Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Филологический факультет

На правах рукописи

Муштанова Оксана Юрьевна

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ КАК ТЕКСТ В РОМАНЕ УМБЕРТО ЭКО «БАУДОЛИНО»

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
Абрамова Марина Анатольевна

Москва – 2015 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение……3

Глава I. Средневековье как текстуальная модель в теоретической концепции Умберто Эко…….……..……....8

Глава II. Особенности трансформации средневековых жанров в романе Умберто Эко «Баудолино»…….31

2.1. Жанр средневековой хроники…….33

2.2. Жанр mirabilia……...78

2.3. Средневековый рыцарский роман……116

2.4. Прочие жанры…….130

Глава III. Семиотическая проблематика в романе Умберто Эко «Баудолино»…….....……..145

Заключение……...…166

Библиография……..170

Приложения……..180

ВВЕДЕНИЕ

Объектом исследования в данной диссертации является роман Умберто Эко «Баудолино» (2000), второй – после «Имени розы» (1980) – роман итальянского автора, сюжет которого целиком разворачивается в эпоху Средневековья. В качестве **предмета** исследования выбрана текстуальная модель Средневековья, созданная Эко в данном романе.

Актуальность диссертации заключается в том, что она затрагивает сразу два направления в литературоведении, функционируя на грани медиевистики и истории современной литературы. Диссертация особенно значима в рамках современной итальянистики, поскольку восполняет собой пробел в исследовании романного творчества У. Эко.

Научная новизна диссертации состоит в том, что в ней впервые предпринимается попытка систематически описать «Баудолино» в его наиболее актуальном измерении – как современный роман о средневековом Тексте.

Степень изученности проблемы. В настоящее время «Баудолино» является объектом исследования лишь небольшого количества статей российских и зарубежных авторов (Дж. Феррариса[1], К. Фарронато[2], Е. Костюкович[3], Ю. Галатенко[4]), ему также посвящена часть диссертации кандидата филологических наук Л. Ерохиной[5]. Все указанные работы сконцентрированы на каком-то определенном аспекте, комплексное же описание романа «Баудолино» на данный момент отсутствует: как и другие произведения Эко, он представляет сложность для исследователей в силу своей многоуровневости.

---

[1] Ferraris G. L. La Chronica Baudolini: esistere per raccontare: ancora un manoscritto, naturalmente. Qualche riflessione sul primo capitolo del Baudolino di Umberto Eco. Fubine: Centro studi fubinesi, 2002. 36 p.

[2] Farronato C. Umberto Eco's Baudolino and the language of monsters. // Semiotica. Volume 144 –1/4. 2003. P. 319 – 342.

[3] Костюкович Е. Ирония, точность, поп-эффект (к заметке М.Л. Гаспарова о переводе романа У. Эко «Баудолино»). // Новое литературное обозрение. 2004. № 70. С. 301-304.

[4] Галатенко Ю. Художественное взаимоотношение вымысла и истории в романе У. Эко «Баудолино». Филология в системе современного университетского образования. Материалы научной конференции 22-23 июня 2004 года. Вып. 7. М., 2004. С. 246-252.

[5] Ерохина Л. А. Категория автора в творчестве Умберто Эко : диссертация кандидата филологических наук : 10.01.03 / Л.А. Ерохина ; Московский педагогический государственный университет. М., 2012. 185 с.

Важнейшим принципом данной диссертации является рассмотрение романа «Баудолино» в свете научных разработок У. Эко. **Методологической основой** исследования являются в первую очередь теоретические труды самого Эко – «Открытое произведение» («Opera aperta», 1962), «Роль читателя» («Lector in fabula»/ «The role of the reader», 1979), «Искусство и красота в средневековой эстетике» («Arte e bellezza nell'estetica medievale», 1987), («Границы интерпретации» («I limiti dell'interpretazione», 1990), «Шесть прогулок в литературных лесах» («Six walks in the fictional woods», 1994) – и разработанные в них понятия: открытое произведение, образцовый автор и образцовый читатель, интерпретация, возможный мир. Используется также понятийный аппарат современной семиотики и теории текста, созданный в трудах Ж. Женетта, Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Бодрийяра. Третья группа источников – исследования по медиевистике Ж. Ле Гоффа, Й. Хейзинги, А. Гуревича, работы А. Михайлова, Е. Мелетинского, Е. Мельниковой, К. Муратовой, Б. Гене, посвященные жанровой проблематике средневековой литературы.

Целью данной диссертации является анализ текстуальной модели Средневековья в романе «Баудолино». Достижению данной цели служит постановка и решение следующих **задач**:

1) Рассмотрение концепции Средневековья в научных и публицистических работах У. Эко, ее воплощение в романном творчестве;

2) Обоснование текстуальной модели Средневековья в романе «Баудолино»;

3) Обзор основных понятий семиотики и теории текста, разработанных в теоретических трудах У. Эко и воплощенных в романе;

4) Исследование особенностей трансформации средневековых жанров и функционирования средневекового интертекста в романе «Баудолино»;

5) Анализ семиотической проблематики, представленной в романе на базе средневекового материала;

6) Анализ лингвистических особенностей первой главы романа, в которой представлена модель средневекового языка.

Структура работы соответствует поставленным выше задачам. В **первой** (теоретической) главе рассматривается общая характеристика Средневековья в академических трудах Эко, дается обоснование текстуальной модели Средневековья в его творчестве и обозначаются критерии построения данной модели в романе эпохи постмодернизма, приводится обзор основных теоретических понятий, разработанных автором (открытое произведение, эпистемологическая метафора, образцовый автор и образцовый читатель, интерпретация, абдукция, возможный мир). Рассмотрение текстуальной модели Средневековья в «Баудолино» осуществляется на двух уровнях, которые соответствуют главам II и III (практическая часть): **вторая глава** посвящена изучению конкретных средневековых текстов, транспонируемых в роман «Баудолино» в виде цитат, аллюзий, жанровых конструкций (для удобства организации средневекового интертекста выбран именно жанровый принцип); в **третьей главе** средневековый текст рассматривается на уровне более мелких структурных элементов – речь идет о концепции знака, воплощенной в романе на средневековой почве, анализируется модель средневекового языка, созданная Эко в первой главе романа. При этом и на первом (жанровом), и на втором (семиотическом) уровне прослеживаются общие закономерности в реализации описанных в первой главе теоретических понятий.

Основные положения, выносимые на защиту:

1) Роман Эко «Баудолино» представляет собой органическое единство средневекового текста и концепций постмодернизма, современной семиотики и теории текста;

2) Эко выбирает Средневековье в качестве плодотворного материала для реализации в художественной форме собственных научных разработок, касающихся интерпретации, текстуальной стратегии и роли читателя;

3) «Баудолино» – это роман о взаимоотношении текста и мира референции: Эко показывает процесс создания текстов, их переписывания, фальсификации. Текст подается в романе, таким образом, как единственная реальность, с которой

нам приходится иметь дело при обращении к прошлым эпохам (в данном случае к Средневековью), а в конечном счете, как единственная реальность в принципе.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что она иллюстрирует возможность применения на практике методологии исследования современного романа, выработанной в теоретических трудах У. Эко. В то же время, рассмотрение функционирования в новом контексте конкретных средневековых текстов и Текста средневековой культуры в целом может представлять интерес для медиевистов, так как позволяет по-новому взглянуть на некоторые хрестоматийные аспекты культуры Средневековья.

Апробация результатов исследования. Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова от 29.12.2014.

Основные положения диссертации отражены в следующих **публикациях**:

1) Муштанова О. Ю. О некоторых особенностях эстетики постмодернизма в теоретической концепции Умберто Эко: проблемы массовой культуры и серийности. // Проблемы поэтики и истории зарубежной литературы. М.: МАКС Пресс, 2011. Выпуск 3. С. 48-54.

2) Муштанова О. Ю. Представления о чудесном в культуре средневекового Запада и их воплощение в жанре mirabilia. // Филологические науки в МГИМО. М.: Издательство МГИМО-Университет, 2012. № 48 (63). С. 186-193.

3) Муштанова О. Ю. Средневековый рыцарский роман: особенности трансформации жанра в романе Умберто Эко «Баудолино». // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. М.: Издательство Московского государственного университета, 2014. № 5. С. 208-219.

4) Муштанова О. Ю. Семиотическая проблематика в романе Умберто Эко «Баудолино». // Филологические науки в МГИМО. М.: Издательство МГИМО-Университет, 2014. ?

5) Муштанова О. Ю. «Баудолино» Умберто Эко как метаисторический роман. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 3. Ч. 1. С.

6) Муштанова О. Ю. Лингвистическая проблематика и текстуальная стратегия в романе Умберто Эко «Баудолино». // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 3. Ч. 3.

7) Муштанова О. Ю. Интерпретация исторических фактов в современной итальянской литературе на примере романа Умберто Эко «Баудолино». // Вестник МГИМО. М.: Издательство МГИМО-Университет, 2015. № 1.

ГЛАВА I. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ КАК ТЕКСТУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ УМБЕРТО ЭКО

Умберто Эко в своей деятельности соединяет множество ролей – семиотик, эстетик, медиевист, профессор Болонского университета и почетный доктор многих университетов Европы и Америки, журналист и, наконец, романист с мировым именем. В первую очередь Эко – ученый, и этот аспект необходимо учитывать при анализе его художественных произведений. Не случаен тот факт, что из шести романов Эко – «Имя розы» («Il nome della rosa», 1980), «Маятник Фуко» («Il pendolo di Foucault», 1988), «Остров накануне» («L'isola del giorno prima», 1994), «Баудолино» («Baudolino», 2000), «Волшебное пламя царицы Лоаны» («La misteriosa fiamma della regina Loana», 2004) и «Пражское кладбище» («Il cimitero di Praga», 2013) – два («Имя розы» и «Баудолино») помещены в Средневековье; еще один («Маятник Фуко») содержит Средневековье как один из топосов.

Именно с исследований в области Средневековья Эко начинает свою академическую карьеру, защитив в 1954 г. диссертацию по эстетике Фомы Аквинского. Далее эта тема получила развитие в книге «Эволюция средневековой эстетики» («Sviluppo dell'estetica medievale», 1959), второе издание которой вышло в 1987 г. под названием «Искусство и красота в средневековой эстетике» («Arte e bellezza nell'estetica medievale»). С тех пор парадигма исследований Эко существенно расширилась. Шестидесятые годы ознаменовались поворотом к проблемам массовой культуры («Апокалиптики и интегрированные» («Apocalittici e integrati», 1964), началом сотрудничества с итальянскими изданиями («Il Corriere della sera», «La Кepubblica», «L'Espresso» и др.), а также постепенным отходом от структурализма («Открытое произведение» («Opera aperta», 1962), «Отсутствующая структура» («La struttura assente», 1968), «Поэтики Джойса» («Le poetiche di Joyce», 1965). В семидесятые на первый план выходит проблема знака и интерпретации («Трактат об общей семиотике» («Trattato di semiotica generale», 1975), «Роль читателя» («Lector in fabula»/ «The role of the reader», 1979).

Восьмидесятые – время создания «Имени розы» и «Маятника Фуко», а в перерыве между ними и нескольких теоретических работ, в частности «Семиотика и философия языка» («Semiotica e filosofia del linguaggio», 1984). Далее, начиная с девяностых и вплоть до настоящего момента, Эко в целом продолжает двигаться в этих двух намеченных направлениях – создание романов и изучение процесса интерпретации («Границы интерпретации» («I limiti dell'interpretazione», 1990), «Интерпретация и сверхинтерпретация» («Interpretation and overinterpretation», 1992), «Шесть прогулок в литературных лесах» («Six walks in the fictional woods», 1994). Все более весомое место в его творческой биографии занимает массовая культура, как в практическом аспекте - ведение еженедельной колонки «Картонки Минервы» («La bustina di Minerva») в «L'Espresso»), так и в теоретическом измерении - сборник эссе «Полный назад!: Горячие войны и популизм в СМИ» («A passo di gambero: Guerre calde e populismo mediatico, 2006»), совместная работа с Ж.-К. Каррьером «Не надейтесь избавиться от книг» («Non sperate di liberarvi dei libri», 2009). Вкладом Эко в развитие массовой культуры является также курирование изданий по эстетике («История красоты» («Storia della bellezza», 2004), «История уродства» («Storia della bruttezza», 2007), «Головокружение от списка» («La vertigine della lista», 2009), учебников по философии, серии книг по истории древних цивилизаций (издательский проект газеты la Repubblica, 2014).

Тем не менее, свернув «из-за многих моральных и материальных причин» на дорогу современности, Эко не забыл о и своем средневековом опыте: «…Средневековье живо во мне. Если не как профессия, то как хобби и как неотступный соблазн. Я вижу его в глубине любого предмета, даже такого, который вроде не связан со Средними веками – а на самом деле связан. Все связано»[6]. Именно «в Средневековье» Эко сформировался как ученый, диссертация по эстетике св. Фомы воспитала в нем и методичность, и «научное смирение», и ясность аргументации – все то, что красной нитью проходит через

[6] Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е.А. Костюкович. Спб.: Симпозиум, 2007. С. 20.

все его работы. Используя теоретический опыт, Эко возрождает для себя Средневековье уже не в академической форме, а в рамках постмодернистского романа, для которого как раз характерно смешение литературных жанров и философии. Ранее Эко писал о Джойсе, что тот «отправляется от «Суммы», чтобы прийти к «Помину», от упорядоченного космоса схоластики – к формированию в языке образа расширяющейся вселенной; но средневековое наследие, откуда он берет начало, не покидает его на всем его пути»[7]. То же самое можно сказать и об Эко – он движется не от Средневековья к современности как от начальной цели к конечной, его скорее увлекает движение от хаоса к порядку и обратно, тот самый джойсовский хаосмос, который присутствует как в средневековой культуре, так и в культуре постмодернизма. Хаос воспринимается не как беспорядок, а как состояние энтропии, поле возможностей, а порядок – как одна из возможностей, как некая временная модель.

Средневековье соблазняет не только Умберто Эко, но и всю современную культуру. XX век, по замечанию самого Эко, в большей степени, чем прошлые культуры, обращается к Средневековью – во многом благодаря эксплуатации образа этой эпохи в СМИ. К сожалению, чаще всего речь идет о присвоении шаблонных характеристик - Темные века, эпоха грядущего Апокалипсиса. Эко категорически возражает против апокалиптических пророчеств о грядущем новом Средневековье, которое принесет с собой кризис технологических систем, нужду и упадок, - возражает, считая необходимым «освободить понятие Средневековья от отрицательной ауры, которую создала вокруг него определенного рода культурологическая публицистика возрожденческого толка»[8]: термин Средневековье «обозначает два вполне отличных друг от друга исторических момента, один длился от падения Западной Римской Империи до тысячного года и представлял собой эпоху кризиса, упадка, бурного переселения народов и столкновения культур; другой длился от тысячного года до начала периода, который в школе определяется как Гуманизм, и не случайно многие иностранные

[7] Эко У. Поэтики Джойса / Пер. с итал. А. Коваля. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 23.
[8] Эко У. Средние века уже начались. / Пер. с итал. Е. Балаховской. Иностранная литература, 1994, №4. С. 259.

ученые считают его эпохой полного расцвета; более того, говорят даже о трех Возрождениях, первое – Каролингское, второе – в XI-XII веках и третье – известное как собственно настоящее Возрождение»[9]. Достаточно наивно было бы сопоставлять современность (то, что происходит сейчас - момент) с периодом, который длился почти тысячу лет, учитывая разницу в ритме жизни. Вместо этого Эко предлагает выделить ряд моментов, по которым эти две эпохи можно было бы сопоставить, и, таким образом, создать *модель* Средневековья.

В эссе «Десять способов представить Средневековье» («Dieci modi di sognare il Medioevo»[10], 1983) Эко предлагает типологию «малых Средневековий», которые создавались в результате обращения к данной культуре эпох-потомков: Средневековье как мифологический антураж, в который помещаются современные персонажи (у Тассо); иронически-ностальгическое Средневековье (у Сервантеса); Средневековье как варварская эпоха – эпоха примитивной, природной, грубой силы; романтическое Средневековье и его мрачные замки с привидениями; Средневековье философское; Средневековье как период формирования самосознания наций; Средневековье синкретически-мистическое; апокалиптическое Средневековье. То, что вся европейская культура питается мечтой о Средневековье – не случайность: «…все проблемы современной Европы сформированы, в нынешнем своем виде, всем опытом Средневековья: демократическое общество, банковская экономика, национальные монархии, самостоятельные города, технологическое обновление, восстание бедных слоев. Средние века – это наше детство, к которому надо возвращаться постоянно, возвращаться за анамнезом»[11]. Именно тогда родился современный человек. Поэтому Средневековье – это не набор музейных экспонатов, как античное наследие: оно, как сосуд, всегда открыто новому наполнению. Для самого Умберто Эко Средневековье уже началось: «Под моим Средневековьем я подразумевал эпоху перехода, множественности и плюрализма, эпоху

---

[9]Там же.

[10] Слово *sognare* по-итальянски означает не только *представлять*, *воображать*, но и – в первую очередь – *мечтать*, *грезить*, *видеть во сне.* Эко в статье обыгрывает эти смыслы.

[11] Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е.А. Костюкович. Спб.: Симпозиум, 2007. С.85.

противоречия между зарождением одной империи, смертью другой и возникновением некой третьей социальной силы. Мое Средневековье представлялось мне эпохой “интересной”, потому что было эпохой смешения карт, при котором великие бедствия соседствовали с великими изобретениями и предвкушением нового образа жизни. В этом смысле мое Средневековье как модель могло бы быть интересным, но это модель Средневековья подвижного, направленного в будущее и глубоко оптимистичного» [12].

Теперь, после того, как мы дали общую характеристику Средневековья «по Умберто Эко», перейдем к анализу создаваемой им модели. Ю. Лотман определил «Имя розы» как «перевод семиотических и культурологических идей Умберто Эко на язык художественного текста»[13], - это утверждение не менее актуально для «Баудолино». Наша задача – выделить в теоретической концепции Эко те идеи и понятия, которые, реализуясь в романе, позволяют объединить Средневековье и современность в единую модель. Диалог средневековья и современной постмодернистской культуры в его романах строится вокруг понятия «текст», которое выбрано в данной работе в качестве категориального. С одной стороны, под текстом следует понимать семиотическую конструкцию, в которой происходит процесс означивания, коммуникативный акт, связывающий говорящего (автора) и адресата (читателя) в заданном контексте, - текст в этом смысле является развернутой иллюстрацией к понятию знак и фактически может выступать его синонимом[14]. Здесь на первом плане оказывается интертекстуальный аспект: наше восприятие прошлой эпохи осуществляется исключительно через призму текстуального наследия. С другой стороны, важным является современное представление о текстуальном характере культуры: как

[12] «…il mio medioevo era inteso come un’epoca di transizione, di pluralità e di pluralismo, di contraddizione tra un impero che nasce, un impero che muore, e una terza società che sta sorgendo. Il mio medioevo si presentava come un’epoca “interessante”, perché era un’epoca di rimescolamento di carte in cui alle grandi penurie si affiancavano le grandi invenzioni, e la prefigurazione di nuovi modi di vita. In questo senso il medioevo come modello può interessarmi, ma il modello funziona in senso prospettico e, vorrei dire, fondamentalmente ottimistico». //Dieci modi di sognare il medioevo. // Eco U. Sugli specchi e altri saggi. Milano: Bompiani, 1987. P. 87.
[13] Лотман Ю. Выход из лабиринта. // Эко, Умберто. Имя розы. М., 1998. С. 650.
[14] De Lauretis, T. Umberto Eco. Firenze: La nuova Italia, 1981. P. 3-4.

пишет Т. Де Лауретис[15], это одна из важнейших предпосылок теоретической концепции Эко, начиная от определения принципов семиотики как универсальной теории культуры до анализа феноменов массовой коммуникации, функции читателя, процесса порождения смысла.

В рамках общей категории «текст» выделим несколько частных параметров, на основании которых в теоретической мысли Эко происходит сближение Средневековья и постмодернизма: концепция знака, проблема интерпретации, семиотическое восприятие действительности (мир как текст), интертекстуальность и смерть автора и, наконец, междисциплинарный характер текста. Это и есть критерии построения текстуальной модели Средневековья, реализация которой будет рассматриваться на примере романа «Баудолино» в последующих главах.

1.Концепция знака.

Эко является одним из представителей современной семиотики – науки, которая рассматривает явления культуры как факты коммуникации, как знаковые системы. Семиотика как наука сформировалась в начале XX века, однако корни ее следует искать еще в античности: в платоновском «Кратиле», где обсуждается вопрос о естественности связи формы и содержания в знаке; у стоиков, которые задолго до Соссюра определили знак как единство означающего и означаемого, отдельно указав на проблему референции; и, разумеется, в Средневековье, которое сделало огромный вклад в исследование процесса семиозиса (знакообозначения). Ю.С. Степанов видит следы происхождения семиотики из средневекового «тривия» гуманитарных наук: «Части тривия по задачам, которые в их рамках ставились (если не по их решениям), вполне соответствуют частям семиотики: грамматика – синтактике, логика – семантике, а риторика – прагматике»[16].

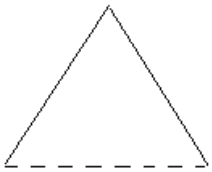
---

[15] Ibid.

[16] Степанов Ю.С. Вводная статья: В мире семиотики // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 28.

Эко отводит центральное место в развитии средневековой теории знака Августину: «он был первым автором, который, базируясь на хорошо ему знакомой культуре стоицизма, заложил основы теории знака»[17]. Августин, будучи «первым, кто может уверенно перемещаться среди знаков»[18], определяет знак как нечто, стоящее вместо чего-то другого (aliquid stat pro aliquo). Эта формулировка созвучна концепции лингвистического знака как единства означающего и означаемого, разработанной Ф. де Соссюром, а также схематичному изображению процесса знакообразования в треугольнике американских семиотиков Ч. Огдена и А. Ричардса:

Референция (=понятие, означаемое)



Символ (=слово, означающее) *Референт (=вещь, денотат)*

Существуют две точки зрения на отношение знака к обозначаемому им предмету: согласно первой, знак является условностью, результатом соглашения между людьми, имена, которые мы даем вещам, характеризуют скорее нас, чем сами эти вещи; согласно второй, в слове проявляется природная сущность, идея вещи, имена содержатся в книге природы. В целом современная семиотика (с начала 50-х гг.) стоит на позициях конвенционализма, исходя из утверждения Соссюра о произвольном характере знака: «…в основу прагматики 1950-х годов был положен тезис об отсутствии «естественной» связи между «означаемым» и «означающим» как двумя сторонами знака – материальной и психической, а также об отсутствии такой связи между знаком в целом (состоящим из «означаемого» и «означающего») и предметом»[19]. Деконструктивизм доводит соссюровский тезис до крайности, расшатывая связь между означаемым и

[17] Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. / Пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003. С. 85.
[18] Там же.
[19] Степанов Ю.С. Вводная статья: В мире семиотики // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 33.

означающим (которая у Соссюра, несмотря на произвольность, была закреплена кодом и являлась обязательной). Деррида вводит понятие «*след*», подчеркивая, что референт не присутствует в знаке, а напротив, знак всегда предполагает отсутствие предмета, становясь его «следом» в языке. Все это предопределило тот факт, что современная семиотика занимается почти исключительно левой стороной треугольника Огдена-Ричардса, то есть исследует знак на чисто языковом уровне, оставляя в стороне проблему референции.

В своей концепции знака Эко опирается в первую очередь на идеи основателя семиотики Ч. С. Пирса, которые во многом подвергаются у него переосмыслению. В работе «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» Эко рассматривает пирсовскую классификацию знаков по отношению к обозначаемому объекту (деление знаков на *иконические* – основанные на метафоре, реальном подобии знака предмету, *индексы* – основанные на метонимии, на реальной смежности знака и предмета, и *символы* – основанные на конвенции), оспаривает утверждение Пирса о наличии природной связи индекса и иконического знака с денотатом и указывает на то, что представление о природном характере подобного рода связи – это лишь неосознанная конвенция. К примеру, следы зверя на земле вполне могут быть ошибочно опознаны как некое природное явление при отсутствии соответствующего прошлого опыта или знания конвенционального правила, регулирующего отношения знака и денотата; схематическое изображение солнца в виде круга с расходящимися лучами не соответствует реальной системе отношений, описываемой квантовой и волновой теорией света[20]. Оговорку Ч. Морриса, ограничивающую сходство иконического знака с денотатом лишь отдельными аспектами, Эко также не принимает, мотивируя свою позицию тем, что существенные признаки одного и того же объекта могут варьироваться от культуры к культуре: так, мы изображаем зебру полосатой, считая полосатость отличительным признаком, тогда как какое-нибудь африканское племя, не знающее лошади, осла и мула, при изображении зебры

[20] Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 153, 162.

скорее будет передавать общие очертания – форму головы, длину ног – чтобы отличить изображаемое четвероногое от гиены, у которой тоже есть полосы[21]. Таким образом, для Эко конвенциональная природа знака активно проявляет себя в сфере межкультурной коммуникации.

В Средневековье вопрос конвенциональной/природной связи знака и вещи решался в рамках философского спора о природе универсалий. Реальность существования универсалий – родов и видов – один из главных вопросов, которые ставит перед собой схоластика. Диспут номиналистов и реалистов касается проблемы знака в его отношении к действительности. Реализм как философия утверждает реальное существование универсалий: ante rem (до вещей - обособленно) или in re (в вещах). Представители этого направления – Иоганн Скот Эриугена, Ансельм Кентерберийский. Фома Аквинский придерживался умеренного реализма – в его аристотелевском варианте. Универсалии, по Фоме, могут существовать ante rem (в виде божественных идей), in re (в виде quidditas – чтойности, то есть совокупности видовых характеристик) и post rem (как результат предшествующего опыта познания множества вещей одного класса). В реализме типическое ставится выше индивидуального, любая вещь в мире в первую очередь мыслится как представитель класса, как один из множества вариантов воплощения идеала, модели, нормы. По замечанию Й. Хейзинги, «средневековый реализм (вернее, гиперидеализм) нельзя не воспринимать, несмотря на весь его запас христианизированного неоплатонизма, как примитивное учение»[22]: «для первобытного сознания все, что может быть поименовано, тотчас же обретает существование – будь то свойства, понятия или иные вещи»[23].

Основные представители номинализма – Росцеллин, Дунс Скот, Уильям Оккам. Это направление отказывает универсалиям в реальном существовании, заявляя, что они существуют лишь как продукты нашего мыслительного

---

[21] Там же. С. 157.
[22] Хейзинга Й. Осень Средневековья. / Пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова. 4-е изд. М: Айрис-пресс, 2004. С. 260.
[23] Там же. С. 244.

обобщения в виде имен, которыми мы пользуемся для удобства, причисляя к тому или иному классу множество индивидуальных вещей. Лишь последние обладают реальным существованием, quidditas уступает место haecceitas (этости)[24], совокупности признаков индивидуального объекта. Абеляр – сторонник концептуализма (умеренного номинализма), согласно которому универсалия – результат сведения в уме множества единичных вещей к единому концепту, что однако предполагает наличие в самих единичных вещах неких общих свойств. Уильям Оккам утверждает, что в нашем сознании существуют только идеи индивидов, а не идеи видов. Он делит знаки на естественные – понятия, мыслительные образы конкретной вещи – и условные – их словесное выражение, собственно имена. Таким образом, номинализм провозглашает важную для семиотики идею о произвольности знака, об отсутствии прямой связи между знаком и денотатом: эта связь определяется в результате культурных конвенций. Именно оккамисты, по мнению Эко, создали в Средневековье разработанную семиотическую теорию, в которой знаки использовались для изучения индивидуалий[25]. Номиналистская концепция знака имеет далеко идущие последствия: утверждая отсутствие общего в единичном, Оккам опрокидывает основанный на закономерности и причинности, рациональный схоластический Ordo – он уступает место иррациональному миру единичностей, случайностей, который, подобно постмодернистскому миру энтропии, любое знание представляет лишь как вероятность. Тотальная победа номинализма ознаменовала бы собой крушение средневекового мира и наступление новой эпохи. Между тем в масштабах Средневековья период от Бэкона до Оккама был скорее своего рода исключением на фоне практически тотального господства реализма, который тесно связан с символическим опытом. По замечанию Й. Хейзинги, механизм порождения символов представляет собой «нечто вроде умственного короткого замыкания»: «любая ассоциация на основе какого бы то ни было сходства может

[24] Термин принадлежит Дунсу Скоту.
[25] Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е.А. Костюкович. Спб.: Симпозиум, 2007. С. 31.

непосредственно обращаться в представление о сущностной, мистической связи»[26].

Важно, таким образом, подчеркнуть связь господствующей концепции знака и картины мира: на этой связи основано представление о тексте как эпистемологической метафоре, которое Эко развивает в связи с понятием «opera aperta».

2.Проблема интерпретации.

В силу того, что средневековый семиозис основан на «цепи кодированных и выводимых друг из друга метафор»[27], символ часто оказывается весьма далек от обозначаемой им вещи, но именно в несоответствии символа обозначаемому предмету Псевдо-Дионисий видит возможность насладиться процессом интерпретации. Автор трактатов «О божественных именах» и «О небесной иерархии» стремится переработать пантеистическую идею эманации, характерную для герметических текстов, в идею сопричастности, согласно которой Единое бесконечно далеко и качественно отлично от нас, хотя и изливает на нас свою энергию, оно – logos, лишенный противоречий. Наши же рассуждения о Едином противоречивы в силу несовершенства самих этих рассуждений. Если мы применяем определения Истинного, Благого, Единого, Прекрасного к Богу, то они все равно оказываются неадекватными, так как содержатся в нем в неизмеримо большей степени. Чем более неподходящие, противоречивые, загадочные имена мы даем Богу, тем меньше вероятность впасть в ошибку, нарушить установленную дистанцию, стремясь постичь Единое в однозначных и окончательных определениях: герменевтическое усилие, необходимое для установления связи между символом и символизируемым, делает эту дистанцию очевидной.

Псевдо-Дионисий является последователем традиции герметизма, которая восходит к созданному в начале новой эры «Герметическому корпусу» («Corpus

[26] Хейзинга Й. Осень Средневековья. / Пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова. 4-е изд. М: Айрис-пресс, 2004. С. 242.
[27] Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. / Пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003. С. 75.

Hermeticum») Гермеса Трисмегиста. В основе философии герметизма лежат следующие принципы: «третье дано» (tertium datur), совпадение противоположностей (coincidentia oppositorum), принцип взаимной симпатии, отрицающий причинно-следственные связи. Мир – продукт эманации Единого, которое представляет собой соединение противоречий, следовательно, мир – результат ошибки. Выразителем этих идей был гностицизм, который противопоставлял рациональному знанию интуитивное, сверхрациональное. Истинно лишь то, что нельзя объяснить, мышление, рассуждение о мире уступает место ожиданию откровения свыше. Семиотический универсум герметизма основан на постоянном ускользании смысла: любой объект скрывает в себе загадку, которая в свою очередь отсылает к другой загадке и так до бесконечности: окончательная тайна заключается в том, что все есть тайна.

Именно в традиции герметизма кроются корни явления, называемого Эко *сверхинтерпретацией*: идея ускользающего смысла была усвоена Гуманизмом, и далее через романтиков перешла к символизму (откуда *il n'y a pas de vrai sens d'un texte* Поля Валери), а затем нашла себе место и во многих постмодернистских концепциях. Утверждение об открытости произведения, а также развиваемая Эко пирсовская идея «неограниченного семиозиса», согласно которой каждый знак отсылает к другому знаку, были сразу же восприняты как руководство к действию. В результате права читателей оказались чрезмерно преувеличенными в ущерб правам текста. Эко предпринимает попытку восстановить текст в его правах: «…понятие неограниченного семиозиса вовсе не предполагает, что интерпретация не имеет критериев. Заявлять, что интерпретация потенциально бесконечна, не значит говорить, что у нее нет объекта. Утверждение, что текст потенциально безграничен, не означает, что любое его толкование является удачным» [28].

---

[28] «…la nozione di semiosi illimitata non porta necessariamente a concludere che l'interpretazione non abbia criteri. Sostenere che l'interpretazione… è potenzialmente illimitata non significa dire che l'interpretazione non abbia oggetto… Dire che un testo virtualmente non ha limiti non significa che ogni atto interpretativo possa avere un esito felice». // Eco U. Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Cristine Brooke-Rose. / A cura di Stefan Collini. Milano: Bompiani, 1995. P. 33-34.

В поисках границ интерпретации Эко опять-таки обращается к Средневековью, в котором существует и другая тенденция. Средневековое представление о знаке как о множественности смыслов восходит к традиции толкования Священного писания. Из предположения Оригена о наличии нескольких смыслов Писания впоследствии развивается популярная в Средневековье теория четырех смыслов (буквальный, аллегорический, моральный, анагогический), выраженная в формуле: «Буква учит событиям, аллегория – тому, во что ты должен верить, нравоучение - тому, что тебе должно делать, а анагогическое толкование – тому, к чему ты должен устремляться» («Litera gesta docet, quid credas allegoria,/ moralis quid agas, quo tendas anagogia»[29]). Августин выработал следующее экзегетическое правило, которое до сих пор не утратило своей актуальности: необходимо улавливать иносказательный смысл всякий раз, когда в Писании содержится противоречие постулатам веры или здравому смыслу, а также когда оно делается чересчур пространным без видимых на то причин, и, продолжительно повествуя о малозначительном, становится как бы бедным в смысловом отношении (последнее касается также имен собственных, числительных и специальных терминов как недостаточных в смысловом плане). Правила интерпретации священных текстов конечны и строго регламентированы энциклопедической традицией. Таким образом, средневековый символизм в его классическом варианте чужд сверхинтерпретации, поскольку руководствуется идеей упорядоченности вселенной, которой управляет непротиворечивый Бог. Потенциально бесконечная интерпретация всегда оказывается конечной в заданном контексте.

3.Семиотическое восприятие действительности: мир как текст.

По словам Йохана Хейзинги, «не существует большей истины, которую дух Средневековья усвоил бы тверже, чем та истина, которая заключена в словах *Послания к коринфянам*: «Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem» - «Видим ныне как бы в тусклом зеркале и гадательно, тогда же лицом

[29] Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. / Пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003.С.170. Эко приводит двустишие, приписываемое Николаю Лирскому или Августину Дакийскому.

к лицу» (*1 Кор., 13, 12*). Для средневекового сознания любая вещь была бы бессмыслицей, если бы значение ее исчерпывалось непосредственной функцией и ее внешнею формой; с другой стороны, при этом все вещи пребывали целиком в действительном мире»[30]. Символико-аллегорическое восприятие мира является доминирующим в средневековой культуре. Эко так определяет причины «семиотической насыщенности» средневекового мира: «Темные века», эпоха раннего Средневековья – это эпоха упадка городов и увядания деревень, эпоха неурожаев, набегов, болезней и бедствий; эпоха, когда продолжительность жизни была невелика. (…) Выработка определенного набора символов может рассматриваться как образная реакция на это ощущение кризиса. В символическом мировосприятии природа, даже в своих наиболее грозных проявлениях, трактуется как своего рода система знаков, с помощью которой Творец сообщает нам об упорядоченности этого мира…»[31]

У символико-аллегорического восприятия мира в Средневековье два источника. С одной стороны, это уже упомянутый Псевдо-Дионисий, чья теория эманации Единого представляет собой синтез платонизма, видящего в реальных вещах лишь несовершенное подражание идеям, и христианской традиции. С другой стороны, это богатая энциклопедическая традиция: раз энциклопедия разъясняет значение вещей, о которых повествуется в Священном Писании и которые одновременно существуют в реальном мире, значит символическое прочтение применимо не только к Писанию, но и к миру. Таким образом, вселенная превращается в бесконечный лабиринт, в густой лес символов, тайное значение которых необходимо разгадать. Иллюстрацией к аллегорическому истолкованию мира является стихотворение Алана Лилльского: «Omnis mundi creatura/ quasi liber et pictura/ nobis est, et speculum;/ nostrae vitae, nostrae mortis,/ nostri status, nostrae sortis/ fidele signaculum./ Nostrum statum pingit rosa,/ nostri status decens glosa,/ nostrae vitae lectio;/ quae dum primo mane floret,/ defloratus flos

---

[30] Хейзинга Й. Осень Средневековья. / Пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова. 4-е изд. М: Айрис-пресс, 2004. С. 241.
[31] Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. / Пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003. С.72-73.

effloret/ vespertino senio»[32]. Здесь в очередной раз используется метафора зеркала[33]: мир – это зеркало божественного, книга, начертанная рукой Бога.

В эпоху позднего Средневековья вселенский аллегоризм передает свое наследие аллегоризму поэтическому, в результате чего любой текст начинает восприниматься per speculum et aenigmate (как зеркало и загадка) – так же, как некогда природный универсум. Аллегоричность вещей бледнеет, зато искусство тем более осознается как «тщательно разработанная система высших смыслов»[34]. Можно сказать, что круг замкнулся: возникнув изначально как принцип толкования книги (Библии), аллегоризм из книги был перенесен на природный мир, и оттуда опять попал в текст, на этот раз светский. Так, в XIII веке появляется такой яркий образец средневековой аллегорической поэмы, как «Роман о розе», а Данте создает свою «Божественную комедию», называя ее «удачным и весомым продолжением божественной книги»[35].

Средневековый вселенский аллегоризм призывает читать мир, как книгу. Постмодернизм же отождествляет реальность с книгой, утверждая, что «ничего не существует вне текста»: «под влиянием теоретиков структурализма и постструктурализма (в области литературоведения в первую очередь Ж. Дерриды и др.), отстаивающих панъязыковой характер мышления, сознание человека было отождествлено с письменным текстом как якобы единственным более или менее достоверным способом его фиксации. В конечном же счете как текст стало рассматриваться все: литература, культура, общество, история, сам человек»[36]. Немалый вклад в развитие концепции мира как текста сделал М. Хайдеггер, утверждая, что Бытие постижимо не иначе, как через посредство языка.

---

[32] «В нашем мире все творенья/ нам дают изображенье,/ как стекло зеркальное,/ нашей жизни и кончины,/ нашей участи, судьбины,/ верное, печальное./ Мы по розе видим ясно,/ нашу участь и прекрасно,/ понимаем жизни ход:/ роза утром зацветает,/ а под вечер увядает, чуя старости приход». // Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. / Пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003. С.96-97. Оригинал стихотворения: Rhytmus alter, PL, col. 579. Оригинал перевода: Алан Лилльский. О бренном и непорочном естестве человека / Пер. Ф. Петровского // Памятники средневековой латинской литературы X-XII вв. М., 1972. С.333.

[33] Образ зеркала занимает важное место в семиотическом универсуме романов У. Эко.

[34] Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. / Пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003. С. 97.

[35] Там же. С. 174.

[36] Дранов А. В., Ильин И. П., Козлов А.С. Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. М.: Интрада, 1996. С. 216.

Пантекстуальный характер мышления в Средневековье проявляется в высокой степени доверия книжной традиции - письменные источники превалируют над реальным опытом в вопросах познания и освоения мира.

Таким образом, как в средневековой, так и в постмодернистской мысли текст и действительность находятся в состоянии постоянного взаимопроникновения: эта идея лежит в основе эковского понятия «возможный мир», о котором будет сказано ниже.

4. Интертекстуальность и смерть автора.

Концепция интертекста, согласно которой любой текст представляет собой пересечение цитат, новый вариант повторения уже сказанного, была создана в конце 60-х годов Ю. Кристевой и получила развитие у других теоретиков постструктурализма и постмодернизма. «Интертекстуальность - это устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст, а интертекст - вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении»[37].

Ж. Женетт для обозначения письма во второй степени употребляет термин гипертекстуальность, акцентрирует внимание на связи гипертекста и гипотекста: «Гипертекстуальность – это своего рода операция бриколажа… искусство «создавать новое из старых материалов» имеет свое преимущество: оно порождает более сложные и интересные объекты, нежели объекты, сделанные ad hoc: новая функция, обретаемая в чуждом контексте, накладывается на старую структуру, переплетается с ней, и диссонанс между этими двумя соприсутствующими элементами делает их сочетание особенно плодотворным»[38].

Р. Барт преобразует кристевский интертекст в Текст, определяя его как «размытое поле анонимных формул, бессознательных или автоматических цитат

---

[37] Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности./ Общ. ред. и вступ.ст. Косикова Г.К. М.: URSS, 2008. С. 48.

[38] «L'ipertestualità è, a suo modo, una forma di bricolage…l'arte di "fare il nuovo col vecchio" ha il vantaggio di creare oggetti più complessi e più avvincenti dei prodotti "fatti apposta": una funzione nuova si sovrappone e si intreccia a una struttura vecchia, e la dissonanza fra questi due elementi in compresenza rende stimolante l'insieme». // Genette G. Palinsesti. La letteratura al secondo grado. / Trad.it. Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997. P. 468-469.

без кавычек»[39]. Воцарение текста влечет за собой смерть субъекта, который больше не существует сам по себе, но предопределен самим актом говорения: loquor, ergo sum.

Средневековый универсум, так же как и универсум постмодернистский, состоит из цитат, автор растворяется в тексте (представление о достоинстве поэта, способного обессмертить себя в своем творении, появляется уже после XI в., достигая апогея у Данте). Большинство энциклопедий, постоянно ссылаясь друг на друга, наглядно демонстрируют характерную для средневековой литературы привычку обращаться к авторитету традиции, стремление скорее сохранять уже существующую систему знаний, чем вносить какие-либо изменения и делать открытия, которые считаются проявлением гордыни. По мнению Эко, разница между современной и средневековой культурой - в расстановке акцентов: «средневековая культура обладает чувством нового, но стремится скрыть это новое под завесой повторений (в отличие от современной культуры, которая, напротив, делает вид, что она изобретает нечто новое, даже в том случае, когда на самом деле повторяет уже известное)»[40]. Эко любит приводить слова Бернарда Шартрского о том, что средневековые люди подобны карликам на плечах гигантов-предшественников, но видят они дальше и больше, чем сами эти гиганты, которые часто служат лишь маской для их оригинальных идей.

5. Междисциплинарный и межжанровый характер текста.

Проблема классификации средневековых жанров и поиска критериев жанровой идентификации будет подробно описана во второй главе, в особенности, на примере средневекового жанра хроники, который имеет тесную связь с легендарными источниками, рассказами о чудесах, религиозными и философскими жанрами. Междисциплинарный и межжанровый характер средневековых хроник обнаруживает общие точки с постмодернистской

---

[39] Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности./ Общ. ред. и вступ.ст. Косикова Г.К. М.: URSS, 2008. С. 53.

[40] Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. / Пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003. С. 9.

концепцией истории. Согласно Ж.-Ф. Лиотару[41], мы живем в эпоху рассказов, и все, что представляется нам истинным и научным, в частности, история – не более, чем очередной рассказ. Ж. Деррида утверждает, что философия также не более достоверна, чем литература. Таким образом, любое знание в постмодернизме представляет собой открытую систему, находится в постоянном взаимодействии с рассказами других типов. Этот факт опять-таки возводит мост от Средневековья к современности, позволяя Эко реализовать концепцию «возможного мира» в романе.

Рассмотрим основные понятия теоретической мысли У. Эко, необходимые для анализа функционирования текстуальной модели Средневековья в романе на разных уровнях.

«*Открытое произведение*» («Opera aperta»), написанное до окончательного оформления семиотических взглядов Эко, представляет собой семиотическую критику структурализма. Эко исходит из утверждения о том, что истинное произведение искусства – это всегда «*эпистемологическая метафора*», иными словами, «подлинным содержанием произведения становится способ восприятия этого мира…, ставший способом формотворчества»[42]. В современной культуре понятие упорядоченного космоса переживает кризис, сменяется представлением о мире как о поле возможностей, это, соответственно, влечет за собой переход от эстетики закрытости и порядка к эстетике открытости и плодотворного беспорядка. Эко различает два вида открытости: всеобщая - характерная для любого произведения возможность множества интерпретаций, и программная – характерная для произведений авангарда, сама форма которых содержит в себе стимул для сотворчества со стороны читателя. В последнем случае форма, несмотря на способность к открытости, является завершенной и связана определенной логикой организации (исключение составляют лишь так называемые «произведения в движении», форма которых обладает

[41] Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. / Перев. с франц. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя, 1998.
[42] Эко У. Открытое произведение / Пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 328.

незавершенностью - они способны поддаваться разным структурным изменениям, и в прямом смысле требуют достраивания). Произведения авангарда не имеют строго определенного толкования и благодаря этому более информативны, тогда как легко поддающиеся расшифровке классические произведения оперируют не информацией, а уже готовыми смыслами. К примеру, средневековая практика толкования Священного писания на четырех уровнях (буквальном, аллегорическом, моральном и анагогическом), несмотря на наличие нескольких смыслов, не допускает свободы интерпретации, поскольку внутри каждого уровня существуют жесткие правила толкования, закрепленные традицией в энциклопедиях; образец открытости Эко видит в барочной форме, а затем в символистской «поэтике намека». «Opera aperta» - это преодоление структуралистской замкнутости внутри текста, освобождение произведения, выход за пределы себя самого, взаимодействие с воспринимающей стороной.

Любая *интерпретация*, согласно Эко, представляет собой *абдукцию*[43], которая в отличие от дедукции (когда на основании определенного закона делается вывод о конкретной ситуации) и индукции[44] (когда из ряда частных случаев выводится общий закон), должна, имея перед собой некоторый результат, выразить догадку о существовании закона, который мог бы управлять этим результатом, а затем провести проверку выдвинутой гипотезы. На этом методе рассуждений основаны все революционные научные открытия; его используют детективы для раскрытия преступлений, медики – для выяснения природы заболеваний, филологи – для толкования текста. В случае с текстом гипотеза должна отвечать требованиям экономичности (необходимо использовать «бритву» Оккама, избегать окольных путей, отдавая предпочтение наиболее лаконичной и прозрачной догадке), брать за основу буквальный смысл как исходную точку для всех скрытых смыслов. Проверка же гипотезы должна состоять в соотнесении отдельных слов с контекстом, отдельных отрывков – с общим текстом произведения. Такой критерий проверки толкования на

[43] См.: L'abduzione in Uqbar. // Eco U. Sugli specchi e altri saggi. Milano: Bompiani, 1987. P. 166-167.
[44] Дедукция, индукция и абдукция – термины философии логического прагматизма Пирса.

истинность был предложен Августином: если отдельный фрагмент текста не противоречит произведению в его целостности, значит, интерпретацию следует считать верной.

Процессом интерпретации должна управлять не интенция читателя (intentio lectoris), а интенция текста (intentio operis). Последнюю Эко отождествляет с образцовым автором (autore modello), который представляет собой текстовую стратегию, стиль, формирует своего образцового читателя (lettore modello). *Образцовый автор* – не то же самое, что автор эмпирический, факты личной биографии последнего не имеют никакого отношения к произведению; гораздо важнее, если речь идет о внетекстовых факторах, учитывать культурно-исторический и идеологический контекст, в котором произведение создавалось. «Каждый тип текста… выбирает для себя как минимум самую общую модель возможного читателя, выбирая 1) определенный языковой код; 2) определенный литературный стиль; 3) определенные указатели специализации»[45], или, другими словами, определенный объем требующихся от читателя знаний. *Образцовый читатель* также не равен эмпирическому, «это тот комплекс благоприятных условий…, которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализовал свое потенциальное содержание»[46]. Закрытый текст более репрессивен, заставляет читателя идти по определенной дорожке, но предъявляет к нему меньше требований и может быть прочитан в разном идеологическом ключе, тогда как открытое произведение предполагает в читателе владение разными кодами и способность бродить по лабиринту текста, который, однако, выстроен по определенным правилам и требует их соблюдения – в противном случае произведение просто не состоится. Тем не менее, как для открытого, так и для закрытого произведения существуют читатели двух уровней, которые по-разному ведут себя в лесу художественного текста. «Существует два способа бродить по лесу. Первый – выбрать методом проб и ошибок один из маршрутов…

[45] Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. С.17.
[46] Там же. С.25.

Способ второй – идти, разбираясь по дороге, как лес устроен, и выясняя, почему некоторые тропинки проходимы, а 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… Однако всякий текст адресован также и образцовому читателю второго уровня, который пытается понять, каким именно читателем этот конкретный текст просит его стать, который стремится выяснить, как именно образцовый автор водительствует своим читателем»[47].

«Тексты – это ленивые механизмы, которые всегда просят других взять на себя часть их работы»[48]. Читатель должен не только интерпретировать, но в первую очередь достраивать текст, «чтобы ему самому не надо было говорить слишком много»[49]. Во-первых, читатель обязан производить семантические экспликации, обращаясь к энциклопедии реального мира: «говоря нам, что Красная Шапочка – девочка, текст доверяет нам (полагаясь на нашу способность к семантическим экспликациям) задачу додумать, что, стало быть, это – человеческое существо женского пола, что у нее – две ноги и т.д.»[50]. Литературный мир никогда не создается с нуля, а всегда «паразитирует на реальном»[51], используя его в качестве фона. Во-вторых, читатель должен также осуществлять «инференциальные прогулки» в другие вымышленные миры, чтобы на основе собственной интертекстуальной энциклопедии сделать предположение о дальнейшем ходе событий. Это еще один вид применяемой при чтении абдукции (помимо интерпретативной): читатель выдвигает гипотезу о развитии фабулы и затем по мере продолжения чтения убеждается в ее истинности или ложности.

---

[47] Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. / Пер. с англ. А. Глебовской. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 50.
[48] Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 366.
[49] Там же.
[50] Там же. С. 379.
[51] Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. / Пер. с англ. А. Глебовской. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 153.

Возможные миры, как уже было сказано, паразитируют на реальном и являются конструктами культуры. Для грамотного сопоставления этих двух миров необходимо свести к семиотическому конструкту также и реальный мир. Последний правильнее было бы называть *миром референции*, соотносительным миром, поскольку представление о реальности или нереальности тех или иных событий определяется культурным контекстом. Эко в своих лекциях приводит следующий пример: «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 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)»[52]. Кроме того, большинство наших знаний основаны не на личном, а на чужом опыте, принятом на веру: «Все мы убеждены, что в настоящем мире важнейшим критерием является истина, но склонны считать, что литература описывает мир, который следует принимать как данность, на веру. На самом деле и в настоящем мире «принять на веру» столь же актуально, как и понятие истины»[53]. Что отличает литературный вымышленный мир от реального, так это его уютность, художественные тексты помогают преодолеть нашу метафизическую ограниченность: «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»[54]. Еще Аристотелю принадлежит мысль о том, что реальностью управляет случай, а поэзией – необходимость. Пытаясь обрести стабильность в жизни, мы часто придаем случайным событиям реального мира нарративную структуру и, хотя жизнь «куда больше похожа на «Улисса», чем на

[52] Там же. С. 164-165.
[53] Там же. С. 166-167.
[54] Там же. С. 215, 218.

«Трех мушкетеров», мы «склонны прочитывать ее как «Трех мушкетеров», а не как «Улисса»[55]. Вымысел способен формировать реальность: возможные миры находятся в отношении взаимной доступности между собой – с одной стороны, и с реальным миром – с другой. Чтение – это приобщение к коллективной памяти (памяти рассказов - в отличие от индивидуальной памяти, основанной на личном опыте). «В общем, легко понять, - пишет Эко, - 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. 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»[56].

Таким образом, в данной главе представлены основные этапы развития теоретической мысли Эко, обрисовано его видение Средневековья в культурологическом, семиотическом и эстетическом аспектах, обозначены критерии сближения Средневековья и современности в единой модели (концепция знака, проблема интерпретации, семиотическое восприятие действительности, интертекстуальность и смерть автора, междисциплинарный и межжанровый характер текста), а также описан терминологический аппарат, разработанный Эко в теоретических работах и используемый в последующих главах данной диссертации при анализе романа «Баудолино»: открытое произведение, эпистемологическая метафора, интерпретация и сверхинтерпретация, абдукция, интенция текста и интенция читателя, образцовый автор и образцовый читатель, возможный (=вымышленный) мир и мир референции.

---

[55] Там же. С. 221.
[56] Там же. С. 248-249.

ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЖАНРОВ В РОМАНЕ УМБЕРТО ЭКО «БАУДОЛИНО»

Как известно, в Средневековье не существовало выстроенной системы жанров, подобной той, что создана в Новое время. Более того, отсутствовал четкий принцип отделения художественной литературы от других видов словесности – фольклора, легенды, естественнонаучной и исторической литературы: так, «История Бриттов» Гальфрида Монмаутского (1132-37) – собрание легенд об основании Британии – была чуть ли ни основным источником для местных хроник. Не срабатывал и критерий авторского вымысла: представление об авторстве еще не в полной мере сложилось в Средневековье, его заменяло стремление следовать слову древних, – впрочем, именно авторитет и обеспечивал истинность, достоверность излагаемых событий. Все сферы словесности находились в состоянии взаимного проникновения и испытывали на себе влияние церковной традиции.

С точки зрения классификации литературы Средневековья, важна не столько сама жанровая единица, сколько литературное направление, в рамках которого она функционирует: «Литературное направление в эпоху Средневековья конституируется, исходя не из творческого метода, и даже не из единства духовно-содержательных и эстетических принципов..., а исходя из общественных функций этого явления. Социальной средой возникновения и функционирования произведения и жанра определялся характер сюжета, особенности персонажей, принципы художественного решения поставленных в произведении идеологических и эстетических задач. Тем самым определенные жанры и формы связывались со "своим" направлением; характер последнего определял набор жанров и их иерархию»[57]. Так, можно выделить куртуазную литературу, городскую литературу, историческую литературу. Каждое направление вырабатывает свой литературный этикет и систему ценностей.

[57] Введение. // Проблема жанра в литературе Средневековья. / ред. А. Д. Михайлов. М.: Наследие, 1994. С. 4.

Применительно к Средневековью А. Д. Михайлов определяет жанр как совокупность произведений, объединенных общим кругом сюжетов и мотивов, художественными приемами, а также общим пафосом – определенной психологической, эмоциональной и этической доминантой[58].

Учитывая вышеуказанные особенности жанровой классификации средневековой литературы, выделить средневековые жанры как структурные элементы в романе «Баудолино» – задача непростая. Сложность по большей части заключается в том, что не всегда удается провести четкую границу между разными жанрами, которые постоянно переплетаются между собой (в этом отношении можно сказать, что роман «Баудолино» – своего рода аллегория жанровой ситуации Средневековья). К примеру, тема чудесного получает решение сразу на нескольких уровнях – в mirabilia, рыцарском романе, житии, мираклях, видениях. Впрочем, Ж.-М. Шеффер, рассматривая вопрос о жанре в коммуникативном ключе, указывает на то, что разные жанровые имена могут соответствовать разным уровням одного произведения и потому не являться взаимоисключающими[59].

В данной главе мы предприняли попытку проанализировать трансформацию в романе «Баудолино» следующих средневековых жанровых структур: хроника, жанр mirabilia, рыцарский роман, житие, куртуазная лирика, поэзия вагантов (последние два случая наглядно иллюстрируют первенство литературного направления, сформированного в определенной социальной среде, над жанром). Житие, а также два вида лирики объединены в общей подглаве под названием «Прочие жанры».

---

[58] Там же. С. 6.
[59] Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Пер. с франц. и послесловие С. Н. Зенкина. М.: URSS, 2010.

2.1. Жанр средневековой хроники

Хроника как вид исторического повествования, представляющий собой изложение исторических событий в их временной последовательности, сложилась еще в античности: Геродот, Фукидид, а также римские историки Полибий, Тацит, Тит Ливий создали крупнейшие образцы исторической прозы. Кроме того, хроникальность как принцип повествования в известной мере присуща также мифологическим сюжетам, произведениям древней и средневековой литературы (например, сагам)[60].

Выделение хроники в отдельный жанр и осмысление структурных и содержательных особенностей различных исторических сочинений происходит в эпоху Средневековья в соответствии с жанровым каноном, установленным позднеримским историком Евсевием Кесарийским[61]. Согласно данной жанровой классификации, существует три типа исторических повествований: *анналы* - краткие записи событий по годам, традиционно восходящие к заметкам на полях пасхальных таблиц; *хроника* – относительно подробное, по сравнению с анналами, изложение фактов прошлого в их временной последовательности; *история/деяния* – это рассказ, посвященный какому-то конкретному историческому событию или персонажу и отличающийся яркостью описания, установлением причинно-следственных связей, на первом плане здесь оказывается не хронологический порядок, а само повествование, нередко сопровождающееся авторской концепцией. Что касается анналов, они довольно скоро утратили свою жанровую самостоятельность, постепенно разрастаясь и пополняя ряды хроник. Граница же между двумя оставшимися жанрами - хроникой и историей - также весьма часто остается размытой: авторы исторических памятников, заявляя, что отказываются от каузальности в угоду хронологии, подчас не могут воздержаться от указания естественных – а также

[60] См. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / ред. А.Н. Николюкин. М.: ИНИОН РАН, 2001.
[61] См. Guenée B. Storia e cultura storica nell'Occidente medievale. / Trad.it. Alberto Bertoni. Bologna: Mulino, 1991.

теологических и моральных – причин описываемых событий. Так рождается смешанный жанр, где изложение событий во временной последовательности сопровождается общей оценкой ситуации, анализом причин. Пример тому – «Хроника, или история о двух царствах» Оттона Фрейзингенского. В нашей работе мы будем использовать термин «хроника» в широком смысле слова, подразумевая под этим историческое сочинение любого рода.

Перечислим наиболее значительные труды крупнейших западноевропейских средневековых хронистов: Григорий Турский (VI в.) – десять книг «Истории франков», Исидор Севильский (VI – VII вв.) – пятая книга его «Этимологий» содержит «Малую хронику», Беда Достопочтенный (VII – VIII вв.) – «Церковная история англов», Павел Диакон (VIII в.) – «История лангобардов», аббат Сугерий (XI – XII вв.) – «Большие французские хроники», Ордерик Виталий (XI – XII вв.) – «Церковная история», Иоанн Солсберийский (XII в.) – «Папская история», Оттон Фрейзингенский – «Хроника, или история о двух государствах» и «Деяния императора Фридриха», Винсент из Бове (XIII в.) – Speculum historiale, входящее в состав энциклопедии Speculum majus, Жан Фруассар (XIV в.) – «Хроники Франции, Англии, Шотландии, Испании, Бретани, Гаскони, Фландрии и соседних стран», Дино Компаньи (XIII в.) – «Хроника событий, случившихся в его время», Джованни Виллани (XIV в.) – 12 книг «Флорентийских историй, или Всемирной хроники».

Средневековые хроники неоднократно становились благодатной почвой для художественной литературы более поздних эпох: они подарили сюжеты и образы исторической драме, писатели-романтики черпали в них «аромат и звучание эпохи»[62]; принцип хроникальности лежит в основе современного жанра фэнтези. «Баудолино» (так же, как и первый роман Эко «Имя розы») в определенной мере продолжает традицию обращения к средневековым хроникам, однако в контексте данного романа жанр хроники приобретают новую функцию.

---

[62] Лукач Г. Исторический роман. //Литературный критик, 1937. № 7, 9, 12; 1938. № 3, 7, 8, 12. [Электронный ресурс] URL: http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-1.htm

Если действие «Имени розы» происходит в первой половине XIV века, то в «Баудолино» перед нами эпоха Высокого Средневековья – время крестовых походов, расцвета феодальной рыцарской культуры, возникновения городов, создания университетов. Меняется мировоззрение людей, что находит свое отражение в развитии философской мысли: XII – XIII вв. – это не только эпоха Ансельма Кентерберийского и св. Бернара, но также вольнодумцев Абеляра, Арнольда Брешианского, Леонардо Пизанского. В недрах схоластики возникают новые направления, последователи которых сочетали разум с верой и даже противопоставляли эмпирическое знание слепому принятию католических догм; разгораются философско-богословские турниры реалистов и номиналистов[63].

Исторический материал является наиболее весомым структурным компонентом в романе «Баудолино»; тематически он делится на две основные ветви: западную - правление императора Фридриха Барбароссы - и восточную - события IV Крестового похода, разграбление Константинополя крестоносцами. Важно также, что, в соответствии с определением исторического романа как единства истории и авторского вымысла, великие события изображаются через призму восприятия вымышленного персонажа – приемного сына Фридриха Барбароссы Баудолино, молодого итальянского крестьянина, выросшего при дворе и впоследствии получившего титул министериала – представителя служилого рыцарства. Это, с одной стороны, позволяет Эко при сохранении общей исторической канвы вводить вымышленные, с современной точки зрения, элементы (концентрация которых усиливается во второй части романа, отодвигая историю на задний план и открывая дорогу жанру mirabilia), а с другой, превращать повествование хроник в увлекательный рассказ, а деятелей прошлого – в живые, подвижные образы.

В романе довольно достоверно переданы портреты исторических личностей: императора Фридриха, его жены Беатрисы Бургундской, эрцканцлера

[63] Заборов М.А. Введение в историографию крестовых походов (латинская хронография XI – XII вв.). М.: Наука, 1966. Гл. 3.

Италии Райнальда фон Дасселя, историка Оттона Фрейзингенского. Вот каким запечатлен император на страницах хроники его современника Ачербо Морены: «L'Imperatore era di stripe illustre; era di media statura, di bella apparenza, e possedeva membra ben fatte, il viso chiaro era rossiccio, i capelli quasi biondi e ricci; il suo volto sereno sembrava sempre in atto di sorridere; i denti bianchi, le mani molto belle, la bocca armoniosa, straordinariamente bellicoso, tardo all'ira, ardito e impavido,...amorevole e indulgente con gli amici e i buoni, ma terribile e implacabile con i malvagi»[64]; и каким его видит Баудолино: «Federico era di bella statura con un viso bianco e rosso e non color cuoio come quello dei miei compaesani, i capelli e la barba fiammeggianti, le mani lunghe, le dita sottili, le unghie ben curate, era sicuro di sé e infondeva sicurezza, era allegro e deciso e infondeva allegria e decisione, era coraggioso e infondeva coraggio… Sapeva essere crudele, ma con le persone che amava era dolcissimo. Io l'ho amato» [P. 36][65] *. Сравнение двух этих описаний позволяет не только проследить фактические соответствия, но и небольшие различия, которые на самом деле не столь уж незначительны. Если у средневекового автора описание строится путем нагромождения традиционных хвалебных клише, то Эко, отчасти тоже отдавая должное средневековому риторическому канону,при этом делает портрет более выразительным, показывая императора глазами его приемного сына, крестьянина, которому лицо Фридриха кажется непривычным («non color cuoio come quello dei miei compaesani») и который питает самые теплые чувства к своему благодетелю. Так Барбаросса теряет свою историческую грандиозность и становится по-человечески близок и симпатичен читателю.

---

[64] «Император был человеком благородных кровей, среднего роста, приятной внешности, хорошо сложенный; с белой, чуть красноватого оттенка кожей и со светлыми вьющимися волосами; его добродушное лицо обыкновенно было склонно к улыбке, зубы белы, руки красивы, рот гармоничен; был он воинственен, но не гневлив, храбр и отважен,…. снисходителен и ласков с друзьями, грозен и неумолим с врагами» (Перевод мой. - О. М.) /Цит. по: Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991. P. 91.

[65] «Фридрих имел превосходный рост, лицо бело-розовое, а не дубленое, как у моих деревенских родичей, волосы и бороду имел рдяно-пламенные, и длинные пальцы, и тонкие руки, ногти имел ухоженные, сам держался уверенно и внушал уверенность людям, был весел, и был решителен, и внушал решительность и веселие, был смелым и все вокруг становились смелыми… Он бывал и суров, но не с теми, кого любил: с теми нежен. Я любил Фридриха» [С. 37-38].

*Здесь и далее текст романа «Баудолино» цитируется по изданию: Eco U. Baudolino. Milano: Bompiani, 2000; текст перевода – по изданию: Эко У. Баудолино. / Пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Симпозиум, 2003. В дальнейшем данные источники будут обозначаться просто указанием номера страниц в квадратных скобках: [P.] – для оригинала, [С.] – для перевода.

Также мы узнаем из романа об активном образе жизни Фридриха, который обусловлен постоянной необходимостью то усмирять непокорные североитальянские города, то устранять смуту среди германских князей: «…l'imperatore aveva fatto di tutto, muovendosi come un'anguilla da nord a sud, mangiando e dormendo a cavallo come i barbari suoi antenati, e la sua reggia era il posto in cui stava in quel momento» [P. 152][66]. Германия в XII веке была феодальным государством, не имевшим центра, столицы, как это было, например, во Франции. Это и вынуждало императора править Священной римской империей «из седла»[67].

Описание Беатрисы Бургундской[68] также заимствовано из хроники Ачербо Морены: императрица имеет все традиционные характеристики прекрасной дамы, от золотистых волос до таланта к искусствам, и даже вывод, который делает Ачербо после перечисления всех этих достоинств, Баудолино повторяет почти дословно: «Così che… chiamandosi Beatrice era veramente beatissima» [P. 54][69]. Однако изображение в данном случае сопровождается возникновением в герое любовного чувства к императрице: он смотрит на нее оторопев, не смея пошевелиться. Это придает ее портрету эмоциональный оттенок, по сравнению с красочным, но бесстрастным описанием хрониста.

Важнейшая фигура в романе – Фрейзингенский епископ Оттон из австрийской династии Бабенбергов, приходившийся дядей Барбароссе. Эко активно обращается к его хроникам, в особенности, к «Деяниям императора Фридриха». В романе Оттон пытается объяснить своему разгневанному племяннику причины неповиновения итальянских городов имперской власти, нежелание признавать за ним регалии (право сбора пошлин за пользование дорогами, мостами, водными путями, а также взимания налогов на строительство

---

[66] «…Фридрих работал без передышки, мотался то с севера на юг, то с юга на север, ел и спал в седле, как его прадеды-скитальцы. Королевскими палатами становились палатки в чистом поле, всякий раз на новом месте» [С.157].
[67] Балакин В.Д. Фридрих Барбаросса. М.: Молодая гвардия, 2001.
[68] См. Гл. 2.3.
[69] «И посему…Беатриче вполне оправдывала свое имя: благословенная» [С. 56.]

и на доход от солеварен; чтобы обеспечить поступление этих крупных сумм в казну на местах назначался подеста):

«Nipote e imperatore mio», - interloquiva Ottone, - «tu però stai pensando a Milano, a Pavia e a Genova come se fossero Ulma o Augusta. Le città di Germania sono nate per volere di un principe, e nel principe si riconoscono sin dall'inizio. Ma per queste città è diverso. Sono sorte mentre gli imperatori germanici erano in altre faccende affaccendati, e sono cresciute avvantaggiandosi dell'assenza dei loro principi. Quando tu parli agli abitanti dei podestà che vorresti imporgli, essi avvertono questa *potestatis insolentiam* come un giogo insostenibile, e si fan governare da consoli che essi stessi eleggono». И далее: «Guarda che, nelle città, giovani che praticano le arti meccaniche, e che alla tua corte non potrebbero mai mettere piede, amministrano, comandano, e talora sono elevate alla dignità del cavaliere…» [P. 49-50][70]

Сравним с пассажами об итальянских городах в «Деяниях»:

«…essi amano la libertà al punto da premunirsi contro ogni abuso del potere e perciò preferiscono essere governati da consoli piuttosto che da sovrani»; «non si vergognano di ammettere alla cintura di cavaliere e alle altre dignità giovani degli stati inferiori, e pure artigiani che praticano mestieri meccanici spregevoli»; «possono contare a proprio favore non soltanto, come dicemmo, la loro naturale intraprendenza, ma anche la lontananza dei sovrani, che abitualmente rimangono nei territori transalpini»; «non ubbidiscono alle leggi, proprio essi che si gloriano di vivere secondo le loro leggi. Infatti è assai raro che dimostrino ossequio per il principe cui debbono libera e rispettosa soggezione, né prestano ubbidienza a ciò che egli legittimamente comanda, eccetto casi in cui, sotto la costrizione di uno spiegamento militare, capiti loro di provare la mano forte dell'autorità»[71]

В хронике Оттона чувствуется большее осуждение в адрес итальянских коммун, нежели в романе: если в «Деяниях» выражена официальная позиция власти (которая не исключает определенную долю удивления и даже некоторого уважения хрониста перед зародившейся новой культурой), то Оттон-персонаж в условиях приватной беседы с племянником старается быть как можно объективнее, его задача – раскрыть глубинные причины сложившейся ситуации, дабы избежать непонимания и кровопролития. Так в романе Эко находит

---

[70] «О племянник и император мой, - возразил Оттон, - для тебя Милан, Павия и Генуя все равно что Ульм и Аугсбург. Но города Германии все основаны по велению князя, и князь для них высший авторитет с первого дня основания города. Иное дело в Италии. Города там рождаются в то время как германские императоры заняты другими заботами, и растут, пользуясь отсутствием своего властителя. Когда ты этим горожанам пытаешься навязать свои порядки, они их принимают за potestatis insolentiam, за превышение власти, и считают поборы неприемлемыми. А подчиняются они власти консулов, ими самими избираемых. /…/ Имей в виду, что в городах молодые люди, ремесленники, те, кого бы в твоем дворе к порогу не допустили, - распоряжаются, руководят и неоднократно возвышались до рыцарского звания…»[С. 51-52].

[71] «…они настолько любят свободу, что стараются обезопасить себя от любого злоупотребления со стороны власти, поэтому предпочитают, чтобы ими правили консулы, а не государь», «они не гнушаются посвящать в рыцари юношей низших сословий, в том числе ремесленников, занимающихся презренным трудом», «им играет на руку не только их природная предприимчивость, но и удаленность государя, который обыкновенно пребывает за Альпами», «они не подчиняются законам, зато хвастаются, что живут согласно собственному праву. Довольно редко и неохотно демонстрируют они свое почтение государю, подданными которого являются, не подчиняются его законным приказам, разве что в тех случаях, когда им доведется испытать на себе его твердую руку на поле боя» (Перевод мой. - О.М.). / Ottone Fris., Gesta Fred. II 14. Цит. по: Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991. P. 59.

отражение конфликт Фридриха I с итальянскими коммунами, то есть конфликт феодального уклада Германии и итальянской городской культуры[72], который вылился в пять итальянских походов императора. Приведем несколько эпизодов борьбы Фридриха с городами, которые запечатлены в романе Эко.

Осада Кремы имперскими войсками в 1158 г. не только ознаменовалась использованием осадных приспособлений (огромная конструкция высотой 24 метра, как сообщают хроники), но и закрепила за Барбароссой славу жестокого правителя. Эко следует фактам, зафиксированным в хрониках Ачербо Морены и Рагевина - продолжателя «Деяний Фридриха» после смерти Оттона: увидев, что жители Кремы вот-вот разрушат осадную башню, император приказал привязать к ней пленных, надеясь, что осажденные прекратят обстрел, увидев своих. Однако тех это не остановило: они продолжали швырять камни с еще большим усердием, подбадриваемые своими близкими, которых добровольно приносили в жертву. За этим последовало взаимное истребление оставшихся пленных. Рагевин добавляет, что среди привязанных к башне были и дети, тогда как в романе очевидцы события убеждают Баудолино в обратном. Как пишет современный австрийский историк Эрнст Вис[73], жестокость была свойственна правителям из династии Гогенштауфенов (Фридриху I, его сыну Генриху VI, внуку Фридриху II) в гораздо большей мере, нежели Каролингам и представителям Салической династии; именно в эпоху Штауфенов сложился миф о суровости, непреклонности, а также и об имперском величии германцев, который активно эксплуатировался потомками вплоть до XX века (Третий Рейх). Они, разумеется, были далеко не единственными варварами своей эпохи, что доказывает, в частности, свирепость самих кремасков в вышеприведенном эпизоде. Однако Гогенштауфены как никто другой были последовательны в своей жестокости. Баудолино, узнав о событиях под Кремой, плачет от горя: ему больно оттого, что приемный отец запятнал себя столькими преступлениями.

---

[72] Балакин В.Д. Фридрих Барбаросса. М.: Молодая гвардия, 2001.
[73] Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991.P. 59.

Тем временем восставшие города копят силы и в 1167 году объединяются в Ломбардскую Лигу. Символом их сплоченности становится город Алессандрия, воздвигнутый силами Лиги в 1168 г. Последнему событию посвящено немало страниц рассматриваемого романа, что вполне естественно: Алессандрия возникает на месте Фраскеты, родной деревушки Баудолино, да и имя свое персонаж Эко получил в честь св. Баудолино – покровителя города[74]. Герой приезжает в родные места под Рождество и попадает в самый разгар строительства Civitas Nuova, встречает родителей, старых знакомых и ощущает, как сильно поменялся здесь уклад жизни за годы его отсутствия. Жители копают рвы, строят бастионы, возводят прочную городскую стену, готовясь противостоять атакам Барбароссы, проектируют подземный туннель, дабы при случае поймать осаждающих в ловушку, по вечерам собираются в уже открывшейся таверне и мечтают о грядущей славе и богатствах своего еще не достроенного города: «si principia a vendere per metallo sonante e non per altra merce in cambio…se prendi due polli per tre conigli prima o poi li devi mangiare se no invecchiano, mentre due monete le nascondi sotto dove dormi e vengono buone anche dieci anni dopo» [P. 169][75]; «una città, con dei consoli, dei soldati, e un vescovo, e delle mura, una città che raccoglie pedaggi d'uomini e di merci…una città è una cuccagna» [P. 166 - 167][76], – делится своей радостью Гини, земляк Баудолино, и спешит показать ему новый город:

«Si usciva su una piazzetta, da cui, si intuiva, avrebbero dovuto dipartirsi almeno tre vie, ma c'erano solo due angoli costruiti, con case basse, a un piano, a tetti di stoppie. /…/ Voltavano l'angolo, ed ecco un cardatore di lana,… accanto gridava un acquaiolo; e andando per le strade ancora mal disegnate si vedevano già degli androni in cui lì piallava ancora un falegname, là un fabbro batteva ancora la sua incudine in una festa di scintille, e laggiù ancora un altro sfornava pani da un forno che baluginava come la bocca dell'Inferno; e c'erano mercanti che arrivavano da lontano per fare affari in quella nuova frontiera, oppure gente che di solito viveva nella foresta, carbonai, cercatori di miele, fabbricanti di ceneri per il sapone, raccoglitori di cortecce per farne corde o conciare i cuoi, venditori di pelle di coniglio, facce patibolari di chi conveniva nel nuovo abitato pensando che qualche vantaggio ne avrebbe comunque tratto, e monchi e ciechi e zoppi e

[74] О связи образа Баудолино с житийным жанром см. Гл. 2.4.

[75]«Теперь начинаем торговать за монеты, а не в обмен… Менявши курей на кролей, всякий обязан в конце концов этих кроликов съесть, покуда они не состарились и не сдохли. А деньги можно заныкать там, где спишь, они не состарятся и за десять лет» [С. 176].

[76]«С консулами, с солдатами, с епископом и с городскими стенами. Город, способный взимать мыт и брать ввозное и вывозное…Не город, а страна Кукана» [С. 173].

scrofolosi, a cui la questua per le vie di un borgo, e durante le sante feste, si prometteva più ricca che per le strade deserte delle campagne». [P. 167 - 168][77]

Данный отрывок любопытен не только с точки зрения заимствования конкретной информации из хроник Алессандрии, но и в качестве некоего собирательного образа зарождающегося средневекового города, где обитают ремесленники и купцы, находят приют бродяги. За счет создания ярких образов, в том числе звуковых, и использования поэтических метафор Эко удается достичь поистине драматургического эффекта и позволить современному читателю прогуляться по средневековому городу под руку с Баудолино.

Для Фридриха строительство Алессандрии было двойной провокацией: город не только возник без его императорского согласия, но и был преподнесен в дар его врагу папе Александру III. На подобную дерзость Барбаросса, как того и ожидала Лига, ответил осадой Алессандрии осенью 1174 г. Погода стояла дождливая, окрестности города, где расположился лагерь императора, превратились в болото. Осада затянулась почти на полгода, солдаты страдали от голода, а ко всему прочему ожидалось прибытие войск Лиги на помощь осажденным. Император попытался использовать для захвата Алессандрии подземный туннель, однако затея провалилась: первые проникнувшие в город были убиты, остальные остались замурованными в туннеле. Фридрих потерял своих лучших людей и вынужден был снять осаду. Так говорят хроники. В «Баудолино» же сцена осады Алессандрии создана на основе легендарных источников. Эко использует сразу две легенды, которые по-разному повествуют о чудесном спасении алессандринцев от осады. Согласно первой, проникшим в город через подземный туннель солдатам явился св. Петр и благодаря этому

[77] «От маленькой площади, нетрудно угадать, должна была расходиться тройка улиц. Но пока что имелось только два готовых угла, да и те об одном этаже и под соломенными крышами. /…/ Свернули за угол. Шерстяник вопил, что самое время набивать тюфяки оческами или хоть соломой… Вопил и водонос. Так, проходя по переулкам, едва размеченным, не обустроенным, они миновали то лавку столяра, возившего рубанком по грубой плахе, то кузню, где отлетала окалина от наковальни, а то пекарню с пылающей печью, приоткрытой для вытаскивания буханок и напоминавшей своим видом ад. Залетные купцы, подманенные этим новым многообещающим сбытом, мешались с теми, кто отродясь не выбирался из тутошних чащоб: с угольщиками, с искателями дикого меда и с заготовщиками золы на поташ для портомоен, со сборщиками лыка для веревок, коры для дубления кож и с продавцами заячьих шкурок, да и с отъявленными висельниками, спешившими на поживу в отстраиваемый город, где, глядишь, что-то могло бы и им обломиться. Там отирались убогие, паршивые, слепые, кривые, косые. Людские заторы на улицах города, толпы по церковным праздникам им, конечно, сулили более значительный улов, нежели пустые поселковые тракты» [С. 174- 175].

чудесному небесному знамению Фридрих снял осаду. Баудолино, дабы помочь выйти из затруднительного положения и Фридриху, и своим землякам, якобы случайно обнаруживает подземный ход и подстраивает чудо со св. Петром, рассчитывая, что оно послужит весомым предлогом для снятия осады и все будут довольны, однако эта инициатива в итоге проваливается. Весьма интересно замечание Массимо Чентини, автора книги о легендах Пьемонта, относительно существования подземного хода: «И по сей день ходят слухи о том, что под городом существует подземный туннель - загадочный лабиринт из проходов и коридоров, созданный на заре Средневековья и до сих пор хранящий следы фридрихова войска … Многие, естественно, утверждают, что среди прочих там есть и предметы, представляющие особую ценность. Однако если что-то и было найдено, сведений о том не сохранилось, так что подземный туннель – это лишь одна из многих легенд, выросших вокруг эпизода осады города Барбароссой»[78].

Главный герой второй легендарной версии – крестьянин Гальяудо, обманувший Фридриха при помощи хитрости: он собрал все зерно, что еще осталось в городе, и накормил им свою корову, а затем принялся пасти ее у городских стен с непринужденным видом; увидев это зрелище, солдаты Барбароссы немедленно изъяли корову, Гальяудо же, представ перед императором, заявил, что в городе полным-полно таких же откормленных коров. Так, уверившись, что продовольствия у алессандринцев более, чем достаточно, Фридрих снял осаду. В романе Баудолино придумывает и эту замечательную уловку, поручая ее выполнение своему родному отцу Гальяудо Аулари, после чего удается, наконец, достичь перемирия под благовидным предлогом. Память о Гальяудо жива в итальянском городе Алессандрия и по сей день[79]: он – главный персонаж алессандринского карнавала, публика всегда встречает его

[78] «Ancora oggi si favoleggia intorno ad un presunto passaggio segreto sotterraneo che attraverserebbe Alessandria: un percorso misterioso scavato all'alba del Medioevo, ricco di cuniculi e corridoi in cui forse si trovano ancora orme e altri oggetti appartenuti ai soldati del Barbarossa… Naturalmente, c'è chi sostiene che in quel luogo oscuro ci siano anche oggetti di grande valore: ma se qualcosa del genere è stato rinvenuto nessuno ne ha conservato traccia e, fino ad oggi, l'argomento è solo uno dei tanti temi delle leggende locali fiorite intorno all'assedio del Barbarossa». / Centini M. Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità del Piemonte. Roma: Newton Compton Editori, 2010. P. 14.

[79] Фотографии памятника Гальяудо в Алессандрии см. в Приложении 1.

аплодисментами и не упускает случая покрыть ругательствами Барбароссу, играющего роль «козла отпущения» в карнавальном фарсе[80]. Баудолино в данном эпизоде выступает посредником между аллессандринцами и Фридрихом – такая ситуация типична для исторического романа, где герой часто оказывается «своим» в двух противоборствующих лагерях[81]. Эту роль Баудолино сохранит за собой и во время последующего примирения Барбароссы с Алессандрией после договора в Костанце[82], когда происходит символическое переоснование города и переименование его в Кесарею. Вот как говорит о Баудолино его приятель алессандринец Тротти: «Questo è un amico. O quasi. Voglio dire, è uno dei loro che è dei nostri, cioè uno dei nostri che sta con loro» [P. 184][83].

При описании отступления императорского войска, когда Фридриху после неудачной осады Алессандрии довелось встретиться с вооруженными отрядами Лиги[84], Эко обращается за деталями к стихотворению Джозуэ Кардуччи «На полях Маренго ночью Страстной субботы»[85], рисующему тот же самый исторический эпизод:

«A mezzanotte l'avanguardia dell'esercito già marciava verso i campi di Marengo. Sul fondo, ai piedi delle colline tortonesi,baluginavano dei fuochi: laggiù attendeva l'esercito della lega. /.../ Erano le prime ore della Santa Pasqua. Da lontano, se si fosse voltato, Federico avrebbe visto le mura di Alessandria splendere di alti fuochi» [P. 200][86].	«Su i campi di Marengo batte la luna; fosco Tra la Bormida e il Tanaro s'agita e mugge un bosco, Un bosco d'alabarde, d'uomini e di cavalli, Che fuggon d'Alessandria da i mal tentati valli. D'alti fuochi Alessandria giu' giu' da l'Apennino Illumina la fuga del Cesar ghibellino: I fuochi de la lega rispondon da Tortona, E un canto di vittoria ne la pia notte suona…»[87]

[80] Centini M. Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità del Piemonte. Roma: Newton Compton Editori, 2010. P. 13.

[81] Лукач Г. Исторический роман. //Литературный критик, 1937. № 7, 9, 12; 1938. № 3, 7, 8, 12. [Электронный ресурс] URL: http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-1.htm

[82] Мирное соглашение между Фридрихом Барбароссой и Ломбардской лигой, заключенное в 1183 г., согласно которому городам удалось вернуть себе почти все регалии, оставив за императором лишь право утверждать консулов.

[83] «Это наш друг. Почти друг. Он из тех ихних, которые наши. То есть из наших, которые у них»[С. 191].

[84] Войско Лиги, подоспевшее на помощь осажденному городу, не решается атаковать Барбароссу, а наоборот, расступается, выражая императору свое почтение.

[85] Стихотворение Кардуччи «Sui campi di Marengo la notte del sabato santo 1175» написано в 1872 г. и вошло в сборник «Rime nuove».

[86]«Приблизительно к полуночи авангард имперского войска маршировал уже по полям Маренго. Вдалеке, у подножия тортонских холмов, помаргивали огоньки на биваках. Это поджидала своего часа военная сила Лиги. /…/ Шла пасхальная ночь. Издалека, оборотившись, Фридрих мог бы еще разглядеть высокие огни у стен Александрии» [С. 208].

[87] «Поля Маренго залиты луной, печально/ Между Бомидой и Танаро шумит в тоске фатальной/ Лес алебард, и

«Verso l'alba intravidero nella pianura lontana e sulle prime colline il grosso dell'esercito avversario. /…/ Questa volta Federico decise d'interpretare quel periglioso passaggio in proprio favore: fece alzare gli stendardi e gli orifiammi, e passò come fosse Cesare Augusto che aveva sottomesso i barbari. Comunque fosse, passò, come padre di tutte quelle rissose città che quella notte avrebbero potuto annientarlo» [P. 201][88].	«Quando stanche languirono le stelle, e rosseggianti Ne l'alba parean l'Alpi, Cesare disse – Avanti! A cavallo, o fedeli! Tu, Wittelsbach, dispiega Il sacro segno in faccia de la lombarda lega. Tu intima, o araldo: Passa l'imperator romano, Del divo Giulio erede, successor di Traiano. – Deh come allegri e rapidi si sparsero gli squilli De le trombe teutoniche fra il Tanaro ed il Po, Quando in cospetto a l'aquila gli animi ed i vessilli D'Italia s'inchinarono e Cesare passò!»[89]

Как видно из приведенного примера, Эко воспринимает события средневековых хроник не только непосредственно, но также и через призму относительно современных литературных источников, в свою очередь вдохновленных средневековой историей. В этом случае можно говорить уже не просто о гипертексте – литературе во второй степени[90], а о письме в третьей степени. При этом если Кардуччи воспевает противостояние ломбардских городов императору в эпико-героических тонах, одновременно преклоняясь также перед кесаревым величием Барбароссы, то Эко не только не поэтизирует ситуацию, но и показывает всю ее двусмысленность: Фридрих проходит среди расступившихся отрядов Лиги, гордо подняв голову, однако в действительности понимает шаткость своего положения. Рассматриваемый отрывок сам Эко называет результатом иронического переосмысления текста Кардуччи[91].

слышен топот конных,/ Стремящихся от Алессандрии стен непокорных./ Она же горделиво освещает с Апеннина/ Бегство цезаря и войска гибеллинов:/ Огни Ломбардской лиги ей вторят из Тортоны,/ Победной песни отвечая звону» (Перевод мой. - О. М.). / Carducci G. Poesie. Milano: Rizzoli, 1979. P. 207-208.

[88]« Примерно к рассвету они увидели далекую равнину на первых холмах — бессчетные рати противника. /…/ На этот раз Фридрих решил оформить рискованный прорыв как парад победы. Развернули штандарты и орифламмы, пошли в триумфе как Цезарь Август, возобладавший над варварами. Проходил Фридрих Барбаросса, отец всех строптивых городских коммун, которые в ту ночь имели полную возможность уничтожить его» [С. 209-210].

[89] «Когда светить устали звезды, и вдали/ Предстали войску Альпы, алея от зари,/ Вперед! – приказ был кесарев, - Господня сила с нами, /Расправь, Виттельсбах, императора святое знамя./ Труби глашатай, чтобы Лига знала,/Чтобы меня как внука Цезаря встречала./ И зазвенел тевтонских труб веселый хор/ В долине между Танаро и По,/ И тут же под знамена императора-отца/ Склонились итальянцев и стяги, и сердца» (Перевод мой. – О. М.). / Carducci G. Poesie. Milano: Rizzoli, 1979. P. 209-210.

[90] См. Genette G. Palinsesti. La letteratura al secondo grado. / Trad.it. Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997.

[91] См. Stauder Th. Un colloquio con Umberto Eco intorno a Baudolino // Il lettore di provincia, gennaio-agosto 2001. XXXII 110/111. P. 4.

Поворотным моментом в борьбе Фридриха Барбароссы с Ломбардской Лигой является Битва при Леньяно 1176 г.[92] Император оказался перед лицом вооруженных отрядов Ломбардской Лиги, значительно превосходивших по численности его собственное войско. Однако он все же не стал ждать подкрепления и повел своих солдат в атаку. Исход битвы был плачевным: неприятель сумел завладеть императорским знаменем, сам же Барбаросса, доселе доблестно сражавшийся, был выбит из седла, а затем… пропал. Очевидцы свидетельствуют, что он попал под копыта лошади. После этого немецкое войско было деморализовано и обратилось в бегство. Потери были значительными, а имена взятых в плен немецких военачальников говорят сами за себя: Бертольд Церингенский, Филипп Кельнский, граф Фландрский. Все оплакивали погибшего императора, императрица Беатриса облачилась в траур. И вдруг спустя три дня Фридрих неожиданно появляется в Павии. Где он был все это время, кто ему помог преодолеть сорок километров, разделяющих Леньяно и Павию? Кто снабдил одеждой? Источники об этом умалчивают. Эко предоставляет в романе свою, вымышленную версию событий: Баудолино обнаруживает Барбароссу на поле битвы, лицо императора в крови, нога повреждена – во время сражения она застряла в стремени: «il cavallo lo aveva trascinato per qualche tratto slogandogli la caviglia» [P. 208][93]. Фридрих в отчаянии, он понимает, что престиж империи подорван, враги торжествуют. Баудолино на это возражает, что даже поражение можно обратить свою пользу: «…tutti ti credono morto, tu riappari come Lazzaro risorto, e quella che sembrava una sconfitta sarà sentita da tutti come un miracolo da cantarci il *Te Deum*» [P. 208][94]. Так в романе поднимается проблема толкования истории: подчас интерпретация исторического факта гораздо важнее того, что произошло в реальности, именно она формирует тот образ данного события, который останется в веках.

---

[92] Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991. P. 224 – 227.
[93] «конь тащил его по земле, вывихивая застрявшую в стремени лодыжку» [С. 216].
[94]«…все уже уверовали, что ты погиб. Тут ты заявишься, прямо как воскресший Лазарь. Кто будет помнить поражение? Все на радостях запоют Te Deum» [С. 217].

Далее, хроники свидетельствуют, что Битва при Леньяно чудесным образом ознаменовала собой кардинальный поворот в политике Барбароссы: «Из Битвы при Леньяно Фридрих вышел другим человеком – человеком, которому предстояло удивить Европу»[95]. Этот новый политик заключит мир с папой Александром, вернет регалии итальянским коммунам и, наконец, обратит свой взор на Восток, отправившись в Третий крестовый поход. Чем он обязан такому перерождению? Ответ на этот вопрос есть у Эко: все дело в письме Пресвитера Иоанна.

Оттон Фрейзингенский в своем труде «Деяния Фридриха» не только изложил основные события жизни и правления германского императора. В 1145 г. хронист сделал одну весьма любопытную запись:

Здесь мы повстречали также недавно рукоположенного в сан епископа Габульского из Сирии. ...Он рассказал, что несколько лет назад некий Иоанн, царь и священник народа, живущего по ту сторону Персии и Армении, на крайнем Востоке, и исповедующего христианство, хотя и несторианского толка, пошел войной на двух братьев Самиардов, царей Мидии и Персии, и завоевал их столицу - Экбатану [?!], о чем мы упоминали выше... Одержав победу, названный Иоанн двинулся дальше, чтобы прийти на помощь Святой церкви. Однако когда он достиг Тигра и за неимением корабля не смог переправиться через него, то пошел к северу, туда, где, как он узнал, река эта зимой замерзает. Но, проведя там напрасно несколько лет, он не дождался мороза (!) и, не достигнув из-за теплой погоды своей цели, был вынужден вернуться на родину, тем более что из-за нездорового климата он потерял многих своих воинов... Кроме того, рассказывают, что он ведет свой род от древних волхвов .[96]

Так зародился миф о загадочном христианском правителе с Востока. После бесславного окончания Второго крестового похода 1147-48 гг. он оказался как нельзя более кстати: «Как же было не приветствовать сильную, вооруженную поддержку в борьбе против ислама, оказываемую с Востока!»[97] Каков реальный источник этих слухов? На сегодняшний день наиболее популярная – монгольская – гипотеза принадлежит Л. Гумилеву[98], который опирался на исследование Р. Хеннига. Согласно этой гипотезе, прототип легендарного Пресвитера Иоанна – киданьский[99] полководец Елюй Даши (1087 - 1143), разбивший в 1141 г. турок-сельджуков у Катвана, вблизи Самарканда. «Вероятно, - пишет Л. Гумилев, -

[95] «Sul campo di battaglia di Legnano nacque un uomo nuovo. Un uomo che avrebbe stupito l'Europa». / Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991. P. 227.
[96] Цит. по Хенниг Р. Неведомые земли. Т. 2. М.: Издательство иностранная литература, 1961.С. 441.
[97] Хенниг Р. Неведомые земли. Т. 2. М.: Издательство иностранная литература, 1961. С. 450.
[98] Гумилев Л. Поиски вымышленного царства. Легенда о «государстве» пресвитера Иоанна. М.: Ди-Дик, 1994.
[99] Кидани – кочевые племена монгольской группы.

несториане были и среди кочевников, но сам Елюй Даши если и имел определенные религиозные симпатии, то только к буддизму»[100]. По мнению Р. Хеннига, Елюй Даши, возможно, и исповедовал христианство, но во всяком случае точно никогда не руководствовался идеей отнять у мусульман Гроб Господень. После победы над сельджуками киданьский полководец собирался продолжить свое движение на Запад, - неизвестно, какие причины помешали ему это сделать. «Этот чрезвычайно короткий эпизод с империей Елюташи, которая, собственно говоря, находилась в зените своего могущества всего два года (1141 - 1143), лег в основу легенды о державе несказанно богатого и могущественного "царя-священника Иоанна", правившего якобы где-то в легендарных и далеких "индийских" краях среди сказочного великолепия и роскоши. В течение нескольких столетий государство мифического царя надеялись найти в самых различных районах земного шара - от Байкала до Эфиопии и от Китая до Конго. Но надежды были напрасными, а поиски не увенчались успехом»[101]. Собственно, помещение Пресвитера в Индию (у Оттона об этом нет ни слова) и рассказ о чудесах его царства – это уже следующий этап развития легенды: в период с 1165 по 1170 гг. появляется письмо Пресвитера на латыни, адресованное византийскому императору Михаилу Комнину, а также подобные письма Фридриху Барбароссе и папе Александру III. Вероятнее всего, вторые два были копиями с первого. Кто автор письма и какие цели он преследовал – неизвестно. Очевидно лишь одно – в письме цитируются все доступные в то время источники, повествующие о чудесах[102]. Но как раз именно обилие преувеличений и небылиц пришлось по вкусу современникам: письмо было принято с доверием. Существует версия, высказанная румынским ученым Маринеску, что автором фальшивки мог быть архиепископ Кристиан Майнцский, который в начале семидесятых годов XII в. неоднократно бывал в Константинополе с дипломатической миссией по поручению Фридриха Барбароссы. Хенниг отвергает это предположение,

---

[100] Гумилев Л. Поиски вымышленного царства. Легенда о «государстве» пресвитера Иоанна. М.: Ди-Дик, 1994. С. 84.
[101] Хенниг Р. Неведомые земли. Т. 2. – М.: Издательство иностранная литература, 1961. С. 448.
[102] Подробнее об образе пресвитерова царства, а также о топониме «Индия» в Средневековье см. Гл. 2.2.

указывая на примитивность текста письма и низкий интеллектуальный уровень его автора, однако не исключает, что Кристиан приказал сделать с него копию и, вероятно, довел письмо до сведения Барбароссы. Тот же, по крайней мере насколько свидетельствуют исторические документы, не проявил к нему особого интереса, тогда как папа Александр не преминул написать ответ Пресвитеру в назидательном, даже несколько вызывающем тоне, и отправил с этим письмом своего лейб-медика магистра Филиппа на поиски Индии. Бедняга, само собой, так и не достиг царства Пресвитера, учитывая его неточный адрес. Так или иначе, благодаря этой мистификации несуществующий Пресвитер морочил голову европейцам вплоть до XVII в., стимулируя географические открытия, с одной стороны, а с другой - оправдывая экспансию христианского мира в Африку и Азию.

Эко просто не мог обойти вниманием эту легенду в «Баудолино». Более того, как он сам признается в эссе под названием «Как я пишу»[103], роман во многом обязан своим появлением на свет этой «зародышевой идее» («idea seminale»): именно Пресвитер Иоанн позволил ввести в повествование Фридриха Барбароссу, Алессандрию, Крестовые походы. Но опять же хороша не столько сама легенда, сколько умение ее интерпретировать, использовать в политических целях, вплетать в историю. В романе Оттон рассказывает Фридриху об услышанном от сирийского епископа (Эко цитирует вышеприведенный отрывок из «Деяний»), подчеркивает статус Пресвитера (rex et sacerdos – царь-священник), в котором по определению нейтрализуется конфликт церкви и светской власти, и убеждает Барбароссу оставить Запад с его междоусобицами и обратиться на Восток, чтобы объединить свою империю с царством Пресвитера и таким образом сделаться владыкой мира. После смерти Оттона эта миссия переходит к Баудолино, который и сочиняет письмо, так как, согласно средневековым представлениям, реальность существования Пресвитера должна быть подтверждена текстуально. Эко заимствует целые отрывки из письма

[103] Come scrivo. // Eco U. Sulla letteratura. Milano: Bompiani, 2002. P. 324 – 359.

Пресвитера[104], добавляя туда еще одну деталь, предмет, которым должны обменяться Пресвитер и Фридрих – *vera arca*. Так в романе появляется тема Грааля[105], которая развивается в неразрывной связи с легендой о Пресвитере: повод к тому подал рыцарский роман, а точнее, финал «Парцефаля» Вольфрама фон Эшенбаха. Более того, в «Баудолино» Грааль заканчивает свое путешествие, будучи спрятанным в статуе Гальяудо, украшающей портал собора в Алессандрии – символ благодарности горожан находчивому старику! Так Эко прославляет свой родной город Алессандрию, ставя местное сказание о Гальяудо в один ряд с легендами мирового масштаба и смещая акценты: именно здесь хранится священная чаша, а вовсе не в соседнем Турине, как тому учат многочисленные оккультные теории[106]. Должно быть, после выхода в свет «Баудолино» этот маленький городок в области Пьемонт не только стал всемирно известен, но и превратился в центр паломничества для тех, у кого еще осталась надежда отыскать Грааль! Интересное замечание: табличка туристического клуба Алессандрии[107] под скульптурой гласит, что, вопреки многовековой местной традиции, статуя ломбардского скульптора конца XII в. скорее всего изображает не местного героя Гальяудо Аулари, несущего что-то вроде тяжелого камня (внутри которого якобы и нашел свое пристанище Грааль), а Атланта, держащего на плечах небесный свод. Так что и в современном мире авторитет традиции подчас вытесняет собой реальные факты!

Как мы уже сказали, Фридрих-персонаж, в отличие от своего исторического прототипа, воспринимает письмо всерьез и отправляется на поиски вымышленного царства, чтобы вручить Пресвитеру Грааль. Эко создает вымышленную мотивировку для участия Барбароссы в Третьем крестовом походе, однако же при описании похода много фактов заимствовано из хроник (среди них немецкая «История похода императора Фридриха»[108]). Фридрих

---

[104] См. Гл. 2.2.
[105] О Граале подробно см. Гл. 2.3.
[106] Фотографии статуи Гальяудо на портале собора в Алессандрии, а также туринской статуи, связанной Граалем, см. в Приложениях 1 и 3.
[107] См. Приложение.
[108] Заборов М.А. Введение в историографию крестовых походов (латинская хронография XI – XII вв.). М.:

тщательно подошел к формированию войска, которое должно было его сопровождать, взяв с собой только рыцарей, способных в течение двух лет содержать себя и своих слуг, - это позволяло избежать грабежа и мародерства. Вообще Барбаросса славился приверженностью дисциплине и держал своих солдат в строгости[109]. Поскольку германцы не были морской державой, для похода был выбран сухопутный маршрут через территории Венгрии, Сербии, Византии, Иконийский султанат, Армению, Киликию. Третий крестовый поход обнаружил противоречия с Византией, жители которой всячески препятствовали прохождению их территорий. Советник византийского императора Исаака историк Никита Хониат – непосредственный участник событий (также герой «Баудолино») – описывает ужас, который в его соотечественниках сеяли немцы одним своим видом: «Увидев перед собой этих огромных гигантов в железных доспехах (то есть германцев), они, не долго думая, бросились наутек»[110]. Исаак приказал Никите сначала возвести укрепления в Филлипополе, затем разрушить их, после чего распорядился задержать направленных к нему немецких послов, что привело в негодование Фридриха. Все эти события в романе Баудолино обсуждает с Никитой; будучи представителями конфликтных сторон, они вступают в дискуссию: каждый оправдывает своего правителя. В итоге Византия соглашается, как это было изначально условлено, предоставить Барбароссе суда для переправки в Малую Азию. Здесь начинается via crucis германского императора.

Достигнув территории турок-сельджуков, крестоносцы столкнулись не только с суровыми природными условиями – палящая жара (в романе Эко почему-то холод - ?), горные дороги, непроходимые ущелья, и, как следствие, усталость, голод, жажда (солдаты ели мясо и пили кровь убитых лошадей), – но и вынуждены были отражать атаки тюркских кочевников, которые имели

Наука, 1966. С. 332.

[109] Там же.

[110] «Come si videro davanti quella specie di statue di ferro e di giganti invulnerabili [cioè i Tedeschi], non ci pensarono due volte e se la diedero a gambe». / Цит. по: Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991. P. 293.

стремительное и легкое войско и использовали непривычную для тяжеловооруженных крестоносцев тактику молниеносных атак, изнуряющую противника[111]. Любопытно отметить, что здесь крестоносцы практически оказались перед лицом реального прототипа Пресвитера Иоанна – Елюй Даши: монголы, как и тюркские народы, славились внезапными набегами легкой конницы. Однако войско Фридриха устояло перед всеми трудностями и одержало блестящую победу под Иконием, завладев столицей сельджукского султаната.

Фридрих погиб, утонув в реке Салеф (совр. Гёксу, в Средневековье Каликадн) – утверждают в один голос источники, но при этом расходятся во мнении относительно причины смерти императора: одни говорят, что он утонул во время переправы, войдя разгоряченным в холодную воду, другие – что он погиб уже после переправы, когда решил искупаться после обеда. Определенная доля загадки в смерти Барбароссы все-таки остается, так что, пользуясь случаем, Эко предлагает в романе свою причину гибели императора: убийство. На сцену выходит вымышленный персонаж, армянский сановник Ардзруни, который приглашает Фридриха погостить в свой замок, богатый разного рода механизмами – чудесами средневековой науки. Все это происходит в таинственной, несколько напряженной атмосфере: Барбаросса постоянно опасается предательства. Утром рыцари во главе с Баудолино находят тело императора бездыханным, что вызывает ужас и удивление – оттого, что убийство произошло в закрытой комнате. Испугавшись, что их обвинят, Баудолино и его спутники подстраивают все так, будто Фридрих утонул, - не зная, что в действительности бросили в воду тело еще живого Барбароссы. Загадки истории, таким образом, позволяют направить сюжет по сценарию детектива: Баудолино предстоит провести расследование и узнать суровую правду.

Соединение хроникального материала и детективного сюжета – одна из особенностей прозы Эко – дает возможность определить жанр его романов «Имя розы» и «Баудолино» как «исторический детектив». На чем базируется сочетание

[111] Балакин В.Д. Фридрих Барбаросса. М.: Молодая гвардия, 2001.

средневековой хроники с детективом - порождением современной массовой литературы? Как детектив, так и история одинаковым образом представляют собой загадку, которую необходимо разрешить. От историка, так же как от следователя, требуется умение правильно интерпретировать факты, сличать между собой показания разных свидетелей, или источников, чтобы среди множества противоречивых сведений установить истину. Лев Гумилев указывает на активное использование приемов криминалистики в историографии: в попытках выяснить, кто же был автором фальшивого письма Пресвитера, он предлагает приметь метод cui bono – «кому от этого польза»[112]. Ремесло историка и инквизитора сочетал средневековый монах-доминиканец Бернар Ги (1261 - 1331): его сочинение «Цветы хроник»[113] (всемирная история до 1331 г.) демонстрирует умение отбирать документальный материал, которое автор приобрел в ходе расследования по делу катарской ереси (этот опыт зафиксирован им в «Руководстве инквизитора»).

Эко не просто комбинирует хроники и детектив, но и нарушает стандартную модель детективного жанра. Детектив, по мнению итальянского писателя, относится к серийным[114] произведениям, то есть к таким, которые предполагают повторение нарративных структур: «…для детективных сюжетов… типично не варьирование элементов, а именно повторение привычной схемы, в которой читатель может распознать нечто уже прежде виденное и доставляющее удовольствие. /…/ Якобы возбуждая читателя, детектив на самом деле укрепляет в нем своего рода леность воображения, поскольку повествует не о Неведомом, а об Уже-известном»[115]. Читателей собственных романов Эко воспитывает, играя с их ожиданиями и разрушая общепринятые представления: В «Имени розы», например, добро не побеждает зло - следователю Вильгельму Баскервильскому не удается предотвратить преступления Хорхе; в «Баудолино» же сам следователь

[112] Гумилев Л. Поиски вымышленного царства. Легенда о «государстве» пресвитера Иоанна. М.: Ди-Дик, 1994. С. 426.
[113] Вайнштейн О.Л. Западноевропейская средневековая историография. М.: Наука, 1964. Гл. 5.
[114]Подробнее о классификации серийных произведений см. статью У. Эко «L'innovazione nel seriale»./ Eco U. Sugli specchi e altri saggi. Milano: Bompiani, 1987.
[115] Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007.С. 263.

оказывается убийцей. Когда-то Эко в шутку заметил, что остается написать книгу, в которой убийцей будет читатель[116], это было в 1983 году – вполне возможно, такой детектив уже существует.

Вернемся к хроникам. Прах императора Фридриха был похоронен в соборе в Антиохии, а кости планировалось перевезти в Иерусалим или на родину. Этим планам не суждено было сбыться: часть войска во главе с Фридрихом Швабским, сыном Барбароссы, вскоре умерла от эпидемии, другая же часть рассеялась (возможно, кто-то и отправился на поиски Индий, как это сделал Баудолино с сотоварищами). Тот факт, что кости императора остались где-то между Тарсом и Акрой, породил одну легенду: она гласит, что император не умер, а спит в одной из гор в Тюрингии; однажды он проснется и вернется для водворения порядка и справедливости[117]. Легенда эта не использована в романе «Баудолино», однако она иллюстрирует важность исторической фигуры Фридриха Барбароссы и подтверждает ее жизнь в воображении потомков. Интересно, что она построена по той же модели, что и легенда о короле Артуре, который спит, но проснется, чтобы дать свободу бриттам.

Еще одна значительная историческая фигура эпохи Фридриха Барбароссы - Райнальд фон Дассель. В романе он показан таким, каким рисуют его хроники: талантливым и жестким политиком, епископом на службе империи («pochissimo vescovo e moltissimo cancelliere» [P. 88][118]), врагом папы. Непростыми были взаимоотношения Райнальда с Фридрихом, который одновременно и ценил его как своего советника, и опасался. В частности, исторический конфликт императора с папой во многом «подогревался» Райнальдом: неслучайно примирение Барбароссы с папой Александром III состоялось в 1177 году, спустя десять лет после смерти воинствующего эрцканцлера. Роль в романе этого персонажа, как и сменившего его потом на посту эрцканцлера империи Кристиана Майнцского, невелика и сводится к чисто номинальному присутствию. Это

[116] Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е.А. Костюкович. Спб.: Симпозиум, 2007. С. 91.
[117] Балакин В.Д. Фридрих Барбаросса. М.: Молодая гвардия, 2001. С. 266.
[118] «от епископа в нем было крайне мало, от эрцканцлера – крайне много» [С. 90].

связано с тем, что их функции как исторических деятелей почти полностью переходят к Баудолино. Вспомним, что есть гипотеза о причастности Кристиана к составлению письма Пресвитера Иоанна. В романе это делает Баудолино – отчасти потому что лгун по натуре, но во многом также из желания преумножить могущество императора. Именно он разрабатывает концепцию власти, принадлежащую, согласно хроникам, Райнальду – персонаж эрцканцлера в романе только одобряет, обнародует и развивает его теории. *Quod principi plaquit legis habet vigorem* («что государю угодно, то имеет силу закона») – из этой баудолиновой сентенции якобы и родилась идея организовать знаменитый Ронкальский рейхстаг 1158 г., на котором доктора права из Болонской Академии признали за императором все регалии, обосновав его власть Римским правом и «Кодексом Юстиниана», и получили в обмен privilegium scholasticum, то есть свободу университетов от подчинения какой-либо власти, светской или духовной[119]. Так случилось, что многие из постановлений рейхстага вскоре были забыты, тогда как принцип академической свободы закрепился в Европе, пробудив к жизни огромный универсум научной мысли[120]. Если Ронкальские постановления были попыткой найти законодательную основу для подчинения итальянских городов, то борьба с папой породила другую концепцию, созданную в императорской канцелярии – *rex et sacerdos*. Ее важность отмечает в романе Оттон в связи с Пресвитером Иоанном. Баудолино же активно способствует ее

---

[119] Ср. разговор Баудолино с Барбароссой в романе:

«Sarebbe così se tu facessi una legge in cui riconosci che i maestri di Bologna sono davvero indipendenti da ogni altra potestà, sia da te che dal papa e da ogni altro sovrano, e solo al servizio della Legge. Una volta che sono insigniti di questa dignità, unica al mondo, loro affermano che … l'unica legge è quella romana e l'unico che la rappresenta è il sacro romano imperatore…»
«E perché loro dovrebbero dirlo?»
«Perché tu in cambio gli dai il diritto di poterlo dire, e non è poco».

[P. 64]

(«…издай ты указ, провозглашающий болонских преподавателей полностью независимыми от всякой мыслимой власти, в том числе от тебя и от папы и от всякого другого суверена, а зависимыми только от закона…Надели ты их подобным достоинством, не имеющим равных в мире, и увидишь:…они торжественно провозгласят, что единственное твердое право есть право римское и единственным его носителем является священный римский император…»
«С какой же стати они будут называть это главным правилом?»
«Да в отплату за то, что ты даешь им право называть главные правила. Для них это очень ценно…»

[С. 66])

[120] Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991. P. 124.

реализации: так, по его инициативе мощи волхвов из миланской базилики св. Евсторгия после разрушения города перевозятся в Кельн, епархию Райнальда (историческое событие 1162 г.). И, наконец, канонизация Карла Великого в 1165 г. тоже якобы совершена по подсказке Баудолино: «…fai proclamare santo Carlo Magno. Capisci? Tu proclami santo il fondatore del sacro romano impero, una volta che lui è santo è siperiore al papa e tu, in quanto suo legittimo successore, sei della prosapia di un santo, sciolto da qualsiasi autorità, anche quella che pretendeva di scomunicarti» [P.125][121]. Фридриху остается только поставить Райнальду в пример сообразительность мальчишки. Исторически этот факт имел огромное значение: Карл Великий стал для Гогенштауфенов символом императорской власти, которая воплощала в себе единство церкви и империи[122].

Теперь обратимся к событиям в Восточной Римской империи. Вторая группа исторических источников, задействованных в «Баудолино», объединена темой Четвертого крестового похода 1202 – 1204 гг.: это «Взятие Константинополя» маршала Шампани, одного из военачальников крестоносного войска Жоффруа де Виллардуэна, продиктованное им в 1207 г. по собственным дневниковым записям; «О тех, кто завоевал Константинополь» (или просто «Завоевание Константинополя») амьенского рыцаря Робера де Клари (составлено не позднее 1216 г.) и византийский источник «Хроника» Никиты Хониата, где описана история Восточной Римской империи и соседних стран с 1118 по 1206 г. Эко объясняет, что желание рассказать о Византии возникло в нем от… незнания: «sapevo pochissimo della civiltà bizantina, e non ero mai stato a Costantinopoli», и далее добавляет в духе Баудолино: «certe volte si decide di raccontare una storia solo per conoscerla meglio»[123].

---

[121]«И тогда ...провозглашаешь Карла Великого святым. Понял? Если провозгласить святым основателя святоримской империи, тогда он станет главнее римского папы, а ты, как его законный правопреемник, произойдешь из рода святых, то есть не будешь зависеть ни от чьего авторитета, в частности, от тех, кто намеревается отлучить тебя» [С. 128].

[122] Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991. P. 183.

[123] Come scrivo. // Eco U. Sulla letteratura. Milano: Bompiani, 2002. P. 343 – 344. («я почти ничего не знал о византийской культуре и никогда прежде не бывал в Константинополе», «порой решение рассказать какую-либо историю продиктовано желанием самому узнать ее получше»).

Все факты, хитросплетения и политические интриги, связанные с Четвертым крестовым походом, который вместо освобождения Гроба Господня закончился разграблением Константинополя, отражены в «Баудолино». Вожди христова воинства Бодуэн Фландрский и Бонифаций Монферратский заключили сделку с дожем Дандоло, согласно которой Венеция обязалась предоставить крестоносцам флот для переправы в Египет. Когда выяснилось, что франки не могут в срок уплатить назначенные 85 тысяч марок, Дандоло предложил в счет долга помочь венецианцам завоевать город Задар, принадлежавший венгерскому королю: «…крестоносцы совершили насилие над христианским городом, подчиненным королю, который сам принял крест для похода и владения которого по существующим тогда законам находились под покровительством церкви», - пишет историк Ф. Успенский[124]. В этот самый момент в Задаре появился Алексей, сын свергнутого византийского императора Исаака Ангела, и обратился к крестоносцам с просьбой помочь его отцу вернуть трон и наказать незаконно захватившего власть Алексея III, брата Исаака. Так крестоносное войско окончательно изменило маршрут, повернув свои силы с Египта на Константинополь. Условия договора, заключенного с молодым наследником Алексеем, перечисляет Жоффруа де Виллардуэн:

«Во-первых, подчинить твою Романскую империю Риму, от которого она некогда отпала, затем выдать паломникам двести тысяч марок серебром и продовольствия на год для малых и больших и перевезти десять тысяч конных и десять тысяч пеших… на ваших кораблях в Вавилонскую землю и содержать их там год, … держать в Заморской земле пятьсот рыцарей на своем обеспечении»[125].

В «Баудолино» эти условия почти слово в слово повторяет Никита Хониат:

«l'impero di Bisanzio tornava all'obbedienza cattolica e romana, il basileo dava ai pellegrini duecentomila marchi d'argento, viveri per un anno, diecimila cavalieri per marciare su Gerusalemme, e un presidio di cinquecento cavalieri in Terrasanta» [P. 476][126]

В июне 1203 г. рыцари прорвали цепь, преграждающую вход в Золотой Рог, венецианские галеры вошли в константинопольскую бухту и высадились у

[124] Успенский Ф. История крестовых походов. Спб.: Брокгауз-Ефрон, 1901. С. 121.
[125] Виллардуэн Ж. де. Взятие Константинополя. // Взятие Константинополя. Песни труверов. Пер. со старофранцузского О. Смолицкой и А. Парина. М.: Наука, 1984. С. 95.
[126]«Византийская империя возвращалась в подчинение католической римской церкви, василевс должен был выплатить пилигримам двести тысяч серебряных марок, продовольствовать их целый год, выставить десять тысяч конников для броска на Иерусалим и на свой счет организовать полутысячный гарнизон в одном из городов Палестины» [С. 483].

Влахернского дворца[127]. Тогда же крестоносцы подожгли прибрежные здания. Алексей III обратился в бегство, Исаак был восстановлен на троне, его сын объявлен императором Алексеем IV. Однако средств для выполнения обещаний не оказалось, и Исаак начал переплавку церковных ценностей. О начавшемся фарсе повествует Никита Хониат – как реальный, так и литературный персонаж: крестоносцы повсюду хозяйничали в городе, всячески оттягивали свое отправление в Святую Землю; «…Алексей пьянствовал вместе с латинянами и целыми днями играл с ними в кости. Товарищи его забав, снимая с его головы венец, сделанный из золота и усыпанный драгоценными камнями, водружали его на себя, а Алексею набрасывали на плечи грубый шерстяной плащ латинской пряжи»[128]. В таких условиях переворот придворного вельможи Алексея Дуки Мурцуфла, объявившего себя императором Алексеем V в январе 1204 г., был встречен жителями Константинополя с энтузиазмом. На это крестоносцы ответили вторым штурмом в апреле 1204 г. – город был захвачен с лестниц венецианских кораблей.

В романе «Баудолино» Четвертый крестовый поход описан в обратном хронологическом порядке. Апрельское Взятие Константинополя, трехдневное разграбление города при зареве пожара – историческая реальность, на фоне которой происходит встреча Баудолино с Никитой Хониатом и, соответственно, завязка романа. Свидетельства византийского летописца наполняют первые страницы романа: он с ужасом наблюдает сцену в соборе св. Софии, когда, чтобы вывезти оттуда ценную церковную утварь, крестоносцы «ввели мулов и оседланный вьючный скот, но так как некоторые животные скользили и не могли стоять на ногах на до блеска отполированных камнях, латиняне закалывали их мечами, так что пол был осквернен не только пометом, но и кровью зверей»[129];

---

[127] Изображения, связанные с Константинополем, см. в Приложении 1.

[128] Цит. по: Заборов М.А. История крестовых походов в документах и материалах. М.: Высшая школа, 1977. С. 245.

[129] Там же. С. 268.

Ср. тот же эпизод в «Баудолино»:

«Lo stupendo pulpito era stato legato con corde per disvellerloe farlo trascinare via da una schiera di muli. Una masnada avvinazzata pungolava imprecando gli animali, ma gli zoccoli scivolavano sull'impiantito levigato, gli armati incitavano prima di punta e poi di taglio le sciagurate bestie che erompevano per lo spavento in raffiche di feci, alcune

захватчики избивали горожан на улицах, грабили дома и дворцы, высмеивали религиозные обряды (сцена с проституткой, пародирующей таинство Евхаристии в Софийском соборе[130]), по-варварски относились к священным предметам, памятникам искусства, нанося им огромный вред и порчу – значение придавалось только металлу, который переплавлялся в слитки. «Только Дандоло оценил четырех бронзовых с позолотой коней на ипподроме, которые и доныне украшают портик св. Марка в Венеции»[131]. В романе благодаря фантазии Баудолино эта ситуация получает некоторую разрядку напряженности, облекаясь в форму идиллической метафоры: «Un sacco, - spiegava Baudolino come chi conosce bene un mestiere, - è come una vendemmia, bisogna dividersi anche i compiti, ci sono quelli che pigiano l'uva, quelli che trasportano il mosto nei tini, quelli che fanno da mangiare per chi pigia, chi va a prendere il vino buono dell'anno prima…» [P. 31][132].

Эко рисует довольно реалистичную картину событий Четвертого крестового похода, обнажая грабительско-захватническую сущность этого мероприятия. Романист понемногу черпает у всех трех средневековых историков, обращаясь к Жоффруа там, где речь идет об официальных документах (условия договора), там же, где факты хроник носят оценочный характер, ему ближе не

---

cadevano a terra e si spezzavano una gamba, così che tutta l'area intorno al pulpito era un brago di sangue e di merdaglia»[P. 21-22]. («Великолепный сияющий иконостас был обмотан веревками: его выкорчевывали, к веревкам вязали мулов. Одурелая хмельная ватага погоняла, нахлестывая, скотов, но мулы оскальзывались на мозаиках пола, а грабители колотили и лупили мечами, а порой и кололи злополучных животных, которые от испуга то и дело прыскали повсюду жидким калом, многие из них валились и переламывали ноги, так что все предалтарное пространство было в слякоти из крови и навоза» [С. 22-23]).

[130] Ср. цитату из хроники Никиты Хониата:
«Intanto una donnaccia, gonfia di peccati, ministra delle Erinni, schiava dei demoni, fucina di turpi menzogne e di nefandi incantamenti, si faceva beffe di Cristo: seduta sul seggio patriarcale, cantava con voce roca e di tanto in tanto si lanciava volteggiando in una danza vorticosa». / Cordero di Pamparato F. Le crociate: storia di sangue e di potere. Ass. Accademia Vis Vitalis: Torino, 2010. P. 70. («тем временем блудница, одержимая дьяволом, жрица Эриний, вместилище порока и гнуснейшей лжи, насмехалась над Христом: сидя на троне патриарха, она распевала песни своим хриплым голосом и то и дело вскакивала, пускаясь в головокружительную пляску» – О.М.)
и отрывок из романа:
«…sull'altar maggiore ormai spogliato, una prostituta discinta, alterata da qualche liquore, danzava a piedi nudi sulla mensa eucaristica, facendo parodia di sacri riti… si era messa a ballare davanti all'altare l'antica e peccaminosa danza del cordace, e infine si era buttata, ruttando stanca, sul seggio del patriarca» [P. 22]. («В глубине, на амвоне, ныне открытом всем на свете взорам, похабничала какая-то блудница, по-видимому охмеленная дурманом, плясала босиком на причастном престоле, изображая церковную службу… постепенно оголившись, [она] пошла кругами у алтаря в движениях древнего умоисступленного танца кордака, вслед за тем рухнула, устало рыгнув, на патриарший трон» [С. 23].)

[131] Успенский Ф. История крестовых походов. Спб.: Брокгауз-Ефрон, 1901. С. 133.

[132]«Брать город,— пояснял Баудолино опытным тоном, — что собирать виноград. Обязанности разделяются. Кто мнет гроздья, кто таскает муст по чанам, кто готовит еду для мяльщиков, а кто идет за праздниковым прошлогодним вином» [С. 32].

маршал Шампани, апологет официальной власти, идеализирующий сам поход и его организаторов (особенно Бонифация Монферратского), а представитель потерпевшей стороны Никита Хониат или выразитель интересов мелкого рыцарства пикардиец Робер де Клари, менее осведомленный, чем Жоффруа, но более внимательный к деталям. Взять, к примеру, ситуацию раздела награбленной добычи: «Poi si sarebbe proceduto calcolando il valore di ogni pezzo in marchi d'argento, e i cavalieri avrebbero avuto quattro parti, i sergenti a cavallo due e i sergenti a piedi una. Immaginarsi la reazione della soldataglia, a cui non lasciavano arraffare nulla» [P. 212][133]. Здесь явно в большей степени слышится голос Робера, в хронике которого ощутимо противоречие между феодальной верхушкой и рядовым рыцарством. Позиция Эко по отношению к описываемому историческому материалу в данном случае полностью совпадает с точкой зрения современной историографии; элемент вымысла, поэтическое переосмысление образов сведены к минимуму.

В общем и целом можно сказать, что византийская линия в «Баудолино» не так подробно разработана, как линия Фридриха Барбароссы: события, за исключением драматичной сцены захвата Константинополя, представлены схематично; отсутствуют портреты исторических деятелей – только дож Дандоло удостоен пары слов (его физическая слепота противопоставлена внутренней дальновидности). Отчасти это имеет свое основание: главный герой романа – уроженец Западной империи, и положение дел в Константинополе воспринимается им извне, а не переживается изнутри, подобно судьбе родной Алессандрии. Важным является сопоставление двух империй, которое проводится в диалоге Баудолино и Никиты. Их обитатели отличаются не только кулинарными предпочтениями (пьемонтская колбаса из ослиного мяса вызывает у Никиты не меньшее отвращение, чем греческое вино с ароматом смолы – у крестоносцев), но и поведением, ментальностью. Для одних важнее теологические споры, для

[133]«Затем надлежало установить цену каждой вещи и выразить в серебряных марках. Рыцарям будет выдано по четыре части, конным сержантам по две, пешим сержантам по одной. Представим себе, как это восприняла солдатня, которой по программе не причиталось ничего» [С. 220].

других – вопросы права: «Niceta aveva appreso da tempo che i latini, ancorché barbari, erano complicatissimi, nulli in fatto di sottigliezze e di distinguo se era in gioco una questione teologica, ma capaci di spaccare un capello in quattro su una questione di diritto» [P. 38][134]. В плане жестокости правители двух империй могли бы соревноваться, но византийцы все же оказываются изощреннее латинян, о чем свидетельствуют постоянные дворцовые перевороты, сопровождающиеся ослеплением и увечьями предшественников; эпизод жестокой казни императора Андроника заставляет Баудолино содрогнуться: «…anche Federico, sarà stato talora collerico, ma quando i suoi cugini gli davano noia non li evirava, gli dava un ducato in più» [P. 271][135]. Византийцы решают спорные вопросы при помощи хитрости и заговора, латиняне – в открытом противостоянии на поле боя. Баудолино поражает привычка к роскоши византийских придворных, контрастирующая со спартанским образом жизни германских князей: «…questa città è andata a farsi benedire, la gente viene sgozzata per le strade, ancora due giorni fa costui rischiava di perdere tutta la famiglia, e ora vuole qualcuno che gli pulisca il viso. Si vede che la gente di palazzo, in questa città corrotta, è abituata in tal modo – Federico uno così lo avrebbe già fatto volare dalla finestra» [P. 56][136]. Перед читателем процесс коммуникации двух культур эпохи Средневековья, которые, оценивая друг друга со стороны, раскрываются перед читателем в самых любопытных аспектах. По мере развития сюжета тема межкультурной коммуникации принимает в «Баудолино» еще более интересный оборот, когда в ситуацию взаимного восприятия попадают культура реальная и фантастическая цивилизация (царство Пресвитера)[137].

---

[134] «Никите давно было ясно одно: что латиняне, хоть они и варвары, все закручивают хитрее некуда. Ничего не смысля в тонкостях и дистинкциях богословия, они доходят до невоспроизводимой казуистики, когда дело касается гражданских законоуложений»[С. 39-40].

[135]«Даже Фридрих, которому случалось раздражаться, все-таки он своим двоюродным родственникам, даже самым приставучим, не отрывал срамные части. Он уступал им спорные герцогства…» [С. 279].

[136] «…от города ничего не остается, людей кончают на улицах, два дня назад чуть не погибли и его родственники, а он не может жить без чистки лица. Видать, дворцовые люди в сей развращенной столице так устроены… Фридрих его давно бы вышвырнул из окна» [С. 58].

[137] См. Гл. 2.2.

Таким образом, мы проанализировали основные факты средневековых хроник, которые Эко заимствует и перерабатывает на страницах романа «Баудолино». В основе трансформации лежит соединение хроник и вымысла. Эта задача достигается несколькими способами. Во-первых, за счет активного привлечения легендарного материала: Эко строит свободную комбинацию из исторических свидетельств и средневековых легенд о Пресвитере Иоанне, о Граале, о крестьянине Гальяудо. Во-вторых, путем заполнения «темных пятен» истории: когда хроники безмолвствуют, на сцене появляется вымышленный персонаж Баудолино, всегда готовый достроить и интерпретировать тот или иной событийный ряд, не пренебрегая при этом законами правдоподобия – в средневековом смысле слова. Выбор в качестве главного героя простого крестьянина с паданской равнины позволяет придать хроникальным элементам большую динамичность: Баудолино оказывается в водовороте истории, выполняет роль посредника между противоборствующими силами (Фридрих Барбаросса и итальянские коммуны). Так, книжная история, сливаясь с частной историей персонажа, наделяется большей эмоциональностью, подвижностью.

Эко обращается к средневековым хроникам не только за фактографическим материалом: в «Баудолино» хроникальная составляющая представлена как в историческом, так и в метаисторическом измерении. Эко-писатель периодически уступает место Эко-ученому, который на романной почве анализирует формальные особенности средневековых хроник, систематизированные современной историографией.

«Баудолино» - это роман не только о средневековой истории, но и о процессе ее создания. Этому способствует включение в число персонажей известных средневековых хронистов, которые сочетают летописание с другим, основным занятием (Никита – политический деятель, дипломат, Оттон - епископ). Немаловажен их статус придворных хронистов, который во многом определяет характер создаваемых сочинений. Кроме того, сам принцип организации повествования в романе Эко соответствует одной из важнейших стадий работы

историка: сбор хронистом (Никита Хониат) свидетельств очевидца событий (Баудолино) с целью их дальнейшей обработки. Вот как оценивает свое ремесло византийский историк, беседуя с Баудолино: «Non ci sono storie senza senso. E io sono uno di quegli uomini che sanno trovarlo anche là dove gli altri non lo vedono. Dopo di che la storia diventa il libro dei viventi, come una tromba squillante che fa risorgere dal sepolcro coloro che erano polvere da secoli… Solo che ci vuole tempo, bisogna considerare gli accadimenti, collegarli, scoprire i nessi, anche quelli meno visibili» [P. 17-18][138]. Итак, по мнению Никиты: 1)историография представляет собой процесс увековечивания минувших событий с целью дать потомкам возможность овладеть прошлым; 2)задача историка состоит в том, чтобы объединить разрозненные факты в логическую цепочку, обнаружить в них смысл. Герой формулирует универсальные принципы создания истории, которые актуальны в любую эпоху. Однако дальнейшее свое развитие в романе они получают в типично средневековом духе.

Бернар Гене называет в качестве одной из главных особенностей средневековых хроник их межжанровый и междисциплинарный характер[139]. Исторические сочинения Средневековья активно черпают материал из легенд и литературных источников (пример тому – история о Карле Великом), находятся под сильным влиянием житийной и географической литературы. Параллельно с этим, средневековая историография как наука (или скорее практика, вид деятельности, если следовать Гене) испытывает ощутимое влияние других наук и сфер общественной жизни: морали, права, политики и, конечно же, теологии. Ancilla theologiae – эта схоластическая метафора применима не только к философии, но и ко многим другим областям знания и жизнедеятельности средневекового человека, в том числе и к летописанию. Светская история находится в тесной связи с историей церковной, о чем свидетельствуют уже одни

[138] «В любой истории есть смысл. Я умею найти смысл там, где не видят другие. И история становится книгой живых, как труба громогласная, та, которая вздымает из гроба лежавших во прахе многие веки. Для этого нужно только время. Обдумывать события, их увязывать, выискивать между ними сходства, даже самые незаметные» [С. 18-19].

[139] См. Guenée B. Storia e cultura storica nell'Occidente medievale. / Trad.it. Alberto Bertoni. Bologna: Mulino, 1991.

названия средневековых хроник (см. перечень, приводимый в начале главы 2.1). Все средневековые хронисты так или иначе стоят на позициях **провиденциализма**. Эта концепция возникла в эпоху патристики и наиболее полно разработана в трудах Августина, в особенности в трактате De Civitate Dei, где принцип двуплановости (Град Земной и Град Божий) применяется по отношению к событиям мировой истории: «…согласно провиденциалистской схеме вся история изображалась либо как реализация некоего божественного плана, от века начертанного создателем во всех подробностях (так что любое конкретное событие считалось моментом его осуществления), либо как воплощение воли всевышнего, наметившего свой план лишь в общем виде и претворяющего его в жизнь путем постоянного непосредственного вмешательства в земные дела»[140] . Для средневекового хрониста обнаружить смысл истории – значит проникнуть per visibilia ad invisibilia, «через видимое к невидимому», постичь божественный промысел в делах человеческих. Именно эту цель ставит перед собой Никита, готовясь выслушать рассказ Баудолино: «A me arrivano frammenti di fatti, brandelli di eventi, e io ne traggo una storia, intessuta di un **disegno provvidenziale**» [P. 17][141]. Провиденциализм позволяет дать мотивировку историческим событиям, так что даже факт разграбления Константинополя крестоносцами в глазах Никиты приобретает высший смысл: «…forse voi siete la mano di Dio, che vi ha mandati per punizione dei nostri peccati» [P. 46][142], - персонаж Эко вторит Св. Бернару, который в своем трактате De consideratione оправдывает неудачу Второго крестового похода греховностью самих крестоносцев. «Gesta Dei per Francos» [Ibid.][143], - отвечает на это Баудолино, цитируя сочинение аббата Гвибера Ножанского «История, называемая Деяния Бога через Франков» - одну из популярнейших хроник Первого крестового похода.

---

[140] Заборов М.А. Введение в историографию крестовых походов (латинская хронография XI – XII вв.). М.: Наука, 1966. С. 41.
[141] «Я собираю обрывки фактов, лоскутья былей и тку из них повести по канве Предопределения» [С. 18].
[142] «…наверно, вы – это десница Господня, и насланы на нас ради прегрешений наших» [С. 48].
[143] Там же.

«Хроника от начала мира до 1146 г.» Оттона Фрейзингенского создана в лучших традициях провиденциализма, что красноречиво подчеркивает ее второе заглавие – «Хроника, или история о двух царствах», а точнее «о двух Градах». Это сочинение принадлежит к разряду всемирных хроник, которые зарождаются как жанр именно в Средневековье и отражают эсхатологические представления об историческом процессе. В хронике Оттона преобладает пессимистический взгляд на мирскую историю, говорится о старении мира – mundus senescit – и выражается надежда на будущее блаженство в Царствии Небесном. Совершенно иными настроениями проникнута другая хроника фрейзингенского епископа – «Gesta Frederici I imperatoris» («Деяния императора Фридриха I»), продолженная после его смерти в 1158 г. каноником Рагевином: к примеру, «война, которую Оттон осуждает в «Хронике», считая ее бичом человечества, в «Деяниях императора Фридриха I» изображается как занятие веселое и достойное феодала»[144]. О. Вайнштейн видит в такой кардинальной смене оценок проявление рационалистических элементов и усиление светской политической тенденции. Как бы то ни было, в сочинениях Оттона явно прослеживается еще одна особенность средневековых хроник – их **тенденциозность**[145]; в первом случае она связана с провиденциалистскими взглядами автора, во втором – с политическими установками. Эко обыгрывает это взаимное противоречие двух хроник Оттона, ставящее в тупик исследователей. По мнению Баудолино, оптимизм «Деяний» вполне оправдан, ведь их главная задача – прославить в веках подвиги императора: «non puoi raccontare le gesta del tuo sovrano se non sei convinto che con lui sul trono inizi un nuovo secolo, che si tratti insomma di una *historia iucunda*» [P. 45][146]. К этому добавляется еще одна интересная подробность – оказывается, Баудолино стер первоначальный вариант «Хроники», так что епископ вынужден

[144] Вайнштейн О.Л. Западноевропейская средневековая историография. М.: Наука, 1964. С. 174.
[145] Заборов М.А. Введение в историографию крестовых походов (латинская хронография XI – XII вв.). М.: Наука, 1966. Глава 5.
[146] «Невозможно, описывая подвиги своего монарха, не провозглашать, что с его восходом на трон началась новая эпоха, не тяготеть к historia iucunda…»[С. 46].

был переписывать свой труд заново, причем параллельно создаваемые им «Деяния» оказывали существенное влияние на новую «Хронику»:

«Così quel santo uomo da una parte riscriveva la *Chronica*, dove il mondo andava male, e dall'altra le *Gesta*, dove il mondo non poteva che andare sempre meglio. Tu dirai: si contraddiceva. Fosse solo questo. È che io sospetto che nella prima versione della *Chronica*, il mondo andasse ancore più male, e che per non contraddirsi troppo, a mano a mano che riscriveva la *Chronica*, Ottone sia diventato più indulgente verso noi uomini. E questo l'ho provocato io, grattando via la prima versione. Forse, se restava quella, Ottone non aveva il coraggio di scrivere le *Gesta*, e siccome è per via di queste gesta che domani si dirà che cosa Federico ha fatto e non ha fatto, se io non grattavo via la prima *Chronica* finiva che Federico non aveva fatto tutto quello che diciamo che ha fatto» [P. 45][147] .

В «Баудолино» наряду с процессом создания хроник показан крупным планом также процесс их переписывания, который подчас связан со случайными обстоятельствами и при этом сопровождается значительными изменениями в содержании. Современные ученые сталкиваются с наличием множества версий одной и той же рукописи, выстраивают генеалогическое древо, дабы установить существования потерянных версий. У Эко автор хроники сам перекраивает собственное произведение – можно представить, насколько трудно вычислить оригинальный вариант при наличии огромного количества копий, сделанных переписчиками, каждый из которых вносит коррективы в первоначальную версию, фальсифицируя ее сознательно или просто в силу случайной ошибки. Уместно ли вообще в таком случае говорить об оригинале применительно к средневековым источникам (особенно при том, с какой легкостью и правдоподобием плод фантазии Эко – неизвестная науке первая редакция «Хроники» Оттона – вписывается в генеалогию рукописи и позволяет оправдать разногласия между Chronica и Gesta)?

Из приведенной выше цитаты следует важный в контексте всего романа вывод: история – это не то, что было, а то что написано. Деяния Фридриха как

[147]«этот достойный муж одной рукой восстанавливал «Хронику», в которой будущее мира рисовалось грустным, а другой писал «Деяния», в которых будущее мира рисовалось светлее некуда. Думаешь, проблема только в разночтениях первого и второго текстов? Если бы только в этом... Я, увы, склонен думать, что в первом варианте «Хроники» будущее мира изображалось как совсем напрочь трагическое. Но чтобы смягчить противоречия на новом этапе писательства, Оттон во втором списке сделался гораздо снисходительнее к нашему миру. И все это на моей совести! Ведь это я сцарапал первую версию. А останься, может, первый вариант в силе, Оттону совесть не позволила бы даже и браться за «Деяния». В то же время, зная, что именно по «Деяниям» завтра будут судить, что свершил Фридрих и чего не свершил... Если б я не соскреб эту злосчастную хронику, то Фридрих, глядишь, и не свершил бы того, что мы считаем его свершениями» [С. 46-47].

исторический факт существуют для нас, потомков, лишь в силу того, что мы имеем тому документальные подтверждения, и с исчезновением хроник история для нас просто бы не существовала, – остается только благодарить Баудолино. Важно также отметить, что Эко помещает средневековые источники в ситуацию интертекстуального диалога: получается, что хроники влияют друг на друга и одновременно меняют наше представление о мире, в данном случае о мире прошлого.

Средневековый провиденциализм и связанное с ним эсхатологическое видение истории дало импульс к разработке периодизации исторического процесса. Здесь ведущая роль опять-таки принадлежит Августину, который создал три схемы периодизации: 1) от сотворения мира до Христа и после Христа; 2) периодизация по шести возрастам мира по аналогии с шестью днями Творения - последний шестой период длится от Рождества и должен завершиться Страшным судом и концом мира; 3) периодизация по четырем монархиям. Именно на основе последней Оттон Фрейзингенский в «Хронике от начала мира до 1146 г.» (один из образцов средневековой всемирной хроники) развивал позднеантичную идею translatio imperii («перенос империи») в следующем направлении: Бог передает власть от Римской империи к Византии, затем от Византии к Священной римской империи в лице Карла Великого и, наконец, от франков к Священной римской империи германской нации в лице императора Оттона I. В «Баудолино» Эко показывает, как данная концепция использовалась Фридрихом Барбароссой в полемике с папой: этот факт не только в очередной раз иллюстрирует важность вопросов права в Западной Империи, о чем было сказано выше, но и является примером использования истории в политических целях. Как пишет Бернар Гене[148], прошлое было лучшим оправданием для настоящего (представители знати являлись таковыми благодаря знатному происхождению своих предков, обычай был хорош своей древностью, законным правителем считался тот, в ком течет королевская кровь); история таким образом становилась

[148] Guenée B. Storia e cultura storica nell'Occidente medievale. / Trad.it. Alberto Bertoni. Bologna: Mulino, 1991.

идеальным орудием пропаганды, твердой опорой для власти. Общий уровень исторической культуры в Средневековье был крайне низким, что позволяло хронисту не только интерпретировать, но и зачастую перекраивать прошлое по своему усмотрению. Тенденциозность Оттона связана с его социальным статусом: то обстоятельство, что хроники создавались по заказу покровителя, заранее предопределяло выбор центрального персонажа, апологетический характер и эпико-героический тон повествования (что особенно актуально для «Деяний»).

Постепенно появляется в средневековой историографии и другая тенденция - усиление внимания к историческому индивиду с его объективными качествами, зачатки психологического портрета. В «Баудолино» представителем этого направления объявляет себя Никита Хониат: «…io ho scritto e scrivo le cronache del mio impero soffermandomi più sulle piccole invidie, gli odi, le gelosie che sconvolgono sia le famiglie dei potenti che le grandi e pubbliche imprese. Anche gli imperatori sono esseri umani, e la storia è anche storia delle loro debolezze» [P. 297][149]. Никита-персонаж вообще временами отличается чрезмерной прогрессивностью мышления – к примеру, в его оценке правления византийского императора Андроника звучит почти макиавеллианский рационализм: «…un basileo può usare il potere per fare del bene, ma per conservare il potere deve fare del male» [P. 252][150]. Однако мы также можем наблюдать типичное для средневекового историка несоответствие постулируемых принципов и их воплощения на практике. Так, Никита-персонаж, как и большинство его средневековых коллег, впадает в явное противоречие: он считает себя носителем истины («…non sono mentitore della tua razza. È una vita che io interrogo i racconti altrui per ricavarne la verità» [P. 45][151], – заявляет он Баудолино, отказываясь искать в его истории оправдание для мести предполагаемому убийце Фридриха), но при этом к отбору фактов для своей хроники подходит более, чем произвольно. Никита решает последовать совету

[149]«Я тоже писал и пишу свои имперские бытописи, отмечая самые мелкие интересы зависти, ненависти, интриг, проникающие и в семьи венценосцев, и в самые значительные общественные деяния. Императоры — люди, и история — в частности, результат их слабостей» [С. 305].

[150] «…василевс может использовать свое владычество для добра, но для удержания владычества он вынужден творить зло» [С. 260].

[151] «…я – не мистификатор твоего пошиба. Всю жизнь я поверял и проверял чужие рассказы, выискивая истину» [С. 47].

друга Пафнутия и умолчать в Хронике не только о тех фактах, которые узнал со слов Баудолино (что оправдано ненадежностью источника), но и о тех днях, которые они пережили вместе во время третьего пожара. Доводы Пафнутия выглядят убедительно: «Cancella Baudolino dal tuo racconto… Cancella anche i genovesi, altrimenti dovresti dire delle reliquie che fabbricavano, e i tuoi lettori perderebbero la fede nelle cose più sacre… In una grande Istoria si possono alterare delle piccole verità perché ne risalti la verità più grande» [P. 525][152]. В данном случае тенденциозность обусловлена в первую очередь соображениями морали: история должна служить примером потомкам, так что все неприглядное в ней затушевывается. Одним словом, от тенденциозности до фальсификации истории – один шаг. Столь странное, на первый взгляд, сочетание веры в собственную правдивость и сознательной фальсификация фактов продиктовано средневековыми представлениями об истине. Августин в трактате «О лжи» рекомендует: «Можно без всякого обмана говорить неправду, если ты думаешь, что это происходило так, как сказано, хотя бы это было совсем не так»[153]. Именно этим правилом руководствуется Оттон, когда призывает Баудолино изобрести свидетельства существования пресвитерова царства: «…non ti chiedo di testimoniare ciò che ritieni falso, che sarebbe peccato, ma di testimoniare falsamente ciò che credi vero – il che è azione virtuosa perché supplisce alla mancanza di prove su qualcosa che certamente esiste o è accaduto» [P. 61][154]. Фальшивое письмо Иоанна не воспринимается его автором как подделка: «…ho riunito le membra disperse di cose che i saggi già sapevano e dicevano… tutto quello che si dice in quella lettera è vero come il Vangelo» [P. 210][155]. Здесь на первый план проступает другой важный критерий истинности средневековых документов – письмо создано как центон из древних авторов, а авторитет традиции в Средневековье имеет неизмеримо

[152] «Ты вычеркни Баудолино из своей повести…вычеркни и генуэзцев. Иначе придется сообщить, что ими подделывались реликвии, и твой читатель утратит чистую веру в преосвященные мощи…большая История допускает неискренности по мелочам, если это на пользу великой Истине» [С. 532].
[153] Цит. по: Вайнштейн О.Л. Западноевропейская средневековая историография. М.: Наука, 1964. С. 87.
[154]«Пойми, я не призываю тебя к лжесвидетельству. Утверждать обман – грех! Но обманно свидетельствовать о том, во что ты сам веришь, это достойное занятие! Ты просто возместишь недостаток доказательств того, что существует или что произошло» [С. 63].
[155] «Я соединил разрозненные члены, издавна знакомые ученым мудрецам…все, о чем говорится в этом письме, истинно, как Евангелие» [С. 218].

больший вес, нежели реальный факт. Если поначалу средневековая историография следовала античной иерархии источников – visa, audita, lecta – то постепенно письменный источник становится не только престижнее устного, но и достовернее увиденного собственными глазами[156].

В «Баудолино» фальсификация истории присутствует во всех своих проявлениях: намеренное умолчание, искажение фактов, изменение деталей, привнесение вымышленных подробностей, и, наконец, искажение цифровых данных[157]. Вот как Баудолино оценивает численность войска Фридриха Барбароссы в Третьем крестовом походе:

«…nel maggio del 1189 Federico si era mosso per via di terra da Ratisbona con **quindicimila** cavalieri e quindicimila scudieri, alcuni dicevano che nelle pianure d'Ungheria avesse passato in rassegna **sessantamila** cavalieri e **centomila** fanti. Altri avrebbero poi addirittura parlato di **seicentomila** pellegrini, forse tutti esageravano, anche Baudolino non era in grado di dire quanti veramente fossero, forse erano in tutto **ventimila** uomini, ma in ogni caso era una grande armata. Se non li si andava a contare uno per uno, visti da lontano erano una folla attendata che si sapeva dove incominciava ma non dove finisse» [P. 288][158].

Это по сути компиляция из тех фантастических цифр, которыми пестрят хроники Третьего похода:

«Diversi cronisti parlano di **70.000** combattenti, notizie arabe addirittura di **100.000**. Si tratta di cifre assolutamente fuori della realtà./…/ Karl Jordan parla di **3.000** cavalieri. Se per ogni cavaliere contiamo uno scudiero e un servitore e in più gli indispensabili artigiani e gli uomini addetti all'approvvigionamento, possiamo arrivare ragionevolmente a un esercito di **12.000 – 15.000** uomini»[159].

По мнению М. Заборова, такого рода фальсификация - преуменьшение сил своих и преувеличение сил противника (а иногда наоборот) - отражает в первую очередь тенденциозное стремление возвысить, прославить подвиг своих

---

[156] Guenée B. Storia e cultura storica nell'Occidente medievale. / Trad.it. Alberto Bertoni. Bologna: Mulino, 1991.

[157] О типах фальсификации истории в сочинениях средневековых хронистов см.: Заборов М.А. Введение в историографию крестовых походов (латинская хронография XI – XII вв.). М.: Наука, 1966. Глава 5.

[158]«Фридрих в мае 1189 года выступил сухопутной дорогой из Регенсбурга с пятнадцатью тысячами всадников и пятнадцатью тысячами оруженосцев. В некоторых рассказах встречались сведения, что по венгерским равнинам прошло шестьдесят тысяч конных и сто тысяч пеших воинов. Указывалась и другая цифра: шестьсот тысяч пилигримов. Конечно, летописцы преувеличивали. Баудолино не мог бы сказать, сколько именно народу было в войске, но приблизительно двадцать тысяч душ. В любом случае армия была солидная. Если не считать по головам, а смотреть издали, получался лагерь такого громадного размера, что где он начинается, было ясно, а вот где он кончается, было неведомо никому» [С. 296-297].

[159] «Некоторые хронисты говорят о семидесятитысячном войске, арабские источники даже о стотысячном. Однако эти цифры не имеют ничего общего с реальностью. /…/ Карл Йордан указывает цифру в 3.000 рыцарей. Если считать, что каждый рыцарь имел свиту, состоящую из оруженосца, личного слуги, а также слуг, ответственных за обмундирование и продовольствие, то в общей сложности можно говорить о войске численностью 12.000 – 15.000 человек» (Перевод мой – О. М.) / Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991. P. 289.

соотечественников. Но есть у рассматриваемого явления и другая сторона: вольное обращение с цифрами – также результат воздействия фольклорной традиции (неслучайно хроники отдают предпочтение крупным круглым числам, делящимся на 5 и 10) и эпоса с характерным для него приемом количественной гиперболизации. Немаловажно также символическое истолкование числа: выражение «тысячи», «десятки тысяч», «сотни тысяч» зачастую используется просто в значении «очень много», «огромные силы»[160].

В море исторической фальсификации Баудолино чувствует себя как рыба в воде. Герой также пробует свои силы в качестве хрониста, только в отличие от Оттона и Никиты честно сознается, что он – лжец. Роман открывается первыми и единственными сохранившимися страницами из его хроники «Gesta Baudolini», все прочие листы которой были утеряны во время долгого путешествия. Этот небольшой отрывок позволяет сделать некоторые выводы относительно жанровых особенностей сочинения в целом. Баудолино является представителем нового поколения историков: подобно хронистам XIII – XIV вв. Дино Компаньи, Джованни Виллани, Мартино ди Канале, Рональдину из Падуи, он создает не всемирную, а частную историю, которая в данном случае посвящена событиям в Ломбардии и конкретно в родной деревушке Фраскете, на месте которой в дальнейшем будет основана Алессандрия, - так что его произведение, вероятно, уместно было бы отнести к разряду позднесредневековых городских хроник. В начальной главе, написанной героем еще в четырнадцатилетнем возрасте, мы находим географические характеристики местности (болотистые почвы, густой туман), этнографические данные (отношения между жителями разных городов Ломбардии, характер местного населения – практический ум, хитрость фраскетанских крестьян). О принадлежности Gesta Baudolini к новому направлению в средневековой историографии свидетельствует также язык хроники: манускрипт написан не на латыни, а на местном наречии. Эко предпринимает на первых страницах романа попытку смоделировать итальянский

[160] Заборов М.А. Введение в историографию крестовых походов (латинская хронография XI – XII вв.). М.: Наука, 1966. С. 364.

протовольгаре на основе фраскетанского диалекта[161]. Показательно, что рукопись представляет собой палимпсест: она написана поверх стертой рукой Баудолино первой версии Хроники Оттона, отдельные фразы из которой то и дело проглядывают сквозь новый текст. Перед нами диалог старого и нового поколения средневековых историков: на глазах читателя свершается не только переход от латыни к вольгаре, но также от высокого стиля (наследие античной риторики) к простому языку, - об этом пишет Бернар Гене, характеризуя процесс развития средневековых хроник[162]. Правда при этом баудолиново повествование местами приобретает чрезмерно конкретный, сниженный тон и своим не самым благородным содержанием скорее напоминает фаблио, чем хронику.

Остальные главы романа, в которых Баудолино повествует о дальнейших событиях своей жизни, служат своего рода автокомментарием героя к собственному манускрипту. Он рассказывает, как создавалась хроника: «Dopo ho riempito molte altre pergamene, certe volte giorno per giorno. Mi pareva di esistere solo perché a sera potevo raccontare quello che mi era accaduto di mattina. Poi mi bastavano dei regesti mensili, poche linee, per ricordarmi gli eventi principali. E, mi dicevo, quando fossi avanti negli anni…sulla base di queste note stenderò le Gesta Baudolini» [P. 17][163]. Технику дневниковых записей применяли многие хронисты-очевидцы событий, в частности, Жоффруа де Виллардуэн, который делал заметки во время Четвертого крестового похода, чтобы впоследствии придать им законченную форму. Кроме того, Баудолино подчеркивает важность процесса рассказывания истории, который подчас становится важнее самой истории, и роль в нем воспринимающей стороны. Этот аспект исторического повествования реализуется в ситуации диалога Баудолино и Никиты: «Tu sei diventato la mia pergamena, signor Niceta, su cui scrivo tante cose che avevo persino dimenticato… Penso che chi racconta le storie debba sempre avere qualcuno a cui le racconta, e solo così può raccontarle

---

[161] Анализ языковых особенностей первой главы «Баудолино» см. в Гл. III.
[162] Guenée B. Storia e cultura storica nell'Occidente medievale. / Trad.it. Alberto Bertoni. Bologna: Mulino, 1991.
[163]«Впоследствии я исписал кучу других пергаментов. Бывало, писал каждый день. Думал, я существую только чтобы вечером рассказывать о том, что пережил днем. Позднее мне стало достаточно помесячных записей в две-три строки: я вел свою хронику главных событий. Рассчитывал, что когда я приду в должный возраст…, из этих пометок выстроятся «Gesta Baudolini»[С. 18].

anche a se stesso» [P. 214][164]. Эко рассматривает историографию как факт коммуникации на разных уровнях: с одной стороны, деятельность историка (Никита) состоит в постоянном вопрошании истории (олицетворением которой является Баудолино), ее интерпретации, сличении разных источников; с другой стороны, историк-рассказчик (Баудолино) в ситуации диалога получает возможность сменить точку зрения, взглянуть на рассказываемое глазами собеседника, или, по выражению Л. Гумилева, «с птичьего полета», благодаря чему картина событий становится более полной. Плодотворность диалога осознает и Никита: «Amava sentire gli altri raccontare, e non solo di cose che non conosceva. Anche le cose che aveva già visto con i propri occhi, quando qualcuno gliele ridiceva, gli pareva di guardarle da un altro punto di vista, come se si trovasse sulla cima di una di quelle montagne delle icone, e vedesse le pietre come le vedevano gli apostoli sul monte, e non come il fedele dal basso» [P. 19][165]. Джан Луиджи Феррарис проводит еще одну весьма любопытную параллель: если Никита объединяет в себе все характеристики идеального читателя (в терминологии Эко – Lettore Modello) - природное любопытство, интерес к чужим рассказам, сочетающийся с определенной долей недоверия к источнику, то Баудолино соответствует профилю образцового автора (Autore Modello[166]), который подмигивает своему читателю, призывая все время быть начеку: «quello che colpiva in Baudolino era che, qualunque cosa dicesse, guardava di sottecchi il suo interlocutore, come per avvertirlo di non prenderlo sul serio» [P. 19][167]. То есть возникает двойная аналогия: Баудолино – Эко и Никита – читатель.

Одним словом, ситуация диалога, организующая повествование в романе «Баудолино», не только позволяет читателю заглянуть в мастерскую историка, но

---

[164] «Ты стал моим пергаментом, сударь Никита. Я на тебе пишу то, что полагал позабытым… Думаю, что рассказчику самое нужное— слушатель. Тогда истории выходят из забытья» [С. 222].

[165] «Ему нравилось слушать рассказы, и не только о вещах ему неведомых. Даже то, что он успел увидеть собственными глазами, будучи рассказано, представлялось ему в совершенно новом виде, как будто его привели на вершину одной из иконных горок и дали увидеть местность в том ракурсе, в котором видят нагорные апостолы, а не с низкой точки зрения верующего» [С. 20].

[166] См. Гл. I.

[167] «Что его насторожило в Баудолино, так это глаза: при разговоре как-то вдруг — взгляд исподлобья на собеседника, будто бы с приглашением не принимать сказанное всерьез» [С. 20].

и становится поводом для привлечения и воплощения идей и понятий современной теории текста и коммуникации.

***

Трансформация жанра средневековой хроники в романе «Баудолино» осуществляется на двух уровнях. Первый уровень – исторический: активное заимствование хроникального материала и его творческая переработка. Смысловой точкой, в которой происходит сочетание истории и вымысла, является Баудолино – вымышленный персонаж, который в контексте романа взаимодействует с реальными историческими лицами. По сравнению с традиционной формой исторического романа, изображающей «заурядного» героя в водовороте исторических событий, Эко существенно меняет акценты. Как справедливо замечает Е. Костюкович, «от читателя не требуется верить, что Баудолино – вальтер-скоттовский герой, то есть частное лицо в контексте большой истории, с которым и предстоит ему, читателю, самоотождествиться»[168]. Баудолино сам творит историю, выполняет роль серого кардинала, который управляет сильными мира сего и способен подчинить реальное развитие событий своей неуемной фантазии. Важно взаимодействие в «Баудолино» средневековой хроникальной составляющей не только с авторским вымыслом, но и со стандартами более поздних жанров – исторического романа и детектива. К примеру, использование детективного сюжета придает роману развлекательность и способствует таким образом популяризации истории[169]. Так в «Баудолино» реализуется важнейшая функция того направления современной массовой литературы, которое носит название «интеллектуальный роман»: «развлекая, поучать». Впрочем, этот принцип присущ и средневековым произведениям с их неизменной дидактической и морализаторской направленностью, что было продемонстрировано, в частности, на примере хроник.

---

[168]Костюкович Е. Ирония, точность, поп-эффект (к заметке М.Л. Гаспарова о переводе романа У. Эко «Баудолино»). // Новое литературное обозрение. 2004. № 70. С. 302.

[169] О детективе и о важности развлекательного элемента в романе см. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е.А. Костюкович. Спб.: Симпозиум, 2007. С. 61 - 73.

Второй уровень трансформации жанра хроники – метаисторический. На этом уровне объектом внимания становится уже не фактический материал, черпаемый из средневековых исторических сочинений, а их формально-жанровые особенности, которые переводятся в план содержания романа и нередко становятся двигателями сюжета: на страницах «Баудолино» присутствуют образы историков; изображается процесс создания хроник со всеми его особенностями - тенденциозность, провиденциализм, фальсификация; показаны разные этапы развития жанра средневековой хроники (от всемирной истории к частной, от латыни к вольгаре); представлены разнообразные средневековые концепции истории. Особое место занимает в «Баудолино» образ **палимпсеста**. Средневековый по своему происхождению, этот образ - свиток, с которого слой за слоем счищают нанесенные на него письмена с целью добраться до первоначального текста - является аллегорией истории как бесконечного переписывания на обломках прошлого и одновременно с этим метафорически выражает тот тип письма, который в постмодернистской теории называется интертекстуальным, или, следуя терминологии Ж. Женетта, гипертекстуальным – письмом во второй степени[170]. Палимпсест стоит в одном синонимическом ряду с такими образами, как лабиринт, ризома, «сад расходящихся тропок», и являет собой видимое единство, таящее в себе разнородность[171]. Все эти определения можно отнести к роману «Баудолино», где палимпсест представлен не только на уровне образности, но и на уровне авторской техники - обращение к средневековым (и не только) источникам[172]. В понятии «палимпсест» происходит столкновение истории и постмодернистской концепции письма, так что в результате история сама приравнивается к одному из многих видов письма, или, если угодно, представляет собой один из «рассказов», о которых писал Ж.-Ф.

---

[170] См. Гл. I.

[171] Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности./ Общ. ред. и вступ.ст. Косикова Г.К. М.: URSS, 2008. Ч. III. Гл 3.

[172] Н. Пьеге-Гро указывает на различную трактовку термина «палимпсест»: одни писатели подчеркивают необходимость добраться до первоначального текста, другие же в большей степени концентрируются на многослойной природе палимпсеста и утверждают отсутствие какого бы то ни было первоначала. Применительно к изучаемому нами роману оба аспекта имеют право на существование: установление первоисточника (в частности, исторического) определенного фрагмента текста вовсе не отменяет возможность проанализировать его трансформацию и взаимодействие с другими «слоями».

Лиотар, характеризуя состояние современного научного знания[173]. Роман «Баудолино», предлагая нашему вниманию панораму средневековой историографии с ее тенденциозностью и многочисленными фактами фальсификации, утверждает идею о том, что история – это не некая объективная истина, не то, что реально имело место в прошлом, а то, что рассказано нам устами хрониста, который сообщает событиям, лишенным на первый взгляд всякой внутренней логики, смысл по собственному произволу. Эко играет с нашими представлениями об объективности истории, ставя хрониста Никиту в один ряд с фантазером Баудолино. А если принимать во внимание междисциплинарный и межжанровый характер средневековых хроник, которые все время балансируют на грани истории и литературы, то можно заключить, что в романе «Баудолино» постмодернистская концепция истории вполне органично вписывается в средневековый контекст.

Взаимодействие истории и современности – как в событийном, так и в концептуальном плане – несет важную смысловую нагрузку в «Баудолино». Обеспечение этого взаимодействия Эко считает одной из первостепенных задач исторического романа[174]. Взгляд автора «вглубь исторических пластов через подзорную трубу времен новейших» порождает игровой эффект: «Мы, люди XXI века, с удовольствием читаем про XII столетие, – зная, как будет развиваться после описываемых событий история мира вплоть до нашего дня»[175]. При чтении романа Эко возникает ощущение, что его герои, в особенности Баудолино, то и дело переходят границы эпохи, в которой номинально существуют, чтобы, по выражению Елены Костюкович, бросить «реплику в партер современности»; об этом свидетельствует обилие анахронизмов, в том числе языковых[176]. «La storia è sempre storia contemporanea», – утверждает Эко вслед за Бенедетто Кроче и далее поясняет: «Se Lei si mette oggi a fare la storia delle guerre puniche, Roma contro

---

[173] Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. / Перев. с франц. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя, 1998.
[174] Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е.А. Костюкович. Спб.: Симпозиум, 2007.С. 84 – 89.
[175] Костюкович Е. Ирония, точность, поп-эффект (к заметке М.Л. Гаспарова о переводе романа У. Эко «Баудолино»). // Новое литературное обозрение. 2004. № 70. С. 301.
[176] Об этом см. Гл. III.

Cartagine, le guarda in un certo modo, cercando magari anche di capire se hanno un rapporto con quello che succede oggi nel mediterraneo»[177]. В «Баудолино» Эко преподносит Средневековье на «блюде» современности, иронизирует над историческими стереотипами, которые существуют в нашей голове относительно данной эпохи, и если не опровергает, то во всяком случае ставит их под сомнение. Выбранный исторический материал изначально располагает к двойственной интерпретации. Имя Барбароссы у современного читателя ассоциируется в первую очередь не со средневековым германским императором, а с планом «Барбаросса» и идеологией Третьего Рейха, которая создала Фридриху I не самую благоприятную репутацию. Как пишет историк Эрнст Вис, под влиянием ярлыка, закрепившегося за Барбароссой в недавнем прошлом, его роль в истории часто недооценивается (к примеру, тот факт, что имперская политика Гогенштауфена создавала мощный противовес претензиям папы на абсолютную власть в Европе); к тому же, если применять современные категории к Средневековью, то реакционером следует считать не только Фридриха, но и Константина, Карла Великого, Оттона[178]. Другая средневековая политическая сила, фигурирующая в романе – Ломбардская лига – также дает пищу для ассоциаций: достаточно вспомнить современную итальянскую Лигу Севера (Lega Nord)[179] с ее сепаратистскими настроениями – как видно, политика североитальянских коммун не сильно изменилась со времен Средневековья, разве что борьба с внешним врагом уступила место внутренним усобицам. Впрочем, и в Средневековье отношения между городами были не столь уж безупречны - Эко развенчивает навязанный школьными учебниками истории миф о священном союзе итальянских городов, сплотившихся для сражения с узурпатором Барбароссой: «Quando mi sono messo a studiare la storia della lega, ho visto che veramente queste città cambiavano alleanza ogni giorno. In un certo senso però si può dire che nel

[177] «История всегда современна… Если кто-то в наши дни примется за составление истории Пунических войн, то неизбежно будет рассматривать отношения Рима и Карфагена под определенным углом, пытаясь провести аналогии с сегодняшней ситуацией в Средиземноморье». / Stauder Th. Un colloquio con Umberto Eco intorno a Baudolino // Il lettore di provincia, gennaio-agosto 2001. XXXII 110/111. P.6.
[178] Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991. P. 300 – 301.
[179] Политическая партия, выступающая за самостоятельность североитальянских городов и образование независимого государства Падания со столицей в Милане. Лидер – Умберто Босси.

romanzo c'è una parodia implicita della Lega Nord contro il sud; già ottocento anni fa uno stato italiano non era possible, perché ognuno perseguitava i suoi interessi particolari»[180].

Такое постоянное балансирование на грани истории и современности в романе «Баудолино» позволяет сделать следующие выводы:

1)история вдвойне ложна: нас вводят в заблуждение не только средневековые хронисты-фальсификаторы, но и современные, зачастую искаженные, представления о прошлом; история непознаваема как объективная истина и существует исключительно в форме рассказа;

2)история – повторяющийся процесс, прошлое не противопоставлено настоящему, а образует с ним единое, вневременное культурное пространство.

Это еще одна грань постмодернистской концепции истории, в которой отвергается романтическая идея своеобразия, неповторимости каждой эпохи: история развивается не линейно, а циклично, даже спиралевидно, так что каждый новый виток воспроизводит схему старого. Эффект повторяемости истории ощущают на себе персонажи рассматриваемого нами романа: Баудолино с трудом ориентируется в бесконечной череде сменяющих друг друга византийских правителей, так же как Никита - в многочисленных итальянских походах Фридриха: «se questa fosse una cronaca…basterebbe prendere una pagina a caso e vi si ritroverebbero sempre le stesse imprese» [P. 107][181]. Эко как-то поделился с журналистами в одном из интервью: «Пересматривая прошлое, поневоле поддаешься пессимизму: все повторяется. Прогресс имел место в гораздо меньшей степени, нежели нам хочется думать. Не думаю, что собеседования Рональда Рейгана с его референтами носили более цивилизованный характер, чем разговоры Фридриха Первого с придворными. Барбаросса не понимал психологии итальянских городов-коммун… а Джордж Буш-младший, как установлено, не

[180] «Изучая историю Ломбардской лиги я убедился, что в действительности итальянские города меняли союзников каждый божий день. В некотором смысле, пожалуй, можно утверждать, что в романе есть скрытая пародия на Лигу Севера, стремящуюся отделиться от юга; восемьсот лет назад, как и теперь, единое итальянское государство было невозможно, так как каждый преследовал свои личные интересы». / Stauder Th. Un colloquio con Umberto Eco intorno a Baudolino // Il lettore di provincia, gennaio-agosto 2001. XXXII 110/111.P. 5.

[181]«Была бы это летопись,… можно было бы открывать ее наугад. На каждой странице рассказывалось бы одно и то же» [C. 109].

знает, где находятся Балканы. Пессимизму истории я противопоставляю оптимизм рассказывания истории. Баудолино – это воплощенная радость рассказывания»[182].

Постмодернистская трактовка истории, таким образом, делает введение анахронизмов в роман вполне оправданным и уместным. Кроме того, актуализация истории в «Баудолино», так же как взаимодействие средневековой хроники с современными жанрами, несет в себе популяризаторскую, дидактическую функцию.

2.2. Жанр mirabilia

Жанр mirabilia представляет собой весьма интересное явление в средневековой литературе. Фактически являясь частью огромного комплекса естественнонаучной и географической литературы Средневековья, он рождается и функционирует на границе между энциклопедическими жанрами (бестиарии и так называемые «образы мира») и записками путешественников и при этом характеризуется активным привлечением легендарного и сказочного материала. Это в очередной раз возвращает нас к проблеме жанровой классификации литературы Средневековья, которая, как известно, не укладывается в некую стройную систему, а скорее представляет собой ряд жанровых блоков, подсистем в рамках соответствующих литературных направлений[183]. Однако же если вслед за А. Д. Михайловым определять средневековый жанр как совокупность определенных сюжетов и мотивов, объединенных сходством используемых художественных приемов и, что особенно важно, общим пафосом – общей психологической, эмоциональной и этической доминантой, то mirabilia можно с полным основанием выделять в отдельный жанр. Речь идет, таким образом, о

[182] Е. Костюкович. От переводчика. // Эко У. Баудолино. / Пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Симпозиум, 2003. С. 541.
[183] Проблема жанра в литературе Средневековья. / ред. А. Д. Михайлов. М.: Наследие, 1994. С. 3-7.

группе произведений, посвященных описанию разнообразных чудес подлунного мира и проникнутых чувством изумления и восторга перед его диковинами.

При таком определении жанра сразу же встает вопрос о понятии чуда и о границах чудесного. Ж. Ле Гофф пишет[184], что в Средневековье термину «чудесное» («il meraviglioso») предпочитали множественное число – «чудеса» («mirabilia»). То есть там, где мы различаем отдельную культурную категорию, Средневековье видело скорее огромный универсум объектов. Кроме того, интересны замечания Ле Гоффа относительно этимологии слова mirabilia, чей корень -mir- (miror, mirari) указывает в первую очередь на визуальное восприятие. Безусловно, средневековые чудеса не сводились исключительно только к тем, которыми можно любоваться, на которые можно лишь смотреть широко раскрытыми от изумления глазами. Однако этот компонент значения позволяет поместить mirabilia в один семантический ряд с mirari и miroir[185]. Кроме того, для обозначения чудесного, сверхъестественного западная культура располагает тремя определениями – mirabilis, magicus и miracolosus, что, соответственно, ставит перед нами задачу разграничения указанных понятий. Чудесное (ит. meraviglioso) уходит корнями в дохристианскую эпоху (это однако вовсе не отменяет тот факт, что значительная часть его наследия была усвоена, адаптирована христианством); магическое (ит. magico) относится почти исключительно к сфере отрицательных сил, это дьявольское сверхъестественное; miracoloso же служит для обозначения христианского чуда и по своей природе принципиально отлично от mirabilia: мир дохристианских чудес является результатом взаимодействия целой совокупности сверхъестественных сил (что в какой-то мере отражается и в постановке множественного числа - mirabilia), тогда как христианское чудо – miracolo – в конечном счете всегда имеет одного единственного автора-Творца (чей божественный замысел осуществляется через

[184] Il meraviglioso nell'Occidente medievale. // Le Goff J. Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale. / Trad.it. Michele Sampaolo. Bari: Laterza, 2007. P. 5-23.

[185] Miroir во французском языке сохраняется в противовес латинизму speculum, давшему итальянское specchio – «зеркало». Образ зеркала является важной семиотической константой в творчестве Эко, его функционирование в романе «Баудолино» будет отдельно рассмотрено в Гл. 2.3, 2.4 и Гл. III.

множество посредников) и отличается от mirabilia своей предначертанностью, предсказуемостью: «…как только в повествовании появляется святой, никто уже не сомневается в том, чем он займется. Дождавшись нужного момента, он тут же поразит всех умножением хлебов, воскрешением умершего или изгнанием дьявола»[186]. Более того, причудливый универсум mirabilia представлял собой альтернативу миру повседневности (quotidiano), в котором господствовала христианская идеология. Это мир наоборот, причем слово «наоборот» в данном случае понимается не только как принцип устройства (карнавальная анти-реальность, стоящая на трех «китах»: изобилие, телесная свобода, безделие), но и в пространственно-временной перспективе – это всегда мир не-здесь и не-сейчас, отсюда возникшая в XIII в. в крестьянском фольклоре легенда о стране Кокань (которая существует «нигде и повсюду»)[187], а также легенды о «золотом веке» и земном рае как географическом локусе-вместилище многообразных mirabilia. «Наоборот», таким образом, почти всегда означает возвращение к прошлому, стремление обрести утраченное, вернуться в некое «идеальное детство». Именно здесь проходит граница между средневековыми mirabilia и современным жанром утопии, который не ретроспективен, а напротив, всегда перспективен, обращен в будущее.

В романе «Баудолино» тема чудесного связана с циклом легенд о христианском правителе пресвитере Иоанне, который в Средневековье считался владыкой трех Индий - вплоть до XIV в., когда в 1321-1324 гг. монах-доминиканец Иордан в своих письмах из Индии сделал вывод, что царство пресвитера расположено в Эфиопии, где оно прочно обосновалось начиная с XV в. – так легенда получила новую географическую направленность. Перед тем, как перейти к рассмотрению основных памятников, содержащих описание индийских mirabilia, уточним, что же подразумевалось в Средневековье под топонимом

---

[186] «…a partire dal momento che un santo compare sulla scena si sa già quello che farà. Una volta che si trovi in una determinata situazione, si sa che procederà ad una moltiplicazione dei pani, che opererà una resurrezione, che caccerà un demonio». // Le Goff J. Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale. / Trad.it. Michele Sampaolo. Bari: Laterza, 2007. P.11.

[187] Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М.: КомКнига, 2006. С. 212-236.

«Индия». «В средние века, - пишет А. Ф. Кофман, - мало кому удавалось достичь вожделенных Индий. В этой непривычной форме множественного числа нет ошибки - именно так обозначались страны Востока. Собирательное обозначение «Индии» включало в себя наряду с полуостровом Индостан среднеазиатские, дальневосточные и порой даже восточноафриканские земли. Иногда, чтобы избежать окончательной путаницы, говорили о Первой, Великой, Наибольшей или Колумбийской Индии (полуостров Индостан), об Индии Второй (Индонезия, Китай) и об Индии Третьей (Восточная Африка или Эфиопия). Еще больше запутало дело открытие Америки, которую испанцы вплоть до XIX в. упорно называли Индиями»[188].

Все средневековые описания индийских чудес так или иначе восходят к античной энциклопедической традиции. Образ Индии как страны чудес утвердился благодаря трехтомной «Индике» Ктесия Книдского (4 в. до н.э.), ставшей для греков античности первым более менее полным описанием Индии[189]. Именно там мы впервые находим описания мантикоры, единорога, пигмеев, кинокефалов (ранее о собакоголовых упоминал лишь Геродот, при этом помещая их в Африку), которые оттуда с успехом перекочевали в «Естественную историю» Плиния Старшего (I в. н.э.) и в «Собрание достопримечательностей» Юлия Солина (III в. н.э.) – последняя книга фактически стала прародительницей средневекового жанра mirabilia. Греческий «Физиолог» (II-III вв.) стал родоначальником средневековых бестиариев – книг, содержащих описания зверей (в том числе фантастических), часто с привлечением христианской символики. «Фактически средневековые книги по зоологии смыкались с другим излюбленным жанром средневековой литературы - мирабилиями - описаниями чудес»[190]. К бестиариям примыкают книги по естественной истории, описывающие наряду с животными также и растительный мир. Свою лепту в формирование средневековых представлений об Индии внесло также легендарное

[188] Кофман А. Америка несбывшихся чудес. М.: Профобразование, 2001. С. 32.
[189] Послания из вымышленного царства. Сборник. / Ред. Н. Горелов. Спб.: Азбука-классика, 2004.
[190] Кофман А. Америка несбывшихся чудес. М.: Профобразование, 2001. С. 42.

наследие античности – это цикл преданий об Александре, покорившем Малую Азию и предпринявшим поход в Индию, объединенных неизвестным александрийским автором во II-III вв. в «Жизнеописание Александра», или так называемый Псевдо-Каллисфен (средневековые читатели были уверены, что его автором был полководец Александра Каллисфен). Более поздние версии прибавляли к приключениям Александра новые подробности, в частности, рассказ о его путешествии в земной рай. Повествование переполнено описаниями индийских чудес, среди которых амазонки и грифоны, русалки и безротые, псоглавцы и великаны, земной рай и источник вечной молодости.

Средневековая литература, посвященная описанию диковин Индии, весьма обширна, поэтому ограничимся перечислением наиболее значимых в рамках данной тематики источников, которые условно разделим на две группы. Первая группа в большей степени ориентирована на авторитет книжной традиции, в сочинениях же второй группы (образующих меньшинство) на первый план выходит эмпирическое знание. Предпринятая классификация позволяет проследить развитие жанра mirabilia в рамках естественнонаучной литературы Средневековья. Эволюцию средневекового «образа мира» подробно рассматривает в одноименной монографии Е. А. Мельникова[191]. В этой работе сформулирован пожалуй самый важный для средневековой литературы данного направления принцип: практический опыт в Средневековье был вторичным по отношению к познанию через книгу. Вторичным по значимости - в том смысле, что в масштабах целой эпохи Средневековья авторитету книги выказывалось гораздо больше доверия, нежели практическому знанию. Но вторичным также и хронологически, так как в XII-XIII вв., в связи с расширением ойкумены и актуализацией географического знания в результате Крестовых походов, практический опыт порой вытесняет книжное знание, в научных трактатах, энциклопедиях, записках путешественников появляются свидетельства критического отношения к авторитетам прошлого.

[191] Мельникова Е.А. Образ мира. Географические представления в Западной и Северной Европе V-XIV века. М.: Янус-К, 1998.

Наиболее выдающимся представителем первого направления является севильский епископ Исидор (570-636 гг.), автор частной энциклопедии «О природе вещей» и компиляции в 20 книгах под названием «Этимологии» или «Начала». Последняя содержит сведения из разных областей знания (литература, право, медицина, зоология, агрономия, география) и представляет собой попытку синтеза науки и религиозного учения: для объяснения явлений окружающего мира Исидор использует этимологический метод, христианизация картины мироздания осуществляется за счет символического и аллегорического толкования природных явлений[192]. Свое описание ойкумены (кн. «О земле и ее частях») Исидор начинает с Индии, которую характеризует следующим образом: «Там горы золота под охраной драконов и грифов и бесчисленное множество людей-монстров»[193]. Общие точки с энциклопедической традицией демонстрирует другой важный памятник Средневековья – «Послание пресвитера Иоанна» византийскому императору Мануилу Комнину (ок. 1165), в котором пресвитер описывает подвластные ему земли. В анонимном сочинении «Об образе мира» (ок. 1100 г.) содержится рассказ о чудесах Индии, заимствованный у Солина. Из книги же «Об образе мира» индийские псоглавцы, исхиаподы и прочие фантастические создания перекочевали в немецкую энциклопедию «Светильник» (к. XII в.), а также в книгу «Императорские досуги» Гервазия Тильсберийского (к. XII – нач. XIII вв.), созданную для развлечения императора Священной Римской империи Оттона IV . Однако уже у Гервазия прослеживается тенденция подвергать сомнению не только авторитеты прошлого, но и свидетельства очевидцев: полагаться можно исключительно на собственный опыт. Третья книга его произведения посвящена описанию многочисленных mirabilia, причем здесь Гервазий делает весьма важное замечание – все явления природы естественны и познаваемы, а существование чудес объясняется незнанием их причин[194]. Выдвижение на первый план эмпирического знания было

[192] Там же. Гл. 2.
[193] Кофман А. Америка несбывшихся чудес. М.: Профобразование, 2001. С. 20.
[194] Мельникова Е.А. Образ мира. Географические представления в Западной и Северной Европе V-XIV века. М.: Янус-К, 1998. С. 130.

во многом связано с деятельностью философов Шартрской школы (Аделяр Батский, Гильом Коншский) и Оксфордской школы (Роберт Гроссетесте, Роджер Бэкон), которые постулируют принцип познаваемости природы, приоритет разума, подчеркивают ценность наблюдения и необходимость ориентации знания на практические нужды, что стало стимулом для создания научных изобретений. Выдвижение на первый план практического опыта находит опору также в другом жанре литературы – записках путешественников, содержащих рассказ об увиденном собственными глазами или услышанном от очевидцев. Первоначально это были описания паломничеств к святым местам, которые, по словам Мельниковой, больше отражали благочестивые стремления их авторов, нежели реальные географические представления. Главным памятником жанра путевых записок безусловно является «Книга о разнообразии мира» («Путешествие», «Il Milione», 1298 г.) Марко Поло, который вместе со своими отцом и дядей, венецианскими купцами, в 1271-1275 гг. добрался морем до Малой Азии, оттуда через Армению, Месопотамию, Иран и Памир прошел в Китай и там до 1292 г. находился на службе у хана Хубилая. В 1295 г. он вернулся в Венецию и попал в плен к генуэзцам, где рассказал соседу по камере Рустичано из Пизы о своих приключениях. Ценность этой книги в том, что в ней сведения, усвоенные из книг и рассказов, сопоставляются с практическим опытом – таким образом Марко Поло развенчивает многие средневековые мифы, например, легендарные пигмеи оказываются всего лишь обезьянами особой породы, а грифоны с острова Мадагаскар – это просто птицы больших размеров, а не полуптицы-полульвы, как учит традиция. Однако же книга Марко Поло представляет собой скорее исключение из общего правила, так как в большинстве своем путешественники ожидали увидеть традиционные mirabilia в далеких землях, и видели их. Так, в XIV в. доминиканец Журден де Северак, побывавший с христианской миссией в Иране и Индии с 1319 по 1328, сочинил отчет о своем путешествии под названием «Чудеса, описанные братом Журденом из ордена проповедников, уроженцем Северака и епископом города Колумба, что в Индии Наибольшей»; францисканец

Одорико Порденоне в 1316-1330 побывал в Армении, Иране, Багдаде, Средней Азии, Индии, Тибете, Китае, островах Ява и Суматра и оставил после себя «Восточных земель описание, исполненное братом Одорико, богемцем из Форо-Юлио, что в провинции Святого Антония». Оба автора настойчиво подчеркивают реальность увиденных ими или воспринятых со слов очевидцев чудес. А.Ф. Кофман объясняет это следующим образом: «… речь идет о людях, верящих в чудо и ждущих его; а когда человек безусловно верит в чудо и всей душой настроен его увидеть, то он, случается, видит его и «воочию». А к этому добавлялась характерная для эпохи средневековья манера выражения, склонность к преувеличению»[195]. Свой вклад в пропаганду чудесного внесло также фиктивное «Путешествие сэра Джона Мандевиля» (1356/7), автором которого был Жеан де Бургонь, представляющее собой компиляцию из все тех же традиционных источников; при этом в реальность описанного путешествия верили вплоть до XVIII в. В энциклопедических сочинениях середины - второй половины XIII в. также вновь оживает старая моралистическая традиция («Книга о чудовищных людях Востока» Фомы из Кантимпрэ, созданная на основе «Книги о зверях и чудовищах» - анонимного произведения VIII в.).

Таким образом, наметившаяся в XII-XIII в. волна эмпиризма постепенно сходит на нет в XIV в., и это по сути дела стало залогом выживания жанра mirabilia, поскольку чудо предполагает веру и не требует практических доказательств, а получая рациональное объяснение, оно просто-напросто перестает быть чудом. Так, Средневековье сопротивляется изъятию чудесного из окружающего мира, но наметившая тенденция к рационализации чуда еще внесет свой вклад в развитие научного знания последующих эпох.

Обратимся к рассмотрению особенностей восприятия и трансформации жанра mirabilia в романе «Баудолино». Можно сказать, что чудесное является в нем вторым, наряду с историческим, основным структурным компонентом – роман построен на взаимодействии истории и фантастики. Средством активного

[195] Кофман А. Америка несбывшихся чудес. М.: Профобразование, 2001. С. 36.

введения элемента чудесного служит образ главного героя, который с первых страниц заявляет о себе как об отъявленном лгуне. Баудолино с самого начала обнаруживает вкус и чувствительность к разного рода mirabilia. Усыновленный Фридрихом Барбароссой, он отправляется вместе с приемным отцом на коронацию в Рим, где ожидает увидеть все те чудеса, о которых наслышан, – семь волшебных истуканов Капитолия, способных оповещать о волнениях в той или иной провинции, дворец с волшебными зеркалами – и не находит ничего, кроме разве что одной конной статуи, да и та, по его словам, едва ли достойна внимания. Однако Баудолино не теряется и восполняет недостаток чудес усилиями собственной фантазии: «…quando sulla via di ritorno tutti mi domandavano quello che avevo visto, che potevo dire, che a Roma c'erano solo pecore tra le rovine e rovine tra le pecore? Non mi avrebbero creduto. E così raccontavo delle *mirabilia* di cui mi avevano raccontato, e ne aggiungevo qualcuna, per esempio che nel palazzo del Laterano avevo visto un reliquiario d'oro ornato di diamanti, con dentro l'ombelico e il prepuzio del Nostro Signore» [P. 41][196]. Этот эпизод иллюстрирует отношение средневекового человека к чудесному – наличие чуда в далеких землях куда более правдоподобно, чем его отсутствие – а также стремление путешественника вписать свой личный опыт в существующую традицию. Интересно также, что эта выдумка Баудолино, как впрочем и все остальные, не рождается ex nihilo, а лишь продолжает логический ряд известных ему реликвий.

Выше мы говорили о двух направлениях в рамках жанра mirabilia – одно основано на познании мира через книгу, другое же выводит на первый план познание эмпирическое. Процесс взаимодействия этих двух тенденций отражен в композиции романа «Баудолино»: герой сначала узнает о чудесах Востока из книг, пополняет эту информацию собственными сочинениями, а потом – по его собственным словам – отправляется на поиски этих самых mirabilia.

---

[196] «…когда я вернулся и был всеми расспрошен, что хорошего в Риме, - как ты считаешь, можно ли было в ответ доложить, что из всех красот только и имеется в натуре, что бараны между руин и руины между баранов? Мне бы даже не поверили. Так что я перепел все байки о чудесах, которых перед этим наслышался, и еще припел от себя, например, что в Латеранских палатах обретается мощехранилище золотое и с бриллиантами и в мощехранилище лежат пуповина и обрезанная крайняя плоть Христа Господа» [С. 43].

Завязка линии чудесного в романе начинается с введения легенды о Пресвитере Иоанне – епископ Оттон Фрейзингенский, дядя Фридриха Барбароссы, поручает Баудолино найти доказательства существования на Востоке, близ Земного Рая государства владыки Иоанна, ведущего род от Волхвов, и направить туда императора для увеличения его славы и могущества. Найти доказательства, а при необходимости и изобрести – это не имеет ничего общего с сознательным обманом: сама по себе реальность пресвитера не вызывает сомнений у Оттона, так как об этом ему поведал сирийский епископ. Остается лишь найти другие, желательно письменные свидетельства его существования.

Отправляясь учиться в Париж, Баудолино попадает в чудесный мир Сен-Викторской библиотеки и понимает: «…il mondo deve essere pieno di cose meravigliose e per conoscerle tutte, visto che la vita non ti basterà a percorrere tutta la terra, non rimane che leggere tutti i libri» [P. 73][197]. Герой с упоением принимается изучать имеющиеся у него в распоряжении книги – так, отложив в сторону учебники по грамматике, он проводит время за чтением рассказов Плиния, «Романа об Александре», географии Солина и этимологий Исидора, узнает о существовании далеких земель, где обитают крокодилы, гиппопотамы, зверь левкрота, исхиаподы, люди с огромными ушами, амазонки, гигантские муравьи, охраняющие золото; разглядывает миниатюры с изображением рогатых людей, пигмеев, охотящихся на журавлей… Так постепенно в голове Баудолино складывается образ той самой Индии, в которой ему предстоит в дальнейшем поселить пресвитера Иоанна. В связи с библиотекой отметим, что герой не только черпает из огромного кладезя знаний, но и пополняет его, перечисляя в письменном отчете Рагевину наряду с реальными также названия несуществующих трактатов, которые, он уверен, какой-нибудь каноник рано или поздно все равно создаст. Образ Сен-Викторской библиотеки, в особенности наименования трактатов (De optimitate triparum, Ars honeste petandi, De modo

[197] «…в мире полно интересного. Чтобы познать все это, поскольку по определению объездить весь мир жизни не хватит, имеется один выход, прочитать все в мире книги» [С. 75].

cacandi…) – прямая аллюзия на Рабле: Эко иронически представляет своего героя инициатором литературной традиции, о которой у нас сохранились свидетельства.

Возникновение в романе образа Земного Рая предваряется появлением рая искусственного. Эко вкладывает в уста Абдула, одного из друзей Баудолино, историю о сарацинском правителе Алоадине, которая представляет собой модифицированную версию легенды о горном старце по имени Ала-один и его ассасинах[198] из книги Марко Поло. Использование этого средневекового источника представляет собой анахронизм, поскольку сочинение венецианского путешественника появится лишь через полтора века после того, как Абдул поведал свою тайну Баудолино. Эко заимствует из «Книги» Поло общий коммуникативный контекст (рождение истории из диалога[199]), а также сюжетные элементы легенды об Алаодине, которые становятся частью биографии одного из героев: так создается фундамент для рождения нового текста. Согласно версии, представленной у Марко Поло, Алаодин велел создать внутри своей крепости сад, подобный тому, что описывал пророк Магомет: были в нем деревья с самыми вкусными плодами, каналы, наполненные водой, вином, молоком и медом, и девушки невиданной красоты. Служивших у него юношей Алаодин заставлял поверить в то, что они находятся в раю, затем давал им опиума и отвозил к себе во дворец; те же, проснувшись и не обнаружив привычных райских услад, готовы были исполнить любое его желание – так старец использовал их, чтобы избавляться от своих врагов. У Эко эта история получает вполне современное решение: на самом деле никакого сада не существует – молодые люди все это время проводят закованные в цепи, а вместо опиума Алоадин дает им зеленый мед, который и заставляет узников поверить в реальность райского сада. В обеих версиях образ сада иллюзорен, однако иллюзия эта имеет различную природу. В первом случае срабатывает принцип подобия, который лежит в основе средневекового мировосприятия: Алаодин воплощает в жизнь образ сада в

---

[198] Ассасины – такое наименование получила средневековая секта исмаилитов-низаритов.

[199] Баудолино в своей функции слушающего уподобляется Рустичано Пизанскому. При этом у Эко количество коммуникативных инстанций увеличивается: Баудолино в свою очередь выступает в роли рассказчика, когда включает историю Абдула в свою собственную Историю и излагает ее летописцу Никите Хониату.

соответствии с известным описанием. В «Баудолино» никакого воплощения не происходит: подобие заменяется отсутствием, текстуальный образ существует без референта. Трансформация легенды в романе «Баудолино» знаменует собой переход от образа, отображающего реальность, к образу, маскирующему отсутствие реальности, или, в терминологии Ж. Бодрийяра, от простого образа к симулякру[200].

Свойство зеленого меда - делать осязаемым то, чего человек желает всем сердцем. Так слышанная некогда легенда о саде под действием наркотика рождает в сознании несчастных юношей соответствующие образы. Абдул излагает свой рассказ, предварительно отведав того самого меда, а затем угощает им и Баудолино, который, увидев в своих грезах пресвитера Иоанна, окончательно убеждается в его существовании. Эко с помощью данного эпизода активизирует множество литературных параллелей – от Меда Поэзии, добытого Одином, до бодлеровского «Искусственного рая» – и затрагивает проблему творчества. Именно зеленый мед выступает источником вдохновения для Баудолино и его друзей при конструировании царства Пресвитера – он помогает «оживить» весь багаж прочитанной ими литературы, сложить в целостный образ разрозненные факты.

Интересно, что слово «убийца» в современных романских языках (ит. «assassino»/ фр. «assassin»/ исп. «asesino») восходит именно к средневековой легенде о горном старце. Об этом пишет Теофиль Готье («Клуб любителей гашиша», 1846 г.): «Гашиш – это экстракт цветка конопли (Cannabis indica), сваренный в масле с фисташками, миндалем, и медом до получения своеобразного, довольно приятного на вкус конфитюра, весьма напоминающего

[200] «Таковы последовательные фазы развития образа: он является отображением некой фундаментальной реальности; он маскирует и искажает фундаментальную реальность; он маскирует отсутствие фундаментальной реальности; он вообще не имеет отношения к какой бы то ни было реальности, являясь своим собственным симулякром в чистом виде. /…/ Переход от знаков, которые что-то скрывают, к знакам, которые скрывают, что ничего нет, обозначает решительный поворот. Если первые отсылают к теологии истины и тайны (к которой еще принадлежит идеология), то вторые возвещают эру симулякров и симуляции, когда уже не существует Бога, чтобы распознать своих, и Страшного Суда, чтобы отделить ложное от истинного, реальное от его искусственного воскрешения, потому что все уже умерло и воскрешено заранее». / Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. [Электронный ресурс] URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml. (Оригинал: J. Baudrillard. Simulacres et simulation, 1981).

повидло из абрикоса. Именно этот гашиш Горный Старец заставлял вкушать исполнителей заказанных им убийств – отсюда и происходит слово assassin, то есть hachachin (вкушающий гашиш)»[201]. В действительности, нет свидетельств о том, что именно гашиш был в употреблении у средневековых ассасинов – Марко Поло, к примеру, упоминает только опиум. В этом случае можно говорить о средневековом лингвистическом мифе, который подтверждается современными словарными данными[202].

Поскольку Индия находится в непосредственной близости от Земного Рая (согласно Книге Бытия, он расположен где-то на Востоке), герои решают задействовать все известные им повествования о Земном Рае, среди которых сказание об Александре (поздние версии «Романа об Александре» содержат рассказ о его путешествии в Земной Рай) и «Плавание св. Брендана», ирландского монаха, обнаружившего Земной Рай на одном из островов в западных морях. Баудолино так определяет стоящую перед ними задачу: «... non si tratta di identificare un luogo dove andremo, ma di capire come dovrebbe essere il luogo ideale in cui ciascuno vorrebbe andare. È evidente che se meraviglie tali sono esistite e ancora esistono non solo nel Paradiso Terrestre, ma anche in isole dove Adamo ed Eva non hanno mai posto piede, il regno di Giovanni dovrebbe essere assai simile a quei luoghi. Noi cerchiamo di capire come sia un regno dell'abbondanza e della virtù...» [P. 103-104][203]. Так что уже в ходе этого первичного экзерсиса земли пресвитера Иоанна наделяются такими важными для рая атрибутами, как реки меда и молока, волшебные деревья, чьи листья переливаются всеми цветами радуги, а плоды способны вернуть молодость, церкви, поражающие обилием драгоценных камней.

---

[201] Бодлер Ш. и др. Искусственный рай. Клуб любителей гашиша. / Сост. и пер. В.М. Осадченко. М.: Аграф, 1997. С. 30.

[202] Толковый словарь итальянского языка Zanichelli датирует возникновение слова assassino 1290 годом: ASSASSINO - «ar. hassas 'fumatore di hasis', nome di una setta orientale che obbediva ciecamente agli ordini del proprio capo politico-religioso, il Vecchio della Montagna» («от араб. hassas «куритель гашиша» - так именовали себя последователи средневековой восточной секты, которые слепо подчинялись приказам своего правителя и духовного наставника, Горного Старца» (Перевод мой – О. М.).

[203] «Наша цель не в том, чтобы выбрать, кому куда идти, а в том, чтоб выяснить, каковы характеристики идеального места, куда любому хотелось бы попасть. Очевидно, что если сказанные диковины существовали и до сих пор существуют не только в области Земного Рая, но и на островах, куда Адам и Ева ни разу в жизни не казали носа… владение Иоанна должно быть примерно таково же по внешнему облику! Попробуем же понять, как устроено царство изобилия и добродетели…» [С. 106].

Параллели с райским садом Алоадина очевидны, так что напрашивается сопоставление персонажей Эко с одурманенными узниками, находящимися во власти обмана. Тот факт, что зеленый мед выступает если не источником, то во всяком случае катализатором чудесного, говорит о том, что перед нами не средневековый жанр mirabilia, а его современная обработка. Царство Пресвитера – очередная иллюзия, развернутая иллюстрация к бодрийяровскому понятию «симулякр»: реальность его существования подменяется знаком этой реальности.

Далее в устах героев образ далекого государства обрастает новыми подробностями. Земли Пресвитера, как и подобает Земному Раю, труднодостижимы. Они не только удалены географически, но и охраняются многочисленными естественными препятствиями, среди которых каменная река Самбатион, которая, как гласит предание, останавливает свое течение только в субботу, но тогда на месте грохочущей груды камней возникает стена пламени. «...il Sambatyon ci voleva, perché era l'ostacolo insuperabile che frustra la volontà e acuisce il desiderio, ovvero la Gelosia» [P. 148][204] – эти слова Баудолино звучат как подтверждение общего правила: «Ученые средневековья сходились в том, что земной рай должен быть труднодоступен, а то и вовсе недоступен для человека. Оно и понятно: будь иначе, ходили бы туда все кому не лень и затоптали бы райские кущи»[205]. Кроме того, знаком близости райских земель – и часто очередным препятствием для их достижения – считалось присутствие диковинных животных, монстров, в том числе и человекоподобных. И вот царство Пресвитера заселяют слоны, верблюды двугорбые и одногорбые, гиппопотамы, пантеры, онагры, львы белые и красные, безголосые цикады, грифоны, тигры, ламии, гиены, а вслед за ними и стрельцы, рогатые люди, фавны, сатиры, пигмеи, кинокефалы, гиганты высотой в сорок локтей, одноглазые люди. Здесь Эко практически слово в слово цитирует «Послание пресвитера Иоанна»[206]

---

[204] «…Самбатион приходится кстати. Будучи неодолимой преградой, он распаляет упрямство и обостряет интерес, почти любовное Ревнование» [С. 152].
[205] Кофман А. Америка несбывшихся чудес. М.: Профобразование, 2001. С. 119.
[206] Опубликовано в: Послания из вымышленного царства. Сборник. / Ред. Н. Горелов. Спб.: Азбука-классика, 2004.

Мануилу I, герои «Баудолино» также облекают созданную ими картину диковин Индии в форму фиктивного письма, только адресуют его Фридриху Барбароссе. Действительно, есть свидетельства того, что во второй половине XII в. мифический Пресвитер отправил письма сходного содержания (с выражением почтения владыке западного мира и описанием своего чудесного царства) не только византийскому императору, но также Фридриху и папе Александру III – версии последних двух до нас не дошли, однако сохранился ответ папы. Пробелы в указанных перечнях чудесных обитателей будут заполняться по ходу повествования – например, византийский монах Зосима, укравший у Баудолино письмо, дабы переработать его и переадресовать Мануилу, дополняет список свежесочиненными метагаллинариями («метацыпленарии» в русском переводе), которые в средневековом «Послании» фигурируют где-то между гиппопотамами и пантерами. Недостача же феникса также в дальнейшем будет компенсирована в сцене прощания Баудолино с умирающим отцом: эта птица, возрождающаяся из пепла – один из излюбленных образов средневековых бестиариев, аллегория бессмертия, искупительной жертвы Христа[207].

Ранее мы уже упоминали в связи с образом Земного Рая об обилии драгоценных камней. Кийот предлагает поместить в земли Иоанна реку Июдон, которая берет начало в Раю и поэтому богата изумрудами, топазами, карбункулами, сапфирами, хризолитами, ониксами, бериллами, аметистами – этот список фактически воспроизводит описание реки Инд из «Послания пресвитера Иоанна». Кроме того, образ Востока предполагает изобилие редких специй – здесь Эко опять-таки черпает материал из «Послания», описывая процесс добывания перца: «Borone disse che nasce su alberi infestati di serpenti, e quando è maturo si dà fuoco agli alberi, i serpenti scappano e si infilano nelle loro tane, ci si avvicina agli alberi, li si scuote, si fa cadere il pepe dai ramoscelli, e lo si cuoce in un modo che nessuno sa» [P. 148][208].

---

[207] Муратова К. Средневековый бестиарий. М.: Искусство, 1984. С. 165-166.

[208] «Борон добавил, что пускай этот перец растет на деревьях, охраняемых змеями, и когда он поспевает, пусть это дерево поджигают, змеи убираются в свои норы, тогда к дереву подходят и трясут его, перец опадает с веток вниз и его стряпают. По неведомому рецепту» [С. 152].

Однако ни одна из указанных диковин не сравнится с дворцом Пресвитера Иоанна, к созданию которого герои романа «Баудолино» подходят с особым тщанием. Это настоящий шедевр ювелирного искусства, в котором драгоценные камни перемежаются с другими ценными, редкими материалами: кровля из эбенового дерева, потолки и балки из кипрского дерева, купол, украшенный двумя золотыми яблоками, на каждом из которых сверкают два карбункула – так, что золото сияет днем, а карбункулы светятся ночью; главные ворота сделаны из сардоникса и рога кераста (порода змей – О.М.), который защищает дворец от пронесения ядов. Последняя деталь, равно как золотой трапезный стол с ножками из слоновой кости и сапфировая кровать (символ непорочности ее обладателя), в повествовании представлена как выдумка друга Баудолино Поэта, который берет за основу описание дворца, построенного апостолом Фомой для индийского царя Гундофара, и преумножает содержащийся в нем набор диковин, подпитывая свое воображение зеленым медом. Здесь срабатывает механизм дезориентации читателя, поскольку в «Послании пресвитера Иоанна» дворец имеет все указанные выше атрибуты, которые в равной степени представляются не только чудесными, но и истинными. Эко «подтачивает» авторитет цитируемого источника, вкладывая часть характеристик в уста одного из героев – тем более, в уста, отведавшие зеленого меда. Таким образом, традиция фактически отождествляется с выдумкой, бредом; получается, что средневековые авторитеты ничуть не меньше нуждаются в критическом подходе, чем современные СМИ.

Другим важным аспектом интерьера является наличие во дворце чудесных механизмов: «un grande imperatore, moro o cristiano che fosse, doveva avere automi a corte» [P. 136][209]. Среди них золотое солнце и серебряная луна, перемещающиеся по потолку-небосводу, механические птицы, которые поют под аккомпанемент четырех ангелов из бронзы, издающих трубный звук, и, наконец, волшебное зеркало – оно позволяет Пресвитеру наблюдать все, что свершается в разных уголках его империи. Устройство зеркала описано во всех подробностях: «… lo

[209] «у великих императоров, будь они мавританские или крещеные, имеются автоматы при дворе» [С. 139].

specchio appoggia su un unico pilastro. Ovvero, no, questo pilastro sostiene un basamento su cui poggiano due pilastri, e questi sostengono un basamento su cui poggiano quattro pilastri, e via aumentando i pilastri sino a che sul basamento mediano ve ne sono sessantaquattro. Questi sostengono un basamento con trentadue pilastri che sostengono un basamento con sedici pilastri, e via diminuendo sino a che si arriva a un unico pilastro su cui poggia lo specchio» [P. 137][210]. Здесь очередная галлюцинация Поэта опять-таки совпадает с описанием зеркала в «Послании», вплоть до наличия у его подножия двенадцати тысяч вооруженных воинов. Можно сказать, что помещение указанной цитаты в подобный контекст отражает современную оценку увлечения (порой чрезмерного) средневековых философов эстетикой числа. То, что Эко выражает художественными средствами, Н. Горелов сформулировал следующим образом: «устройство дворца пресвитера Иоанна является распространенным и доведенным едва ли не до абсурда образом, сложенным по принципу арифметической прогрессии – одна колонна, две колонны, четыре колонны и так далее. Несложно догадаться, что у авторов, работавших над «Посланием», было куда лучше с воображением, чем с точными науками»[211].

Можно сказать, что в первой части романа герои «Баудолино» своими действиями повторяют инициативу, предпринятую в XIV в. бельгийским врачом Жеаном де Бургонь, который «решил отправиться в дальние края на летучем паруснике своего воображения» и, разложив перед собою книги путешественников и энциклопедистов, «понабрал оттуда самых интересных и впечатляющих рассказов, да еще и приукрасил их, выдумал героя-путешественника – английского рыцаря по имени Джон Мандевил – и от его лица

[210] «Зеркало опирается на колонну. То есть погоди. На колонне стоит подножье, на которое опираются две колонны, а на них стоит подножье, на которое опираются четыре колонны, и их число паки удваивается, покуда на некоем серединном подножии не оказываются шестьдесят четыре колонны. На них стоит еще одно подножие, которое держит тридцать две колонны, которые поддерживают подножие, на котором шестнадцать колонн, и так они паки уполовиниваются, пока не кончается дело единственной колонной, и вот на нее-то и опирается зеркало» [С. 140].

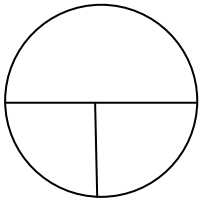
[211] Н. Горелов. Обретение неведомого царства. //Послания из вымышленного царства. Сборник. / Ред. Н. Горелов. Спб.: Азбука-классика, 2004.

поведал обо всех его приключениях»[212]. «Non è necessario essere stato in un luogo per sapere tutto su di esso,…altrimenti i marinai sarebbero più sapienti dei teologi» [P. 82][213] – так Абдул в очередной раз подтверждает силу книжного познания. Однако для героев «Баудолино» это лишь первый этап – далее им предстоит совершить путешествие, познакомиться воочию со знакомыми по книгам и выдуманными ими самими чудесами. Так в романе совершается переход от книжных mirabilia ко второй разновидности жанра – рассказам, основанным на опыте.

Чтобы достичь царства Пресвитера недостаточно воображать его во всех деталях – нужно также знать дорогу. В лучших традициях mirabilia к рассказу о путешествии друзей в далекие Индии прилагается карта – так в романе Эко находят место средневековые представления об устройстве вселенной. Поэт считает, что Земля – плоский диск, окруженный океаном; Зосима и Ардзруни поддерживают теорию Космы Индикоплова[214] о том, что мир устроен по образу скинии, шатра, – над плоской поверхностью Земли, имеющей форму квадрата, возвышается купол небосвода. Эта идея восходит к библейской концепции неба как тверди, которая в процессе творения была отделена от суши и на которой закреплены звезды; тот же факт, что все люди произошли от Адама и Евы, способствовал отрицанию античного учения об антиподах – обитателях южного полушария: оно считалось недостижимым из-за препятствия в виде жаркого экваториального пояса[215]. По мнению Эко, однако, представление об отсталости космографических взглядов средневековых людей, задавленных авторитетом церкви, сильно преувеличено: безусловно, догматы корректируют восприятие античных географических и космографических теорий, однако это не означает невозможность сочетать веское библейское слово с собственными познаниями: так, к примеру, Августин являлся сторонником концепции шарообразной Земли, относительно же пресловутой формы скинии он осторожно предполагал, что

[212] Кофман А. Америка несбывшихся чудес. М.: Профобразование, 2001. С. 36.
[213] «Можно знать все о неком месте, даже и не бывавши там ни разу… В противном случае моряки были бы образованней богословов» [С. 84].
[214] Византийский географ VI в., автор «Христианской топографии». Две проекции карты Космы и соответствующие им карты из «Баудолино» см. в Приложении 2.
[215] См. Мельникова Е.А. Образ мира. Географические представления в Западной и Северной Европе V-XIV века. М.: Янус-К, 1998. Гл. 2.

текст Писания в данном случае выражается метафорически[216]. Что Земля – шар, знали также Исидор Севильский, определивший длину экватора в восемьдесят тысяч стадиев, Данте, вошедший в воронку Ада и вновь узревший светила в противоположном полушарии у подножия горы Чистилища; того же мнения придерживались Ориген, Амвросий, Альберт Великий, Фома Аквинский, Роджер Бэкон, Пьер д'Айи[217]. В романе Эко идею шарообразности поддерживают Баудолино, усвоивший августинов урок из уст каноника Рагевина, и Абдул, который примеряет к своей сентиментальной ситуации аргументы античных ученых, наблюдавших постепенное исчезновение кораблей за горизонтом: «Se fosse una sola distesa piatta,… il mio sguardo – che il mio amore rende acutissimo, come quello di tutti gli amanti – riuscirebbe a scorgere lontano lontano, un segno qualsiasi della presenza della mia amata, là dove invece la curva della terra la sottrae al mio desiderio» [P. 80][218]. При этом все без исключения сходятся во мнении, что антиподов не существует (по мнению Абдула, нижнее полушарие необитаемо, иначе бы людям там пришлось ходить вниз головой), и одинаковым образом изображают Землю (а сторонники шарообразности – северное ее полушарие) в виде традиционной для Средневековья карты типа T-O:



Верхний полукруг представляет Азию, нижняя левая доля – Европу, а нижняя правая – Африку; горизонтальной чертой обозначены Черное море (слева) и Нил (справа), вертикальной – Средиземное море; вокруг же располагается кольцо Мирового Океана. Такая структура карты обусловлена необходимостью

[216] «La forza del falso»./ Eco, Umberto. Sulla letteratura. Milano: Bompiani, 2002. P. 297-298.
[217] Ibid. P. 298.
[218] «Если бы она была широкой и плоской,…то мой взор, обостренный силою любови, как у всех любящих на свете, сумел бы различить в далечайшей дали какой-то знак присутствия желанной дамы; только по вине закругления земли она для взгляда недостижима» [С. 82].

помещать в центр Земли Иерусалим, а Земной Рай в Азии, то есть сверху от Иерусалима. Средневековая карта – это не практическое руководство, указывающее маршрут, а символический образ, нередко содержащий схематические изображения ландшафта той или иной местности или народов, в том числе и мифических, населяющих ту или иную область: «Средневековый картограф никак не может удовлетвориться унылым обозначением береговых линий материков и островов. Нет, в море он нарисует корабль и пару морских чудовищ, на дьявольских островах – бесенят. В пустыне – караван верблюдов, в далеких экзотических странах – диковинных зверей»[219]. С такими картами путешественники фактически вынуждены были продвигаться «на ощупь», руководствуясь советом, содержащимся в одном средневековом итинерарии для паломников: «если хочешь добраться из Рима в Иерусалим, двигайся на юг, а там спроси у прохожих»[220], – именно так и происходит в «Баудолино». При этом герои, несмотря на относительно продвинутые космографические представления, выбрали в качестве ориентира карту Космы Индикоплова, которая изображает мир в виде шатра, посреди которого возвышается гора, закрывающая собой солнце в ночное время. Книга византийского географа, написанная по-гречески, была практически неизвестна средневековому западному миру и уж точно не считалась авторитетной – неслучайно в романе карта из «Христианской топографии» попадает в руки путешественников через представителей восточных областей – Зосиму и Ардзруни. Зосима приводит веские аргументы в пользу карты Космы: оказывается, этот последний был последователем несторианства, также как и Пресвитер Иоанн, следовательно, оба представляли себе мир в виде скинии; и даже если они оба ошибались, найти верный путь к Земному Раю можно только лишь приняв их систему отсчета: «Può darsi che io misuri i giorni di viaggio in modo diverso dal tuo, o che chiami destra quel che tu chiami sinistra… Ma se tu accetti il mio modo di rappresentare il corso del sole e la forma della terra, seguendo le mie indicazioni arriverai sicuramente dove io ti voglio inviare, mentre non saprai

[219] Кофман А. Америка несбывшихся чудес. М.: Профобразование, 2001. С. 27.
[220] «La forza del falso»./ Eco, Umberto. Sulla letteratura. Milano: Bompiani, 2002. P. 301.

capirle se le riferirai alle tue mappe» [P. 223][221]. Для Зосимы эта дискуссия – очередное риторическое упражнение, однако здесь он проявляет невиданную для средневекового человека гибкость мышления. Возможность отказаться от своей точки зрения, переступить через догму, допустить относительность собственных представлений – это уже черты современного сознания. Другим героям, в том числе Баудолино, этому еще предстоит научиться в землях монстров.

Царства Пресвитера Иоанна герои романа «Баудолино» так и не достигают – им удается добраться только до приграничной области с центром в городе Пндапетцим, где правит Дьякон Иоанн, сын Пресвитера. Однако поскольку этот город, служащий бастионом в грядущей борьбе с белыми гуннами, расположен у границ заветного царства, то весь (или почти весь) ожидаемый набор чудес представлен и в Пндапетциме. Не менее богатым на всякого рода mirabilia оказывается и само путешествие.

Мы уже указывали такую важную характеристику пресвитерова царства, как труднодоступность. Путь героев романа «Баудолино» действительно оказывается тернист – так что Поэт, хоть и знает из книг, что Земному раю предшествуют дикие и опасные земли, все же посылает упрек в адрес традиции: «...nei manoscritti della biblioteca di San Vittore si leggeva che chi viaggiava in quei luoghi non faceva altro che imbattersi in città splendide, coi templi dal tetto coperto di smeraldi… ma, sino ad allora avevano visto deserti, sterpaglia, massicci che non si poteva neppure riposare sulle pietre perché ci si cuocevano le natiche, le uniche città che avevano incontrato erano fatte con casupole miserabili, e abitate da gentaglia ripugnante...» [P. 340][222]. Чудеса еще ожидают героев впереди, однако вместо богатств и изобилия чудесное принесет с собой исключительно трудности, лишения, опасности.

---

[221] «Может статься, что моя мера дней дороги отличается от твоей. Может, я стану называть «правым» то, что ты называешь «левым»... Но если ты примешь способ, которым я передаю бег солнца и форму земли, то получишь пользу от моих указаний и, конечно, дойдешь именно туда, куда я тебя веду. В то же время никуда ты не дойдешь, если будешь настаивать на собственном способе и держаться за собственные карты» [С. 231-232].

[222] «…манускрипты Сен-Викторского монастыря так расписывали путешествия в восточные земли: дивные города, где у храмов кровли усыпаны изумрудами…однако до сегодняшних пор все, что они видели, это пустыни, сушняк, раскаленные пади, где нельзя даже присесть, не рискуя спалить себе ягодицы; все города, что они видели, состоят из убогих лачуг и населены омерзительным сбродом» [С. 348].

Первым географическим препятствием на пути Баудолино и его друзей становится Абхазия, которая представляет собой бескрайний лес, где днем и ночью царит непроглядная тьма. Об областях тьмы повествуют многие средневековые путешественники – как реальные, так и вымышленные. Джон Мандевил помещает страну тьмы за Земным Раем, то есть на крайнем Востоке; Марко Поло же пишет, что эта область находится к северу от татарских земель и граничит с «Великой Росией». Наличие на карте подобного рода темных областей в первую очередь объясняется недостатком информации: границы ойкумены в Средневековье, по сравнению с античностью, значительно сужаются – считалось, например, что «на востоке лежала загадочная Московия, откуда иногда появлялись диковинные посольства. А за Московией на восток и на север простирались земли Тьмы - безмерная Сибирь, о которой до Западной Европы не доходили даже небылицы. Тьма она и есть тьма»[223]. Именно поэтому великая заслуга Колумба в глазах современников состояла в том, что он пересек mare tenebrorum – Атлантический океан, который долгое время знаменовал собой предел обитаемой земли. Кроме того, средневековый человек воспринимал пространство как этически окрашенное, о чем свидетельствуют мифы о райских и дьявольских островах. Нормативным считался лишь христианский мир, по мере же удаления от христианского «центра» все более вероятными становились всякого рода отклонения от нормы – они распространялись как на климатические условия, так и на обитателей неведомых земель. Так происходит и в романе Эко: герои попадают в страну, жители которой ориентируются при помощи слуха и обоняния, наступление дня и ночи здесь отмечено не восходом и заходом солнца, а чередованием тепла и холода, а также пением птиц. Персонажи Эко не ограничиваются только лишь пассивным восприятием обрушившихся на их голову чудес – вместо того, чтобы занять позицию зачарованных наблюдателей, они сразу же ставят перед собой задачу в духе современной теории межкультурной коммуникации: оказавшись в иной системе отсчета, необходимо

[223] Кофман А. Америка несбывшихся чудес. М.: Профобразование, 2001. С. 11.

отыскать в окружающем чужом мире что-то свое, знакомое. Так, своеобразным «проводником» по темным дебрям Абхазии становится родной жителям Пьемонта туман: «Stavano per arrendersi, quando il Porcelli... ricordò a Baudolino che loro della Frascheta erano abituati a marciare in nebbioni che si tagliavano col coltello[224], il che era peggio del buio fitto, perché in quel grigio si vedevano, per inganno degli occhi affaticati, sorgere forme che non esistevano al mondo, ... e se cedevi al miraggio cambiavi strada e cadevi in uno strapiombo» [P. 351][225]. К тому же туман парализует обоняние, так что передвигаться в непроглядной тьме для них – это все равно, что при свете дня. Ориентируясь по ветру, герои успешно преодолевают Абхазию, общаясь по дороге с местными жителями при помощи музыки.

Еще одним рубежом на пути к царству Пресвитера становится река Самбатион: друзья узнают ее издалека по адскому грохоту камней и вздымающемуся облаку пыли, а приближаясь, убеждаются в правильности своих предположений. Однако непосредственное восприятие этого природного феномена не идет ни в какое сравнение с восприятием через книгу: герои испытывают страх и благоговение перед грохочущей массой, которая низвергается в бездну, они любуются (ammirano – вот где активизируется тот самый визуальный компонент, заключенный в корне слова mirabilia) цветовой радугой, рождающейся в каменном водопаде: «…sulla materia che il gorgo eruttava verso il cielo…i raggi del sole formavano su quelle gocciole silicee un immenso arcobaleno che, ogni corpo rinviando i raggi con splendore diverso a seconda della propria natura, aveva molti più colori di quelli che si formano di solito nel cielo dopo un temporale, e a differenza di essi sembrava destinato a brillare in eterno senza mai dissolversi. Era un rosseggiare di ematiti e cinabri, un baluginare di atramento come se fosse acciaio, un trasvolare di minuzzoli d'auripigmento dal giallo all'arancio squillante,

[224] Фото пьемонтского тумана, который, согласно итальянской фразеологии, «можно резать ножом», см. в Приложении 1.

[225] «Они уж пали духом, когда Порчелли… напомнил Баудолино, что у них во Фраскете народ приучен ходить в туманах, хоть режь ножом. А это похуже, чем совершенная тьма, потому что в сером мареве из-за обмана усталому глазу все время мерещатся небывалые в мире диковины,… бредущий останавливается, и путает дорогу, и может провалиться в канаву» [С. 358].

un azzurrio di armenio, un biancheggiare di conchiglie calcinate, un verdeggiare di malachiti, uno svanire di litargirio in zafferani sempre più pallidi....» [P. 367][226]. Конечно, перед нами фантастический образ, однако ощущения, возникающие у героев «Баудолино» при виде каменного потока, мало чем отличаются от восторга современного туриста – даже искушенного – перед вполне реальными чудесами природы. В одном из интервью Эко раскрывает тайну создания образа реки Самбатион: перечень камней заимствован у Плиния, а при описании бездны источником послужили личные впечатления автора от путешествия к водопадам Игуасу в Бразилии, которые издалека кажутся высеченными из камня[227]. Согласно преданию, переправиться через Самбатион невозможно: река останавливает свой бег лишь в субботу, но тогда вдоль ее берегов вырастает огненная стена. И действительно, в субботу река застыла, однако пламени герои так и не увидели. Так личный опыт в очередной раз корректирует традиционные представления: «..non bisogna sempre dare ascolto a quello che ci dicono… Viviamo in un mondo dove la gente s'inventa le storie più incredibili» [P. 368][228].

Преградой на пути в царство Пресвитера становятся не только климатические условия, но и аномалии в области животного мира. Источником образов чудесных существ становится богатая традиция средневековых бестиариев. Сначала Баудолино и его друзья сопротивляются натиску реальных животных – змей, скорпионов и крабов. С одной стороны, для героев эти создания ничуть не в меньшей степени чудесны, чем их сказочные «соседи по жанру», но при этом путешественники ничуть не теряются и не только находят способ отразить атаку полчища крабов, но и затем поедают их, находя мясо весьма

[226] «А на тонкой и рясной пыли, которая из пучины изрыгалась вверх… плясали солнечные блики и отлетали от каждой кремнистой капли, рождая громадную радугу, которая, так как каждое вещество отталкивало лучи с особым собственным преломлением, покорно собственной природе, переливалось тем многообразием раскрасок, какое не встречается никогда на обычном небе, где восстают обычные радуги после скоротечных летних гроз. Тут над камнями, похоже, радуга была назначена разбрызгивать зарницы вечно и не рассеиваться никогда. Переливаться от багреца, от кровавика с киноварью до стальной искристой черноты атрамента, от желтизны аурипигментной зерни к пронзительной оранжевости, от лазури армения к белизне обызвествленных ракушных черепков и к прозелени малахита, от блистающего серебряка к постепенно бледнеющему шафрану…» [С. 374].

[227] Stauder Th. Un colloquio con Umberto Eco intorno a Baudolino // Il lettore di provincia, gennaio-agosto 2001. XXXII 110/111. P. 11.

[228] «Вот так и разучаешься доверять всему, что болтают… Народ, как выясняется, выдумывает огромное количество несуразиц» [С. 375].

недурным на вкус. В бестиариях описание животных, как правило, дополняется символико-аллегорическим толкованием, или же – это относится к типу бестиариев, более тесно связанных с античной традицией и древнеегипетской мистерией – указанием на целебные и магические свойства различных частей тела животного: к последнему направлению относится книга «О животных» византийского писателя V в. Тимофея из Газы[229], автор которой дает множество примеров природной «симпатии» и «антипатии», уделяет особое внимание амулетам, описывает лечебные свойства частей тела некоторых животных (рог носорога, желудок гиппопотама, кожа гиены). Сведение же функций животного к чисто утилитарным вроде утоления голода демонстрирует расхождение с жанром бестиария и скорее сближает «Баудолино» с «Книгой о разнообразии мира» Марко Поло, где, например, изображение процесса ловли крокодилов сопровождается указанием на целебные свойства желчи «превеликого змея» и отменные вкусовые качества его мяса. Mirabilia перестают быть таковыми, как только начинают служить исключительно практическим целям.

Особый интерес в романе Эко представляют животные фантастические, которых герои распознают, сопоставляя реальность со знакомыми книжными описаниями[230]. Галерею монстров открывает своим появлением василиск, который имеет все характеристики, знакомые нашим путешественникам по текстам Плиния: «Aveva testa e artigli di gallo, e in luogo di cresta un'ecrescenza rossa, in forma di corona, occhi gialli e sporgenti come quelli del rospo, e corpo di serpente» [P. 349][231]. Его тлетворное дыхание, так же как и взгляд, обладают ядовитой силой и способны убить животное и человека[232]. Предупрежден – значит вооружен: именно знание помогает Баудолино победить василиска с помощью

---

[229] См.: Тигрица и грифон. Сакральные символы животного мира. / Пер. и исслед. Юрченко А.Г. М.: Азбука-классика, 2002. С. 7.

[230] Изображения фантастических животных и человекоподобных существ, встречающихся на страницах романа «Баудолино», см. в Приложении 2.

[231] «Вид у него был: когти и голова петуха, на гребне красный нарост в форме короны, желтые выпуклые, как у лягушки, глаза, тело змеиное» [С. 356].

[232] Ср. с описанием василиска в: Муратова К. Средневековый бестиарий. М.: Искусство, 1984. С. 192: «Василиск – «базилевс», «царь» по-гречески – это царь змей. Он способен убить одним своим взглядом. /…/ Василиска представляли себе в древности как крылатого змея с головой петуха. Хвост дракона, лебединые крылья, петушиный гребень и птичьи лапы со шпорами являются неотъемлемыми чертами его изображения».

зеркала, которое обращает смертоносную силу взгляда и дыхания ужасного монстра против него самого – способ, знакомый, впрочем, еще с Античности (именно так была повержена Персеем Медуза Горгона). В следующем эпизоде героям предстоит схватка с тремя животными – котом, химерой и мантикорой. Это своего рода монструозная версия триады рысь-лев-волчица из «Божественной комедии», которые в первой песни «Ада» символически обозначают сладострастие, гордыню и корыстолюбие и препятствуют восхождению Данте на холм спасения[233] – только у Эко образы вполне буквальны. Наибольшую угрозу представляет мантикора, которая имеет тело льва, хвост скорпиона, человеческое лицо и тройной ряд зубов,[234] – это традиционное описание чудовища встречается у Плиния, который в свою очередь ссылается на Ктесия. Баудолино ошибочно отождествляет ее с левкротой, о которой читал некогда в парижской библиотеке, на основании одного лишь общего внешнего признака – львиного туловища; при этом левкрота отличается всеми прочими характеристиками – тело осла, задние ноги как у оленя, лошадиная голова, раздвоенные копыта и рот до ушей, в котором вместо зубов одна сплошная кость (впрочем, еще одним, косвенным поводом для сближения является способность левкроты издавать звуки, напоминающие человеческий голос)[235]. Мантикора мгновенно обнаруживает приписываемые ей повадки – ловкость, хитрость, страсть к человеческому мясу: «La bestia parve considerare la situazione con astuzia umana e belluina insieme. Con inattesa agilità schivò chi le si parava d'innanzi e, prima che quelli potessero ferirla, si era già gettata su Abdul, incapace di difendersi» [P. 357][236]. Как видно, особая опасность мантикоры по сравнению с другими монстрами состоит как раз в сочетании животного и человеческого – согласно средневековым представлениям, человеческая голова символизирует рациональное начало.

---

[233] Farronato C. Umberto Eco's Baudolino and the language of monsters. // Semiotica. Volume 144 –1/4. 2003. P. 326.
[234] См. [P. 356] и Муратова К. Средневековый бестиарий. М.: Искусство, 1984. С. 125.
[235] См. [P. 77] и Муратова К. Средневековый бестиарий. М.: Искусство, 1984. С. 137.
[236] «Зверь, похоже, мыслил в этой ситуации с человеческим и в то же время животным коварством. Трудно было ожидать, что он так ловко отпрянет от атакующих. Никто из них не смог достать мантихору, а тем временем она ринулась на лежащего беззащитного Абдула» [С. 364].

Мантикора относится к отдельному классу полулюдей-полуживотных («mischwesen», esseri misti), о происхождении которых Муратова пишет следующее: «Образы полулюдей-полуживотных, хтонические по своей сущности, обязаны своим возникновением амбивалентности мироощущения человека древности, осваивающего мир, соединяя несоединимое, высмеивающего страшное, представляющего мир в состоянии постоянной незавершенности и метаморфоз»[237]. В «Баудолино» есть и другие примеры подобного рода созданий: кинокефалы - собакоголовые слуги Алоадина (после Пндапетцима путешественники оказываются в крепости пресловутого горного старца), а также Гипатия, полуженщина-полусатир, в которую влюбляется Баудолино. Гипатия воплощает единство человека и природы не только телесно – в романе она в первую очередь предстает как Дама с единорогом; сцена их появления – кульминационный момент книги, вот как Баудолино описывает свое состояние в момент этой встречи: «…non era desiderio quello che mi aveva preso, quanto piuttosto un senso di serena adorazione, non solo davanti a lei, ma all'animale, al lago tranquillo, ai monti, alla luce di quel giorno che declinava. Mi sentivo come in un tempio» [P. 422][238]. Этот эпифанический эпизод, по признанию самого Эко, создан как коллаж цитаций из Джойса, Уолтера Патера, Томаса Манна («Тонио Крёгер»)[239]. Единорог – воплощенная детская фантазия Баудолино, это за ним он охотился в густых туманах Танаро, пытаясь, согласно наставлениям «Физиолога», привлечь его с помощью девственницы, – впрочем, в начале романа куртуазный образ дамы с единорогом подвергается пародийному снижению, равно как и символическое значение этого животного: «История единорога интерпретируется в средневековой литературе как история Христа – «духовного единорога», воплотившегося в лоне Богоматери, взятого под стражу и осужденного на смерть. Его единственный рог означает здесь единство Христа с Богом-отцом»[240]. Заведя

---

[237] Муратова К. Средневековый бестиарий. М.: Искусство, 1984. С. 125.
[238] «…не вожделение завладело полностью мной, а какое-то спокойное обожание, и не только ее, а ее вместе с животным, с этим спокойным озером, с горами, с этим закатным светом. Я будто оказался в храме» [С. 430].
[239] Stauder Th. Un colloquio con Umberto Eco intorno a Baudolino // Il lettore di provincia, gennaio-agosto 2001. XXXII 110/111. P. 11.
[240] Муратова К. Средневековый бестиарий. М.: Искусство, 1984. С. 83.

в лес соседскую девушку, Баудолино сам примеряет на себя роль единорога («il lioncornus qui tollit peccata mundis ero io») – не без ущерба для «лилейной» чистоты своей спутницы [P. 8-9]. Неслучайно момент узнавания волшебного животного совпадает с зарождением чувства к Гипатии: Баудолино переносит на нее свои детские мечтания. Так находит воплощение самая большая любовь его жизни – любовь к чуду.

Галерею чудесных обитателей далеких земель в романе «Баудолино» завершает особый тип монстров. Речь идет о человекоподобных существах, которые в Средневековье были предметом оживленных дискуссий, так как являли собой деформированный образ человека. Место обитания этих созданий – город Пндапетцим в провинции Дьякона Иоанна, что на границе с царством Пресвитера. Эта область располагается за Самбатионом, который выполняет в романе функцию Геркулесовых столпов – переправившись через реку, герои попадают за пределы ойкумены, где, как известно, концентрация чудесного достигает апогея. Пндапетцим превращается в собрание оживших миниатюр Сен-Викторской библиотеки: перед путешественниками проходит целая вереница людей-монстров, которых они опознают, сопоставляя со знакомыми книжными описаниями и изображениями. Так, еще на подъезде к Пндапетциму друзей встречает исхиапод: «...aveva una gamba, ma era la sola. Non che fosse monco, perché anzi quella gamba si attaccava naturalmente al corpo come se non ci fosse stato mai posto per l'altra, e con l'unico piede di quell'unica gamba l'essere correva con molta disinvoltura, come se sin dalla nascita fosse abituato a muoversi così» [P. 370][241]. Впрочем, эта особенность не вызывает у героев особого удивления, к тому же они ведь сами поместили исхиаподов во владения Пресвитера. Поведение их нового знакомого также оказывается вполне ожидаемо: «Poi fece ciò che, secondo ogni buona tradizione, ci si doveva attendere da uno sciapode: si sdraiò dapprima lungo per

[241] «А вот что касается ног, то нога была одна. Причем не от калечества, совершенно наоборот: эта нога была пристроена к туловищу таким образом, что для другой не полагалось места. Так на единственной ступне он непринужденно себе и несся, надо думать – с рождения привыкший» [С. 377].

terra, quindi alzò la gamba in modo da farsi ombra col piede...» [P. 371][242]. Исхиапод Гавагай весьма любезно предлагает путешественникам услуги проводника по городу, и вот перед ними предстают блегмы (blemmi) – люди без головы и с лицом на груди, паноции (panozi) – люди с огромными ушами до колен; одноглазые великаны, пасущие овец и быков, пигмеи – низкорослые люди, охотящиеся на журавлей, понцы (ponci) – люди без коленных суставов, с лошадиными копытами и половым органом на груди, нубийцы – темнокожие стражники Дьякона; безъязыкие, евнухи. Как видно, в этом списке вымышленные создания фигурируют рядом с вполне реальными, однако всех их объединяет наличие определенного физического дефекта и одновременно (исключение здесь составляют только евнухи) игнорирование этого дефекта не только в самих себе, но и в других народностях:

"Non siete amici perché siete diversi?" chiese il Poeta.
"Come dice tu diversi?"
"Be', nel senso che tu sei diverso da noi e..."
"Perché io diverso da voi?"
"Ma santissimo Iddio," disse il Poeta, "tanto per cominciare hai una gamba sola! Noi e il blemma ne abbiamo due!"
"Anche voi e blemma se alza una gamba ne ha solo una."
"Ma tu non ne hai un'altra da abbassare!"
"Perché deve io abbassare gamba che non ha? Deve tu abbassare terza gamba che non ha?"
S'intromise conciliante il Boidi: "Senti, Gavagai, ammetterai che il blemma non ha la testa."
"Come non ha testa? Ha occhi, naso, bocca, parla, mangia. Come fa tu questo se non ha testa?"
"Ma non hai mai notato che non ha il collo, e dopo il collo quella cosa rotonda che anche tu hai sul collo e lui no?"
/.../
"Forse tu dice che lui non è tutto uguale a me, che mia madre non può confondere me con lui. Ma anche tu non è uguale a questo tuo amico perché lui ha segno su guancia e tu non ha. E tuo amico è diverso da quello nero come uno di Magi, e lui diverso da quello altro con barba nera da rabbino."

[P. 374][243]

---

[242] «Потом он проделал то, что по всем описаниям делают исхиаподы: лег на землю, задрал ногу и прикрылся ею для тени…» [С. 378].

[243]
— Вы не дружите, потому что отличаетесь?
— Что такое отличаетесь?
— Ну, в смысле что ты отличаешься от нас...
— Чем я отличаешься от вас?
— Господи Иисусе, — вышел из себя Поэт. — Потому хотя бы, что ты вон на одной ноге! Мы на двух, и блегмы тоже на двух!
— Вы и блегмы, если поднимешь от земли вторую ногу, будешь на одной ноге.
— Да, но у тебя нет второй, чтоб ее поднять!
— Зачем мне поднимать ногу, которой нет? Ты разве поднимаешь третью ногу, которой у тебя нет? Примирительно вмешался Бойди. — Гавагай, ну согласись тогда, что у блегма нет головы.
— Почему нет головы? Глаза есть, нос и рот есть, он говоришь, он ешь. Разве ешь и говоришь, если не имеешь головы?
— Но ты что, не замечаешь, что у блегма нету шеи, а на шее нет той круглой штуки, которая и у тебя и у нас на шее есть, а у него нет?

В этом сказочном государстве оказывается «выключенным» принцип человекоподобия, который для Баудолино и его друзей, как представителей западного мира (тем более средневекового), является основополагающим критерием различения: представления об антропоморфности вытекают из догмата о творении человека по образу и подобию Божию. Надо сказать, уже одним фактом своего существования люди-монстры ставят под вопрос этот важнейший для западной культуры принцип, отсюда споры средневековых философов относительно категориальной принадлежности ужасных созданий. Так, например, Фома из Кантимпрэ в «Книге о чудовищных людях востока» оспаривает происхождение уродливых существ от Адама, лишая их человеческого статуса и утверждая, что они не наделены ни разумом, ни душой. При данной трактовке монструозности нетождественность чудовищ образу человека делает их носителями античеловеческого, а следовательно и антибожественного, враждебного начала. Это возвращает нас к средневековой концепции чуда и наглядно демонстрирует отношения взаимного отталкивания, которые существовали между христианством и языческими по свое природе mirabilia. «Дегуманизация вселенной» – так Ле Гофф определяет одну из главных функций чудесного, которое, в альтернативу средневековой христианской идеологии с ее идеей богоподобия, предлагает антиантропоморфный образ вселенной – вселенной животных, монстров, камней, растений[244]. Однако если одни средневековые философы обрекают mirabilia на периферийное существование, то другие, напротив, пытаются интегрировать чудо в христианскую традицию. Так, к примеру, поступает св. Августин: в XVI книге трактата «О граде Божием» он обосновывает происхождение монструозных людей от Адама; что же касается

/.../
— Ты, верно, хочешь сказать, что он не совсем такой самый, как я. Что моя мать не перепутаешь меня и его. Но и ты не такой самый, как этот твой друг, потому что он имеешь полоску на щеке, а ты не имеешь. И твой друг не такой самый, как вон тот черный, наподобие Волхва. А тот черный отличаешься от этого, с черной бородой, как у раввина.

[С. 381]

[244] Il meraviglioso nell'Occidente medievale. // Le Goff J. Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale. / Trad.it. Michele Sampaolo. Bari: Laterza, 2007. P. 12-13.

всякого рода отклонений и несоответствий, то они, так же как и норма, являются проявлением божественной воли, которую человеческий разум постичь неспособен[245]. Эту идею развивает Исидор Севильский: по его мнению, монстр обнажает не несовершенство мира, а кризис наших эпистемологических категорий. Здесь срабатывает принцип антиподобия, который лучше всего выразил Псевдо-Дионисий, давая определение Бога через отрицание (в «Баудолино» Эко вкладывает обширные пассажи из Дионисия в уста Гипатии) и используя для обозначения божественного наиболее неадекватные образы[246]. Так в Средневековье намечается один из путей нейтрализации чудесного – растворение mirabilia в универсуме христианских символов.

В романе Эко монструозность также связана с проблемой божественной природы, однако по сравнению с постановкой этого вопроса в Средневековье акцент существенно смещается: жители Пндапетцима не превращаются в результат эманации Единого, в некие абстрактные символы – они более чем конкретны. Отсутствие божественного начала компенсируется в «Баудолино» дискуссиями о Боге. Эко особенно привлекала идея создать на страницах своего романа государство, в котором отсутствуют проявления телесного расизма, но при этом господствует расизм идеологический, а точнее даже теологический[247]. Для обитателей Пндапетцима критерием самоидентификации, различения себе подобных от чужих становится точка зрения на природу Христа и Святой Троицы. Исхиаподы убеждены, что Христос не единосущен Богу-Отцу, а сотворен им, блегмы отвергают доктрину воплощения Христа, считая его чистой видимостью, привидением (phantasma, отсюда их наименование –phantasiastoi), паноции уверены, что Святой Дух исходит только от Отца, а их основные

---

[245] См. Августин Блаженный. О граде Божием. Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. С. 784-787.

[246] «…именно благодаря такому несоответствию и возникает сладостное усилие истолкования. Хорошо, что божественные вещи символизируются весьма неожиданными образами, такими, как образ льва, медведицы, пантеры; ведь именно причудливость символа делает его осязаемым и побуждает читателя (зрителя) к его истолкованию (De coelesti hier. II)» // Цит. по: Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. / Пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003. С. 75.

[247] Stauder Th. Un colloquio con Umberto Eco intorno a Baudolino // Il lettore di provincia, gennaio-agosto 2001. XXXII 110/111. P. 7.

противники пигмеи – что только от Сына... Так на далеком Востоке находят пристанище все ереси, изгнанные из западного мира.

Оказавшись в землях людей-монстров, Баудолино и его спутники в очередной раз сталкиваются с проблемой адаптации к новому для них культурному контексту. Оценив ситуацию и расставив акценты, Баудолино приходит к следующему заключению: необходимо понять (а отчасти перенять) образ мыслей местных жителей – подавить в себе склонность к телесному расизму, при этом стараясь не вмешиваться в их теологические прения. В результате герои образуют новое сообщество внутри социума монстров, так что действительно перестают воспринимать существующие в нем физические различия. Погружение в иную культуру, отождествление себя с «другим» развивает в них гибкость мышления: именно два года, проведенные в Пндапетциме, подготовили почву для любви Баудолино к Гипатии. Даже передовой путешественник Средневековья Марко Поло, при всей документальной точности и любопытстве, с которым он описывает чужие страны и обычаи, все же остается по отношению к изображаемому сторонним наблюдателем. Во вступлении к итальянскому изданию книги Серджо Солми комментирует этот факт следующим образом: радость всестороннего понимания, полного проникновения в другую культуру можно испытать лишь в эпоху плюрализма[248]. «Книга» Марко Поло проникнута духом надменной самоуверенности Европы времени Крестовых походов: ее автор довольно дистанцированно повествует об индийских религиозных ритуалах, пренебрегая их философским и моральным аспектом. В способности ассимилироваться персонажи Эко опережают Средневековье на много веков. Подобного рода анахронизм влечет за собой определяющие последствия для жанра mirabilia: оказавшись внутри сказочного мира, герои утрачивают вкус к чудесному. Таким образом, meraviglioso в романе «Баудолино» трансформируется в quotidiano.

---

[248] "... il gusto e la possibilità di una comprensione virtualmente illimitata è proprio delle epoche di cultura divisa e pluralistica, che guadagnano in capacità di acquisizione del diverso e del lontano quanto hanno perduto di proprio impeto creativo". / Solmi S. Introduzione // Polo M. Il Milione. Torino: Einaudi, 2005. P. XXVII.

Убедившись в эмпирическом существовании монстров, Баудолино ожидает увидеть в Пндапетциме также и многочисленные богатства, обещанные традицией. Однако же здесь веское книжное слово – впрочем, уже не впервые – дает сбой. Большинство жителей города не имеет ни малейшего представления о металлах, и только глава касты евнухов Праксей, получив в дар золотую шкатулку с черепом Иоанна Крестителя, говорит, что не раз слышал об этой наиценнейшей субстанции желтого цвета (как видно, отсутствие предмета в данном случае влечет за собой и отсутствие соответствующего слова в языке). Дворец Дьякона Иоанна оказывается более чем скуп на всякого рода диковины, так что Поэт в который раз выражает свое негодование: «Noi siamo partiti e abbiamo subìto quel che abbiamo subìto per vedere cascade di smeraldi; quando scrivevamo la lettera del Prete tu Baudolino avevi nausea di topazi, ed eccoli qui con dieci sassolini e quattro cordicelle e pensano di essere i più ricchi del mondo!» [P. 387][249]. Тем не менее, в романе текстуальный образ чудесного дворца все же находит воплощение: речь идет о замке армянского сановника Ардзруни, в котором герои останавливаются на ночлег в самом начале своего путешествия и где трагически погибает Фридрих Барбаросса. Хозяин демонстрирует гостям чудесные автоматы: воспламеняющие зеркала (зеркала Архимеда), говорящую голову Медузы (Дионисиево ухо), самооткрывающиеся двери[250], вращающуюся сферу, машину, создающую пустоту. Однако в данном случае все указанные mirabilia представляют собой плоды исследования свойств различных стихий – воздуха, огня, земли и воды. Ардзруни наслаждается изумлением гостей, но с еще большим удовольствием он разоблачает чудеса, демонстрируя принцип функционирования невиданных автоматов. Так из романа в очередной раз уходит волшебство. Раскрывая тайны mirabilia в данном эпизоде романа, Эко

[249] «Мы дотащились досюда, мы натерпелись всего, что приходилось терпеть! Чтоб видеть россыпи смарагдов! Когда мы писали письмо Пресвитера, тебя тошнило от топазов! А тут, оказывается, носят речные камушки на грязных веревочках и думают, что переплюнули всех богачей!» [С. 395].

[250] Любопытно, что самооткрываюшиеся двери фигурируют в средневековом «Послании пресвитера Иоанна» и остаются за кадром при воссоздании текста этого письма на страницах романа Эко, однако затем возникают в качестве одного из эмпирических чудес.

демонстрирует еще один путь рационализации средневекового чудесного: его переход в категорию науки.

Итак, герои романа «Баудолино», наслышанные о чудесах Востока, отправляются на поиски этих mirabilia и подтверждают (или опровергают) собственным опытом их существование. При этом в романе представлена и обратная перспектива. Дьякон Иоанн, пораженный проказой и обреченный на медленную смерть в собственном дворце, «питается» легендами о чудесном мире земель, где заходит солнце. Уже сама возможность подобного смещения точки зрения – очередной анахронизм, свойство современного плюралистического сознания: едва ли средневековый путешественник смог бы проявить такую гибкость, восприимчивость к чужой культуре, чтобы изобразить свой собственный мир глазами «другого». В романе возникает еще один текстуальный образ – Запад глазами Востока, в котором переплетаются реальные факты и небылицы [P. 396]. Баудолино не без удивления узнает о существовании в Риме огромного дворца круглой формы, где христиане поедают львов: свод его пересекают солнце и луна, там поют рукотворные птицы, под прозрачным полом плавают механические рыбы, а в основании одной из ступенек находится отверстие, в котором можно увидеть все диковины подлунного мира (очевидно, Дьякон, сидя в своей «Вавилонской башне», на досуге читал Борхеса). Некоторые же чудеса Запада точь-в-точь дублируют mirabilia, приписываемые в воображении европейцев Востоку: потолки дворца, в котором живет великий Пресвитер Рима, сделаны из кипрского дерева, а двери – из лазурного камня с примесью рога кераста, который защищает дворец от пронесения ядов. Баудолино же умножает mirabilia Запада, повествуя Дьякону об изумрудных отблесках венецианской лагуны, об Альпах-Пиренеях, покрытых белым веществом, о соляных пустынях Апулии, о кораблях – огромных деревянных рыбах с белоснежными крыльями, о чудесных животных тех краев – олене, аисте, ящерице (которая подобна маленькому крокодилу), божьей коровке, кукушке [P. 411-414]… Так диковинами становятся реальные животные, их описания Баудолино, в лучших традициях

бестиария, снабжает символическим или же просто народным толкованием: сова питается лампадным маслом при церквях, оттого у нее глаза в темноте горят, как светильники; ёж имеет спину, покрытую иглами, и пьет молоко прямо из вымени коров; соловей бодрствует по ночам и воспевает в своих чудных трелях розу. Упоминает Баудолино и дивные специи – шафран, имбирь, мускатный орех, можжевельник, майоран, римский тмин, пытаясь передать своему собеседнику их аромат.

Как следует из приведенных примеров, описание Запада строится по тому же плану, что и некогда описание Востока в письме Пресвитера Иоанна. Этот процесс смены полюсов, превращение восточных диковин в бытовые атрибуты, а западных повседневных реалий в чудеса несет важную смысловую нагрузку. Выявляя общность логики мышления в представлении о «другом», которая доказывается наличием общего багажа mirabilia в разных культурах, Эко утверждает зависимость понятия «чудесного» и критериев, позволяющих отделить его от «повседневного», от точки зрения говорящего и выявляет единственную незыблемую характеристику чуда – удаленность, или, другими словами, отсутствие его в качестве некой наличной реальности, которое компенсируется рассказами о чудесном. Таким образом, чудо в романе Эко приобретает семиотическое измерение: это знак, обязательно предполагающий отсутствие обозначаемого им предмета, – то есть его «след», согласно терминологии Ж. Деррида[251].

***

В романе «Баудолино» Эко фактически повторяет опыт средневекового сочинителя Жеана де Бургонь, составляя компиляцию из известных ему рассказов о чудесах и приписывая их авторство вымышленному герою. Баудолино выступает в роли современного Джона Мандевила.

Эко обыгрывает взаимодействие двух разновидностей mirabilia: рассказов, ориентированных на традиционный набор клише, и, с другой стороны,

[251] Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: Интрада, 2001.

повествований, в центре которых оказывается индивидуальный опыт путешественника. Историческая перспектива жанра mirabilia в «Баудолино» становится композиционным принципом: в начале романа герои знакомятся с чудесами через текст, в их сознании формируется определенный горизонт ожиданий, который затем подвергается эмпирической проверке. В этой двухчастной структуре романа реализуются две важные функции жанра mirabilia как интертекста:

1) характеристика персонажа[252] – круг чтения Баудолино раскрывает нам культурный запас его знаний, сферу интересов: в романе дается подробный перечень литературы, изученной им в Париже, обозначается предпочтение, отдаваемое рассказам о чудесном в ущерб учебникам по грамматике; читатель может проследить, как круг чтения формирует сознание героя (любовь к Беатрисе Бургундской постепенно вытесняется более сильной страстью – жаждой чуда, выражающейся в стремлении в далекое царство);

2) «место и память»[253] – отношения смежности, метонимии между текстом и интертекстом. Эта функция срабатывает, когда герой посещает местность, знакомую ему по описаниям в текстах прошлого: «Каждая местность вбирает в себя общую память культуры, и задача субъекта письма – реактивировать ее в своей индивидуальной памяти»[254]. В «Баудолино» крайне важен факт узнавания чудес, основанный на предварительном знакомстве с литературой жанра mirabilia. Речь идет, разумеется, о «месте» в широком смысле слова – то есть о локусе, вмещающем в себя природные явления, обитателей и их культуру.

Используя две указанные вариации жанра mirabilia как структурный элемент, Эко дает им современную оценку – в частности, автор демонстрирует относительность и неоднозначность понятия «опыт», источником которого может быть, например, зеленый мед. Есть ли вообще четкая граница между двумя типами mirabilia применительно к рассматриваемому нами роману, не было ли

---

[252] Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности./ Общ. ред. и вступ.ст. Косикова Г.К. М.: URSS, 2008. С. 114-122.
[253] Там же. С. 122-126.
[254] Там же. С. 123.

увлекательное путешествие Баудолино в дальние страны галлюцинацией – результатом воздействия гремучей смеси из прочитанных книг и запрещенных препаратов? С точки зрения читателя, эмпирические mirabilia в «Баудолино» едва ли можно назвать более достоверными, чем традиционные: все они так или иначе лежат в плоскости литературы, и нам ничего не остается, как отложить в сторону читательское недоверие[255] и принять за истину тот факт, что Баудолино действительно видел исхиаподов (и это учитывая, что автор со свойственным ему лукавством еще в начале романа представляет своего героя как отъявленного лгуна). Категория «возможный мир» в «Баудолино» приобретает новое измерение в связи с параллелью мир литературы – мир гашиша: подобно тому, как литературные миры паразитируют на реальном, наркотики также продуцируют воображаемый мир, который является лишь «увеличительным зеркалом впечатлений и обычных мыслей человека»[256]. И в том, и в другом случае цель того, кто эти миры посещает – бегство от реальности, поиски чуда, которого в ней не может быть по определению.

Мы уже говорили, что Эко, включая многочисленные средневековые повествования о чудесах в текст своего романа, приписывает их вымышленному автору (в первую очередь это сам Баудолино, а также его друзья – Абдул, Поэт, Борон, Соломон). Кроме того, известные нам средневековые произведения снабжаются вымышленной историей создания: роман Эко выступает как метатекст по отношению к памятникам жанра mirabilia. Баудолино с не вполне средневековым здравомыслием, даже с некоторой долей цинизма обнажает перед читателем механизм производства чудес, заявляя, что все они – его выдумка, порожденная зеленым медом. Перед нами один из примеров рационализации чудесного[257] – мотивировка, которая также использована в эпизоде с замком Ардзруни: здесь чудесное приобретает логическое объяснение, становясь

[255] Подробнее о понятии «воздержание от недоверия» см.: Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. / Пер. с англ. А. Глебовской. СПб.: Симпозиум, 2007. С. 142-143.
[256] Бодлер Ш. и др. Искусственный рай. Клуб любителей гашиша. / Сост. и пер. В.М. Осадченко. М.: Аграф, 1997. С. 97-98.
[257] Разные аспекты этого процесса описаны Ж. Ле Гоффом. См.: Il meraviglioso nell’Occidente medievale. //Le Goff J. Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale. / Trad.it. Michele Sampaolo. Bari: Laterza, 2007. P. 15-16, 21-22.

результатом научного эксперимента. Помимо перехода в категорию науки, в романе Эко представлен еще один путь рационализации чудесного – его низведение в разряд повседневного. Этот процесс связан в «Баудолино» с проблемой межкультурной коммуникации. Чудесное лишается сверхъестественной ауры и становится просто элементом чужой культуры, к которой необходимо адаптироваться. Эко показывает размытость границ понятия «чудо» и его зависимость от культурного контекста.

Фактически многочисленные трансформации, которым подвергается в «Баудолино» жанр mirabilia приводят к нейтрализации чуда: те чудеса, к которым героям удается прикоснуться во время странствия, мгновенно теряют фантастический ореол и растворяются в других сферах (наука, повседневная жизнь), что же касается главного предмета стремлений – царства Пресвитера Иоанна – оно так и остается на протяжении всего романа постоянно ускользающим фантомом. Образ становится важнее реальности, вытесняет собой предполагаемый референт. На материале средневековых mirabilia Эко активизирует понятийный аппарат современной семиотики и философии, художественно реализуя такие понятия, как симулякр, след, отсутствие.

Какой смысл несет в себе рационализация чуда в «Баудолино»? С одной стороны, приравнивание фантастического к обману, галлюцинации может означать иронию в адрес средневековой веры в чудесное. Однако не в меньшей степени Эко иронизирует над современным читателем, воспринимающим Средневековье через призму стереотипов: даже имея представление об общих культурных доминантах этой эпохи, мы едва ли можем проникнуть в помыслы конкретного автора, повествующего о чудесном. Парадоксальность чуда в «Баудолино» состоит в том, что даже будучи, казалось бы, полностью аннулированным, оно все-таки не умирает окончательно под гнетом рациональности. В конце романа сохраняется атмосфера ожидания сказки: Баудолино, несмотря на все предыдущие разочарования, вновь отправляется в путешествие, надеясь достичь когда-нибудь царства Пресвитера Иоанна.

Пассивной вере в чудо Эко противопоставляет творческое начало, силу воображения своего героя, его веру в то, что он сам создает, способность с помощью собственной фантазии преображать однообразный мир повседневности. Вообще Баудолино отличается двойственным восприятием mirabilia: герой постоянно колеблется между верой в чудо (средневековой в нашем понимании) и современным скептицизмом по отношению к сверхъестественному, который сопровождается ностальгией по чуду, желанием вернуть его, изобрести. В образе главного героя осуществляется диалог Средневековья и современности, в том числе диалог о чуде. Таким образом, проблема межкультурной коммуникации в «Баудолино», помимо пространственного аспекта, имеет также и временную перспективу: роман представляет собой поле взаимодействия двух эпох.

2.3. Средневековый рыцарский роман

А. Д. Михайлов определяет рыцарский роман как «связное сюжетное повествование с достаточно развитой фабулой, в стихах или прозе, родившееся в феодальной среде»[258], подчеркивая функционирование жанра в рамках своего строго определенного социально-идеологического направления: для Средневековья не существует иного типа романа, кроме рыцарского[259]. По выражению Е. М. Мелетинского, средневековый роман ознаменовал собой подлинное рождение литературы, потерявшей фольклорную анонимность и обратившейся к художественному вымыслу, который предполагает свободную интерпретацию символов из разных традиций[260]. Рыцарский роман – это синтетический жанр, сформировавшийся под влиянием других жанров: от сказки он берет установку на вымысел, обилие фантастики и мотив странствия, от национального эпоса (chanson de geste) – тему подвига, трансформирующуюся в

[258] Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: КомКнига, 2006. С. 3.
[259] Там же. С. 8.
[260] Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М.: Наука, 1983. С. 89.

личное приключение – авантюру, от лирических жанров – психологизм, усиление индивидуального начала, концепцию куртуазной любви, конфликт личного чувства и долга, из мифа – мотивы инициации, добывания сакральных предметов, плодородия[261].

Обозначим основные этапы развития средневекового рыцарского романа:

1) «Роман об Александре», «Роман о Бруте» Васа, «Роман о Трое» Бенуа де Сент-Мора и «Роман о Фивах» (сер. XII в.) – переосмысление античного материала в терминах феодальной культуры (понятие вассального долга), ориентация на изображение индивидуальной судьбы, складывается идея куртуазного воспитания героя;

2) Роман эпохи Кретьена (60-е – 90-е гг. XII в.): отход от исторической тематики в сторону усиления приключенческой составляющей и любовного начала, обозначается конфликт нормы и индивидуальности («Роман об Энее», «Флуар и Бланшефлер», разные варианты обработки легенды о Тристане: куртуазная версия – «Роман о Тристане» Тома и эпическая версия – «Тристан» Беруля);

3) Творчество Кретьена де Труа («Эрек и Энида», «Клижес», «Ивейн, или рыцарь со львом», «Ланселот, или Рыцарь телеги», «Персеваль, или Повесть о Граале») – формирование классического варианта рыцарского романа на материале бретонских легенд: появляются образы короля Артура и рыцарей круглого стола, внешнее странствие героя дополняется внутренним поиском, становлением и сопровождается авантюрами – неожиданными приключениями и подвигами, возникает тема поисков Грааля;

4) Немецкие версии «бретонских» романов (к. XII – нач. XIII вв.): обработка «Эрека и «Ивейна» Гартманом фон Ауэ, «Тристан» Готфрида Страсбургского на основе версии Тома; «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха – усиление темы братства Грааля, образ Фейрефица символизирует включение Востока в мир рыцарства;

---

[261] См.: Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М.: Наука, 1983.

5) «Роман о Граале» Робера де Борона – переосмысление бретонского наследия в христианском духе, продиктованное универсалистской идеологией Крестовых походов; на основании апокрифов устанавливается преемственность британских хранителей Грааля от Иосифа Аримафейского; братство Грааля представлено как христианская община;

6) Прозаический цикл «Вульгата», известный как «Ланселот-Грааль» (ок. 1230 г.): взаимодействие куртуазных идеалов с религиозно-мистическими, предчувствие неминуемого трагического конца артуровского королевства, чьи обитатели утрачивают нравственное совершенство;

7) Стихотворный роман XIII – XIV вв. («Роман о кастелянине из Куси», анонимный стихотворный роман «Роберт Дьявол», «Жеган и Блонда» Филиппа де Бомануара, «Роман о графе Анжуйском» Жана Майара) характеризуется изображением жестокой, полной страданий судьбы человека, усилением рационального начала и бытописательного элемента.

Переходя к рассмотрению наследия средневекового рыцарского романа в «Баудолино», нужно сразу отметить, что дословных выдержек из средневековых источников данного направления в нем нет, однако традиционные сюжеты, мотивы и образы куртуазного романа органично вписываются в его структуру. Завещание Оттона Фрейзингенского открывает в романе Эко тему поиска: желая увеличить славу своего приемного отца, Баудолино живет идеей отыскать на Востоке царство Пресвитера Иоанна - объединившись с этим могущественным владыкой, Фридрих сможет создать христианское государство мирового масштаба. Баудолино собирает вокруг себя группу единомышленников, готовых также отправиться в путь. Однако для воплощения этой идеи в жизнь царство должно существовать - и тогда друзья придумывают его сами, обустраивая мир Пресвитера из обрывков известных им энциклопедий и оформляя в виде письма - приглашения от Иоанна к Фридриху. И, наконец, еще одна цель паломничества - вернуть Пресвитеру принадлежащий ему по праву Святой Грааль, который,

правда, исчезает во время путешествия и, соответственно, тоже в свою очередь становится предметом поисков.

В тематическом плане именно Грааль является главной "цитатой" из средневекового романа. Проводниками этой темы в романе Эко выступают два персонажа - Борон и Гийот, в которых легко узнаются авторы двух версий романа о Граале - христианской (Робер де Борон) и куртуазной (Киот - некий провансалец, якобы изложивший Вольфраму фон Эшенбаху историю Грааля по еврейско-арабскому источнику из Андалусии). Встреча новоиспеченного школяра Баудолино с Бороном происходит в парижской таверне: «Costui era un chierico di Montbéliard che, vagante come i suoi consimili, era ora a Parigi (e frequentava la biblioteca di San Vittore) e domani sarebbe stato chissà dove, perché pareva inseguire un suo progetto di cui non raccontava mai a nessuno. Aveva una gran testa di capelli arruffati, e gli occhi rossi dal gran leggere a lume di lucerna, ma pareva proprio un'arca di scienza» [P. 98][262]. Кроме того, известен факт участия исторического Робера де Борона в Четвертом крестовом походе - подобная участь ожидает и его романного двойника. Несколько позже в кругу друзей Баудолино оказывается и Гийот (хотя исторический прототип персонажа связан с немецкой обработкой сюжета о Граале, его образ - скорее дань Кретьену де Труа): «Era un giovane nativo della Champagne, appena tornato da un viaggio in Bretagna, con l'animo ancora acceso da storie di cavalieri erranti, maghi fate e malefizi, che gli abitanti di quelle terre raccontano nelle veglie notturne intorno al fuoco. Quando Baudolino gli aveva accennato alle meraviglie del palazzo del Prete Giovanni, aveva lanciato un grido: "Ma io in Bretagna ho già sentito raccontare di un castello così, o quasi! È quello dove si conserva il Gradale!» [P.140][263]. В оригинале Эко использует слово "gradale",

---

[262] "Тот оказался клириком из Монбельяра, вагантом, каких в Париже было немало, завсегдатаем Сен-Виктора. Сегодня здесь, назавтра он мог перебраться в любое неведомое место, поскольку, похоже, был занят какими-то поисками, а что искал - помалкивал. Вечно всклокоченная голова, глаза, воспаленные постоянным чтением при тусклом свете, - настоящий кладезь премудрости" [С. 100].

[263] "Это был молодой человек из шампанского семейства, он только что возвратился из путешествия по Бретани, в его душе еще роились рассказы о странствующих рыцарях, заклинаниях, феях и волшбе, которые обитатели тех земель обычно рассказывают друг другу холодными вечерами у жаркой печки. Стоило Баудолино коснуться в разговоре чудес Пресвитерова обиталища, тот завопил: - Конечно, мне в Бретани рассказали о таком, похожем замке! И в нем оберегается Братина!" [С. 143].

которое переводится как "чаша, сосуд" и отсылает к эпизоду библейской истории о чаше причастия и об Иосифе Аримафейском: «È la più preziosa reliquia di tutta la cristianità, la coppa in cui Gesù ha consacrato il vino dell'Ultima Cena, e con cui poi Giuseppe di Arimatea ha raccolto il sangue che colava dal costato del crocifisso» [P. 140][264], - для русского же перевода Елена Костюкович выбрала слово "братина" как по фонетическим причинам, так и в силу вызываемой им ассоциации с братством Грааля.

Братина-Грааль не сразу обретает реальные формы в романе, но в первую очередь предстает как текстуальный образ, сотканный из рассказов, слышанных некогда Гийотом и Бороном. С легкой руки Гийота легенда о Братине органично вплетается в легенду о Пресвитеровом царстве: «…tra le tante storie che aveva udito ce n'era una secondo la quale uno di quei cavalieri, Feirefiz, lo aveva rinvenuto e poi lo aveva donato a suo figlio, un prete che sarebbe diventato re dell'India» [P. 141][265]. Образ Фейрефица был ключевым в романе "Парцифаль", так как позволил Вольфраму фон Эшенбаху объединить Запад и Восток, расширить границы христианского царства Грааля до мировых масштабов. Борон в основном следует уже упомянутой христианской версии легенды, подчеркивает сокрытость Грааля, который, однако, даже «coperto di un drappo di velluto bianco» - «под белобархатной оболокой» испускает свет и благовония. Для него Братина - это чаша, Гийот же возражает: «…era una pietra caduta dal cielo, *lapis ex coelis*, e se era una coppa è perché era stata intagliata in questa pietra celeste» [P. 145][266]. Грааль, по его мнению, «è fatto dell'oro più puro, con straordinarie pietre preziose incastonate, le più ricche che esistano per mare e per terra» [P. 144][267]. Однако какой бы вид ни имела Братина, никто не сомневается в ее чудесных свойствах - излучать

[264] "Это самая наиценная реликвия крещеного мира, чаша, в которой Иисус освятил вино Тайной Вечери и куда Иосиф Аримафейский сцедил кровь из ребра Христа распятого" [С. 143].

[265] "Среди слышанных мной рассказов был один, в котором рыцарь Фейрефиц находит святой сосуд и передает своему сыну, священнику, которому предстояло потом сделаться царем в Индии" [С. 145].

[266] "…речь шла о камне, свалившемся с неба, lapis ex coelis, то есть Братину выточили на земле из этого небесного камня" [С. 148].

[267] "состоит из чистейшего золота на свете, изузоренного самыми редкими в природе перлами" [С. 147].

мистический свет и производить кушанья[268]. Так в устах друзей легенда постепенно обрастает новыми подробностями - они воображают торжественную процессию в замке Грааля, где появляется и копье, с острия которого три капли крови попадают прямо в чашу, и даже вносимая девами на подносе окровавленная голова мужчины (след валлийского мабиноги (богатырской сказки) о Передуре, послужившего для Кретьена источником сюжета о Персевале). Упоминаются и братья-рыцари, хранители Грааля, которых так упорно, но безуспешно пытался разыскать Борон, блуждая по лесам Бретани.

Эко описывает Грааль в терминах средневекового рыцарского романа, заимствуя все традиционные для данного образа характеристики. Однако далее тема эта получает неожиданное решение - обретение Грааля происходит не в мире рыцарской феерии, а в сфере чисто бытовой. Баудолино, посещая своего родного отца Гальяудо, подает старику его плошку с "Христовой кровью", и вдруг героя осеняет: «Il Gradale doveva essere una scodella come questa. Semplice, povera come il Signore. Per questo magari è lì, alla portata di tutti, e nessuno lo ha mai riconosciuto perché tutta la vita hanno cercato una cosa che luccica» [P. 281][269]. Баудолино ничуть не смущает сомнительное происхождение обретенной реликвии - доказательством ее истинности является, по его мнению, тот факт, что в Братину сразу поверили и все его товарищи, и сам Барбаросса.

Итак, вокруг Братины формируется группа людей, готовых отправиться в паломничество, чтобы преподнести чашу Пресвитеру. Здесь активизируется тема братства Грааля, принадлежность к которому в рыцарском романе была свидетельством исключительности, избранничества входящих в него рыцарей, объединенных общей целью служения Граалю и его хозяину. Фридрих, Баудолино и остальные участники похода, собравшись вокруг Братины в замке Ардзруни, ощущают благоговение перед чашей, которая источает свет и дивные ароматы, сближает и уравнивает героев, дарит ощущение причастности к

---

[268] Очевидна связь Братины и, соответственно, Грааля с фольклорной традицией.

[269] "Братина - это такая деревянная плошка. Нищая, простая, как Господь. Она, может, на виду у всех, а ее не видят, потому что всю жизнь ищут что-то там с позументом" [С. 289].

божественной тайне - точно так же, как это обещали известные им легенды. Однако сложившаяся компания лишь внешне повторяет черты братств из средневековых романов. В действительности, вместо служения общей идее каждый из героев преследует в путешествии к Пресвитеру свои цели: Борон и Гийот - завладеть Братиной, Рабби Соломон - найти десять потерянных колен Израиля, Абдул - отыскать далекую принцессу, Поэт - завоевать для себя царство Пресвитера и, наконец, сам Баудолино - сбежать от несчастной любви, от реальности в выдуманную им же самим сказку. С другой стороны, в этом контексте уместно вспомнить разрушение артуровского королевства в прозаической "Вульгате" XIII в., которое как раз и происходит в результате столкновения интересов составляющих его индивидуальных единиц[270]. Эко черпает образы и тематику не только из рыцарского романа эпохи расцвета, но и иллюстрирует дальнейшие пути развития жанра.

Е. Королева в статье, посвященной образу Грааля в средневековой литературе, отмечает, что в "Парцифале" Вольфрама фон Эшенбаха "кроме предоставления еды, "плотские" функции Грааля заключаются в том, что он сохраняет жизненную силу и юность тела и может излечить смертельно больного человека"[271]. Эта типичная для Грааля характеристика в романе Эко представлена со знаком минус. В "Баудолино" упомянутая чаша становится вместилищем противоядия, однако она не только не помогает занемогшему Фридриху, но и - во всяком случае в глазах героев - превращается в сосуд смерти. Пустая Братина найдена рядом с мертвым телом императора, а вскоре и совсем пропадает во всеобщей суматохе. В связи с этим в "Баудолино" возникает еще один мотив, разработанный в "Романе о Граале" Робером де Бороном: это проблема греха и отделения грешников от праведников. Друзья подозревают друг друга, понимая, что похитивший Грааль и есть убийца Фридриха. То есть почти так же, как это было с Моисеем у Робера де Борона, именно Грааль должен указать на

[270] Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: КомКнига, 2006. С. 327.
[271] Королева Е. Образ Грааля на материале средневековой литературы XII-XIII веков. / Актуальные проблемы филологической науки. М.: МАКС Пресс, 2007. С. 397.

преступника. И это действительно происходит, но по прошествии многих лет странствий: Баудолино обнаруживает Грааль у себя. Только если в общине Иосифа Аримафейского через Грааль выражается воля Бога, то Баудолино оказывается в трагическом водовороте случайностей, за которыми не стоит никакого высшего смысла. Поиски Братины оказались пустыми, однако Борон и Гийот обещают создать о ней красивые истории, дабы наставить других на путь страстного стремления к Граалю. «Ciò che conta è che nessuno la trovi, altrimenti gli altri smetterebbero di cercarla» [P. 507][272]. И Баудолино выполняет это желание Гийота, возвращая Братину первоначальному обладателю - она будет вделана в статую Гальяудо - легендарного спасителя итальянской Александрии.

"Кроме подвигов и любви в куртуазном романе не может быть ничего... они связаны с самой личностью совершенного рыцаря, они входят в его определение, так что он ни минуты не может жить без приключения и поединка и ни минуты не может жить, не испытывая действия любовных чар, - если бы смог, он перестал бы быть рыцарем"[273]. Рассмотрим теперь, каким образом оппозиция любовь-подвиг реализуется у Эко. В романе почти сразу намечается конфликт, подсказанный многочисленными версиями романа о Тристане и Изольде: Баудолино влюблен в молодую жену императора Фридриха, Беатрису Бургундскую. Ее портрет – иллюстрация хорошо известного куртуазного канона женской красоты: «Aveva capelli fulgidi come oro, volto bellissimo, bocca piccola e rossa come un frutto maturo, denti candidi e ben ordinati, statura eretta, sguardo modesto, occhi chiari»[P. 53][274]. Кроме того, Беатриса - соединение добродетели и таланта, она целомудренна, мудра в речах, имеет музыкальные и литературные способности. Возможно, в ней присутствуют черты Альеноры Аквитанской, Марии Шампанской или иной реально существовавшей покровительницы куртуазных поэтов.

---

[272] "Важнее всего, чтобы никто не смог найти эту вещь, ибо из-за него все другие перестанут искать" [С. 514].
[273] Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976. С. 152.
[274] "Волосы золотого отлива, лик миловидный. Рот, небольшой и алый, напоминал спелый плод. Ее зубы были ровны и белы, поступь пряма, взгляд прост, а глаза были светлого цвета" [С. 56].

Стремясь подавить в себе чувство к приемной мачехе, Баудолино отправляется учиться в Париж: «…aveva letto da qualche parte che talora la lontananza può guarire dalla malattia d'amore (e non aveva ancora letto altri libri dove al contrario si diceva che è proprio la lontananza a soffiare sul fuoco della passione)» [P. 63][275]. Так и случилось - отсутствие превратилось в еще одно преимущество Беатрисы над остальными дамами. Баудолино пишет ей любовные письма, на которые сам же и отвечает от ее имени. Совместное чтение этих писем толкает героев к адюльтеру - сцена поцелуя между Баудолино и Беатрисой заставляет вспомнить дантовых Паоло и Франческу, чья страсть вспыхнула за чтением "Ланселота", да и самих Ланселота и Гиньевру, заслоненных от чужих взоров Галеотто. В "Баудолино" воссоздается конфликт индивидуальной любви и социального статуса героев, а также, как в случае Тристана и Марка (особенно в редакции Тома), показана вся противоречивость отношений Баудолино и Фридриха. Баудолино ставит в укор императору его жестокость в борьбе с итальянскими городами, отчасти эта ссора с приемным отцом и подталкивает героя к сближению с Беатрисой. Но Баудолино любит Фридриха и тяжело переживает свою вину: он не только прелюбодействовал и предал отца, но и поддался жажде мести. Идея путешествия в царство Пресвитера во славу императора фактически играет в романе роль если не подвига, то во всяком случае того долга, который способен заставить героя забыть о любви. И действительно, очень скоро Баудолино замечает, что мысли его летят уже не к Беатрисе, а к Пресвитеру, - таким образом, постепенно истинным предметом его желания становится неприступное царство.

Тем не менее, вопреки всем ожиданиям, Баудолино не совершает в романе ни одного подвига. Свой шрам - "una cicatrice degna di un uomo d'arme" - он заработал в очередной парижской авантюре (причем отнюдь не в куртуазном смысле слова) от мужа-мясника, настигшего героя, когда тот пытался выпрыгнуть из окна его спальни. Здесь Баудолино из рыцаря перевоплощается в персонажа

[275] "…[Баудолино] прочитал, что порой отдаление лечит любовную болезнь (и еще не прочитал других книг, гласящих, что нередко именно из-за дальности разгорается, как огонь, страсть)" [С. 65].

фаблио, школяра, которому удается (хоть и не без потерь) избежать преследований мужа-рогоносца. Или, например, в сражении под Леньяно, столкнувшись с солдатом из войска неприятеля, Баудолино отпускает его, но, чтобы обезвредить противника, заставляет его предварительно стащить с себя штаны. Вообще подчеркнуто отрицательное отношение Баудолино к войне, убийству роднит его не только с персонажами фаблио[276], но также и с юным Персевалем-Парцифалем. Однако фактически получается, что вместо подвигов Баудолино, пусть даже помимо своей воли, совершает двойное - и по сути бессмысленное - убийство. Это, несомненно, один из мостиков от Средневековья к современности.

С войной Баудолино придется еще столкнуться в Пндапетциме - городе, предваряющем владения Пресвитера Иоанна. Точнее речь идет скорее не о войне как таковой, а о постоянном ее ожидании, в котором живут обитатели города. Здесь долг опять вступает в конфликт с чувствами Баудолино, влюбившегося в Гипатию - даму с единорогом: герой разрывается между свиданиями с возлюбленной и подготовкой к обороне Пндапетцима от белых гуннов. Однако именно весть о том, что Гипатия ждет его, воодушевляет Баудолино, он признается Никите: «…accudivo alle mie incombenze di condottiero con un entusiasmo che stupì il Poeta, che mi sapeva poco incline alle armi, ed entusiasmò la mia armata. Mi pareva di essere il padrone del mondo, avrei potuto affrontare cento unni bianchi senza timore» [P. 442][277]. Перед нами идеальная для рыцарского романа ситуация - любовь, вдохновляющая на подвиг. С той лишь разницей, что до подвига дело так и не дойдет.

Важным аспектом является сопоставление пространственно-временной организации "Баудолино" и средневекового романа[278]. Пространство рыцарского

---

[276] Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М.: КомКнига, 2006. С.115.

[277] "...я выполнял полководческие обязанности с таким рвением, что ошеломил Поэта, который знал, до чего мне претит всякая война; мне удалось зажечь своим пылом всю армию. Казалось, я властелин мира, я был готов выйти не дрогнув навстречу сотне гуннов" [С. 451].

[278] О пространственно-временной организации средневекового романа см. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: КомКнига, 2006. С. 161-188.

романа включает в себя два основных элемента - это лес и разбросанные по нему "оазисы"-замки[279]. Образ леса может нести разную функциональную нагрузку[280] - это в первую очередь пространство подвига, именно здесь рыцарь блуждает в поисках авантюры. Лес может служить укрытием для влюбленных - как в "Тристане" Беруля или в повести "Окассен и Николетт" – не случайно в романе Эко запретные свидания Баудолино и Гипатии проходят возле лесного озера. В рыцарском романе лес - мир природы представляет собой оппозицию по отношению к замку - миру культуры; лес может быть нейтрален или враждебен по отношению к герою, но это так или иначе внеположный ему мир, в котором он лишь временный гость. При этом рыцарь порой вступает с лесом в более тесную связь - как, например, кретьеновский Ивейн, который, не выполнив данного Лодине обещания и отвергнутый ею, сходит с ума и обретает убежище в лесу, где возвращается к первобытному состоянию нагого дикаря, поедающего сырую пищу. Однако за подобным одичанием героя следует его реинтеграция в культуру, которая в случае Ивейна осуществляется благодаря отшельнику - посреднику между природой и культурой: он живет в уединении, но при этом имеет дом, готовит еду, сохраняет контакт с людьми.

В отличие от Ивейна, для Баудолино лес - это родная стихия: «…dalle mie parti, quando cammini per i boschi nella nebbia, ti sembra di essere ancora nella pancia di tua madre, non hai paura di nulla e ti senti libero» [P. 34][281]. Знакомство Баудолино с Фридрихом начинается как раз с того, что герой указывает дорогу заплутавшему в тумане императору, для которого он так и останется "folletto della pianura del Po" - "лесовичком с Паданской низменности". Баудолино здесь напоминает уже не рыцаря, а скорее тех пастухов-вилланов, которые встречаются рыцарям на опушке леса. Эко помещает во фраскетский лес и отшельника, который обучает Баудолино чтению и, соответственно, выступает в своей

[279] Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М.: Наука, 1983. С. 106.
[280] Le Goff J. Il deserto-foresta nell'Occidente medievale. / Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale. / Trad.it. Michele Sampaolo. Bari: Laterza, 2007. P. 39-41.
[281] "...в моих краях, когда гуляешь по лесам в тумане, ты будто все еще в животе у матери, ничего не боишься и совершенно свободен" [С. 35]. По поводу тумана см. Гл. 2.2, 2.4 и Приложение 1.

обычной роли наставника и носителя культуры; однако образ отшельника здесь существенно снижен - уж очень ярый интерес тот проявляет к своему молодому ученику.

Замок в рыцарском романе всегда представляет собой фантастическое пространство; рассказ о посещении замка восходит к эхтра - ирландским сказаниям о путешествии в иные миры[282]. Задача рыцаря обычно состоит в том, чтобы снять колдовские чары с замка и таким образом приобщить чуждое пространство к своему. Направляясь в земли Пресвитера Иоанна, герои "Баудолино" оказываются в замке армянского сановника Махитара Ардзруни. Располагается крепость на самой вершине горного пика: в рыцарском романе фантастическое пространство всегда отграничено от "обычного" стеной или каким-либо естественным рубежом. Кроме того, оно потенциально таит в себе опасность. В замке Ардзруни герои становятся свидетелями чудес, которые вызывают у них одновременно изумление и недоверие. Хозяин демонстрирует гостям чудесные механизмы: зеркала Архимеда, которыми античный ученый смог поджечь римские корабли, Дионисиево ухо, позволяющее слышать из комнаты верхнего этажа то, что говорится внизу, двери, открывающиеся сами собой - "великолепие гидравлического искусства", машину, способную откачивать воздух и создавать пустоту. Из приведенных примеров видно, что у Эко чудо лишается своей главной характеристики - оно перестает быть сверхъестественным и подлежит не расколдованию, а научному объяснению; пользуясь терминами Ц. Тодорова, можно сказать, что мы имеем дело уже не с категорией "чудесного", а с категорией "странного"[283]. Это один из путей трансформации средневековых представлений о чудесном - его переход в сферу науки[284].

В Пндапетциме герои попадают еще в одну крепость - это замок Диакона Иоанна, будущего наследника Пресвитера. Сам по себе этот замок не представляет особого интереса, но с его появлением в роман вводится образ

---

[282] Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М.: Наука, 1983. С. 55.
[283] Le Goff J. Il meraviglioso nell'Occidente medievale. / Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale. / Trad.it. Michele Sampaolo. Bari: Laterza, 2007. P. 9, 16.
[284] Ibid. P.15. О чуде см. также Гл. 2.2.

больного правителя - Диакон оказывается болен проказой. Тема эта имеет реальные исторические предпосылки (смерть иерусалимского короля Балдуина IV), она встречается и у Кретьена (и, соответстенно, у Вольфрама), и у Робера де Борона, и в повести "Бедный Генрих" Гартмана фон Ауэ. Если в "Персевале" залогом спасения Короля-Рыболова становится заданный ему вопрос, то Баудолино пытается скрасить существование Диакона рассказами о диковинах Запада, но в результате доводит его до исступления и только ускоряет его гибель. Образ неполноценного короля связан с темой бесплодной земли, которая также в определенной степени представлена в "Баудолино": монструозные обитатели Пндапетцима отражают неполноценность своего правителя.

Пространство в романе тесно связано со временем, и здесь нужно сразу отметить главное отличие "Баудолино" от средневекового романа: у Эко, особенно в первой части, действие четко локализовано как в пространстве, так и во времени, чему способствует помещение в книгу реальных исторических персонажей (Фридрих Барбаросса - это, конечно, уже не легендарный король Артур). Во второй же, "сказочной", части география становится менее четкой, условность приобретает и хронология. Однако эта условность подчинена более общему принципу - сказочное путешествие Баудолино должно закончиться в 1204 году в Константинополе, так как именно на фоне пожаров IV Крестового похода герой рассказывает историю своей жизни Никите Хониату. Важно отметить также используемый Эко прием ретроспекции, который никогда не применяется по отношению к главному герою в рыцарском романе, где события разворачиваются линейно, по мере продвижения героя в пространстве. Перед нами уже не вечно молодой рыцарь, хотя сам Баудолино и верит в то, что "viaggiare ringiovanisce" - "в путешествии молодеют". Однако смерти героя мы не видим: подобно средневековым рыцарям, в конце романа он в очередной раз отправляется на поиски далекого царства. Таким образом, время в "Баудолино", как и в рыцарском романе, не терминально.

Помимо необходимых формальных аспектов - образов, мотивов, пространственно-временной организации - понятие жанра также включает в себя определенные представления о действительности. Г. К. Косиков, сравнивая средневековый роман и роман Нового времени[285], указывает, что две разновидности жанра объединяются общим типом сюжета - сюжетом о поиске - который, однако, получает разную трактовку. Если в рыцарском романе ценностная недостача представляется нарушением изначального миропорядка, то в романе современном "дисгармонична сама исходная ситуация": здесь "конфликт имманентен миропорядку, а не свидетельствует о его нарушении"[286]. В средневековом мире смысл является неотъемлемым свойством бытия, его утрата - ошибка, которой суждено быть исправленной, таким образом, финальная гармонизация предначертана изначально. И только с наступлением Нового времени в романе появляется проблема поисков смысла, возникает неразрешимый по сути конфликт поэзии сердца и прозы жизни. Баудолино силой своей фантазии пытается вернуть миру утраченный смысл: «Noi pensiamo soltanto di aver bisogno, noi, di Dio, ma spesso Dio ha bisogno di noi» [P. 287][287]. Он в прямом смысле слова совершает "бегство в сказку", но по мере приближения к цели понимает, что, воплощенная в жизнь, сказка также превращается в прозу. Герой надеется обрести смысл жизни в рассказе о ней, однако, извлекая смысл из этого рассказа и проецируя обратно на жизнь, получает абсурд. Поиски Баудолино оказываются напрасными, странствие утрачивает то моральное значение, которое придавал ему средневековый роман, - вообще у Эко отсутствует морализаторство, которое столь характерно для средневековой литературы. Вместе с тем Баудолино, в отличие от героев рыцарского романа, занимает активную позицию по отношению к жизни - он не следует предписанной ему изначально роли, а ощущает себя творцом: «Non c'è nulla di meglio che immaginare altri mondi, per

---

[285] Косиков Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени). // Проблема жанра в литературе Средневековья. / ред. А. Д. Михайлов. М.: Наследие, 1994. С.48-57.
[286] Там же. С. 81.
[287] "Мы думаем, что только нам потребен Бог, но иногда и Богу потребны мы" [С. 295].

dimenticare quanto sia doloroso quello in cui viviamo» [P. 104][288] □В этом смысле "Баудолино" можно назвать очередным "романом о художнике".

***

Таким образом, в «Баудолино» Умберто Эко не просто обращается к разным средневековым романным текстам, но и показывает взаимодействие рыцарского романа с другими жанрами – например, с фаблио – на синхронном уровне, а также диахронически – с более поздними разновидностями романа. Создаваемая им реальность, безусловно, не совпадает с тем представлением о средневековой реальности, которое уже сформировалось у предполагаемого образцового читателя в результате знакомства с корпусом дошедших до нас средневековых романов.

Особая роль в модели Эко отводится главному герою, который, будучи помещен в атмосферу Средневековья, мыслит при этом современными категориями. Средневековый автор, конечно, создавал новые миры, но при этом не ощущал в себе той творческой свободы, которой обладает Баудолино. Более того, предаваясь своим фантазиям, герой в определенный момент обнаруживает: «…ad immaginare altri mondi si finisce per cambiare anche questo» [P. 104][289]□□ Такое взаимодействие вымышленного мира - мира текста - и реальности проявляется не только в рамках сюжета, но и на уровне читателя, чьи представления о Средневековье так или иначе корректируются под влиянием текста Эко, что также неизбежно заставляет по-новому взглянуть и на те средневековые источники - в том числе рыцарский роман - к которым восходит «Баудолино».

2.4. Прочие жанры

[288] "Нет ничего приятней, чем выдумывать новые миры. Забываешь, до чего непригляден тот, в котором мы живем" [C. 106].

[289] «…выдумывание новых миров в конечном счете приводит к изменению нашего» [C. 106].

Помимо хроники, mirabilia и рыцарского романа, в «Баудолино» представлены другие средневековые жанры, среди которых житие, а также несколько разновидностей средневековой лирики. Их присутствие в романе локально, однако рассмотрение путей трансформации этих «малых» в контексте «Баудолино» жанров и литературных направлений помогает сложить процесс переработки наследия средневековой литературы в единую картину.

Житие. Агиографическая литература Средневековья складывается под влиянием Евангелия и Деяний Апостолов и является одним из основных видов церковной словесности; она развивается в тесной связи с историческими жанрами (не случайно хроника правления императора Фридриха Барбароссы носит названия «Деяния»). Житие имеет в качестве предмета изображения подвиг веры и характеризуется следующими чертами[290]: вневременность повествования, принцип обобщения (святой показан не как индивидуальность, а как представитель типа святости), дидактическая направленность (жизнь святого выступает как пример, наставление верующим), обилие видений и чудес (в данном случае речь идет о христианском чуде, отличном от описанных выше mirabilia в первую очередь своей предсказуемостью, предначертанностью[291]).

Персонаж Эко носит имя покровителя Алессандрии, святого Баудолино, что дает автору возможность для введения в повествование элементов жития. Если в начале романа мы узнаем из юношеской хроники героя о том, как ему является св. Баудолино во фраскетанских лесах и отчитывает его за осквернение соседской девицы далеко не самым благообразным образом[292], то в главе «Столпник» Баудолино уже сам выступает в роли святого, когда, узнав о совершенном им двойном убийстве, уединяется на башне для молитвы и медитации. Впрочем, этот финальный фрагмент имеет свои предпосылки: в романе неоднократно подчеркивается сверхъестественная способность Баудолино говорить на многих языках – «dono singolare, che Niceta credeva fosse stato concesso solo agli apostoli»

[290] Литературная энциклопедия терминов и понятий. / ред. А.Н. Николюкин. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 267-270.
[291] См. Гл. 2.2.
[292] «filio de la puta andrai a l'inferno» [P. 9].

[P. 18][293]; эпизод возвращения Баудолино в отчий дом под Рождество построен на сочетании библейских аллюзий с мотивами народной культуры – герой, потерявшись в лесу, следует, подобно волхвам, за звездой и оказывается в родном хлеву, где только что родился ягненок, так что старуха-мать, увидев сына после стольких лет разлуки, восклицает: «due bestie in una notte sola, una che nasce e una che torna su dalla casa del diavolo, è come avere il Natale e la Pasqua insieme» [P. 174][294].

Приняв мученичество в предпоследней главе, Баудолино, в соответствии с каноном житийного жанра, теряет индивидуальные черты; меняется речевая характеристика персонажа - его любовь к острому словцу и ярким, конкретным образам уступает место метафорам и афоризмам, характерным для назиданий проповедника: «Sii come un cammello: porta il carico dei tuoi peccati, e segui i passi di colui che conosce le vie del Signore» [P. 520][295]. Однако мудрость Баудолино – это не то постоянное внутреннее качество, которое мы неизменно встречаем в средневековом житийном герое, – она активизируется исключительно тогда, когда становится предметом оценки окружающих: «Qualcuno aveva pensato che uno stilita, così purificato dal suo continuo sacrificio, non poteva non possedere una profonda saggezza» [P. 519][296]. Эко в который раз создает в романе метатекстуальное измерение, обнажая жанровые клише жития и заигрывая с читательскими ожиданиями, а также подчеркивает роль воспринимающей стороны в вопросах веры[297]. Способность Баудолино к ясновидению, о которой все кричат как о чуде, – в действительности не более, чем умение правильно интерпретировать очевидное: «A un uomo grasso, che veniva dopo salendo con molta fatica, disse: «Ti svegli ogni mattina col collo che ti duole, e fai fatica a infilarti i

---

[293] «Поразительное качество, которым, прежде думал Никита, наделены апостолы» [С. 19]. См. также Гл. III, в которой рассматриваются лингвистические характеристики персонажа.

[294]«Два приплода за одну ночь. То родилось, а то прибрело в родимое стойло… ой, где только носили тебя черти столько лет… Вот мне посылает Господь и Рождество, и Пасху» [С. 181].

[295] «Будь как верблюд. Неси бремена грехов и ступай по стопам того, кто знает пути Предвечного» [С. 526].

[296] «Кто-то решил, что затворник, очистившийся непрестанным и пристальным спасением, не может не обладать глубокой мудростью…» [С. 526].

[297] В подобном же ключе рассматривается и вопрос о христианских реликвиях – об этом См. Гл. III.

calzari.» «È così,» – diceva quello, ammirato» [P. 520][298]. Так Баудолино из житийного святого превращается в провидца поневоле и чем-то напоминает экстрасенсов, которыми пестрит современное телевидение.

Эко переносит в роман одно из самых известных средневековых преданий о святом Баудолино – почти без изменений воспроизводится следующий фрагмент из «Истории лангобардов» Павла Диакона:

"Ai tempi di Liutprando, in un luogo che chiamavasi Foro, presso al Tanaro, splendeva un uomo di mirabile santità, che con l'aiuto della grazia di Cristo operava molti miracoli, talché spesso egli prediceva il futuro, e le cose lontane annunziava quasi fossero presenti. Una volta il re, essendo venuto a cacciare nel bosco d'Orba, avvenne che uno dei suoi, mirando a uccidere un cervo, con una freccia ferì il nipote dello stesso re, figliolo di sua sorella, di nome Anfuso. Il che vedendo Liutprando, che amava grandemente il fanciullo, cominciò a piangere sulla sua sciagura e subito mandò uno dei suoi cavalieri all'uomo di Dio, Baudolino, pregandolo che facesse orazione a Cristo per la vita del fanciullo infelice. Mentre il cavaliere si avviava, il fanciullo morì. Onde il profeta, vedendolo arrivare, così gli disse: 'So la cagione per cui tu vieni, ma ciò che domandi è impossibile, perché il fanciullo è già morto'. Le quali parole udite, il re, quantunque si affliggesse per non aver potuto ottenere l'effetto della sua preghiera, tuttavia apertamente conobbe che l'uomo del Signore, Baudolino, era dotato di spirito profetico."[299]

Данный отрывок из Павла Диакона становится предметом размышлений Эко в эссе под названием «Чудо св. Баудолино»: главный парадокс ситуации состоит, по мнению итальянского автора, как раз в отсутствии этого самого чуда – святой просто ограничивается тем, что констатирует факт смерти и призывает Лиутпранда признать законы необходимости. Эта легенда освещает интересные стороны менталитета алессандринцев: верить не в чудо, а в здравый смысл; надеяться не на чудо, а на случай. И действительно, единственное чудо, сотворенное Баудолино в романе – спасение Алессандрии – происходит не

---

[298] «Толстый человек, поднявшийся по лестнице с немалыми усилиями, услышал от него: –Ты просыпаешься по утрам с болью в шее и не можешь натянуть обувь. –Да,да, – в восхищении выпалил тот» [С. 527].

[299] «Во времена Лиутпранда в местечке под названием Форо, что близ Танаро, жил человек удивительной святости, который, будучи наделен божественной благодатью, совершал чудеса, предсказывал будущее и умел ясно видеть то, что свершалось далеко от него. Однажды король охотился в лесах Орбы, и случилось так, что один из придворных, целясь в оленя, случайно ранил стрелой его племянника, сына его сестры, по имени Анфузо. Увидев это, Лиутпранд, нежно любивший мальчика, принялся стенать о своем несчастье и тут же послал одного из рыцарей к божиему человеку Баудолино с просьбой, чтобы тот сотворил молитву о жизни несчастного племянника. Мальчик умер прежде, нежели рыцарь достиг своей цели, так что пророк, увидев посланника, сказал: «Я знаю, зачем ты сюда прибыл, но ты просишь невозможного, так как ребенок уже мертв». Услышав эти слова, король, сколь горькой ни была его потеря, вынужден был признать, что божий человек Баудолино действительно наделен пророческим даром» (Перевод мой - О.М.). / Цит. по: Il miracolo di San Baudolino. / Eco U. Il secondo diario minimo. Milano: Bompiani, 1994. P. 339.
В романе Эко скорбящий дядя сам отправляется к отшельнику Баудолино с просьбой, что делает эпизод более драматичным.

благодаря обращению к высшим силам, а благодаря находчивости героя, его практическому уму.

Недостача чуда, отсутствие божественного вмешательства в земные дела компенсируется в сознании жителей Паданской равнины богоявлением другого рода – эпифанией, которая представляет собой неожиданное духовное откровение под влиянием какого-то незначительного, на первый взгляд, события или явления: «un dialogo, un orologio cittadino che emerge nella nebbia serale, un odore di cavoli marci, una cosa insignificante che di colpo prende rilievo, queste erano le epifanie che Joyce registrava nella sua nebbiosa Dublino. E Alessandria è più simile a Dublino che a Costantinopoli»[300]. Отметим ту особую роль, которую Эко отводит туману в создании сверхъестественной атмосферы, своего рода антуража для эпифании: «ti fa scorgere da lontano dei fantasmi che si dissolvono quando ti avvicini, o sorgere all'improvviso di fronte delle figure forse reali, che ti scansano e scompaiono nel nulla»[301]. Мы уже приводили в качестве примера эпифании сцену встречи Баудолино с Гипатией[302], но с не меньшим основанием к подобного рода духовным откровениям можно отнести также беседу героя со святым Баудолино в туманных паданских лесах, возвращение домой в рождественскую ночь.

Таким образом, элементы жанра жития вводятся в роман через взаимодействие героя со святым Баудолино, которое в конце концов перерастает в слияние двух персонажей: Баудолино подменяет собой святого, забирая на себя его функции. При этом такая черта алессандринцев, как недоверие к сверхъестественному, становится поводом для нейтрализации христианского чуда, которое заменяется чудом обыкновенным: последнее или представляет собой плод изобретательности (а иногда просто наблюдательности) главного героя, или трансформируется в эпифанию – своего рода поэтически-

[300] «услышанный разговор, городские часы, виднеющиеся сквозь вечерний туман, запах гнилой капусты – незначительная деталь, которая неожиданно приобретает выразительность – таковы были эпифании, которые Джойс отмечал в туманном Дублине. А Алессандрия гораздо больше похожа на Дублин, чем на Константинополь»(Перевод мой – О.М.). / Il miracolo di San Baudolino. / Eco U. Il secondo diario minimo. Milano: Bompiani, 1994. P. 333.

[301] «туман заставляет тебя различать вдалеке миражи, которые рассеиваются по мере приближения, или же рядом с тобой неожиданно вырастают фигуры, которые затем столь же стремительно исчезают». / Ibid. О тумане см. также Гл. 2.2, 2.3 и Приложение 1.

[302] См. Гл. 2.2.

экзистенциальное ощущение повседневности. Отсутствует также характерная для житийной литературы дидактическая составляющая: будучи изначально мотивировано как жест покаяния за грехи, стояние Будолино на столпе в действительности лишено морально-дидактической нагрузки, о чем свидетельствует та внезапность и легкость, с которой герой покидает свою башню и вновь отправляется на поиски приключений.

Куртуазная лирика.

В разделе, посвященному рыцарскому роману, мы уже рассмотрели такие характерные для куртуазной литературы топосы, как любовь к Прекрасной Даме, конфликт любви и долга. В роли дамы сердца Баудолино выступает Беатриса Бургундская, чей образ воссоздан в соответствии с куртуазным каноном. Важно подчеркнуть историческую роль бургундской принцессы, а впоследствии императрицы Беатрисы в распространении куртуазной культуры при германском дворе: Бургундия была мостиком, открывшим французской рыцарской культуре путь ко двору Гогенштауфенов[303]. Императрица покровительствовала многим поэтам, среди которых миннезингеры Генрих фон Фельдеке и Фридрих фон Хаузен, трувер Гийот из Прованса (последнего многие отождествляют с легендарным провансальцем Киотом, подсказавшим Вольфраму сюжет «Парцифаля»; напомним, что Киот – один из ближайших соратников Баудолино): певцы minne, идеальной платонической любви, были неизменными гостями на придворных празднествах, взять к примеру роскошный Майнцский праздник 1184 г. Социальные изменения в рыцарской среде – появление служилого рыцарства, или министериалов, получавших свой титул не по наследству, а за заслуги – соответствовали похожим тенденциям в куртуазной поэзии, героем которой мог быть как знатный синьор, так и человек простого происхождения: мерилом куртуазности является не происхождение, а возвышенная любовь, которая всех уравнивает[304].

---

[303] Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991. P. 260.
[304] Михайлов А.Д. Любовная лирика средневекового запада. // Прекрасная дама. Из средневековой лирики. М.: Московский рабочий, 1984. С. 5.

Наряду с Беатрисой Бургундской проводником куртуазной темы в романе является друг Баудолино Абдул[305], прототипом для которого послужил принц де Блаи, более известный как трубадур Джауфре Рюдель: персонаж Эко является автором соответствующих стихов (в романе дословно приводятся канцоны «Qan lo rius de la fontana» и «Lanqand li jorn son lonc en mai» Рюделя[306]) и певцом дальней любви – он влюблен в далекую принцессу и, как и положено герою куртуазной поэзии, утверждает, что стремление к предмету чувств важнее, чем обладание: «Forse un giorno la troverò, ma ho paura che avvenga. È tanto bello languire per un amore impossibile» [P. 75][307]. Абдул получает в наследство от Рюделя не только творчество и художественную концепцию, но и биографию: согласно средневековому жизнеописанию (vida), принц де Блаи полюбил графиню Триполи заочно, услышав о ней от паломников, воспел ее образ в стихах и, устав вглядываться в горизонт в попытках различить силуэт возлюбленной, отправился во Второй крестовый поход, чтобы увидеть ее воочию, однако тяжело заболел в пути и, достигнув цели, умер на руках графини. Эко сохраняет общую канву этой истории, однако меняет мотивировку – не рассказы паломников породили в душе Абдула чудесное видение, а зеленый мед:

«Ma tu avevi capito che era solo l'effetto del miele verde…»

«Sì, la visione era un'illusione, ma quello che ormai sentivo dentro di me non lo era, era desiderio vero. Il desiderio, quando lo provi, non è un'illusione, c'è».

«Ma era il desiderio di un'illusione».

«Ma io ormai non volevo più perdere quel desiderio. Era abbastanza per dedicargli la vita»

[P. 97][308].

---

[305] Свое нетипичное для христианина имя провансалец Абдул объясняет тем, что его семья, переселившись в Святую Землю после завоевания Иерусалима, приобрела вкус к местным традициям. Не исключено, что имя это имеет жанровый подтекст и отражает факт влияния арабской поэзии на становление провансальской куртуазной лирики.

[306] В «Баудолино» канцоны Рюделя представлены в итальянском переводе:
«Quando il rio dalla fontana/ si fa chiaro e, come suole,/ sboccia la rosa canina,/ e l'usignolo sul ramo/ fa canzon variata e piana/ e il suo dolce canto affina,/ il mio canto l'accompagna…» [P. 75];
«E quando i giorni sono lunghi a maggio/ M'è dolce un canto di uccelli da lontano,/ perché, da che è iniziato questo viaggio,/ sempre ricordo quell'amor lontano./ Per la mia pena vado a capo chino,/ né più mi giova il canto, e il biancospino…» [P. 83].
Русский перевод канцон Дж. Рюделя см.: Прекрасная дама. Из средневековой лирики. М.: Московский рабочий, 1984. С. 34-37.

[307] «Может быть, я найду ее когда-нибудь. Однако я того же и страшусь. Нет, сладостнее изнемогать от любви неутолимой…» [С. 77].

[308] «-Но ты ведь знаешь, что она морок от зеленого меда…

Так же как Пресвитер Иоанн, Прекрасная Дама не просто далека, она превращается в прекрасную и манящую иллюзию[309], которая ускользает тогда, когда до нее, казалось бы, уже рукой подать. Умирая, Абдул в лихорадке обнимает не принцессу, а зеркало[310], в котором видит собственное отражение, думая, что перед ним возлюбленная. Это очередная находка Баудолино, который, стремясь облегчить предсмертное страдание друга, симулирует присутствие принцессы – она даже шлет бедняге слова утешения: «cos'è la vita se non l'ombra di un sogno che fugge?» [P. 360][311], – на самом деле это Баудолино шепчет на ухо Абдулу его же собственные стихи. Вопреки ожиданиям читателя, данные строки заимствованы уже не из средневекового источника, а из элегии Джозуэ Кардуччи «Джауфре Рюдель»[312], в которой дается лирическая версия средневековой легенды о дальней любви трубадура: «Contessa, che è mai la vita?/ È l'ombra d'un sogno fuggente./ La favola breve è finita,/ Il vero immortale è l'amor»[313]. Образ далекой принцессы, таким образом, возникнув в недрах средневековой куртуазной культуры, превращается в архетип и продолжает жить в веках – вплоть до «Джауфре Рюделя» Кардуччи и «Принцессы-грезы» Эдмона Ростана; более того, черты этого образа можно проследить и в героинях современной литературы и кинематографа.

Эко использует наследие трубадуров с характерной для него образностью и тематикой (далекая принцесса – идеал красоты, достоинства, добродетели; любовь – одновременно радость и горечь, доводящая героя до исступления; пение соловья, майская роза и шум фонтана) как антураж для возникновения куртуазного чувства. Трансформация происходит за счет смены мотивировок и помещения – а точнее говоря, возвращения – в средневековый контекст цитат из

-Да, видение было мороком. Но то чувство, которое внутри меня поселилось, было подлинной настоящей страстью. Страсть, которая поселяется в сердце, это уже не морок, она живая.
-Но твоя страсть – к мороку.
-Однако я хотел бы сохранить эту страсть. Ее достаточно, чтобы ей посвятить жизнь [С. 99].

[309] Или, выражаясь языком семиотики, в симулякр – знак без референта.

[310] О семиотическом аспекте образа зеркала см. Гл. III.

[311] «что есть жизнь как не тень убегающего сна?» [С. 367].

[312] Элегия входит в сборник Кардуччи «Rime e Ritmi» (1889-1898).

[313] «Графиня, что есть наша жизнь?/ Мечты ускользающей тень./ Как сказка, она коротка,/ Бессмертна одна лишь любовь» (Перевод мой - О.М.). / Carducci G. Jaufré Rudel. / Rime e ritmi. Milano: Einaudi, 1987. P.5.

более поздних источников, в свою очередь черпавших вдохновение в средневековой куртуазной поэзии.

Поэзия вагантов.

Поэзия вагантов – средневековая латинская поэзия светского содержания – была необычным, можно даже сказать маргинальным явлением своего времени: латынь традиционно считалась языком религиозной литературы, светский же элемент был представлен куртуазной литературой на народных языках. Да и типичный автор данной группы произведений – вагант, то есть бродячий клирик – тоже был своего рода маргиналом: как пишет М.Л. Гаспаров, в эпоху раннего Средневековья дорога была уделом или паломников, или изгоев – священники и монахи, покидавшие свои приходы и монастыри, выпадали из общественной иерархии[314].

Классический образ ваганта сложился в XII – XIII вв. и связан с рождением первых европейских университетов в Париже, Болонье, Оксфорде, Кембридже, Тулузе, Саламанке. Университет в Средневековье часто не имел отведенного ему постоянного помещения и зависел в большей степени от наполняющего его контингента – это была подвижная корпорация учителей-магистров и учеников-школяров, которую пополняли собой бродившие некогда вдоль дорог ваганты-одиночки. Вагантство, таким образом, в рамках университетов стало более сплоченным и образованным, но оттого не менее буйным, о чем свидетельствует другое наименование ваганта – «голиард», последователь Голиафа, считавшегося в Средневековье воплощением сатанинских сил, – согласно же другой этимологии, «голиард» восходит к лат. «gula» и значит просто «обжора», что, в сущности, отражает интересы и устремления средневековых школяров. По мнению Гаспарова, «орден голиардов» был в большей степени литературной фикцией, чем организованным социальным явлением, однако это не мешало группам школяров воплощать постулируемые стихотворные принципы в жизнь. Вагантская поэзия – это сплав христианских источников (ветхозаветные пророки,

[314] Гаспаров М. Л. Поэзия вагантов. // Поэзия вагантов. / Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1975. С. 439.

Песнь Песней) и античной традиции (Овидий, римские сатирики). Основные ее темы – любовь телесная, вино и обличение нравов высшего духовенства, что заставляет многих исследователей видеть в вагантском движении первые попытки эмансипации плотского начала и даже предпосылки Реформации[315]. Своими дебошами голиарды тревожили местных жителей, а выпадами в адрес Рима – церковные власти.

Выбор языка для вагантской поэзии не случаен: латынь в Средневековье была наднациональным письменным языком и свидетельствовала о высокой степени культуры владеющего ей человека, – так, создавая на латыни причудливое сочетание из телесных и сниженных образов и античных реминисценций, школяры по большей части обращались к себе подобным, хвастаясь своей ученостью; поэзия их была одновременно плебейской и элитарной.

Одна из наиболее характерных особенностей поэзии вагантов (в отличие, скажем, от куртуазной поэзии) – ее анонимность: «чьи бы стихи ни попадали в тон идеям и эмоциям вагантской массы, они быстро ею усваивались, индивидуальное авторство забывалось, и стихи становились общим достоянием: их дописывали, переписывали, варьировали, сочиняли по их образцу бесчисленные новые…»[316]. Однако в начале XX в. ученым удалось выделить на общем фоне произведения Примаса Орлеанского, Вальтера Шатильонского, Архипииты Кельнского. Последний послужил прототипом для одного из героев «Баудолино», Поэта.

О жизни Архипииты Кельнского известно крайне мало, основной источник биографии ваганта – его же стихи: он был придворным поэтом Фридриха Барбароссы, ему покровительствовал эрцканцлер Райнальд фон Дассель[317], которому адресованы многие стихи «поэта поэтов»[318]. Большую популярность

---

[315] Там же. С. 422.
[316] Там же. С. 472-473.
[317] Об образе Райнальда в романе Эко см. Гл. 2.1.
[318] Прозвище «Архипиита» вагант придумал себе сам, желая подчеркнуть свое творческое мастерство.

имело его стихотворение «Исповедь», которое довольно скоро пополнило собой вагантский фольклор.

Отрывки из «Исповеди» приводятся в «Баудолино» в качестве сочинений Поэта: «Ferror ego veluti – sine nauta navis,/ ut per vias aeris – vaga fertur avis…/ Quidquit Venus imperat – labor est suavis,/ quae nunquam in cordibus – habitat ignavis» [P. 86][319]; «Presul discretissime – veniam te precor,/ morte bona morior – dulci nece necor,/ meum pectum sauciat – puellarum decor,/ et quas tacto nequeo – saltem chorde mechor» [P. 87][320]. Так в роман Эко перекочевывают традиционные темы поэзии вагантов – любовь, неприкаянная жизнь, обращение к покровителю. Совпадают у Поэта с Архипиитой некоторые биографические подробности – к примеру, оба выходцы из рыцарского сословия (Архипиита заявляет, что пошел в клирики лишь из любви к наукам и искусству). Но есть одно отличие, которое стоит всех сходств – Поэт не пишет стихов: «…il Poeta non aveva mai scritto una poesia, ma aveva soltanto dichiarato di volerne scrivere. Siccome recitava sempre poesie altrui, alla fine persino il padre si era convinto che il figlio dovesse seguire le Muse…» [P. 68][321]. Приведенные выше и прочие предполагаемые строки написал, разумеется, Баудолино. Он поставляет стихи Поэту, который время от времени предъявляет их Райнальду, оправдываясь нечастыми визитами Музы[322]. Вот как Баудолино объясняет Никите подобную щедрость со своей стороны: «Il destino di una poesia tabernaria è passare di bocca in bocca, è felicità sentirla cantare, e sarebbe egoismo volerla esibire solo per accrescere la propria gloria» [P.88][323] – герой постулирует анонимность поэзии как потенциальную возможность принадлежать

---

[319] «Как ладья, что кормчего – потеряла в море,/ Словно птица в воздухе – на небес просторе,/ Все ношусь без удержу – я себе на горе,/ С непутевой братией – никогда не в ссоре…» / Пер. с лат. яз. О. Румера [С. 88].

[320] «Мне, владыка, грешному – ты даруй прощенье:/ Сладостна мне смерть моя, - сладко умерщвленье;/ Ранит сердце чудное – девушек цветенье, - /Я целую каждую – хоть в воображенье…» / Пер. с лат. яз. О. Румера [С. 90].

[321] «… у Поэта нет никаких стихов, он их не пишет, а только обещает написать. Поскольку Поэт беспеременжно цитировал стихи чужие, в конце концов даже отец его понял, что парню верная дорога – служение Муз…» [С. 70].

[322] Заметим, что в «Послании к архиканцлеру Регинальду, архиепископу Кельнскому» Архипиита оправдывается перед своим покровителем в том, что до сих пор не написал эпическую поэму в честь Фридриха: ему то не хватает времени, то вдохновенья, которое на голодный желудок не приходит - тут Архипиита искусно переходит от оправданий к попрошайничеству.

[323] «Удел кабацкого творчества – быть на устах у всех, не принадлежа одному. Главная радость, когда твою песню поют. По-моему, эгоизм – исполнять ее только чтоб преумножилась твоя собственная слава» [С. 91].

всем, что в целом соответствует концепции творчества средневековых вагантов. Но вот Поэт, принимая эти дары Баудолино, своим тщеславием и открытым неуважением к авторскому праву явно опережает средневековую эпоху. Хотя затем выясняется, что и смирение Баудолино – другой, несредневековой природы: «Mi piace fare accadere cose, ad essere il solo a sapere che sono opera mia» [P. 89][324] – здесь в который раз пробивается наружу безудержное творческое начало героя, так что Никита восклицает: «Indulgentemente avevo suggerito che tu volessi essere il Principe della Menzogna, e adesso tu mi fai capire che vorresti essere Domineddio» [P. 89][325].

На страницах романа нашли себе место не только конкретные строки из вагантов, но и их образ жизни, собирательно воссозданный в главах, посвященных обучению Баудолино в Парижском университете – здесь герой ведет жизнь разнузданного школяра в компании друзей: напивается в таверне, проигрывает в шахматы свой матрас, устраивает потасовки с другими приезжими студентами, чему предшествует ритуальная перебранка на латыни (нет другого языка в Средневековье, чтобы понятнее оскорбить иностранца!), заводит интригу с женой мясника[326] – в общем, по его же собственным словам, учится жизни во всех ее проявлениях: «non devi pensare che le lezioni siano le cose più importanti per uno studente, né che la taverna sia solo un luogo dove si perde tempo. Il bello dello *studium* è che impari, sì, dai maestri, ma ancor più dai compagni» [P. 72-73][327]. Это, конечно, универсальная мораль студента, далеко не только средневекового – впрочем, нужно отметить, что страсть к чтению и познанию в Баудолино явно преобладает над жаждой развлечений[328].

С поэзией вагантов Эко привносит в свой роман еще одну важную грань культуры Средневековья – веселый мир университетских школяров со всеми его атрибутами. Анонимность вагантской поэзии, растворение авторского начала в

[324] «Я люблю видеть: совершается нечто и только мне известно, что это дело моих рук» [С. 91].
[325] «Я величаю тебя Князем Лукавства, а ты в ответ, что тебе хотелось бы быть Господом Богом» [С. 91].
[326] Подробнее о драматичном финале этого любовного приключения см. Гл. 2.3.
[327] «не следует думать, будто уроки – наиважнейшее для студента и что таверна – такое место, где студенты только теряют время. В университетах хорошо то, что многое воспринимается от преподавателей, но не меньшее от друзей» [С. 74-75].
[328] О круге чтения героя см. Гл. 2.2.

едином текстовом пространстве Эко подает сквозь призму постмодернистских концепций интертекстуальности и смерти автора (Поэту ничего другого не оставалось, кроме как умереть в конце романа, причем от руки Баудолино, что также символично!). Образ Поэта, не пишущего стихов, интересен с семитической точки зрения, как конфликт формы и содержания.

Выводы.

Трансформация каждого из рассмотренных нами средневековых жанров в романе У. Эко «Баудолино» имеет свои особенности, которые уже были проанализированы в соответствующих подглавах, однако можно также выделить некоторые общие черты этого процесса.

Во-первых, трансформацию следует понимать как развитие. Эко рассматривает средневековые жанры не только в их взаимодействии друг с другом на синхронном уровне, но и дает также диахроническую перспективу: речь идет как о дальнейших путях развития определенного жанра (к примеру, романа), так и о взаимодействии данного средневекового жанра с более современными (в частности, хроники с детективом).

Во-вторых, трансформация – это видоизменение. В романе происходит перевод в план содержания формально-жанровых особенностей средневековой литературы – они зачастую становятся двигателем сюжета, одним словом, «Баудолино» можно назвать романом о создании средневековой литературы и о способности текста формировать реальность. В этом проявляется его метатекстуальное измерение.

Особое место занимает образ главного героя. Можно сказать, что он является точкой пересечения разных средневековых жанров. Никита называет Баудолино хамелеоном – его умение перевоплощаться проецируется также и на жанровую структуру романа: он пробует себя в качестве героя всех мыслимых литературных направлений Средневековья, примеряя одежды хрониста,

путешественника, рыцаря, святого, школяра, и при этом четко следует жанровым канонам, а если и нарушает их, то также делает это по определенным правилам, предвосхищая ход развития литературы. Баудолино нередко забирает функции соответствующих средневековых персонажей – так, в роли политика он вытесняет собой Райнальда фон Дасселя, а в роли отшельника – святого Баудолино. Герой сменяет столько масок, что под конец романа словно исчерпывает себя, становясь непроницаемым: в последних главах он, по выражению Е. Костюкович, «эмансипируется, готовясь к разрыву с романной действительностью, к уходу в пустоту»[329].

Средневековая литература в той или иной степени безусловно подвергается в «Баудолино» осовремениванию. Однако введение в роман понятий современной теории текста – таких как интерпретация, симулякр, палимпсест – выглядит вполне органично: Эко умело выбирает те ситуации, которые располагают к рассуждениям в подобном ключе. Да и вообще эпоху постмодернизма не зря называют новым Средневековьем – их объединяет семиотическая чувствительность, междисциплинарный и межжанровый характер литературы, интертекстуальность и игнорирование понятия об авторстве. Существенное же различие между двумя эпохами можно обозначить как оппозицию «философии тождества» и «философии различия»[330], которая у Эко решается в пользу современности.

Одним из важнейших элементов трансформации средневекового наследия является смена мотивировок, которые в версии Эко всегда приобретают конкретное, рациональное звучание. Это касается как частных ситуаций (творчество под знаком зеленого меда), так и общих законов устройства вымышленного мира – на смену божественному первоначалу в романе Эко приходит человек-творец: как демонстрирует детская хроника Баудолино, в

---

[329] Костюкович Е. Ирония, точность, поп-эффект (к заметке М.Л. Гаспарова о переводе романа У. Эко «Баудолино»). // Новое литературное обозрение. 2004. № 70. С. 302.
[330] Г. Косиков. «Структура» и/или «текст». / Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. / Пер., сост. и вступ. статья Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000.

начале не было слово, и слово это не было у Бога – слово было у человека, которому понадобилось время, чтобы им овладеть[331].

Отсутствие открытого морализаторства, свойственного средневековым произведениям, компенсируется дидактической функцией романа, которая реализуется за счет соединения развлекательного сюжета и обширного исторического и культурного материала.

[331] Костюкович Е. От переводчика. // Эко У. Баудолино. / Пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Симпозиум, 2003. С. 538.

Глава III. СЕМИОТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ УМБЕРТО ЭКО «БАУДОЛИНО»

Предыдущая глава была посвящена рассмотрению текстуальной модели Средневековья в романе «Баудолино» на уровне жанровых конструкций. Целью данной главы является анализ более частных структурных элементов, объединенных общей семиотической проблематикой, то есть текст здесь мы будем понимать уже не как интертекст, а в более узком смысле, как знаковую систему. Эко использует средневековый материал как благоприятную почву для размышлений о концепции знака и процессе интерпретации, об идеальном языке; моделирует на страницах романа средневековый язык, создает семиотически насыщенные образы, семиотически обосновывает процесс фальсификации средневековых реликвий.

Одним из центральных в романе является вопрос об именах, о связи имени с содержанием, которое оно призвано выражать, о соотношении общего и индивидуального в знаке. Для Средневековья эта проблема существует в контексте библейской истории, а именно, первых глав Книги Бытия. В начале, как известно, было слово, и именно через акт называния Бог создает все вещи во Вселенной. С другой стороны, важна роль Адама как Номотета – законодателя, призванного дать имена сотворенным созданиям: «Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц и привел [их] к человеку, чтобы видеть, как он назовет их, и чтобы, как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей. И нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым…»[332] Эко приводит этот эпизод в своей работе «Поиски совершенного языка в европейской культуре» и задается вопросом: имена были даны животным в соответствии с их природой, или же по произволу Номотета, который таким образом установил семиотическую конвенцию?[333] Свой ответ

[332] Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Москва: Российское библейское общество, 2003. С. 6.
[333] Eco U. La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea. Bari: Laterza, 2008. P. 13-14.

автор вкладывает в уста персонажа «Имени розы», Вильгельма Баскервильского, который утверждает принцип произвольности знака: «…хотя не подлежит никакому сомнению, что первый из человеков…, называя на своем эдемском языке всякую вещь и всякое животное, руководствовался природой называемого, все-таки ничем не отменяется то обстоятельство, что, занимаясь этим, он обрекался некоей верховной властью: решать, какое из многих имен, по его усмотрению, лучше всего соответствует природе называемого предмета. Ибо и в самом деле ныне установлено, что имена, которыми пользуются разные люди для описания одних и тех же понятий, различны, а неизменны и едины для всех только понятия, то есть знаки вещей»[334].

В «Баудолино» реализм и номинализм как две средневековые концепции знака находятся в постоянном взаимодействии – как правило, со значительным перевесом в сторону последнего. Идея реализма об имени, выражающем внутреннее содержание, находит свое воплощение в образе Беатриче, которая, по замечанию Баудолино, оправдывает свое имя – благословенная. Немало страниц посвящено наименованию и переименованию родного города Баудолино: сначала он фигурирует просто как Civitas Nuova, являясь таким образом обозначением вида (genus), а не индивида (individuum), наречение его Алессандрией и преподнесение в дар папе Александру III – это попытка легитимации города, построенного против воли императора Барбароссы. Баудолино выступает здесь в роли Номотета, выбирая городу покровителя и обосновывая его существование в качестве папского феода Константиновым даром, знаменитой средневековой подделкой, разоблаченной Л. Валла. Получить имя – значит, получить право на существование, однако при этом имя явно свидетельствует об антиимператорских настроениях его жителей и определяет его судьбу – постоянно сопротивляться осаде. Чтобы исправить положение, Баудолино организует символическое переименование города в Кесарею, посвящая ее императору. В данном эпизоде Эко парадоксальным образом показывает, с одной стороны, соответствие знака

[334] Эко У. Имя розы. / Пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Симпозиум, 2003. С. 440.

выражаемому им содержанию, а с другой, расшатывает эту связь, подчеркивая произвол Номотета, меняющего имена по своему усмотрению. Средневековый реализм с его увлечением универсалиями материализуется, несколько гиперболизированно, в имени Гипатии, которая повергает Баудолино в семиотический шок отрицанием понятия об индивидуальном: «È naturale, tutte le ipazie si chiamano Ipazia, nessuna è diversa dalle altre, altrimenti non sarebbe un'ipazia» [P. 428][335]. В противоположность этому, образ Поэта, не пишущего стихов – это олицетворение крайней степени номинализма, симулякр, знак, лишенный содержания.

Роман «Баудолино» иллюстрирует различные практики интерпретации. Средневековая теория множественности смыслов Писания нашла свое воплощение в эпизоде, описывающем неудачные попытки Ричарда Сен-Викторского сконструировать модель Иерусалимского Храма по книге пророка Иезекииля: «se ogni cosa, ogni numero, ogni pagliuzza nella Bibbia ha un significato spirituale, bisogna capire bene che cosa dice letteralmente» [P. 129][336] – таково было размышление ученого каноника, справедливо отдававшему приоритет буквальному смыслу. Однако в применении к практическим задачам попытка отделить буквальное значение Библии от духовного обречена на провал – храм в очередной раз рушится, чем забавляет школяров и доводит до исступления бедного каноника.

Другой важный для Средневековья интерпретативный принцип герои романа заимствуют из Псевдо-Дионисия, предпочитавшего для обозначения божественного неадекватные образы как стимулирующие множество толкований. Так, сочиняя фиктивное письмо Пресвитера Иоанна, герои решают не упоминать в нем Грааль, а использовать более нейтральный термин «ковчег»: «Vela e svela al tempo stesso. E apre la via al vortice dell'interpretazione» [P. 146][337]. Во время

[335] «Ну разумеется, всех гипатий зовут Гипатиями, и ни одна не отличается от прочих, иначе она не была бы гипатией» [С. 436].
[336] «любое слово Писания, любая цифра, любая черточка имеют глубокий духовный смысл, и необходимо понять, что же там говорится в буквальном смысле» [С. 132].
[337] «Такая фраза и скрывает и в то же время приоткрывает… приоткрывает бездну возможных толкований…» [С. 150].

путешествия в царство Пресвитера они пытаются сойти за библейских Волхвов, но не именуют себя таковыми напрямую: «…negando a tutti, chiunque avesse voluto credere, avrebbe creduto. La fede degli altri avrebbe fatto diventare vera la loro reticenza» [P. 323-324][338]. Персонажи романа воплощают на практике традицию герметизма с его пристрастием к ускользающему смыслу, способному порождать сверхинтерпретацию. Однако, провоцируя гиперинтерпретацию, изощряясь в производстве и толковании сложных смыслов, герои демонстрируют неспособность интерпретировать очевидные знаки: они не опознали утопленника по раздувшемуся телу и потратили годы на поиски предполагаемого убийцы Фридриха, тогда как реальный смысл событий лежал на поверхности. Привычка к сверхинтерпретации отучает от правильного применения абдукции, построения экономичной гипотезы. На этом семиотическом поражении Баудолино построена детективная интрига романа.

Важным в семиотическом универсуме «Баудолино» является образ зеркала, который, находясь в средневековом контексте, активизирует все связанные с ним коннотации: в первую очередь, христианское представление о мире как зеркале божественного – от «videmus nunc per speculum in aenigmate» до «omnis mundi creatura/ quasi liber et pictura/ nobis est, et speculum»[339]; а также чисто светское восхищение автора «Романа о Розе» перед зеркалами – источниками чудес и иллюзий. В «Баудолино» мы находим воспламеняющие зеркала в замке Ардзруни, фантастическое зеркало во дворце Пресвитера Иоанна – своего рода средневековый Алеф, позволяющий видеть разные уголки царства, и, наконец, зеркало гимнософистов, в котором умирающий Абдул видит далекую принцессу[340]. Первые два образа функционируют в рамках жанра mirabilia, в то время как третий интересно рассмотреть в свете проблемы знака. В эссе «О зеркалах»[341] Эко определяет зеркало как феномен порога (fenomeno-soglia) между

[338] «Так, в силу всеобщего запирательства, все, кто желали бы в Волхвов поверить, поверили бы тем скорее. Чужая вера преобразовала бы их запирательство в признание» [С. 332].
[339] См. Гл. I.
[340] О функционировании образа зеркала в рамках соответствующих жанров см. Гл. 2.2, 2.3, 2.4.
[341] Sugli specchi. / Eco U. Sugli specchi e altri saggi. Milano: Bompiani, 1987.

воображаемым и символическим[342], восприятием и означиванием, отражением и семиозисом. С одной стороны, зеркальное отражение предмета вроде бы подходит под определение знака как образа чего-то другого, представляя собой иконический знак. Однако ситуация с зеркалом обязательно требует присутствия референта, отражение не может, как это подобает знаку, замещать собой предмет в его отсутствие. Зеркальный образ не является собственно знаком: интерпретация в этом случае касается не образа, а самого отражаемого объекта. Интерпретация имеет место в ситуации кривого зеркала, создающего иллюзию иной реальности – в этом случае отношения образа и предмета выводятся на уровень типического, что характерно для символического как сферы знаков: в кривом зеркале можно увидеть себя самого как тип другого – карлика, гиганта, чудовища: «…это что-то вроде начала процесса универсализации, ухода от референта с целью пофантазировать над содержанием образа – даже если это искушение подавляется осознанием особой природы феномена, внушениями рассудка о том, что мы во власти галлюцинаций… Это своего рода новое знание о том, чем мы являемся и чем могли бы быть, опыт, не подкрепляемый фактами, начало семиозиса»[343].

Эффект кривых зеркал испытали на себе герои «Имени розы». Зеркало же гимнософистов абсолютно обычно, именно этого его свойства – отражать реальность – они и опасаются, предпочитая жить в слепом неведении относительно собственного внешнего облика. В случае Абдула функцию кривого зеркала выполняет предсмертная агония, заставляя героя видеть вместо собственного отражения черты той, к которой он всю жизнь стремился. Процесс семиозиса подкрепляет Баудолино, разговаривая с умирающим другом от лица воображаемой принцессы, так что тот умирает счастливый, целуя зеркало. Данный образ вписывается в общую концепцию знака, которую Эко реализует в

---

[342] Воображаемое, символическое и реальное – термины структурного психоанализа Ж. Лакана.

[343] «…c'è come l'inizio di un processo di universalizzazione, un dimenticare il referente per fantasticare sul contenuto – sia pure come tentazione continuamente repressa, controllata dalla coscienza della singolarità del fenomeno, da un ragionare a freddo sulla situazione allucinatoria in atto… C'è un sapere di più su ciò che sono o potrei essere, una aurora di esercizio controfattuale, un inizio di semiosi». // Sugli specchi. / Eco U. Sugli specchi e altri saggi. Milano: Bompiani, 1987. P. 27.

романе: знак – это форма, которую интерпретатор наполняет содержанием по своему усмотрению.

Перейдем к рассмотрению языковой проблематики. В романе «Баудолино» нашли отражение средневековые дискуссии о совершенном языке, в ходе которых предпринимались попытки восстановить идеальный адамический праязык, существовавший до вавилонского смешения. Средневековая Европа пережила на собственном опыте вавилонскую ситуацию, когда латынь как наднациональный язык уступила место множеству народных языков - вольгаре, так что мысль о поиске первозданного языка была весьма популярна. В «Баудолино» к размышлению об идеальном языке героев приводят поиски царства Пресвитера Иоанна, которое располагается в земном Раю, а значит, это единственное место на земле, где сохранился адамический язык. Выразителем наиболее распространенной гипотезы является в романе Соломон, утверждающий, что идеальный язык – язык Торы, причем в ее первозданном варианте: «…la Torah originaria, al momento della creazione, stava al cospetto dell'Altissimo, …scritta…in un ordine che non è quello della Torah scritta, come la leggiamo oggi, e che si è così manifestata solo dopo il peccato di Adamo. Per questo io ogni notte passo ore e ore a sillabare, con grande concentrazione, le lettere della Torah scritta, per confonderle… e farne riaffiorare l'ordine originario della Torah eterna, che preesisteva alla creazione…» [P. 134-135][344]. В исследовании «Поиски совершенного языка в европейской культуре» Эко пишет, что предположение о первичности еврейского языка является доминирующим в средневековой культуре и подкрепляется такими авторитетами, как Ориген и Августин.

В «Баудолино» присутствует и альтернативная точка зрения, принадлежащая Абдулу: «mia madre mi ha sempre raccontato che la lingua di Adamo è stata ricostruita nella sua isola, ed è la lingua gaelica… Furono i settantadue saggi

[344] «…первородная Тора в миг творения находилась перед Всевышним… Однако буквы в первородной Торе были составлены в порядке, который отличается от порядка письменной Торы, читаемой нами сейчас. Порядок букв в нашей Торе стал таким только после грехопадения Адама. Поэтому я каждую ночь час за часом прилежно переставляю буквы и слоги, их смешиваю…, чтобы в бесформенной мешанине проступило первоначальное устроение извечной Торы» [С. 137-138].

della scuola di Fenius a costruire la lingua gaelica usando frammenti di tutte le settantadue favelle nate dopo la confusione delle lingue, e per questo il gaelico contiene ciò che c'è di meglio in ogni lingua e come la lingua adamica ha la stessa forma del mondo creato, così che ogni nome, in esso, esprime l'essenza della cosa stessa che nomina» [P. 134][345]. Абдул делает важное семиотическое замечание: сама по себе моногенетическая гипотеза о существовании идеального праязыка возможна только в рамках средневекового реализма, поскольку совершенный язык по определению должен отражать природу вещей, ни о какой конвенциональности знака не может быть и речи. В то же время в романе намечается тенденция приписывать совершенный язык своему народу, ставшая популярной начиная с эпохи Возрождения и пережившая свой расцвет в XVII – XVIII вв., в период окончательного формирования крупных европейских государств, когда развиваются этрусская, фламандская, шведская, кельтская гипотезы. Этот процесс национализации праязыка сопровождается потерей интереса к еврейскому, стимулирует исследование существующих европейских языков и в конечном счете приводит к рождению индоевропейской теории[346].

Дискуссии о первозданном языке в романе «Баудолино» корректируются практическим опытом, когда герои отправляются в странствие: они обнаруживают, что главная функция языка – это коммуникация, и бесполезно владеть адамическим языком, будь то еврейский или гэльский, если тебя не понимают. Пытаясь преодолеть языковой барьер в общении с представителями других национальностей, реальных и вымышленных, герои прибегают уже не к идеальному, а к универсальному языку – языку жестов, предметов, музыки. Идея о книге мира, сотворенной Создателем на идеальном языке предметов, принадлежит Августину, и герои «Баудолино» используют ее на практике, когда, в попытках разыскать Зосиму, показывают жителям чужих стран его чучело.

[345] «Мать мне нередко говорила, что язык Адама сумели восстановить на ее родном острове и что этот язык гэльский… Семьдесят два мудреца из школы Фениуса создали гэльский язык их элементов всех семидесяти двух наречий, возникших после вавилонского смешения языков. Поэтому в гэльском содержится все лучшее, что только имелось в каждом языке, и подобно адамическому языку, он воспроизводит формы мира сотворенного, таким образом что каждое существительное этого языка передает сущность именуемого предмета…» [С. 137].

[346] Eco U. La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea. Bari: Laterza, 2008. P. 112-115.

Установить же контакт с обитателями Абхазии, живущими в землях тьмы и потому не воспринимающими визуальные образы, им помогает музыка: «Avevano ascoltato in silenzio il canto di Abdul, poi avevano tentato di rispondere: si udivano cento labbra (erano labbra?) che fischiavano, zufolavano con grazia come merli gentili, ripetendo la melodia suonata da Abdul. Trovarono così un'intesa senza parole coi loro ospiti…» [P. 354][347].

В противоположность моногенетическим концепциям Абдула и Соломона, Баудолино выражает в романе идею многоязычия. Так, он знакомит византийца Никиту Хониата с языковой ситуацией в средневековой западной Европе и, в частности, с разнообразием вольгаре в Италии: «…una volta c'erano i romani, quelli di Roma, quelli che parlavano latino, non i romani che adesso dite di essere voi che parlate greco, e che noi chiamiamo romei, o greculi, se mi scusi la parola. Poi l'impero di quei romani là è sparito, e a Roma è rimasto solo il papa, e per tutta l'Italia si sono viste genti diverse, che parlavano lingue diverse. La gente della Frascheta parla una lingua, ma già a Terdona ne parlano un'altra. Viaggiando con Federico in Italia ho udito lingue molto dolci, che al confronto la nostra della Frascheta non è nemmeno una lingua ma il latrato di un cane, né qualcuno scrive in quella lingua, perché lo si fa ancora in latino» [P. 34][348]. Привычка вращаться в мультилингвистической среде позволяет Баудолино с легкостью ориентироваться в многоязычии незнакомых стран во время путешествия. Усвоение языков разных народов Пндапетцима, который уподобляется лингвистическому Вавилону западной Европы, способствует интеграции героев – в первую очередь Баудолино – в новую культурную среду. Процесс освоения этих языков сопровождается стиранием культурных границ и психологического барьера перед лицом «другого»: герои перестают видеть в

[347] «Дослушавши до конца Абдулово пение, они, похоже, вознамерились ответить подобным. Путники ощутили, что сотни губ (были ли это губы?) насвистывают, умильно повторяют, как певчие дрозды, нежную мелодию. Таким путем без слов сумели найти общий язык хозяева и гости» [С. 361].

[348] «…там прежде обитали римляне, римляне римские, те, которые говорили на латыни, а не те римляне, которыми называете себя вы, говоря при этом по-гречески, в то время как мы вас зовем ромеи, или же greculi… полагаю, что ты не обиделся. Потом империя тех римлян развалилась, и в Риме остается только папа, а по Италии распространились разные народы с разнообразными своими языками. У нас во Фраскете говорят одним манером, а неподалеку, в Тортоне, уже другим. Путешествуя с Фридрихом по Италии, мне привелось слышать нежные языки, с которыми при сравнении наш фраскетский вообще не язык, а лаянье псов. Никто на нем ничего не пишет, у нас для письма употребляется латынь» [С. 35].

жителях Пндапетцима монстров, когда достигают лингвистического отождествления себя с «другим». Одним словом, они познают на собственном опыте элементарные законы межкультурной коммуникации, которые проявляются в первую очередь в сфере языкового общения.

Баудолино является в романе проводником идеи многоязычия, которая воплощается в образе Вавилонской башни – именно такая ассоциация возникает у героя, наблюдающего за строительством Алессандрии: «Mentre cercava di orientarsi tra quella moltitudine di saperi, Baudolino scopriva anche una moltitudine di dialetti – i quali mostravano come quell'insieme di stamberghe lo stessero facendo villani di Solero, quella torre stortignaccola fosse opera di monferrini, quella malta rivoltante la stessero rivoltando dei pavesi, quelle assi le stessero segando genti che sino ad allora avevano abbattuto gli alberi nella Palea. Però quando sentiva qualcuno che dava ordini, o vedeva un manipolo che lavorava come si deve, sentiva parlare genovese. «Che sia capitato proprio nel bel mezzo della costruzione di Babele,» si chiedeva Baudolino…» [P. 158][349]. Эко заставляет пересмотреть миф о Вавилонской башне, который в контексте романа «Баудолино» приобретает исключительно позитивный смысл: многообразие наречий нисколько не мешает совместному делу, многоязычие оказывается продуктивным, его плодом становится новый город.

Именно с данной позиции необходимо рассматривать первую главу романа, которая наглядно воплощает принцип многоязычия. Как объясняет сам Баудолино, это его первый опыт письма, рукопись-палимпсест, начертанная поверх стертой хроники Оттона Фрейзингенского. О всех последствиях этого мероприятия для средневековой истории было подробно сказано в главе 2.1, посвященной жанру хроники. Теперь же документ Баудолино будет интересовать

[349] «Опознаваясь с многоразличными видами работ, Будолино опознавался и с многообразными диалектами, звучавшими на каждом новом углу. Куча каких-то кривых хаток бесспорно являлась творением мужичья из Солеро. Кривоватая, но высокая башня возводилась монферратскими ребятами. Дальше на него чуть не вылили кипятковый раствор из котла… Лившие, судя по их гомону, были павийцами. В стороне кто-то обстругивал матицу… эти руки, что с них возьмешь, приспособились за свою жизнь только рубить дрова в лесах вокруг Палеи… И куда ни сунься, среди прочих строек, стоило заслышать осмысленные команды, стоило завидеть артель, работающую с умом и толком, всякий раз было понятно: эти говорят по-генуэзски.
-Ну, я попал прямо на вавилонское столпотворение, - констатировал Баудолино» [С. 163-164].

нас с точки зрения лингвистического наполнения – как факт (вернее, псевдо-факт) истории языка. Вторая и третья главы являются комментарием Баудолино к собственному пергаменту, на который Никита взирает с недоумением: «Sapevo copiare ma non esprimermi di testa mia. Ecco perché scrivevo nella lingua della Frascheta. Ma poi era davvero la lingua della Frascheta? Stavo mescolando ricordi di altre parlate che sentivo intorno a me, quelle degli astigiani, dei pavesi, dei milanesi, dei genovesi, gente che certe volte non si capivano tra loro. Poi dopo da quelle parti abbiamo costruito una città, con gente che veniva chi di qua chi di là, riuniti tutti per costruire una torre, e hanno parlato tutti nello stesso e medesimo modo. Credo che fosse un poco il modo che avevo inventato io» [P. 43-44][350]. В ответ Никита называет Баудолино номотетом – законодателем, дающим имена вещам, создателем нового языка, – так Эко иронически представляет лжеца и фантазера Баудолино новым Адамом.

Герой выступает создателем одного из первых письменных памятников итальянского вольгаре, наряду с Веронской загадкой XIX в., цитату из которой Эко встраивает в текст первой главы, причем дает ее гиперкоррективную, латинизированную версию: «alba pratalia arabat et nigrum semen seminabat» [P. 13] вместо «alba pratalia araba (…) et negro semen seminaba»[351]. Дж. Феррарис, размышляя о причинах этой ошибочной цитации, склоняется к тому, что Эко нарочно приводит неправильную версию известного памятника литературы, чтобы стимулировать содействие читателя-интерпретатора и активизировать его средневековую энциклопедию[352]. Эко, а вслед за ним Баудолино, выдвигает

[350] «Я умел переписывать, но был не в состоянии самостоятельно изъясняться. Поэтому я начал писать на языке Фраскеты. Хотя… вправду ли это был язык Фраскеты? Скорее мешанина моих воспоминаний о разных наречиях, которые вокруг меня звучали. О языках жителей Асти, Милана, Генуи, тех, кто нередко друг друга не понимали. Потом в той местности мы выстроили город, и обитатели сошлись туда отовсюду, и вместе возвели башню и сообщались между собою на некоем смешанном наречии. Я думаю, что в значительной мере то было наречие, изобретенное мною» [Эко, 2003: с. 45].

[351] Веронская загадка, начертанная переписчиком на полях рукописи в IX в., считается первым письменным памятником итальянского вольгаре. Полный ее текст: «Boves se paraba/ alba pratalia araba/ et albo versorio teneba/ et negro semen seminaba» (De Rienzo G. Breve storia della letteratura italiana. Milano: Bompiani, 2006. P. 7) можно перевести так: «Погонял перед собой быков,/ вспахивал белые поля,/ держал в руках белый плуг/ и сеял черное семя». Загадку несложно разгадать – уставший копиист имеет ввиду себя самого: быки – это его пальцы, белые поля – пергамент, белый плуг – гусиное перо, а черное семя – чернила.

[352] Ferraris G. L. La Chronica Baudolini: esistere per raccontare: ancora un manoscritto, naturalmente. Qualche riflessione sul primo capitolo del Baudolino di Umberto Eco. Fubine: Centro studi fubinesi, 2002. P. 24.

фраскетанский диалект на роль основополагающего в зарождении итальянского языка, подобно тому, как Данте, создавая свой совершенный поэтический язык, отводил привилегированную роль тосканскому диалекту – это еще одна, в данном случае имплицидная, ссылка на средневековые источники. Продуктивной для интерпретации является заключительная фраза рукописи – «come diceva queltale il police mi duole» [P. 16][353]. Этот «некто» («queltale») – это Адсон, герой «Имени розы». При помощи этой автоцитации Эко, с одной стороны, ставит себя в один ряд со средневековыми авторами (не без свойственной ему иронии), а с другой, устанавливает преемственность между собственными произведениями, заставляя один возможный мир служить фоном для другого. Пожилой монах Адсон не просто уступает место молодому фантазеру Баудолино: в лице этих персонажей умирающая латинская культура, символически сгорающая в пожаре, противопоставлена новому Вавилону народных языков и диалектов. Этим подчеркивается тесная связь героя с его лингвистическими и речевыми особенностями – более того, по поводу Баудолино Эко заявляет, что персонаж в данном случае родился из словесных характеристик, намеченных в первой главе и получивших развитие в последующих главах: «стиль и язык первой главы дали мне представление о том, как будет мыслить и говорить Баудолино. То есть в конечном счете, не язык Баудолино возник как продукт воображаемого мира, а наоборот, воображаемый мир сформировался под влиянием этого языка»[354].

Что же представляет собой мультидиалектальный пастиш первой главы с лингвистической точки зрения? По замечанию Дж. Феррариса, перед автором стояла непростая задача: в отличие от Мандзони, который создавал стиль «Обрученных», черпая из памятников барочной литературы XVII века, Эко строит чисто гипотетическую модель протовольгаре, поскольку речь идет о воссоздании языка, который практически никак не документирован, за исключением отдельных памятников, вроде упомянутой уже Веронской загадки.

---

[353] «не помню кем сказано … палец у меня ноет» [C. 17].

[354] «già in quella prima stesura, attraverso lo stile linguistico, mi è diventato chiaro di come avrebbe pensato e parlato Baudolino. Dunque, alla fine, il linguaggio di Baudolino non è nato dalla costruzione di un mondo, ma un mondo è nato sullo stimolo di quel linguaggio». // Eco U. Come scrivo. / Eco U. Sulla letteratura. Milano: Bompiani, 2002. P. 345.

Эко говорит, что во многом прибегал к диалектальным схемам, которые когда-то отпечатались в его детском подсознании[355]. С одной стороны, первая глава раскрывает процесс противостояния латыни и вольгаре: не только потому, что сквозь баудолинов текст периодически проглядывают плохо стертые пассажи Оттона, но и в самом письме героя, который пока еще не нащупал точку опоры, баланс между уходящим и новым языком. Мы наблюдаем многочисленные автоисправления: герой испытывает трудности в орфографии: *Dommini=>Domini*, *kancel=>cancelleria*, *cincue=>quinkue*=>V (в данном случае, отчаявшись в поиске правильного варианта, предпочтение отдается графическому символу). Еще один камень преткновения – это грамматика, латинские падежи, постепенно утрачивающие свою роль в народном языке: *domini=>dominus* вместо необходимого датива *domino*, колебания между *equus* и *equum*. С другой стороны, первая глава изобилует диалектальными локализмами (ломбардо-пьемонтское *ciula*[356], *diupatàn*[357]), а также фразеологизмами, многие из которых легко распознаются современными носителями языка: *tra il losco e il brusco* («tra il lusco e il brusco» – «смутно»), *lasiali cocere nel loro brodo* («lasciali cuocere nel loro brodo» - «пусть они варятся в собственном соку»), *bello come il sole* («красавец»), *cosa ciai ne la testa* («cosa c'hai nella testa?» - «что тебе взбрело в голову?»). Как пишет Дж. Феррарис, «современный житель Алессандрии испытывает от прочтения первой главы эффект остранения, распознавая в историческом воображаемом свой актуальный лингвистический опыт. Побуждаемый автором переместиться на крыльях фантазии в далекое Средневековье, читатель обретает в нем свое настоящее, его живой и звонкий голос, облаченный в одежды диалекта»[358]. Это узнавание себя в Средневековье – часть текстуальной стратегии

---

[355] Ibid.

[356] *Придурок.* Диалектальное ругательство, употребляется в Ломбардии и Пьемонте наряду с близким ему по значению *pirla.*

[357] *Черт возьми!*

[358] «L'effetto prodotto su di un lettore alessandrino, poi, è di straniamento ancora maggiore, per il sorprendente riconoscersi della sua esperienza linguistica attuale nell'immaginario storico. Sollecitato a trasferiresi con la fantasia nel lontano medioevo che fa da sfondo al romanzo, il lettore ritrova in esso il suo presente, la voce del tempo presente e viva e il suon di lei, sotto specie dialettale». // Ferraris G. L. La Chronica Baudolini: esistere per raccontare: ancora un manoscritto, naturalmente. Qualche riflessione sul primo capitolo del Baudolino di Umberto Eco. Fubine: Centro studi fubinesi, 2002. P. 21.

романа: Эко намеренно отказывается от стилизации, выбирает для повествования живой, искрометный современный итальянский язык – чему читатель, судя по всему, опять-таки обязан Баудолино, который, будучи выходцем из народной среды, предпочитает меткое, красочное, порой крепкое словцо, оправдывая таким образом обилие фразеологии. По замечанию переводчика Е. Костюкович, Эко любит бросить «реплику в партер» современности, создавая таким образом поп-эффект. Баудолино использует самые современные выражения: «Un momento, dove sta l'Oriente?» [P. 80] («Минуточку, где тут Восток?») - восклицает он в самый разгар ученых дискуссий о средневековых картах; «il fatto è che…» («штука в том, что»), «essere al corrente» («быть в курсе») – другие примеры использования героем выражений современной разговорной речи[359]. Эффектно выглядит игра на исторической омонимии в диалоге Баудолино и Никиты:

> «…c'è persino gente che per dire che è d'accordo dice: oc.»
>
> «Oc?»
>
> «Oc.»
>
> «Strano. Ma vai avanti» [P. 37][360].

Разумеется, провансальское «ос» - далеко не первое, что придет в голову современному читателю, однако от этого фраза не перестает нормально функционировать в средневековом контексте.

Фразеологизмы, регионализмы, современные разговорные выражения присутствуют не только в первой главе – они рассеяны по всему роману. Более того, почти все выражения, заявленные в первой главе, впоследствии повторяются в других главах – это очередное указание образцового автора, еще одна текстуальная стратегия. Во-первых, этим подчеркивается континуальность сознания героя, который, несмотря на свой богатый жизненный опыт, постоянно хранит в сознании частичку своего лингвистического детства – так же, как на протяжении всего путешествия носит с собой Грааль, сам того не зная. Во-

---

[359] Костюкович Е. Ирония, точность, поп-эффект (к заметке М.Л. Гаспарова о переводе романа У. Эко «Баудолино»). // Новое литературное обозрение. 2004. № 70. С. 301-303.

[360] «… в одной из стран, чтобы выразить согласие, произносят: ок.
-Ок?
-Ок.
-Удивительно. Продолжай же» [С. 38].

вторых, текст задает определенный режим чтения, заставляя постоянно возвращаться мыслью к уже прочитанному – собственно, этой же цели служит и своеобразное построение первых глав: сначала перед нами предстает манускрипт, побуждая делать предположения относительно того, что все это может означать, затем во второй и третьей главах Баудолино дает свое объяснение, так что читатель получает возможность проверить собственную догадку – так в «Баудолино» работает интерпретативная техника абдукции. Постоянное возвращение к уже прочитанному, нелинейность чтения – это черты, позволяющие назвать «Баудолино» открытым произведением, по литературному лесу которого можно бродить до бесконечности.

Баудолино воплощает в романе идею языковой множественности. Он не только переплавляет знакомые ему с детства диалекты в некую разнородную субстанцию, но обладает еще и способностью говорить на разных иностранных языках, «поразительное качество,…которым наделены лишь апостолы» [С. 19][361], восхищается Никита. Умение объясняться на немецком открывает Баудолино дорогу ко двору Фридриха Барбароссы, греческий делает возможным общение с византийцем Никитой, усвоенный от Абдула провансальский помогает сохранить жизнь себе и Никите в Константинополе, захваченном крестоносцами. В действительности, трактовка этого явления в Средневековье была неоднозначной: «…в эпоху Средневековья полиглоты считались монстрами, поскольку своим существованием отрицали языковые различия, возникшие после падения Вавилонской башни. Бытовало мнение, что полиглоты очаровывали людей, говоря на их родном языке, а затем поедали их»[362]. К. Фарронато причисляет Баудолино к особому классу чудовищ, называя его лингвистическим монстром. Добавим – еще и стилистическим; Никита в определенный момент сравнивает его с хамелеоном: «Come era stato tenero e pastorale quando aveva raccontato della morte

[361] Об этом см. также Гл. 2.4, в связи с житийным жанром.
[362] «…polyglots were considered monsters in the Middle Ages, because they negate the distinction that had been achieved after the fall of the Tower of Babel. It was believed that polyglots lured human beings by speaking their language and then ate them». / Farronato C. Umberto Eco's Baudolino and the language of monsters. // Semiotica. Volume 144 –1/4. 2003. P. 335.

di Abdul, così fu epico e maestoso nel riferire di quel guado. Segno… che Baudolino era come quello strano animale, di cui lui – Niceta – aveva sentito soltanto dire, ma che forse Baudolino aveva persino visto, detto camaleonte, simile a una piccolissima capra, che cambia colore a seconda del luogo in cui si trova…» [P. 363][363]. Таким образом, Баудолино пополняет ряд чудесных созданий, о которых мы писали в главе 2.2 в связи с жанром mirabilia.

Герой приобретает животные черты, когда, проведя несколько месяцев на столпе, становится грязным, волосатым, покрытым червями, – в «Истории уродства» Эко не обошел вниманием столпников, которым принадлежит определенный вклад в развитие категории безобразного[364]. Но, пожалуй, наиболее яркое свидетельство причастности героя к миру монстров – это мертвый ребенок, которого он произвел на свет: «Era un mostricciattolo…come quelli che noi immaginavamo nella terra del Prete Giovanni. Il viso dagli occhi piccoli, come due fessure di traverso, un petto magro magro con due braccine che sembravano tentacoli di polpo. E dal ventre ai piedi era coperto di una peluria bianca, come fosse una pecora» [P. 238][365]. Впоследствии Баудолино суждено будет еще раз стать отцом, и этот первый ребенок, появившийся на свет в реальном мире от реальной женщины Коландрины, является предвестником и отражением будущего сына, зачатого с полуженщиной-полусатиром Гипатией, которого герой так и не увидит. Семиотический аспект в романе первичен по отношению к материальному и непосредственно связан с ним: лингвистические и дискурсивные особенности персонажа способны формировать реальность. Монстр с семиотической точки зрения демонстрирует аномалии в области формы, его отличает нарушение одного из основополагающих критериев прекрасного, выработанных Фомой Аквинским – integritas, то есть целостности. Точно так же личностная целостность

[363] «До чего нежными, пасторальными красками он сумел расцветить сцену ухода Абдула, до такой же степени эпично и величественно живописал дерзостную переправу. Вот доказательство,… что Баудолино подобен диковинному животному, о котором ему, Никите, приводилось только слышать рассказы, но Баудолино-то, может, и видывал эту тварь, зовомую хамелеоном, она похожа на маленькую козу и имеет свойство переменять окрас в зависимости от места…» [С. 370].

[364] См.: История уродства. / Под ред. У. Эко. М.: Слово, 2007. С. 56.

[365] «Это был уродик… Как те, которых мы предполагали найти в земле Иоанна. Какие-то щелки вместо глаз, тощая грудка, от плеч отходило что-то вроде спрутовых щупалец. А ноги и живот были покрыты белой шерсткой. Как у барашка» [С. 247].

Баудолино теряется в обилии языков и стилей: «Niceta guardava il suo leonino (!) interlocutore… e si chiedeva a che razza di creatura si trovasse di fronte, capace di usare la lingua dei bifolchi quando parlava di paesani, e quella dei re quando parlava dei monarchi. Avrà un'anima, si domandava, questo personaggio che sa piegare il proprio racconto a esprimere anime diverse? E se ha anime diverse, per bocca di quale, parlando, mi dirà mai la verità?» [P. 54-55][366]. Баудолино иллюстрирует концепцию смерти субъекта, растворяется в многообразии языков и стилей и определяет свое жизненное кредо следующим образом: esistere per raccontare, существовать, чтобы рассказывать.

Монструозный ребенок является плодом семиотического опыта Баудолино, но у этого опыта, помимо многоязычия, есть еще и другая сторона. Герой выступает в романе лжецом, автором огромного числа подделок, и своего сына он называет «воплощенной ложью природы»: «…avevo vissuto da bugiardo a tal punto che anche il mio seme aveva prodotto una bugia. Una bugia morta» [P. 238][367]. Однако это не заставляет Баудолино обуздать собственную фантазию: попытка произвести на свет что-то истинное окончилась провалом, а значит, единственное его предназначение – лгать и заставлять других верить в собственные выдумки, которые приобретают способность трансформироваться в реальность. Проблему лжи, подделок, массовых заблуждений Эко неоднократно поднимает в своих теоретических работах. Ложные факты не раз оказывались у истоков важнейших событий мировой истории, будь то вследствие сознательного обмана или в результате ошибки: «история богата примерами того, как люди верили в факты, опровергаемые современной Энциклопедией; и сила этой веры способна была ослеплять ученых, создавать и разрушать империи, вдохновлять поэтов…, подталкивать людей к подвигу или же, напротив, к проявлению нетерпимости, к убийству…»[368]. Достаточно упомянуть геоцентрическую систему Птолемея,

---

[366] «Никита слушал львиноликого собеседника,… гадая, что за существо перед ним, способное выражаться как скотопас, передавая речь односельчан, но и с королевским достоинством, пересказывая беседы с придворными и монархом. Есть ли душа, недоумевал он, у этого субъекта, имеющего разные голоса для показа различных душ? И если в нем живут различные души, которую из них я-то сам принимаю за истинную?» [С. 57].

[367] «…я жил как лжец, и мое семя дало ложный плод. Мертвый ложный плод» [С. 246].

[368] «è accaduto, nel corso della storia, che credenze e affermazioni che l'Enciclopedia attuale fattualmente smentisce,

Константинов дар, оправдывавший светскую власть папы, фальшивое письмо Пресвитера Иоанна, которое развязало экспансию христианского мира в Африку и Азию. Одна из основных характеристик всех лже-рассказов, по мнению Эко – это их правдоподобие, которое дает возможность легко и наглядно объяснить сложные явления окружающей жизни.

В романе письмо Пресвитера Иоанна – пожалуй, самая значимая подделка Баудолино, определившая и его судьбу, и судьбу империи. Факт сочинения письма – дань уважения Оттону, завещавшему своему воспитаннику найти доказательства существования царства Пресвитера, чтобы направить силы Фридриха Барбароссы на восток: «…se non hai altre notizie di questo regno, inventale. Bada, non ti chiedo di testimoniare ciò che ritieni falso,…ma di testimoniare falsamente ciò che credi vero» [P. 61][369]. Согласно классификации подделок, разработанной Эко в эссе «Подделки и фальсификация»[370], в данном случае перед нами дипломатический подлог (falso diplomatico). В отличие от исторического подлога (falso storico), который с формальной точки зрения является аутентичным документом, но при этом содержит ложную информацию, дипломатический подлог предоставляет ложное подтверждение фактов или привилегий, которые считаются истинными: в Средневековье создание ложного свидетельства «истинной» традиции было весьма распространенной практикой (взять, к примеру, документы, изобретавшиеся средневековыми монахами для подтверждения древних прав собственности своего монастыря). Подделка Баудолино имеет политическую подоплеку, так как пример царя-священника Иоанна позволяет укрепить авторитет Фридриха, обосновать новую концепцию императорской власти – *rex et sacerdos*, которая становится весомым аргументом в борьбе с папой. Той же идее служат и сомнительной природы мощи, обнаруженные в миланской базилике св. Евсторгия и выдаваемые по инициативе

---

abbiano avuto credito; e un credito tale da soggiogare i sapienti, far nascere e crollare gli imperi, ispirare i poeti…, spingere gli esseri umani a sacrifici eroici, all'intolleranza, al massacro, alla ricerca del sapere». // Eco U. La forza del falso. / Eco U. Sulla letteratura. Milano: Bompiani, 2002. P. 294.

[369] «…если у тебя о царстве не будет сведений, сочини их. Пойми, я не призываю тебя к лжесвидетельству. Утверждать обман – грех! Но обманно свидетельствовать о том, во что ты сам веришь, это достойное занятие!» [C. 63].

[370] Falsi e contraffazioni. // Eco U. I limiti dell'interpretazione. Milano: Bompiani, 2004. P. 162- 192.

Баудолино за тела библейских Волхвов (также царей-священников) – реликвия украсила собой Кельн, епархию эрцканцлера Райнальда, искавшего символы подтверждения императорской власти.

Заслуга Баудолино состоит в умении найти правильный контекст для реликвии и направить интерпретацию в выгодное русло: …pensai che una reliquia vale se trova il suo giusto posto in una storia vera. Fuori della storia del Prete Giovanni quei Magi potevano essere l'inganno di un mercante di tappeti, dentro la storia veritiera del Prete diventavano testimonianza sicura (…)…io avevo la storia entro cui i Magi potevano significare qualcosa» [P. 118][371]. О важности контекста для интерпретации герой размышляет, разглядывая головы Иоанна Крестителя, сфабрикованные Ардзруни: «Certo, a vederle tutte sette in fila, celebravano la loro falsità, ma mostrate una per una potevano essere convincenti» [P. 326][372]. И действительно, голова Крестителя оказывается более чем убедительной в смертный час Абдула, помогает ему воспрять духом.

Герои вносят свою лепту в рынок реликвий, образовавшийся в Константинополе во время IV Крестового похода - узнав о существовании в городе тернового венца, губки, поднесенной распятому Христу для утоления жажды, ларца с кусочком хлеба, освященного во время Тайной Вечери, футляра с клочками бороды Иисуса и целиком сохранившегося столба бичевания, они решают дополнить этот список из подручных материалов. Именно Баудолино предлагает перейти от копирования уже существующих образцов, непопулярных в силу взаимной близости, к изготовлению новинок – так появляются двенадцать корзин умножения хлебов и рыб (корзины есть повсюду, достаточно просто испачкать их хорошенько, чтобы выглядели древнее), топор, с помощью которого Ной построил свой ковчег, челюсть св. Павла, левое плечо Иоанна Крестителя, Вифлеемские ясли… Герой использует свой излюбленный семиотический прием:

---

[371] «…я подумал, что реликвия получает смысл, когда она находит правильное место в подлинной истории. Вне истории Пресвитера Иоанна Волхвоцари, подсунутые бродячим продавцом ковров, не имели значения. вот в составе истории Пресвитера они превращаются в подлинное доказательство (…)...я понял, что располагаю историей, в составе которой Волхвы могут что-то означать» [С. 120].

[372] «Конечно, когда они вот так стояли шеренгой все семь, их поддельность была очевидна, но если показывать не больше одной, вид получался убедительный» [С. 334].

ничто не изобретается ex nihilo, а встраивается в уже существующий список, то есть новые знаки вступают в контекстуальные взаимоотношения с уже существующими, и за счет этого достигается эффект правдоподобия – ту же технику герой применяет, когда дополняет рассказы о мирабилиях Рима собственными выдумками, когда изобретает названия несуществующих трактатов Сен-Викторской библиотеки по образцу увиденных.

Баудолино обогатил сокровищницу христианских реликвий, превратив в Святой Грааль чашку своего отца Гальяудо и создав Плащаницу из савана прокаженного Дьякона Иоанна – так вырисовывается новая версия загадочного изображения на туринском полотне: «Si poteva scorgere molto bene un volto, i capelli che ricadevano sulle spalle, i baffi e la barba, gli occhi chiusi. Toccato dalla grazia della morte, l'infelice Diacono aveva lasciato sul drappo l'immagine di tratti sereni e di un corpo possente, sul quale solo a fatica si potevano scorgere segni incerti di ferite, lividi, o piaghe, le tracce della lebbra che lo aveva distrutto» [P. 484][373]. Однако затем герои, в попытке обменять поддельную Плащаницу на предположительно аутентичный Мандилион[374] – изображение головы Христа – теряют и то, и другое. Об утере Плащаницы во время разграбления Константинополя свидетельствует хронист Робер де Клари, далее история этой реликвии прослеживается уже с 1353 г., когда она обнаруживается во владениях графа Жоффруа де Шарни[375]. Пробелы в истории Плащаницы отчасти заполняет Эко, развивая в романе гипотезу, согласно которой она является продуктом средневекового художественного творчества (или, точнее сказать, интерпретации).

Реликвии почитаются за истинные за счет механизма, который Эко называет «воображаемой ассоциацией» («associazione presunta»): объект, который с точки зрения функций и внешних характеристик можно было бы отнести к предметам повседневного обихода, отличается от других объектов своего класса и

---

[373] «Очень четко вырисовывалось лицо, рассыпанные по плечам волосы, усы, борода, закрытые глаза. Благодатная краса смерти изменила несчастного Диакона, отразив на полотне безмятежное лицо и мощное тело, на котором лишь с трудом различались раны, кровоподтеки, язвы проказы, его сгубившей» [С. 491].
[374] Фото реликвий см. в Приложении 3.
[375] Курбатов В. И. Загадки туринской плащаницы. М.: Изд-во Эксмо; Ростов н/Д: Наука-Пресс, 2006. С. 151.

становится исключительным в силу того, что ассоциируется с известной личностью – так обычная чаша, использованная Иисусом во время Тайной Вечери, превращается в Святой Грааль, предмет мистических поисков[376]. Однако установление такой ассоциации, по мнению Эко – вопрос чисто прагматический, как и проблема подделок в целом. В этом мнении автору вторят его персонажи – вот как Никита оправдывает поддельные реликвии: «Molte reliquie che si conservano qui a Costantinopoli sono di dubbiosissima origine, ma il fedele che le bacia sente emanare da esse aromi sovrannaturali. È la fede che le fa vere, non esse che fanno la fede» [P. 118][377]. Если перефразировать это словами Эко-ученого, то получится, что не вера, а интерпретация делает их истинными. Процесс производства реликвий не только и не столько является фактом десакрализации христианского чуда в романе, сколько представлен как семиотическая практика Баудолино. Тем более, что волна интерпретации захватывает и его самого: протягивая Фридриху чашу Гальяудо, герой ощущает себя участником святой мессы – это персональная реликвия, которую он символически передает от кровного отца приемному.

Подводя итоги анализу семиотической проблематики в романе, можно сказать, что Эко берет за основу средневековый материал, чтобы в определенный момент отойти от него, взглянуть на него из современности. Исходя из утверждения о конвенциональной природе знака, автор рассматривает в семиотическом ключе многие образы и иллюстрирует на художественном материале различные интерпретативные практики. Вопрос о поисках совершенного языка решается в пользу языкового плюрализма – это еще одна сторона философии множественности, которая, как уже было показано в предыдущей главе, прослеживается и на жанровом уровне. Свое текстуальное воплощение языковой плюрализм получает в первой главе, которая демонстрирует торжество диалектов. От средневековых дискуссий об адамическом языке с их стремлением возвести все языки к единой первооснове,

---

[376] Falsi e contraffazioni. // Eco U. I limiti dell'interpretazione. Milano: Bompiani, 2004. P. 167.

[377] «Многие мощи, которые хранятся тут у нас в Константинополе, весьма сомнительного происхождения. Богомольцы же, прикладываясь к мощам, обоняют точимые многочудесные благовония. Их вера придает мощам подлинность, а не мощи придают подлинность их вере» [С. 120].

Эко приходит к современной идее о защите диалектальных особенностей. На конвенциональности знака, то есть на зазоре между означающим и означаемым, основана семиотика подделки: автор подчеркивает роль воспринимающей стороны не только в толковании знака, но и в наполнении его содержанием. Вера в реликвии приобретает семиотическое измерение, преобразуется в интерпретацию. Производство реликвий представлено как процесс знакотворчества, Баудолино в своей семиотической практике демонстрирует правила построения возможного мира, который вынужден паразитировать на реальном (вписывание выдумки в существующий контекст). Проблема лжи, подделки для Эко находится в неразрывной связи с категорией возможного мира: ложь представляет собой некое креативное, обновляющее начало, она позволяет дать волю воображению и в то же время заставляет критически пересмотреть те факты, которые Энциклопедия наших знаний преподносит в качестве конечной, неоспоримой истины.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации дается теоретическое обоснование модели Средневековья в современном романе. В качестве методологической основы использованы научные и публицистические труды У. Эко, посвященные Средневековью в его культурологическом и семиотическом аспекте, а также разработки автора в области семиотики и теории текста, по отношению к которым «Баудолино» выступает в роли художественной иллюстрации.

В «Баудолино» текстуальная модель функционирует на разных уровнях. Роман представляет собой пересечение цитат из различных средневековых источников; наряду с письмом во второй степени в романе присутствует также письмо в третьей степени: Эко черпает материал из произведений более поздних эпох, вдохновлявшихся Средневековьем, и создает таким образом, наряду с картиной синхронического взаимодействия средневековых текстов, также и диахроническую перспективу. В романе находит воплощение концепция знака, раскрываются механизмы интерпретации. Особое место в «Баудолино» занимает первая глава, в которой автор моделирует средневековый язык: ее лингвистические характеристики отсылают одновременно и к средневековой, и к современной диалектальной реальности в Италии, а также формируют определенный режим чтения романа.

«Баудолино» – это роман о текстах и о Тексте. Его *метатекстуальные* характеристики проявляются, с одной стороны, в переводе на содержательный, сюжетный уровень формально-жанровых особенностей средневековых произведений, а с другой, в использовании Средневековья как адекватного контекста для привлечения понятий семиотической теории, которые опять-таки переносятся в содержательный план. «Баудолино» – роман о создании текстов, о принципах порождения информации, о законах знакопроизводства – возможно, даже в большей степени, нежели роман о средневековой истории или о сказочных путешествиях.

Эко при создании своей модели исходит из общности средневековой и современной культур в семиотическом плане (чувствительность к проблеме знака, текстуальное восприятие мира, интертекстуальный характер литературы), но при этом парадоксальным образом создает в «Баудолино» мир, принципиально отличный от средневекового в плане идеологическом. Взаимодействие средневекового романа и романа Нового времени решается у Эко в сторону последнего: смысл в мире «Баудолино» не имманентен миропорядку, «философия тождества», предполагающая наличие центра, первоначала, высшего смысла, уступает место «философии различия», ориентированной на плюрализм и подвижность значений. Роман Эко – это игра, непрерывный процесс взаимодействия Средневековья и современности, которые то сближаются, то отдаляются. Такого рода хаосмос, незавершенность, процессуальность в диалоге двух эпох позволяют назвать «Баудолино» *открытым произведением*.

Главный герой воплощает на практике философию множественности: он ловко сменяет маски, выступая в качестве главного героя всех задействованных в романе средневековых жанров, а также является носителем разных языков и стилей. С одной стороны, Баудолино не дает распадаться жанровому и семиотическому разнообразию, являясь смысловым фокусом романа, однако при этом образ главного героя невозможно привести к некоему общему знаменателю, он постоянно ускользает, каждый раз проявляет себя в новом качестве – так же, как он ускользает от читателя в конце романа, уходя в пустоту. Растворяясь в этом жанровом и лингвистическом плюрализме, Баудолино воплощает концепцию смерти субъекта, идею нейтрализации субъекта в тексте.

Важнейшей в теоретической мысли Эко является категория *возможного мира*. По сути, Средневековье в романе «Баудолино» - это и есть возможный мир, «паразитирующий» на средневековой реальности. Важно также, что Эко заставляет нас пересмотреть то, что мы называем средневековой «реальностью»: мир Средневековья знаком нам лишь по дошедшим до нас памятникам, природа которых зачастую сомнительна; то, что мы называем средневековой реальностью

– это тоже возможный мир, который мы вынуждены принять на веру. Такое развитие концепции возможного мира в романе подкрепляется также семиотической проблематикой: фальсификация напрямую связана с интерпретацией, поскольку мы имеем дело с наделением событий (объектов) ложным смыслом. Роман Эко – о том, как подделки и выдумки главного героя превращаются в реальность; важную роль играет также создание вымышленных мотивировок к знакомым читателю средневековым фактам и произведениям. В «Баудолино», таким образом, сближаются так называемая реальность и возможный мир текста, вплоть до полного их отождествления. Автор романа призывает читателя выработать критический подход к фактам, почитаемым за истину, пересмотреть энциклопедию собственных знаний – как в отношении литературы, так и в отношении реальности, или, лучше сказать, мира референции.

Указанная текстовая стратегия формирует образцового читателя романа. Какие требования предъявляет образцовый автор «Баудолино» к своему образцовому читателю? Во-первых, от читателя для актуализации максимального количества смыслов требуется знание интертекстуальной энциклопедии Средневековья. Во-вторых, важно умение остраненно взглянуть на существующую систему знаний относительно данной эпохи. В романе эта способность сменить точку зрения, взглянуть на ситуацию под другим углом отличает Никиту, который является воплощением образцового читателя на уровне персонажей, в то время как Баудолино выступает в роли образцового автора, подмигивая своему собеседнику, призывая ничего не принимать на веру и оставляя после себя множество вопросов без ответа. Интересно, что взаимодействие образцового автора и образцового читателя проявляется как на уровне героев, так и на уровне стратегии текста, то есть по отношению к читателю романа.

Такого рода двуплановость – одна из главных характеристик романа «Баудолино»: многие его элементы функционируют одновременно на уровне образности и на уровне текстовой стратегии. К примеру, палимпсест – это и

семиотически насыщенный образ в первой главе, со всеми присущими ему коннотациями, и метафора романа в целом: так же, как Баудолино стер историю Оттона, Эко тоже кое-где стер Средневековье, добавив вымышленные элементы. То же самое можно сказать и про зеркало: оно не только выступает как образ, но и сам роман предстает как свое рода кривое зеркало, преломляющее средневековую реальность и запускающее процесс семиозиса, порождая богатство интерпретаций. «Баудолино» - это зеркало, в котором автор призывает нас увидеть преломленное, «другое» Средневековье, нежели то, к которому мы привыкли.

Дидактическая составляющая романа «Баудолино» также проявляется в двух ипостасях. На уровне текста роман представляет собой соединение увлекательного сюжета и обширного культурно-исторического материала, прививает современному читателю интерес к эпохе Средневековья. В метатекстуальном же плане роман Эко учит законам интерпретации, принципам семиозиса, культивирует в читателе критический подход к энциклопедии собственных знаний.

В качестве перспектив развития темы отметим, что опыт данной диссертации может быть использован при исследовании других романов У. Эко, которые также могут быть проанализированы как текстуальная модель, то есть как реализация теоретических понятий, разработанных в корпусе научных трудов автора. Эта работа уже была отчасти проделана авторами статей, посвященных роману «Имя розы»[378]. Впрочем, указанный понятийный аппарат может быть также применим при исследовании других произведений современной литературы.

[378] Saggi su *Il nome della rosa* /A cura di Renato Giovannoli. Milano: Bompiani, 1985.

БИБЛИОГРАФИЯ

Тексты

1. Eco U. Baudolino. Milano: Bompiani, 2000. 526 p.
2. Eco U. Il nome della rosa. Milano: Bompiani, 2005. 532 p.
3. Eco U. Il pendolo di Foucault. Milano: Bompiani, 2001. 509 p.
4. Eco U. L'isola del giorno prima. Milano: Bompiani, 2001. 473 p.
5. Eco U. La misteriosa fiamma della regina Loana. Milano: Bompiani, 2006. 451 p.
6. Eco U. Il cimitero di Praga. Milano: Bompiani, 2010. 523 p.
7. Carducci G. Poesie. Milano: Rizzoli, 1979.
8. Carducci G. Rime e ritmi. Milano: Einaudi, 1987.
9. Polo M. Il Milione. Torino: Einaudi, 2005.
10. Абеляр П. История моих бедствий. Письма Элоизы и Абеляра. М.: Аттик, 1994.
11. Августин Блаженный. О граде Божием. Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000.
12. Бодлер Ш. и др. Искусственный рай. Клуб любителей гашиша. / Сост. и пер. В.М. Осадченко. М.: Аграф, 1997. 409 с.
13. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Москва: Российское библейское общество, 2003.
14. Виллардуэн Ж. де. Взятие Константинополя. // Взятие Константинополя. Песни труверов. Пер. со старофранцузского О. Смолицкой и А. Парина. М.: Наука, 1984. 318 с.
15. Мэлори Т. Смерть Артура. М.: Наука, 1974. 899 с.
16. Песни трубадуров. М.: Наука, 1979.
17. Поэзия вагантов. / Под ред. М.Л. Гаспарова. М.: Наука, 1975.
18. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М.: Худож. лит., 1974.

19. Прекрасная дама. Из средневековой лирики. М.: Московский рабочий, 1984.
20. Робер де Борон. Роман о Граале. СПб: Евразия, 2000. 221 с.
21. Скотт В. Айвенго. М.: Правда, 1990. 445 с.
22. Средневековый роман и повесть. Москва: Худож. лит., 1974. 637 с.
23. Эко У. Баудолино. / Пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Симпозиум, 2003. 541 с.
24. Эко У. Имя розы. / Пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Симпозиум, 2003.

Общие работы по истории литературы, средневековой истории и культуре

25. Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М.: Наука: Наследие, 1993.
26. Андреев М. Л. Литература Италии. Темы и персонажи. М.: РГГУ, 2008.
27. Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976.
28. Балакин В.Д. Фридрих Барбаросса. М.: Молодая гвардия, 2001. 288 с.
29. Баринг-Гоулд С. Мифы и легенды Средневековья. М.: ЗАО Центрполиграф, 2009. 382 с.
30. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. М.: Худож. Лит., 1990.
31. Брис К. История Италии. / Пер. с фр. Т. Губаревой. Спб.: Евразия, 2008. 631 с.
32. Вайнштейн О.Л. Западноевропейская средневековая историография. М.: Наука, 1964. 482 с.
33. Гумилев Л. Поиски вымышленного царства. Легенда о «государстве» пресвитера Иоанна. М.: Ди-Дик, 1994. 479 с.
34. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1984. 349 с.

35. Гусев В. Е. О жанре Жития протопопа Аввакума. [Электронный ресурс] URL: http://feb-web.ru/feb/avvakum/critics/gus-192-.htm

36. Дранов А. В., Ильин И. П., Козлов А.С. Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. М.: Интрада, 1996. 317 с.

37. Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики: к постановке проблемы. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 7 (37). Ч. 1. С. 63-65.

38. Жанры и формы в письменной культуре Средневековья. М.: ИМЛИ РАН, 2005.

39. Заборов М.А. Введение в историографию крестовых походов (латинская хронография XI – XII вв.). М.: Наука, 1966. 380 с.

40. Заборов М.А. История крестовых походов в документах и материалах. М.: Высшая школа, 1977.

41. Королева Е. Образ Грааля на материале средневековой литературы XII-XIII веков. / Актуальные проблемы филологической науки. М.: МАКС Пресс, 2007.

42. Кофман А. Америка несбывшихся чудес. М.: Профобразование, 2001. 347 с.

43. Курбатов В.И. Загадки туринской плащаницы. М.: Изд-во Эксмо; Ростов н/Д: Наука-Пресс, 2006.

44. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.

45. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / ред. А.Н. Николюкин. М.: ИНИОН РАН, 2001.

46. Лукач Г. Исторический роман. //Литературный критик, 1937. № 7, 9, 12; 1938. № 3, 7, 8, 12. [Электронный ресурс] URL: http://mesotes.narod.ru/lukacs/hist-roman/histroman-1.htm

47. Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М.: Наука, 1983.

48. Мельникова Е.А. Образ мира. Географические представления в Западной и Северной Европе V-XIV века. М.: Янус-К, 1998.

49. Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М.: КомКнига, 2006. 352 с.

50. Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: КомКнига, 2006. 352 с.

51. Муратова К. Средневековый бестиарий. М.: Искусство, 1984. 242 с.

52. Новелли Дж. Туринская плащаница: вопрос остается открытым. / Пер. М. Мень, А. Фридман, М. Ермолаев. М.: Изд-во францисканцев, 2000.

53. Опль Ф. Фридрих Барбаросса. СПб.: Евразия, 2010. 508 с.

54. Оршойа К. Карнавал и постмодерн. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 2. Ч. 1. С. 151-154.

55. Пако М. Фридрих Барбаросса. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 317 с.

56. Послания из вымышленного царства. Сборник. / Ред. Н. Горелов. Спб.: Азбука-классика, 2004.

57. Проблема жанра в литературе Средневековья. / ред. А. Д. Михайлов. М.: Наследие, 1994. 392 с.

58. Рассел Б. История западной философии. В 3 кн.: 5-е изд., стер. / Подгот. текста В. В. Целищева. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2007.

59. Тигрица и грифон. Сакральные символы животного мира. / Пер. и исслед. Юрченко А.Г. М.: Азбука-классика, 2002.

60. Успенский Ф. История крестовых походов. Спб.: Брокгауз-Ефрон, 1901.

61. Хейзинга Й. Осень Средневековья. / Пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова. 4-е изд. М: Айрис-пресс, 2004.

62. Хенниг Р. Неведомые земли. Т. 2. М.: Издательство иностранная литература, 1961.

63. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Пер. с франц. и послесловие С. Н. Зенкина. М.: URSS, 2010. 190 с.

64. Centini M. Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità del

Piemonte. Roma: Newton Compton Editori, 2010. 311 p.

65. Cordero di Pamparato F. Le crociate: storia di sangue e di potere. Ass. Accademia Vis Vitalis: Torino, 2010.
66. De Rienzo G. Breve storia della letteratura italiana. Milano: Bompiani, 2006. 238 p.
67. Fezia L. 101 misteri di Torino. Roma: Newton Compton editori, 2011. 352 p.
68. Graf A. Miti, leggende e superstizioni del Medioevo. Milano: Mondadori, 1987.
69. Guenée B. Storia e cultura storica nell'Occidente medievale. / Trad.it. Alberto Bertoni. Bologna: Mulino, 1991. 490 p.
70. Lombatti A. Il Vangelo del Santo Graal. Torino: Accademia Vis Vitalis, 2011. 190 p.
71. Le Goff J. Alla ricerca del Medioevo./ Trad.it. De Vincentiis, Amedeo. Bari: Laterza, 2007. 167 p.
72. Le Goff J. Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale. / Trad.it. Michele Sampaolo. Bari: Laterza, 2007. 244 p.
73. Petronio G. L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana. Palermo: Palumbo, 1992.
74. Wies E.W. Federico Barbarossa. Mito e realtà. / trad. Aldo Audisio. Milano: Rusconi, 1991. 339 p.
75. Zaganelli G. La lettera del Prete Gianni. Parma: Pratiche, 1990.

Работы по постмодернизму и семиотике

76. Барт Р. S/Z / Общ. ред. и ст. Косикова Г.К. М.: Ad Marginem, 1994.
77. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. М.: Прогресс, 1989.
78. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. [Электронный ресурс] URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml

79. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио, 2000.
80. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. 384 с.
81. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998.
82. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 253 с.
83. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе. Учебный комплекс для студентов-филологов. М.: Флинта Наука, 2004. 213 с.
84. Кристева Ю. Текст романа / Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004.
85. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. / Перев. с франц. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.
86. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2002.
87. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности./ Общ. ред. и вступ.ст. Косикова Г.К. М.: URSS, 2008. 238 стр.
88. Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001.
89. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. / Пер., сост. и вступ. статья Г. К. Косикова М.: Прогресс, 2000.
90. Barthes R. Texte (théorie du) // Encyclopaedia universalis, 1973.
91. Calvino I. Mondo scritto e mondo non scritto. / A cura di Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2002.
92. Genette G. Palinsesti. La letteratura al secondo grado. / Trad.it. Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997.

Научные, критические и публицистические работы У. Эко

93. История красоты. / Под ред. У. Эко. М.: Слово, 2005. 437 с.

94.История уродства. / Под ред. У. Эко. М.: Слово, 2007. 455 с.

95.Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е.А. Костюкович. Спб.: Симпозиум, 2007. 92 с.

96. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. / Пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Алетейя, 2003.

97. Эко У. Как написать дипломную работу. / Перев. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Симпозиум, 2006.

98. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. // Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20.05.1998 / Интернет. 1999. № 6-7.

99.Эко У. Открытое произведение / Пер. с итал. А.П. Шурбелева. СПб.: Симпозиум, 2006. 412 с.

100. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. 538 с.

101. Эко У. Поэтики Джойса / Пер. с итал. А. Коваля. СПб.: Симпозиум, 2006. 490 с.

102. Эко У. Пять эссе на темы этики. / Перев. с итал. Е. А. Костюкович. СПб.: Симпозиум, 2005. 90 с.

103. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. 502 с.

104. Эко У. Средние века уже начались. / Пер. с итал. Е. Балаховской. Иностранная литература, 1994, №4.

105. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. / Пер. с англ. А. Глебовской. СПб.: Симпозиум, 2007. 285 с.

106. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб.: Азбука-классика, 2004. 288 с.

107. Eco U. Apocalittici e integrati. Milano: Bompiani, 1964.

108. Eco U. La bustina di Minerva. Milano: Bompiani, 2000. 345 p.

109. Eco U. Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard

Rorty, Jonathan Culler e Cristine Brooke-Rose. / A cura di Stefan Collini. Milano: Bompiani, 1995.

110. Eco U. I limiti dell'interpretazione. Milano: Bompiani, 2004. 369 p.

111. Eco U; Carrière J.-C. Non sperate di liberarvi dei libri./ Trad. it. Lorusso A. M. Milano: Bompiani, 2009. 271 p.

112. Eco U. Postille a «Il nome della rosa». / Eco, Umberto. Il nome della rosa. Milano: Bompiani, 2005.

113. Eco U. Il problema estetico in Tommaso d'Acquino (seconda edizione, riveduta e accresciuta). Milano: Bompiani, 1970.

114. Eco U. La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea. Bari: Laterza, 2008. 423 p.

115. Eco U. Il secondo diario minimo. Milano: Bompiani, 1994. 339 p.

116. Eco U. Semiotica e filosofia del linguaggio. Torino: Einaudi, 1997. 318 p.

117. Eco U. Sugli specchi e altri saggi. Milano: Bompiani, 1987.

118. Eco U. Sulla letteratura. Milano: Bompiani, 2002. 359 p.

119. Eco U. La vertigine della lista. Milano: Bompiani, 2009. 408 p.

Работы, посвященные творчеству У. Эко

120. Галатенко Ю. «Баудолино» У. Эко как исторический роман (сводный реферат). Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. ИНИОН РАН 2003, № 1. С. 175-178.

121. Галатенко Ю. Художественное взаимоотношение вымысла и истории в романе У. Эко «Баудолино». Филология в системе современного университетского образования. Материалы научной конференции 22-23 июня 2004 года. Вып. 7. М., 2004. С. 246-252.

122. Гаспаров М.Л. Стиль поломанной стилизации. // Новое литературное обозрение. 2004, № 70.

123. Ерохина Л. А. Категория автора в творчестве Умберто Эко : диссертация кандидата филологических наук : 10.01.03 / Л.А. Ерохина ; Московский педагогический государственный университет. М., 2012. 185 с.

124. Козлов С. Статьи об «Имени розы». // Современная художественная литература за рубежом. 1987. № 6.

125. Козлов С. Умберто Эко. Lector in fibula. Интерпретативное сотрудничество в повествовательных текстах. // Современная художественная литература за рубежом. 1982. № 1.

126. Костюкович Е. Ирония, точность, поп-эффект (к заметке М.Л. Гаспарова о переводе романа У. Эко «Баудолино»). // Новое литературное обозрение. 2004. № 70. С. 301-304.

127. Костюкович Е. Умберто Эко. Имя розы. // Современная художественная литература за рубежом. М., 1982, № 5.

128. Крупенина Е. В. Философская проблематика в романах Умберто Эко. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук : 09.00.03 / Е. В. Крупенина ; РГГУ. М., 2005. 145 с.

129. Лотман Ю. Выход из лабиринта. // Эко, Умберто. Имя розы. М., 1998.

130. Ребеккини Д. Умберто Эко на рубеже веков: от теории к практике. // Новое литературное обозрение. 2006. № 80.

131. Скрипник К. Д., Штомпель Л. А., Штомпель О. М. Умберто Эко. Ростов н / Д: издательский центр «МарТ», 2006. 112 с.

132. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн.: Пропилеи, 2000.

133. Bondanella P. Umberto Eco and the open text. Semiotics, fiction, popular culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

134. Castelli F. La storia come falsificazione. “Baudolino” di Umberto Eco. // La civiltà cattolica, 6 gennaio 2001. P. 17 – 24.

135. De Lauretis, T. Umberto Eco. Firenze: La nuova Italia, 1981. 111 p.

136. Farronato C. Eco’s chaosmos. Medieval models for a postmodern world.

Toronto: University of Toronto Press, 2003.

137. Farronato C. Umberto Eco's Baudolino and the language of monsters. // Semiotica. Volume 144 –1/4. 2003. P. 319 – 342.

138. Ferraris G. L. La Chronica Baudolini: esistere per raccontare: ancora un manoscritto, naturalmente. Qualche riflessione sul primo capitolo del Baudolino di Umberto Eco. Fubine: Centro studi fubinesi, 2002. 36 p.

139. Lorusso A. M. Umberto Eco: temi, problemi e percorsi semiotici. Roma: Carocci, 2008.

140. Nel nome del senso: intorno all'opera di U. Eco. Convegno internazionale. / Trad. it. Piras Mario. Milano: Sansoni, 2001.

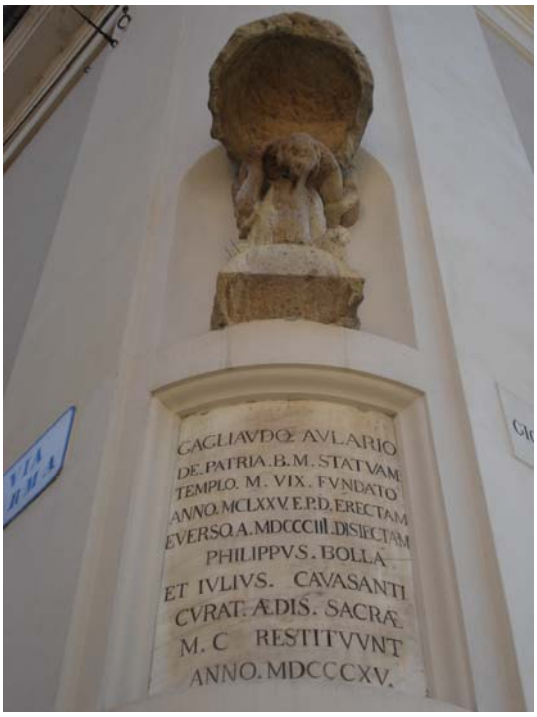
141. Saggi su *Il nome della rosa* /A cura di Renato Giovannoli. Milano: Bompiani, 1985.

142. Stauder Th. Un colloquio con Umberto Eco intorno a Baudolino // Il lettore di provincia, gennaio-agosto 2001. XXXII 110/111. P. 3 – 14.

143. Sven E. Studi sui sottofondi strutturali nel Nome della rosa di U. Eco. Parte I. La Divina Commedia di Dante. Lund University Press, 1994.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. История



Средневековая статуя Гальяудо на портале собора в Алессандрии

В романе "Баудолино" герои прячут Святой Грааль в камне, который Гальяудо держит на своих плечах

Памятник Гальяудо в Алессандрии (2007 г)

Пьемонтский туман (г. Казале-Монферрато)

Фридрих I Барбаросса — крестоносец. Миниатюра из рукописи (1188 г.)

Фридрих Барбаросса. Изображение XIII в.

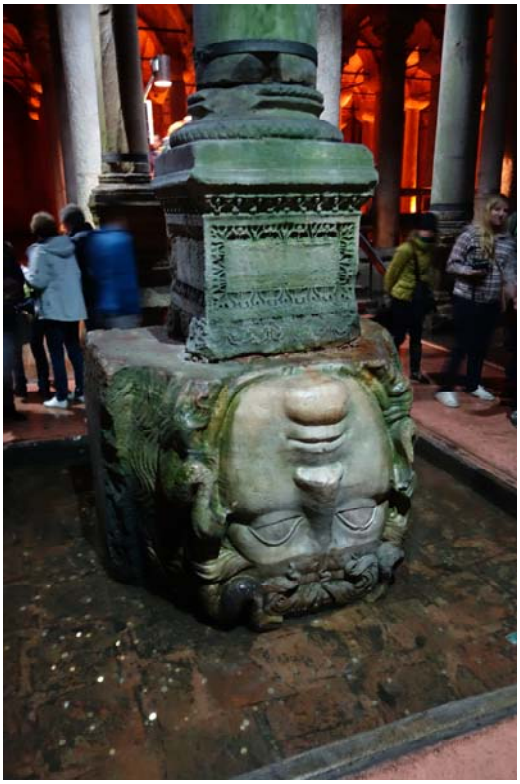
Эжен Делакруа. Взятие Константинополя крестоносцами

Г. Доре. Вступление крестоносцев в Константинополь 13 апреля 1204 г.

Собор Св. Софии в Стамбуле

Интерьер Собора Св. Софии

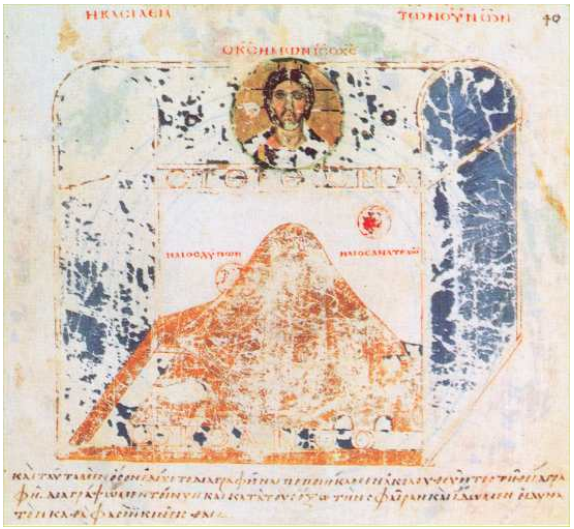
Подземная Цистерна Базилика в Стамбуле. В "Баудолино" герои спасаются в ней от преследования крестоносцев



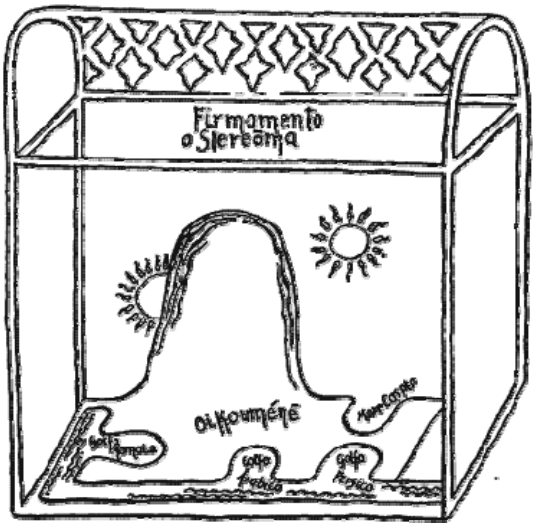
Голова Медузы - основание одной из колонн

Приложение 2. Mirabilia

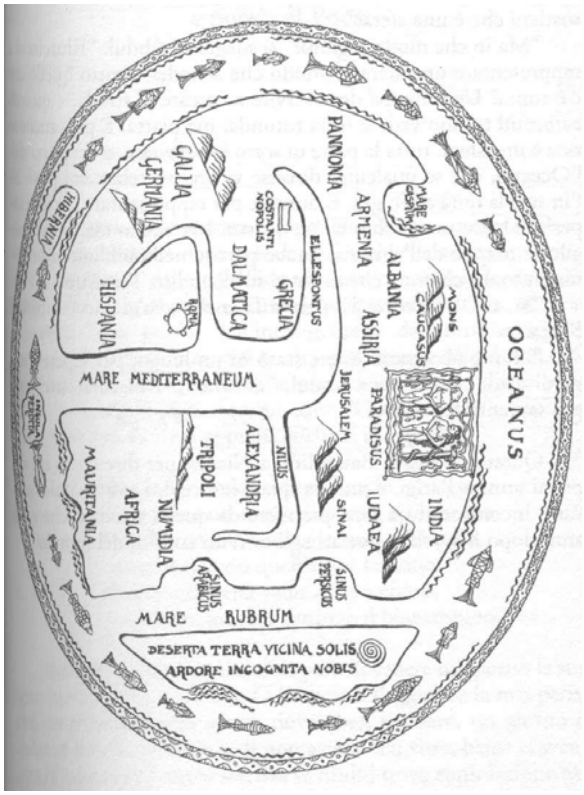
Карта Космы Индикоплова. Проекция 1



Карта Космы Индикоплова. Проекция 2



Карта Космы в романе [P. 262]



Карта типа T-O в романе [P.81]

Единорог

Феникс

Левкрота

Василиск

Мантикора

Исхиапод

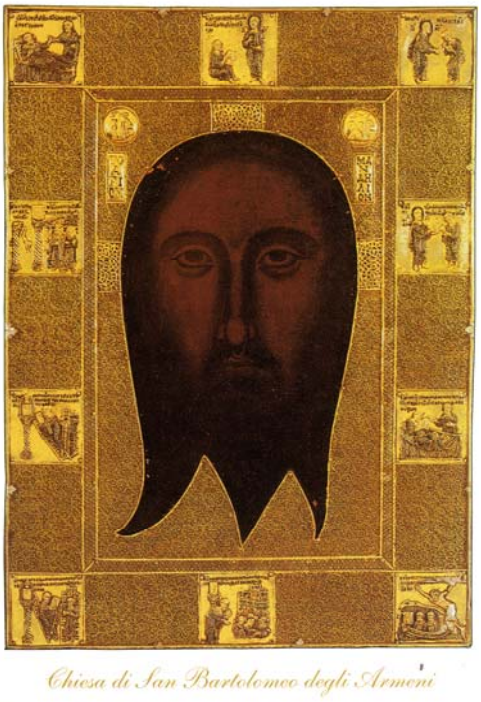
Блегм

Панотий

Кинокефал

Приложение 3. Реликвии

Копия Плащаницы в Музее Святой Плащаницы в Турине



Мандилион в церкви Сан Бартоломео, Генуя

Статуя Веры слева от входа в Храм Гран Мадре ди Дио в Турине

Согласно некоторым оккультным теориям, статуя Веры указывает место в Турине, где хранится Святой Грааль

Реликвии сокровищницы Собора Сан Лоренцо в Генуе

Sacro Catino (святое блюдо). На протяжении многих веков его отождествляли со Святым Граалем

Крест Дзаккария - реликварий, в котором хранится фрагмент Креста, на котором был распят Иисус

Блюдо Святого Иоанна, на котором, согласно легенде, голова Крестителя была преподнесена Саломее

Реликварий с шипом от Тернового Венца