НА ПУТИ ОТ ПИСЬМЕННОГО СТОЛА К БИБЛИОТЕКЕ И ОБРАТНО:
Интерьер лаборатории Хорхе Борхеса

И.Т. Касавин

Анализ креативных процессов уже не первое десятилетие флуктуирует между объективистски-методологической и когнитивистски-психологической парадигмами. При этом понятие творческой личности все более обесценивается, и к этому прилагают руку едва ли не все течения современного философского дискурса. Нам бы хотелось вернуться к этой традиционной теме, используя понятие "индивидуальная культурная лаборатория", которое, на наш взгляд, удобно для изучения структуры креативно-личностной работы. Ясно, что данное понятие – в значительной мере не строгий термин, но метафора герменевтического характера, обязанная онтологическому взгляду на некоторые обыденные предметы и явления.

Принимая такой взгляд, мы формируем эту лабораторию из базисных образов мира, базисного конфликта, "письменного стола" и "библиотеки" как параметров индивидуального пространства–времени. Основания содержательной картины мира, создаваемой автором, составляют базисные метафоры. Они являются не столько результатами индивидуального творческого поиска, сколько его "историческими априори", концептуальными формами экзистенциалов, почерпнутых в некоторой традиции и культивируемых в ходе индивидуальной биографии. Базисный конфликт – это часть картины мира, которая возникает из ее соприкосновения с другими картинами мира или условиями их существования и в рамках первой получает негативную оценку. Это своего рода "жена Сократа" – постоянная угроза исходной традиции, побуждающая к творческому акту. Миграция (переход из одной картины мира в другую) и табу (блокирование чужеродных картин мира) выражаются в базисном конфликте. Творческий результат возникает как эпифеномен базисного конфликта.

"Письменный стол" выступает в качестве индивидуального пространства, поскольку на нем происходит формирование текста путем объединения всех наличных ресурсов при одновременном рядоположении в двух (на столе) и последовательного расположения в трех (в ящиках стола) измерениях. На плоскости помещаются непосредственно используемые ресурсы, в верхних ящиках – ресурсы первой очереди, в нижних – архивы. На "письменном столе" может быть изображено все, что угодно, его размерность подобна географической карте Англии из рассказа Борхеса, которая вмещает в себя любую деталь и в том числе саму себя. "Письменный стол" – это способ работы с культурными ресурсами, иначе говоря – стиль.

"Библиотека" является образом индивидуального времени, поскольку она дает вектор упорядочивания культурных ресурсов (предшествен-

ники, современники, последователи) и определяет тем самым способы заимствования и положение текста в истории. Она подобна таким часам (или календарю), которым можно дать обратный ход с любой скоростью. Дополнение о том, что "библиотека" олицетворяет собой культурные ресурсы вообще, видимо, даже излишне.

"Письменный стол" и "библиотека" внутренне объединены и переходят друг в друга: расположение ящиков отражает темпоральную оценку, на "столе" располагаются "настольные книги" (типичный пространственно-временной кентавр), а "библиотека" формируется в соответствии с последовательностью творческих задач (близкодоступные и удаленные полки). В дальнейшем, при рассмотрении текстов Борхеса мы будем использовать эти термины без кавычек.

1. БАЗИСНАЯ МЕТАФОРА

> Наша традиция – это вся культура. Мы должны считать себя наследниками всей вселенной.
>
> *Хорхе Луис Борхес*

Борхес целенаправленно создает разные варианты метафор, предназначенных для выражения центральной идеи своего творчества и в значительной степени – практикуемой им методологии письма. Вот лишь некоторые из них:

1. Мир как библиотека, в которой каждая книга рассказывает о всех других или содержащая книгу, в которой описаны все другие книги ("Вавилонская библиотека", "О культе книг").

2. Библиотека как магический кабинет, в котором заколдованы лучшие души человечества, ожидающие нашего слова, чтобы выйти из немоты (со ссылкой на Эмерсона).

3. Мир как дворец китайского императора Кубла Хана, включающий в себя поэта, воспевающего дворец в стихах – и здесь же дворец как роман, как сон, проходящий сквозь века ("Притча о дворце").

4. Мир как сад ("Сад расходящихся тропок").

5. Мир как бесконечная сфера, центр которой нигде, а окружность – везде ("Сфера Паскаля").

6. Мир как карта города, включающая в себя изображение той же карты, или рассказ в рассказе ("Рассказ в рассказе").

Борхес, работая почти на пустом месте (традиции аргентинской литературы тогда еще только складывались), стремился максимально использовать мировые литературные ресурсы, в том числе экзотические, чтобы обеспечить широту выбора. Все его метафоры символизируют собой именно это стремление. Он черпает свое вдохновение как у признанных классиков, так и из совершенно маргинальных источников. При этом Борхес всякий раз имитирует "обращение к истокам" – чтобы самому стать классиком[1].

2. БАЗИСНЫЙ КОНФЛИКТ

Нарушение или разрушение традиции – явление, которое волнует Борхеса именно в силу указанного выше обстоятельства. Образ чужака или насильника, вторгающегося в некоторое культурное целое, присутствует в большой части его произведений ("Поиски Аверроэса", "Стена и книги", "Сад расходящихся тропок"). Пишет ли он об арабском философе, стремящемся адекватно перевести древнегреческого классика; о китайце, убивающем француза-китаиста; об императоре, сжигающем все книги, чтобы история начиналась с него, – всякий раз речь идет о некоторой глобальной метафоре, которая подвергается нападению извне. Борхес показывает, как вторжение в метафору со стороны стирает, уплощает ее; это разрушение мира в угоду личному произволу, уничтожение истории в угоду биографии. Нередко, впрочем, данный акт исходит из некоторой новой метафоры или завершается ею, как случается при введении в литературный оборот вымышленного фантастического мира ("Тлен, Укбар, Орбис Терциус"). Такой подход приводит Борхеса к умозаключению, что всемирная история есть история нескольких метафор или даже – история интонаций при произнесении метафор. Поскольку ценность истории не подвергается сомнению, то вторжение в метафору оказывается не только неизбежной частью истории, но, более того, ее творческой компонентой. Сам Борхес довольно ярко демонстрирует подобное вторжение в историю аргентинской литературы – он дистанцируется не только от классической – испанской – традиции, но и от традиции гаучо ("Мартин Фьерро"), что не мешает ему использовать принадлежащие им метафоры (Дон Кихот; образы "поножовщиков" и "куманьков").

3. СТИЛЬ И РЕСУРСЫ: ПИСЬМЕННЫЙ СТОЛ И БИБЛИОТЕКА

Почему же сам Борхес оказывается во многом чуждым аргентинскому литературному климату? Почему на родине признание приходит к нему лишь вслед за мировым признанием? Не анализируя очевидные социальные и психологические причины этого обстоятельства (к ним принадлежат длительная политическая оппозиционность писателя, его камерность и нелюбовь к официозу, а также неразвитость интеллектуальной прозы в Аргентине), обратим внимание на некоторые особенности используемого им стиля и литературных ресурсов, в которых и отразились социокультурные условия его работы. Борхес по своему первоначальному увлечению и профессиональной квалификации – литературовед, историк английской литературы. Томас Де Куинси, Бернар Шоу, Честертон, Кольридж, Карлейль, Шекспир, Беркли, Джон Донн, Уолт Уитмен и уже упомянутый Эмерсон – персонажи его новелл и его постоянные собеседники. Он вводит их в оборот, радикально расширяя испано-аргентинский литературный контекст подобно тому, как механика Ньютона послужила парадигмой науки XVIII–XIX вв., французские

просветители черпали идеи из наследия Локка, прялка Дженни и паровоз Уатта привели к европейской промышленной революции, а большая часть спортивных игр возникла из забав английских джентльменов.

Не довольствуясь привлечением чужой литературной традиции, Борхес идет еще дальше и наследует не только аутентичный дух английской литературы, но и ее рефлексию, которая сама противостоит этой аутентичности. Так, он прививает интерес к экзотике, к Востоку – его персонажами становятся арабы, евреи, индусы, китайцы; он пишет об английском издании китайской энциклопедии "Книга Дракона" и английских переводах "1001 ночи", о работах английского этнографа Джеймса Фрэзера, и о религии персидских гностиков в интерпретации английского историка. ("Эта страна воплощает для него такую меру самоосуществления, определенности культуры, когда она в силах, не поступаясь собой, узнавать и признавать иное, а потому – преодолевать себя, себя не теряя и не соблазняясь чужим. Так окраина Рима, взявшая на себя его имперскую миссию, перерастает свой удел, становясь цивилизацией и деятельно изживая имперское прошлое; так елизаветинцы переносятся мыслью в Грецию и Испанию, Италию и Скандинавию, Киплинг дарит Англии и миру Индию, Фицжеральд – персидский Восток, а Эванс – минойскую древность. Сам Борхес (достаточно взглянуть на содержание его наиболее представительного и объемистого сборника эссе "Новые расследования") едва ли не весь свой значимый мир принял из рук англичан; добавим к этому настольную "Историю" Гиббона, труды английских востоковедов и историков религии, наконец, сам англосаксонский узел, одни "концы" которого ведут в Скандинавию, а другие – в Америку, включая английских генералов времен южноамериканской войны за независимость и летописцев природы и обычаев края вроде неутомимого Бертона и внимательного Хадсона"[2].

Постоянным рефреном звучат у Борхеса ссылки на древнекитайскую литературу – по его мнению, наиболее древнюю, многообразную и загадочную и – главное – совершенно чужую аргентинской словесности. Борхес словно поставил задачу доказать, что литература едина в самых ее различных проявлениях и что самые далекие и экзотические традиции иной раз ближе ему, чем испанская литература, классический язык которой требует специальной подготовки. Последняя должна быть понята как миф и притом один из многих мифов, на который может опираться аргентинская литература – так Сервантес писал о современной ему жизни, опираясь на раннесредневековые легенды и не подозревая, что вторичная рефлексия превратит в миф его отнюдь не эпического героя ("Притча о Сервантесе и Дон Кихоте"). В качестве иллюстрации роли и предназначения литературы Борхес берет иудаизм с его понятием "священной книги" и каббалистикой – лингвистическим творением мира – синонимом литературного творческого процесса. Отдельный источник Борхеса – это своеобразная этнография аргентинской истории, специфическое истолкование народных традиций. Борхес и сам питается из этого источника и вместе с тем творит очередной миф, квазиромантически выписывая фигуры простодушно кровожадных

солдат, гордых поножовщиков и забубенных куманьков – героев танго и ножа. Борхес недаром писал о Бабеле – он сам играет роль буэнос-айресовского Бабеля – ученого очкарика, пишущего о подворотне, но только Бабеля, состоявшегося в полноте всех своих возможностей. Кроме того, если образцом для Бабеля служил Мопассан, а Одесса стала мечтой о Марселе, то Борхес не пользуется подобного рода аналогиями и, скорее, записывает впечатления "включенного наблюдателя" – социального антрополога (впрочем, сравнение Борхеса и Бабеля увело бы нас слишком далеко).

У Борхеса, писавшего об Аргентине в духе необарочного авангардизма 20-х годов, обращение к народным традициям – вовсе не "поиск истоков" или поэтизированное оправдание истории. Это скорее представление "своего как чужого", критическая отповедь всякому национализму и шовинизму. Так проходит первую проверку нарождающийся собственный стиль, в основе которого лежит образ литературной онтологии как единого в своем многообразии бытия духа. Теперь вспомним введенное нами различение гомогенной и гетерогенной онтологии и классификацию языкового поведения (М. Дуглас)[3]. Переход от группы С с ее крайним индивидуализмом в контексте гетерогенной онтологии к группе *D* с социализированным индивидом в контексте гомогенной онтологии – главный пункт, характеризующий творчество. Парадокс заключается в том, что последовательно первичный текст не может быть написан вообще ("мысль изреченная есть ложь"). Поэтому процесс творчества осуществляется на границе между полным индивидуализмом, замкнутостью в себе самом и способностью профессионально использовать, видоизменяя и дополняя их, социально конструируемую креативную технику и культурные ресурсы. Искусство творчества – в балансе между этими крайностями на мосту между двумя типами космологий и двумя типами опыта.

Именно так поступает Борхес, используя историю и этнографию Аргентины как форму псевдосоциализации своего творческого индивидуализма: "приобщение к народному духу" происходит с помощью процедуры остранения (Брехт) и прощания с прошлым. Борхес готов сделать отчетливый выбор – история Аргентины должна начинаться с него самого (подобно истории Китая, должной начинаться с императора, повелевшего сжечь все книги), в отличие от истории литературы, в которой Борхес собирается без сожаления раствориться. История литературы становится, таким образом, подлинной историей и домом Борхеса – аргентинца-космополита, расширяющего Буэнос-Айрес до размеров всего мира.

Чтобы приблизиться к ощущению борхесовского стиля, представим себе рабочую комнату Борхеса (больше в метафорическом, чем буквальном смысле, конечно). Итак, значительную часть кабинета занимает большой старый письменный стол, доставшийся еще по наследству. Темная лакированная крышка стола стремится вместить в свое пространство все наличные ресурсы писателя, на столе хаос книг и черновиков, отражающий легкодоступность и многообразие борхесовских ассоциаций, их причудливую взаимосовместимость. Светлый экран

посреди стола – чистый лист, на котором Борхес просматривает и отбирает будущие компоненты текста. Перемещение из темноты (с крышки стола) на свет (на поверхность листа) символизирует собой акт рефлексии, рассудочный акт по упорядочиванию хаотического, темного многообразия ассоциаций. Очередной исписанный, с многочисленными следами правки лист пополняет кипу черновиков. В сущности мы не обнаруживаем на столе готовых рукописей – только черновики. Готовность рукописи является для Борхеса абстракцией, произвольным решением, случайным порывом ветра, сбрасывающим листы с письменного стола и тем самым – на неопределенный период – прерывающим творческий процесс.

Впрочем, рукописи исчезают со стола и другим путем. Иногда Борхес не в состоянии отыскать нужное ему на поверхности стола. Тогда он выдвигает ящики и начинает процедуру обмена между внешним и внутренним содержанием стола – в соответствии с изменяющимся фокусом исследования. Так человек, ремонтирующий, к примеру, старый велосипед, ищет запасные части не в магазине, а в ящике, где собраны всякие гайки, кронштейны и другие забывшие свое происхождение железки. Они, впрочем, уже как-то упорядочены предшествующими поисками: в верхних ящиках находится то, что, не вмещаясь на поверхность стола, вместе с тем используется наиболее часто. Если, скажем, философский словарь Маутнера – борхесовская настольная книга, в которой черпаются общие сведения о Джордже Беркли, то объемистый конспект "Трактата" находится в верхнем ящике стола, как скоро идея субъективности стоит в центре творчества Борхеса. В этом же ящике могут обнаружиться заметки о переводчиках и комментаторах китайской энциклопедии, которой тоже зарезервировано место среди настольных книг. Наконец, в самых нижних ящиках собираются варианты готовых работ Борхеса, которые пока не предназначены для публикации, но витают где-то в подсознании как временно отложенные или вообще тупиковые ходы, не имеющие содержательного смысла и лишь очерчивающие пределы смыслового контекста. Это – архив, заросшие кустарником обочины дороги, по которой в данный момент направляется борхесовская мысль.

Образ дороги возникает здесь не случайно: письменный стол и его окрестности – пространственная сфера, в рамках которой разворачиваются путешествие и приключения Борхеса в литературе. Точнее, это набор разных пространств; переход из одного в другое – любимое занятие писателя, формирующее замысел и коллизию рассказа. Парашютный прыжок из аэроплана первой мировой войны в сад-лабиринт китайского мудреца и такое же стремительное возвращение, подобное падению со скалы, назад – вот вам и "Сад расходящихся тропок". Мгновенный как гештальт-переключение и ослепительный как средиземноморское солнце переход из хтонического подземного мира минойского человека-быка к позиции героя-олимпийца Тесея – такова логическая схема рассказа "Дом Астерия". Постоянная смена позиций рефлексии как черта стиля в онтологическом смысле есть создание собственного уникального творческого пространства, в котором реальности отби-

раются и перебираются с поразительной и завидной легкостью. Свобода – не дар, а обязанность творца: реальность существует, только будучи рассказана, записана и прочитана. Уважению к культурным ресурсам нет места на письменном столе, ибо рождение читателя означает смерть автора. Множественность пространств обнаруживает их относительность. Реальность может быть иной – стоит только захотеть. В первичных текстах – а именно они создаются за письменным столом – источники до такой степени снизводятся до статуса материала, что исчезает зримая грань между реальными историческими ресурсами и выдуманными. Цитата граничит с провокацией, прочитанное – с приснившимся. Здесь Борхес чувствует себя свободным и творит новые мозаичные, гармоничные в своей противоречивости миры, путешествуя через культурные пространства и создавая новую литературу.

Однако эти пространства не даны непосредственно, а представляют собой остановки в ходе путешествий во времени. В сфере времени индивидуальная свобода претерпевает уже существенные ограничения. Путешествия во времени ведут за пределы пространственной сферы. Здесь Борхес поднимается от стола и направляется в библиотеку, руководствуясь не стремлением разнообразить, множить реальности, но потребностью приобщиться к миру и даже слепо раствориться в нем, независимом от Борхеса. Если в сфере пространства он – кочевник-завоеватель, "покоритель земель", то здесь – оседлый землеили архивопашец, "служитель почвы", следующий не творческому произволу, а властвующим над ним схемам культурного родства.

У Борхеса большая домашняя библиотека, во многом собранная еще родителями и постоянно пополняемая им самим, чрезвычайно интернациональная по содержанию. Однако его невозможно представить без работы в Национальной библиотеке и постоянного послеобеденного "путешествия в библиотеку" по Южному району Буэнос-Айреса. Библиотека самого Борхеса чрезвычайно велика, но не бесконечна. "Вавилонская библиотека" или "книга песка", т.е. бесконечные библиотека и книга – мечта и кошмар, преследующие Борхеса. По существу, часть его библиотеки располагается на и в письменном столе – если иметь в виду "настольные книги" и "рабочий архив". Что же отличает библиотеку в понимании Борхеса от простой груды любимых книг? Прежде всего то, что только в библиотеке происходят *поиск, идентификация и классификация* книг – процедуры, которым нет места на письменном столе и среди знакомых книг вообще. В библиотеке книга – первичная реальность, а операции с книгой вторичны, в то время как на письменном столе первичны операции – чтение, интерпретация, письмо, результатом которых и оказывается книга.

Для пояснения этой мысли воспользуемся несколько видоизмененной аналогией К. Хюбнера, касающейся метафизической онтологии общей теории относительности[4]. Вообразим себе толстый тканый ковер, лежащий в комнате, по периметру которой расставлены письменные столы. Сидящие за столами люди пытаются зарисовать ковер, нити которого густо переплетены между собой, и делают это, исходя каждый из своей системы координат. Для всякого наблюдателя произвольно

взятая нить будет пересекаться с некоторыми другими, и картина, рисуемая им, с необходимостью будет отличаться от других изображений ковра. Однако всегда можно сказать, что существует некоторое объективное пересечение нитей, поскольку ковер не зависит от наблюдателей. Книги в библиотеке подобны нитям ковра: каждая из них наполнена аллюзиями и явными ссылками на другие книги, представляет собой чью-то критику или комментарий, занимает то или иное место в некотором литературном, научном и т.п. направлении, укладывается в одну классификацию и не укладывается в другую. Однако все это – лишь проекции книг на письменном столе. Единственной реальностью для Борхеса нередко оказываются книги и их многообразие – этот мир культуры не только объективен, но и определяет структуру остального мира, потому что в библиотеке есть все; в ней запечатлены все мысли и чувства, все события и деяния, все образы мира и человека.

Конечно, речь идет о "возможной библиотеке", существование которой Борхес обосновывает вполне в духе кантовского трансцендентализма; но с другой стороны, что мы в самом деле знаем о прошлой культуре? Быть может, в вавилонской или александрийской библиотеке хранились такие манускрипты, в которых содержались точнейшие предсказания всего существующего на многие (или все?) века вперед. Поэтому нередко задача состоит лишь в том, чтобы *найти* нужную книгу, подобно тому как физики ищут новые источники энергии, историки – подлинные обстоятельства смерти Гитлера, палеонтологи – недостающее звено в цепи между человеком и обезьяной, а ребенок – пропавшую игрушку, полагая, что все это независимо от них существует в действительности. Никто из них не сомневается в существовании предмета поиска, почему же следует отказать себе в надежде найти бесконечную книгу, в которой описаны даже ее собственные поиски? Для того чтобы осмысленно искать, необходимо предварительно идентифицировать все наличные книги, кратко описать их содержание в аннотациях и обзорах. Не это ли подсознательное стремление двигало Борхесом в его неудержимом чтении и рецензировании? Здесь Борхес обнаруживает бездонность всякой классической книги и бесконечность процесса ее идентификации. Это хорошо видно в его истории о переводчиках "Тысячи и одной ночи", когда содержание арабских сказок оказывается глубоко переплетено с различными идеологиями и техниками перевода. Если Витгенштейн говорит, что языковая игра представляет собой "всю культуру", то Борхес не побоится утверждать, что всякая классическая книга вмещает в себя культуру той группы людей, для которых она глубока, как космос, и составляет предмет непостижимо преданного чтения. И дело даже не в содержании книги, а скорее в *возможностях* чтения, которые она предоставляет.

Так, бессодержательная и бесконечная "книга песка" и в самом деле засасывает, как зыбучие пески; так и книга еврейской мистики "Зогар" писана не для информации об устройстве сверхъестественной реальности, а для *бесконечного чтения*, создающего онтологию языка и ментальность еврейского народа. Там, где подводят процедуры идента-

фикации книги, все же остается возможность классификации и определения тем самым если не содержания книги, то хотя бы места ее на полках библиотеки.

Но что есть для Борхеса классификация? Он отчетливо осознает историчность всякой таксономии, стандарты которой по-своему задают китайская "Энциклопедия благодетельных знаний" или создатель универсального языка Дж. Уилкинс. Книги расставляются на полках в зависимости от того, какую классификацию мы принимаем. А если не существует единственно истинной классификации? В таком случае библиотека из собрания книг превращается в место обсуждения различных классификаций. А если библиотека – это еще и образ мира, то она, более того, *космологический спор*, дискуссия об устройстве мира или о многообразии миров. На фоне этого поиск книги есть подлинное путешествие по неведомым мирам, смысл которых предстоит понять – скорее на опыте, чем исходя из каталога. При любви Борхеса к математике нетрудно представить его размышляющим о трансформации теоремы Геделя о неполноте формальной арифметики в теорему о неполноте всякого библиотечного каталога. Путешествие по библиотеке, которая, очевидно, характеризуется гетерогенной онтологией, нетрудно отождествить с мифическим поиском чаши Грааля или похищенной злодеем суженой. При этом в ходе поиска становится все яснее, что точные выходные данные книги нам неизвестны. Вернее, мы читали и знаем некоторые книги, но они уже законспектированы, лежат в столе или возвращены нами на определенную полку, которая тем самым подчинена определенной классификации. Мы можем также опираться на чужой опыт и находить книги по шифру или с помощью библиографа. Но для того чтобы получить точную справку, нужно точно сформулировать вопрос. Если же мы только *слышали* о книге или об авторе, и она заинтересовала нас так, что появилось желание ее прочесть, то книга уподобляется портрету заморской красавицы, легенде, мифу, который почти невозможно разоблачить. И это совсем не тот миф, который создается читателем *после* прочтения книги и по поводу которого можно спорить; подлинный миф о книге создается *до и независимо* от ее чтения, именно поэтому он невнятен, неоспорим и глубок, как космос. Так у философов-марксистов возникали мифы по поводу книг (и тем самым идей) западных философов, не читанных ими и потому загадочных и невероятно привлекательных.

Итак, реальность библиотеки для посетителя не является субстанциальной, каковой она предстает для самого библиотекаря. Для человека, *ищущего* книгу, эта реальность транзитивна, функциональна, динамична, как реальность *поиска*. Человек приходит в библиотеку, как раньше он отправлялся в далекое путешествие, – для расширения своего опыта. Предельные случаи такого путешествия описываются в мифах о посещении преисподней (путешествие Орфея, например) для встречи с умершими. Для греков ворота в царство мертвых, помимо смерти, открывали или любовь, или героизм, или божественная поддержка. Для читателя же таким ключом служит созданный им самим

миф о духовном родстве с автором той или иной книги. Для этого полубессознательно выявляются те биографические данные об авторе (характеристические, профессиональные, национальные), которые позволяют соотнести его с читателем и тем самым вывести привлекающие последнего идеи, образы и стиль из некоторого общего корня – так сказать, тотемного предка. Борхес считает возможным механизмом создания такого рода мифов сон.

Подобно тому, как во сне человек получает сообщение от своего небиологического предка, так и в библиотеке книга сама находит читателя. Читатель "заброшен" в библиотеку и "потерян" в ней ничем не менее чем "заброшена" и "потеряна" книга. Они ищут друг друга, как божественного знамения, позволяющего обоим обрести подлинное (на время) естество. Библиотека выступает как магический кабинет, в котором заколдованы лучшие души человечества. Надо открыть книгу, и тогда они очнутся (Эмерсон). Детство Борхеса прошло в библиотечном лесу, населенном английскими книгами; его тотемными предками органически стали Эмерсон и Киплинг, Колридж и Беркли, Де Куинси и Честертон.

К чести Борхеса, он не ограничивается, так сказать, "племенным сознанием" и предпринимает рискованные путешествия в другие библиотеки. Благодаря этому его опыт расширяется до Шопенгауэра и китайцев, древнееврейской мистики и арабских сказок. Казалось бы, Борхес путешествует из Аргентины в Англию и из нее – в Германию и на Восток. Однако опыт аргентинской литературы, который с логической точки зрения должен был бы составлять для Борхеса непосредственную эмпирическую реальность, в историческом плане образует лишь один из поздних, рефлексивных пластов сознания. Непосредственное, "племенное сознание" – это для него английская литература. Аргентинской реальности присущи почти такие же тайна и колорит, что средневековому Китаю. Чем дальше продвигается Борхес в реальности библиотеки, тем активнее его поисковая ориентация; теперь уже не книги находят его, а он все увереннее и целенаправленнее отыскивает их. Плутание по библиотеке заканчивается, лабиринт превращается в коридор, и тем самым Борхес все ближе подходит к выходу из библиотеки, за дверью который вновь начинается его рабочий кабинет. Принесенные им книги занимают каждая свое место в пространстве письменного стола, и вновь волшебное превращение, гештальт-переключение: из мифологических знамений и символов, подлежащих расшифровыванию, книги становятся рабочими орудиями, известные качества и возможности которых используются для выполнения некоторой творческой задачи.

Пояснению космологии Борхеса может служить его понимание литературы и поэзии, в котором онтология и герменевтика взаимопереходят друг в друга.

"Монгольский император в XIII веке видит во сне дворец и затем строит его согласно своему видению; в XVIII веке английский поэт, который не мог знать, что это сооружение порождено сном, видит во сне поэму об этом дворце" – так описывает Борхес почти сверхъ-

естественное событие, в котором Кубла Хан и Колридж каждый на свой лад оказались причастными к некоторому "вечному архетипу", постепенно входящему в мир ("Сон Колриджа")[5]. В другом эссе Борхес пересказывает китайскую легенду о том, как император показывал поэту свой дворец и в конце осмотра выслушал стихотворение, принесшее поэту бессмертие и смерть одновременно. «Текст утрачен; кто-то слышал, будто он состоял из одной строки, другие – из единственного слова. Правда – и самая невероятная – в том, что стихотворение содержало в себе весь гигантский дворец до последней мелочи, включая каждую бесценную фарфоровую вазу и каждый рисунок на каждой вазе, и тени и блики сумерек, и каждый безнадежный и счастливый миг жизни прославленных династий смертных, богов и драконов, обитавших здесь с незапамятных времен. Все молчали, а император воскликнул: "Ты украл мой дворец!" – и стальной клинок палача оборвал жизнь поэта. Другие рассказывают иначе. В мире не может быть двух одинаковых созданий, и как только (по их словам) поэт окончил читать, дворец исчез, словно стертый и испепеленный последним звуком» ("Притча о дворце").

Проявления этого архетипа подвержены течению времени – от дворца остались лишь развалины, или он исчез совсем, от поэмы сохранились в памяти лишь несколько строф или вообще ничего, – но случайный вымысел превращается в миф и уже воспринимается как первоначальный замысел, и наоборот: прасобытие, уходящее в глубины времен (кто были предшественниками императора на этом пути?), питает человеческую креативность, которая в свою очередь постигает самую суть архетипа.

Поиски истины народного духа ("Ундр"), заветного слова Вселенной, имени Бога – это все равно рискованные и завораживающие предприятия, приводящие в случае неудачи к безумию ("Книга песка"), или к смерти – в случае успеха. Этим самым Борхес демонстрирует неразрывность герменевтического вращения мира и языка друг вокруг друга. Невозможно отказаться от желания напомнить о стихах, запечатлевающих эту неразрывность. Итак, ход в одну сторону:

О, если б знал, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

И в другую:

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье – лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.

Так заканчивается путешествие во времени, вновь превращаясь в пространственное путешествие. Из библиотеки – сферы вторичных текстов и объективного знания, в которой субъект творчества разыгрывает социальные роли, Борхес возвращается назад к письменному столу – в соответствие со схемой английского антрополога Мери Дуглас[6] происходит переход из одного языкового кода, из одной социальной группы в другую и обратно; именно посередине между двумя группами разворачивается неуловимый процесс творчества. Это повторяется до тех пор, пока Борхес не утрачивает зрения. Слепота, однако, из обычной старческой болезни вырастает до размеров мифического символа: вещие прорицатели и пророки не нуждаются во внешнем зрении. И в самом деле: к этому времени миграции по лабиринтам библиотек постепенно уже утрачивают для Борхеса характер путешествия и приключения. Он перестает творить в нашем понимании, он начинает жить в целостности времени и сливается с тем бытием, напряженный взаимообмен с которым занимал его до сих пор. Ослепнув, Борхес превратился в живого классика, каждое новое слово которого написано вчера и навсегда.

4. ТВОРЧЕСТВО И ЕГО ИСТОЛКОВАНИЕ

> Однажды я попытался освободиться от него и сменил мифологию окраин на игры со временем и пространством. Теперь и эти игры принадлежат Борхесу, а мне нужно придумывать что-то новое. И потому моя жизнь – бегство, и все для меня – утрата, и все достается забвенью или ему, другому. Я не знаю, кто из нас двоих пишет эту страницу.
>
> *Хорхе Луис Борхес*

Вспомним теперь тезис о том, что творчество – это редукция жизни к тексту, а истолкование творчества – дедукция жизни из текста. Жанр "вымышленных историй" Борхеса предоставляет для данного тезиса достаточно доказательств. Во-первых, что значит для Борхеса словосочетание "выдуманные истории"? Он ведь никогда не выступает как чистый ученый – филолог, историк и т.п., все его истории – художественный вымысел. Однако здесь он специально подчеркивает "вымышленность" своих рассказов, и тому есть одно единственное (как сказал бы Борхес, пришедшее мне в голову сегодня, 7 ноября 1995 г., в день моего рождения) основание: вымысел тождествен творчеству.

Возьмем для иллюстрации рассказ Борхеса "Тема предателя и героя". Так же поступает он в эссе "Поиски Аверроэса", "Тлен, Укбар, Орбис Терциус", "Дом Астерия", "Аналитический язык Джона Уилкинса" и др.). Предмет рассказа – повествование некоего Райена, правнука героического Фергюса Килпатрика, ирландского заговорщика, застреленного в 1824 г., накануне победоносного восстания против британского владычества. В ознаменование столетия со дня его гибели Райен пишет книгу, стремясь восстановить обстоятельства смерти своего

знаменитого предка, и приходит к неожиданному выводу. Смерть Килпатрика была его казнью, на которую он был осужден самими заговорщиками, признавшими его виновным в предательстве идеи восстания. Килпатрик согласился с приговором, но просил такой смерти, которая послужила бы интересам борьбы за независимость Родины. Тогда его старый друг Нолан, переводчик Шекспира на гэльский, создает сценарий его убийства, совершая плагиат у другого драматурга, у знаменитого врага-англичанина. Килпатрик и заговорщики с увлечением воспроизводят сцены из "Макбета" и "Юлия Цезаря" на улицах Дублина – поступки и ситуации, спланированные Ноланом, а затем ставшие историческими событиями. Тщательно обставленное убийство предателя и героя в ложе театра, предвещавшей ложу Линкольна, становится последней каплей, переполнившей чашу народного гнева и послужившей успеху восстания. Под явным влиянием Честертона (изобретателя и разгадчика изящных тайн) и надворного советника Лейбница (придумавшего предустановленную гармонию) Борхес заключает:

"В произведении Нолана пассажи, подражающие Шекспиру, оказались *менее* драматичны; Райен подозревает, что автор вставил их, дабы в будущем кто-нибудь угадал правду. Райен понимает что и он также является частью замысла Нолана... После долгих раздумий он решает о своем открытии умолчать. Он издает книгу, прославляющую героя: возможно, и это было предусмотрено"[7].

Интерпретация культурного артефакта как результата творчества выявляет лежащие в его основе структуры: вы-мысел задает контуры за-мысла. Понять смысл этого замысла – значит развернуть сценарий до некоторого жизненного эпизода, а затем выявить его автора, авторские интенции (осуществленные, слегка обозначенные, нереализованные вообще), социокультурные и текстовые источники за-мысла. Интерпретация творчества превращается тем самым в изображение реального жизненного эпизода, материал которого, конечно, нельзя буквально просто "дедуцировать из текста", он должен быть знаком, близок исследователю творчества так же, как самому автору за-мысла знакомы и близки тексты, принимаемые им за первичные.

Но что же такое творчество само по себе? Как уже говорилось, это обратный – по отношению к его интерпретации – процесс. Творить – это понять смысл жизни, приписав ей за-мысел (жизненный сценарий, который осуществился когда-то давно или реализуется завтра). Приписывание за-мысла не является произвольной процедурой; оно начинается с осознания экзистенциального характера ситуации и поисков выхода из нее. Для этого начинается поиск, призванный в многообразии жизненной реальности, образующей данную ситуацию, обнаружить "знамения" – будущие отправные точки за-мысла. Такими "знамениями" могут оказаться странность характера, нелогичность поступка, загадка текста (текст – тоже элемент жизни) – все, что не укладывается в стандартное течение событий. Набор "знамений" образует "архетип", или "архэ", – первоначальное событие, задавшее некоторую культурную ситуацию на многие века вперед (из таких "архетипов" и складываются, в понимании Борхеса, тексты, называемые им "классическими").

Это происходит у Борхеса почти так же, как у Леви-Строса при истолковании мифа (архетип обозначается им термином "мифема"). Чтобы пояснить, что под этим понимается, мы приведем почти классический пример истолкования Леви-Стросом мифа о Эдипе в изложении Курта Хюбнера[8].

«Он начинает с редукции отдельных высказываний данного мифа к кратким предложениям типа "Кадм ищет свою сестру Европу" "Эдип женится на своей матери Йокасте", "Антигона хоронит своего брата Полинейка" и т.п. Они затем нумеруются, причем предложения с элементами сходного содержания получают одинаковые числа. Например, если говорится: "Эдип убивает свого отца Лая" и "Этеокл убивает своего брата Полинейка", то в обоих случаях речь идет об убийстве родственника. Предложения с одинаковыми числами объединяются в группы, которые Леви-Строс называет "мифемами". Они представляют собой строительные камни и конституенты мифа. Теперь мифема обозначается таким образом, что относящиеся к ней предложения выписываются одно под другое, в столбец, и данные столбцы упорядочиваются так, что при чтении строчек слева направо и сверху вниз может быть прочитана временна́я последовательность описываемых событий. Тогда образуется, например, следующая схема:

I	II	III	IV
Кадм ищет свою сестру Европу	Спартанцы убивают друг друга	Кадм убивает дракона	Лабкад (отец Лая) хром
Эдип женится на своей матери Йокасте	Эдип убивает своего отца Лая	Эдип убивает сфинкса	Лай (отец Эдипа) неуклюж
Антигона хоронит своего брата Полинейка	Этеокл убивает своего брата Полинейка		Эдип страдает отеком ног

Итак, в мифемах прочитываются, согласно Леви-Стросу, следующие *структуры*: столбец I содержит события, в которых выступает переоценка кровного родства; столбец II – напротив, такие, которые связаны с его недооценкой; столбец III интерпретирует освобождение человека от его автохтонного происхождения; столбец IV показывает, напротив, зависимость от него. Последнее нуждается в кратком объяснении: из посеянных в земле зубов убитого дракона вырастают люди, в то время как имена "Лабкад", "Лай" и "Эдип" намекают на физическое несовершенство, в котором прослеживаются следы мифического рождения из земли. Столбцы I и II, с одной стороны, и столбцы III и IV – с другой, находятся тем самым в диалектическом отношении друг к другу.

Если теперь читать строчки указанной выше схемы слева направо и сверху вниз, то возникает *временное* течение событий, описываемых мифом. Если же читать каждый столбец как некоторое единство, как мифему, то тогда впервые раскрывается тайный *смысл* мифа. Этот смысл, по Леви-Стросу, состоит именно в том, что миф предлагает

некую "логическую модель" для разрешения тех противоречий, которые обнаруживаются между построенными столбцами. Леви-Строс рассуждает так: переоценка кровного родства – мифема I – ведет к самоуничтожению точно так же, как и его недооценка – мифема II; убийство хтонического животного (дракона, сфинкса) – мифема III – ведет к снятию человеческого происхождения, в то время как хтоническое увечье человека – мифема IV – несовместима с наличием родителей».

Дискуссия с Леви-Стросом и Хюбнером сейчас не входит в нашу задачу. Эта аналогия была призвана только пояснить логику мышления детектива Лённрота из эссе Борхеса "Смерть и буссоль", заметившего ряд несообразностей в цепи загадочных убийств и затем уложившего их в систему, исходя из канонических текстов иудейской мистики. (Аналогичны эссе "Стена и книги", "Сад расходящихся тропок", «Скрытая магия в "Дон Кихоте"»).

Расследуя убийство еврейского талмудиста, Лённрот натыкается на непонятную надпись ("Произнесена первая буква имени") и оставшиеся в гостинице книги и приступает к их чтению. После совершения второго и третьего убийства, сопровождавшихся аналогичными надписями, он приходит к заключению, что они образуют собой некое неизреченное и тайное имя Бога, состоящее из четырех букв, расположенных по углам правильного ромба ("Тетраграмматона" – понятие иудейской мистики). Предполагая, что убийства – лишь цепь поисков имени Бога сектой хасидов, а затем высчитав убийцу и место последнего преступления, Лённрот отправляется туда для захвата преступников и... попадает в ловушку. Оказывается, что все убийства совершались именно для того, чтобы обмануть и убить самого Лённрота, с которым у главаря местной еврейской банды Реда Шарлаха были личные счеты. Последний построил вокруг детектива своего рода мистический лабиринт, куда тот в конце концов угодил. Можно воспользоваться указанной выше схемой Леви-Строса–Хюбнера для реконструкции позиций Шарлаха и Лённрота.

I Текст	II Источники	III Геометрия	IV Место	V Время	VI Событие
"Произнесена первая буква Имени"	"Сефер Йецир" монография о Тетраграмматоне монография о секте хасидов	Северная вершина ромба	"Отель Дю Нор"	3 декабря	Убийство талмудиста Марка Ярмолинского
"Произнесена вторая буква Имени"	Вывеска из ромбов	Западная вершина ромба	Старая красильня	3 января	Убийство бандита Асеведо из шайки Шарлаха

I Текст	II Источники	III Геометрия	IV Место	V Время	VI Событие
"Произнесена третья буква Имени"	Рисунок из ромбов на одежде арлекинов – возможных убийц Письмо с геометрическим опровержением возможности новых убийств Еврейско-греческий словарь	Восточная вершина ромба	"Ливерпуль –Хауз"	3 февраля	Убийство Грифиуса-Гинзберга (имитация)
"Произнесена четвертая буква Имени"	Недостающий текст	Южная вершина ромба	Вилла "Трист-ле-Руа"	3 марта	Убийство Лённрота

Теперь, если мы будем читать эту схему справа налево и сверху вниз, то получим ход мыслей Лённрота, умозаключающего от убийства к его мотиву. Возможная же логика самих убийц (по Лённроту) состоит как раз в построении жизни как поиска и интерпретации текста – это соответствует чтению схемы слева направо и сверху вниз. Читая схему сверху вниз по столбцам, получаем сам мистический текст, его источники, его пространственно-временные симметрические интерпретации, наконец, реальные факты (или их имитации в форме фактов). Если же рассматривать рассказ Борхеса как миф, то столбцы I и VI соответствуют мифемам (Леви-Строс), или архэ (Хюбнер). А если читать схему снизу вверх и справа налево, то получим действительный замысел Шарлаха.

Борхес не столько создает новые мифы (в конце концов миф это продукт работы многих поколений), сколько показывает, как работают старые, если мы принимаем их всерьез, а также то, как могут быть истолкованы и разработаны мифы, если мы относимся к ним только как к культурному наследию. И то, и другое для Борхеса – лишь *варианты* чтения мифа: слева направо, снизу вверх или как-либо еще. В каком же мифе он живет сам, об этом мы как раз и стремились догадаться.

Итак, чем же характеризуется, говоря кратко, творческий стиль Борхеса? Он везде занят фактически одним и тем же: он проводит "расследования" (образ детективного жанра постоянно находится у него перед глазами, недаром он писал "чистые" детективы), пытается проникнуть в тайну того, как индивидуальные творческие ходы приводят к формированию фундаментальных идей и метафор, определяющих направления сознания целых поколений. К примеру, он прослеживает перипетии переводов "Тысячи и одной ночи", поэмы "Кубла Хан", понятия сферы, историю фантастического замысла Тлена, источники Кафки и проч. как удачных и неудачных, знаменитых и едва известных, реальных и выдуманных опытов творчества. Применительно к поэзии он пишет о том, что фактически все писатели суть один человек, воплощение единого креативного потока. Из того же ряда его размышления о библиотеке как образе мира, единой книге и едином языке, о карте, вмещающей себя самое и проч. Его "архивно-метафизические" размышления (у Борхеса, однако, понятие "архива" фактически смыкается с понятием "архэ", хотя в обыденном понимании они противоположны друг другу: архэ – исток креативности, а архив – кладбище ненужных сведений) призваны суммировать, каталогизировать индивидуальные метафоры, способные претендовать на роль каббалистических букв, из которых складывается мир. И вместе с тем само творчество постоянно переходит у Борхеса в его интерпретацию и наоборот. Он то строит и прослеживает судьбы жестких структур (сферы, цикла, лабиринта), то показывает текучесть и поливариантность культурных универсалий (библейских притч, классических литературных героев). Это – не просто игра. Борхес ухватывает и реализует суть герменевтического ви́дения мира, создающего традиции и поклоняющегося им одновременно. Борхес постоянно демонстрирует неизбывность герменевтического круга, вращение в котором совпадает с восхождением по ступеням понимания – зыбкого, обратимого, нелинейного процесса, но уж очень напоминающего реальное человеческое творческое познание, неподражаемым мастером и интерпретатором которого он был.

Излишне, видимо, напоминать о том, что Борхес часто выступал в роли учителя и неисчерпаемого источника современных постструктуралистов и постмодернистов, порой непринужденно замалчивающих свои обязательства перед ним.

[1] См.: *Борхес Х.Л.* Сочинения: В 3 т. Рига, 1994.
[2] *Дубин Б.* Всегда иной и прежний // Там же. Т. 1. С. 24–25.
[3] См.: *Касавин И.Т.* Миграция. Креативность. Текст. М., 1999.
[4] См.: *Huebner K.* Die Wahrhei des Mythos. München, 1985. S. 43.
[5] *Борхес Х.Л.* Сочинения. Т. 2. С. 21–22.
[6] См.: *Касавин И.Т.* Познание в мире традиций. М., 1990. С. 85–87.
[7] *Борхес Х.Л.* Сочинения. Т. 1. С. 342.
[8] См.: *Хюбнер К.* Истина мифа. М., 1996.