

---

**Вадим СКУРАТІВСЬКИЙ**

## **У КОЛІ «МАЯТНИКА ФУКО», АБО НОСТАЛЬГІЯ ЗА СВЯЩЕННИМ**

I



Умберто Еко (праворуч) та Олег Микитенко  
під час літературної зустрічі в Ачіреале (Сіцилія) у грудні 1986 р.

На схилку 1920-х, в умовах катастрофічного повороту радянської історії, Юрій Тинянов, неформальний лідер російської «формальної школи», чи не остаточно залишає літературознавство — задля власне літератури. Передовсім задля романів і оповідань — оповідань, незрідка естетичною вагою завбільшки з грубезний роман.

Письменник, який у розпалі своїх художніх зусиль починає теоретизувати — то майже правило світового (принаймні

---

© Вадим Скуратівський, 1998.

— новоевропейського) літературного розвитку. З другого боку цього розвитку, його теоретик, який, подібно до Тинянова, стає романістом чи новелістом,— явище доволі рідкісне.

Умберто Еко — один із небагатьох прикладів такого переходу. Західні рецензенти ще дозволяють собі сперечатися — чи переходу вдалого, але вже поза суперечками помітний, у мільйонах накладів і десятках перекладів, справді «голосний» характер того переходу.

«Ім'я Рози» — то нульовий роман-дебют Умберто Еко, роман, що його «вся Європа» (зрозуміло, та, яка ще зберегла смак до читання) ось уже котре відпусткове літо читає на всіх середземноморських пляжах, від Греції до Португалії.

«Маятник Фуко», схоже, матиме той же читацький розголос і, напевне, так само резонансне кінематографічно-телевізійне продовження-доповнення.

Отож щось вгадав-таки Еко-романіст у сучасній читацькій рецепції, у самій речовині сучасного літературного процесу — надто вже часто читацькі зіниці зупиняються на цій діалогії італійського письменника. Аж навіть у вигляді світового конкурсу... на краший критичний есей про «Ім'я Рози».

Згаданий феномен тинянівського переходу від теоретичного до художнього бодай почасти феномен італійського вченого і водночас романіста. Автор нині вже класичних «Архаїстів і новаторів» (ніби методологічний та інший Zenit російського «формалізму»), саме в умовах безприкладного зростання тогочасної історичної напруги, вочевидь відчув-осягнув певну обмеженість свого теоретизування: поза пізнавальними можливостями останнього залишилися ті чи ті стихії й предмети минулої й актуальної історії. І теоретик вирішив

*(Продовження на с. 73)*

(Продовження. Початок на с. 4)

їх розглянути-висвітлити засобами художніми, тим самим перетворившись на письменника. Словом, як говорилося в одній тодішній студентській епіграмі:

И вот крадется, словно тать,  
Сквозь петербургские туманы  
Професор — лекции читать,  
Писатель Т. — писать романы.

Умберто Еко — один із найблисучіших представників блисучої італійської семіотики (науки про світ знаків людської культури), отож не просто інтелектуальний онук глибоко шанованого ним Юрія Тинянова (російський «формалізм», як відомо, є одним із найважливіших позаапеннінських джерел тієї семіотики): він так само поєднує лекції у найвищих школах світу, передовсім паризьких, з романною творчістю.

І йдеться не лише про «інституційне»

та суто біографічне поєднання, а й про «світоглядне» методологічне.

Російський «формалізм», попри всі катастрофи культури цього століття (а може — саме завдяки їм), навчив світову думку-XX поцінювати системний, матричний, *структурний* характер людської культури, що рішуче на всіх своїх ділянках, поверхах і рівнях з дивовижною послідовністю постає як сума певних правил, у відповідності з якими поєднуються всі її складники, всі її одиниці-першовеличини. Юрій Тинянов і так само геніальні його соратники нагадували цивілізації — передовсім у ті апокаліптичні хвилини останньої, коли у війнах і революціях здригалися самі її контрфорси, — що культура, від скромного ліричного вірша до, в найширшому значенні, епосу великих епох — то передусім згармонізована організація, особлива ієрархія всіх її елементів.

Починаючи з того «формалізму» (Тянянов стиха глузував на адресу офіційного красного письменства: «Хорошо — мы «формалисты». А вы кто? «Содержанцы?»), наше століття розпочало грандіозну роботу над виявленням усіх «алфавітів», усіх «знакових систем» культури — щонайактивніше у царині літературознавчій та лінгвістичній. Умберто Еко, як і більшість італійських інтелектуалів 1956 — 1968 років, бере неабияку участь у творенні відповідного наукового апарату, у віднайденні самого «синтаксису» загальної і художньої культури. Те, що розпочиналося у Петербурзі «срібного віку» і поступово притлумлювалося у Петрограді вже «залізного віку», генерація Умберто Еко продовжила на найбільших гносеологічних швидкостях із блискучими результатами. Генерація, поспіль «ліва», і водночас звільнена «відлигою»-1956,— в італійському лівому таборі, із зрозумілих причин, набагато радикальнішою, аніж у «таборі соціалістичному», — створила унікальну культуру дослідження самої культури.

Десь у розпалі північного Відродження один німецький єпископ-гуманіст запропонував створити науку «геологію» — на схилку XV століття це слово означало ніби «світознавство», всю суму знань про природу й людину.

У середині ж нашого століття, завдяки, зокрема, згаданій генерації, виразно означалися контури нового, доволі переконливого у своїх інтелектуальних амбіціях видання тієї «геології»: виникає стільки ж грандіозне, скільки ж науково проникливе «світознавство», що відтак гортає і Всесвіт, і такий його складник, як людська історія,— мов особливу Книгу, мов єдиний, наскрізно, і по «вертикалі», і по «горизонталі», велетенський, аж мегалічний Текст.

...На початку цього століття один автор, вражений неймовірною кількістю ніби безсистемно нагромаджених Європою знань і фактів (що їх пізніше Роман Якобсон, цей ніби «генерал зв'язку» між «формалізмом» і пізнішою семіотикою, назве «вченою мікрологією» минулого століття), порівняв тогочасного вченого з Пріамом, який оплакує руїни Трої. В останній же третині століття вочевидь постає, хай ще у риштованнях, високого класу і високої ціни Метод, який дозволяє європейській зиниці, мов легендарному Лінкеєві з його вежі, бачити людську культуру в її цілісності, у пов'язаності її окремого із всезагальним. Письменство і фольклор, міф і саме слово, мистецтва «часові» і «просторові», саму людську поведінку як заручницю тих чи інших форм історії — молоді авангардисти західної культурології 1960-х читають, мов свій записник.

Умберто Еко — один із лідерів того процесу. У 1956-у, на самому початку того «напівмарксистського», «напівструктуралістського» штурму й натиску він друкує монографію «Про естетичну проблему святого Томи Аквінського»,— монографію, що у ній системний метод необхідно збігається з напруженою структурністю самого предмета. У 1960-х ми бачимо Еко чи не у всіх царинах гуманітарного знання — від семіотики кіно до систематики масової літератури (а надто графоманського її масиву, що його дослідник називає, не без дотепності, «четвертим виміром літератури»).

Молодіжна революція 1968-го на Заході і повний крах «відлиги» на Сході того ж року з різних сторін світової історії в друзки розбили практику того цілісного теоретизування.

«Барикадний семестр» 1968-го вповні засвідчив на Заході неможливість імплікації в його конкретну історичну речовину якихось альтернативних тій речовині доктрин і концепцій, напрацьованих у тогочасних теоретичних робітах.

Танковий кидок у Прагу серпня того ж року засвідчив цілковиту історичну вичерпаність радянської утопії.

«Цілісне» знання, здобуте напередодні такими зусиллями, ніби зависло у часі — наче школярик, що пройшов ініціацію у те знання й залишився у тому класі на другий рік.

Європейська гуманітарна царина від марних спроб поруйнування стіни репресивної цивілізації наприкінці 1960-х до поруйнування Берлінської стіни наприкінці 1980-х позначена передовсім драмою того знання, яке, продемонструвавши свою виключну інтелектуальну потугу, відтак опинилося у ситуації якихось світоглядно невизначених історичних ваканцій, подалося, як колись казали київські спудеї, «на кондиції» — почасти на утримання до індустріального суспільства, почасти замкнувшись в університетському «монастирі».

Відтак це знання, мов Бог у гуцільській міфології — «все знає», але рукотворно «нічого не вміє». У значенні — не може замістити собою життєву практику, до якої і досі ставиться, як до поганої погоди.

Зрозуміло, що часу воно, попри певну історичну пасивність, все ж таки даремно не втрачало, переобладнавши рішуче всі комунікації суспільства (а особливо масові), обладнавши його комп'ютерами, найновішими способами репродукування, ультраавангардистською інформатикою і т. ін.

А проте...

«Маятник Фуко» — то дивовижний літературний пам'ятник епохи, що у ній гуманітарне й інше знання, можливо, найвищого за всю людську історію ступеня, опинилося, сказати б, у режимі недогляду цієї історії, у тому її полі, де дивовижним і взагалі-то руїнистким чином поєднуються найдовершеніша з часів «неолітичної революції» інтелектуальна техніка і очевидна анархія центральних принципів — ба навіть їх відсутність! — сучасного світу. З одного боку, останній — то вже ніби омріяне Рабле «Телемське абатство» з його першогоаслом «роби все, що хочеш», з іншого — саме повсюдна відсутність якогось фундаментального начала, покладеного в основу того роблення.

Роман Умберто Еко у самій своїй архітектурі відтворює драму чи скоріше трагікомедію нинішньої історії: на одному полюсі композиції громадиться-демонструється справді безбереге, морфологічно загострене знання (передовсім зосереджене довкола субстанції європейської історії — від справді загадкової катастрофи тамплієрів на початку XIV століття до останніх сезонів цієї історії перед Чорнобилем), а на другому — безцільна і безсенсовна «Телемська» анархія героїв, які, чи не вкупі з автором, безконечно граються у ту чи ту комбінаторику цього знання, облаштовують, у відповідності з елементарною життєвською кон'юнктурою і просто настроєм, ті чи інші «констеляції» цього знання.

Отож тиняновським робом облишивши своє попереднє, таке високоякісне теоретизування, вельми авторитетний професор найавторитетніших університетів світу відтак моделює останній художніми засобами, та ще й у жанрі роману. Річ у тім, що сучасне, таке систематизоване, методологічно вимуштруване знання, яке вщерть переповнює ті університети, може описати що завгодно, окрім хаотичного стану — метафорично кажучи, всі цілеспрямовані рухи, але тільки не «бруонівський». Звичайно, те знання сьогодні вже накидає оком і на хаос — досить пригадати так звану «Теорію катастроф» Рене Тома або вже зовсім ексцентричні побудови Іллі Пригожина, загіпнотизованого «біфуркаціями» світових процесів, але зрозуміло, що хаос засобами науки «не запишеш». А от засобами роману — можна. Т. С. Еліот писав, що Дж. Джойс у своєму гіперромані відкрив «...засіб контролювати, приводити у порядок, надавати контури і сенс тій грандіозній панорамі безнадії й анархії, що її становить сучасна історія».

Зрозуміло, що «Маятник Фуко» — не «Улісс», але вибудовані вони на одній і тій же світоглядній чи то пак «світовидчій» основі. На основі міфічного методу (Т. С. Еліот), що з його допомогою Дж. Джойс скріплює хай один-єдиний червневий дублінський день 1904 року, а Умберто Еко десь два червневі туринсько-паризькі дні 1984-го. Тільки Дж. Джойс геніально імплікує гомерівський міф у саму художню тканину роману, а італійський романіст, свідомо обравши елементарну техніку авантюрно-масової белетристики, пише про сам міф, про його генезу, будову й функцію, виявляючи при цьому просто-таки мегалічну обізнаність, ерудицію, що її обмежують лише файли сучасного комп'ютера, котрий, як відомо, вже не має берегів інформаційного нагромадження і повідомлення...

Отож на одному композиційному полюсі «Маятника Фуко» — монблани розмаїтого знання стільки ж строкатого, скільки й профільтованого згаданим над-Методом. А що ж все-таки на другому?

Кульмінаційна точка сюжету чомусь збігається з датою смерті Берлінгуера, генсека італійської компанії. Герої Умберто Еко — ліві італійські інтелігенти, що їх політичне буття у напрямі «маятника» від ентузіазму до чи не тотального розчарування у догмі розгортається саме в амплітуді поміж двома смертями двох генсеків. У 1966 році П'єр-Паоло Пазоліні, у певному розумінні «товариш» Умберто Еко (і не лише за столом семіотичних семінарів у Пезаро), створив жорстку кінопритчу «Птахи і пташиська», яка вже прямо сигналізувала про пряму жорстокість його подальшого, безпросвітно песимістичного кінематографа: у тому фільмі постають геніально зняті документальні кадри похорону Пальміро Тольятті — прощання італійського демосу з Утопією, сам кінець Утопії.

Смерть Берлінгуера — то вже як у певних сюжетах романської міфології, то вже «смерть у смерті», остаточне вийстя тієї Утопії.

Що ж залишається героям, як не тинятися по кав'ярнях — і знехотя гратися у ту чи ту комбінаторику, тим більше, що нещодавно з'явився диво-апарат для її чи не катастрофічного побільшення — комп'ютер — єдиний засіб контролювати і приводити до ладу, надавати «контури і сенс» довколишній «грандіозній панорамі безнадії й анархії...»? З надзвичайною послідовністю романіст віддає у тій панорамі справді притчеву фабулу: постійне перетворення «лівого» на «праве», трансформ «революційного» примітиву у примітив «реакційний». Зрозуміло, що цей

«маятник» особливо стимулює класифікаторську акробатику героїв, які кладуть безтрепетні пальці на гравіші комп'ютера, а відтак і на всю клавіатуру світової історії і, зрештою, всієї світобудови. Вони невимушено «фланують» уздовж і впоперек самої структури Космосу й Історії, означеної тут за допомогою усього номенклатурного діапазону юдейської, гностичної, християнської та іншої міфології.

А що ж вони, з їхньою, як казав Достоевський, «нігілятиною», шукають там, серед тієї, такої екзотичної для європейського, а надто для «новевропейського», вуха антропо- і топоніміки, у своєму нескінченному «богоназиванні»?

...На початку цього століття афонські ченці, у полі нібито схожої проблеми, так званого «ім'ясловія», посварилися з іншими отцями — вигнали їх і відтак кілька місяців відбивалися камінням від місцевої поліції, захищаючи свою «семіотику» Божого Називання. Слідом за ними, через усе радянське пекло, Олексій Лосев у глибокому методологічному підпіллі своєї філософії зберіг основоположні інтуїції того «ім'ясловія», незрідка ризикуючи не просто вже науковою репутацією, а самим життям.

Герої ж Умберто Еко у своїх безкінечних структурно-морфологічних прогулянках передовсім бавляться, саме «фланують» тими, як казав Гайдеггер, «чорнотропами», які, у термінах того ж структуралізму, функціонально призначені для зовсім іншої прагматики.

А що ж є конкретною семантикою евристично-аналітичних комп'ютерних і взагалі інформаційних екскурсів цих героїв? Це «теорія конспірації», а власне міф про Світову Змову, котрий ось уже котре століття Нового часу мучить-тривожить спочатку європейське, а відтак уже і все людство. Внаслідок певної видавничої кон'юнктури, у режимі якогось когнітивного імпресіонізму герої виходять на цей міф, чи не блискуче (треба віддати їм належне!) досліджують його майже тисячолітню фабулу, так само легковажно-віртуозно пропонують у режимі невеселої інтелектуальної провокації свою версію цієї фабули — і раптом вона зловісно-зловтішно оживає і всією своєю несподіванкою і неочікуваною вагою падає на слабкі плечі сумнівних «парцифалів», які спізнали філіжанку богемної кави зі склянкою святого Грааля.

Годі переказувати перипетії сюжету, так майстерно подовженого, аж розсунутого міфом. Колись, на початку новоевропейської «нарації» (оповіді) постав «Декамерон». Умберто Еко, який зі своїми паризькими колегами, міфологічно кажучи, собаку з'їв на новелістичній

структурі «Декамерону», у своєму, сказати б, «Додекамероні» (десь понад сто двадцять «новел!»), віднаходить такі топи й сюжетні повороти, що йому широким позадрили б усі метри авантюрної прози, від Дюма-батька до Хеммета.

Йдеться про інше. Про інтерпретацію (чи, зважаючи на ті майже півтори сотні «новел», — швидше інтерпретування) героями Великого Міфу Великої Змови.

Зрозуміло, що незрідка у тих міфах багато від звичайнісінької злої політичної волі, від примітивно-вульгарної поліційної інтриги. Ось уже століття «дебатується» питання про походження так званих «Протоколів сіонських мудреців», про які так багато йдеться в романі Умберто Еко. (Один київський робітник, прочитавши їх, з експериментальної намови автора цих рядків, так висловився з приводу того «питання»: «Ну ясно, що все це в ментовці було написано!» — «Чому так?» — «Бо — протоколи»; геніальний герменевтичний примітив, який жодному з тисяч дослідників «питання» не спадав на думку.)

І все ж такі наскрізний для нашого часу міф над-Змови — то не тільки інтриги політичних поліцій, не тільки похідне від того, що спеціально підкреслив один із світоглядних патронів Еко — Теодор Адорно: фашизоїдна масова свідомість (а іншої «неомарксист» Адорно у нашому столітті не бачив...) обов'язково вірить у те, що таємні товариства керують світом.

Схоже, що той міф — лише потворний уламок іншого, Більшого-Значущого.

Середні віки, що їх назвали темними, не вірили у ту «Змову», і відповідні фейлетони вечірніх газет (особливо, як казав Володимир Набоков, «которые повечернее») тоді не мали б успіху.

Але ось захитався авторитет Абсолюту, довкола якого оберталася вся світоглядна сума середньовіччя — і на схилку останнього і «загал» і навіть еліта починають вірити — ті у «відьом», а ті у «демонів» усіх штибів і кшталтів.

І відтак, чим більше секуляризується світ, тим палкіше він починає вірити у новітній субститут «відьом» і «демонів» — у таємні ордени і товариства, які визначають світову історію. Від езуїтів до їхніх антагоністів «ілюмініатів». Від «масонів» до «сіонських мудреців». Від нібито всемогутніх таємних політичних поліцій і розвідок до «Більдерберзького клубу». Постає вже не монблан, а еверести відповідного письменства.

Герої Умберто Еко легковажно-майстерно спробували підвести свого роду фабульний підсумок, сюжетно-композиційне резюме тому міфові, здогадуючись водночас, що всі його страхітливі і не-

зрідка відразливі масиви — то трагічний ерзац Богоприсутності, яка у новий час обернулася Боговідсутністю. Чим більше еродує «семантика» власне Бога, тим більше зростає авторитет «таємних товариств», що їх спантеличена свідомість (передовсім масова) одразу ж наділяє могутність Чинника, який подівся невідомо куди.

Анна Ахматова дуже любила притчевий діалог між донькою-піонеркою і мамою-«традиціоналісткою»:

— Мамо, у школі кажуть, що Бога нема!

— А куди ж Він зник?

Герої Умберто Еко «морфологічно» вповні обчислили небезпеку того зникнення — у поєднанні з уже вочевидь небезпечними ефектами перетвореної-потовної віри у якесь демонічно-всесильне підпілля світової історії. Але гра є гра.

І вона закінчується для них катастрофою.

А для самого автора?

Звичайно, у «Маятнику Фуко» дуже багато від самоцінної літературної гри, що її так необхідно-багато у красному письменстві, зосередженому виключно на проблемі самого феномена культури.

Ось діалог Льюїса Керролла (власне Чарлза Л. Доджсона, котрий, як і Еко, був професором, попереджаючи у своїх логічно-математичних побудовах майбутню семіотику), твір, у якому з достеменною філософською трактування виявлені рішуче всі елементи, всі складові культури — через їхнє «очуження», яке прикинулося тут дитячою літературою.

Ось причина про долю культури-XX нещодавно померлого на 103-у році життя Ернста Юнгера «На мармурових скелях» та її своєрідне продовження (можливо, навіть на рівні літературної «етнології», безпосередньої залежності від юнгерівського сюжету) — «Гра в бісер» Германа Гессе.

«Маятник Фуко» — із того ж історико-літературного ряду.

Однак у цього роману-скриньки є ще одне дно.

Умберто Еко — незрівнянний знавець, за його словами, «четвертого виміру літератури», її масової і просто графоманської периферії. (Тому роман виразно розпадається на два разуче несхожі масиви.)

Найперший, передостанній та останній

розділи написані у тональності великої, художньо цілком переконливої літератури (хоча в першому «музейному» — розділі теж угадується гра: у вигляді парафразів «музейної» ж прози кубинця Карпент'єра «Втрачені сліди» і «Відвідин музею» згаданого Набокова).

А «посередині» роману — вже одверта і нескінченна гра з кліше масової літератури, тільки інтелектуально надзвичайно навантаженими.

А проте саме кліше, та ще й поєднані з усіма відмінками писемності окультної (М. Бахтіну, що його так шанує Еко, якось показали окультний трактат; Бахтін: «Це — другий сорт». — «А що ж у цій галузі перший сорт?» — «Першого сорту у цій галузі не буває», — відповів Михайло Михайлович). Умберто Еко без кінця грається з оцим «другим сортом», хоча, як зазначалося, і пролог, і кода роману виписані з непересічною художньою енергією.

То що ж означає ця гра професора «масових жанрів» в естетичні піддавки з цими жанрами?

Несподіване і зворушливе враження справляє прорив гротесктера високоінтелектуальної гри в бісер із своєї паризької університетської «Касталії» до масової аудиторії.

Грамші — ще одна культова постать генерації Умберто Еко — умовляв сучасну йому італійську інтелігенцію піти «назустріч народові». Молодий Пазоліні колись написав цілу поему на цю тему — «Над прахом Грамші».

...Не тільки сам Грамші перетворився на прах, а нібито і вся його спадщина.

Проте в інших формах і жанрах продовжується інерція устремлінь тієї інтелігенції.

Можливо, суперпопулярні романи Еко перебувають у тому ж благородно-інерційному руслі. Вони не лише транслюють «нижчу» літературу на верхні поверхи естетики — але й так само транслюють у масову свідомість (а справді — сьогодні хіба є інша?) пропозицію стосовно того, щоб заблукале людство переступило фатальний в його історії меридіан, який згаданий Юнгер назвав «нульовим».

«Маятник Фуко» хитається у бік не лише нігілізму і безвідповідальності його героїв, а й у цілком протилежний. Отож, може, щось він і гойдне — у тій «свідомості»?

