

Борис Дубин



Jorge Luis Borges. Textos recordados, 1919-1929. Barcelona, Emecé Editores, 1997.

Jorge Luis Borges. Inquisiciones. Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Borges y la ciudad (Variaciones Borges, 1999. № 8. Número especial del Centenario. 2).

Beatriz Sarlo. Borges, un escritor en las orillas. Borges Studies on Line. J.L. Borges Center for Studies and Documentation. Internet: (http://www.au.dk/romansk/borges/bso/bse0.htm)

Хорхе Луис Борхес. Возвращение, 1919-1929.

Хорхе Луис Борхес. Расследования.

Борхес и город. («Борхес-вариации»). Специальный номер журнала за столетие писателя. Вып. 2).

Beatriz Sarlo. Борхес, писатель на окраине. (Электронное приложение к журналу «Борхес-вариации»)

М ИФ ГОРОДА — первое литературное (легенда Деревни — ее поздний плод). Искусственному и неуголному читателю — а он, понятное дело, горожанин — не составит труда в любую минуту пройти по анфиладу словесных Парижей, Римов, Флоренций. Двадцатый век, не забывая этих «столиц XIX столетия» (В. Бенямин), выдвинул — в пику? в противовес? — иные города, летящие отдаленными провинциями. Вспомним Дрогобыч Бруно Шульца, Львов Станислава Виницки, Рухук Канетти, Триест Итало Звево или Клаудио Магри, Христианно Стриндберга и Гамсуна, Вильну Милоша и Венцлова, Лиссабон Пессоа, Нотембу или Табуки, либо Гавану Лесама Лимы, Рейнальдо Аренаса, Гильермо Кабреры Инфанте (переселился наугад, а теперь вижу: в каждом из этих «пухих» мест найдешь средневековый храм и особняк эпохи барокко)... В ряду подобных воплощений захолусть, в большинстве своем и возникших-то по-настоящему на карте мира лишь в XX столетии и прежде всего благодаря книгам, в точном смысле слова ex libris, — борхесовский Буэнос-Айрес. Буэнос-Айресской теме у Борхеса, и прежде всего — раннего, посвящен опубликованный в июле специальный выпуск международного журнала «Борхес-вариации», который в 1996 года выходит под редакцией Ивана Альмейды и Кристины Пароди в Борхесовском центре при университете города Орхус (Дания).

#### НАЧАЛО И ПЕРЕПИСЫВАНИЕ

Вообще нынешние девятые годы — время возвращения к читателям того «первоначального» Борхеса, следы которого сам автор много лет стирал, прятал и переправлял. В первой половине девятых республиканские все три книжки его ранней и не переработанной прежде эссеистики начинаются с «Расследований» (1925). Подвигавшая часть напечатанного Борхесом в первое десятилетие его литературной жизни составила замечательный том «Возвращения» (1925). Целыми археологическими пластами из архивной периодики 20-30-х годов стало понемному подниматься на публичную поверхность «Напечатанное в...» (в газете «Критика» и т.д.).

Внимание исследователей тоже стало смешаться с золотой середины творческой траектории Борхеса — уже канонизированных стихов, эссе, новелл 40-50-х гг. — на «начало», годы его учения: сначала в Европе, Испании, Мадриде, затем — на родине, в аргентинской столице. Можно сказать, что если сам Борхес всю жизнь активно, последовательно и безжалостно «переписывал» этот период своей биографии, тогланую поэтическую и эссеистскую манеру, взгляды и манифесты, то теперь это заново делают читатели и исследователи его «возвращенных текстов». Однако намерения писателя и большинства его публики в данном случае, стоит отметить, едва ли не противоположны. Борхес упрямо уходил от своего «начала» и вообще любых отсылок к началу как от универсального принципа упорядочивать опыт, знание, словесность (а соответственно

от идеи биографии, равно как и от символа книги, которые весть и держатся на метафорике начала, конца и целого, — отсюда борхесовская полемика с культурой, с идеологией классики). Напротив, его «наследники» нередко — к счастью, среди них есть немало исключений — возвращают автора к исходной точке, к первичному контексту, как будто видя в них более надежные опоры для литературных оценок и суждений.

#### ГОРОД В БИОГРАФИИ: «УЛИЦА С ОДНИМ ТРОТУАРОМ»

Может показаться, что на биографическое (или верней будет сказать, географическое?) истолкование тут подталкивает интерпретаторов сам Борхес. Ведь возникающие сегодня у нас на глазах архипелаги его «возвращенной» прозы — как, напомним, фактически все тогда написанное — концентрируются вокруг точки под именем Буэнос-Айреса. В марте 1921 года Борхес после семи лет юности, печатного дебюта и более чем двух лет очень интенсивных публикаций в Европе, которую переплывала огромная война, возвращается на край света в родной город и заново открывает его для себя. Точнее, он возвращается в место, которое еще почти не было городом, когда он уезжал (что он мог из него помнить — дворик с фонтаном, котом питьевой воды, библиотеку отца с книгами на нескольких языках, загорелое имение родных, куда перебрались на лето?). И на месте которого он, приехав, обнаруживает Город.

Вообще говоря, Буэнос-Айрес — город, не имеющий собственной старины (не найдем мы ее следов и у Борхеса). Чувство этого отсутствия прошлого хорошо передает реплика друга борхесовской юности, поэта и прозаика Артуро Кансели: «Дом у нас умирают раньше, чем люди». Исходный слой редких «памятников» в Буэнос-Айресе относился к восемнадцатому веку и в следующем бурном столетии бесперывных освобождений и гражданских войн постоянно перестраивался. В очередной раз центр столицы перекраивал уже в 20-е годы нашего века французский архитектор Жан-Клод Форестье (об этом обстоятельно рассказывает в сборнике «Борхес и город» Флора Пескалор Монагас). Боря за образцы османовский Париж своих молодых лет, Форестье довершал теперь в Ла-Плате то, что полтора-два века поколением раньше происходило во Франции: возводил буржуазный мегаполис, победоносный символ эпохи (правда, посреди безлюдной степи). Каким он увиделся Борхесу, смотрящему на него сейчас глазами прошлого?

«Спящие буквы бомбят темноту, как дикий метеорит, ослепительный неведомый город торжествует над полем», — пишет Борхес в раннем стихотворении и с «превосходством невозмутимости» (так эти стихи называются) противопоставляет ослепляющему с высоты и издали другой, свой город, увиденный лицом к лицу на уровне человеческого роста: «Кое-где унизительно торчат небоскребы, но общий вид Буэнос-Айреса — не в духе Уитмена. Вертикальные линии у нас побеждены горизонтальными. Дали — отрешенные одиночные домики по обшам сторонам бесконечных километров бульваров и асфальта — слишком воздушны для настоящих... Я упомянул о домах. Первыми в Буэнос-Айресе впечатляют именно они. Такие до жалкого одинаковы, такие замкнутые в этой своей приглушенности друг к другу, с такой единственной дверью, такой спесивой балюстрадой и мраморной плитой у порога, скромно и гордо отстаивая свои собственные существование. Внутри — вечный дворик. Нишенский дворик, где чаще всего нет фонтана, решетки и бассейна, зато есть память о предках и все необходимое человеку, поскольку в основе тут — самое изначальное: земля и небо», — напишет Борхес в одной из первых заметок после приезда домой («Буэнос-Айрес», октябрь 1921 года).

Кстати, в 1929 году в Буэнос-Айресе побывал Корбюзье. Бесконечная, начинающаяся со склонов Анд и тонущая в Атлантике линия буэнос-айресского пейзажа завоорожила глаз градостроителя-утописта. С трансатлантического лайнера Корбюзье увидел в ней идеальную ось симметрии между небом и землей. А Карлос Фуэнтес много лет спустя писал об этом так: «Буэнос-Айрес — место, где встречаются две молчаливые громады. Одна — молчанье безграничной пампы, мира, вечно распахнутого перед вами на 180 градусов. Другая — молчанье непомерных просторов Атлантического океана. Место их встречи — город в устье реки Ла-Платы, крик, славящийся двумя молниями».

«Наши боги — паппа и притопило», — напишет Борхес в 1926 году. А через год поспит: «Из пампы родилась половина нашей поэзии; вторая — вскормлена городом, столицей» («Пампа», 1927). И как в образе своего города ранний Борхес будет отталкиваться от авангардного урбанизма сотоварившей тех лет, устремленной к центру столицы на шум, многоголосье, электри-



Улица Мехико в Буэнос-Айресе. 1917.

# НА ОКРАИНЕ ГИСЬМА: БОРХЕС И ЕГО ГОРОД

К столетию со дня рождения Хорхе Луиса Борхеса

ческие огни, и уходить в пригород, безлюдье, ночь, одинокие часы перед рассветом или мертвое безвременье сны, так в столь же полемичном по отношению к аргентинской традиции картинах пампы он настойчиво подчеркивает ее безжизненность, «необычность», которая не ограничивается видимым, ведавшее равенство себе и парадоксальную способность вносить бесконечное множество себе подобных.

Перед нами — вовсе не городская топография, не панорама столицы, не картины уличной жизни: Борхес чужается самых, пожалуй, броских символов современного города и всего новейшего урбанизма. Так, он явно избегает яркого света, блестя, стремясь в тень («дикий метеорит» рекламных огней городского центра он противопоставит в уже цитированных стихах «простую молитву вечернего виванка»). Ему не по себе среди множественности, суетности, вообще движения, которым он всегда предпочитает пустоту, где улицы неспешно переходят в небо, и часы, когда всякая жизнь замирает. И, наконец, он любит плоскость, стонящую любой рукою, и глубины, этой, если угодно, перевернутой высоты (так в одной из любимых Борхесом притч Честертона бездна бесконечного падения — это дыра от вбитой в землю Вавилонской башни).

Похоже, Борхес пользуется деталями городского пейзажа исключительно как знаками своей любимой головоломной фигуры «все в одном» (французцы называют ее mise en abyme). Фунтес прав: аргентинский мастер действительно «создает замкнутые целостности». Но он показывает, больше того — подчеркивает, их условность (а целостность может быть только условной, и только условности могут образовывать целое). И к тому же видит и ищет в них актуальную бесконечность. Ту самую хестанку из-под галет с изображением жестики из-под галет (заметка «Рассказ в рассказе»). «Лабиринт... одной единственной прямой линией, лабиринт невидимый и непривычный» (новелла «Смерть и буссоль»). Репетицию конца, головокружительную точку под названием Алеф (из одноименного рассказа).

#### ГОРОД ВОБРАЖЕНИЯ

По словам Карлоса Фуэнтеса, Борхес — «первый латиноамериканский рассказчик, целиком сосредоточенный на городе». Это верно и важно. Но существенно и то, что задачей Борхеса было не столько описать, «отразить» город, сколько выстроить, создать в воображении. Ведь «его» городом был Буэнос-Айрес XIX века, как и вообще точкой отсчета в мыслях и в литературе ему служило девятнадцатое столетие. Особенность борхесовского авантюризма — в том, что он никогда не рвал с предшествующими традициями, а делал проблемой свою связь с ними, ставил под вопрос саму возможность подобной связи.

Так и в случае с Буэнос-Айресом. Борхесу требовалось здесь «соединение современности и традиции, города и пампы», — указывает в статье о мифологии предмета и конфликте культуры в Буэнос-Айресе двадцатых годов Адриан Горелик (сборник «Борхес и город»). Нужно было представить «прошлое как будущее». Вспоминать о Буэнос-



Хорхе Луис Борхес в 1920-е годы.

Айресе то, что он забыл, — пишет аргентинская писательница, леворадикальный критик культуры, солипол литературы Беатрис Сарло. — Борхесу пришлось в тот момент, когда материальные следы забытого начала исчезают. Поэтическая реальность «окраины» воссоздавалась им с некоторой примесью анахронизма, с почти неопытным сдвигом во времени, который исподволь, незаметно для читателя усиливает ощущение фантастичности происходящего. «Этот временной сбой и составляет открытие Борхеса», — добавляет Сарло.

Кроме того, сдвиг во времени передан у Борхеса как смешение в пространстве. Его воображение как бы движется наперекор марширующим войскам мигрантов в столичный городе: от центра и от его старых кварталов для чистой публики (оттененные сейчас, они вернутся в написанное Борхесом поздней, в сороковые годы) — к периферии, предмету, окраине, в тот «призрачный промежуток, где граница между рваной и перьями домами стирается». И еще одно: как бы отделенные этим пространственно-временным сдвигом — в разрыве между миром и письмом — Борхес и его «внутренний зритель», поэт, рассказчик, смотрящий на окружающее глазами прохожего (Бенямин бы сказал «фанера»). Прохожего ведет неясная страсть к увенчивающему путь, невидимому концу, за которым тем не менее опять оказывается новое начало. Сопровождающую его ностальгию питает предположение неизбежного ухода, ведь он здесь чужой: «Я уже тоскую по минуте, когда таскую по этой минуте», — напишет Борхес в одном из своих последних путешествий (они составили книгу 1982 года «Атлас»). А раннюю рецензию на

сказки немисловит Туркестана закончил словами: «Я для того и пишу к этим сказкам, чтобы почувствовать себя чужим собственному городу. Чтобы от него оторваться. Чтобы играть в ностальгию по ней».

Борхесовский «прохожий» смотрит на перемены анонимным взглядом незнакомца, по-прежнему город для него — уже не пространство непосредственных связей, не известные прежней литературе элементы используются Борхесом для построения его авторских, совершенно иных, новых по своему складу текстов. Он сам создает детективные пространства предметов, отсутствующих в окружающей реальности и лишь теперь возникающих из его пером, чтобы тут же собственноручно положить их в основу своего повествования, вменить своему слову в качестве традиции. Больше того, он и в читателя себе избирает именно неизвестных маргиналов, виртуозов устного слова в узком кругу, мастеров не опознаваемых и неведомых жанров — таковы Рафаэль Кансинос-Ассенс и Рамон Гомес де ла Серна в Мадриде его самых ранних лет, Масселони Фернандес, Шуль-Солар и Эварист Каррьего — в Буэнос-Айресе его молодости.

#### ГОРОД КАК СИМВОЛ

Сарло имеет в виду невозможность для Борхеса объективистских, прямых картин окружающего. Во-первых, национальный роман и стоящий в его центре национальный герой не выносятся для Борхеса пусть даже самым слабым отголоском или национальной исключительности. Во-вторых, сама эта художественная конструкция выглядела в борхесовских глазах неуместной, холудной, фальшивой. Поэтому героями раннего Борхеса делают маргиналов — бандитов и шлюх, аферистов и поножовщиков. Обстановкой действия становится у него окраина, как и в качестве литературной формы избираются «сточные поля словесности», низкие жанры газетной хроники, уголовного очерка и другой

сенсационной журналистики. Способом повествования Борхес избирает открытую, утрированную условность мелодрамы, детектива, танго, фантастики, а местом публикации — популярную газету либо тонкий иллюстрированный журнал.

Отмену попутно, что в двадцатые годы из пяти жителей Буэнос-Айреса были чужаками, приезжими в первом поколении, но к тридцатым годам в стремительно модернизирующейся столице насчитывалось всего от шести до семи неграмотных на сто взрослых. Новоприбылые нуждались в местах и формах общения (так возникли общественные и спортивные клубы квартала с их гордостью и символом — футбольной командой). Как, например, и в новоселах столицы теперь нуждались все прототипы современной публицистики — политики-демагоги, их партии и клики, в телохранители и боевые отряды к которым шел то вчерашний вольный гаучо, то пригородный куманек. Пришельцам понадобился и язык, точнее — множество разных языков, средств символическо-

ожившей в одноименной книге Гомеса де ла Серны. «Словесность окраины», изледила устное, недолговечное, Милетские рассказы, дух которых расцвел и продолжил потом жизнь в апелусом «Золотом оселе», — были рассказами окраин. Сцены петрониевского «Саутикона» тоже ткутся на окраинах», — колдует Кансинос-Ассенс.

«Литература — прежде всего литература — изобретает просторства, чья способность убеждать заключается в их иллюзорности», — замечает Беатрис Сарло. — В этом смысле и «Каррьего», и «окраины» — это подобия не Буэнос-Айреса и не данного малого писателя, а Борхеса, который и сейчас на письмо создает зашифрованный образ его поэтики. Город у Борхеса — объект (или не в первую очередь объект) описания. Скорее, это специальная конструкция, оптическое словесное устройство, приспособление для настройки письма и зрения, которое задает особый характер повествовательной реальности, ее фантастическую топоологию — наподобие любимого борхесовского

зеркала или сна. Перед нами не предмет и не сообщение, а как бы ключ к шифру — это вещь принципиально иного уровня, в принципе другой природы (таковы, скажем, по отношению к самому городу его карты или планы). Права Иван Альмейда, говоря о борхесовско-италийской новеллистике: «Все то, что город дарит нашей мысли» открывает сборник «Борхес и город»: у Борхеса «...не город читается как язык, а... текст можно сравнить с городом». Через много лет Борхес сам назовет Буэнос-Айрес «тонким и точным инструментом, незаменимым продолжением нашей воли и нашего тела», кстати, определяя устало и роль города буквально теми же словами, которыми Ортега-и-Гасет описывает значение метафоры, принцип ее работы.

Я бы сказал, борхесовский город — матрица метафор. Вроде тех пространственных «мест памяти», которые замечательно обследила Франсис Йейте в своей фундаментальной книге, — ведь не геометрию же, в самом деле, воссоздаст Данте в кругах Ада и не городскую архитектуру имеет в виду Беняин в «Пути паломника» или Сведенборг в своем «Рае, але и их чудесах». С помощью города Борхес дает не просто стереоскопический взгляд на отдельный предмет, а, можно сказать, другие глаза. Понятно, что от прежнего зрения нужно на этом Рубиконе отказаться, и Борхес особыми тактическими средствами запутывает, туманит, сбивает с толку наш привычный глаз. Здесь и вступаю в игру лабиринты, обманки, зеркала, мнимые и подлинные цитаты в цитате и проч. Все эти «входные» устройства, замечу, только разыгрывают глубину, но глубина измерения не имеют и иметь не могут: они — целиком «внешние», поскольку их природа и назначение (их название и есть их природа) — быть границей. Еще раз процитирую И. Альмейду: «По-настоящему узнать город значит, в конечном счете, научиться искусству в нем потеряться». («Не найти дорогу в городе — вещь обычная», — пишет одновременно с Борхесом знать о нем не знающий Вальтер Бенямин. — Иное дело — потеряться в нем дороге, как теряют ее в лесу: тут нужна практика»). Уроки такой практики и преподает Борхес в «Вавилонской библиотеке» и «Сале расхолаженного тропика», «Смерти и буссоль» и «Доме Астерия», «Бессмертном» и «Письмах Бога».

#### СЮЖЕТ МЕБИУСА

Тут есть еще один смысловой мотив, и тоже по видимости, биографический. Пампа и граница, за которой начинается пампа, всегда отсылают у Борхеса к теме воинов-предков и недоступного ему, шелкоперу, «эпического удела». Характерно, что этот удел — навязчивая идея писателя, как бы покинувшего героическое пространство степи ради литературского библиотечного прозябания в городе («такому не любить и бояться города», — не раз повторяется у Борхеса) — чаще всего разворачивается в зеркально перевернутом сюжете: его герои, напротив, оставляют город ради пампы.

Так поступает Хуан Дальманн в рассказе «Юг», сюжет которого можно понять и как бойкотный кошмар или даже предсмертный сон (отсюда в рассказе все его блики, отсветы, переключки); кстати, среди прочих

символов границы между мирами города и пампы, яви и сна здесь возникает книга, причем книги-модели, книги книг — крашеугольный камень лаплатской классики «Мартин Ферро», прославляющая в веках «Тысяча и одна ночь». Так, внутренне возвращаясь к миру индейцев, которых изучал, герой микровеллы «Этнограф»: характерно, что отречение от цивилизации знаменует у него отказом от текста (диссертации, которую он должен был подготвить) и вообще от речи («я узнаю, то, чего не расскажешь»), хотя кончается этот его жизненный поворот опять-таки в университетской библиотеке. Напрямую с текстом (и еще каким — пратекстом всей западной культуры) связан сюжет «Евангелия от Мехика». Как помнит, сбегавший из столицы герой оказывается тут среди разгулявшихся стихий, он отрезан от мира и попадает в руки одиноких, в свою очередь, пастухов (они по происхождению англичане и за долгие годы в Ла-Плате изменили фамилию), которые, подражая евангельскому тексту, его распинают. Издевка над прямолинейным реализмом и буквалистским поучением в искусстве, как и над идеей замкнутости культуры, вполне понятна. Но очевидно и то, что своими диарскими действиями персонажи, смешивая и даже ставкая культуру, по сути уничтожают Книгу (в рассказе «Конс» герой убивает воплощение аргентинской национальной культуры, ее героя-основателя Мартина Ферро из одноименной поэмы Хосе Рафаэля Эрнандеса). Наконец, в «Истории война и пленности» (воинов здесь два и пленник тоже пара, но история у них одна!) варвар Дрокултфат попадает в средневековую Равенну, видит «откровение по имени Город», переходит на сторону противника и погибает, оставляя по себе текст латинской эпиграфы. Некая англичанка во втором, зеркально симметричном сюжете уже девятнадцатого века попадает в руки лаплатских индейцев (в ту пору они там еще были) — жизнь, которую, забыв оную роль и в знак бесповоротного выбора пьет из города разрезанной ошей свежую кровь. Дрокултфат в зеркальном лабиринте рассказа дублирует погибший в ходе гражданских войн (вернее, добровольно пошедший на верную смерть, покончив с собой из-за полонения в предательстве) дед Борхеса, олицетворяя англичанку — любимая, воспитавшая Дорджи бабка родом из Стаффордшира. Болезненная интимность символов не оставляет читателя в покое. И это важно.

«Борхес — писатель «окраин», — подчеркивает Беатрис Сарло. — Он искал в литературе всепримиряющего синтеза. «В серпentine написанного Борхесом — трещина, добавляет Сарло. — Он движется по образам различных культур, которые соприкасаются (или отталкиваются) краями. Борхес расшатывает великие традиции Запада и известного юга Востока, скрепящая их (так, как скрепящая дороги, но и так же, как скрепящая народы) в лаплатском пространстве. В центре его произведений — конфликт... где малейшее недопонимание буквально оказывается гибельным».

«Борхес — писатель «окраин», маргинал в центре, космополит на краю... Окраину он превратил в эстетику», — развивает Сарло свою мысль. Он «отводит литературе место на границе, видя в этом зашифрованный образ Аргентины. Непонятный промежуток между равниной и первыми городскими строениями, «окраина» обладает свойствами воображаемого пространства, чью деревенско-городскую топоологию лучше всего описывает классическая буэнос-айресская «улица с одним тротуаром» (цитата из стихотворения Борхеса «Легендарное основание Буэнос-Айреса», — Б.Д.). Опираясь на почти не принадежавшие ему воспоминания, Борхес противопоставляет современному городу шум художественный вымысел, город без центра, неликом сконструированный по образцу окраины».

При этом аргентинский мастер не просто трансформировал поэтику новеллы. «Литература по Борхесу, — снова цитирую Б.Сарло, — целиком принадлежит миру границы: она живет различием... Воображение Борхеса выводит на сцену проблему, которая не заключена явным образом в интригу, а представлена как выдумка по ходу сюжета, разворачивающегося разом и как теория, и как повествование». Тем самым кардинальному изменению подверглась сама природа литературного текста, фактура словесной реальности, способ существования текста в литературе. Иной у Борхеса и после Борхеса стала новелла и не эссе — другой стала литература. Может быть, поэтому Борхес, не мегатанкий быт ни национальным классиком, ни великим писателем с неперенной большой буквы, стал, как ни один другой из его современников, синонимом самой книги, самим письмом. [2]

За помощь в работе благодарю Вардана Айрапетяна, Ивана Альмейду, Сергея Лёзова и Юрия Полетаева.

1 Обзор всех восьми вышедших на нынешний день выпусков «Борхес-вариаций» будет опубликован в сентябрьском номере журнала «Иностранная литература», в Литературном гиде, посвященном столетию писателя.

2 Многие из этих текстов впервые войдут в первый том четвертомного собрания сочинений Борхеса, которое готовится в Санкт-петербургском издательстве «Амфора».