

А этот шелест за спиной —
То поступь Вечности за мной
Герш Вебер (пер. М. Цветаевой)

Шелест за спиной

Заметки о Борхесе



щихся тропок». Пока его коллеги-мужчины без конца обсуждали скачки, футбол и женщин, Борхес неумолимо приближался к той степени культурной концентрации и одновременно прозрачности собственного текста, которые позволяют относить его творчество к «реализму XX века» в том смысле, какой вкладывал в этот измощенный термин Бахтин. Имеется в виду присутствие «чужого слова», которое автор не ассимилирует и не диссоциирует, а сохраняет в натуральном своеобразии, позволяя ему «светить» сквозь собственный текст. Впрочем, применительно к Борхесу точнее говорить не о «чужом слове», а о «чужой мысли».

Перед нами ситуация символическая. Во-первых, Борхес писал, сидя в книгохранилище («Всю свою библиотечную работу я выполнял в первый же час, а затем тихонько уходил в подвальное книгохранилище и оставшиеся пять часов читал или писал»), и сама атмосфера не могла не сконденсироваться в фантазии по поводу чужих книг, мыслей, образов, что увенчалось абсолютным шедевром — «Пьером Менаром, автором «Дон-Кихота».

Во-вторых, подвальная мизансцена вызывает в памяти нечто глубоко знакомое по недавней советской жизни (постылая служба ради ничтожного заработка), что подкрепляется учреждением в 1946 году в Аргентине диктатуры президента Перона. Борхес сразу вытурили из библиотеки (новый режим был недоволен его писаниями и высказываниями), и он тягостно существовал безработным до 1955 года, когда диктатура была свергнута революцией. Судьба сразу переменилась: Борхес стал директором Национальной библиотеки и профессором университета, куда направил смешное заявление: «Совершенно неумышленно я всю жизнь готовился к этой должности».

Что потом? «Слава, как и слепота, пришла ко мне постепенно. Я ее никогда не искал». В 1955 году Борхес потерял зрение. В пятидесятые годы становится всемирно известным, в шестидесятые уже почитается как классик. Кажется, в середине семидесятых его выдвигали на «Нобеля», которого он не получил из-за независимого (одобрительного) высказывания о перевороте Пиночета. В 1982 году в лекции под названием «Слепота» сказал: «Если мы сочтем, что мрак может быть небесным благом, то кто «живет сам» более слепого? Кто может лучше изучить себя? Используя фразу Сократа, кто может лучше познать самого себя, чем слепой?»

Борхес не просто познал, но и трансфор-

мировал в творческую материю нелегкую судьбу. Аккумуляция культурных образов и символов — это следствие; причина гипотетически улавливается в ощущении себя последним отпрыском рода, так сказать, тупиковой ветвью, которая никогда не даст побега. У писателя не было ни жены, ни детей (сведений не обнаружено); он тянулся к сестре Норе и матери, которая отчасти выполняла роль писательской жены: «Она всегда была моим товарищем во всем — особенно в последние годы, когда я начал слепнуть, — и понимающим, снисходительным другом. Многие годы, до самых последних лет, она исполняла для меня всю секретарскую работу — отвечала на письма, читала мне вслух, писала под мою диктовку... Именно она... спокойно и успешно способствовала моей литературной карьере».

Борхес заметил: его писательство изначально планировалось как компенсация неудачной литературной карьеры отца. У него самого не было права на неудачу, а ощущение себя «завершающим» неизбежно должно было породить трагизм мироощущения (с мотивом одиночества и заточения) и установку на собрание антологий, итог, комpendиум, «сумму». Отсюда отчужденный взгляд на культуру, взгляд путешественника или оценщика, смотрящего на то, что ему не принадлежит, и отсюда же фундаментальная особенность феномена Борхеса: свободная игра с культурными отложениями, выкладывание из культурной смальты гротесковых (о смысле термина см. выше) мозаик.

Самое заметное проявление игры — создание виртуальной культуры. Вершиной являются две книги — «Вымышленные истории» (1944) и «Алеф» (1949), поражающие свободой фантазии и тонкостью ума, использующего все возможности, какие может предоставить логика. Считая, что «глубина прошлого измеряется нашим незнанием» («Я еврей»), Борхес обжил и прошлые, и возможные миры, и историю будущего, и пространство снов.

Игровой принцип обращения с культурой проходит сквозь все творчество, ведя к тому, что онтологические (смерть, жизнь) и эпистемологические (пространство, время, число) категории превращаются в символы, с которыми можно обращаться так же свободно, как с литературными образами или культурными знаками (крест, роза, зеркало, сон, круг и т.д.). Особенно последовательно Борхес играл с «пространством» и «временем», исследуя на прочность их суть в крайних состояниях, когда время останавлива-

ется либо обращается в вечность («История вечности», «Время») или приобретает свойства пространства («Сад расходящихся тропок»), а неподвижное и неизменное пространство приобретает динамические черты (мотив лабиринта, «Алеф»), соединяя прошлое и будущее, как это делает время. Специализация времени и темпорализация пространства — любимая тема спекуляций Борхеса, копавшего под материалистическое понимание времени и пространства, причем со стороны агностицизма, то есть остро ощущая их выдуманность, «сделанность». В «Тлене» он оставил замечание о страсти людей к симметричным построениям с видимостью порядка типа диалектического материализма, антисемитизма, нацизма (хорош ряд!), которые как зелье людей заораживают сразу.

Он был, конечно, идеалистом, и мысль об «абсолютной идее» закономерно превратилась в его мозгу в представление XX века о порождающей модели. Некий «вечный объект» входит в мир и создает предметы и явления, которые в свернутом виде содержатся в этом объекте (архетипе). Причем порождение совершается не по унылым правилам Лейбница, Буля или Джона Уилкинса, а по вдохновению Творца, распространяться о коем писатель не любил; какого-то таинственного Логоса, оставшегося неопишанным по той простой причине, что являлся инструментом мышления самого описателя. Отсюда такое настороженное внимание к Слову, которое может содержать в себе (поглощать, владеть) дворец, империю или мир («Притча о дворце»).

Борхеса волновал феномен порождения (одна из главных методологических идей XX века, проявившаяся и в структурализме Леви-Стросса, и во фрейдизме), а то, что волновало, становилось предметом интеллектуальной игры. Потому в эпилоге книги «Создатель» и в сонете «Итог» описан художник, который запечатлевает на полотне изображения мира, а картина помимо воли складывается в автопортрет: Абсолютная Идея («вечный объект»), пройдя через мир феноменов, воплощается в лике создателя, который эта Идея и есть: «...И фортуна, венчая щедро труд его неслаский, дала творцу увидеть завершение. Навек покидая мир подлунный, он различил в туманном беспорядке свое тончайшее изображение».

Конечно, художник, создатель, творец — это сам Борхес — слепой и потому видящий все сразу («Алеф»), писавший автопортрет даже в «Сообщении Броуди»: «Если поэма никого не возмущает, ничего не произойдет, но если слова поэта заденут за живое, все в полной тишине отходит от него, охваченные священным ужасом. Они чувствуют, что на него снизошла благодать... Отыные он не человек, а Бог, и каждый может убить его».

Михаил ЗОЛОТОНОСОВ