

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Захарова Александра Александровна

«НЕВИДИМЫЕ ГОРОДА» ИТАЛО КАЛЬВИНО: ОПЫТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Литература»

Научный руководитель: Тимофеев Валерий Германович,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры междисциплинарных
исследований в области языков и
литературы ФСИН СПбГУ

подпись, дата

Санкт-Петербург
2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА «НЕВИДИМЫЕ ГОРОДА» В ИТАЛИИ	6
ГЛАВА 2	12
РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА «НЕВИДИМЫЕ ГОРОДА» В СССР	12
ГЛАВА 3	18
3. 1 РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА «НЕВИДИМЫЕ ГОРОДА» В США	18
3. 2 «НЕВИДИМЫЕ ГОРОДА» В «ЗАПАДНОМ КАНОНЕ»	26
ГЛАВА 4	37
4. 1 ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «НЕВИДИМЫХ ГОРОДОВ»	37
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	57
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	59

ВВЕДЕНИЕ

Несмотря на то, что Итало Кальвино является признанным классиком итальянской литературы, общемировая рецепция его творчества характеризуются поистине широким диапазоном критических оценок. Очевидно, что эта разность зависит не только от личной позиции критиков, но и от того общего национально-культурного контекста, который обуславливает читательский горизонт ожиданий. Особенно интересно эти рецептивные механизмы работают по отношению к текстам, которые подрывают ожидания, вызываемые их «национальной принадлежностью», заставляют читателя отказаться от заготовленного маршрута интерпретации и активируют те культурные коды, которые принадлежат непосредственно реципиенту и взрастившей его среде. По нашему мнению, роман «Невидимые города» можно назвать показательным образцом такого рода произведений в корпусе текстов, принадлежащих перу Кальвино. В представленной работе мы попытались рассмотреть различные опыты рецепции и интерпретаций этого романа в последующие несколько десятилетий после его публикации (1972), разделив их по национальному признаку. **Целью** настоящей работы является исследование рецепции «Невидимых городов» в Италии, СССР и США, способное выявить ключевые черты восприятия произведения в той или иной среде и обозначить характерные особенности текста, провоцирующие выявленный тип рецепции.

Для достижения поставленной цели нами были поставлены следующие **задачи**:

- рассмотреть исследования, посвященные творчеству Итало Кальвино, в частности роману «Невидимые города», проведенные итальянскими, советскими и американскими литературоведами и критиками

- выделить ключевые особенности рецепции, сопровождавшие вхождение текста в каждый из указанных культурных контекстов
- выявить качественные характеристики текста, обуславливающие тот или иной тип рецепции и возможный горизонт интерпретаций
- определить место романа в канонических литературных пространствах (национальный итальянский канон, «Западный канон» Харольда Блума)

Таким образом, указанные задачи последовательно формируют три главы, которые составляют *структуру* настоящей работы. Каждая из глав рассматривает историю рецепции произведения в отдельно взятом национально-культурном поле. Нужно отметить, что наибольший интерес для нас представляет американская рецепция, через рассмотрение которой, как нам кажется, легче всего прийти к пониманию природы данного текста. Этим наблюдением объясняется объем третьей главы, которая стала самой развернутой частью работы.

Объектом исследования является роман Кальвино «Невидимые города» (*Le citta invisibile*), избранный нами как произведение, наиболее показательное для сравнительного анализа такого рода, а также история рецепции романа.

Предмет исследования представляет собой характерные черты заявленного текста, непосредственно формирующие читательское восприятие, и спектр тех оценок, которые выносятся различными исследованиями и критическими отзывами, посвященными роману.

Степень научной проработанности темы представляется нам в высшей степени недостаточной. Следует отметить практически полное отсутствие метаисточников, содержащих сведения о совокупности рецептивных интерпретаций в различных культурных контекстах. Более того, если сама итальянская критика способна дать некоторое представление о месте «Невидимых городов» в творчестве Кальвино, а также о положении этого

писателя в пространстве итальянской литературы, то русскоязычные источники содержат крайне скудные, хоть и в каком-то смысле выразительные, сведения о советской рецепции романа, по большей части предпочитая обходить это произведение и соответствующий период творчества Кальвино стороной. Больше всего ресурсов можно обнаружить в американской критике, обратившей на «Невидимые города» самое пристальное внимание и сделавшей его в какой-то степени одной из самых знаковых итальянских книг в глазах своих читателей. В любом случае, следует отметить отсутствие каких-либо попыток провести сравнительный анализ опытов восприятия и интерпретации «Невидимых городов», а также намерений выявить взаимосвязь между конструктивными особенностями произведения и теми рецептивными реакциями, которые они провоцируют. Степень академического интереса к указанной проблеме кажется неоправданно низкой, поскольку «Невидимые города» являются актуальным и читаемым текстом далеко за пределами своей родины, о чем говорит, например, включение этого текста в «Западный канон», переводы на многие языки мира, регулярные переиздания книги и др. Контраст между присуждением этому тексту «канонического» статуса в одной культуре и последовательным игнорированием или довольно холодным отношением в других культурах вызывает неподдельный интерес к феномену «Невидимых городов». Этим фактом обусловлена **актуальность** нашего исследования, призванного прояснить работу некоторых механизмов, функционирующих в рецептивном поле этого текста.

ГЛАВА 1

РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА «НЕВИДИМЫЕ ГОРОДА» В ИТАЛИИ

Кальвино, безусловно, является классическим для итальянской культуры писателем, считающимся практически самым «новым» классиком среди признанных авторов. Его произведения выборочно включены в школьную программу, для которой разработаны методы преподавания ключевых текстов. Таким пособием является например, книга под редакторством Франко Риччи *Approaches to Teaching the Works of Italo Calvino*, в которой подробно разобраны основные подходы к интерпретации творчества Кальвино и предложены способы его изучения в формате классных занятий.

Однако нельзя сказать, что Кальвино принят и признан своей страной безоговорочно. Рецепция творчества того или иного писателя на его родине зачастую связана с поиском некоего «национального» компонента, с помощью которого фигуру рассматриваемого автора удалось бы вписать в породивший ее контекст. В данном случае ориентация итальянской рецепции на поиск того, с помощью чего Кальвино можно было назвать писателем подлинно итальянским, разлагает корпус текстов на те, в которых данный компонент получается обнаружить, и те, в которых подобный поиск сталкивается с затруднениями. В целом, творческий путь Кальвино принято делить на три периода – неореалистический (*Il sentiero dei nidi di ragno* и различные рассказы), фантастический (цикл *I nostri antenati*, являющийся, пожалуй, самым оцененным итальянскими читателями) и комбинаторный (*Le cosmicomiche*, *Ti con zero*, *Le città invisibili*, *Il castello dei destini incrociati*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Palomar*).

Неореалистический период писателя вполне органично вписывается в итальянскую литературную традицию: изначально Кальвино был поставлен в один ряд, например, с Чезаре Павезе и Элио Витторини, которые, можно

сказать, первыми оценили первый роман Кальвино: «Работы Павезе, Альберто Моравиа, Иньяцио Силоне и Марио Солдати подтвердили веру в то, что именно литературные механизмы лучше всего подходят для выражения сложных отношений между деньгами и сексом, силой и политикой, классовой мобильностью и элитарностью, которые возникали на обломках Второй мировой войны»¹. Для Павезе также казалось важным отметить связь Кальвино с духом самой Италии в соответствии с тезисом: «Чем неожиданнее и беспримернее художественное новаторство, тем глубже и народнее его национальные корни»². Существует немало работ, избравших предметом своего исследования именно неореализм Кальвино – например, книга Лючии Ре *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*.

Более поздние отрезки писательского пути Кальвино также подвергаются интерпретации, склонной обнаруживать закономерные истоки его творчества в текстах предшественников. Так, например, условные фантастический и комбинаторный периоды писателя некоторые исследователи связывают с влиянием поэзии Монтале. В работе *Dagli "Ossi di Seppia" a "Le Citta Invisibili": Come Calvino riusa Montale* Кристиан Риволетти обращает внимание на то, что «лирика Монтале, переплетаясь с другими стихами и другими реминисценциями из *Ossi di Seppia*, играет важную роль в создании тем, образов и отдельных лексических элементов, которые повторяются в *Le Citta Invisibili*»³. Исследователь не только выявляет отдельные эпизоды интертекстуальных вхождений, но и усматривает сходство в методах обращения с художественной реальностью, принимающих в расчет неизбежную переработку текста посредством механизмов памяти («В некоторых пунктах

¹ MacShane F. The Fantasy World of Italo Calvino //New York Times Magazine, Vol. 10, 1983. P. 23-50.

² Хлодовский Р. Об Итало Кальвино, его предках, истории и о наших современниках: Вст. статья. Итало Кальвино. Избранное. – М.: Радуга, 1984. С. 33.

³ Rivoletti C. Dagli "Ossi di Seppia" a "Le Citta Invisibili": Come Calvino riusa Montale // Romanische Forschungen, Vol. 118, 2006. P. 305.

Кальвино выстраивает противопоставления между поэтическим текстом и «ментальным» чтением поэзии, которое привносит изменения в изначальный текст»⁴), а также саму художественную модель города и мироощущение человека, находящегося в городском пространстве.

Не менее любопытны обращения к личности Кальвино, стремящиеся осмыслить ее через отношения со средой, в которой она формировалась. Так поступает, например, Джерсон Мачери в своей книге *Italo Calvino. Autobiografie dissimulate: Tredici saggi inediti sui mutevoli rapporti fra lo scrittore e la sua Sanremo*, описывая взаимоотношения писателя и города, в котором тот провел свое детство.

Однако объяснение творчества Кальвино через наследование у итальянских писателей и сам феномен «итальянскости» оказывается, по-видимому, недостаточным. В 1990 году итальянский литературный журнал *Wimbledon* выносит на обсуждение фигуру Кальвино, в результате чего выявляется довольно четкая позиция критики, одинаково справедливая и для положительных, и для отрицательных отзывов: все десять обозревателей сходятся на мнении, что работы «позднего» Кальвино в некоторой степени уступают произведениям ранних периодов. Точкой качественного перелома считается переезд писателя в Париж и начало работы в составе творческого объединения УЛИПО (*Ouvroir de littérature potentielle* — «Цех потенциальной литературы»). Карло Лауренци так пишет об этом: «Я восхищался Кальвино, пока он оставался традиционным писателем. Когда же он переехал во Францию, и стал компаньоном всяких Кено и Переков — последний был более талантлив, чем Кальвино — он стал экспериментальным писателем»⁵.

⁴ Rivoletti C. Dagli "Ossi di Seppia" a "Le Citta Invisibili": Come Calvino riusa Montale // Romanische Forschungen, Vol. 118, 2006. P. 307.

⁵ Botta A. Calvino and the Oulipo: An Italian Ghost in the Combinatory Machine? // MLN, Vol. 112, No. 1, Italian Issue, 1997. P. 81.

Самую радикальную точку зрения огласил Франко Фортини, «мой самый непримиримый собеседник»⁶, как охарактеризовал его Кальвино. В частности, сборник рассказов *Le cosmicomiche* критик окрестил «серией банальностей для пользования иностранцев»⁷. Эти банальности, по словам Фортини, «демонстрируют следствие типично американской системы индексных карт; они хороши только для людей, незнакомых с нашей историей и не принимающих в расчет историческое измерение»⁸.

По сути, Фортини ставит в упрек поздним произведениям то, что более всего противоречит ранним неореалистическим устремлениям Кальвино и, одновременно, апофатически составляет художественное ядро произведения – его «индексность», изолированность от какого-либо национально-культурного контекста и самой истории. Это те самые характеристики, которые препятствуют включению текста в национальный канон, поскольку обезличивают саму его национальность. Слова критика в той же мере относятся к «Невидимым городам» – произведению, которое обладает теми же сущностными качествами. Это критическое замечание будто бы предсказывает феноменальный успех романа в США, озвучивая его якобы истинно американскую «национальную принадлежность».

Может предположить, что, если для американской культуры характерно стремление абсорбировать всевозможные влияния, в том числе влияния, дошедшие до нее из самых разных концов света, поздние произведения Кальвино, в частности «Невидимые города», представляются необыкновенно подходящим материалом для такого рода абсорбции. Текст, очищенный от аутентичных примет, лучше усваивается и переосмысливается как готовый продукт высокоуровневой абстракции.

⁶ Botta A. Calvino and the Oulipo: An Italian Ghost in the Combinatory Machine? //MLN, Vol. 112, No. 1, Italian Issue, 1997. P. 82.

⁷ Fortini F. La gente che legge //Wimbledon, No. 2, 1990. P. 2.

⁸ Там же. С. 3.

Неоднократность схожих наблюдений, высказанных критиками, становится доказательством своего рода ревности со стороны будто бы преданной Кальвино Италии. Несмотря на то, что сам писатель не признает болезненности разрыва с национальной литературой, можно сказать, что Италия не прощает ему этого, обнаруживая неартикулированную автором болезненность, словно испытывая ее сама и невзаимно.

«Невидимые города», в свою очередь, оказываются той книгой, которой итальянское литературоведение и итальянская критика уделяют чуть ли не меньше всего внимания, то обходя ее и весь сопряженный с ней период творческой биографии автора стороной, то проходя по касательной, останавливаясь на общей характеристике и подчеркивая специфику романного нарратива («Нарратив трансформируется в соответствии с редуционистской моделью и демонстрирует неисчерпаемое многообразие мира»⁹), как это делают крупные работы исследователей, посвященные Кальвино, например, *The Mind of Italo Calvino: A Critical Exploration of His Thought and Writings* Дани Кавалларо или *Italo Calvino and the Compass of Literature* Эудженио Болонгаро. При этом чаще всего особый характер нарратива «Невидимых городов» представляется чем-то искусственным – экспериментаторским жестом, ставящим скорее в упрек автору: «Кальвино, который присоединяется к УЛИПО – это не настоящий Кальвино: настоящий Кальвино – это великий рассказчик»¹⁰.

Таким образом, «Невидимые города» в итальянской рецепции – своего рода конфликтный узел, который завязывается в отношениях между писателем и Италией. При этом итальянских исследований, посвященных указанному роману очень мало, особенно в сравнении с числом европейских и американских работ, рассматривающих данное произведение как вершину

⁹ Marrone G. *Encyclopedia of Italian Literary Studies: A-J.* – Taylor & Francis, 2007. P. 347.

¹⁰ Botta A. *Calvino and the Oulipo: An Italian Ghost in the Combinatory Machine? //MLN, Vol. 112, No. 1, Italian Issue, 1997. P. 81.*

творчества Кальвино, на чем мы попытаемся заострить внимание в следующих главах работы.

ГЛАВА 2

РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА «НЕВИДИМЫЕ ГОРОДА» В СССР

Историю рецепции произведений Кальвино в России с определенной долей условности можно разделить на два отрезка, пограничная черта между которыми была тем же рубежом, который пролег между разными этапами литературной эволюции писателя.

Первая волна публикаций в СССР совпадает с неореалистической доминантой в творчестве Кальвино. В период 1948-1985 гг. на русский переводятся его рассказы, роман *Il sentiero dei nidi di ragno* («Тропа паучьих гнезд»), цикл романов *I nostri antenati* («Наши предки») – *Il visconte dimezzato* («Раздвоенный виконт»), *Il barone rampante* («Барон на дереве»), *Il cavaliere inesistente* («Несуществующий рыцарь») и др.

Время остальных произведений для российского читателя приходит после 1994 года, начиная с публикации повести *Palomar* («Паломар») и романа *Se una notte d'inverno un viaggiatore* («Если однажды зимней ночью путник»). Далее, в 1997 году, следуют романы *Il castello dei destini incrociati* («Замок скрещенных судеб») и *Le città invisibili* («Невидимые города»).

В 40-е гг. Кальвино – партизан Гарибальдийских бригад, член Итальянской коммунистической партии – обладает практически безупречной политической репутацией, что позволяет удачно вписать его в тот ландшафт мировой литературы, который советская реальность формирует для своего внутреннего пользования. В 1951 году по приглашению Союза советских писателей Кальвино посещает СССР. Его речь, произнесенная по случаю визита, публикуется на первой полосе «Литературной газеты», окрестившей его «прогрессивным писателем» (15 ноября 1951 г.).

Однако по мере того, как ослабевают приверженность писателя коммунистическим идеям, претерпевает изменения круг художественных задач

и затрагиваемых в произведениях тем. В 1956 году Кальвино, остро отреагировавший на вторжение советских войск в Венгрию, выходит из коммунистической партии. Этот жест становится последним политическим заявлением писателя, после которого он начинает всячески дистанцировать себя от этой сферы. Спустя двадцать лет в лекции, опубликованной в форме эссе *Right and Wrong Uses of Political Uses of Literature*, он произносит следующие слова: «Я полагаю, что существует два неверных представления о литературе как о возможном политическом инструменте. Первый заключается в утверждении, что литература должна провозглашать правду, которая уже находится в руках политики. <...> Я думаю, такую педагогическую функцию можно вообразить лишь на уровне плохой литературы и плохой политики»¹¹. Этот тезис может рассматриваться как прямой ответ на процесс адаптации произведений Кальвино в СССР, который выстраивается на явном хронологическом сдвиге: вплоть до 1984 года на русский язык продолжают переводиться тексты, по сути, уже утратившие для автора свою актуальность, в то время как новые работы остаются незамеченными.

Любопытно, что в 1984 году выходит собрание избранных произведений Кальвино, в предисловии к которому Р. Хлодовский заявляет: «Итало Кальвино всегда оставался прежде всего художником. Но отнюдь не «чистым». «Тропа паучьих гнезд» создавалась им как роман социально-полемический»¹². Основываясь на текстах почти сорокалетней давности, литературовед заявляет о неременной, пусть даже и подспудной, вовлеченности Кальвино в политический контекст, используя при этом такую вне-временную категорию, как «всегда», несмотря на то, что между публичным отмежеванием Кальвино от идеи о политизации литературы и этим вступительным словом прошло уже 8 лет. Позиция Р.Хлодовского, впрочем, может быть объяснена не столько

¹¹ Calvino I. The uses of literature: essays. – Houghton Mifflin Harcourt, 1986. P. 121.

¹² Хлодовский Р. Об Итало Кальвино, его предках, истории и о наших современниках: Вст. статья. Итало Кальвино. Избранное. – М.: Радуга, 1984. С. 34.

исследовательской непоследовательностью, сколько осознанным стремлением «обелить» автора, попавшего в список неблагонадежных. В подобной ситуации оказывался не только Хлодовский, но многие другие советские литературоведы, занимавшиеся тогда современными западными писателями. Переходным звеном между пониманием Кальвино как «прогрессивного» по социалистическим меркам писателя и непониманием его дальнейшего творческого пути оказалась рецепция его *Fiabe Italiane* («Итальянские сказки»). Это был сборник, работая над которым, Кальвино мысленно двигался по пути, проложенному В. Проппом в его «Морфологии волшебной сказки». Возможно, именно в это время начинает оформляться его интерес к структурному строению текста, который получит свое воплощение в более поздних произведениях писателя. Советская критика, впрочем, игнорирует такого рода подоплеку. В адрес сборника произносятся нейтральные термины, такие как «сказочность» и т.д., однако акцент делается на той преемственности, которая, якобы, составляет суть отношений между неореалистическими работами Кальвино и этим сборником. В частности, Р. Хлодовский пишет: «Неверно думать, что Итало Кальвино «бежал» в мир сказок от современной ему действительности и от тех сложных проблем, которые ставила изменившаяся жизнь перед прогрессивной итальянской литературой. В трудные 50-е годы он, как прежде, оставался верен своему долгу писателя-антифашиста и демократа. Логика народных сказок — это, по мнению Кальвино, логика народа»¹³.

Так, советская рецепция по инерции, или вынужденно, продолжает встраивать тексты Кальвино в собственную идеологическую парадигму, подвергая их необходимой теперь переработке. Вызывает интерес тот факт, что подобная переработка порой осуществляется критиками из лучших побуждений. Итальянский исследователь Иллариа Сикари, рассматривая

¹³ Хлодовский Р. Об Итало Кальвино, его предках, истории и о наших современниках: Вст. статья. Итало Кальвино. Избранное. – М.: Радуга, 1984. С. 36.

советскую рецепцию сборника рассказов *Le cosmicomiche* («Космические истории») следующим образом характеризует предисловие С. Ошерова: «The introduction was thereby turned into a meta-narrative, which offered the Soviet reader a Marxist interpretive key as if in the voice of Calvino's hero»¹⁴. При этом она отмечает, что разработанный метанарратив оказывается необходимым для того, чтобы произведению могло быть отведено место в том пространстве, которое представляло собой советскую версию мировой литературы.

Фактически, «Космические истории» – единственное напечатанное в СССР произведение из числа тех текстов, которые становятся невозвратно удаленными от прежнего неореалистического метода Кальвино. «Невидимые города», достаточно поздний роман Кальвино, не заручаются поддержкой подобного метанарратива, способного верным образом «объяснить» его для советского читателя, и печатается на русском языке только спустя 25 лет после своего появления. Отношение официальной советской мысли к этому роману емко выразила Ц. Кин: «Эта книга прекрасна, но, к сожалению, ее сложно рекомендовать для перевода, так как скорее всего недостаток сюжета станет преградой для наших читателей, не привыкших к такому жанру. Им будет трудно оценить литературные достоинства этой работы»¹⁵. Вряд ли можно подобрать более точную формулировку, наглядно отражающую степень недоверия советской официальной культуры тексту, который трижды подрывает тщательно оберегаемые устои: дикриминирует авторство как таковое, выводит фигуру ненадежного нарратора, избегает сюжетности. Самое же большее недоверие выказывается читателю, якобы, неспособному к адекватному пониманию произведения. Модель идеального читателя,

¹⁴ Sicari I. (Re)Defining a Literary Genre: How Italo Calvino's Postmodern (Hyper)Novels became "Philosophical Allegories" in the USSR //Columbia University Slavic Department: Ulbandus Review, Vol. 17, 2016. P. 42-61

¹⁵ РГАЛИ, ф. 1573, оп. 4, ед. хр. 291, 7.

конструируемая официальной культурой, оказывается нерелевантной тексту, который, помимо всего прочего, отрицает и шкалу идеальности читателя.

«Невидимые города» – роман, который, что будет рассмотрено нами далее, не только приглашает читателя к активному с ним сотрудничеству, но и благоволит разного рода ошибочным интерпретациям. Кажется, что разработка к этому тексту адаптирующего метанарратива не должна составить большого труда, поскольку эмблематичность составляющих его элементов заведомо предполагает его наличие. Такие попытки предпринимаются, например, И. Володиной, трактующей города-эмблемы предельно аллегорически, однако обнаруживающей за ними социальный подтекст – «душу социального порядка»¹⁶.

Однако, можно предположить, что видимая «бессюжетность» романа становится трудностью не для читателей, ограниченных в доступе к тексту, но для официальных интерпретаторов, поскольку разрыв смысловых связей между его фрагментами препятствует укладыванию в пустующие пазы текста какой-либо идеологии. В случае «Невидимых городов» Кальвино, фактически, покидает позицию в диалоге с читателем, освобождая место для самодостаточного текста, однако в отношении «читатель – текст» вмешивается государство, стремящееся стать медиатором между ними. Не желая допустить самой возможности существования множества интерпретаций и будучи не в состоянии предложить собственную, способную стать «образцовой», оно предпочитает проигнорировать этот литературный факт.

Даже после публикации перевода роман, взывающий к читательской инициативе, продолжает оставаться практически «неозвученным» отечественным литературоведением и критикой, несмотря на то, что, трудно поверить, будто он не всколыхнул читательскую среду. «Невидимые города»

¹⁶ Володина И. История итальянской литературы XIX-XX веков. – М.: Высшая школа, 1990. С. 208.

упоминаются в ряде исследований, посвященных, например, интерактивной литературе и гипертекстовым связям (Г. Касимова «Жанровые особенности интерактивного романа второй половины XX века», А. Лазарева «Гипертекстовые связи в различных функциональных стилях» и др.), однако эти обращения к роману отличаются эпизодичностью и нацеленностью на включение этого текста в разрозненный ряд произведений, объединенных общим ярлыком постмодернистской литературы. В целом же, создается впечатление, будто над «Невидимыми городами» довлел та же инерционная сила, которая сопутствовала рецепции Кальвино в советский период, словно все еще заставляя хранить молчание в отношении этого романа. Подводя итог извилистому пути произведений Кальвино в СССР и ссылаясь на работу И. Володиной «История итальянской литературы XIX-XX веков», И. Сикари делает спорное заявление, которое отчасти не лишено правды, но эта правда проявляется в другом аспекте: «Эта тенденция продолжается в 1990-е в перспективе развала СССР, когда критики все еще продолжают находить в его работах марксистскую подоплеку»¹⁷. Вряд ли можно говорить о том, что в 90-е годы рецепция Кальвино продолжает основываться на открытом проговаривании идеологии через текст. Скорее всего речь должна идти о некоей остаточной все-объясняющей энергии, стремящейся заполнить пустоты неопределенности однозначным содержанием. Вероятно, эта же энергия препятствует полноценной реализации нового типа чтения, который предполагает этот текст, уже попавший в руки широкой аудитории в 1997 году.

¹⁷ Sicari I. (Re)Defining a Literary Genre: How Italo Calvino's Postmodern (Hyper)Novels became "Philosophical Allegories" in the USSR //Columbia University Slavic Department: Ulbandus Review, Vol. 17, 2016. P. 42-61

ГЛАВА 3

3. 1 РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА «НЕВИДИМЫЕ ГОРОДА» В США

В эссе, опубликованном в *New York Times* по случаю 20-летия со дня смерти Итало Кальвино, Джонатан Летем дает писателю емкую характеристику: «Кальвино был одним из величайших писателей XX века и оказался среди немногих итальянцев (включая Альберто Моравиа, Луиджи Пиранделло и Умберто Эко), сумевших преодолеть барьер нашей постыдно невосприимчивой культуры»¹⁸. При этом следует отметить, что близкое знакомство Кальвино с американской культурой происходит в переходный для писателя период отказа от неореалистических и коммунистических идей. Несмотря на ограничения, накладываемые на въезд, Кальвино удается посетить США в 1959 году. Повторный визит этой стране он наносит в 1976 году, уже будучи почетным членом Американской Академии. Третья запланированная поездка в США, во время которой Кальвино должен был прочитать серию лекций в Гарвардском университете, не состоится: Кальвино умрет незадолго до отъезда.

Интересно, что сам писатель предлагает следующее объяснение своей популярности в Америке: «Можно сказать, что в Соединенных Штатах случилось нечто противоположное: изначально мое имя стало известным благодаря некоторым важным «*opinion-makers*» (таким как Гор Видал: можно сказать, что именно он представил меня), и та книга, которая стала хитом, была, вы бы сказали, наиболее отстоящей от американских читательских привычек – ею стали *Invisible Cities*»¹⁹.

В отличие от Европы, где первым отголоском известности Кальвино было признание широкой читательской аудиторией, в круг чтения американцев его книги вошли с легкой руки тех, кого писатель называет «*opinion-makers*». В

¹⁸ Lethem J. Italo for beginners // *New York times book review*, No. 53404, 2005. P. 31.

¹⁹ Calvino I. *Hermit in Paris: Autobiographical Writings*. – Vintage, 2007. P. 182.

частности, Кальвино отдает должное Гору Видалу, крупной фигуре в американской литературе второй половины XX века. Он посвятил Кальвино два крупных эссе: *Fabulous Calvino*, опубликованное в *The New York Review of Books* в 1974 году, и *On Italo Calvino*, напечатанное там же уже после смерти писателя, в 1985 году. Последнее эссе проникнуто траурным пафосом, скорбью по невозполнимой утрате, которой, по словам публициста, стала смерть Кальвино для мировой литературы. Вообще, в оценках, озвучиваемых Видалом, можно проследить тенденцию к подчеркнuto громким заявлениям, однако многие из них представляют для нас интерес.

В качестве трамплина, от которого отталкиваются его рассуждения в приведенном тексте, Видал выбирает повесть *Palomar* – «the last meditations about Nature», как ее подписал Кальвино. В этом произведении он обнаруживает нечто, являющееся, в его представлении, квинтэссенцией творчества этого автора, – неутомимую, но отстраненную созерцательность, призванную на помощь в поиске единственной фундаментальной истины среди всеобщей относительности: «Он с точностью фиксирует мельчайшие детали природы: звезды, волны, ящериц, черепах, обнаженную женщину на пляже. В этом процессе он колеблется между макро и микро. Целым и частью. <...> Книга написана в настоящем времени, словно ученый представляет отчет о продолжающемся эксперименте, исследовании жизни»²⁰. На этот отстраненный, стремящийся к объективности метод разложения реальности на составные части обращает свое внимание и Франк МакШейн, когда пишет о работе Кальвино над сборником итальянских сказок: «Стремление Кальвино упорядочить материал в научной манере помогло ему в его исследовании формы, в отборе и переводе историй из локального фольклора»²¹.

²⁰ Vidal G. On Italo Calvino // *The New York Review of Books* November, Vol. 21, 1985. P. 3-10.

²¹ MacShane F. The Fantasy World of Italo Calvino // *New York Times Magazine*, Vol. 10, 1983. P. 23-50.

Во многих случаях данный метод замыкается на самом себе: персонажи Кальвино не извлекают конечных выводов из своих наблюдений. Так, например, Кублай Хан и Марко Поло, в своих диалогах сменяют один промежуточный вывод на другой, убеждаясь в относительности каждого, чтобы в итоге прийти к открытому в смысловом плане финалу романа. Подобный метод позволяет Кальвино балансировать между зоной отчужденности и зоной включенности в современную ему реальность: «Кальвино не предлагает нам решения, потому что задача интеллектуала в современном обществе ограничена поиском корня проблемы – он не имеет возможности найти способ исцелиться от нее»²².

Он концентрируется на поиске первопричин сущего, но работает с ними только в поле текста, практически не выходя за его пределы. Сборник подготовленных для Гарварда лекций Кальвино *Sei proposte per il prossimo millennio*, название которого звучит в довольно дидактическом тоне, представляет собой рассуждения о шести ценностях, необходимых, по мысли писателя, в новом тысячелетии, однако и здесь Кальвино не переступает границы литературы. Он размышляет о важности таких качеств, как легкость, скорость, точность, наглядность, множественность и согласованность в литературном произведении, лишь изредка проецируя их значение на реалии внешнего по отношению к тексту мира.

В контексте рассуждения о поздних политических взглядах Кальвино Видал отмечает: «Поскольку он был писателем, а не теоретиком, он также был наблюдателем, а не политиком»²³. Самому писателю принадлежит не менее характерное высказывание, недвусмысленно расставляющее приоритеты: «Меня интересуют писатели – они могут говорить то, чего политики говорить не могут». Другими словами, в отношении внелитературной реальности

²² Vidal G. On Italo Calvino //The New York Review of Books November, Vol. 21, 1985. P. 3-10.

²³ Там же. С. 5.

писатель применяет метод отстраненной созерцательности, дающий право на жизнь его устремлениям к объективной истине. Он становится теоретиком в жизни, но эмпириком в литературе.

Еще одним наблюдением Видал делится в интервью, ставшем частью проекта *The New York Times – Audio Special: Celebrating Italo Calvino*: «Давайте использовать слово, которое часто используется неправильно – универсальное. Там, где был Кальвино, была литература. Нравится вам это или нет»²⁴. Таким образом, становятся ясны границы реальности, в которой полноценно существовал писатель, – вся она принадлежит интертекстуальному пространству мировой литературы.

Размышляя о предполагаемой проблеме национальной идентичности Кальвино пишет: «Честно говоря, я всегда рассматривал литературу в контексте более широком, чем национальный, поэтому это никогда не доставляло мне неудобств»²⁵. Он сознательно отказывается от размещения своего авторского «Я» в системе координат, где определяющим является национальный признак. Его понимание культуры и понимание его культурой много шире, сложнее и понятнее одновременно. Об этом говорил не только Видал, близко знакомый с Кальвино, но и американские и британские писатели, открывшие его для себя на дальней дистанции, например, Джон Апдайк, Джон Барт и Энтони Берджес. Последнему принадлежат следующие слова, полные поэтической силы, – заявление о релевантности текстов Кальвино любой культуре: «Кальвино оказал неопределимое влияние на нашу культуру и, до известной степени, на нас самих. Читая его книгу, мы убеждаемся в своей вере в то, что человеческие устремления всюду одинаковы, что золото лучше, чем бумажные деньги, что золотые волосы полны магии, что любовь женщины ценнее рубинов, что

²⁴ Audio Special: Celebrating Italo Calvino. – The Cooper Union in New York, Oct. 22, 1999.

²⁵ Calvino I. Hermit in Paris: Autobiographical Writings. – Vintage, 2007. P. 165.

животные, растения и минералы образуют единство, и что, в целом, жизнь довольно сложна»²⁶.

Итак, смысловым ключом к пониманию художественного метода Кальвино можно назвать точку схождения двух тенденций: наукообразного подхода по отношению к описываемой реальности, аналитического ее разложения на составляющие и одновременной концентрации на внутренних возможностях текста, практическом тестировании заложенных в нем возможностей.

В центре внимания Кальвино часто находятся внутренние отношения между структурными элементами и смыслопорождающий потенциал этих отношений. Тот же *Palomar* представляет собой повесть, состоящую из 27 глав, которые организованы по схеме 3-3-3, разбивающей главы на тематические триады. Этот принцип организации оказывается созвучным исследовательскому методу разложения реальности, применяемому главным героем.

Другим примером может быть роман *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, который состоит из одних только первых глав, конструирующих фрагментарный нарратив. Предметом рефлексии становится сама возможность существования литературного произведения в тех или иных экспериментально заданных условиях («constrained writing»).

Роману «Невидимые города», который является объектом нашего исследования, присуща автореференциальность, направленность текста на самое себя. Произведение обладает свойствами самоорганизующейся системы, существующей за счет не имитации реальности, а внутренних структурных ресурсов. Точки соприкосновения с реальностью практически отсутствуют, текст оказывается подвешенным, и если система и открывается вовне, то для того, чтобы вступить в диалог с другими текстами (*Il Milione* Поло, *La Divina*

²⁶ Burgess A. Then and Now //The Times Literary Supplement. Jan. 9, 1981. P. 28.

Commedia Данте, *Kubla Khan; or, A Vision in a Dream* С. Кольриджа, *The Dream of Coleridge* Х. Л. Борхеса и др.) Диалог этот способен покрыть собой временную прямую, уходящую в самую глубину веков. Он же способен подняться над границами тех плотных культурных образований, которые представляют собой корпуса национальных текстов.

Интересно, что в *On Italo Calvino* Видал в ироническом ключе цитирует фрагмент из критической статьи о творчестве Кальвино, напечатанной в *Partisan Review*: «Кальвино популярен, если он вообще популярен, среди теоретиков, потребителей "текста", а не романов и историй». Это высказывание демонстрирует негативную реакцию на то же самое явление – направленность текста на текст. В данном случае она вменяется в вину автору, поскольку в его произведениях тестирование механизмов работы текста превалирует над нарративной составляющей, что делает их предметом интереса узкого круга исследователей литературы, но не «обычных» читателей. Ряд рецензий рассматривает произведения Кальвино как своего рода эскапизм, побег в технику письма.

Именно в такой парадигме «литературы о литературе» произведения Кальвино, в том числе «Невидимые города» рассматриваются во многих американских исследованиях, например, в книге *Understanding Calvino* Бено Вейсса, одной из самых крупных работ, посвященных творчеству писателя, *Textual Geography: The Role of the Reader in "Invisible Cities"* Каролин Спрингер, *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon. Italo Calvino's Storytelling* Анджелы Дженнет и др. Хотелось бы отдельно упомянуть статью *Seriality and Narrativity in Calvino's "Le citta invisibili"* Джеймса Кэролла, в которой изучаются соотношение двух противоборствующих тенденций – повествовательной инерции и тормозящей ее сериальности, и работу Майкла Вуда *Hidden in the Distance: Reading Calvino Reading*, которая предлагает глубокое исследование знаковых кодов, переплетающихся между собой в романе.

Внимание уделяется также проблеме соотношения фантазии и правдоподобия, фантазии и фантастического, фантазии и научности в произведениях Кальвино. Одной из важнейших работ на эту тему является *A Question of Genre: Italo Calvino: Metamorphoses of Fantasy*, монография Альбера Говарда Картера, ставшая своего рода переходным звеном между исследованиями, которые придерживаются границ текста и интертекстуального пространства, стоящего за ним, и исследованиями другого типа – теми, которые вынимают из него структурную модель и накладывают ее на внетекстовую реальность. Ярким примером может служить статья *Form and Formula in Calvino's Invisible Cities* Лауры Марелло, опубликованная в посвященном Кальвино номере журнала *The Review of Contemporary Fiction*. В ней проводятся аналогии между внутренней структурой романа, предварительно визуализированной, и моделью расширения вселенной Хаббла. Несмотря на ошеломляющую масштабность сравнения, выдвинутая гипотеза вполне вписывается в систему точек зрения на творчество Кальвино, некоторые произведения которого, например, сборник рассказов *Cosmicomics*, читаются как science fiction. Этому способствует не только характерный тип авторского мышления, в котором соединились ориентация на научную картину мира и свобода творческого воображения, но и рецензии популярных в Америке представителей этого жанра, например, Урсулы Кребер Ле Гуин.

Достойными внимания представляются междисциплинарные исследования, в которых роман становится не основным предметом исследования, а скорее дополнительным источником проблематики. Так, например, «Невидимые города» привлекают интерес специалистов в области урбанистики, социологии города и т.д. (*Reconceptualising thought and Space: Labyrinths and Cities in Calvino's Fictions* Керстен Пилтц, *Space, the City and Social Theory* Фран Тонкисс, *Mapping Experience* Марка Трейба).

Многообразие критических оценок и работ, предлагающих различные интерпретации романа, в полной мере подтверждает тезис Фортине об «американской» природе этого произведения. Оно действительно находит отклик у американских читателей, в том числе, благодаря протекции со стороны авторов, пользующихся авторитетом среди широкой публики. Не меньшее значение в этом процессе имеет такое свойство романа, как его, своего рода, «очищенность» от тех культурных кодов, которые требуют от читателя актуализации багажа специфических знаний. Даже временно-пространственная организация текста как будто не обязывает читателя к погружению в контекст: исторический сюжет Марко Поло и Кублай Хана воспринимается скорее как некая абстракция, выведенная за пределы реального мира, а само обращение к этому сюжету – как, собственно, способ вырвать художественную реальность из реальности актуальной, неизбежно привлекающей множество лишних культурных кодов. Такая «очищенность» благоволит быстрой и безболезненной абсорбции текста культурой, которой, в принципе, свойственно стремление вбирать и адаптировать под себя все доступные продукты иных культур.

3. 2 «НЕВИДИМЫЕ ГОРОДА» В «ЗАПАДНОМ КАНОНЕ»

Западный канон в широком смысле представляет собой корпус художественных произведений, оказавших наибольшее влияние на становление западной культуры, сформировавших магистральную традицию. Критерии, по которым то или иное произведение признается каноническим, представляются достаточно размытыми, потому вряд ли можно говорить о некоем «каноническом каноне». В настоящее время авторитетными являются, например, антологии, составленные под редакцией Гарвардского (*The Harvard Classics*), Оксфордского (*Oxford World's Classics*) университетов или крупных издательств (*Great Books of the Western World by Encyclopædia Britannica, Inc.*). Все они так или иначе отличаются друг от друга. Если некоторые произведения, считающиеся бесспорно великими, включены во все версии канона по умолчанию, то множество других, особенно созданных в XX веке, находятся на периферии признанного. Более того, внутри одного корпуса произведений западной традиции, существует ряд национальных канонов, рассматривающих культурные достижения различных народов, а также списки, ограниченные определенными временными рамками. Так, образование, задуманное глобальным, рассыпается на множество под-канонов, и сама возможность такого синтезирующего подхода ставится под сомнение.

Одна из самых убедительных попыток составить корпус ключевых литературных текстов принадлежит Харольду Блуму. Его «Западный канон» был создан в 1994 году. Он включает в себя внушительный перечень произведений от «Эпоса о Гильгамеше» до произведений современных американских авторов. Все они разделены по историческому (*The Theocratic Age, The Aristocratic Age, The Democratic Age, The Chaotic Age*) и национальному признакам. Пристальное внимание Блум уделяет 26 авторам от Данте до Беккета, которым посвящены критические эссе, составляющие

основной корпус книги. Однако предметом нашего интереса является упоминание Итало Кальвино в числе ключевых итальянских авторов хаотической эпохи. Роман «Невидимые города» первым отмечен в списке его произведений, в который также включены *Il barone rampante*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* и *Ti con zero*. Несмотря на то, что в «Западном каноне» Блум не отводит Кальвино место среди авторов, которым посвящены развернутые эссе, он, тем не менее, говорит о нем и о «Невидимых городах» в книге *Italo Calvino: Comprehensive Research and Study Guide*, вышедшей под его редакцией в 2002 году. Повторное и намного более обстоятельное обращение к творчеству Кальвино наводит на мысль, что беглое, казалось бы, упоминание этого автора в списке «Западного канона» не является случайным. Далее мы попытаемся рассмотреть, что могло послужить причиной включения романа «Невидимые города» в список Блума.

Сама по себе идея разработки некоего корпуса текстов, способного отразить многообразие мировой литературы, пусть даже только той ее части, что оказалась значимой для западной культуры, восходит к концепции Гете, который неоднократно провозглашал: «Я убежден, что формируется мировая литература и что все нации тяготеют к этому». Термин «мировая литература» генетически связан с представлениями о «мировой истории» (Шиллер), «мировой душе» (Гегель), и полагает континуальность неотъемлемым свойством культуры, обусловленным единством человеческой природы, общностью ее проявлений. В XX веке важные основы методологии закладывает Э. Ауэрбах в работе «Филология мировой литературы», утверждающий, что она, мировая литература, есть «разнородный фон свершающейся над всеми общей судьбы»²⁷.

²⁷ Ауэрбах Э. Филология мировой литературы // Вопросы литературы, No. 5, 2004. С. 123-139.

В работах самого Блума подобные идеи прослеживаются еще в *Map of Misreading* (1975), где он пишет о «peculiarly American re-centering», своего рода пересборке текста, которая направлена не только на возвращение и централизацию его смыслового ядра, но и, как мы можем судить по «Западному канону», на восстановление внутренней логики общей литературной традиции, смысловую централизацию в более широком смысле. Интересно, что этой тенденции но приписывает национальный характер, что отчасти согласуется с тем, как чутко американская критика отреагировала на сигналы общекультурного кода, посылаемые Кальвино.

Один из основных факторов, мотивирующих эволюцию литературы, Блум называет «страхом влияния»: «Если рассуждения, приведенные в моей книге, верны, тогда скрытым предметом большинства стихотворений трех последних столетий был страх влияния, страх каждого поэта, что ему уже не дано представить подлинное произведение искусства»²⁸. Позже он отказывается от наиболее крайних своих убеждений, подразумевающих наличие только одного этого рычага, приводящего литературный процесс в движение, однако влияние ранней блумовской концепции на «Западный канон» неоспоримо и не раз им проговаривается: «Канон в первую очередь проявляется как страх влияния, который формирует и искажает каждое новое письмо, стремящееся к постоянству»²⁹.

Блум вводит понятие «сильного автора», в творчестве которого конфликт между влиянием и страхом влияния разрешается в пользу последнего. Сильный автор отличается от прочих не только тем, что стремится преодолеть уже написанное до него, застывшее, ставшее по большей части историческим фактом. Главное различие, по мнению Блума, заключается в том, что в творческой перспективе сильного автора страх становится более продуктивным,

²⁸ Bloom H. *The anxiety of influence*. – New York: Oxford UP, 1973. P. 145.

²⁹ Bloom H. *The western canon*. – Houghton Mifflin Harcourt, 2014. P. 36.

чем влияние, и тем самым позволяет преломить традицию: «История плодотворного поэтического влияния, которое следует считать ведущей традицией западной поэзии со времени Возрождения, — это история страха и самосохраняющей карикатуры, искажения, извращения, преднамеренного ревизионизма»³⁰.

Рассматривая «Невидимые города», можно, конечно, говорить о преодолении влияния в рамках литературной традиции. Стоит указать на то, как автор работает с жанровой спецификой такого литературного явления, как путевой очерк, к которому так или иначе относится текст внутри текста, продуцируемый фиктивным нарратором. Такие присущие этому жанру черты, как дескриптивность и субъективность, сохраняются в «Невидимых городах», однако становятся свойствами с двойным дном, о чем будет говориться в работе.

Также на поверхности лежат несколько текстов, которые напрашиваются на то, чтобы считаться переосмысленными Кальвино. Прежде всего, это *Il Milione* («Книга чудес света») – подробное описание странствований Марко Поло по Азии. Интересно, что этот текст – возможно, один из самых достоверных источников сведений о жизни Марко Поло – заранее поставлен под сомнение. *Il Milione* не принадлежит перу Марко Поло, чей уровень грамотности, по многочисленным свидетельствам, не был достаточным для полноценного письменного повествования. Считается, что этот сборник был записан с его слов итальянским писателем Рустикелло.

Данный факт вызывает сомнения в степени достоверности *Il Milione* у ряда исследователей. Помимо того, что книга полна разного рода умолчаний и неточностей (в том числе географических), она является продуктом опосредованного творчества. Первым посредником между исторической точностью и текстом служит память Марко Поло, вторым – скриптор, который

³⁰ Bloom H. The anxiety of influence. – New York: Oxford UP, 1973. P. 147.

также располагал возможностью перерабатывать записываемый материал по своему усмотрению. В свете *Il Milione* Марко Поло как историческая персоналия, таким образом, предстает перед нами как личность, дважды дистанцированная: мы не можем верить ни ему, ни тексту под его именем. В случае чрезмерного правдоискательства, как это можно наблюдать у британской исследовательницы Франсис Вуд (Wood, Frances. *Did Marco Polo Go to China?*, *Asian Affairs* 27.3 (1996)), по версии которой эта книга полностью сфабрикована, можно даже не верить в Марко Поло как в человека, действительно совершившего путешествие в Азию. Кальвино играет на этом недоверии к историческому тексту, преобразуя его в фигуру ненадежного нарратора, что будет рассмотрено в дальнейшем.

Второй важный текст – это «Божественная Комедия» Данте, разумеется, включенная Блумом в «Западный канон». Особый интерес для нас представляет то, как дантовский ад – замкнутая самодостаточная система с жестким иерархическим устройством – переосмысливается в романе Кальвино: с одной стороны, он становясь возможным архитектурным прототипом «Невидимых городов», с другой стороны, преобразуется в образ тотального «города-ада», распространяющегося повсеместно: «Для живущих ныне ад — не будущность, ежели он существует, это то, что мы имеем здесь и теперь, то, где мы живем изо дня в день, то, что все вместе образуем».

Ассоциативно связывается с «Невидимыми городами» и поэма С. Т. Кольриджа «Кубла Хан, или Видение во сне». Само название произведения, а также приведенная в предисловии автора история его создания, которая заранее конструирует предощущение ирреального, указывают на то, что вереница образов, разворачивающаяся в поэме, - плод воображения. Поэма Кольриджа не требует от читателя довериться вымыслу, но предлагает его пережить, пропустить через себя. Повествование Марко Поло не так явно разоблачает свое происхождение, но по косвенным признакам читатель вместе с императором

могут полагать, что оно тоже – грандиозный вымысел. Можно сказать, что Кальвино наследует от Кольриджа игру со степенями читательского доверия. Так, читатель ставит на приблизительно на одну и ту же ступень предисловие у Кольриджа и повествуемое абстрактным нарратором у Кальвино (условное доверие), а на другую ступень – поэтическое видение и повествуемое фиктивным нарратором (недоверие).

На другой текст, предположительно наложивший отпечаток своего влияния на роман, указывает Франк МакШейн: «Основное влияние на эту книгу воображаемых мест оказали «Озарения» Рембо, и, по сути, это тоже серия стихотворений в прозе»³¹. Калейдоскопичность причудливых ландшафтов, отсутствие фабульных связей между фрагментами роднят произведения двух авторов, позволяя вновь говорить о мировой литературе как о пространстве непрерывающейся интертекстуальной циркуляции.

Кроме всевозможных литературных влияний, некоторые из которых были перечислены, «Невидимые города» вступает во взаимодействие с влиянием более глобальным: можно сказать, что роман Кальвино – это текст о преодолении самой эпохи, которую Блум называет «хаотической». Другими словами, это произведение, будучи закономерным порождением эпохи хаоса, стремится одержать победу над этим хаосом – тем, что стало импульсом для его появления.

В комментарии *On Invisible Cities* обращает на себя внимание отчетливая переключка с концепцией Блума: ведущая сила, побуждающая автора к письму, – это страх, а именно «интеллектуальная агорафобия», полностью осознанная самим автором. Кальвино обеспокоен размерами непреклонно возрастающей энтропии, властвующей во внешнем мире. Одним из наиболее явных воплощений энтропической энергии для него становятся города-мегаполисы,

³¹ MacShane F. The Fantasy World of Italo Calvino //New York Times Magazine, Vol. 10, 1983. P. 23-50.

утратившие всякое подобие организованной структуры. Созданный роман Кальвино называет «последним признанием в любви городу», звучащим тогда, когда города теряют очеловеченный облик, когда жизнь в них становится невозможна. Каким бы апокалиптичным ни казался пафос авторских слов, он, тем не менее, совершает усилие противостоять кризису доступными ему средствами, расчлняя непрерывный поток поступаемых данных на дискретные единицы, количество которых ограничено: «То, что я инстинктивно чувствовал, – это облегчение, чувство безопасности, те же самые ощущения, что я испытываю каждый раз, когда обнаруживаю, что беспорядок неуловимых, неопределенных линий оказывается точной геометрической формой; или каждый раз, когда мне удастся различить ряд фактов и сделать выбор из числа возможностей, которые, в противном случае, окажутся бесформенной лавиной событий»³².

По сути, «Невидимые города» ставят перед собой ту же задачу, что и «Западный канон» (синтез) и применяют тот же метод (каталогизацию). Канон Блума, представляющий собой попытку синтеза в рамках такой исследовательской парадигмы, как филология мировой литературы, сам отчасти «вдохновляется» тем, что рассматривает в качестве катализатора новаторской творческой энергии. Потребность в каноне, каким бы спорным он ни был, проистекает из закономерного чувства если не страха, то во всяком случае тревожного замешательства, которое испытывает человек, входящий в область мировой литературы без каких бы то ни было ориентиров. Навигация внутри накопленного массива культурно значимых текстов без ориентиров невозможна.

«Западный канон», в свою очередь, не то чтобы разрабатывает четкую систему координат, а скорее предлагает критерии, с помощью которых можно осуществлять навигацию, не подключая «лишние» контексты. Блум

³² Calvino I. The literature machine: essays. – Random House, 2011. P. 88.

отказывается рассматривать канонические произведения в социальной, политической, этической парадигмах, утверждая, что выбранные им тексты принципиально аполитичны, имморальны, и представляют собой продукт не социальной среды, а скорее интертекстуального измерения: «Прежде чем стать каноническими, они выжили в сложнейшей борьбе <...>. Их эстетическая ценность проистекает из борьбы между текстами». Одновременно с этим, канонические тексты – это то, что возникает по воле индивидуального авторского сознания: «Канон – это Платон и Шекспир: это образ индивидуального мышления»³³.

Здесь на первый план выходит диалектика отношений между индивидуальным и универсальным, так как и Блум, и Кальвино противопоставляют хаосу категорию универсального. Универсалии как понятия, состоящие из свойств, принадлежащих данному классу и существующие вне зависимости от конкретных вещей, являются тем инструментом, с помощью которого познается и систематизируется реальность. В понимании Блума универсальность – это та черта творчества писателя, которая позволяет его произведениям ассимилироваться в любой культурной среде (самый яркий пример – Шекспир): «Если бы мы могли создать универсальный канон, мультикультурный и многовалентный, то важнейшей его книгой было бы писание, будь то Библия, Коран или восточные тексты, но скорее всего – Шекспир, который ставится и читается везде, на любом языке и при любых обстоятельствах»³⁴. Универсальные тексты могут быть прочитаны, в значительной степени *пережиты* без специфического читательского опыта, добываемого не изнутри, а из окружающего мира. Данное определение, как было рассмотрено ранее, вполне применимо к «Невидимым городам».

³³ Bloom H. The western canon. – Houghton Mifflin Harcourt, 2014. P. 63.

³⁴ Там же. С. 38.

Можно сказать, что с точки зрения Блума предельная индивидуальность мышления порождает более «абсолютные» универсалии, чем традиция. Традиция регламентирует локальные универсалии, пригодные только для группы тех людей, которые ей следуют, оставаясь чуждой для людей, принадлежащих другим группам. Она есть продукт опыта приобретенного, вторичного по отношению к первоначальному интересубъективному смыслу, и заслуга индивидуального сознания заключается в том, что оно совершает прорыв к истинно универсальному.

В свете вышесказанного отпадает противоречие, которое могло бы возникнуть, когда в качестве критерия для канонизации текстов Блум, наряду с универсальностью, называет «странность». Странность не столько антонимична универсальности, сколько является особой формой ее проявления – общей не-подходящостью: «Я попытался напрямую противостоять величю: спросить, что делает автора и работы каноническими. Чаще всего оказывалось, что ответ на это вопрос – странность, вид оригинальности, который либо не может быть ассимилирован, либо настолько ассимилируется, что мы перестаем воспринимать его как странный»³⁵. Странность в каком-то смысле означает противопоставленность преходящим факторам, существующим здесь и сейчас. Канонические тексты вневременны: они либо настолько универсальны, что могут ассимилироваться в любой культурной среде, либо настолько «странны», что не вписываются ни в одну из возможных

К универсальность осознанно стремится и Кальвино, заявляющий, что его все его города суть город вообще, «the city in general», универсальное представление о нем. Каждый из невидимых городов обладает присущими только ему признаками, однако они не формируют самостоятельный смысловой уровень. Они активируются только при включении объекта в какую-либо систему счисления. Города могут определяться содержательными признаками,

³⁵ Bloom H. The western canon. – Houghton Mifflin Harcourt, 2014. P.42.

позволяющими им входить в соответствующий тематический блок, порядковым признаком, определяющим место города в серии, степень отклонения от универсальной модели (для императора) или степень близости к универсальной модели (для путешественника).

«Невидимые города» также соответствуют характерной вневременности. Прежде всего, стоит обратить внимание на то, что в качестве условной художественной реальности выбран Китай конца XIII века, который, разумеется, не является историческим Китаем конца XIII века. Во-первых, само решение цитировать реальность, существенно отстоящую и во времени, и в пространстве, является приемом, обрывающим все возможные связи с авторским «здесь и сейчас». Этот прием позволяет универсализировать образ города, очистить его от злободневных коннотаций и одновременно указать на вневременную связь между городами, существовавшими во все эпохи: «Древние города имеют смысл только в том случае, если они были придуманы и написаны с учетом сегодняшнего города»³⁶. Бесчисленно многое приводится к универсалии, релевантной для любого временного измерения.

Во-вторых, отдаленная и во времени, и в пространстве реальность используется только как предлог для зачина: на самом деле место действия романа – это неопределенное «где-то». Вопреки тому, что в современном мире, картографированном до последнего метра, не существует никаких «где-то», Кальвино создает это неопределенное пространство, зависшее в безвестности. Несмотря на то, что Марко Поло описывает, казалось бы, конкретные топографические единицы, они абсолютно нематериальны, «невидимы» и не доказаны. Император никогда не видел их своими глазами, и ему остается полагаться только на рассказы путешественника. Путешественник, в свою очередь, уличен в ненадежности.

³⁶ Calvino I. On "Invisible Cities" //Columbia: A Journal of Literature and Art, No. 8, 1983. P. 37-42.

Таким образом, понятие универсального и работа со всеми смыслами этого понятия являются в каком-то смысле фактором, объединяющим оба текста. Кроме того, в качестве общей черты можно выделить процесс конструирования определенной модели мира на основе разрозненного материала – литературных текстов и незримых городов (во втором случае этого конструирование осуществляется двумя действующими силами – персонажами и самим автором), – побуждаемое потребностью в пространственной навигации. Мотив страха, возникающий сначала не как причина для структурирующей деятельности, а как стимул к разрастанию энтропии, то есть преодолению традиции на основе страха влияния как первопричине литературной эволюции, в конечном итоге оказывается вывернутым наизнанку: можно предположить, что именно тревога, порождаемая отсутствием ориентиров в литературном пространстве, побуждает Блума к составлению «Западного канона». В схожем чувстве страха – «интеллектуальной агорафобии» – обнаруживаются изначальные мотивы Кальвино, вдохновившие его на написание «Невидимых городов». Сходству побуждений вторят и методы классифицирования, используемые обоими авторами. Совокупность всех этих фактов, как нам кажется, способна дать объяснение месту «Невидимых городов» в каноне Блума.

ГЛАВА 4

4.1 Опыт интерпретации «Невидимых городов»

Рассмотрев три типа рецепции романа «Невидимые города», обнаруженные в истории чтения и интерпретации этого текста в трех разных странах, мы бы хотели подойти к собственному опыту интерпретации и попытаться изложить в некотором смысле новое видение на произведение Кальвино.

Как было замечено ранее, сами по себе невидимые города чаще всего прочитываются либо как своего рода универсалии, на что указывает и сам Кальвино и что органично вписывается в контекст канона, либо как фантастические образования, плод воображения, что соответствует раннему восприятию Кальвино, зарекомендовавшего себя как автора в той или иной степени «фантастических» текстов.

Действительно, невидимые города вполне могут оказаться причудливой фантазией Марко Поло, который не приводит ни одного доказательства их существования, не повествует о собственном опыте взаимодействия с городским пространством. Они скорее напоминают сны, в которых путешественник остается отстраненным наблюдателем. К. Джеймс указывает на то, что голос фиктивного нарратора, то есть Марко Поло, на самом деле подменен «нейтральным голосом»: «Кажется, что, возможно, в конце концов, рассказчик из городов - это не Поло, а анонимный «невидимый» голос из ниоткуда»³⁷. Этот голос, по всей видимости, исходит оттуда, где и находятся невидимые города – из *ниоткуда* или (если мы все же в какой-то степени доверяем нарратору) *откуда-то*. Более того, он будто бы звучит не только из

³⁷ James C. P. Seriality and Narrativity in Calvino's *Le città invisibili* //MLN, Vol. 97, No. 1, Italian Issue, 1982. P. 144-161.

уст Марко Поло – он звучит и в голове императора, он интерсубъективен, подобно голосу бессознательного, и тоже в каком-то смысле универсален.

Однако, помимо своего существования в качестве универсалий или фантазий, города также представляют собой элементы математической серии. Тогда место их существования – elsewhere – превращается в «serial elsewhere»³⁸.

Кальвино работает над романом так, словно это картотека, требующая систематического подхода: изначально каждый эпизод записан на отдельной карточке, затем они подвергаются систематизации. Результатом этого подхода становится каталог – не исчерпывающий, но предлагающий определенную структуру, благодаря которой разрозненные данные приобретают порядок. Различие между каталогом Блума и каталогом Кальвино заключается в том, что у последнего организующий принцип весьма условен: мы не можем однозначно определить, какую задачу выполняет последовательность чисел, кроме как установление порядка ради самого порядка. В контексте эстетических взглядов Кальвино формула «порядок ради порядка» не кажется бессмысленной.

В авторском комментарии Кальвино сохраняет долю неопределенности, не давая объяснения функциональному назначению созданной структуры, однако пишет следующее: «Я попытался разработать наилучшую структуру на основе материала, который я собрал, поскольку я хотел, чтобы эти серии чередовались, переплетались друг с другом». Кальвино уделяет пристальное внимание отношениям элементов внутри структуры, но как целое она для него самоценна. Ее наличие не облегчает навигацию среди множества элементов, как того бы хотелось Кублай Хану. Наоборот, она может показаться искусственным усложнением, поскольку эта структура внечеловечна и надличностна. Она не испытывает влияния субъекта, и как бы сама освобождается от страха влияния, присущего человеку.

³⁸ Там же, Р. 144-161.

Марко Поло в роли нарратора, тем не менее, находится в зависимом от этого чувства положении. Как было упомянуто, он время находится под подозрением – читательским, императорским – и, наконец, выводится на чистую воду. Когда обнаруживается, что все описываемые путешественником города суть одно и то же, возникает закономерный вопрос о том, какова же сущность этого «одного и того же». Признание Марко Поло происходит в шестой главе: «Описывая любой город, я рассказываю что-то о Венеции»³⁹. Становится ясно, что все города – это бесконечные инкарнации единственного места на карте, в свете воспоминаний о нем превращающиеся в структурные синонимы.

В этой точке исследования неизбежно возвращение к диалектической связи между индивидуальным и универсальным. Если Венецию можно назвать личной традицией нарратора, то он не совершает прорыв через традицию. Мысль о Венеции – мысль навязчивая, неотступная, и более всего она является таковой, потому что сам нарратор находит известное удовольствие в этой одержимости городом. В каком-то смысле это тот фактор, с помощью которого осуществляется его самоидентификация. Марко Поло неслучайно предупреждает императора о том, что познав все эмблемы, тот сам «станет эмблемой», то есть воплощенной универсалией. Сам он избегает такого исхода, потому, вероятно, используемые им эмблемы остаются пустыми: закладывая в них индивидуальный опыт, он перетекал бы вместе с ним, сам превращаясь в эмблему. Взаимным преследованием (путешественника городом и города путешественником) объясняется то, как методично Марко Поло исключает себя из повествуемой реальности. Кублай Хан интуитивно понимает неестественность обезличенного нарратива и провокационными вопросами подталкивает собеседника к автоповествованию, но безуспешно: «Кублай Хан пытается преобразовать нейтральный голос в нарративный, потому что

³⁹ Calvino I. *Le città invisibili*. – Mondadori, 1996. P. 59.

нарратив конструирует его империю и власть»⁴⁰. Для него рассказы Марко Поло являются (должны являться) единственным измерением, где его империя реально существует, однако надежды правителя не оправдываются, что приводит к череде словесных столкновений, в которых он пытается раскрыть предполагаемый обман собеседника. Тот, впрочем, даже не сопротивляется.

Приведение многообразной реальности к универсальному знаменателю требует либо доведение индивидуального до предела вместе с отказом от традиции, либо же отказа от индивидуального. Первого нарратор не добивается, а ко второму он, склонный к субъектоцентризму, оказывается не готов. И когда Кальвино вскользь бросает, что написал ни что иное, как «признание в любви городу в то время, когда в них стало невозможно жить»⁴¹, парадоксальность этого выражения вторит внутренней неготовности Марко Поло отказаться от своей Венеции (читай: своей традиции). Вероятно, эту неготовность, можно также объяснить страхом влияния: нарратор боится, что та глобальная логическая операция обобщения, которую стремится произвести император, приведет к тотальной эмблематизации.

В целом, на уровне персонажей мы наблюдаем стойкую оппозицию подходов к решению такой задачи, как создание полноценного синтеза информации об империи. Отсюда берет начало проблема невозможности диалога между персонажами. Они пытаются осуществить коммуникацию с принципиально разных позиций (извне и изнутри), что делает их диалог непродуктивным.

Император рассматривает свою империю как бы сверху. Его взгляд незадачливого демиурга движется от целого к частному, масштабирует карту, приближая ее, чтобы затем снова отдалить. Познав правила игры, уверен

⁴⁰ James C. P. Seriality and Narrativity in Calvino's *Le città invisibili* //MLN, Vol. 97, No. 1, Italian Issue, 1982. P. 144-161.

⁴¹ Calvino I. On "Invisible Cities" //Columbia: A Journal of Literature and Art, No. 8, 1983. P. 37-42.

правитель, он будет иметь представление об отдельных фигурах. Так он разрабатывает свою универсальную модель города: «Однако я построил в уме такую модель города, из которой можно будет вывести все мыслимые города. Она содержит все, что есть в нормальном городе. Так как реальные города в какой-то мере отстоят от нормы, достаточно предусмотреть возможные отклонения и рассчитать их наиболее вероятные сочетания»⁴².

Марко Поло, в отличие от Кублай Хана, идет путем, пролегающим от частного к целому. Общее для него растворено в море частных, и до него можно добраться не прибавляя исключения к идеальной модели города, а постепенно отнимая их: «И я придумал модель города, из которой вывожу все остальные. Это город сплошь из исключений, запретов, несуразностей, противоречий, всяческого вздора. Если он — предел невероятия, то с уменьшением числа не соответствующих норме элементов вероятность существования такого города растет»⁴³. Однако в его внутренней системе координат универсалия подменяется конкретным, индивидуальным образом Венеции. Она затмевает собой индивидуальность любого другого города, поэтому все они становятся структурно эквивалентны. Марко Поло сам признает этот факт: «Когда путешествуешь, различия стираются, и каждый город представляется похожим на все прочие, путаются формы, расстояния, планировка, словно континенты засыпает бесформенная пыль»⁴⁴. Набор эквивалентных элементов является принципиально не коммуникативной структурой. Он не несет другого сообщения, кроме констатации наличия, но в данном случае связи между наличествующим более важны, чем само наличие.

Кублай Хану не удастся обобщить города в империю, обнаружить связи, которые собирают их воедино, по всей видимости, по трем причинам. Во-первых, сам он располагает только одной точкой зрения, и ему не хватает

⁴² Calvino I. *Le città invisibili*. – Mondadori, 1996. P. 83.

⁴³ Там же. P. 84.

⁴⁴ Calvino I. *Le città invisibili*. – Mondadori, 1996. P. 82.

личного опыта пребывания внутри империи, взгляда изнутри нее. Во-вторых, его информатор, чьими глазами он надеется увидеть внутреннее устройство своих владений, оказывается недостаточно надежным и не предоставляет ему объективного взгляда на положение вещей. Наконец, – что самое драматичное – самой империи как таковой уже не существует. Она уже вступила в эпоху хаоса, и он царствует на ее развалинах, разъединяя те естественные контакты, которые позволяли владениям императора функционировать как единому целому.

На смену органическим системным связям, формирующим человеческое государство, приходит сериальная числовая структура. Она абсолютно независима от человека и внеположна его миру – она и необъяснима, потому усилия императора восстановить утраченный смысл взаимосвязей тщетны. Эта структура остается невидимой для фиктивного нарратора и его собеседника, она существует на более абстрактном уровне не только как формальный прием, призванный упорядочить повествование, но и как единственный работающий в таких условиях механизм.

Здесь можно вновь обратиться к поэме «Кубла Хан, или Видение во сне», а к той мысли, которую высказал о ней Х. Л. Борхес: «Возможно, что еще неизвестный людям архетип, некий вечный объект (в терминологии Уайтхеда), постепенно входит в мир; первым его проявлением был дворец, вторым — поэма»⁴⁵. Роман Кальвино можно также вообразить себе неким «вечным объектом», воплощенным в структуре, проявление которого максимально независимо от обстоятельств и возможных сбоев при перекодировке.

Эта система приходит на смену империи, которая как прекратила свое существование как функционирующее целое. Смыслообразующей канвой в каноне является цепочка «традиция – опровержение традиции – возникновение новой традиции» – та скрепляющая связь, которая позволяет произвести синтез разрозненных элементов. Синтез невидимых городов, где все внутренние связи

⁴⁵ Борхес Х. Л. Новые расследования. – СПб.: Амфора, 2000. С. 97.

нарушены, возможен только на основании структуры, навязанной извне. Это тот исходный пункт, который отрицает Ауэрбах, когда говорит о синтезе: «Исходный пункт ни в коем случае не должен быть какой-то всеобщностью – тем, что извне навязывается предмету; исходный пункт должен вырастать из самого предмета, в качестве составной его части»⁴⁶. Согласно Ауэрбаху, «сами вещи должны заговорить»⁴⁷ тогда, когда исследователь найдет нужную отправную точку. Если отмеченный нами некоммуникативный характер структуры «Невидимых городов» действительно имеет место, то можно предположить, что «вещи» молчат, потому что отправная точка кажется лежащей за пределами повествовательной логики.

Проблема «неразговорчивости» текста, основанного на некоммуникативной структуре, не может не отражаться на рецептивном восприятии текста читателем. Процесс восприятия художественного произведения предполагает взаимодействие двух миров – мира, заключенного в нем самом, и мира, заложенного в сознание реципиента – и возникновения общего поля на их пересечении. Сама возможность образования такого поля, обеспечивающего адекватную интерпретацию текста, зачастую упирается в проблему владения необходимым историко-культурным словарем и рецептивным инструментарием. Идеальная интерпретация подразумевает то, что читатель обладает тем же объемом данных и той же системой точек зрения, на которые опирается текст, то есть является «идеальным читателем» в том смысле, в котором этот термин применяется в работах У. Эко, в том числе, в «Роли читателя». Умозрительность этих понятий не ограждает текст от бесчисленного количества отклонений от некой идеальной интерпретации, однако в некоторой степени конкретизирует границы возможных истолкований.

⁴⁶ Ауэрбах Э. Филология мировой литературы // Вопросы литературы. – 2004. С. 130.

⁴⁷ Там же. С. 130.

Прежде чем приступить к развитию теории открытого/закрытого текста, Эко замечает, что, художественное произведение так или иначе сочетает в себе черты, присущие и тому, и другому типу: «Произведение искусства, таким образом, – это завершенная и закрытая форма, уникальная как организованное целое, но в то же время – открытый продукт, поскольку он может быть подвергнут бесчисленному множеству интерпретаций, не посягающих на его неизменную самоидентичность»⁴⁸. Рассматривая «Невидимые города», мы, условно говоря, изначально определяем закрытость этого текста как установленный структурный паттерн, в соответствии с которым происходит компоновка элементов, а открытость – как горизонт возможных интерпретаций.

Исследуя творчество Кальвино, нельзя отрицать то влияние, которое оказала на него школа структурализма. Во время Майских событий, разыгравшихся во Франции в 1968 году, он переезжает в Париж, где вступает в УЛИПО, объединение писателей и математиков, задавшихся целью осмысленного экспериментального подхода к тексту. Во главу угла ставится признание за художественным текстом определенной степени объективности. Эта установка высвечивает новую перспективу, в которой применение к литературным произведениям инструментария точных наук кажется чем-то естественным. В 1968 году Кальвино знакомится с Роланом Бартом и Клодом Леви-Строссом, с которыми поддерживает отношения в дальнейшем. Обстоятельства и окружение, в которых он пишет «Невидимые города», во многом определяют круг художественных задач, которые ставит перед собой писатель.

Мы уже обращали внимание на то, что авторская стратегия Кальвино практически равноценна стратегии исследовательской, распадающейся на два метода – теоретический и эмпирический. На примере «Невидимых городов» это можно объяснить следующим образом: в то время как содержательный уровень

⁴⁸ Эко У. Роль Читателя. – СПб.: Симпозиум, 2007. С. 96.

текста сводится к обмену теоретическими моделями между персонажами романа («универсальная модель города»⁴⁹), формальный уровень представляет собой попытку построения конкретной структуры.

Места в структурном пространстве первичны по отношению к реальным вещам, которые их занимают. Это утверждение справедливо для романа, если рассматривать его как особым образом организованную структуру. В качестве организующего композиционного принципа Кальвино использует сериальную числовую последовательность. Всего книга содержит 55 городов. Первая и последняя главы включают в себя по 7 городов, в то время как промежуточные главы – по 5. Каждый из них дважды маркирован – тематическим заголовком и порядковым номером. Таким образом, они разделены на 11 тематических категорий, содержащих по 5 городов («Города и память», «Города и желания», «Города и знаки», «Тонкие города», «Города и обмены», «Города и глаза», «Города и мертвые», «Города и имена», «Города и небо», «Непрерывные города», «Скрытые города»). Сгруппированы они, однако, в соответствии не с этими категориями, а с числовой последовательностью, актуализирующей их порядковые номера в той тематической серии, которой они принадлежат. Последовательность эта выглядит следующим образом:

1-2-1-3-2-1-4-3-2-1 5-4-3-2-1 5-4-3-2-1 5-4-3-2-1 5-4-3-2-1 5-4-3-2-1 5-
4-3-2-1 5-4-3-2-1 5-4-3-2-5-4-3-5-4-5

Элементы общей структуры, то есть «города-главы», не проникают друг в друга. Они подвергаются внешней перекодировке, уравниваясь и становясь структурными синонимами внутри отдельно взятой серии, благодаря чему становится возможным обмен не между ними, но обмен их самих. Элементы, входящие в серии, не обладают достаточным количеством активных

⁴⁹ Calvino I. On "Invisible Cities" //Columbia: A Journal of Literature and Art, No. 8, 1983. P. 37-42.

различительных признаков, способных определить их сущностное значение. Несмотря на наличие как минимум двух признаков (тематическая и порядковая характеристики), на основании которых может осуществляться селекция элемента, подходящего ячейке, выбор наиболее актуального варианта среди всех, расположенных на парадигматической оси, не является полностью регламентированным. В силу вступает арифметический принцип, согласно которому от перемены местслагаемых сумма не меняется.

Очевидно, что элементы, образующие парадигматическую ось, должны обладать как общими свойствами, позволяющими объединить их в одну категорию, так и различными, выполняющими смыслоразличительную задачу: «Эквивалентность не есть мертвая одинаковость, и именно поэтому она подразумевает и несходство. Подобные уровни организуют неподобные, устанавливая и в них отношение подобия. Одновременно несходные проделывают противоположную работу, обнаруживая разницу в сходном».

На первый взгляд все города в рассказах Марко Поло отличаются друг от друга, но что-то настораживает и Кублай Хана, и читателя: «Кублай Хан заметил, что все города Марко Поло похожи друг на друга, будто передвижение между ними предполагает не путешествие, а обмен элементами»⁵⁰. Замена частных элементов в целом не делает это целое качественно отличным от другого целого. Выясняется, что города внутри одной серии взаимозаменяемы. Серии также взаимозаменяемы внутри структуры.

Переход от одного фрагмента текста к другому не сопровождается качественным изменением в системном состоянии, которое является одним из важнейших условий нарративности, о чем, к примеру, пишет Шмид: «Наличие изменения некоей исходной ситуации, независимо от того, указывает ли данный

⁵⁰ Calvino I. *Le città invisibili*. – Mondadori, 1996. P. 45.

текст на причинные связи этого изменения с другими своими тематическими элементами или нет»⁵¹.

В повествовании от лица Марко Поло не происходит изменения исходной ситуации. Выясняется, что, то, о чем рассказывает фиктивный нарратор, – это не «viaggio», а «passaggio», не путешествие, а передвижение. Путешествие подразумевает под собой некую ментальную эволюцию путешественника, в то время как передвижение может быть исключительно физическим перемещением из точки в точку, не сказывающемся на состоянии нарратора. Кублай Хан чувствует это подвох: «Не знаю, когда ты успел посетить все те края, о которых рассказываешь. Мне кажется, будто ты никогда не выходил за пределы этого сада»⁵². Не вступая во взаимодействие с пространством, Марко Поло не претерпевает изменений. Соответственно, не претерпевает изменений и его повествование – не происходит личностной эволюции. Он оперирует городами как пустыми означающими («empty signifiers»⁵³), не означивая их, не наполняя их личным смыслом и не устанавливая связей ни между ними, ни между ними и собой.

Антинарративную тенденцию, на которую обращают внимание многие исследователи, можно отчасти объяснить структурными особенностями романа, который можно рассматривать как своего рода экспериментальный творческий акт, эмпирически направленный на обретение и поддержание стабильности. В том случае, если эта задача становится приоритетной, нарратив становится статичным и, в конечном итоге, его развитие перестает быть возможным.

Можно сказать, что роман «Невидимые города» обладает свойствами сложной самоорганизующейся системы – такими, как выделенная,

⁵¹ Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 208.

⁵² Calvino I. *Le città invisibili*. – Mondadori, 1996. P. 65.

⁵³ James, C. P. Seriality and Narrativity in Calvino's *Le città invisibili* //MLN, Vol. 97, No. 1, Italian Issue, 1982. P. 144-161.

самостоятельная форма, целостность, способность самоорганизовываться в процессе функционирования. На первый план выходит не статическое состояние системы, а ее процессуальность. Приращение смыслов осуществляется за счет использования внутренних ресурсов, которыми являются законы композиции, архитектоники. В случае «Невидимых городов» внутренним ресурсом является композиционная заданность, определенная числовой последовательностью. Композиция замкнута, в нее невозможно добавление элементов, так как это нарушит отзеркаленную симметрию.

Таким образом, художественный текст существует как самоценный объект, однако авторская интенция не включается в область объективного, поскольку текст дистанцируется от автора. Кальвино признает, что его «Невидимые города» – это текст, продуцирующий сам себя: «Словом, книга спорила сама с собой и сама ставила себя под вопрос на протяжении всего времени создания»⁵⁴. В этом утверждении отчетливо слышны отголоски бартовской «Смерти автора», которая была написана за год до знакомства Барта и Кальвино: «Очевидно, так было всегда: если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность, то есть, в конечном счете, вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, – то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть»⁵⁵. С точки зрения Барта, автор приравнивается к скриптору, фиксирующему текст, но не создающему его. Кальвино декларирует схожие принципы: он десакрализирует творческий процесс, сводя его к выбору структурного паттерна.

Конечный выбор не обусловлен конкретной функциональной задачей, работающей на авторскую стратегию. Кальвино, фактически, снимает с себя

⁵⁴ Calvino I. On "Invisible Cities" //Columbia: A Journal of Literature and Art, No. 8, 1983. P. 37-42.

⁵⁵ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Рипол Классик, 1994.

ответственность за идеальную интерпретацию написанного и становится в один ряд с читателями, не обладающими единственно верным знанием: «Здесь становится ясно, что мнение авторов больше не учитывается: как будто книга, как я объяснял, писала себя сама, и только текст в его нынешнем виде может диктовать то или иное его прочтение»⁵⁶. Абсолютное знание, необходимое для идеальной интерпретации, заключено в самом тексте, однако не гарантировано ни автору, ни читателю.

Герметичность этого знания неизбежно приводит к множественности возможных гипотез, выдвигаемых, в том числе и самим автором. Он перечисляет различные предположения о том, где находится контрольный смысловой пункт произведения (в заключительном пассаже, в середине симметрично устроенного текста и т.д.), упоминает психоаналитический, семиотический подходы, предлагает собственную версию местоположения ключа к шифру («тема легкости»), но и эта версия представлена только как одна из возможных. Множество интерпретационных вероятностей Кальвино описывает так: «Это пространство, в которое читатель должен войти, возможно, потеряться в нем, но в конце концов обнаружить выход или даже несколько выходов, или, может быть, проложить самостоятельный путь для того, чтобы вырваться наружу». Текст становится похожим на лабиринт, проникновение в центр, которого или выход из него, может сулить постижение некой истины, но в целом он подрывает эти ожидания.

По мысли Эко, открытый текст, как никакой другой, нуждается в идеальном читателе, способном следовать стратегии произведения, сотрудничать в его сотворении, однако этот читатель должен соответствовать неким стандартам, являться идеальной своей моделью, чтобы в конечном итоге взломать код и получить доступ к идеальной интерпретации. Степень близости

⁵⁶ Calvino I. On "Invisible Cities" //Columbia: A Journal of Literature and Art, No. 8, 1983. P. 37-42.

к идеалу находится в прямой зависимости от того, с какой точностью накладываются друг на друга читательское и авторское интеллектуальные поля, или же от того, способен ли читатель совершить над собой усилие, после которого сумеет соответствовать авторскому полю – заключить с текстом «пакт о доверии», включиться в необходимые историко-культурный контекст и т.д. В данном случае автор снимает с себя полномочия, отказываясь представлять в роли носителя истинного знания. Этот акт авторской воли резко девальвирует понятие идеальной интерпретации и одновременно делает текст общедоступным, открытым для интерпретаций в отсутствие какой-либо контролирующей инстанции.

В этой точке намечается терминологический парадокс, заключающийся в том, что, давая определение открытому произведению, Эко отмечает, что «читатель не может использовать текст так, как ему, читателю, хочется, но лишь так, как сам текст хочет быть использованным». Открытый текст по-настоящему открывается только при условии совершенного читателем усилия. Напротив, текст, являющийся чрезмерно открытым для любых возможных, в том числе ошибочных, интерпретаций, Эко называет закрытым.

В случае «Невидимых городов» все интерпретации заведомо ошибочны. Внешне открытое произведение, приглашающее читателя к сотрудничеству, впускаящее его в свое внутреннее пространство, в конечном счете ставит под вопрос как необходимость этого сотрудничества, так и его выгоду для читателя: текст оказывается системой, которая функционирует за счет внутренних ресурсов при минимальном читательском участии, отнюдь не обещая читателю, что он будет вознагражден за труды поддавшейся ему «тайной».

В том случае, если препарировать текст, и отделить, грубо говоря, распределяющую элементы повествования структуру от сюжета, можно обнаружить, что разные уровни романа требуют от читателя разной степени вовлеченности. Так, сюжет представляет собой череду диалогов между

персонажами, в которые инкрустированы города-эмблемы, наполовину полные, наполовину пустые. С точки зрения содержательного уровня они помечены тематическим маркером. Эта отметка – своего рода привязка к фигуре автора, точка вхождения в зону «объясняемого», где за счет метатекстуальных ресурсов (авторский комментарий *On Invisible Cities*) у нас есть представление о том, что эти тематические ярлыки суть выражение авторской воли. Города как элементы тематических серий порождены в ходе «объясняемого» творческого процесса, осуществляемого в формате, близком дневниковым записям.

На до-романном этапе (на этапе работы над романом, описанной в комментарии к нему) эти означающие не пустуют, поскольку степень вовлеченности авторского «Я» предельно высока. Становясь частью произведения, означающие частично опустошаются за счет процесса эмблематизации. Этому способствует несколько факторов. Во-первых, элементы помещаются в «эмблематический» дискурс, начинающийся с эмблем как средства общения между персонажами (об эмблемах говорится эмблемами) и заканчивающийся тотальной эмблематизацией всего и вся: «Не надейся, государь, – тогда ты станешь сам одной из эмблем»⁵⁷. Во-вторых, между ними разрушаются смыслообразующие связи, вследствие чего элементы воспринимаются в виде набора изолированных единиц, не формирующих цельного сообщения. В-третьих, полученные эмблемы пусты в фиктивном плане: в области взаимодействия с персонажами города остаются необжитыми – император не видел их вживую, путешественник не вжил в них, что важно, так как значение эмблемы, по определению Лотмана, является производной личного опыта, переживания, актуализированного интерпретатором⁵⁸. Эмблема предполагает наличие некоего конвенционального значения, однако оно не исчерпывает ее полностью, поскольку знак требует личного вложения

⁵⁷ Calvino I. *Le città invisibili*. – Mondadori, 1996. P. 87.

⁵⁸ Лотман Ю. М. Между эмблемой и символом // Лотмановский сборник, 2, 1997.

Чем ощутимее полнота означаемого, его наполненность означаемым, тем более сложная задача стоит перед интерпретатором: ему необходимо подобрать метод дешифровки, адекватный всему объему знаковых данных. Эмблематизация снижает вероятность наличия идеальной интерпретации, поскольку опустошает внутреннее знаковое пространство города-знака, выводит элементы из области авторского влияния, делая их достоянием намного более общего культурного словаря, и выдает «лицензию» на интерпретацию без оглядки на автора.

Еще более пустыми города-знаки кажутся, заняв свои места в структуре произведения, которая отсылает к практике *constrained writing* и принципам комбинаторики, представляют большой интерес для Кальвино. Этой теме он посвящает лекцию *Cybernetics and Ghosts*, в которой вглядывается в перспективу современной ему комбинаторики и предугадывает возможности машинного обучения, направленного на построение алгоритмов для выявления закономерностей на основе накопленных данных.

Потенциал искусственного интеллекта интересует Кальвино с точки зрения производства текстов. Он предсказывает конец эпохи живых писателей и выражает готовность – не без лукавства, но все же вполне определенно – перейти в ряды читателей, поскольку, полагает он, запрограммированный алгоритм сможет стать «автором», но вряд ли будет способен получать удовольствие от литературы: «В этом смысле, даже вверенная в руки машин, литература будет оставаться привелигированным "местом" в человеческом сознании, способом реализации возможностей, содержащихся в системе знаков»⁵⁹.

По сути, это снова та же смерть автора, но другими словами и с более вескими аргументами. Любопытна аналогия, которую проводит Кальвино

⁵⁹ Calvino I. *The uses of literature: essays*. – Houghton Mifflin Harcourt, 1986. P. 130.

между тем, что он называет интуицией, и тем, что ожидает увидеть в качестве результата комбинаторного производства текстов. По его мнению, человеческая интуиция, писательское вдохновение в редких удачных случаях равноценны алгоритмически обнаруженной «правильной» последовательности знаков. Экспериментальный подход к структуре «Невидимых городов» – это своего рода попытка имитировать ход вычислительной работы, производимой искусственным интеллектом. Однако автор не способен действовать иначе, чем через ресурс, доступный человеку, ту самую интуицию, так как у него нет доступа к корпусу данных, необходимому для релевантных обобщений. В этом несоответствии человека возможностям машины коренится проблема того, что подбор структуры произведения ведется вслепую. В итоге, закрепленный структурный паттерн интуитивен, не обоснован, потому что не в человеческой власти объяснить его.

Рассматриваемые нами элементы, города-знаки, будучи включенными в структуру, жесткую, но функционально не мотивированную, теряют свои возможные значения. Значимым становится порядковый номер элемента, его оболочка, которая на этом уровне текста пуста. Пустота знака провоцирует возникновение множества интерпретаций, завязанных на числовой символике, симметрии, открытых маршрутах чтения и т.д. Таким образом, если города-знаки в прочих своих ипостасях могут требовать определенной читательской компетентности, необходимой для адекватной рецепции, на структурном уровне горизонт возможных интерпретаций кажется неохватным. При этом произведение не располагает контрольными пунктами, с которыми можно свериться на предмет «идеальности» того или иного смыслового ключа. По сути, любое прочтение «Невидимых городов» становится ошибочным.

Майкл Вуд, принимавший участие в редактировании сборника писем Кальвино, в собственной своей статье внимательно работает с документальным материалом и улавливает настроения, пронизывающие комплекс

художественных воззрений писателя: «Я думаю, было бы ошибкой не принимать всерьез его убежденность в том, что язык – это чаще форма ошибки, а не успеха»⁶⁰. Для самого Кальвино книга становится плодом череды ошибок, потому что, опять же по словам Вуда, «когда ты пишешь, ты всегда пишешь неверную книгу»⁶¹.

Ошибочность, распространяющаяся на все возможные интерпретации, универсализирует текст, в каком-то смысле уравнивает читателей. Необходимо подчеркнуть, что Кальвино не только работает с универсалиями, общими топосами, – сами его методы не нуждаются в адаптации. Мы наблюдаем, как вывернутость текста на изнанку, обнаженная и акцентированная структура, подавляющая нарративность, работают на достижение максимальной прочитываемости произведения. Доминирующим является строение текста, независимое от относительных лингвистических и культурных кодов. Несмотря на то, что роман претерпевает различные интерпретации, он остается крайне устойчивым: колеблются побочные функции, но не сама конструкция. Основную роль играет сам факт наличия структуры, который достигает порога читательского внимания, задействуя минимум усилий со стороны читателя.

С точки зрения теории литературных универсалий, в случае наличия в произведении закодированных структур, общих для мирового культурного пространства, прочие элементы произведения сигнализируют об этом читателю: «Широкое разнообразие формальных литературных методов позволяет максимизировать релевантность или паттерн по закодированным свойствам или отношениям с нормативным пределом в точке, где такая максимизация превышает порог принудительной фокусировки внимания»⁶². В данном случае речь идет не об отдельных типах структур, универсальных для литературы в

⁶⁰ Wood M. Hidden in the Distance: Reading Calvino Reading //The Kenyon Review New Series, Vol. 20, No. 2, 1998. P. 157.

⁶¹ Там же. С. 157.

⁶² Hogan P. C. Literary universals //Poetics Today, 1997. P. 240.

целом, но о «чистой» функции структуры. «Наиболее широкой и абсолютной универсальной является минимально определенная схема самого вербального искусства»⁶³, – не менее абсолютной кажется схема, опережающая истоки искусства, а именно схема упорядочивающая, схема ради порядка в ее изначальном назначении.

Вышеупомянутую лекцию Кальвино начинает, также обращаясь к первым страницам истории человечества, которое с самого начала было вынуждено бороться с хаотичностью окружающего мира: «Столкнувшись с многообразным миром, с бесчисленностью его проявлений, люди защищались, изобретая конечное количество звуков, комбинированных различными способами»⁶⁴. По мнению писателя, именно потребность в константных структурах подстегивала звуки складываться в первые слова, а слова – в предложения. «Невидимые города» – текст, представляющий собой экспериментальное поле, в котором конструируется структура в первичном ее значении, и он имеет под собой ту же основу. Кальвино пишет: «Психологический человек заменяется лингвистическим или даже грамматическим человеком, определяемым исключительно его местом в дискурсе»⁶⁵. Таким образом, если грамматика самого текста пренебрегает побочными значениями, оперируя, по большому счету, общепонятными элементами, грамматика каждого отдельного читателя автоматически подстроена под текст и способна на более или менее адекватное с ним взаимодействие.

«Невидимые города» – это, таким образом, не только роман-исследование, эстетический акт постижения и упорядочивания реальности, но и система, которая на определенном уровне поддерживает стабильность, ставя под контроль уровень внутренней энтропии. С одной стороны, за счет этого

⁶³ Там же. С. 242.

⁶⁴ Calvino I. The uses of literature: essays. – Houghton Mifflin Harcourt, 1986. P. 131.

⁶⁵ Calvino I. The uses of literature: essays. – Houghton Mifflin Harcourt, 1986. P. 133.

преодолевается страх, источник которого – ощущение беспомощности, наступающее при столкновении с лавинообразной неупорядоченностью мира. С другой стороны, структура романа кажется инородной, она препятствует развитию нарратива внутри нарратива, второму же отводит служебную роль композиционного придатка: на первый взгляд, рамочные фрагменты, то есть диалоги между Марко Поло и Кублай Ханом, представляются только прелюдиями и интермедиями. В эссе, посвященном «Невидимым городам», Блум, впрочем, указывает на то, что «настоящая история» романа заключается именно в этих обрамляющих диалогах, в разворачивающемся противостоянии взглядов: «Читатель начинает понимать, что настоящая история – это непрекращающийся спор между фантазирующим Марко Поло и скептически настроенным Кублай Ханом».

Хотелось бы уточнить, что настоящая история – это непрекращающееся противостояние подходов, выбранных исходных точек, каждая из которых предполагает быть отправным пунктом для движения мысли, способного (или неспособного) осуществить синтез разрозненного. Это наблюдение перекидывает мост к предыдущей главе работы: выделение упорядочивающего мотива в качестве центрального позволяет установить интенциональное и методологическое родство «Невидимых городов» с «Западным каноном» и предложить объяснение тому месту, которое Блум отводит роману в списке канонических текстов. Кроме того, это, как нам кажется, дает своего рода ключ к еще одной возможной интерпретации романа, качественное отличие которой от прочих – отказ от поиска побочных смыслов центральной структуры и возврат к первоначальной идее структуры как таковой, существующей ради порядка, не стремящейся передать какой-либо взгляд на мир, но заведомо этот взгляд формирующей и определяющей. Возможно, подобная интерпретация намного ближе к пониманию своего текста автором, который, написав «Невидимые города», по сути, совершил точно такой же отказ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не являясь абсолютно уникальным в своем роде, роман «Невидимые города», тем не менее, становится достаточно заметным явлением в литературной жизни США, практически откестившись от того неизбежного багажа коннотаций, которые влечет за собой национальность автора. Напротив, «Невидимые города» входят в круг чтения американских читателей как произведение необыкновенно органичное, вторящее некоторым культурным установкам этой страны, о чем с обидой сообщает итальянская критика. Если в Италии роман не принимается должным образом в силу своей национальной обезличенности, противоречащей ориентации на национальный канон, если в СССР он намеренно игнорируется, поскольку предлагает своему читателю «вредную» степень свободы, то в США он приходится к месту.

Многогранность представленных в работе опытов рецепции и интерпретации «Невидимых городов» в очередной раз доказывает особую природу этого текста, провоцирующего на поиск индивидуального читательского маршрута, который, впрочем, окажется заведомо ошибочным. Экспериментальная интенция, осенившая замысел романа, когда он еще находился в зачаточном состоянии, распространяется за его пределы, вовлекая в этот процесс и читателей, вынужденных блуждать по тексту практически безо всякой надежды на обнаружение некой идеальной интерпретации. Сходство романа с самоорганизующей системой, функционирующей на основе внутренних ресурсов сериальной структуры, нивелирует разность читательских кодов, поскольку оперирует универсальными структурными построениями, считываемыми по большей части одинаково. Текстовая ориентация на работу внутрискруктурных механизмов тормозит развитие романного нарратива, однако решает ряд других задач.

Таким образом, например, «Невидимые города» оказываются близки тем целям и задачам, которые ставит перед собой «Западный канон» Блума. Упоминания феномена страха – «страх влияния» как катализатор литературной эволюции и «интеллектуальная агорафобия» как стимул бороться с хаосом окружающего мира через текст – образуют общую идейную основу для замысла блумовского канона и «Невидимых городов». Схожие интенции, связанные с идеей упорядочивания хаоса, и методы работы с располагаемым материалом, подключающие различные системы классификации и каталогизирования, усиливают ощущение некоторого родства двух работ. Обе они не в совершенной степени справляются с поставленными перед собой задачами, о чем говорит многочисленные критические отзывы о «Западном каноне» и сложная система конфликтов в «Невидимых городах». Однако можно сказать, что, возможно, именно эта общность задач в некоторой мере обуславливает включение романа Кальвино в канон Блума. Это включение, в свою очередь, обеспечивает роману видное место в общемировом литературном пространстве, закрепляя за ним статус своего рода «канона в каноне».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ауэрбах Э. Филология мировой литературы //Вопросы литературы, № 5, 2004.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Рипол Классик, 1994.
3. Борхес Х. Л. Новые расследования. – СПб.: Амфора, 2000.
4. Володина И. История итальянской литературы XIX-XX веков. – М.: Высшая школа, 1990.
5. Касимова Г. Жанровые особенности интерактивного романа второй половины XX века //Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 1-1 (55), 2016.
6. Лазарева, А. Гипертекстовые связи в различных функциональных стилях //Редакционная коллегия, № 85, 2009.
7. Лотман Ю. М. Между эмблемой и символом //Лотмановский сборник, 2, 1997.
8. Хлодовский Р. Об Итало Кальвино, его предках, истории и о наших современниках: Вст. статья. Итало Кальвино. Избранное. – М.: Радуга, 1984.
9. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003.
10. Bloom H. The anxiety of influence. – New York: Oxford UP, 1973.
11. Bloom H. The western canon. – Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
12. Bolongaro, E. Italo Calvino and the Compass of Literature. University of Toronto Press, 2003.
13. Botta, A. Calvino and the Oulipo: An Italian Ghost in the Combinatory Machine? // MLN, Vol. 112, No. 1, Italian Issue, 1997.
14. Burgess, A. Then and Now //The Times Literary Supplement. Jan. 9, 1981
15. Calvino, I. Hermit in Paris: Autobiographical Writings. – Vintage, 2007.
16. Calvino I. Le città invisibili. – Mondadori, 1996.

17. Calvino, I. *Lezioni americane*. – Edizioni Mondadori, 2012.
18. Calvino I. On "Invisible Cities" // *Columbia: A Journal of Literature and Art*, No. 8, 1983.
19. Calvino, I. *Perché leggere i classici*. – Edizioni Mondadori, 1995.
20. Calvino, I. *Six memos for the next millennium*. – Penguin UK, 2013.
21. Calvino I. *The literature machine: essays*. – Random House, 2011.
22. Calvino, I. *The uses of literature: essays*. – Houghton Mifflin Harcourt, 1986.
23. Carter, A. H. *A Question of Genre: Italo Calvino: Metamorphoses of Fantasy*. – Science Fiction Research Association, 1988.
24. Cavallaro, D. *The mind of Italo Calvino: a critical exploration of his thought and writings*. – McFarland, 2010.
25. Ferraro, B. *Italo Calvino's Le Città Invisibili and la sfida al labirinto*. // *The Italianist* 8.1, 1988.
26. Fortini, F. *La gente che legge* // *Wimbledon*, No. 2, 1990.
27. James C. P. *Seriality and Narrativity in Calvino's Le città invisibili* // *MLN*, Vol. 97, No. 1, Italian Issue, 1982.
28. Jeannot, A. M. *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon: Italo Calvino's Storytelling*. – University of Toronto Press, 2000.
29. Hogan P. C. *Literary universals* // *Poetics Today*, 1997.
30. Lethem, J. *Italo for beginners* // *New York times book review*, No. 53404, 2005.
31. Maceri, G. *Italo Calvino. Autobiografie dissimulate: Tredici saggi inediti sui mutevoli rapporti fra lo scrittore e la sua Sanremo*. – Amazon Digital Services LLC, 2014.
32. MacShane F. *The Fantasy World of Italo Calvino* // *New York Times Magazine*, Vol. 10, 1983.
33. Marengo, L. *Form and Formula in Calvino's Invisible Cities* // *The Review of Contemporary Fiction*, No. 6.2, 1986.

34. Marrone G. *Encyclopedia of Italian Literary Studies: A-J.* – Taylor & Francis, 2007.
35. Napoletano, F. B. *I segni nuovi di Italo Calvino: da Le cosmicomiche a Le città invisibili* // *Bulzoni*, Vol. 17, 1977.
36. Pilz, K. *Reconceptualising thought and Space: Labyrinths and Cities in Calvino's Fictions* // *Italica*, No. 80.2, 2003.
37. Re, L. *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement.* Stanford University Press, 1990.
38. Ricci, F. *Approaches to Teaching the Works of Italo Calvino.* – The Modern Language Association of America, 2013.
39. Rivoletti, C. *Dagli "Ossi di Seppia" a "Le Città Invisibili": Come Calvino riusa Montale* // *Romanische Forschungen*, Vol. 118, 2006.
40. Sicari I. *(Re)Defining a Literary Genre: How Italo Calvino's Postmodern (Hyper)Novels became "Philosophical Allegories" in the USSR* // *Columbia University Slavic Department: Ulbandus Review*, Vol. 17, 2016.
41. Springer, C. *Textual Geography: The Role of the Reader in "Invisible Cities"* // *Modern Language Studies*, 1985.
42. Tonkiss, F. *Space, the city and social theory: Social relations and urban forms.* – Polity, 2005.
43. Treib, M. *Mapping experience* // *Design Quarterly*, No. 115, 1980.
44. Vidal G. *On Italo Calvino* // *The New York Review of Books* November, Vol. 21, 1985.
45. Weiss, B. *Understanding Italo Calvino.* University of South Carolina Press, 1993.
46. Wood, M. *Hidden in the Distance: Reading Calvino Reading* // *The Kenyon Review* No. 20.2, 1998.

