

ББК 83.3(4)
УДК 821.131.1

А. В. Голубцова
A. Golubtsova
г. Москва, ИМЛИ РАН
Moscow, IWL RAS

**СТРУКТУРА ЛАБИРИНТА В ПРОЗЕ ИТАЛЬЯНСКОГО
НЕОАВАНГАРДА
THE LABYRINTH STRUCTURE IN ITALIAN NEO-AVANT-GARDE
PROSE**

Аннотация: Статья посвящена лабиринту как модели, по которой строится повествование в итальянских неоавангардных романах. Античный и маньеристический лабиринты (по У. Эко) здесь выступают как модель мира, сознания и текста и наделяются двойственными смыслами: они являются знаком запутанности и потерянности, но одновременно соотносятся с поиском выхода из хаоса и с юнгианской индивидуацией. Трансформация античного и маньеристического лабиринтов в лабиринт-ризому знаменует собой переход от неоавангарда к постмодернизму.

Ключевые слова: неоавангард; повествовательная структура; античный лабиринт; маньеристический лабиринт; ризома; аналитическая психология; индивидуация.

Abstract: The article focuses on the labyrinth as a model structuring the narrative of Italian neo-avant-garde novels. Classical and mannerist types of labyrinth (according to U. Eco) act as world, consciousness and text models and have an ambivalent meaning: they are a sign of complexity and confusion and at the same time are symbolically connected with the search for a way out and with the Jungian individuation process. The transformation of classical and mannerist labyrinths into a rhizome marks the passage from neo-avant-garde to postmodernism.

Keywords: neo-avant-garde; narrative structure; classical labyrinth; mannerist labyrinth; rhizome; analytic psychology; individuation.

В 1950–1960-х гг. в Италии, как и повсюду в Европе, возрождается интерес к историческому авангарду, оформляются концепции обновления литературно-художественной сферы [1, с. 272]. Главным проводником новых идей в литературе, искусстве и философии становится журнал «Иль Верри»: вокруг него объединяется группа авторов-экспериментаторов, обозначающих свои художественные опыты термином «неоавангард». В 1963 г. новые тенденции получают программное оформление в деятельности т. н. Группы 63, активными участниками которой были такие писатели, поэты и критики, как Э. Сангвинети, Дж. Манганелли, Л. Малерба, У. Эко и др. Всех неоавангардных авторов объединяет общая установка на подрыв основ сложившегося общества через дис-

кредитацию и разрушение традиционного языка, а значит – и стоящих за ним привычных мыслительных структур.

Поэт и критик А. Джулиани пишет о неоавангардной литературе как о «критическом подражании всеобщей шизофрении» [6, р. 9], отражающем аномальное, хаотическое, запутанное состояние реальности. Нелинейное построение экспериментальных текстов, на структурном уровне воспроизводящее неоавангардную модель мира, неизменно связывается с мифометафорой лабиринта. В ней отчетливо проявляется глубинная связь пространства и текста: текст не только творит внутри себя собственное пространство, но и организуется по пространственной модели; с другой стороны, пространство само по себе может семиотизироваться и восприниматься как текст, реальный или потенциальный, доступный для понимания или принципиально нечитаемый. С другой стороны, образ лабиринта соотносится с темой онейрической реальности, странствий по глубинам бессознательного. Как отмечает Г. Башляр, «у всякого лабиринта есть бессознательное измерение страха» [2, с. 196]; лабиринт – это архетипическое пространство потерянности и поиска. Данные аспекты единого образа мира-текста-лабиринта, общего для неоавангардной литературы, по-разному реализуются в произведениях отдельных авторов.

У. Эко, начинавший свою деятельность как критик в Группе 63, в «Заметках на полях „Имени розы“» (1983 г.) и в более поздней работе «От дерева к лабиринту» (2007 г.) выделяет три типа лабиринтов: первый – «уникурсальный» античный лабиринт, который неизбежно приводит к центру, а оттуда – к выходу; второй – древовидный «маньеристический» лабиринт, в котором заканчиваются тупиком все ответвления, кроме одного, пространство выбора, где поиск выхода ведется методом проб и ошибок; третий – бесконечная сеть-«ризома», не имеющая ни центра, ни периферии, ни выхода, где «каждая точка может быть связана с любой другой точкой» [5, р. 63]. В неоавангардной литературе структуру «античного» лабиринта в зримом пространственном образе воспроизводит роман Э. Сангвинети «Игра в гусёк» (*Il Giuoco dell'oca*, 1967). Он состоит из разрозненных фрагментов, объединенных по игровому принципу: роман как бы представляет собой спиралевидное поле для игры в «гусёк»¹, где главы – это клетки, по которым движутся фишки. Каждая глава представляет собой описание некой картинки или сцены (от фотографий и кадров из кинофильмов до полотен старых мастеров), то есть, как и в игре, каждой «клетке» в романе соответствует своя эмблема. Выбор «гуська» как схемы построения текста не случаен – эта несложная игра несет в себе глубокий символический смысл: спираль, по которой движутся фишки, обозначает жизненный путь человека, процесс развития личности на пути к целостности, пробуждение разума и самосознания.

Эта тема у Э. Сангвинети, как и у многих других неоавангардных авторов, соотносится с контекстом аналитической психологии, с юнгианской концепци-

¹ Настольная игра, представляющая собою ряд расположенных по спирали пронумерованных клеток, по которым передвигаются фишки игроков. Длина хода определяется броском игральные костей. Цель игры – первым дойти до конца «маршрута». Клетки обычно помечались различными эмблемами (в том числе изображением гуся).

ей индивидуации – движения психики от болезни к выздоровлению, от диссоциации личности – к целостности: «Патологический момент заключается не в наличии таких представлений <архетипов>, а в диссоциации сознания, которое уже не способно господствовать над бессознательным. Во всех случаях раскола встает необходимость интеграции бессознательного в сознание. Речь идет о синтетическом процессе, называемом мною „процесс индивидуации“» [7, р. 40]. При этом форма пути личности отчетливо совпадает со структурой игрового поля, которое в игре в «гусек» имеет вид спирали-лабиринта, долгого и извилистого пути к цели: «Труды врача, как и поиски пациента, направлены к тому скрытому и пока не проявленному „целостному человеку“, который одновременно является лучшим человеком, человеком будущего. Но верный путь к целостности состоит, к сожалению, из роковых окольных дорог и неправильных поворотов. Это *longissima via*, не прямая, но извилистая, тропа, которая соединяет противоположности, подобно направляющему кадуцею, тропа, чьи лабиринтные изгибы и повороты изобилуют ужасами» [8, р. 6].

Отдельные клетки в игре наделяются особым символическим смыслом. Среди прочего, XLII клетка носит название «лабиринт» (здесь игрок платит штраф и возвращается на ту клетку, с которой пришел) и как бы удваивает образ, лежащий в основе игры: в XLII главе романа лабиринт имеет форму спирали, и в нем «встречается много слов» [15, р. 168] – осколков культуры, среди которых теряется и герой, и читатель. То есть лабиринт из XLII главы не только повторяет структуру поля для игры в «гусек», но и на содержательном уровне выступает как уменьшенная модель романа Э. Сангвинети, который ведет читателя по лабиринту времен и культур. А лабиринтообразная форма игрового поля, в свою очередь, отсылает к характерному для литературы неоавангарда (и постмодернизма) представлению о лабиринте как модели мира. В результате этого бесконечного повторения образуется своего рода фрактал – фигура, обладающая свойством самоподобия, то есть составленная из частей, каждая из которых подобна фигуре в целом. Спираль выступает как символ вечного возвращения, бесконечного движения от конца к началу, к всеобщему истоку (как упоминалось выше, именно в этом заключается символический смысл игры в «гусек»). Не случайно именно спираль изображена на эмблеме Коллежа патафизики, членом которого являлся Э. Сангвинети. Та же спираль украшает надгробие математика Якоба Бернулли, одного из основателей теории вероятностей, непосредственно связанной с алеаторными играми. Среди прочего Я. Бернулли изучал свойства логарифмической спирали, которую и завещал изобразить на своем надгробии: по невежеству там была изображена архимедова спираль, но надпись «EADEM MUTATA RESURGO» («изменённая, я вновь воскресаю») указывает на то, что имелась в виду именно логарифмическая спираль, замечательная тем, что не изменяет свою форму при увеличении или уменьшении, то есть обладает свойством фрактальности (а значит, изоморфна структуре текста «Игры в „гусек“»).

Образ лабиринта-спирали определяет и структуру романа Л. Малербы «Сальто-мортале» (*Salto mortale*, 1968): монолог – точнее, шизофренический квазидialog – героя-безумца, страдающего от внутренней разобщенности –

описанного К. Г. Юнгом патологического разрыва между сознанием и бессознательным. Безымянный «внутренний голос», постоянно сопровождающий героя и воспринимающийся им как нечто чужое, надоедливое, даже враждебное, является репрезентацией архетипа Тени – воплощения темной стороны личности. Речь рассказчика направляют повторяющиеся мотивы (мотивы убийства, войны и насилия, музыка Сибелиуса, навязчивое жужжание (*ronzio*) и т. д.), как бы «закольцовывающие» повествование, возвращающие его к исходной точке. П. Маури определяет повествовательную структуру романа как «концентрическую, сопровождающуюся своего рода навязчивым движением, постоянным повторением одного и того же факта» [14, р. 28]. На круговое движение указывает и заглавие романа, но все же речь здесь идет не о кольце, а о спирали, предполагающей возможность выхода, опасного, но спасительного «прыжка» на новый уровень бытия: «Я уже иду по дороге, свободный и одинокий... Я оборачиваюсь и смотрю на всех этих людей на лугу, вот-вот все начнется сначала. Но по-моему, это все-таки КОНЕЦ» [10, р. 232]. В этом контексте персонализацию «внутреннего голоса», его превращение в двойника героя («МЕНЯ СТАНЕТ ДВОЕ ВМЕСТО ОДНОГО» [10, р. 229]) можно трактовать не только как зримое выражение шизофренического раздвоения личности, но и как благотворное для психики осознание существования Тени – залог достижения внутренней целостности. У Л. Малербы, как и у Э. Сангвинети, структура «античного» лабиринта указывает на юнгианский контекст: путь, пусть даже извилистый и опасный, неизменно ведет к центру, в том числе и к центру личности – юнгианской Самости как высшему единству сознания и бессознательного.

По модели маньеристического лабиринта строится другой роман Л. Малербы, «Змей» (*Il Serpente*, 1966): он представляет собой монолог безумца-мифомана, а повествовательная структура текста отражает особенности работы патологического сознания. Заглавие романа функционирует как структурная метафора, указывающая на нелинейное строение текста. Речь героя моделирует т. н. «лабиринтное мышление» – застревание на побочных ассоциациях, которые служат главной движущей силой сюжета, и связанная с этим паралогичность, разорванность речи, абсурдность умозаключений. Рассказчик-мифоман, не отличающий реальность от вымысла, то и дело опровергает собственные слова, предлагая множество вариантов развития событий: «Там я познакомился с девушкой... Она была белокурая, с волосами, забранными в хвост... Белокурая, с волосами, распущенными по плечам... Светлые волосы (натуральные или крашеные?), распущенные по плечам (забранные в хвост)» [9, р. 27–28]. Повествование строится как древовидная структура: от сюжетного стержня отделяются все новые и новые ответвления, заканчивающиеся тупиками. Окончательно запутавшись в переплетениях реальности и фантазии, герой видит выход из дискурсивного лабиринта только в молчании, в полном обрыве любой коммуникации: «Я хотел бы быть в темноте, в тишине... Не иметь никаких желаний, чтобы не было никого, кто говорит, и никого, кто слушает, вот так, в темноте, с закрытыми глазами» [9, р. 218].

Неоавангардные романы Дж. Манганелли, «Хиларотрагедия» (*Hilaro-*

tragoedia, 1964) и «Новый комментарий» (Nuovo commento, 1969), на первый взгляд представляют собой постмодернистский лабиринт-ризому – запутанные псевдонаучные рассуждения, не имеющие ни начала, ни конца, обрывающиеся на полуслове. Первый роман представляет собой пародию на барочный трактат, посвященный смерти и нисхождению в Ад, второй – абсурдный комментарий к отсутствующему тексту. Из-за нарочито усложненной структуры – переплетения сносок, примечаний и пояснений, смешения стилей, языков и культурных кодов – при первом чтении смысл неизбежно ускользает от читателя, и романы кажутся пустыми конструкциями, выстроенными вокруг несуществующего предмета с помощью отсутствующей логики. Однако за внешней бессмыслицей романов Дж. Манганелли скрывается вполне рациональная изнанка: многие их элементы, от общей структуры до отдельных мотивов и образов, поддаются истолкованию, если воспринимать их через призму соответствующих литературных и философских источников. На структурном уровне ключом к их «расшифровке» служит концепция Х. Л. Борхеса о лабиринте как модели текста и тексте как модели мира. Нарочито усложненная, запутанная структура романов Дж. Манганелли сама представляет собой лабиринт тезисов, доказательств и примечаний и на дискурсивном уровне отражает фрагментарность и хаотичность реальности. В «Новом комментарии» концепции Борхеса не только воплощаются на практике, но и получают теоретическое осмысление: реализуя модель произведения-лабиринта, автор одновременно утверждает всеобъемлющий характер текста, в котором «растворены ... все возможности реального» [13, р. 20], «лабиринта, леса, галактики знаков» [13, р. 99]. Именно на примере комментария связь текста и реальности с мифометафорой лабиринта проявляется наиболее ясно и наглядно: сноски, записанные мелким шрифтом внизу страницы, напоминающие извилистые внутренности живого организма [13, р. 64], «с божественным безразличием» вмещают в себя все, что есть в мире. Каждый комментарий открывает бесчисленные двери, ведущие в неизведанные уголки текстуального лабиринта; комментатор, подобно древнему человеку, пробирается сквозь пещеры и извилистые туннели, тут и там замечая все новые знаки и следы [13, р. 97]. По определению неструктурированный, фрагментарный комментарий вбирает в себя весь мир и сам становится моделью мира.

Однако этот бесконечный и всеобъемлющий текст-лабиринт все же оказывается структурированным по «маньеристской» модели, поскольку предполагает наличие центра и, возможно, выхода. «Хиларотрагедия» через бесчисленные ответвления в итоге приводит к итоговому вопросу: «Чем же завершится нисходящее парение? В какой форме мы можем помыслить Ад?... Можно было бы выдвинуть следующие гипотезы:» [11, р. 176]. На этом текст обрывается. Вопрос о том, что ждет человека после смерти, остается без ответа, в центре лабиринта оказывается неизвестность, оставляющая читателю возможность дальнейшего поиска – обратного пути из центра к выходу. В «Новом комментарии» в центре лабиринта также оказывается пустота: «Ничто коварно избрало себе форму текста, а этот текст стал центром, к которому тяготеет другая, невольная ложь наших обмануемых комментариев» [13, р. 143]. Образ лабиринта, в центре которого находится Ничто, становится зримым воплощением основополагаю-

шего для Дж. Манганелли принципа «литература как обман» – именно так называется его программное эссе из одноименного сборника (1967 г.): «С помощью своих „бессмысленных“ высказываний, „непроверяемых“ утверждений она <литература> создает вселенные ... Она владеет и управляет Ничем» [12, р. 177].

Итак, метафора мира-лабиринта и текста-лабиринта уже в неоавангардной литературе приобретает свое конкретно-образное и языковое выражение. Однако неоавангардной прозе свойственна двойственная трактовка мифометафоры лабиринта: лабиринт здесь является не только знаком хаоса, запутанности, потерянности, но и знаком культурной континуальности. Потенциальные смыслы лабиринта соотносятся с идеей выхода из хаоса, с идеей пути и индивидуации². После завершения неоавангардного периода топос лабиринта переходит в литературу постмодернизма и трансформируется, превращаясь в лабиринт-ризому, бесконечное пространство интертекстуальности, не имеющее центра и не предполагающее возможности выхода. Возможно, именно здесь – в зоне трансформации античного и маньеристического лабиринтов в ризому – пролегает граница между постмодернизмом и неоавангардом.

Библиографический список

1. Балашова, Т. В. Поэтика авангарда и культурное поле XX века / Т. В. Балашова // Авангард в культуре XX века. Теория. История. Поэтика. Кн. I. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – С. 266–290.
2. Башляр, Г. Земля и грезы о покое / Г. Башляр ; пер. с франц. Б. М. Скуратова. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2001. – 320 с.
3. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
4. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко ; пер. с ит. Е. Костюкович. – М. : Астрель, 2012. – 160 с.
5. Eco, U. Dall'albero al labirinto / U. Eco // Studi storici sul segno e l'interpretazione. – Milano : RCS Libri S.p.A, 2007. – 640 p.
6. Giuliani, A. Prefazione alla presente edizione / A. Giuliani // I Novissimi: Poesie per gli anni '60. – Torino : Einaudi, 1965. – P. 5–14.
7. Jung, C. G. Archetypes of the collective unconscious / C. G. Jung // The collected works of C. G. Jung : [In 19 vol.]. Vol. 9 : The archetypes and the collective unconscious. Pt. 1. – London : Routledge, 1991. – P. 3–41.
8. Jung, C.G. Collected works : [In 19 vol.]. Vol. 12 : Psychology and alchemy / C. G. Jung ; transl. by R. F. C. Hull. – London : Routledge, 1992. – 371 p.
9. Malerba L. Il serpente. – Milano : Bompiani, 1990. – 221 p.
10. Malerba, L. Salto mortale / L. Malerba. – Milano : Bompiani, 1968. – 236 p.
11. Malerba, L. Il serpent / L. Malerba. – Milano : Bompiani, 1990. – 221 p.
12. Manganelli, G. Hilarotragoedia / G. Manganelli. – Milano : Feltrinelli, 1964. – 176 p.

² О лабиринте как специфическом типе нарочито затрудненного пути, особым образом структурирующего мифопоэтическое пространство, см. работу В. Н. Топорова «Пространство и текст» [3, с. 267].

13. Manganelli, G. *La letteratura come menzogna* / G. Manganelli. – Milano : Feltrinelli, 1967. – 177 p.
14. Manganelli, G. *Nuovo comment* / G. Manganelli. – Torino : Einaudi, 1969. – 155 p.
15. Mauri, P. *Luigi Malerba* / P. Mauri. – Firenze : La Nuova Italia, 1977. – 96 p.
16. Sanguineti, E. *Il giuoco dell'oca* / E. Sanguineti // *Smorfie: Romanzi e racconti*. – Milano : Feltrinelli, 2007. – P. 121–126.