

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА У. ЭКО «НУЛЕВОЙ НОМЕР»

Е. С. Гинак

*Белорусский государственный университет
Минск, Республика Беларусь*

В статье выявляются общие принципы организации пространственно-временного континуума в романе «Нулевой номер», их соотносительность с семиотической теорией автора и его литературно-критическими взглядами.

The article considers the general principles of the organization of the space-time continuum in the novel "Numero Zero" by Umberto Eco, their correlation with the author's semiotic theory and criticism.

Ключевые слова: современная итальянская литература; постмодернизм; Умберто Эко; хронотоп; локус лабиринта; фаустиана; семиотика.

Key words: contemporary Italian literature; postmodernism; Umberto Eco; chronotope; locus of labyrinth; Faustian motives; semiotics.

В современном гуманитарном знании закрепилось представление о том, что художественное произведение представляет собой модель мира, которая, с одной стороны, отражает мировоззрение творца, а с другой – в разной степени соответствует укоренившейся в его окружении обыденной, научной и других картин мира. В отечественном литературоведении представления о специфике пространственно-временных отношений в литературном произведении основываются, прежде всего, на работах М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, М. Ю. Лотмана, В. И. Тюпы, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского, П. А. Флоренского. Важный вклад в изучение данного предмета внесли зарубежные литературоведы Г. Башляр, М. Бланшо, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, Р. Чезерани, Ф. Витторини, Дж. О. Лонго.

В многочисленных теоретических работах У. Эко пристальное внимание уделено пространственно-временным отношениям, лежащим в основе структуры художественного универсума. Именно пространственно-временной континуум отвечает за целостность восприятия произведения [6]. Определение координат и установление связей лежит в основе выстраиваемой автором текстуальной стратегии. При этом важным условием реализации эстетической функции текста

становится наличие неоднозначных и множественных связей, избыточность информации и авторефлексивность. Именно они придают тексту открытость – способность расширять смысловое наполнение произведения за счет широких интерпретационных возможностей. У. Эко опирается на исследования психологии искусства. Например, в «Отсутствующей структуре» он приводит идеи Ж. Лакана, а «Откровениях молодого романиста» – Дж. Серля, что дает ему основания утверждать, «каждый писатель создает возможный мир, и все наши суждения об истинности и ложности базируются на законах этого мира» [5, с. 122]. Именно поэтому, описывая собственный творческий процесс, У. Эко сначала детально прорабатывает пространственно-временные параметры произведения, задает ритм, создает героев, о чем он подробно написал в «Заметках на полях “Имени Розы”», а также в сборнике эссе «О литературе» и в цикле лекций, легших в основу «Откровений молодого романиста». В интервью с М. Бельпольти писатель афористично выразил завершающую фазу работы над художественным произведением следующим образом: *prima costruisci il mondo, poi il linguaggio viene* [7] – ‘сначала ты создаешь мир, а затем слова приходят сами’, что аналогично тому, что писатель выразил еще в 1996 году в эссе «Как я пишу»: «Созданный в произведении мир и происходящие в нем события влияют на наш выбор ритма, стиля и даже самих слов» [4, с. 390].

Роман «Нулевой номер» (“Numero zero”, 2015) стал лебединой песней знаменитого итальянского писателя. Структурно-композиционное оформление романа подчинено матрешечному принципу: в рамочное повествование включена хронологическая реконструкция последних двух месяцев жизни главного героя господина Колонны. В свою очередь, в рамках данного повествовательного уровня описывается работа над статьями пилотного номера газеты “Domani” и отдельно выделяются «журналистские расследования» Лючиди и Романо Браггадочо.

Рамочное повествование представлено начальной и двумя заключительными главами, оно графически выделяется шрифтом без засечек, полужирное начертание придает ему особую весомость. Первая и семнадцатая главы датированы 6 июня 1992 года, за счет чего композиция становится кольцевой, а события последующих пяти дней, описанные в заключительной восемнадцатой главе, выступают в качестве эпилога. Время действия отнесено на 23 года в прошлое относительно публикации романа. Это было время, когда в Италии началась волна антикоррупционных расследований и медиамагнат С. Берлускони, ставший прототипом коммендаторе Вимеркате в романе У. Эко, делал первые шаги в мире большой политики. Тем не менее

политическая проблематика романа уходит на второй план, уступая место репрезентации проблем массовой коммуникации, которые ведут к информационному коллапсу, представленному в гротескном виде в финале «Нулевого номера».

Ритм рамочного повествования замедлен за счет отсутствия динамики событий: главный герой, проснувшись, пребывает в болезненно тревожном состоянии и организует отъезд с подругой из Милана в Орту, небольшой городок неподалеку от столицы Ломбардии. Там он скрывается, приводя в порядок мысли; он изредка прогуливается, читает газеты и смотрит телевизор. Контрапунктом к внешне вялой событийности выступают воспоминания о жизни до переезда в Милан пятидесятилетнего Колонны и хроника его работы в редакции фиктивной газеты с 6 апреля по 6 июня. При соотнесении этих двух уровней обнаруживается ряд симметричных противопоставлений: до бегства в Орту Колонна пассивно следует течению жизни, а в эпилоге он пытается трезво оценить сложившиеся обстоятельства и осмысленно принимать решения; его параноидальной мании преследования в начале произведения противопоставляется обретение внутренней гармонии и налаживание личной жизни в конце. Параллельно с этим намечается противоположная тенденция репрезентации СМИ в романе: от описания в целом здоровой рабочей атмосферы к карнавализованному представлению сумасшедшей гонки за славой и дутыми сенсациями.

Пространство в рамочном повествовании имеет закрытый характер: главный герой со своей съемной квартиры перебирается в дом своей любовницы и коллеги Майи Фрезии, однако между этими локациями есть отличие: поначалу изоляция Колонны носит болезненный вынужденный характер, а в финале разрыв с обществом является свободным выбором, поскольку отказ данного персонажа от участия в массовой коммуникации в качестве активного журналиста или пассивного читателя является единственно возможной альтернативой охватившему внешний мир безумию.

Второй повествовательный уровень – это хроника сотрудничества с “Domani”, которая изложена центральных главах и графически оформлена стандартным для изданий “Bompiani” шрифтом с засечками (Garamond). М. А. Сапаров писал: «Ньютоновское время экстенсивно, линейно и симметрично; время же художественного произведения интенсивно, не линейно, не симметрично» [3, с. 99]. Действительно, по мере усложнения структуры повествования в «Нулевом номере» становится более явственным отличие от обыденной картины мира, на которой основывается художественное миротворчество автора. Связующим звеном между рамочным повествованием и «хроникой» на

уровне сюжетостроения выступают воспоминания Колонны, выстраивающихся в вереницу неудач в учебе, личной жизни и работе. После использования ретардации на начальных страницах автор переходит от хронотопа порога (время замедленно, повествование фрагментировано, главный мотив – кризис и разлад системы взглядов) к хронотопу дороги, для которого характерно авантюрное время, что проявляется в развитии мотивов неожиданной встречи (приглашение от Симеи в Милан), бегства, неизбежного после гибели Брагадочо, обретения тайного знания (теория заговора). Типичным для хронотопа дороги является показ широкого социо-культурного среза, что явственно видно в воспоминаниях Колонны: в университетские годы главный герой познакомился с разными типами профессоров, обычаями и нравами академического сообщества, в последующие годы он вращался в среде театралов, будучи сотрудником в провинциальных газетёнках, и издателей, сочиняя детективы в качестве литературного раба.

В повествовательном уровне, условно названном в данной статье «хроникой», начинает превалировать хронотоп «салон-гостиная». В качестве пространственного центра выступает миланская редакция ежедневной газеты “Domani”, в которой работают восемь человек: директор Симеи, блюдущий интересы Вимеркате и норовящий извлечь собственную выгоду из предсказуемого провала газеты, главный редактор Колонна, которому поручается наставлять остальных сотрудников премудростям журналистики и параллельно писать мемуары Симеи, обличающие коррумпированность СМИ и продажность всех остальных журналистов, и шесть редакторов. Деятельность в редакции кипит: совещания сменяются уроками журналистики, сотрудники работают над упражнениями, проводят работу над ошибками, а затем отправляются готовить материалы для номеров. Однако основной мотив, воплощенный на этом повествовательном уровне, – фикция. Газету “Domani” не планируется издавать, редакторы выступают в качестве «журналгог», которые занимаются профанацией принципов серьезной журналистики, таких как объективность, достоверность, оперативность, широкое освещение событий. У. Эко наглядно демонстрирует, как происходит разрыв означаемого и означающего в публицистическом дискурсе. Симеи призывает сотрудников, во-первых, исходить из того, что газеты пишут о том, что написано в других газетах, а не реального положения вещей, во-вторых, ориентироваться на стереотипы и языковые штампы, а не на факты. В плане прагматики изданию гораздо важнее создавать репортажи, которые скорее будоражат фантазию читателей, чем развивают их критическое мышление, они апеллируют к низменным интересам и

подспудным страхам, а не развенчивают заблуждения и не привлекают внимание к настоящим проблемам. Исходя из этих приоритетов, выстраивается и система пространственно-временных координат.

Время в редакции “Domani” становится реляционным: 8 апреля сотрудники начинают работу над номером за 17 февраля, и за два месяца имитации работы над ежедневным изданием готовят неполных 2 номера газеты. По задумке Симеи датировка задним числом должна создать эффект проницательности и компетентности сотрудников, но на деле она оборачивается обычным разгильдяйством. Примечательно, что центральный репортаж газеты посвящается миланским борделям начала века, что созвучно впечатлениям о самой редакции одной из сотрудниц Майи Фрезии (*гадюшник, змеюшник, клоака*). Однако основная интенция репортажа – сформировать у общественности мнение о необходимости домов терпимости для предотвращения преступлений на почве страсти, укрепления здоровья и в целом для цивилизованного развития. В такой атмосфере относительными становятся и морально-этические ценности большинства сотрудников.

Помимо этого, редакторы готовят материал о произошедших событиях: о коррупционном скандале вокруг М. Къезы, о прокуроре Дж. Фальконе, боровшимся с мафией. География новостных материалов охватывает Италию от Милана до южных областей, при чем Симеи призывает опираться на распространенные стереотипы о развитом добропорядочном Севере и отсталом, кишасщем преступными элементами Юге.

В третий повествовательный уровень романа выделяются журналистские расследования: Лючиди готовит обзор фальшивых мальтийских орденов по всему миру – от Канады до Рима, – возникших начиная с 1934 года. Романо Браггадочо готовит расследование о смерти Муссолини. Его замысел более масштабный: он сочиняет альтернативную версию истории в духе конспирологических теорий, согласно которой Муссолини не был расстрелян в 1944 году, а бежал в Аргентину. Последующие интриги и преступления на политической почве он связывает с деятельностью проамериканской сети тайных группировок stay-behind. В его теорию вплетены фашисты, масоны, ООН, ЦРУ, итальянская подпольная организация «Гладио», экстремистские группировки и пр. Браггадочо руководствуется принципами тотального подозрения по отношению к официальным версиям событий и вольной интерпретацией фактов, что позволяет любые идеи и факты использовать для подтверждения собственной теории. Из-за отсутствия критериев отбора информации его повествование приобретает свойство безграничного гипертекста, сконцентрированного на репрезентации

борьбы за власть и разжигании конфликтов. После убийства Брагадочо его теория, рассказанная ранее лишь некоторым сотрудникам редакции, неожиданно воплощается в виде телепередачи, показанной Би-Би-Си. В ней принимают участие видные политики и общественные деятели, среди которых и президент Республики Ф. Коссига. Стойкое внимание журналистов к тайным организациям и воспроизведение одной из самых авторитетных телерадиовещательных организаций параноидальной теории, переданной по неизвестным каналам связи, демонстрирует востребованность антинаучных теорий и готовность публичных особ во имя собственной известности раздувать сенсации и даже во всеуслышание сознаваться в преступлениях. У. Эко за счет вариативного повтора теории заговора создает эффект историографической рекурсии, а в семиотическом плане задает перспективу бесконечности не только на уровне синтагматики, но и прагматики текста, повествующего о мировом заговоре.

Деятельность журналистов в редакции сказывается и на семиотическом освоении пространства и времени за ее пределами. Таким образом, в романе выводится образ Милана, в котором пересекаются разные семиотические коды. У Колонны, переехавшего в этот город по приглашению Симеи, есть два гида – Майя Фрезия и Романо Брагадочо. Именно второй начинает знакомить Колонну с Миланом, увлекая коллегу в лабиринт жутковатых темных улочек и показывая ему то, что скрыто за фасадами прекрасных палаццо. Если местоположение редакции неопределенно, то маршруты, по которым данный персонаж уводит подальше от рабочего места Колонну, легко проследить по карте города: с улицы Турина, они сворачивают на самую узкую миланскую улочку Баньера, где орудовал серийный убийца Антонио Боджа, затем задерживаются на площади Мориджи с ее оставшимися со времен Второй мировой войны руинами и обедают в мрачной таверне со схожим названием «Моридджи». По дороге коллега берет на себя роль “cicerone”, расхваливая угрюмую прелесть этих темных невзрачных мест: *A me questo spiazzo fa più paura di via Bagnera, ma è bello perché mi dice com'era Milano dopo la guerra, in questa città sono rimasti pochi posti che ricordano com'era la città quasi cinquant'anni fa* [8, p. 40] – ‘На меня эта площаденка наводит больше *страха*, чем улица Баньера, но она *прекрасна*, потому что рассказывает, каким был Милан после войны, в этом городе осталось мало мест, которые напоминают о том, каким был город пятьдесят лет назад’.

Брагадочо знакомит Колонну с городскими легендами и рассказывает о печальной участи, постигшей его семью, которая некогда поддержала фашизм, а в мирное время подверглась остракизму.

Вырождение семьи, казалось бы, объясняет желание Брагадочо *poter vedere quello che quasi non ricordo più, la Milano di mio nonno e di mio padre* [8, p. 41] – ‘иметь возможность видеть то, что почти уже не помню – Милан моего деда и моего отца’. Однако он эксплицирует собственную драму на жизнь общества в целом. В мире этого персонажа время статично, оно остановилось в 50-х годах XX века. Изменения он воспринимает как разрушение, сужение привычной среды обитания. В романе статичность времени, как это часто бывает, воплощается посредством циклического сюжетостроения, которое обнаруживает симметрию эпизодов: Брагадочо рассказывает историю убийцы А. Боджи, который в XIX веке кружил в окрестностях улицы Баньеры в поисках жертв, а в XX веке на ту же улочку постоянно возвращается сам Брагадочо, которого в конечном счете находят убитым при загадочных обстоятельствах. Таким образом, эти места воплощают локус «лабиринта», где происходят чудовищные вещи. Сама судьба редактора оказывается окутанной ореолом мистики и вплетается в полотно городских легенд, согласно которым проклятые места кишат призраками, а ужасные события обречены на вечное повторение.

Брагадочо одержим не историей Милана как таковой, но теми местами, которые несут на себе печать разрушения, болезни, насилия и смерти. По мере развития сюжета у него все ярвственнее проявляется тяга к некрофилии, ведь он любит смаковать подробности того, что можно назвать «приключениями трупа»: эксгумации и похищения, выставление органов в паноптикумах и перезахоронения, а также подробные описания признаков разложения, которые он черпает из патологоанатомических диагнозов. Неудивительно, что во время следующей прогулки он заводит Колонну в Верцере, квартал с «ужасной репутацией», и в сумраке церкви Сан-Бернардино Алле Осса начинает рассказывать свою конспирологическую теорию. Интерьер церкви, в декоре которого использованы кости прокаженных, усиливает мрачные умонастроения. Брагадочо важно провести параллель между этой церковью и оссуариями Рима и Палермо, вписав Сан-Бернардино Алле Осса в традицию макабрических культов. Очевидно, что представленный данным персонажем лик Милана соответствует готическому хронотопу, описанному М. М. Бахтиным [1].

Кроме этого, субъективное статичное время и мрачное замкнутое пространство Брагадочо входит в диссонанс с динамикой развития измышляемого им заговора и последующего стремительного распространения его рассказа в бескрайнем медийном пространстве, именно поэтому оно обладает ветвящейся структурой, состоящей из субъективного времени жизни этого персонажа, легендарного времени

локуса лабиринта и исторического времени альтернативной версии послевоенной мировой истории.

Совершенно иной лик Милана показывает Колонне Майя Фрезия. Очарованный юной сотрудницей, главный герой не особо обращает внимание на окружающую обстановку, но девушка ненавязчиво просвещает его. Предлагаемый ей маршрут пролегает через район Навильи. Здесь полно туристов, светлых кафе, элегантных палаццо, милых двориков и лавок. Майя, как и Браггадочо, сожалеет, что Милан меняется, но она объясняет это социальным противостоянием богатых, наживающихся на туризме, и бедняков, которые вытесняются из привычных мест. Однако это Милан не только невежественных туристов и расчетливых дельцов, но и ремесленных традиций, «благословенных», по словам Майи Фрезии, каналов, которые уподобляют его Амстердаму. Если, используя терминологию Г. Башляра, лабиринт улочек, по которым бродит Браггадочо, является воплощением «пространств враждебных, пространств ненависти и борьбы» [23], то мир Майи Фрезии, является его антиподом – «счастливым пространством». Символическим переходом между этими двумя мирами становится пиццерия “Paglia e Fieno” близ ворот Порты Тичинезе, которую действительно можно найти на карте города. По словам Майи Фрезии, заведение работает круглосуточно, но в нем никогда не бывает посетителей, что вызывает настороженность журналистки, а в мире Браггадочо безлюдность и запустение являются нормой. Субъективное время Майи Фрезии линейно, субстанциально, оно противопоставлено реляционному времени “Domani” и ветвящемуся времени Браггадочо.

Обращает на себя внимание и символическая нагрузка образа воды. Она воплощает нравственное очищение, витальность и обретение душевного спокойствия. Роман открывается словами: *Questa mattina non colava acqua dal rubinetto* [8, р. 9] – ‘Этим утром из крана не капала вода. Для Колонны это очень тревожный знак, хотя на первый взгляд завязка выглядит как использование психологической детали, указывающей на болезненное душевное состояние рассказчика. По ходу развития сюжета автор многократно прибегает к этому образу, при чем объем воды, представленной в романе, заметно увеличивается по мере того, как Колонна проходит путь от духовной пустоты и жизненной несостоятельности к готовности принимать вызовы судьбы. В финале герой любуется озером Орта: *L'isola di San Giulio sfogorerà di nuovo nel sole* [8, р. 218] – ‘Остров Сан-Джулио снова заблестит в лучах солнца’. Квартал Навильи, в котором прачки некогда полоскали белье, занимает промежуточное положение. Его каналы с людными набережными

придают динамичность пространству, размыкают его, связывают городскую среду с природным ландшафтом’.

В романе представлена также локус дома. Он воплощен в образе квартиры Майи Фрезии в Милане и домика, доставшегося ей по наследству от бабушки, близ озера Орта. Это место, где царит любовь, юмор, чувственные и интеллектуальные удовольствия. Герои рассуждают о Бетховене, Шумане, Брамсе, Листе, Рахманинове, Шопене. Их диалоги насыщены цитатами и аллюзиями на фильмы, популярные книги. Интеллектуальные игры героев нацелены на развитие творческого мышления и укрепление межличностных отношений, а не на фабрикацию лживых новостей, как это происходит в редакции “Domani”.

Таким образом, осуществляется противопоставление хронотопа салона-гостиной, тесно связанного с готическим хронотопом, и идиллического хронотопа родовой усадьбы, воплощенного в двух локациях – квартире и загородном доме Майи Фрезии, которые выступают в качестве идеального убежища в «хронике» и рамочном повествовании соответственно. В семиотическом плане медийное расширяющееся пространство массовой культуры противопоставляется элитарному культурному пространству, вытесняемому на периферию – в область приватной жизни, протекающей за закрытыми дверями и вдали от шума города. Это замкнутое пространство, в котором герои обретают внутреннюю свободу и гармонию, а также это место, где Колонна отказывается от умопомрачительных идей и фальши благодаря любви и здравомыслию Майи Фрезии. В этой связи в пространственно-временной организации романа явственно проявляются антитезы «безумия и здравомыслия», «фикции и поиска истины», «аморальности и душевной чуткости».

Духовные метания главного героя и наличие двух векторов исканий, задаваемых прекрасной и нравственно непорочной Майей Фрезией и омерзительным и аморальным Брагадочо, привлекающего в сеть своих inferнальных видений и бредовых фантазий, позволяют определить «Нулевой номер» Умберто Эко как фаустяну нашего времени.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
3. Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 85–103.

4. Эко У. Как я пишу // О литературе. Эссе. – М.: АСТ: Corpus, 2016. – С. 372 – 412.
5. Эко У. Откровения молодого романиста. – М.: АСТ: Corpus, 2013. – 320 с.
6. Эко У. Поэтики Джойса. – СПб.: Симпозиум, 2003. – 496 с.
7. Eco U. Come ho scritto i miei libri // Doppiozero [Risorsa elettronica]. 2015. – Modo di accesso: <https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/umberto-eco-come-ho-scritto-i-miei-libri>. – Data di accesso: 10.05.2019.
8. Eco U. Numero zero. – Milano: Bompiani, 2015. – 232 p.

УДК 821.131.1

ФІЛАСОФСКАЯ ПАЭЗІЯ ІТАЛІІ КАНЦА ХІХ – ПАЧАТКУ ХХ стст. У КАНТЭКСЦЕ ТВОРЧАСЦІ ДЖАКАМА ЛЕАПАРДЗІ

А. А. Данільчык

Пасольства Італіі

Мінск, Рэспубліка Беларусь

В статье рассматриваются вопросы философской поэзии в контексте влияния Джакомо Леопарди на развитие итальянской поэзии и ее экзистенциальной проблематики. Сделаны выводы об основных чертах итальянской философской поэзии и их воплощении в творчестве итальянских авторов. Полученные результаты могут найти применение при изучении теории и истории итальянской литературы.

The article deals with the philosophical poetry in the context of the influence of Giacomo Leopardi on the development of Italian poetry and its existential issues. Conclusions about the main features of Italian philosophical poetry and their embodiment in the works of Italian authors are made. The obtained results can be applied in the studying of theory and history of Italian literature.

Ключевые слова: философская поэзия; поэтическая система; экзистенциальная проблематика; философские категории; архетипы творчества.

Key words: philosophical poetry; poetic system; existential issues; philosophical categories; the archetypes of creativity.

Філасофская лірыка (або «паэзія думкі») мае свае адметнасці, сярод якіх найперш выдзяляюцца сканцэнтраванасць на праблемах экзістэнцыі і эпістэمالогіі і блізкасць да філасофіі ў выбары аб'ектаў асэнсавання і спасціжэння, што праяўляецца ў звароце да сацыяльнага, маральна-этычнага, экзістэнцыйнага ды іншых аспектаў чалавечага існавання. Тэме ўзаемаадносінаў філасофіі і паэзіі прысвечана шмат даследаванняў,