Планетарии вообще меня зачаровывают, потому что когда гаснет свет, ты как бы остаешься в пустыне под звездным небом. Но в тот вечер меня ждало совершенно особое переживание.

Комната внезапно погрузилась во тьму, и я услышал дивную колыбельную Де Фаллы. Медленно (хотя и несколько быстрее, чем в реальности, потому что все действие [266] длилось всего пятнадцать минут) небо надо мной начало вращаться. Это было то самое небо, которое можно было наблюдать в Италии над моей родной Александрией в ночь с пятого на шестое января 1932 года. В некой утрированной реальности, я пережил ночь своего рождения.

Я пережил ее впервые, потому что в тот, первый раз ничего не видел. Не видела, скорее всего, и моя мать, измученная родами; но, возможно, ее видел мой отец, выйдя потихоньку на террасу, несколько взбудораженный дивным (по крайней мере, для него) событием, которое он только что наблюдал и к которому сам был причастен.

Аппаратура, которую использовали в том планетарии, есть и во многих других местах.

Возможно, не мне одному довелось пережить подобное. Но вы, надеюсь, не станете корить меня за то, что в течение тех пятнадцати минут я чувствовал себя единственным с начала времен человеком, получившим особое право воссоединиться с собственным началом. Я был так счастлив, что почувствовал (и даже почти пожелал), что мог бы, что должен был бы умереть в этот самый момент, что никакой другой миг уже [267] не окажется столь подходящим. Я умер бы тогда в блаженстве, поскольку пережил наяву самую красивую историю, которую мне довелось прочесть за всю свою жизнь. Наверное, я отыскал именно ту историю, которую все мы ищем на страницах книг и на экранах кинотеатров: историю, героями которой были я и звезды. Она была вымыслом, поскольку ее придумал хранитель; она была частью общей истории, потому что в ней говорилось о том, что произошло в космосе в определенный момент прошлого; она была реальностью, потому что я — живой человек, а не литературный персонаж. На миг я сделался образцовым читателем Книги Книг.

И в том литературном лесу мне хотелось остаться навсегда.

Но поскольку жизнь не балует никого, ни вас, ни меня, я сейчас стою здесь.