

О.А.Барма

"УСТРАШАЮЩАЯ СФЕРА, ЦЕНТР КОТОРОЙ ВЕЗДЕ, А ОКРУЖНОСТЬ НИГДЕ"¹: ОБРАЗ АББАТСКОЙ БИБЛИОТЕКИ В РОМАНЕ У. ЭКО «ИМЯ РОЗЫ»

У. Эко – один из наиболее популярных семиотиков, историков, эссеистов западной культуры второй половины XX – начала XXI веков. Его имя в современной культуре приобрело статус своеобразного элитарного бренда, что содействует укреплению его

¹ Цитата по: Х.Л. Борхес «Сфера Паскаля»

авторитета, как в академических кругах, так и среди потребителей массовой культуры. Удачное совмещение в своих творческих изысканиях оригинальности и компиляции, современности и традиции, низких и высоких эстетических форм, помогли сформировать У. Эко репутацию ученого-интеллектуала, стремящегося к разрушению граней между элитарной и массовой культурой. На постсоветском пространстве известность к итальянскому ученому пришла вместе с изданием его первого романа «Имя розы», и как поясняет А.Р. Усманова, «причина проста... литературные произведения итальянского автора были переведены и опубликованы... прежде, чем это произошло с его академическими текстами» [1, с. 7]. У. Эко является автором десятков книг и более сотен научных публикаций, и с каждым годом это число стремительно увеличивается за счет расширения его научных интересов. На наш взгляд, его можно образно сравнить с творцом, создавшим целый философский мир, в котором есть место различным направлениям, разноразмерным исследованиям, благодаря которым в мире У. Эко нельзя выделить центр, периферию, а все идеи, отображенные в его многочисленных научных публикациях и фундаментальных трудах, переплетаются между собой, одна идея является частью другой, дополняет ее, а порой становится и началом новой. Благодаря такой ризоморфности, читатель, добровольно последовавший за ученым в его мир, обречен скитаться по нему, так и не постигнув его основу, не преодолев табуированную границу, разделяющую сферу академических исследований и культурной практики, становясь со временем невольным участником, а порой и выступая соавтором идей У. Эко.

С выходом в свет романа «Имя розы» (1980 г.), неожиданно для представителей западной культуры, из академического ученого и исследователя семиотики культуры, У. Эко превратился в писателя-постмодерниста, автора художественного романа, чье появление заставило ученых заговорить о феномене «нового Эко» [2, с. 650]. Через три года после публикации романа в свет вышли авторские комментарии к роману: «Записки на полях «Имени розы»». И если до появления «записок», научная общественность пыталась отделить У. Эко как ученого от У. Эко как писателя, то с их появлением стало понятно, что свои научные интересы он перенес и в область художественного текста. Основной, авторский, принцип написания романа заключался в соединении в себе проблематики и развлекательности, опирающиеся на традиции литературной классики и одновременно не игнорирующие запросы и вкусы «массовой культуры» [3, с. 47]. В авторских комментариях к своему роману У. Эко четко выделил основные черты постмодернизма в художественной литературе, и, по его мнению, такие произведения можно рассматривать как: «монтаж кусков гравюр» различных произведений, где текст – воспроизведение самого процесса творчества [4, с. 74].

Роман У. Эко «Имя розы» является сложным с точки зрения сюжета и композиции. Он насыщен исторической, философской, культурологической информацией, литературными реминисценциями и иллюзиями, густо окрашен авторской иронией. «Имя розы», по мнению ряда ученых, таких как Ю.М. Лотман, В.Я. Бахмутский, И.С. Рыбалка, представляет собой классический образец постмодернистского текста.

В «Заметках на полях» к роману «Имя розы» У. Эко делится секретом создания авторской концепции библиотеки-лабиринта: «Морока была и с лабиринтом. Все известные мне лабиринты... были без крыши. Все сплошь замысловатые, со множеством круговоротов. Но мне нужен был лабиринт с крышей (кто видел библиотеку без крыши!)» [5, с. 613]. Исследуя типы лабиринтов для построения художественного образа аббатской библиотеки, У. Эко выбирает лабиринт-ризома: «существует сетка – то, что у Ж. Делеза и Ф. Гаттари [Ф. Гваттари – О.Б.] называется "ризома". Ризома так устроена, что в ней каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична» [5, с. 628-629]. В авторской интерпретации, данной прекрасной М.А. Можейко, под «ризомой» понимается «фиксация принципиально аструктурного и нелинейного способа организации целостности, оставляющего открытой возможность для

имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования» [6, с. 43-44].

Выстраивая свою концепцию аббатской библиотеки, У. Эко целенаправленно избегает концепции центра, базирующейся на радикальной критике классической традиции, что позволяет воссоздать эффект децентрированности, рассматриваемый как «власть без трона», «находиться везде» и «исходит отовсюду» [7, с. 385]. Как отмечает У. Эко децентрированность постмодернистского мира наиболее выпукло и ёмко выражается в метафоре лабиринта, лишённого центра, системы, структуры, «в нём нет тупиков и разветвлений, отсутствует ситуация перманентного выбора...» [3, с. 51]. При ризоморфной организации пространства библиотеки как ризоморфного лабиринта, центр везде и нигде, так как в самой ризоме нет участка, который был бы корневым, осевым или находился бы по отношению к нему в метапозиции: все они одинаково принадлежат «субстантивному множеству, не связанному с идеей единства» [8, с. 163]. Участки (выполняющие роль своеобразного центра «здесь и сейчас», но теряющие свою актуальность в дальнейшем повествовании) можно представить в виде точек, как и любая точка, «точка ризомы может и должна быть связана со всякой другой», причем сами точки в романе (и в пространстве библиотеки) не фиксированы, и не привязаны к конкретному топосу [8, с. 163]. Структура библиотеки как ризоморфного лабиринта, и структура в ризоме «плывут» также, как «плывут» и отношения между элементами, являющимися связующими звеньями сюжетной линии романа: постоянное смещение акцентов расследования, которые частично (убийство Северина) или полностью (поиск второй части «Поэтики») перемещаются в область библиотеки, но, что важно, не замыкаются в ней, не кружатся вокруг нее, а проходят невидимыми линиями либо сквозь, либо около нее [8, с. 164].

В децентрированном пространстве теряется избранность любых пространственных точек, оно перестает восприниматься как «система мест» и если в классической трактовке семантическая фигура «Генерала» фиксирует в себе феномен центра, то пространство библиотеки может быть рассмотрено как система множеств «Генералов», не сводимых к одному целому, и не являющихся в позиции доминанты; как заметил Р. Рорти «ни одна ... не обладает привилегиями перед другими» [7, с. 384-385], а выполняющие свою роль «здесь и сейчас», исходя из личностных предпочтений конкретного авторского героя («предел Африки» для Хорхе, сам Хорхе центр библиотеки для Малахии, место нахождения второй части «Поэтики» центр для Вильгельма, семиугольная комната библиотеки центр для Адсона). В зависимости от хода событий и изменений приоритетов героев, «Генерал» изменяет свое функциональное положение: «Мы гоняемся за какой-то рукописью, вникаем в диатрибы слишком любопытных монахов и в похождения монахов слишком любострастных... А в это время все определеннее вырисовывается другой след – надо сказать, совершенно другой...» [9, с. 179]. Интерпретация ризомы в качестве децентрированной среды оборачивается ее трактовкой как обладающей креативным потенциалом самоорганизации: «ризомы могут быть разорваны, изломаны ..., перестроиться на другую линию» [7, с. 386]. Источником трансформаций, по мнению М.А. Можейко, выступают в данном случае не причинение извне, но имманентная нон-финальность системы, которая «ни стабильная, ни не стабильная, а скорее, «метастабильная» [6, с. 47]: «Да как же это вышло... что вы разгадали тайну библиотеки, находясь снаружи? Тогда как изнутри ничего разгадать не удалось? – спросил Адсон у Вильгельма, – Так и Господу известно все в этом мире, ибо все значато в его помышлении, то есть извне, еще до акта творения. А нам законы мира невидны, ибо мы обитаем внутри него и нашли его уже сотворенным – сказал Вильгельм» [9, с. 255].

По мнению М.А. Можейко, ризомы «включает в себя линии членения, по которым она стратифицирована, территориализована, организована», однако линии эти перманентно подвижны и предполагают своего рода «разрывы» как переходы в состояние, характеризующееся отсутствием жесткой стратификации [6, с. 44]. Библиотека как ризоморфный лабиринт постоянно находится в динамике, линии ризомы, перестраиваясь,

моделируют новые ситуации, видоизменяя сюжет действий, разрушая при этом схему начертанных сюжетных линий, изменяя их положение в пространстве и выстраивая новую сетку: Хорхе не просто держит в руках нити лабиринта библиотеки, но и проходит свой путь в лабиринте ризоморфном, ризома дает ему возможность оценить все варианты развития событий и взглянуть на мир как минимум с двух позиций. Он знает сочинения Аристотеля, более того он понимает его суть так же, как понимает ее Вильгельм, восстановивший в своем сознании содержание книги по контексту «с помощью других книг». Однако как только Хорхе выбрал одну из наметившихся вариантов действия (сокрытие книги в «пределах Африки»), он начал выстраивать собственный лабиринт-ризома, нити которой пересеклись с нитями догадки, выстраиваемыми Вильгельмом, и позволили последнему приблизиться к разгадке замысла Хорхе [8, с. 170].

Принятие идеи центра фактически означает и принятие идеи внешней принудительной каузальности, т.е. парадигмы линейного детерминизма [6, с. 46], именно по этому, предлагая своим героям карту, которая дает возможность Вильгельму и Адсону ориентироваться в пространстве библиотеки, У. Эко еще больше запутывает их, так как карта отражает только физические, т.е. внешние границы библиотеки, но не внутренние: «...когда мы вычертили и заполнили окончательную карту, стало ясно, что библиотека действительно построена и оборудована по образу нашего земноводного шара» [9, с. 378]. Немаловажным фактом является интерпретация Ж. Делёзом и Ф. Гваттари структуры как «кальки», которая «воспроизводит только саму себя, когда собирается воссоздать нечто иное», тогда ризома сопоставляется с «картой», которую можно и нужно читать: «речь идет о модели, которая продолжает формироваться» [10, с. 658].

Библиотека аббатства не имеет своей целостности, вернее, она разделена на множество отделов (комнат), которые, в свою очередь, сохраняют целостность самой библиотеки, но не ее внутреннее пространство, что представляет собой классический пример ризомы: «Новая комната... две стены глухих, одна с проходом... За ним новая комната...» [9, с. 194]. «...Пройдя три комнаты, мы уперлись в стенку. Отсюда путь лежал только в бок, через дверь в боковой стене. Там была комната снова с двумя дверьми – ломать голову не приходилось, – а за ней цепочка из четырех комнат и опять тупик» [9, с. 196]. «Мы вернулись в зал... Оттуда был проход вбок через третью, еще не опробованную дверь. Дальше открывалась анфилада из трех-четырёх комнат» [9, с. 199].

Для реципиента, осваивающего пространство библиотеки, не существует нормированных правил его преодоления, так как отсутствие центра позволяет реципиенту самому выбирать, откуда (с какого отдела (комнаты)) ему начинать свой путь, и в каком направлении, тем самым реципиент образует потенциально бесконечное количество направлений, что является собой ситуацию перманентного выбора: «...Мы кружили и кружили по комнатам без всякой надежды...» [9, с. 204]. Место, откуда он начал свой путь, является для него одновременно и началом и концом и серединой путешествия: «Новая комната, на этот раз с окном... За ним новая комната... Эти две комнаты, хотя и меньшие, чем самая первая... не отличались от нее убранством... Перешли в третью комнату. ... Три дверных проема: один тот, из которого мы вышли, другой вел в семиугольную комнату – ту самую, с которой мы начали, - третий уводил в новое помещение, похожее на все прежние» [9, с. 194-195]. Таким образом, он создает свой маршрут, руководствуясь своим собственным желанием, не нарушая при этом целостности библиотеки. В рамках такого подхода невозможно конституирование финального смысла путешествия: «...мы брели, не разбирая дороги, и забрели в очередной неизвестный зал» [9, с. 203].

Существенным моментом процессуальности ризомы является принципиальная непредсказуемость ее будущих состояний: «это множественность ...но мы пока не знаем, что она влечет за собой, когда ...обретет субстантивный характер» [7, с. 387]. Децентрированность библиотечного пространства позволяет реципиенту представлять библиотеку как «хаосмос», множество вариантов развития ризомы, т.е. как своеобразную

композицию, самоорганизующуюся из хаоса, благодаря которой она имеет возможность развивать и генерировать новые процессы (сюжеты, направление, варианты).

Таким образом, восприятие библиотеки в авторской трактовке У. Эко как ризоморфного лабиринта, базируется на важнейшей презумпции нематологии постмодернизма, а именно презумпции децентрированности пространства, находящей свое выражение в таких установках как: во-первых, отказ от идеи центра позволяет У. Эко создать эффект децентрированности пространства аббатской библиотеки, рассматриваемой как ризоморфный лабиринт, где центр «находиться везде» и «исходит отовсюду», что являет собой классический пример ризоморфных сред; во-вторых, в контексте децентрированности библиотечного пространства невозможно выделение участка, который был бы корневым для другого; в-третьих, библиотека как ризоморфный лабиринт постоянно находится в динамике, линии ризомы, перестраиваясь, моделируют новые ситуации, видоизменяя сюжет действий, разрушая при этом схему начертанных сюжетных линий; в-четвертых, библиотека аббатства не имеет своей целостности, вернее она разделена на множество отделов (комнат), которые, в свою очередь, сохраняют целостность самой библиотеки, но не ее внутреннее пространство, что представляет собой классический пример децентрированности; в-пятых, для реципиента, осваивающего пространство библиотеки, не существует нормированных правил его преодоления, что позволяет реципиенту самому выбирать свой путь.

Использованная литература

1. Усманова, А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А.Р. Усманова. – Минск: Прописки, 2000. – 199 с.
2. Лотман, Ю. Выход из лабиринта / Ю. Лотман // Имя розы / У. Эко; [предисл. У. Эко, послесл.: Е. Костюкович, Ю. Лотмана]. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 1998. – С. 650–669.
3. Сабадаш, Ю.С. Умберто Эко: гуманизм культуротворческих идей: монография / Ю.С. Сабадаш. – Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. – 156 с.
4. Гурець, М.П. Умберто Эко / М.П. Гурець // Сучасний літературний процес: співіснування і взаємодія різних стилів, напрямів, течій. Вип. 4 / [уклад.: Г. Й. Давиденко та ін.]; Глухів: держ. пед. ун-т, каф. зарубіж. л-ри. – Глухів: РВВ ГДПУ, 2007. – С. 70–78.
5. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Имя розы / У. Эко; пер. с итал. Е.А. Костюкович; послесл.: Е.А. Костюкович, Ю. Лотмана. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 1998. – С. 597–644.
6. Можейко, М.А. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре: сравнительный анализ синергетической и постмодернистских парадигм / М.А. Можейко; Смоленский гос. пед. ун-т. – [2-изд., доп.] – Смоленск, 2004. – 237 с.
7. Можейко, М.А. Постмодернистское переосмысление феномена книги: внегутенберговское бытие книжной культуры / М.А. Можейко // СМИ и современная культура: сб. науч. тр. / под. общ. ред. Л.П. Саенковой. – Минск: БГУ, 2012. – С. 377–403.
8. Сашников, И. Смысловые метаморфозы лабиринта в романе У. Эко «Имя розы»: библиотекарь и библиотека / И. Сашников // Современная школа в инновационном образовательном процессе: сб. ст. / Тюмен. гос. ун-т. – Тюмень, 2003. – С. 159–171.
9. Эко, У. Имя розы / У. Эко; пер. с итал. Е.А. Костюкович; послесл.: Е.А. Костюкович, Ю. Лотмана. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 1998. – 595 с.
10. Можейко, М.А. Ризомы / М.А. Можейко // Постмодернизм: энциклопедия / [сост.: А.А. Грицанов, М.А. Можейко]. – Минск: Интерпрессервис, 2001. – С. 656–660.