

У М Б. Е Р Т О



ОТКРОВЕНИЯ МОЛОДОГО
РОМАНИСТА

Умберто Эко

Откровения молодого романиста

«Corpus (ACT)»

2013

Эко У.

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

ISBN 978-5-17-077819-5

Знаменитый роман «Имя розы» увидел свет в 1980 году. Когда крупный ученый – семиолог, медиевист, специалист по массовой культуре – внезапно стал автором мирового бестселлера, его заподозрили в изобретении компьютерной программы, генерирующей литературные шедевры. Прошло более тридцати лет, и Умберто Эко, признанный мастер художественной прозы, публикует цикл своих гарвардских лекций, приглашая нас «за кулисы», туда, где создаются новые миры. Почему самоубийство Анны Карениной не оставляет нас равнодушными? Можно ли утверждать, что Грегор Замза и Леопольд Блум «существуют»? Где проходит граница между реальностью и вымыслом? Исследование творческого арсенала писателя неожиданно близко подводит к ответам на непростые вопросы: откуда берутся романы, как они пишутся и почему играют столь важную роль в нашей жизни. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

ISBN 978-5-17-077819-5

© Эко У., 2013

© Corpus (ACT), 2013

Содержание

1		6
	Что такое художественная литература?	7
	Однажды, давным-давно	9
	Как писать	10
	Миротворчество	12
	Изначальные идеи	14
	Конец ознакомительного фрагмента.	17

Умберто Эко

Откровения молодого романиста

Umberto Eco
Confessions of a young novelist

Published by arrangement with Harvard University Press

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

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

1

Слева направо

Книгу лекций, которую вы держите в руках, я назвал «Откровениями молодого романиста». Читатель имеет право спросить: почему? Ведь мне уже почти семьдесят семь. Однако так уж вышло, что мой первый роман «Имя розы» увидел свет в 1980 году, то есть моя литературная карьера началась всего двадцать пять лет назад. А посему я, с полным на то основанием, считаю себя довольно молодым и, безусловно, многообещающим писателем, который к настоящему времени опубликовал всего пять романов¹ и опубликует много больше в ближайшие пятьдесят лет. Моя текущая литературная деятельность еще не завершена (иначе она не звалась бы текущей), но, думаю, я уже накопил достаточно опыта, чтобы сказать несколько слов о том, как именно я пишу. Дабы не отступать от принципов лекционной программы Ричарда Элмана (The Richard Ellmann Lectures), я в основном буду говорить о своих литературных трудах, а не о публицистике, хотя должен отметить, что считаю себя в первую очередь профессиональным ученым. Литература – это мое хобби.

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

В шестнадцать, как все прочие подростки, я начал писать стихи. Уже не помню, была ли моя первая любовь (платоническая и неразделенная) следствием тяги к поэзии, или наоборот. Их смесь была кошмаром. Однако, как я написал позднее (вложив эту сентенцию в уста одного из вымышленных персонажей), в мире существует два вида поэтов: хорошие, которые сжигают все, что успели написать, когда им стукнет восемнадцать, и плохие, которые продолжают писать, пока не умрут¹.

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

Что такое художественная литература?

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

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

Во французском языке существует два понятия: *écrivain* (писатель) – человек, который создает «художественные» тексты, например романист или поэт, и *écrivain* (писец) – некто, занимающийся записыванием фактов, например банковский служащий или полицейский, создающий протокол или рапорт. Но возьмем философа: к какому разряду писателей относится он? Можно, конечно, сказать, что философ – это профессиональный писатель, чьи тексты можно резюмировать или пересказать другими словами, полностью сохранив их смысловую нагрузку, тогда как произведения художественной литературы невозможно пересказать или перевести без определенных потерь. Но, хотя перевод романов и стихов – занятие, безусловно, тяжелейшее, около девяноста процентов читателей во всем мире читали «Войну и мир» или «Дон Кихота» именно в переводе; смею утверждать, что переводной Толстой гораздо ближе к оригиналу, чем любой английский перевод Хайдеггера или Лакана. Что, Лакан «художественнее» Сервантеса?

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

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

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

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

Скорее отличие заключается в том, как по-разному авторы могут реагировать на интерпретацию их произведений. Если я заявлю философу, ученому или художественному критику: «Вы написали то-то и то-то», автор всегда может возразить: «Вы неверно меня поняли. Я хотел сказать прямо противоположное». Но если критик интерпретирует «В поисках утраченного времени» с позиций марксизма (что-нибудь вроде «в разгар кризиса декадентствующей буржуазии абсолютное погружение художника в мир воспоминаний неизбежно ведет его к полной социальной изоляции»), то сколь бы Пруст ни был разочарован подобной трактовкой, он вряд ли смог бы ее опровергнуть.

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

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

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

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

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

Когда я защищал докторскую диссертацию по эстетике Фомы Аквинского (тема была очень спорной, поскольку тогда в научных кругах считалось, что в необъятных трудах Аквината тема эстетики не затрагивается), один из моих оппонентов обвинил меня в «чрезмерной нарративности». Он заявил, что в ходе любого исследования серьезный ученый выдвигает массу гипотез, а затем опровергает их одну за другой, неизбежно совершая при этом множество ошибок; однако в резюмирующем исследовании трактате описание процесса следует свести к необходимому минимуму, сообщив лишь умозаключения. Я же, по его мнению, описал ход моего исследования так, словно это был детективный роман. Замечание было высказано в дружеской манере, но именно оно подсказало мне основную идею: о любых научных изысканиях следует «повествовать» именно так. Каждая научная книга просто обязана быть приключенческой – этакий отчет о поисках очередного Святого Грааля. Думаю, мне удалось воплотить этот принцип во всех моих последующих работах.

Однажды, давным-давно

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

Вернувшись домой, в одном из ящиков письменного стола я отыскал листок бумаги, на котором в минувшем году записал несколько имен монахов. Это означало, что где-то глубоко, на подсознательном уровне, в самом потайном закутке моей души уже зрела идея для романа. В тот момент я понял, что мне хочется отравить монаха, читающего таинственный манускрипт, – тут-то все и закрутилось. Я начал писать «Имя розы».

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

Как писать

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

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

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

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

В первую очередь понадобится компьютер, то есть умная машина, думающая за вас. Многим он совершенно необходим. Нужна также маленькая программка, всего несколько строк кода, ее сможет написать и ребенок. С ее помощью следует скормить компьютеру сотню романов и научных книг, Библию, Коран и несколько телефонных справочников (нам понадобятся имена для персонажей) – всего, скажем, около 120 тысяч страниц. Потом, используя другую программу, нужно рандомизировать (то есть перемешать) все тексты, попутно внося в них кое-какие изменения (например, удаляя все буквы «е»), чтобы получился не просто роман, а роман-липограмма в духе Жоржа Перека. Следующий шаг – распечатать результат. Поскольку мы удалили все «е», получится чуть меньше 120 тысяч страниц, которые нужно несколько раз внимательно прочесть, подчеркивая самые важные фразы, а затем отправить в мусорный бак. После чего сесть под дерево с карандашом и листом хорошей писчей бумаги и, пораскинув мозгами, сложить и записать пару строк. Например: «Высоко в небе висит луна / Лес шуршит листвой». Может, то, что выйдет, – еще не роман, а скорее хайку, но это не имеет значения. Главное – начать³.

Возвращаясь к разговору о неторопливости вдохновения, скажу, что на сочинение «Имени розы» я потратил всего два года – по той простой причине, что не нуждался в прове-

дении каких бы то ни было дополнительных исследований о Средневековье. Как я уже говорил, моя докторская диссертация была посвящена средневековой эстетике, и все мои дальнейшие изыскания относились к той же эпохе. За долгие годы я посетил несметное количество романских аббатств, готических соборов и проч. Решившись написать роман, я словно распахнул дверцы необъятного шкафа, в который десятилетиями складывал данные о Средневековье. Весь подручный материал был передо мною, оставалось лишь выбрать необходимое. Со следующими романами дело обстояло иначе (хотя если я выбирал определенную тему, то потому, что уже имел о ней некоторое представление). Вот почему на прочие романы у меня ушло куда больше времени: восемь лет на «Маятник Фуко», по шесть на «Остров накануне» и на «Баудолино». Написание «Таинственного пламени царицы Лоаны» заняло всего четыре года, поскольку речь в книге идет о моих детских литературных впечатлениях 1930-х и 1940-х, и, соответственно, для работы над ней я использовал массу материалов из собственной библиотеки: комиксы, пластинки, журналы, газеты – то есть весь мой личный сентиментальный архив.

Миротворчество

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

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

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

Первым кинорежиссером, предложившим экранизировать «Имя розы», был Марко Феррери. Он сказал: «Ваша книга идеально подходит для переделки ее в сценарий, в ней все диалоги – правильной длины». Когда первое удивление прошло, я вспомнил, что перед тем, как взяться за роман, нарисовал сотни лабиринтов и планов аббатств и, соответственно, точно знал, сколько времени потратят мои персонажи на разговоры, добираясь из одной точки в другую. Стало быть, длительность диалогов была задана планировкой выдуманного мною мира.

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

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

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

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

Читателю «Маятника Фуко» незачем знать точное расположение кабинетов в издательстве. Структура внутреннего мира романа (то есть декорация, в которой существуют персонажи и происходят события) – это краеугольный камень для автора, но для читателя она в большинстве случаев должна оставаться размытой. Тем не менее на первых страницах «Имени розы» я поместил план аббатства. С одной стороны, это был шуточный намек на те многочисленные старые детективные романы, в которых содержалась схема места преступления (скажем, сельского прихода или особняка), с другой – своеобразная ироническая метка реализма, одно из «доказательств» того, что аббатство существовало на самом деле. Мне также хотелось, чтобы в воображении читателя рисовались как можно более наглядные картины блуждания моих персонажей по обители.

После публикации «Острова накануне» мой немецкий издатель поинтересовался, не стоило ли – чтобы облегчить чтение – включить в книгу схематическое изображение корабля. У меня действительно имелся такой чертеж, на создание которого было потрачено не меньше времени, чем на план аббатства для «Имени розы». Однако в случае с «Островом накануне» я осознанно запутывал и читателя, и своего героя, который плутает в лабиринте судовых помещений, зачастую изрядно перед тем напившись. Мне требовалось сбить читателя с толку, имея при этом перед собственными глазами ясную картину происходящего – по ходу действия регулярно поминая помещения, размеры которых и расстояния между которыми были просчитаны мною до миллиметра.

Изначальные идеи

Еще один часто возникающий вопрос: «Когда вы приступаете к работе над новым произведением, имеется ли у вас детально проработанный план или только общая идея?» Лишь опубликовав третий роман, я в полной мере осознал, что каждый из них вырос из некоей идеизародыща, которая была лишь чуть отчетливее, чем расплывчатый образ. В «Заметках на полях “Имени розы”» я написал, что взялся за роман, ибо «хотел отравить монаха». На самом деле я конечно же не намеревался никого травить – ни священника, ни мирянина. Просто мне не давал покоя образ монаха, отравленного в процессе чтения. Возможно, в памяти моей застряло ощущение, пережитое в возрасте шестнадцати лет: гуляя по средневековым дворам бенедиктинской обители Санта-Схоластика в Субьяко, я заглянул в темную залу монастырской библиотеки и обнаружил стоящий на пюпитре том Acta Sanctorum². Свет едва пробивался сквозь витражные окна. Перелистывая в полной тишине огромные страницы, я испытал нечто вроде трепета. Сорок лет спустя мое юношеское волнение вырвалось из подсознания на волю.

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

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

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

Второй образ – я сам, ребенком играющий на похоронах на трубе для бойцов итальянского Сопротивления. Подлинная история из жизни, которую я рассказывал множество раз, ибо считал ее истинно прекрасной, а также потому, что позже, прочитав Джойса, понял: в тот момент я был охвачен чувством, которое Джойс в «Герое Стивене» называет эпифанией.

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

В случае «Острова накануне» я начал с вопроса, заданного мне французским журналистом: «Как вам удается так детально описывать место действия?» Прежде я не обращал внимания на то, как в моих романах описывается пространство. Однако, подумав над ответом, понял принцип, о котором уже говорил выше: если мир продуман до мельчайших деталей, описывать пространство внутри него легко, поскольку оно стоит у тебя перед глазами. В классической литературе существовал некогда жанр, называвшийся «экфрасис». Суть его состояла в описании заданного изображения (картины или статуи) столь подробно, чтобы даже никогда не видевший мог представить его, словно не читает текст, а видит произведение искусства собственными глазами. Как утверждал Джозеф Аддисон в «Удовольствиях воображения» (1712), «слова, будучи правильно подобраны, обладают такою силой, что описание часто передает сущность предмета лучше, нежели взгляд на оный». Рассказывают, что когда в 1506 году в Риме

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

откопали знаменитую античную скульптурную группу «Лаокоон с сыновьями», то сразу опознали ее по словесному описанию из «Естественной истории» Плиния Старшего.

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

При этом меня всегда завораживали так называемые «часы мирового времени», что показывают местное время в любой точке земного шара. Обычно на них рисуют символическую линию перемены даты, проходящую по сто восьмидесятому меридиану. Все знают о ее существовании, все читали «Вокруг света за 80 дней» Жюль Верна. Но часто ли мы о ней вспоминаем?

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

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

В задумчивости перелистывая атлас, я обнаружил, что линия перемены даты пересекает также архипелаг Фиджи. Вот оно! Во-первых, любые острова в южной части Тихого океана неизбежно ассоциируются с Робертом Льюисом Стивенсоном. Во-вторых, о существовании многих из них европейцы узнали лишь в семнадцатом веке, в период расцвета барокко, а с барочной культурой я знаком достаточно хорошо – то были времена трех мушкетеров и кардинала Ришелье... Стоило лишь начать, а дальше роман зашагал совершенно самостоятельно.

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

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

Для «Острова накануне» решающим фактором стал культурный период. Он не только обусловил стиль повествования, но задал саму структуру непрерывного диалога между рассказчиком и героем, в котором читатель постоянно выступает в качестве свидетеля и соучаст-

ника диспута. Мне пришлось выбрать эту разновидность метанарратива, поскольку персонажи мои должны были говорить в стиле барокко, тогда как я, рассказчик, не мог себе этого позволить. Мне требовался многофункциональный рассказчик, умеющий менять тон повествования: иногда его раздражает чрезмерная велеречивость героев, порой он сам грешит тем же, а временами сдерживает их избыточную говорливость, извиняясь за нее перед читателем...

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

«Баудолино» был прекрасной возможностью вернуться к моему любимому Средневековью, к моим личным корням, к моему преклонению перед умелыми подделками. Однако этого было маловато. Я не знал ни как начать, ни какой стиль повествования избрать, ни кем именно был мой настоящий герой.

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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