

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»



1797

Выпускная квалификационная работа
на тему

«Философские аспекты творчества Хорхе Луиса Борхеса»

Обучающегося 2 курса
очной формы обучения
направление подготовки:
47.04.01 Философия
направленность (профиль):
Философская антропология и философия культуры
Золотарева Александра Сергеевича

Руководитель выпускной квалификационной работы:
Кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики и этики
Игнатъев Денис Юрьевич

Санкт-Петербург
2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. БОРХЕС КАК МЫСЛИТЕЛЬ УНИВЕРСАЛИСТСКОЙ ОРИЕНТАЦИИ.....	8
1.1. Борхес и европейская культура. Европейские философские истоки творчества	8
1.2. Латиноамериканские мифообразы в творчестве Борхеса.....	27
ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ БОРХЕСА И ИХ ФИЛОСОФСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ.....	42
2.1. Мотив двойничества в творчестве Борхеса.....	42
2.2. Образы Борхеса как метафоры социогенеза	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	67

ВВЕДЕНИЕ

Хорхе Франсиско Исидоро Луис Борхес Асеведо, а именно так звучит полное имя Борхеса, – безусловно один из самых популярных писателей XX века, без которого не обходится ни одна антология зарубежной литературы. Рассказы прославленного аргентинца переведены на множество языков и продолжают издаваться в разных уголках мира. Его влияние подчёркивают многие крупные мыслители Европы и Латинской Америки, а некоторые даже называют величайшим писателем XX века. В нашей стране, однако, популярность Борхеса стала возрастать только после перестройки. Один из ключевых исследователей латиноамериканского писателя в СССР, Борис Дубин, вспоминает, что пытался переводить Борхеса ещё в 1975 году. «Почти получилось, но в конце концов не опубликовали. Стало известно, что Борхес поехал на ужин к чилийскому диктатору, и все полетело. Борхес почти на десять лет стал в Союзе полностью запретным» [14, с. 17]. Роковое рукопожатие с Пиночетом стоило аргентинскому писателю не только популярности в СССР, но и Нобелевской Премии – в то время весьма политизированной. Дубин упоминает об особом статусе Борхеса в Советском Союзе, продлившемся до 1984 года – «можно было немножко публиковать переводы в антологиях, но авторские сборники не допускались ни при какой погоде» [14, с. 17]. В итоге первое собрание сочинений Борхеса на русском языке было издано только в 1994 году рижским издательством «Полярис», а затем в более расширенном варианте петербургской «Амфорой» в 2005-м и 2011-м. Всё это объясняет чрезвычайно слабую проработку творческого наследия прославленного аргентинца в научной среде в советское время. Однако и после перестройки, несмотря на активное издание Борхеса, ему было уделено достаточно мало внимания в академических работах и литературной критике. Несмотря на то, что в постсоветской научной и художественной публицистике Борхеса упоминают часто, трудов, посвящённых непосредственно аргентинцу и его творчеству, чрезвычайно мало. К примеру, на русском языке есть всего лишь одна его

биография – переведённая с испанского книга чилийского коммуниста Володи Тейтельбойма «Два Борхеса». Она была издана в 2003 году сравнительно скромным тиражом и, несмотря на мастерство писателя и широту рассматриваемых источников, не может считаться полностью объективной в силу нескрываемых левых взглядов автора и, вследствие этого, его довольно пристрастного отношения к личности Борхеса, с молодых лет разочаровавшегося в идеях коммунизма. Ещё одна работа, посвящённая писателю, – 100-страничная книга «Борхес», изданная в мягком переплёте ростовским издательством «МарТ» в серии «Эзотерическая философия» за авторством О. П. Чистюхиной. Книга заимствует некоторые фрагменты её кандидатской диссертации «Творчество Х. Л. Борхеса в контексте философии культуры», защищённой также в Ростове-на-Дону в 2000 году и представляет своего рода её сокращённое и освобождённое от некоторых академических штампов изложение. Также о Борхесе вдумчиво и много, но, увы, разрозненно писал уже упомянутый выше Борис Дубин. Других каких бы то ни было крупных русскоязычных работ, посвящённых именно Борхесу, в ходе исследования обнаружено не было. Есть небольшие статьи в научных и литературных журналах или отдельные главы в трудах и книгах, но нет объёмных работ, сконцентрированных на творчестве писателя. Выявление причин такого почти двадцатилетнего обходительного молчания в русскоязычной научной среде – тема отдельного труда. Данная же работа призвана в некотором роде установить историческую справедливость и внести скромный вклад в отечественные исследования борхесовского наследия, заполнив, тем самым, сложившийся в русской научной среде вакуум и подготовив почву для дальнейшего, более обширного изучения этой темы, ведь, и это также доказывается в нижеследующем тексте, образы аргентинского писателя во многом предвосхитили многие метафизические концепты, введённые в философский дискурс уже более современными нам мыслителями.

Главная цель этого исследования – доказать, что Борхес – писатель универсалистской ориентации, и образы, актуализируемые и привнесённые им в мировую литературу, можно трактовать в том числе и с философских позиций.

Основные задачи:

- продемонстрировать сильное влияние на Борхеса европейской культуры и философии, но доказать, несмотря на это, что способ восприятия мира писателем коренится в его латиноамериканском происхождении;
- на практических примерах проиллюстрировать философские аспекты творчества Борхеса, рассмотрев обращения аргентинца к теме двойничества и предприняв попытку трактовать некоторые ключевые образы, отображённые в работах мыслителя, как метафоры социогенеза.

Объектом данного исследования являются метафизические темы творческого наследия Хорхе Луиса Борхеса, – предметом философские концепты и универсалии в его текстах.

Как уже отмечалось выше, степень разработки темы в отечественной научной среде не так велика, как того заслуживает. Помимо упомянутых выше работ Б. В. Дубина и О. П. Чистюхиной, посвящённых непосредственно Борхесу, огромное значение для этого исследования имела изданная ещё в 1997-м книга А. Ф. Кофмана «Латиноамериканский художественный образ мира», являющаяся не только прекрасным образцом исследования латиноамериканской литературы, но и многогранным и, вместе с тем, точным отображением отличного от европейского способа восприятия мира жителями Южной Америки. Сопоставление архетипических паттернов видения действительности подавляющего большинства латиноамериканцев с творчеством Борхеса послужило основой для одной из частей данного исследования. Гораздо лучше рассматриваемая в работе тема разработана у зарубежных исследователей, крупные тексты которых, за исключением уже упомянутой биографии Тейтельбойма, увы, не переведены на русский язык. В первую очередь речь идёт о работах аргентинского критика и аналитика литературы – Беатрис Сарло, без преувеличения одного из самых вдумчивых исследователей Борхеса и, в частности, её книге «Борхес, Писатель на Крае» (Beatriz Sarlo - Borges, un escritor en las orillas), написанной на испанском, но выпущенной также и на английском. Порою тексты Борхеса подвергаются весьма посредственной критике, вследствие анализа творчества писателя вне контекста

Аргентины прошлого века, книга Сарло, однако, избегает подобных трактовок и обнаруживает во многих местах превосходное владение фактами и глубокую проницательность автора. Нельзя также не отметить изданную в Англии книгу почетного профессора факультета испанских и латиноамериканских исследований Университетского колледжа Лондона Джейсона Уилсона «Хорхе Луис Борхес» (Jason Wilson - Jorge Luis Borges), также обнаруживающую глубокий и последовательный подход к изучению творчества и биографии аргентинского писателя. Список достойных и обстоятельных зарубежных работ о Борхесе можно продолжать довольно долго, о нём пишут и в Аргентине, и в Великобритании, и во Франции, и в США, и во многих других странах Европы и обеих Америк на разных языках. Ограничимся лишь упоминанием двух крупных организаций, исследующих творческое наследие писателя. Первая – «Borges Center» (Вебсайт центра: <https://www.borges.pitt.edu>) – академический центр исследования Борхеса, базирующийся на данный момент в Питтсбургском Университете (США, штат Пенсильвания), возглавляемый Дэниэлом Бальдерстоном и издающий посвящённый Борхесу трёхязычный журнал «Variaciones Borges». Вторая – созданный в Аргентине вдовой писателя Марией Кодамой «Международный фонд Хорхе Луиса Борхеса» (Fundación internacional Jorge Luis Borges, вебсайт фонда: <http://www.fundacionborges.com.ar>), изучающий и популяризирующий творчество писателя, выпускающий посвящённые ему книги, журналы и специализированные издания.

В процессе исследования, в связи с многогранностью задач и разноплановостью рассматриваемого материала, задействован широкий спектр методов, однако особенно имеет смысл выделить методы анализа и синтеза, при использовании которых из обширного массива текстов Борхеса выделяются определённые темы, характеризующие теми или иными признаками и свойствами, которые затем условно сводятся к единой конкретной проблеме для более детального изучения. В процессе исследования текстов аргентинского писателя в данной работе также часто используется герменевтический метод, нацеленный на понимание, которое может быть достигнуто с помощью различных способов

интерпретации. Данный метод призван дешифровать в исследуемом творчестве те значения, которые являются результатом функционирования сознания автора, иначе говоря – борхесовские образы рассматриваются как часть культурного контекста. Метод абстрагирования позволил при исследовании сосредоточиться конкретно на философских аспектах творчества Борхеса, отстранившись, по возможности, от анализа и фиксации чисто литературных приёмов, если в этом не было явной необходимости. При разработке темы использован также метод деконструкции, призванный выделить типовые элементы в творчестве Борхеса, являющиеся признаком времени и места, в котором создавались рассматриваемые эссе и рассказы. Наконец, нельзя не отметить и диалектический метод, позволивший выявить выраженные в многочисленных текстах внутренние противоречия писателя (наиболее отчётливо отобразившиеся в неоднократно повторяющейся теме двойничества), толкавшие его к изучению литературы и философии и созданию собственных произведений.

ГЛАВА 1. БОРХЕС КАК МЫСЛИТЕЛЬ УНИВЕРСАЛИСТСКОЙ ОРИЕНТАЦИИ

1.1. Борхес и европейская культура. Европейские философские истоки творчества

Борхес – мыслитель универалистской ориентации. Его собственная мифологически-философская система выходит за рамки не только отдельно взятой страны, но и какого-то одного Континента. В творчестве писателя отражается свойственная его времени постмодернистская тенденция к полицентризму. Европа открывает для себя Восток, а Латинская Америка – Европу: в причудливом танце разнородные культуры, традиции и образы сталкиваются и смешиваются, порождая и формируя ту среду, в которой сейчас живём мы – поколения XXI века. Борхес не только отразил эту нарождающуюся тенденцию своим творчеством и личной историей, но и привнёс в мировую культуру собственное уникальное мироощущение, а потому заслуженно занял почётное место среди классиков XX столетия. «Тут ничего не поделаешь, из своей эпохи не выпрыгнуть, даже если очень захочешь. Отметимина времени – на каждом из нас, и особенно остро это чувствуют потомки» - пророчески и с лёгкой тоской замечает Борхес в одной из бесед [9, т.4, с. 407]. И действительно, Борхес – и порождение, и творец своего времени, во многом переломного для всей человеческой цивилизации. Неспроста тема времени всю жизнь так занимала писателя, ей посвящен огромный пласт творчества прославленного аргентинца.

Творчество Борхеса и его культурный бекграунд даёт основание считать его мыслителем, сформировавшимся в лоне европейской традиции, которую он, в силу своего аргентинского происхождения, мог оценивать и исследовать как бы со стороны, не ассоциируя себя с какой-либо конкретной европейской нацией. Однако нельзя отрицать и сильного, хотя и более подсознательного влияния на Борхеса его Родины – Латинской Америки. Неверно охарактеризовать это влияние как

непосредственно аргентинское. Национальные литературные традиции в Южной Америке проявляются гораздо слабее, чем в Европе, кроме того, Аргентина, хотя и имеет верхушку образованной католической аристократии, осознающей себя частью аргентинской нации, всегда была прибежищем людей совершенно разных национальностей – как потомков аборигенного населения континента, так и эмигрантов из Старого Света. Можно сказать, что европейская культура стала своего рода рациональным «отцовским» аспектом формирования Борхеса, обогатив его сознание богатейшей исторической литературной и религиозно-философской традицией, проявляясь напрямую в его произведениях, тогда как Латинская Америка была теневым подсознательным «материнским» аспектом писателя, проявляясь скорее подспудно посредством некоторых отсылок и мифообразов.

Борхес родился 24 августа 1899 года в Буэнос-Айресе в знатной креольской семье, гордившейся своим происхождением, и потому был тесно связан с Европой с самого детства. В то время аргентинская аристократия отдавала предпочтение всему французскому и британскому и презирала испанское. Это обстоятельство, вкуче с влиянием отца и бабушки, с малых лет подтолкнули Борхеса к изучению английского языка и литературы. Последующая жизнь в Швейцарии и в Испании в юные годы также оказала сильное влияние на формирование Борхеса как писателя и мыслителя. Отец приобщил юношу к философии субъективного идеализма, приверженцем которой Борхес остался до самой смерти. За свою жизнь Борхес познакомился с огромным количеством философских трудов и концепций, но наибольшее влияние на писателя оказали работы Джорджа Беркли, Артура Шопенгауэра и Давида Юма.

Рассмотрим подробнее годы формирования аргентинского писателя. Бабушка Борхеса по отцу, Фанни, родом из графства Стаффордшир в Англии, читала маленькому Борхесу английские детские журналы с картинками; кроме того, она была знатоком Библии и читала её ребёнку как художественное произведение. Когда Хорхе Луис стал немного старше, его обучала на дому английская гувернантка. С ней он читал романы и рассказы английских писателей

XIX века. Не удивительно, что испанский язык в какой-то момент показался Борхесу более бедным. Володя Тейтельбойм в биографической книге «Два Борхеса» пишет, что «английский был для него прежде всего языком культуры, а испанский – языком обыденной жизни, улицы, языком мира, находящегося по другую сторону железной ограды» [30, с. 21]. Также чилийский писатель замечает, что Борхес не даёт однозначного ответа на вопрос, на каком языке он сначала научился читать, но, однако, в отцовской библиотеке аргентинская литература не пользовалась особым престижем, и преобладали книги на английском [30, с. 27]. Широко известная фраза Борхеса подтверждает важность этой библиотеки в его жизни: «Если бы меня спросили о главном событии в моей жизни, я бы назвал библиотеку моего отца» [9, т.3, с. 560]. Он также вспоминает, что «первой повестью, которую я прочитал, был “Гекль-берри Финн”. Затем были “Налегке” и “Чудесные дни в Калифорнии”». Это также даёт основания предположить, что первый язык, на котором смог читать Борхес – это всё-таки английский. Вряд ли в библиотеке отца Борхеса Марк Твен был представлен не на языке оригинала. Беатрис Сарло также подчёркивает, что английский – язык культурных корней Борхеса, и что мастерское владение им во многом послужило причиной мировой популярности аргентинского писателя [47] (здесь и далее перевод англоязычных источников мой. - А.З.). В отношении литературы и культуры Борхес унаследовал от предков презрение ко всему испанскому. Испания во многих странах Латинской Америки в то время считалась синонимом провинциальности и умственной отсталости. В то время в Буэнос-Айресе испанцы выполняли эмигрантскую чёрную работу. К португальцам писатель относился более терпимо. Отношение писателя к Испании стало изменяться к лучшему только после жизни на Мальорке, где в 1918-м ненадолго обосновалась их семья. Тейтельбойм замечает, что Борхес ещё в юности принимает решение писать на испанском языке, которому не изменяет на протяжении всей жизни: «... Языковые шатания юноши были сурово осуждены голосом его совести: ты не можешь писать ни на каком другом языке, кроме испанского» [30, с. 27]. Тем не менее два этих начала – английское и испанское, энциклопедия и реальная жизнь мира за железной оградой Буэнос-Айресского сада,

в котором мальчиком играл Борхес, взаимодействовали в глубинах его творческого сознания до самой смерти.

Когда Хорхе исполнилось 15, он вместе с семьёй переезжает в Швейцарию, где они останутся до конца войны. Женева стала для Борхеса второй родиной, на которой окончательно оформился его писательский талант [30, с. 24]. «Я и поныне знаю Женеву лучше, чем Буэнос-Айрес» – признаётся писатель спустя годы [9, т.3, с. 566]. Обучаясь в Женевском колледже, Борхес усовершенствовал свои знания языков: французского, немецкого и латыни. В Швейцарии он читает Джойса, Майнринка и Кафку, Флобера, Золя, Романа Роллана, Бодлера и Валери. Также писатель начинает самостоятельное изучение немецкого языка, вдохновившись книгой Карлейля «Sartor Resartus», главный герой которой – профессор, читающий курс идеалистической философии. Там же писатель впервые знакомится с работами Шопенгауэра и с поэзией Уитмена. В 1918-м Борхес, как и многие европейские интеллектуалы того времени, приветствует так называемую «русскую революцию». Не обошлось здесь и без влияния отца писателя, убеждённого анархиста. «Борхес дал выход своим чувствам в весьма характерной для него форме – он попытался выучить язык своих новых героев» [30, с. 35], однако эта попытка не увенчалась успехом, и писатель ограничился тем, что читал стихи на французском со славянским акцентом, что тогда казалось ему модным и злободневным. Уже будучи в Мадриде он напишет сборник стихотворений «Красные псалмы», восхваляющий русскую революцию. Позже Борхес разочаруется и в «русской революции», и в коммунизме в целом и уничтожит сборник ещё до возвращения в Аргентину.

В 1919-м, после окончания войны, семья Борхесов перебирается сперва на Мальорку, а затем в Мадрид, где начинающий писатель знакомится со многими испанскими интеллектуалами того времени, в том числе с главой испанского ультраизма, критиком, полиглотом и переводчиком Кансиносом-Ассенсом, потомком сефардов – евреев пиренейского полуострова. Благодаря этому знакомству молодой Борхес знакомится не только с испанским барокко (Кеведо, Гонгоре, Вильяроэль), но и с еврейской традицией, прежде всего с каббалой. «Мне

и сейчас приятно думать о себе, как о его ученике» – вспоминает спустя годы Борхес. «Кансинос представлялся мне воплощением всего прошлого той Европы, которую я покидал, – неким символом всей культуры, и западной, и восточной [9., т.3, с. 571-572]. За годы пребывания в Европе отечество для семьи Борхесов стало напоминать некую абстракцию. Юноша возвращается обратно в Аргентину весной 1921-го в возрасте 21 года. Годы его становления и обучения в Швейцарии и Испании ещё больше сблизили Борхеса с европейским миром и культурой, однако молодой писатель не воспринимает себя ни как испанца, ни как француза или англичанина. Он – аргентинец, портеньо ((исп. porteño — «портовый») — испанское название жителя или уроженца портового города. Чаще всего под городом подразумевается Буэнос-Айрес) , хотя и отделённый в ключевые годы своего творческого формирования от своей родины Атлантическим океаном. Эта отделённость поспособствовала тому, что Борхес стал смотреть непредвзято и отдалённо не только на свою родину, что в целом типично для латиноамериканских писателей, но и на весь мир, что выразилось со временем в широкой географии его литературно-философских познаний и универсалистской направленности творчества.

Важную роль в формировании Хорхе Луиса сыграл его отец Хорхе Гильермо Борхес. Само стремление стать писателем юноша унаследовал от отца, которому не удалось достичь значительных успехов на этом поприще. «С самого моего детства, когда отца поразила слепота, у нас в семье молча подразумевалось, что мне надлежит осуществить в литературе то, чего обстоятельства не дали совершить моему отцу» – вспоминает Борхес [9, т.3, с. 562]. В итоге в 7 лет Борхес уже пишет свой первый рассказ. Страсть к энциклопедиям Борхес тоже унаследовал от отца, который часто любил читать «Энциклопедию Британнику» [30, с.18]. В «Автобиографических заметках» Борхес так описывает отца: «Мой отец, Хорхе Гильермо Борхес, был юристом. По своим убеждениям философ-анархист, последователь Спенсера, он преподавал психологию в Нормальной школе современных языков, где читал свой курс на английском языке, пользуясь кратким учебником психологии Уильяма Джеймса». [9, т.3, с. 556]. Хорхе Гильермо

преклонялся перед английскими философами и поэтами – Шелли, Китсом и Суинберном и рано открыл сыну мир поэзии, благодаря чему тот с детства понял, что слова служат не только для употребления в повседневной жизни. Страсть к метафизике писатель, очевидно, тоже унаследовал от отца. «Почти незаметно для себя с детских лет он стал приверженцем идеалистической концепции. Мир оказался порождением идеи. Он существует потому, что человек его выдумывает, а не потому, что он существует на самом деле» – пишет о Борхесе Тейтельбойм [30, с. 23].

Борхес вспоминает, что отец познакомил его с философией Беркли в возрасте десяти лет: «прежде чем я научился правильно читать и писать, он научил меня думать» [42, с. 75]. Хорхе Гильермо был профессором психологии и каждый день после ужина давал сыну философский урок. Борхес хорошо запомнил, как отец впервые познакомил его с идеалистической метафизикой Беркли и, в частности, с его доктриной о том, что материальный или эмпирический мир – это изобретение творческого разума: существовать, значит быть воспринятым – *Esse est Percipi*. Однажды после хорошего обеда отец взял в руку апельсин и спросил Хорхе Луиса: «Какого цвета этот фрукт?» «Оранжевый» – ответил тот. «Этот цвет присущ апельсину, или он находится в твоём восприятии?», продолжал Хорхе Гильермо. «И вкус сладости – это то, что присуще самому апельсину, или это ощущение на твоём языке делает его сладким»? То, что внешний мир – это то, что мы воспринимаем или представляем, и что он не существует независимо от наших мыслей – стало откровением для мальчика. С тех самых пор Хорхе Луис на всю жизнь уверовал в то, что реальность и вымысел обречены друг с другом, и даже наши идеи – это творческие вымыслы. «Я всегда считал, что метафизика, религия и литература все имеют общий источник» – вспоминает писатель [42, с. 75]. Без сомнения, последовательный идеалист Беркли оказал сильнейшее влияние не только на Борхеса как на писателя, но и на Борхеса как человека. Для Беркли действительность не существовала вовсе, а если бы и существовала – была бы не чем иным, как мыслью. Борхес пытался достичь полного слияния и отождествления с этой концепцией и, выражаясь словами Тейтельбойма, «сделать её путеводной

мыслью по избыливающей распутиями и ловушками среде» [30, с. 110]. В результате мироощущение Борхеса было в некоторой степени нарушено, что подтверждается идеологическими шатаниями аргентинского писателя и тем, что «выходя на улицу, он испытывал щемящее чувство своей неприспособленности к окружающей жизни» [30, с. 110]. Борхес, отрицая действительность, неизбежно отделял себя от неё и, выражаясь метафорически, всю жизнь так и смотрел на мир из-за железной ограды сада, в котором играл мальчиком. Писатель признаётся [9, т.3, с. 559], что большую часть детства провёл в домашней обстановке, где в отсутствии настоящих друзей вместе с сестрой придумывал воображаемых. Однако тяга к познанию мира присуща на глубинном уровне каждому человеку, какую бы философию он не декларировал. Избегая открытого столкновения с миром, Борхес с молодых лет прибегнул к более опосредованному способу познавать его – он приобщился к библиотеке своего отца, которую называл самым главным событием в своей жизни, а затем и к другим библиотекам, закончив в конце концов огромной Национальной Библиотекой Аргентины, которую писатель возглавил сразу после свержения Перона в 1955 году. «Я всегда приходил к знакомству с реальностью через книги» – признаётся Борхес [9, т.3, с. 563]. Понимая это, уже не удивляешься, почему писатель стал таким глубоким эрудитом и энциклопедистом, ведь, в некотором роде, книги были его единственными проводниками в реальность. Отстранённый взгляд на мир помог ему стать непредвзятым и внимательным писателем, однако помешал прикоснуться к жизни без посредников, чего Борхес с детства стыдился: «...я знал, что никогда военным не буду, я уже очень рано начал стыдиться того, что я книжник, а не человек действия. Всё своё детство я считал, что любить меня было очень несправедливо» [9, т.3, с. 560]. Несмотря на то, что Борхеса постоянно окружали женщины, его сексуальная жизнь полна неудач. Писатель большую часть жизни живёт с матерью до самой её смерти в 1975-м, в возрасте 99 лет, всего на 11 лет раньше сына, после чего до конца жизни его спутницей и во многом последовательницей и ученицей становится Мария Кодама, воспитанная отцом и воспринимающая в этом качестве и Борхеса, чему, безусловно, способствовала и разница в возрасте почти на 40 лет и статус Борхеса как прославленного

интеллектуала и известного писателя. В основе их интеллектуального союза лежала общая страсть к литературе, однако важным был также характер и юмор Борхеса [30, с. 370]. И действительно, в ответ на нестабильный, вторгающийся в спокойную жизнь писателя внешний мир Борхес не озлобляется, а избирает в качестве защитной реакции юмор и иронию, в том числе и над собою, что, безусловно, делает ему честь. Обострившаяся с середины жизни слепота ещё более отдаляла писателя от мира и от книг, однако парадоксально сблизила его с людьми. Борхес полюбил интервью, активно принимал у себя друзей, знакомых и просто студентов, которых просил читать вслух и записывать под диктовку. В прошлом скромный сотрудник библиотеки становится своего рода оракулом, популярным и признанным. Эта роль направляет к нему большое количество людей, однако позволяет писателю сохранять свою обособленность в ещё более подчёркнутой форме. «Он не скрывает пренебрежения к окружающему иллюзорному миру, так как, согласно его приоритетам, настоящим является именно тот мир, который он создаёт и воссоздаёт», пишет Тейтельбойм [30, с. 112]. На наш взгляд, это слишком жёсткая формулировка. Борхесом руководствует не пренебрежение и не ненависть к внешнему миру (за исключением, может быть, крайне враждебного отношения к диктатуре Перона), а скорее страх перед ним и вместе с тем желание познать его (что выражается и в отношениях с женским полом). Это желание, не удовлетворённое напрямую, вызывает стыд и приводит к ещё большей замкнутости на себе и своих фантазиях, к несамостоятельности, усугубляемой опекой матери, и сублимируется в творчестве писателя. В результате основные темы Борхеса – это либо конструирование собственных миров наподобие бесконечной Вавилонской Библиотеки, либо отрицание реальности реального мира и его основных свойств – таких как время и протяжённость, либо являющееся своего рода оправданием перед предками-военными обращение к эпическим сагам, где благородный или бесчестный герой сталкивается с внешним миром или противостоит ему.

В беседе с Жаном Де Мийере Борхес утверждает, что никогда не скрывал наличия в своих текстах связной философской системы. «Прежде всего, на мой взгляд, это сама философия идеализма; говоря “идеализм”, я имею в виду Беркли,

Юма и Шопенгауэра скорее, чем вечные архетипы Платона» [9, т. 4, с. 403]. В работе «Метафизика “Чудесной реальности” Х. Л. Борхеса» Е.В. Беликова также замечает, что подход Борхеса имеет метафизическую основу: «Борхес, относящийся к реальности как ко сну, вымыслу, не чувствует никаких препятствий к тому, чтобы внести в один «вымысел» другой: такое действие ничего не искажает, так как это простой переход от одного «сновидения» к другому» [Беликова, с. 58]. В творчестве Борхеса граница между реальным и нереальным стирается. «Этот прием становится формой перенесения в литературу близких Борхесу идеалистических учений (имена Юма, Беркли, Шопенгауэра в тексте – некие подсказки для читателей), в которых действительный мир считается творением разума» [5, с. 60]. Идеалистический принцип при таком подходе является главенствующим. «В философском смысле Борхес провозгласил себя идеалистом» – пишет Тейтельбойм. «В начале было слово. Мысль предшествует миру, являющемуся сложным творением духа, чья божественная природа Творца, демиурга, универсальной души, активного начала вселенной, позволяет художнику или мыслителю отрицать существование реальности» [30, с. 108]. В беседе с Симусом Хини и Ричардом Кирни Борхес подробно описывает свои философские взгляды. Писатель замечает, что Платон и досократики знали, что философская логика и поэтическое мифологизирование неразделимо связаны и комплиментарны, ведь Платон мог делать и то, и другое. После Платона западный мир возразил против этих действий, заявляя, что мы или мечтаем, или рассуждаем, используем либо аргументы, либо метафоры. Борхес утверждает, что правда в том, что мы используем и то, и другое одновременно. Многие герметические и мистические мыслители сопротивлялись этой оппозиции; но так было до появления современного идеализма Беркли, Шеллинга, Шопенгауэра и Брэдли, когда философы начали открыто признавать свою зависимость от творческой и формирующей силы сознания – подчёркивает аргентинский писатель [42, с. 75]. По Борхесу метафизика – не в меньшей степени продукт воображения, чем поэзия, и, в конечном итоге, вся онтологическая идея Бога – это великолепнейшая идея

воображения. Но изобретаем ли мы Бога или Бог изобретает нас? Борхес считает, что и то, и другое.

Аргентинский писатель надолго запомнил фразу отца о том, что «реальность как таковая – продукт нашего восприятия – всё возможно, даже Троица» [42, с. 77]». Он не разделял веру матери в «Небеса» и «личного Бога», хотя и восхищался метафизическими и алхимическими представлениями о священном. Его подход к религии был скорее эстетическим. Итальянский писатель Леонардо Шаша называл Борхеса «теологом-атеистом», соединившим теологию с эстетикой и растворившем в эстетической проблеме проблему теологическую. Судя по всему, в этом прослеживается влияние бабушки писателя, читавшей мальчику Библию как художественную книгу. Удивительно – как это сформировавшееся в раннем детстве восприятие сохранится у писателя на всю его долгую жизнь и приведёт к тому, что «разговор о Боге» станет «разговором о литературе». «Мир создан не Богом, его создали книги. И процесс создания продолжается, глубинный, хаотичный» – пишет о творчестве Борхеса Шаша [32, с. 220]. Этот мотив прослеживается и в «Вавилонской библиотеке», и в «Книге песка», но особенно он явственен в рассказе «Тлён, Укбар, Орбис Терциус». Тайное общество интеллектуалов, «среди членов которого был Дельграно, а затем Джордж Беркли» [9, т.2, с. 92], в XVII веке вознамеривается выдумать страну. «В туманной первоначальной программе фигурировали “герметические штудии”, благотворительность и каббала» [9, т.2, с. 92]. Члены общества быстро поняли, что для такой масштабной задачи не хватит одного поколения учёных, и каждый взял себе по ученику. Спустя два века общество решает не ограничиваться страной и вознамеривается выдумать целую планету, храня при этом свой замысел в тайне. Автор этой грандиозной идеи, американский миллионер-аскет Эзра Бакли, «не верил в Бога, но хотел доказать несуществующему Богу, что смертные люди способны создать целый мир» [9, т.2, с. 93]. Члены общества создают огромную, в 40 томов, энциклопедию вымышленного мира Тлён на английском языке, «самое грандиозное сочинение, когда-либо затеянное людьми». Эта энциклопедия стала основой для ещё более огромной энциклопедии Orbis Tertius уже на одном из

языков Тлёна. Затем начинается цепь удивительных событий: княгиня де Фосиньи Люсенж находит среди собственной посуды компас с буквами одного из алфавитов Тлёна, рассказчик находит конус из неизвестного на земле металла, являющийся символом божества в некоторых религиях Тлёна, и, наконец, в одной из библиотек Мемфиса обнаруживают все 40 томов Первой энциклопедии, которая затем активно переводится и перепечатывается. Мир фантастический начал вторгаться в мир реальный и «почти сразу же реальность стала уступать в разных пунктах» [9, т.2, с. 95]. Как же не поддаться обаянию Тлёна – подробной и упорядоченной картине целой планеты, когда ранее было достаточно «любого симметричного построения с видимостью порядка – диалектического материализма, антисемитизма, нацизма – чтобы заморозить людей» [9, т.2, с. 95]. Гармоничная история Тлёна стала заслонять реальную, «фиктивное прошлое стало заслонять другое, о котором мы ничего с уверенностью не знаем» [9, т.2, с. 95], произошли и продолжают происходить перемены и в других науках. «Если наши предсказания сбудутся, то лет через сто кто-нибудь обнаружит сто томов второй энциклопедии Тлёна» и «мир станет Тлёном» [9, т.2, с. 96] – резюмирует автор. «Все книги ведут к Книге – единственной, абсолютной» – продолжает Шаша. «На этом пути книги представляют собой как бы всё новые и новые «акциденции» по отношению к «субстанции», в которую они вольются, и которая станет Книгой (“*substantia sive deus*”, говоря словами Спинозы) и, пока не произойдёт слияние, сплав, каждая книга будет допускать вариации, изменения, восприниматься по-разному в разные эпохи, разными поколениями читателей, каждым отдельным читателем, а также при каждом новом прочтении одним и тем же читателем. Книга есть не что иное, как сумма точек зрения на книгу, сумма интерпретаций, в конечном счете сложится Книга» [32, с. 220]. Первая энциклопедия Тлёна, а затем *Orbis Tertius* – это попытка создать эту самую Книгу с большой буквы. Это своего рода планетарных масштабов Голем Майнринка, с творчеством которого Борхес познакомился ещё в Швейцарии. В какой форме выразится внешнее проявление основы всего, для Борхеса не имеет значения. Субстанция – есть первопричина, а акциденция – есть по своей природе преходящее и изменчивое состояние мира. Реальность

упорядочена по божественным, непостижимым человеку законам, но то, как её воспринимать – решает сам человек. И если видеть мир как Тлён для человека удобнее, – то реальность уступит, ведь она всегда жаждет уступить. Рассказчик у Борхеса сетует на то, что стройный мир Тлёна – это мир, придуманный шахматистами, а не ангелами. Однако и Тлён – не константа, а всего лишь очередная, пусть и весьма продуманная, система мировосприятия, подобно идеологиям прошлого – вроде нацизма или диалектического материализма. А идеологии, как и военные диктатуры в Латинской Америке, тоталитарны, но не вечны.

Борхес признаётся, что в вышеупомянутом рассказе стремится реабилитировать языческое циклическое восприятие времени, которое опровергал Блаженный Августин в труде «О граде Божьем». Идея вечного возвращения – старая идея Стоиков, ей Августин противопоставил линейное восприятие времени, которое можно найти в «граде Божьем» – Иерусалиме. «Это последнее понятие превалировало в нашей Западной культуре после Августина. Но, я думаю, была доля правды в старой идее, что за очевидным беспорядком во Вселенной и словами, которые мы используем, чтобы говорить о нашей Вселенной мог возникнуть скрытый порядок – порядок повторения или совпадения» – говорит Борхес в беседе с Ричардом Кирни [42, с. 77]. В интервью с Антонио Каррисо писатель озвучивает сходную мысль и цитирует фразу из «Града Божьего» о том, что «Крест Христов спасает нас от кругового лабиринта стоиков», и называет Августина «великим мыслителем, вызывающим волнение» и «писателем-романтиком» [9, т.4, с. 425]. Размышлял о времени Августин и в «Исповеди», постулируя мысль о том, что время вторично по отношению к Богу: «Пусть они увидят, что не может быть времени, если нет сотворенного, и пусть прекратят пустословие. Пусть обратятся к тому, что “перед ними”: пусть поймут, что раньше всякого времени есть Ты – вечный Создатель всех времен, что раньше Тебя не было ни времени, ни созданий, если даже есть и надвременные» [1, с. 308].

В «Новом опровержении времени» писатель идёт ещё дальше и, базируясь на идеалистических доводах, отрицает понимание времени как бесконечной прямой,

и отрицает последовательность и одновременность времени: «Юм отрицал абсолютное пространство, где каждому предмету отведено своё место; я – единое время, связующее все события в одну цепь. Но, отрицая последовательность, трудно отстаивать одновременность» [9, т.2, с. 485]. Борхес, знаток литературы и истории, делает вывод, что никакой истории, как единой череды, совокупности прожитых мгновений, не существует, «существует лишь каждый прожитый миг, а не воображаемая связь между ними» [9, т.2, с. 486]. Писатель цитирует пассаж Беркли, о том, что «весь хор небес и убранство земли» и вообще всё во вселенной не может существовать вне нашего сознания. «...Их бытие – это их восприятие, и вне мысли о них они либо вовсе не существуют, либо существуют в сознании Предвечного Духа» [9, т.2, с. 483]. Алехандро Рибери замечает, что развитие литературного идеализма позволяет Борхесу постулировать такие конструкции, как Тлён, Компания («Лотерея в Вавилоне»), Библиотека («Вавилонская библиотека») и подобные возможные миры, которые подтверждают нашу неспособность разгадать загадку Вселенной – знание не может быть постигнуто [46, с. 120].

В рассказе «Приближение к Альмутасиму», замаскированном под рецензию на несуществующий роман индийского писателя Мира Бахадура Али, Борхес описывает поиски человеком Бога. Характерно безмянный протагонист, отказавшись от ислама – религии своих родителей, погрязает в преступном мире Индии, однако в какой-то момент видит в одном из окружающих его негодяев какое-то неожиданное смягчение подлости, нежность, восхищение и молчание. Размышляя над этим, главный герой приходит к мистическому выводу, что: «где-то на земле есть человек, от которого этот свет исходит» и решает посвятить жизнь его поискам [9, т.1, с. 381]. Борхес пишет, что «насыщенный событиями роман Бахадура – это восходящая прогрессия, конечный член которой и есть явленный в предчувствии “человек по имени Альмутасим”» [9, т.1, с. 382]. Вымышленный роман заканчивается тем, что герой находит дверь, из-за которой исходит сияние. Неопикуемый голос Альмутасима приглашает его войти, и тот заходит. Альмутасим – это символ Бога, а этапы его поисков главным героем – пути души в

мистическом восхождении. Борхес критикует роман за то, что единый Бог в описании очевидцев то чернокож, то похож на Христа, то подобен Будде. «Эти заявления должны внушать идею о едином Боге, приспособляющемся к человеческим различиям. Мысль, на мой взгляд, не слишком плодотворная». Гораздо сильнее Борхеса привлекает идея того, что «и Всемогущий также занят поисками Кого-то, а этот Кто-то – Кого-то ещё высшего (или просто необходимого и равного), и так до Конца – или, вернее, до Бесконца – Времени либо в циклическом круговращении» – не с проста Альмутасим этимологически означает – ищущий крова [9, т.1, с. 383]. Идея того, что странник ищет странника завораживает рецензента, однако момент обретения Бога как чего-то статичного и находящегося за дверью не удовлетворяет и в конечном счёте сводит на нет эту задумку. Если предположить, что «Приближение к Альмутасиму» в иносказательной форме символизирует духовные и философские поиски автора, то Бог у Борхеса не конечен и не обретаем, вневременен и безличен, воплощён в самом стремлении к недостижимому Богу – которое по своей сути вечно, если его вообще объяснять в категории времени. Вымышленный рассказ Мира Бахадура Али, по Борхесу, плох тем, что герою в конечном итоге удаётся встретиться с Богом как с личностью, что с учётом вышесказанного неизбежно воспринимается как выдумка автора, мир которого «оказался не в силах избежать самого банального из тающихся в искусстве соблазна: желания быть гением» [9, т.1, с. 383]

Александро Рибери справедливо утверждает, что Рассказы Борхеса поднимают множество вопросов, связанных с знанием, и часто представляют собой притчи о его происхождении и развитии, его пределах и ожиданиях, его историчной и временной природе. Согласно Борхесу, все наши усилия направлены на интерпретацию мира, которая всегда остаётся лишь предварительной, и всё время претендует на то, чтобы быть определённым, истинным отображением мира. Задача бесконечна. Энциклопедия мира никогда не может быть завершена, Альмутасим никогда не может быть найден. О реальном мире можно говорить лишь условно, приблизительно, символами [46, с. 121]. Говоря о восприятии Борхесом Бога, нельзя не увидеть параллели со Спинозой, который тоже не

воспринимал его личностным существом в традиционном религиозном понимании, что было нетипично для того времени. В природе Бога по Спинозе не имеют места ни ум, ни воля. Субстанция бесконечна в пространстве и вечна во времени. Борхес посвящает Спинозе два стихотворения, не раз упоминает его в интервью и беседах, и называет еврейского философа одной из самых благостных фигур в истории философии, однако и критикует его за веру в геометрию и, как следствие, сложность его геометрического аппарата, из-за которого книги очень сложны для восприятия. «Когда я был в Соединенных Штатах, мне показали книгу под названием «On God» («О Боге»), и эта книга оказалась трудом Спинозы, подвергшимся цензуре. В ней опущен весь геометрический аппарат, а то, что осталось, представляет собой легкое и увлекательное чтение» [9, т.4, с. 426]. Марсело Абади отмечает [38], что воображение Борхеса, безусловно, меньше похоже на доктрину Спинозы, чем на Беркли, Юма Шопенгауэра, Брэдли или Маутнера, влияние которых часто признается самим автором и критиками. Исследователь подчёркивает, что Борхес был чувствителен к глубоким чаяниям философа, но не верил в алгоритмические заклинания, призванные удовлетворить их. Исследования, которые он предпринял перед написанием второго стихотворения, посвящённого Спинозе, привели его к демифологизации математического аппарата «Этики» и к тому, что он стал рассматривать её автора скорее как литератора. Однако они не подорвали память о том восхищении, которое испытывал к еврейскому философу отец Борхеса.

Гораздо более чем Спиноза на творчество аргентинского писателя повлиял Шопенгауэр. В автобиографических заметках Борхес пишет, что познакомился с работами философа во время пребывания в Швейцарии. «Доведись мне теперь выбрать одного из всех философов, я выбрал бы его. Если загадка Вселенной может быть выражена словами, эти слова, по-моему, сказаны в его сочинениях» – признаётся семидесятилетний аргентинский писатель, пронёсший свою любовь к немецкому философу через всю свою жизнь [9, т.3, с. 567]. Шломи Муалем выделяет пять причин влечения Борхеса к работам немецкого философа: идеалистическое свойство философии Шопенгауэра, его «ясный и страстный»

литературный стиль, буддийская инфраструктура, пессимизм и отказ от логоцентризма, выраженный в его иррациональной метафизике Воли [45, с. 112]. Исследователь, однако, замечает, что это не объясняет причину, по которой Шопенгауэр считается самым важным философом для скептически настроенного Борхеса. В эссе «Аватары черепахи» Борхес критикует логоцентризм и ставит под сомнение философию в целом, однако отдаёт дань уважения Шопенгауэру: «Было бы рискованно предполагать, что согласование слов (а именно этим и занимается философия) подобно вселенной. Также рискованно полагать, что у одного из таких блистательных согласований общих с ней черт меньше, чем у других (хотя бы в какой-то степени). Я рассмотрел лишь те, что заслуживают доверия; осмелюсь утверждать, что черты вселенной узнаются только в том согласовании, которое сформулировал Шопенгауэр» [9, т.1, с. 190]. По Шопенгауэру мир – это творчество воли, а искусство – есть воля воплощённая. Борхес как идеалист принимает иллюзорный характер мира, чему находит подтверждение в антиномиях Канта и диалектике Зенона. «Мы увидели его плотным, таинственным, зримым, протяжённым в пространстве и устойчивым во времени; но стоило допустить в его здании узкие и вечные щели безрассудства, как стало понятно, что он лжив» – пессимистично подводит итоги аргентинский писатель [9, т.1, с. 191]. В «Аналитическом языке Джона Уилкинса» Борхес добавляет, что «невозможность постигнуть божественную схему мира не может, однако, отбить у нас охоту создавать наши, человеческие схемы, хотя мы понимаем, что они – временны» [9, т.2, с. 419]. Философия Шопенгауэра могла бы считаться Борхесом наиболее правдоподобной из всех человеческих схем. Метафизика Шопенгауэра демонстрирует онтологический монизм – за головокружительной множественностью мира скрывается одна сущность – космическая Воля. Главенствующее место в его философии занимает дихотомия Воли и Представления. «Всё, что принадлежит и может принадлежать миру, неизбежно отмечено печатью этой обусловленности субъектом и существует только для субъекта. Мир есть представление» [34, с. 50] – эта идеалистическая черта философии Шопенгауэра, неизбежно прослеживается и в творчестве Борхеса.

Муалем предлагает также ещё одно обоснование близости Борхеса к мысли Шопенгауэра: аргентинский писатель мог быть глубоко впечатлён немецким философским восприятием искусства как окончательного выражения реальности. В юности Борхес основал аргентинский ультраизм, главной целью которого было получение абсолютного искусства, не зависящего от неопределённого престижа слов, искусства – вневременного как звёзды [45, с. 114]. Подобные взгляды Борхеса совпадают или, возможно, даже отражают шопенгауэровское восприятие искусства: «Но какого же рода познание рассматривает то, что существует вне и независимо от всяких отношений, единственную подлинную сущность мира, истинное содержание его явлений, не подверженное никакому изменению и поэтому во все времена познаваемое с одинаковой истинностью, – словом, идеи, которые представляют собой непосредственную и адекватную объектность вещи в себе, воли? Это – искусство, создание гения» [34, с. 298].

С помощью краткого и сжатого языка Борхесу удается с иронией высмеивать бесконечные споры и фобии среди философов и теологов. Как верно отмечает Марина Мартин [44, с. 147] – одно из самых недооцененных достижений писателя – это способность обнаруживать общие доктрины, вытекающие из различных философских позиций. Он, например, обращает наше внимание на негативную часть учения Юма и её поразительное сходство с буддизмом – факт, который удивительно игнорируется обширной литературой, посвященной шотландскому философу. Степень влияния Юма на творчество Борхеса в научном сообществе в полной мере так и не выяснена. Нет сомнений в том, что восхищение Борхеса Беркли и Шопенгауэром было открытым и искренним. Однако, как далеко можно расширить предполагаемое родство между ними? Подходит ли чтение Борхесом доктрины Беркли под ограничения, предписанные ему самим Беркли, или это, скорее, процесс чтения, осуществляемый глазами Юма? Являются ли, например, воображаемые обитатели Тлэна точным изображением берклианской доктрины или, скорее, ее продолжением с точки зрения Юма? К этим вопросам следует обратиться, чтобы понять не только скептицизм Борхеса, но и всю его философскую позицию. В уже упомянутом выше эссе «Новое опровержение

времени» Борхес пишет, что «для Юма говорить о форме или цвете луны – неточность: форма, цвет и есть луна; столь же незаконно говорить о впечатлениях, воспринимаемых разумом, поскольку разум и есть вереница впечатлений. Картезианское “мыслю, следовательно, существую” уже подразумевает наличие “я”, а его ещё нужно доказать». Мир, сотканный из «абсолютного и единого времени Первоначал» – не что иное как неисчерпаемый лабиринт, хаос, сон [9, т.2, с. 483]. Отталкиваясь от отрицания Юмом пространства, Борхес идёт ещё дальше и ставит под сомнение само существование времени – его последовательность или одновременность. «Беркли отвергал наличие какого бы то ни было объекта за пределами наших чувств, Давид Юм – какого бы то ни было субъекта за рамками восприятия тех или иных изменений» – пишет Борхес [9, т.2, с. 492]. Главной заслугой Беркли Борхес называет его доводы в защиту идеализма, по мнению писателя, – самого старого и распространённого философского учения, уходящего корнями к Платону. Эти доводы Юм применил и к сознанию, а Борхес пытался перенести и на время. Марина Мартин предлагает ещё одно подтверждение сильного влияния Юма на Борхеса: Беркли, в отличие от этих двух мыслителей, был далёк от позиции крайнего скептицизма и считал, что мир, представленный в его учении, не является ни сном, ни иллюзией [44, с. 148]. Беркли в «Трактате о принципах человеческого знания» пишет, что согласно обозначенным им принципам, можно прийти к выводу, что «... всё то, что реально и субстанциально в природе, изгоняется из мира и заменяется химерической схемой идей. Все существующие вещи существуют лишь в духе, т.е. только мыслимы». Британский философ замечает, что это – неверная трактовка его идей: «Я отвечаю на это и на все подобные возражения, что, принимая вышеизложенные принципы, мы не теряем ни одной вещи в природе. Всё, что мы видим, осязаем, слышим или так или иначе воспринимаем или мыслим, останется столь же достоверным и реальным, каким оно когда-либо было. Существует совокупность *rerum naturae* (природы вещей), и различие между реальностями и химерами сохраняет полную свою силу» [6, с. 186]. В уже упомянутом выше рассказе «Тлён, Укбар, Орбис Терциус» Борхес отмечает: «Юм заметил, – и это непреложно, – что аргументы Беркли не допускают

и тени возражения и не внушают и тени убеждённости. Это суждение целиком истинно применительно к нашей Земле и целиком ложно применительно к Тлёну. Народы той планеты от природы идеалисты» [9, т2, с. 83]. Марина Мартин подчёркивает, что, конструируя мир Тлёна, писатель переворачивает концепцию Юма с ног на голову. Существование мира материи, независимого от того, воспринимаема она или нет, является для якобы «идеалистических» взглядов Тлёна не чем иным, как непостижимым утверждением [44, с. 148]. Тлёнианцы не могли заставить себя поверить в то, что здравый смысл инстинктивно и спонтанно принимает как должное продолжающееся существование внешнего мира. Юм и Борхес намерены своим скептицизмом доказать, что то, что тлёнианцы считают «невероятным миром», есть не что иное, как наш мир, человеческий повседневный мир здравого смысла. Позитивная доктрина Юма о человеческой природе, изложенная в «Трактате» и в его первом «Исследовании», утверждает, что наш общий характер таков, что мы инстинктивно предоставляем внешнему миру независимое существование от наших собственных эфемерных и мимолётных восприятий. «Мы не желаем останавливаться, пока не познакомимся с энергией, при помощи которой причина вызывает своё действие, с той связью, которая соединяет причину и действие, с тем активным качеством (*efficacious quality*), на котором зиждется эта связь. Такова цель всех наших исследований и размышлений. И каково должно быть наше разочарование, когда мы узнаём, что эта связь, эти узы, эта энергия заключаются исключительно в нас самих и являются ничем иным, как определением нашего ума...» – пишет Юм [36, с. 311].

Борхес заново изобретает культурное прошлое и воссоздаёт аргентинскую литературную традицию одновременно с чтением зарубежной литературы. Беатрис Сарло пишет, что «космополитизм у Борхеса – это условие, которое позволяет ему изобрести стратегию для аргентинской литературы» [47]. Трудно с этим не согласиться, учитывая, что реорганизация национальных культурных традиций, в свою очередь, позволяет писателю анализировать, отбирать и упорядочивать иностранную литературу без национальных предубеждений. В этом оригинальность Борхеса – как писатель-критик, писатель-философ, он прямо и

косвенно обсуждает в своих текстах основные темы современной ему литературы и философии, что превратило его, по словам Сарло, в «культового писателя для литературных критиков, которые открывают в нём платоновские формы исследуемых проблем: теорию интертекстуальности, пределы референциальной иллюзии, отношение между знанием и языком, дилеммы репрезентации и повествования [47]. Что бы мы не искали и не находили в текстах Борхеса, бесспорно одно – его творчество испытывает значительное влияние европейской литературы и философии. Под влиянием англомана-отца Борхес с детских лет приобщился к английской литературе и философии, в частности к субъективному идеализму Беркли, любовь к которому аргентинский писатель пронёс через всё своё творчество. Нельзя в этом контексте не отметить не ослабевавший на протяжении всей жизни интерес Борхеса к Шопенгауэру, которого тот называл своим любимым философом. Однако стоит помнить, что Борхес, как резонно замечает Муалем, несомненно, склонен отвергать любое фиксированное определение, и, в частности, определение собственной мысли, поэтому имеет смысл говорить не столько об образе мышления Борхеса и о его отвержении или поддержке идеалистического учения, сколько о тяге к нему. Исследователь подчёркивает, что «Борхес сохраняет двойственное отношение к философии в целом и склонность к идеалистической философии в частности» [45, с. 112].

1.2. Латиноамериканские мифообразы в творчестве Борхеса

Несмотря на тесную связь Борхеса с Европейской культурной и философской традицией, сам он всегда подчёркивал, что является, в первую очередь, аргентинским писателем, чему во многом способствовала мать писателя из знатного креольского рода, с детства насаждавшая писателю культ предков – борцов за независимость Аргентины. Борхес с ранних лет понял, что его судьба – реализовать мечты отца и стать писателем, а не быть военным как его деды. В обращении к локальной мифологии Аргентины – темам военного прошлого, а

также историям с городской окраины, писатель сублимировал свои нереализованные желания и обращался к памяти. Кроме того, творчество Борхеса, несмотря на постулируемый универсализм, содержит некоторые образы и мифологемы, присущие исключительно Латинской Америке.

О.П. Чистюхина пишет, что «Несмотря на то, что Хорхе Луис Борхес – несомненно, фигура международного уровня, и на его жизнь и творчество необходимо смотреть через призму самых важных мировых событий и интеллектуальных достижений XX века, это, в первую очередь, явление латиноамериканской философии и культуры, достаточно специфической в своём развитии и менталитете» [31, с.13]. А.Ф. Кофман также утверждает, что несмотря на то, что Борхес – «...Писатель ярко выраженной универсалистской ориентации, создавший свою собственную, глубоко индивидуальную мифологию», который «поместил себя вне латиноамериканской культуры, равно как и любой другой», в его некоторых, пусть и редких рассказах «устойчивые образы и мифологемы латиноамериканского художественного мышления проявляются с изумительной отчетливостью» [19., с.10]. Беатрис Сарло пишет, что «в аргентинской литературе нет писателя более аргентинского, чем Борхес», и что в его работах национальный и культурный тон выражается не в непосредственном изображении вещей, а в исследовании того, «как великая литература может быть написана в культурно маргинальной нации» [47]. Свенсон идёт ещё дальше и считает универсализм Борхеса изобретением 1960-х годов, основанным на восприятии, зачастую в переводе, относительно небольшого количества работ, созданных аргентинцем в 40-х. В это десятилетие, по мнению исследователя, и был «создан» космополитичный, эрудированный, философский Борхес, что неизбежно повлекло за собой некоторую делатинизацию аргентинского писателя [48, с. 253]. Французский писатель и интеллектуал Роже Кайуа был популяризатором Борхеса в Европе и, по мнению автора биографии о Борхесе Джейсона Вилсона был ответственен за то, что Борхес стал гораздо большим космополитом, чем был на самом деле [50, с.123]. В данном исследовании не ставится под сомнение универсализм писателя. Выше доказывается, что не правомерно считать Борхеса

изобретением европейской интеллигенции. Такое утверждение чревато другим полярным восприятием аргентинского мыслителя как исключительно латиноамериканского писателя, который, в силу ряда случайных обстоятельств, стал модным в Европе. Думается, данному взгляду противоречит как непосредственно творчество автора, так и биографические обстоятельства формирования и становления писателя, однако проявления сугубо аргентинского или шире латиноамериканского аспекта в творчестве Борхеса нельзя игнорировать. Ниже предпринимается попытка выделить эти основные черты и проследить причину, исток их возникновения.

Латинская Америка – культура «пограничного» типа, как и Россия, Пиренейская Европа (Испания и Португалия), Балканы. Одной из главных характеристик такой культуры является столкновение и взаимодействие в одной макрообщности двух основных типов мирового культурного развития – западного и восточного. Данное свойство характеризуется конвергенцией, смешением и взаимопроникновением различных этнокультурных парадигм, что в странах Латинской Америки выражено особенно отчётливо. О.П. Чистюхина пишет, что авторская мысль в латиноамериканском эссе «стремится не к разложению, не к анализу идеи, а к ёмкой формуле, метафоре, мифологеме», и для данного эссе характерны такие специфические средства воплощения идеи, как антитезы, метафоры и ключевые слова, представленные и в творчестве Борхеса [31, с.15]. Основная линия развития литературы и философии Латинской Америки направлена на утверждение собственной самобытности, поиска культурной сущности, иными словами, на самоидентификацию. А.Ф. Кофман подчёркивает, что при заданных условиях зависимости Латинской Америки от европейской культуры «обретение латиноамериканцами культурной самостоятельности могло происходить только в формах противопоставления “себя” — Европе и отталкивания от европейских моделей» [19, с. 15]. С этой мыслью соглашался и сам Борхес. В эссе «Аргентинский писатель и традиция» он замечает, что «всю историю аргентинской литературы можно безошибочно определить, как активное стремление для собственного самоутверждения “отделиться” от Испании» [9, т.1,

с. 209]. Латиноамериканская культура в общем и литература в частности не имела своей традиции и воспринималась как литература подражательная. Древние литературные традиции Европы формировались из огромного глубинного пласта народного словесного творчества, составлявшего базовый слой национально культурной традиции. А.Ф. Кофман пишет, что латиноамериканская литература не могла развиваться на основе древнего индейского фольклора, во-первых, из-за так и непреодоленного языкового барьера, а во-вторых, из-за явного доминирования иберийской культуры над индейской [19, с. 11]. Также субстратом латиноамериканской литературы не смог в полной мере стать как испанский фольклор, «отражавший иную историю, иную реальность, другое природное пространство, другой социально-исторический опыт» [19, с. 11] так и креольский, который начал формироваться только в конце XVIII века – до этого времени устойчивой связи между коллективами и общностями Латинской Америки не существовало в силу недостаточной плотности населения и крайне нестабильной системы отношений. Расцвет креольской традиции пришёлся на XIX век, но формирование латиноамериканской литературы началось гораздо раньше – уже в первых памятниках эпохи конкисты. До этого периода литература была первична по отношению к фольклору, и в этом и заключается принципиальное отличие латиноамериканской культуры от европейской. Её основу составили универсальные мифологические инварианты, заимствованные из европейской культуры. «Не раз, следуя замысловатым построениям испанского литературного стиля, я подозревал, что мы безнадежно разнимся с Испанией» [9, т.2, с. 356], пишет Борхес. Однако строки из Дон Кихота о том, что каждый сам даст ответ за свои грехи, и о том, что порядочным людям не пристало быть палачами своих близких, убеждают аргентинского писателя в обратном. Примечательно также, что Борхес, отправившись в путешествие по Латинской Америке и посетив в 1965-м развалины древнего инкского города Мачу-Пикчу, остался равнодушным и вежливо скучающим [30, с. 222]. Прикосновение к древней индейской культуре не вызвало в нём чувства приобщения к своим истокам, в отличие, например, от «Дон Кихота» Сервантеса или «Мартина Фьерро» Эрнандеса.

Латиноамериканская литература сформировала свою традицию и символическую систему, свою «мифологию» и свою глубинную систему символических ассоциаций, что позволяет, по словам Кофмана, «трактовать многие, казалось бы, простейшие образы латиноамериканской литературы (река, камень, дерево, маис и др.) как мифообразы, а многие мотивы, определения и характеристики — как мифологические константы и мифологемы, подчас весьма далекие от реалий латиноамериканского природного и социального бытия» [19, с. 10]. Означенный пласт мифологических представлений о мире так или иначе присутствует в сознании и творчестве большинства латиноамериканских писателей, в том числе и у Борхеса. Писатель сознательно и неосознанно использует самобытную латиноамериканскую мифологическую инфраструктуру.

Одним из основных свойств латиноамериканского мышления Кофман называет инаковость, «эта характеристика, вкупе со своей системой противопоставлений, постоянно (подчас избыточно) присутствует в литературе и в качестве декларативно выраженной идеологемы» [19 с. 29]. В эссе «Наш бедный индивидуализм» Борхес размышляет об инаковости аргентинцев, отражая это даже в названии. Писатель замечает, что «аргентинец, в отличие от североамериканцев и почти всех европейцев, не отождествляет себя с Государством» [9, т.2, с. 355]. Аргентинец в восприятии Борхеса – индивидуалист, сформировавшийся в слабом государстве при отвратительных правителях, а не ведомое идеологиями общественное существо. Это Борхес подтверждает историей, описанной Хосе Эрнандесом в поэме «Мартин Фьерро» о том, как деревенский полицейский Тадео Исидоро Крус в стычке с Мартином Фьерро встаёт на сторону храброго гаучо (Гаучо – этническая группа в Аргентине, образовавшаяся в XVI-XVII вв. от браков испанцев с индейскими женщинами. Вели бродячую жизнь, работали пастухами, перекупщиками скота, охотниками. Потомки гаучо влились в состав аргентинцев). Позже Борхес обратится к этому сюжету в рассказе «Биография Тадео Исидоро Круса». Кофман пишет [19, с. 30], что инаковость выражается в двух ключевых особенностях латиноамериканского художественного мышления – потребности в самоотстранении и способности самопознавать себя в системе оппозиции «Новый

Свет» – «Старый Свет». «Эту особенность тонко подметил Борхес, когда говорил, что для жителя Европы не существует понятия “француз”, “немец”, “англичанин” и т.п.; в то время как в Америке понятия “европеец” – “латиноамериканец” играют куда большую роль, нежели обозначения национальностей» — замечает Кофман [19, с. 27]. Инаковость базируется на пространственных представлениях – океан разделяет две совершенно различных по организации пространственных общности. Зачастую она выражается в способности латиноамериканского мыслителя и писателя самоотстраняться, видеть себя и свой мир как бы со стороны, глазами европейца. У европейского же мыслителя, как правило, нет нужды в подобного рода саморефлексии, он привык воспринимать свой мир – как центр. Борхес, ощущающийся и по сей день, как писатель с окраины мира, является ярким примером латиноамериканской остранённой рефлексии, масштаб которой, в данном случае, доходит до предела и выходит за рамки не только отдельно взятой страны, но и континента. Борхес смотрит со стороны не только на Аргентину, но и на весь мир, что выражается в его подчас весьма солипсистскому мировоззрению, восприятию мира как собственного сна.

Ещё одно из важных свойств латиноамериканского образа мира, выделенное Кофманом, – это сверхнормативность. «Америка изначально воспринималась как мир сверхнормативный, чудесный, и эта мифологема в определённой степени заложила основы формирования латиноамериканского сознания» [19, с. 29]. Первопроходцы Америки пересекли океан и преодолели тем самым древний предел, издревле стоявший перед миром Старого Света. Не удивительно, что на новой земле они ожидали встретить нечто чудесное. Латиноамериканские писатели XX века возродили и развили эту европейскую по происхождению мифологему, она выражается как в декларативной форме, так и подспудно в использовании однотипных гиперболических конструкций «самый... в мире» и в мотиве изумления родной природной средой, которая по логике вещей должна бы восприниматься местным жителем как что-то необыкновенное. Сверхнормативность и таинственность сполна выражена и в творчестве Борхеса, однако лишь в ранних его стихотворениях и рассказах эти характеристики

сопутствуют непосредственно родной Аргентине. С возрастом Борхес всё больше стремится отделить таинственность и сверхнормативность от топоса: она присуща у него не столько Латинской Америке, сколько миру в целом – реальному, вымышленному, или сконструированному самим писателем. Говоря о своей Родине, аргентинский писатель, напротив, с возрастом всё больше стремится избавляться от излишней локальной стилизации: в эссе «Аргентинский писатель и традиция» он признаётся, что в течение многих лет писал книги, «в которых пытался воплотить вкусы и суть предместных районов Буэнос-Айреса», используя соответствующую лексику, и что книги эти оказались забытыми и достойными забвения. Борхес добавляет, что друзья почувствовали в его прозе «привкус буэнос-айресского предместья», только в более позднем рассказе «Смерть и буссоль», в котором он «намеренно не искал этого привкуса» [9, т.1, с. 208].

Инаковость и сверхнормативность ведёт к ещё одной, важной характеристике латиноамериканского пространства – хаотичности, неупорядоченности, алогичности. Кофман замечает, что хаотичность «генетически восходит ко временам конкисты, сохраняя в художественно закодированном виде первичную формулу восприятия европейцами иного миростроя» [19, с. 37]. Борхес разделяет и эту черту. «Для европейца мир – космос, где каждый внутренне соответствует той функции, которую выполняет, а для аргентинца он – хаос» – пишет он в эссе «Наш бедный индивидуализм» [9, т.1, с. 208]. В эссе «Новое опровержение времени» Борхес так характеризует мир мысли: «Мир мимолетных впечатлений, мир вне духа и плоти, ни объективный, ни субъективный, мир без непогрешимо выстроенного пространства, мир, сотканный из времени, абсолютного и единого времени Первоначал, неисчерпаемый лабиринт, хаос, сон» [9, т.2, с. 483].

Кофман также выделяет такие характеристики латиноамериканского пространства, как мотивы первозданности и девственности, фрагментарности (сельва – это иной мир, чем пампа, равнина – чем горы), амбивалентности (с одной стороны – женственность и красота, с другой – дикость и агрессивность) и темпоральности (продвижение героя в пространстве сопровождается

путешествием во времени). Первозданность и девственность Латинской Америки у Борхеса выражается не в образе непроходимой сельвы, как у некоторых других писателей этого региона, а в образе нецивилизованной пампы, с которой связана и такая характеристика как фрагментарность, являющаяся неизбежным мотивом творчества аргентинского писателя. Город у него противостоит окраине, а цивилизованное побережье – бескрайней дикой пампе, где кипит настоящая жизнь. Амбивалентность тоже часто встречается в творчестве Борхеса – она прослеживается в рассказе Борхеса «Разлучница»: два брата влюбляются в одну женщину и затем убивают её во имя сохранения своей дружбы, в рассказах сборника «Всеобщая история бесчестия», изобилующего историями о злодеях невероятной храбрости и силы порою и в женском облике, как пиратка Чинга (рассказ «Вдова Чинга, пиратка»). Встречаются в рассказах Борхеса и женщины, совершившие убийство из благих побуждений, как например Вдова Хуана Мураньи (рассказ «Хуан Муранья») и Эмма Цунц. Яркий пример амбивалентности – «Биография Тадео Исидоро Круса», в которой Борхес описывает историю о том, как деревенский полицейский встаёт на сторону преступника. Темпоральность ярко выражена в рассказе Борхеса «Юг», где герой, отправляясь на юг, движется всё глубже в сельское прошлое Аргентины, подобное же путешествие совершает герой рассказа «Евангелия от Марка», сталкиваясь за городом с вопиющей безграмотностью и мышлением времён первого века нашей эры. Темпоральность явственно выражена и в рассказе «Сообщения Броуди», где шотландский миссионер в джунглях Амазонки встречается с совершенно диким, практически первобытным племенем Иеху.

Наконец, само понимание Борхесом времени, о котором говорилось в предыдущей главе, критика его линейности, постулируемой Блаженным Августином и принятой на вооружение всем западным миром, не уникальна для аргентинского писателя. Кофман пишет, что «...время мифологическое или время остановленное в художественном сознании латиноамериканских писателей противопоставляются историческому непрерывному и необратимому времени Западного мира...» [19, с. 81]. Н. Польщикова объясняет такую тенденцию тем, что

«Латиноамериканское сознание... пронизано драматическим светом великого начального пограничья – того первопространства-первовремени, в котором шло открытие и завоевание континента» [27]. Тайна времени пульсирует в сочетании с амбивалентным противостоянием временных моделей, подчас образующих в своём смещении своеобразный лабиринт.

Мифологическое время, по Кофману, во-первых – обращено к эпохе изначального, к первопредметам, перводействиям и первотворениям, а во-вторых – циклично и «организуется посредством архетипического повторения действий и ритуалов, вечно возвращающих человека в мифическую эпоху первотворения [19, с. 87]. Борхес понимает время в подобном ключе в эссе «Новое опровержение времени» и «Циклическое время». Модель мифологического времени стала проявляться в латиноамериканской литературе к середине XX века, когда герои-индейцы и герои-белые перестали в сознании латиноамериканских писателей пребывать в одном временном потоке объективного исторического времени. Взгляд на индейцев углубляется и с внешних атрибутов переключается на сознание, воспринимаемое как принципиально отличное от ментальности цивилизованного человека. Именно так смотрит Борхес на дикарей йеху в рассказе «Сообщение Бруды»: «Памяти у йеху нет, вернее, почти нет; они говорят об ущербе, причинённом нашествием леопардов, однако не знают, то ли сами видели его, то ли их предки, или же они рассказывают какой-то сон» [9, т.1, с. 93]. Слабая память приводит выродившийся народ йеху к мифологическому восприятию времени, лишает воображения и ожесточает, приводя к ещё большей дикости и нецивилизованности.

Из модели циклического мифологического времени органически вытекает модель остановленного времени, представленная в двух основных вариантах: время застывшее и время уничтоженное. Эти варианты, по сути, идентичны, так как оба базируются на отрицании движения времени и характеризуются атемпоральностью. Оно также противостоит историческому линейному времени и ближе к циклическому. «...При бесконечном повторении одного и того же круг времени сужается до точки – полной остановленности» [19, с. 91-92]. Удивительно

– насколько ярко эта общая для Латинской Америки концепция отражена в творчестве Борхеса. В эссе «Циклическое время» аргентинский писатель по-новому прочитывает Марка Аврелия: «С его точки зрения, любой промежуток времени – век, год, одна-единственная ночь и, вероятно, ускользающее настоящее – содержит в себе всю историю целиком» [9, т.1, с. 351]. Там же аргентинец пишет, что идея подобных, но не тождественных циклов – это единственно вообразимая концепция циклического времени, и Марк Аврелий – лишь один из множества её авторов. В этой идее Борхес находит некоторую надежду для мира, устои которого поколебали общественно-политические катаклизмы первой половины XX века: «В эпоху расцвета гипотеза постоянства, неизменности человеческого существования огорчает либо злит; в эпоху упадка (такую, как наша) она – залог того, что никакой позор, никакое бедствие, никакой диктатор умалить нас не смогут» [9, т.1, с. 351]. Образ остановленного времени Борхес анализирует в образе бессмертных в одноимённом рассказе: «Всё у смертных имеет ценность – невообразимую и роковую. У Бессмертных же, напротив, всякий поступок (и всякая мысль) – лишь отголосок других, которые уже случались в затерянном далеке прошлого, или точное предвестие тех, что в будущем станут повторяться и повторяться до умопомрачения» [9, т.2, с. 218-219]. Бессмертные в рассказе, как и йеху в «Сообщении Броуди», выродились в племя дикарей-троглодитов, река, дарующая бессмертие стала мутным песчаным потоком, а великий город бессмертных, «чья слава прокатилась до самого Ганга», был разрушен и затем совершенно безумно перестроен. Время для бессмертного останавливается, внешний мир, в силу того, что всё рано или поздно повторяется, перестаёт вызывать интерес, да и вообще какие бы то ни было чувства. Ужасное и низкое в прошлом уравнивается прекрасным и высоким в будущем, и наоборот, и так до бесконечности. В определённом смысле с моделью остановленного времени сливается и концепция интегрирующего времени (с которой почти неразрывно связана концепция обратимого времени, делающая акцент не на связи времён, а на движении, которое предстаёт однонаправленным) также довольно распространённая в латиноамериканской литературе, и призванная представить прошлое и настоящее,

а иногда и будущее существующими слитно, как правило – в настоящем. Она также отрицает линейную последовательность времени, но не отвергает идею движения, постулируя лишь, что прошлое и будущее нерушимо включены в настоящее. У Борхеса подобные концепции проявляются в самом начале творческого пути. «И не верю я сказке, что в некие годы создан город мой – вечный, как ветры и воды» – пишет он в одном из ранних стихотворений [9, т.1, с. 100]. Однако с возрастом аргентинский писатель всё больше склоняется к концепции остановленного, уничтоженного времени.

В эссе «Аргентинский писатель и традиция» Борхес писал, что «...подлинная национальная литература может обойтись и, как правило, обходится без всякого местного колорита» и что «культ местного колорита пришёл в Аргентину из Европы» [9, т.1, с.207]. Однако, во многих своих рассказах писатель демонстрирует интерес к реальному, а не к вымышленному, к местному, а не космополитическому. В центре внимания Борхеса зачастую оказывается популярное или даже вульгарное: поножовщина гаучо, хулиганы с окраин Буэнос-Айреса, пираты, ковбои и гангстеры, танго, детективные истории и голливудский кинематограф. Его привлекают не только герои эпических саг прошлого, но и низкие, безвкусные существа, что проявляется, например, в его «Всеобщей истории бесчестья». Однако эти рассказы представляют собою скорее воображаемые воспоминания и туманные размышления о псевдо-легендарных деяниях явно не из первых рук, почерпнутые из конкретных биографических источников. Сведения о преступном мире Борхес в большей степени получал в основном из культурных продуктов – рассказов, стихов и песен. Свенсон замечает, что восхищение Борхеса гаучо, очевидно, связано с его склонностью к креолизму, восхищением ценностями, связанными с линией давних аргентинских семей, незапятнанной кровью иммигрантов [48, с. 262]. За большей частью борхесовской мифологии Буэнос-Айресской окраины стоит увлечение гаучо и танго. Компадрито ((от испанского *compadrito* - поножовщик, местный) – характерный тип человека из старинных предместий Буэнос-Айреса, с особой манерой одеваться и вести себя надменно и вызывающе) действительно является полугородской версией сельского

ковбоя гаучо, однако к 1930-м и те, и другие уже отошли в прошлое, что подтверждает тот факт, что источники Борхеса скорее литературные, чем реальные. Alter ego Борхеса, главный герой рассказа «Юг» также признаёт, что «его представление о деревенской жизни было в основном ностальгическим и литературным» [9, т.2., с. 201].

Хуан Дальманн, герой одного из самых известных рассказов Борхеса – «Юг» является явным отголоском автора: книжник, оседлый горожанин с героической аргентинской родословной и склонностью к культурному креолизму. Его путешествие на юг представлено как путешествие вглубь сельского прошлого Аргентины, однако можно также трактовать его, как путешествие в подсознание. Рассказ резко обрывается на том моменте, в котором герой должен вот-вот погибнуть от рук местного компадрито в безымянном альмасене ((от испанского *almacén*) – мелочная лавка, продуктовый магазин, склад). Alter ego Борхеса сталкивается с тeneвым варварским аспектом себя, вытесненным на окраину, на неосвоенный и дикий юг страны, в область бессознательного. Структура рассказа даёт возможность предположить, что вся история не реальна, а происходит исключительно в бредящем сознании в голове у умирающего на больничной койке Дальманна, или же это фантазия возвращающегося в поезде на дачу после успешного лечения писателя. В обоих случаях это фантазия на границе с посмертным опытом. Герой возвращается на поезде в своё прошлое, в места из детских воспоминаний. Вторая половина рассказа, несмотря на всё более нагнетаемую угрозу, проникнута эйфорическим состоянием, кульминацией которого является столкновение в таверне – со своим вытесненным страхом, своей тенью, явленной в образе парня, который «орал ругательства, будто боясь, что его не услышат» и «хотел казаться пьянее, чем на самом деле, и в этом крылась жестокость и насмешка» [9, т.2, с. 203]. Его грубость гиперболизирована, опьянение притворно, а в роковом стечении обстоятельств, приведшем к трагической развязке, видится чей-то ужасный план, что подтверждает и то, что владелец заведения знает Дальманна по имени. «Застывший в углу старый гаучо, который показался Дальманну символом Юга (его Юга), бросил ему под ноги

кинжал» [9, т.2., с. 203]. Инстинктивное движение, заставившее Дальманна пойти на заведомо смертельный поединок. Бросивший нож старик – символ юга, вытесненной в подсознание части личности Дальманна, он «неподвижный, будто неживой», «годы сточили и обкатали его, как вода камень или как поколения людей мудрую фразу», «он как бы пребывал вне времени, в вечности» [9, т.2., с. 202]. Наконец, Дальманн берёт и крепко сжимает нож и выходит в долину, дабы лицом к лицу встретиться со своей тенью, чтобы заведомо проиграть, быть поглощённым и уничтоженным ею. Из тесного удушающего полумрака альмасена герой выходит на свободу в просторную долину, чтобы бесстрашной искупительной жертвой освободиться от страха перед вытесненной частью себя. В коротком эссе «Четыре Цикла» Борхес редуцирует всю мировую литературу и устное предание до четырёх историй – о штурме и обороне города (Илиада), о возвращении (Одиссея), о поиске (Ясон и Аргонавты, Симуург), и о самоубийстве Бога (Христос, Аттис). «Историй всего четыре, и сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их – в том или ином виде» – резюмирует Борхес [9, т.3, с 127]. Рассказ «Юг» сознательно или непреднамеренно содержит именно эту последовательность. Штурм и оборона города – это борьба организма Дальманна за жизнь, подвергшемся после травмы заражению крови. Возвращение – это путешествие героя на поезде в Адрогу, место из детских воспоминаний. Мотив поиска (который Борхес считал вариантом предыдущей истории) – это неудавшаяся попытка добраться со станции до своего поместья. «В прошлом любое начинание завершалось удачей. Один герой похищал в итоге золотые яблоки, другому в итоге удавалось захватить Грааль. Теперь поиски обречены на провал» [9, т.3, с 128]. Наконец, последняя история, о самоубийстве Бога – это обречённый на поражение поединок Дальманна, который является Богом внутри своего собственного Юга. Аналогичный мотив встречи под открытым небом от руки собственного двойника прослеживается в рассказе Борхеса «Биография Тадео Исидоро Круса». Главный герой – деревенский полицейский с почти позабытым преступным прошлым – вместе со своими людьми сталкивается в схватке с беглым Мартином Фьерро, и вдруг понимая, что «тот, другой, – это он сам» [9, т.2., с. 245]. Можно трактовать рассказ как

иносказательное описание встречи человека со своей тенью, корни которой кроются в прошлом. Сперва это столкновение тождественно схватке полицейского с преступником не на жизнь, а на смерть, однако, внезапно конфронтация сменяется принятием. Герой понимает, что «каждый человек должен почитать то, что несёт в себе» [9, т.2., с. 245] и отождествляется со своей тенью. Крус понимает, «что его исконная участь – участь волка, а не собаки из своры» [9, т.2., с. 245], и объединяется со своей тенью, постулируя свою индивидуальность.

Грубый Гаучо родом из пампы – противоположность европеизированному книжнику, живущему под опекой матери и смотрящему на мир из-за железной ограды. Это тень, двойник, близнец и противоположность Борхеса, в глаза которой он отваживается взглянуть на страницах своих рассказов и стихотворений. Это вытесненная европейским воспитанием аргентинская действительность, голос той самой реальности, которую Борхес в своём мировоззрении так старательно отрицает. И хотя гаучо к моменту обращения к ним Борхеса исчезли как феномен – в его восприятии с детских лет они слились с теньвыми подавляемыми аспектами реальности – агрессией, поножовщиной, убийством, животной сексуальностью, полудиким образом жизни в тесной связи с природой.

Ещё одна близкая и важная тема творчества Борхеса – это его героические предки и другие герои эпохи обретения Аргентиной своей независимости, сильные характеры которых проявились в процессе длительных освободительных и гражданских войн, заговоров и столкновений того времени. О.П. Чистюхина резонно замечает, что «Он тоскует по прошлому, как по “потерянному раю”. Его привлекают крупные своевольные личности тех лет, люди, “объезжавшие коней” и укрощавшие целые провинции, люди, познавшие, что такое страх, диктаторы и вожаки кланов, вроде Росаса и Кироги, беседующих в “Диалоге мёртвых”» [31, с. 34]. Его семья гордилась своими предками, воевавшими за независимость Аргентины, чему во многом способствовала мать Борхеса. Не удивительно, что будущий писатель проникся героическими преданиями и на протяжении всей жизни не раз обращался к ним в своих произведениях. «...По обеим линиям у меня были предки военные; отсюда, возможно, моя тяга к судьбе эпических героев, в

которой мои боги мне отказали, и, без сомнения, весьма мудро» – вспоминает Борхес [9, т.3., с. 559]. Обращение к славным деяниям предков является для Борхеса своего рода компенсацией собственного нереализованного «героического» потенциала.

Обобщив всё вышесказанное, можно с уверенностью сказать, что в творчестве Борхеса изобилуют, явно и подспудно, способы восприятия мира, свойственные латиноамериканским писателям. Его восприятие пространства как инакового, сверхнормативного, таинственного, хаотичного, перевозданного, девственного, фрагментарного, амбивалентного и темпорального типично для Латиноамериканского региона. Порою, воспитанный на памятниках европейской литературы, обладающий широким кругозором Борхес, даже говоря о совершенно других регионах, использует модели перцепции действительности, которые уникальные для Латинской Америки и почти не встречаются в творчестве европейских авторов. Понимание Борхесом времени как мифологического (циклического), остановленного (уничтоженного) и интегрирующего – также свойственно для мысли Нового Света, несмотря на то, что Борхес находит подтверждение своему видению, в первую очередь, в творчестве европейских философов и писателей. Многие идеи и конструкты, уходящие своими корнями в колумбовское прошлое Латинской Америки, аргентинский писатель, однако, доводит до абсурда, гиперболизирует и универсализирует, тем самым примеряя латиноамериканский образ действительности на весь мир. Биографические данные и анализ некоторых рассказов Борхеса также свидетельствуют о включённости писателя в аргентинское прошлое и настоящее, что прослеживается как в сознательном использовании национального колорита, так и в бессознательной тяге к бедной окраине Буэнос-Айреса, поножовщине гаучо, героизме и бесчестии аргентинских бандитов и военных. Однако, зачастую эти образы символизируют тень, подавленную сторону личности автора, сублимируемую в литературное творчество.

ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ БОРХЕСА И ИХ ФИЛОСОФСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

2.1. Мотив двойничества в творчестве Борхеса

– Какой же опыт человек получает от Ты?

– Никакого. Ибо Ты не раскрывается в опыте.

– Что же тогда человек узнает о Ты?

– Только всё. Ибо он больше не узнает о нём ничего по отдельности.

Мартин Бубер [10]

Одна из ключевых дефиниций, необходимых для восприятия и понимания творчества Борхеса – понятие двойничества. Н.Т. Рымарь характеризует двойничество как одну из форм сюжетной разработки образа героя в системе персонажей художественного произведения, при которой «...образ разрабатывается при помощи введения персонажей, которые выступают как его отражения, ведущие самостоятельную жизнь – в них получают осуществление, акцентуацию и свободное развёртывание какие-то стороны его личности» [28, с. 86]. По Рымарю двойничество в целом «...может как завершать, так и развоплощать героя, развенчивать и увенчивать его, освещать его то комическим, то серьезно-трагическим светом одновременно, т.к. эта система отношений существует не столько во времени, сколько в "пространстве" художественного произведения, если рассматривать его в плане "вертикального" разворачивания композиции. Так возникает сложное единство отношений контакта и дистанции, в котором строится образ. В постепенном разворачивании этой системы диалогических отношений героя с миром образ получает большую свободу саморазвития, самоопределения, герой учится познавать и преодолевать свою ограниченность, творческий субъект позволяет ему выйти за свои собственные пределы...» [28, с. 95]. Н.С. Котова и И.А. Кудряшов отмечают, что «философско-

психологический аспект двойничества представляет собой гносеологическую характеристику скрытой парадоксальности поведения “внешнего человека” и “внутреннего человека”, объединенных сочетанной структурой единого образа героя». Исследователи подчёркивают, что «в этом аспекте выявляется раскол личности автора произведения, воплощаемый в художественном образе двойника. Автор стремится не только “узнать” себя в созданном творческой фантазией герое, но и “увидеть” в нём выражение собственных чувств, настроений, переживаний» [Котова].

На нескольких страницах своих коротких рассказов Борхес тонко и умело сочетает целое множество двойников, как явных, так и неявных, антагонистических и дополняющих друг друга, реальных и сверхъестественных. Дублируются не только персонажи, но и ситуации, ветвящиеся подобно расходящимся тропкам сада и неоднозначные как герои детективов, разворачивающиеся в модусе вечно возвращающегося циклического времени. «Не берусь утверждать, будто вероятностное двойничество сопутствует героям каждого его рассказа, но оно встречается у Борхеса так часто, что начинаешь искать следы этого наваждения даже там, где, по авторскому замыслу, возможно, должна господствовать бесповоротная однозначность» – пишет о рассказах аргентинца советский писатель и литературовед Абрам Вулис [11, 195]. Ланин Гюрко выделяет в творчестве Борхеса внутренние и внешние удвоения. В первых через грёзы, сны и видения личности противостоит внутренне альтер-эго. При вторых – двойники-антагонисты находятся во внешнем мире; они кажутся противоположностью главного героя, но представляют его духовный центр – благородное, альтруистическое или мужественное «я», которое он либо предал, подавил, либо не смог реализовать. Убийство этого внешнего двойника – своего рода форма двойного самоуничтожения [41, с. 194]. Рассказы «Deutsches Requiem», «Форма Сабли», «Богословы» и «Юг» служат примером вариаций этой темы убийства, которую можно интерпретировать как символическое самоубийство.

В рассказе «Deutsches Requiem» заместителю коменданта концентрационного лагеря Отто Дитриху цур Линде противостоит еврейский поэт

Давид Иерусалем. Первый – поклонник Шопенгауэра и Брамса, воплощение воинственного немецкого духа, жестокий нацист, второй – «обойдённый благами этого мира, гонимый, униженный и поруганный» поэт, посвятивший свой дар воспеванию счастья и поиска радости «в каждой мелочи со страстью ювелира», попавший в концлагерь к цур Линде и в конце концов покончивший жизнь самоубийством [9, т.2, с. 265]. «Не знаю, понял ли Иерусалем, что я убил его, убивая в себе жалость. Для меня он был ни человеком, ни даже евреем; он стал символом всего, что я ненавидел в своей душе. Я, пережив вместе с ним агонию, умер вместе с ним; так я сделался неуязвимым» – вспоминает цур Линде перед собственной казнью [9, т.2, с. 266]. Противоборство гонимого еврея и волевого нациста Борхес сравнивает со спором Платона и Аристотеля: «Давно сказано, что люди рождаются на свет последователями либо Аристотеля, либо Платона. Иными словами, всякий более или менее отвлечённый спор входит в давнюю и бесконечную полемику Аристотеля и Платона; через века и пространства сменяются имена, наречия, лица, но не извечные противники» [9, т.2, с. 267]. Для Платона и зачитывавшегося Шопенгауэром цур Линде окружающая действительность – всего лишь видимость, искажённое отражение истинно существующего; для Аристотеля и Иерусалема чувственно воспринимаемая вещь – реально существующее единство формы и материи, которое можно воспевать в поэтических строках и наблюдать даже в мелочах. Для первых двух познание – это воспоминание души, для вторых – оно прежде всего чувственно. Платон полагал, что управление государством должно базироваться на основе воли правителя, Аристотель считал, что оно должно строиться на основе законов. Это противостояние можно сравнить с тоталитарными диктатурами и демократическими режимами в разных странах, идея первого наиболее ярко выразилась в гитлеровской Германии.

Тот же самый спор Борхес иллюстрирует в рассказе «Форма сабли»: бесстрашному и волевому рассказчику, цитирующему, как и цур Линде, Шопенгауэра, противостоит трусливый коммунист и материалист Винсент Мун, доказывающий, «что его трусость – пустяк в сравнении с его явным умственным

превосходством» [9, т.2, с. 161]. Мун в конце концов оказывается предателем и, обещанный огромным шрамом на лице, всё-таки спасается, подвергая смерти обуреваемого возмездием бывшего соратника, спасшего когда-то его жизнь. Также, как и в «Deutsches Requiem» один из героев – воплощение всего низкого, а другой – всего высокого в человеческой натуре. Пламенный борец за идею независимости противостоит расчётливому коммунисту. Однако, в отличие от «Deutsches Requiem», в «Форме сабли» персонажи меняются местами и бесчестный материалист Мун ближе к Аристотелю, тогда как безымянный его соратник, волевой идеалист, соотносится скорее с Платоном. Тем не менее, стоит заметить, что в философском плане это всё-таки противостояние не Аристотеля и Платона, а столкновение материализма и идеализма.

Рассказ Борхеса «Богословы» также посвящён противостоянию двух единых в глубине души противоположностей – теологов Аврелиана и Иоанна Паннонского. Оба готовили опровержение ереси ануляров – язычников, представляющих время циклическим и повторяющимся. «Это уже происходило и произойдёт снова...» – произносит перед смертью сжигаемый на костре ересиарх Евфорбий. «Вы возжигаете не костёр, но огненный лабиринт. Если бы здесь соединились все костры, на которые я восходил, они не уместились бы на земле и ангелы ослепли бы. И это я говорил неоднократно» [9, т.2, с. 232]. Опровержение Иоанна Паннонского оказалось более кратким и сдержанным и сокрушило ересь, однако противостояние между теологами на этом не закончилось. «Оба сражались в одном и том же стане, оба жаждали той же награды, воевали против того же врага, но Аврелиан не мог написать ни слова, за которым не таилось бы безотчётное стремление превзойти Иоанна» [9, т.2, с. 232]. В столкновении с ересью гистрионов – богохульников, заменивших образ Господа зеркалом, которые основали своё учение на убеждении, что мир нижний – отражение мира верхнего, и полагали, «...будто всякий человек – это два человека и истинный из них – тот, другой, на небе...», а «...наши поступки отбрасывают неистребимое обратное отражение – стало быть, если мы бодрствуем, тот, другой, спит; если блудим, другой целомудрен; если грабим, другой честен» [9, т.2, с. 234]. Интересно, что эта

связанная с каббалой идея встречается и ещё больше раскрывается спустя почти сорок лет в «Хазарском словаре» Милорада Павича. Некоторые из еретиков также утверждали, что повторения во времени не бывает и что «... миру придёт конец, когда исчерпается число его возможностей» [9, т.2, с. 234], что позволило Аврелиану обречь на сожжение на костре своего давнишнего соперника Иоанна Паннонского, выступавшего некогда против ануляров с подобными суждениями. Через много лет от огня, вспыхнувшего от молнии, погиб и Аврелиан. В «Богословах», как и в «Deutsches Requiem» оба героя в конце концов погибают. Аврелиана, обрекшего на смерть Иоанна Паннонского, можно сравнить с цур Линде, доведшего до самоубийства своего противоположного двойника Иерусалема. Это уже не спор Платона с Аристотелем, а противостояние Августина Блаженного и язычников, столкновение европейской линейной картины времени с его древним циклическим восприятием. Борхес в своих рассказах и эссе ярко отстаивал вторую точку зрения, однако в финальной сентенции «Богословов» признаёт, что «для непостижимого божества Аврелиан и Иоанн Паннонский (ортодокс и еретик, ненавидящий и ненавидимый, обвинитель и жертва) были одной и той же личностью [9, т.2, с. 237].

Мотив убийства двойника встречается также и в других произведениях Борхеса, в том числе в рассказе «Юг», о котором говорилось в предыдущей главе и в «Саду расходящихся тропок». Интерпретация убийства двойника или смерти обоих противоположностей как символического самоубийства кажется уместной, если обратиться к биографии аргентинского писателя. Тейтельбом, анализируя жизнь и творчество Борхеса, подчёркивает, что «идея самоубийства проходит через всё его творчество как некий второстепенный, но постоянно возникающий лейтмотив» [30 с. 186]. Ссылаясь на Монегаля биограф пишет, что в день своего тридцатилетия Борхес попытался покончить с собой: «24 августа 1934 года, когда Борхесу исполнилось 35 лет, он решил умереть. На улице Энтре-риос он купил револьвер...», «...затем купил билет – в одну сторону – до Адрогге и остановился там в гостинице “Лас-Делисиас”, в девятнадцатом номере. Потом выпил две или три тройные порции каньи, что делал всегда в случаях, когда ему предстояло

принять трудное решение. Похоже, что причиной его казавшихся безысходными кризисов стали, сами того не ведая, некоторые женщины. Всё это, конечно, осталось тайной, тем не менее можно догадаться, что в день своего тридцатилетия он пытался покончить с собой. Впрочем, он и сам намекает на это в рассказе «25 августа 1983», написанном в 1977 году, много лет спустя после того события» [30, с. 184-185]. Сюжет упомянутой новеллы, как и в рассказе «Другой», базируется на встрече молодого Борхеса со своим престарелым двойником. Тон этой встречи, однако, весьма безрадостен и безнадежен. «Мне отвратительно твоё лицо, карикатура на моё, отвратителен твой голос, жалкое подражание моему, отвратительна твоя высокопарная манера выражаться, потому что она не моя» – язвительно признаётся Борхес-младший своему пожилому двойнику, уже принявшему яда и ожидающему своей смерти [9, т.4, с. 213]. Этот полный пессимизма рассказ явно свидетельствует о внутренних противоречиях в душе писателя и о его глубинном неприятии себя.

Тема двойничества раскрывается и в рассказе «Другой», в котором семидесятилетний Хорхе Луис Борхес описывает фантастическую встречу с самими собой молодым – диалог, случившийся вопреки пространству и времени. Интересно, что тон повествования подчёркнуто равнодушный и практически безэмоциональный, не такой пессимистичный, как в рассказе «25 августа 1983 года», но и вовсе не радостный. «Ни советы, ни спор ни к чему бы не привели: он был обречён стать мной» – резонно замечет писатель про своего молодого двойника [9, т.3, с. 262]. Самая явственная эмоция, возникшая у героев рассказа – это страх перед «чудесным», но и она в полной мере не овладевает собеседниками, а скорее приводит к равнодушному и осторожному, подчёркнуто вежливому отдалению, а также уничтожению всех доказательств встречи. Стоит предпринять попытку понять причину того, что диалог двух людей, представляющих, по сути, одного и того же человека, пусть и отделённого от самого себя временем, оказался невозможен и ограничился кратким перечнем фактов и игры литературными аллюзиями. Рассказ начинается с упоминания образа реки Чарлз, около которой на лавочке отдыхает престарелый Борхес. «Серая вода уносила большие льдины. Река,

понятно, навела меня на мысль о времени. О тысячелетней метафоре Гераклита» [9, т.3, с. 257]. Время и река, в которую нельзя войти дважды – тема вечная и очень важная для контекста встречи. В эссе «Новое опровержение времени» Борхес раскрывает этот образ: «... всякий раз, вспоминая 91-й фрагмент Гераклита: “Невозможно ступить в одну реку дважды”, – я восхищаюсь его хитроумной диалектикой, поскольку лёгкость, с какой воспринимаешь внешний смысл сказанного (“потому что река – уже другая”), заслоняет иной, более глубокий (“потому что ты – уже другой”) и обманывает иллюзией, будто ты первый додумался до этого сам...» [9, т.2, с. 487]. В этом контексте имеет смысл сопоставить рассказы Борхеса с работами Еврейского философа Мартина Бубера, которого тоже интересовали различные модусы времени: прошлое, настоящее, будущее. Очень значимо для него именно настоящее – которое он характеризует как то, что «постоянно присутствует и длится» также, как и гераклитовская река. Настоящее для Бубера – это «истинный мир Я – Ты», прошлое же является всего-навсего «фиксированным мёртвым». Т.П. Лифинцева полагает, что глубинные истоки такого восприятия времени коренятся в христианской традиции. «Бл. Августин “непостижимую” для ума реальность прошлого и будущего объясняет через человеческие способности памяти и предвосхищения, а понятие настоящего у Августина само противоречиво: им обозначается граница между прошлым и будущим, которая, не обладая длительностью, не должна была бы быть реальной, между тем как здравый смысл говорит о ее реальности» [21]. Борхес в рассказе «Другой» как бы препарирует эту реальность и использует свой излюбленный приём доведения ситуации до абсурда, тем самым ставя под сомнение саму реальность происходящего, по крайней мере для одного из участников. «Я приснился другому, но снился ему, строго говоря, не я» [9, т.3, с. 264]. По Августину, своей реальностью настоящее обязано присутствию в нем вечности, которая является атрибутом Бога и представляет собой своеобразную антитезу времени. Вечность Августина – это «не-время», а не бесконечность во времени. Этот принцип присутствовал во всей средневековой схоластике, незначительно видоизменяясь у того или иного мыслителя. Отразился он спустя века и в работах

Бубера. Настоящее, согласно иерусалимскому философу, не мимолётно и не преходяще. Оно присутствует и длится. Любой объект есть лишь помеха на пути этого движения – оцепенелость и оторванность. Как было доказано в предыдущих главах, Борхес был убеждённым идеалистом, тяготевшим, порою, и к крайней субъективности. Он был прекрасно знаком с работами Шопенгауэра и Беркли. Шопенгауэр называл время и пространство формой нашей «чувственности», вследствие чего пространственные и временные характеристики мира имеют субъективную природу, как если бы мы родились в неснимаемых очках, через которые все, что мы видим, расположено и упорядочено определенным образом. О том, откуда берется вера в объективное, независимое от человека существование материи, размышлял и Беркли. Причину этой веры он усматривает в убеждённости в объективном существовании пространства, которое вовсе не являетсяместилищем тел. Однако, если бы рассказ был написан сугубо с позиций субъективного идеализма, в нём бы не осталось места для реки, беспрестанно движущейся и вместе с тем остающейся на одном месте. Борхес был хорошо знаком со средневековой схоластикой, поэтому можно предположить, что река, звуком журчащей воды сопровождающая беседу героев рассказа, как раз-таки и является аллегорией той самой, присутствующей в каждом мгновении, вечности, о которой писали Августин и Бубер.

В текстах Борхеса стирается понятие первичности и вторичности. Эту тему он затрагивает, в частности, в рассказе «Пьер Менар – Автор Дон Кихота», в котором писатель, не читавший Сервантеса, спустя многие годы слово в слово повторил творчество великого испанца. В рассказе «Другой» тема двойничества очерчена ещё более ярко. Обыденное и естественнонаучное мышление по Буберу, чтобы оперировать тем или иным предметом, помещает его в пространственно-временную систему координат, встраивает его в цепочку тех или иных причинно-следственных связей. В случае такого подхода мы подчиняемся установке «Я – Оно». Случившееся с героями Борхеса чудо, казалось бы, должно вырвать их из последовательностей причин и следствий и привести к системе взаимоотношений «Я – Ты», при котором понятия пространства, времени и причинности теряют свой

смысл. Казалось бы, сама жизнь подводит их к таковому исходу, однако глубинного диалога не случается – груз пятидесяти годов, разделяющий двух собеседников, слишком тяжёл, а страх принятия другого как самого себя чересчур силён, даже если этот другой по факту и есть – ты. «Тут я заметил, что он меня почти не слушает. Его парализовал обычный страх перед невероятным, когда оно вдруг предстаёт наяву» [9, т.3, с. 260]. Старший Борхес, узнавший в случайно встреченном юноше себя, сперва сталкивается с недоверием. «Ничего это не доказывает. Если вы мне снится, то, понятное дело, знаете всё, что знаю я» – пытается поставить под сомнение происходящее Борхес-младший [9, т.3, с. 258]. После неопровержимых доказательств того, что оба собеседника – один и тот же человек, кажется, градус недоверия понижается, однако истинного контакта «Я – Ты» так и не случается. Мне думается, причина в том – что оба Борхеса, как молодой, так и старый, придерживаются того мнения, что происходящее – их сон. Только для Борхеса-младшего сном является только эта конкретная встреча, и сон трактуется в привычном человеческом понимании как состояние небодствования, а для почти полностью ослепшего Борхеса-старшего сном является весь воспринимаемый им мир, который он обязан принимать за реальность. «Если сегодняшнее утро и наша встреча – только сон, пусть каждый думает, что этот сон – его собственный. Может быть, мы от него проснёмся, может быть – нет. Как бы там ни было, мы вынуждены его принять, как принимаем этот мир и факт, что мы появились на свет, что видим и дышим» [9, т.3, с. 258]. В первом случае – сон – это неизбежность, во втором – сознательный выбор стареющего писателя, его сделка с самим собой. Однако, гений Борхеса в том, что и писатель, сделавший такой выбор, – не более чем плод своего собственного воображения. Реальный Борхес, видимо, сам же заложил бомбу замедленного действия, призванную подорвать своё собственное мировосприятие. Оба собеседника, не найдя общего языка и обменявшись несколькими малозначительными в контексте вечности фактами из жизни, быстро расходятся, ссылаясь на неотложные дела. Младший предпочитает забыть ситуацию, старшему этого не удаётся, однако ни тот, ни другой не ищут повторной встречи. Имеет смысл попытаться определить причину такого финала:

Бубер пишет, что мир Оно находится в контексте пространства, времени и причинности, а мир Ты – вне этого контекста. Оба героя Борхеса мыслят реальность сном и пытаются отрицать время, но не могут вырваться из его лап. По Буберу – диалог есть процесс единения «Я» и «Другого», их отношение – их общую причастность к Духу, который можно уподобить не крови, текущей внутри нас, но воздухом, которым мы все дышим. Герои Борхеса же воспринимают реку как время, а не как «не-время», более того, в восприятии обоих – это не одна и та же река. Они дышат не единым Духом, но считают единственно правильным только свой сон. Для снов других в таком мировосприятии нет места. Отрицая реальность мира, они также ставят под сомнение реальность Духа, в поле которого только и возможна такая встреча. По Буберу, мир – это система межличностных отношений, центральный элемент которых – любовь – выражается в целостной устремлённости чьей-либо жизни и воли к другому, который постигается как отвечающий на эту преданность и заботу. В рассказе Борхеса появляется возможность этой любви, выраженная во внезапно проснувшихся отцовских чувствах Борхеса-старшего: «у меня никогда не было детей, но к этому бедному мальчику, который был мне ближе родного сына, я вдруг почувствовал странную нежность» [9, т.3, с. 260]. Однако она не находит дальнейшего развития, потому как минимум один из собеседников не верит не только в реальность мира, но и в реальность происходящего в поле Духа диалога. Рассказ Борхеса фантастичен и сконструирован искусственно, однако на его примере можно понять, что мешает достигнуть состояния «Я – Ты» в диалоге. Принятие себя, своей личной истории, своего будущего и прошлого как части единого, но разделённого границами человеческого восприятия Духа, – это то, что даёт возможность осуществить истинный диалог как с Другим, так и с собою, и чего так часто не хватает двойникам из рассказов Борхеса. Резонно предположить, что к этому подсознательно стремился и сам аргентинский писатель.

Бельгийский философ, теоретик-основатель деконструктивизма в рецепции литературных текстов Пол де Мэн (в принятой сегодня транскрипции имя пишется как Поль де Ман, однако в данной работе имя философа пишется так же, как в использованном источнике), анализируя творчество Борхеса, пишет, что

«двойственность писателя – особая, ведь его выдумки наделены чертами реальности, а потому могут, в свою очередь, повторяться в других образах. Они как бы отражаются в зеркалах, для которых предыдущая псевдореальность – лишь отправная точка в построении собственных миров. «...Подобная множественность отражений для Борхеса – высшее достоинство литературы. Всё, чем он в словесности восхищается, обязательно содержит этот элемент. Литература завораживает его эффектом зеркала...» [24, с. 209]. Эффект этот ярко проявляется в одном из самых популярных рассказов аргентинца – «Саду расходящихся тропок», в котором повествуется о моделирующем мир романе китайского писателя Цюй Пэна, где реальность, подобно дорожкам в саду-лабиринте, не идёт по единственно определённой автором-творцом прямой, а ветвится в зависимости от решений героев, порождая, тем самым, стремящееся к бесконечности число вариаций романа-вселенной. «Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отменяя остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом» [9, т.2, с. 142]. Этот эффект сравним с полифонией Михаила Бахтина. Русский философ языка, литературовед и теоретик искусства, изучая труды о Достоевском, пришёл к выводу, что «голос Достоевского для одних исследователей сливается с голосами тех или иных из его героев, для других является своеобразным синтезом всех этих идеологических голосов, для третьих, наконец, он просто заглушается ими» [4, с. 9]. По мнению мыслителя, каждый голос – как главного героя, так и статиста – остаётся самостоятельным. При этом несколько индивидуальных волей сплетаются вместе и выходят за пределы одной воли (героя или автора), образуя собой единство высшего порядка. Этот процесс по аналогии с музыкой Бахтин назвал полифонией. Художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волей, воля к событию. «Многословие», отмеченное Бахтиным, позволяет нам открыть путь к признанию не одной, а множества истин, никогда до конца не оформленных и не постоянных, а находящихся, подобно самому языку, их описывающему, в беспрестанном процессе самоконструирования и самоопределения. Образ полифонии указывает на те новые проблемы, которые встают, когда построение

романа выходит за пределы обычного монологического единства, подобно тому, как в музыке новые проблемы встали при выходе за пределы одного голоса. Борхес за двадцать лет до Бахтина постулировал и воплотил аналогичную концепцию («Сад расходящихся тропок» издан в 1941, Бахтин завершил последнюю редакцию работы о Достоевском в 1963), с той лишь разницей, что индивидуальные воли не сплетаются вместе и не заглушаются одна другой, а ветвятся до бесконечности, порождая бесчисленное количество реальностей. Оба мыслителя говорили о множественности и самостоятельности воли героев в романе-вселенной, но если лабиринт Достоевского Бахтина всё-таки ограничен плоскостью романа, то фрактальный лабиринт Борхеса выходит далеко за его пределы. Абрам Вулис предпринимает попытку деконструкции текстов аргентинского писателя и подчёркивает этическую симметрию зеркальных двойников в его рассказах, замечая, что «...догадки Борхеса и подвластных ему магов включают идею этической симметрии...» и «...повествовательная материя рассказа пестрит событиями, которые по воле жребия группируются в зеркальные пары: из этих оппозиций, столкновений, контрастов рождается история как торжество (или крах) справедливости» [11, с. 196]. Вулис подчёркивает, что «Индивидуальные судьбы, слагающие этот процесс, точно голоса – печальный хор, вариативны» [11, с. 196], что также можно трактовать как доказательство правомерности сравнения борхесовской модели повествования с полифонией, выявленной Бахтиным в романах Достоевского. Пол Де Мэн пишет, и это дополняет вышесказанное, что «По Борхесу каждый зеркальный образ стилистически превосходит свой оригинал, как окрашенная ткань красивее грубой, отклоняющийся перевод богаче оригинала, а менаровский “Дон Кихот” сложнее сервантесовского. Следуя этому принципу до конца, поэт сможет достичь предела – стройного образа реальности, включающего весь мир, искусно претворённый и усовершенствованный создавшим его воображением». «Вокруг этого центрального образа строятся все его новеллы» [24, с. 209]. Фраза бельгийского философа вплотную подводит к тому, чтобы ощутить в творчестве Борхеса бесконечность, словно проявленную в двух зеркалах, поставленных друг напротив друга, и понять, как из двойничества рождается

полифоническая, стремящаяся к бесконечности, множественность. «Нет ничего, что бы не казалось отражением, блуждающим меж никогда не устающих зеркал. Ничто не случается однажды, ничто не ценно своей невозвратностью» [9, т.3, с. 260].

Подводя итоги, можно с уверенностью заключить, что понятие двойничества – одно из ключевых для рецепции творчества Борхеса. На примере рассказов «Deutsches Requiem», «Форма Сабли», «Богословы», «Юг» и «25 августа 1983 года» можно прийти к выводу, что мотив убийства или смерти двойника имеет смысл интерпретировать как сублимированное, выраженное в тексте тяготение автора к суицидальным мыслям и образам, что находит подтверждение и в биографии латиноамериканца. Также выше предпринимается попытка на примере рассказа «Другой» интерпретировать двойнические мотивы Борхеса в контексте установок «Я – Ты» и «Я – Оно» еврейского философа Мартина Бубера, в результате чего очерчивается подсознательное стремление аргентинского писателя к возможности осуществить внутренний диалог с собою и другим, к принятию своего собственного прошлого и настоящего. Наконец, в контексте двойничества трактуется эффект сконструированной Борхесом непрерывно дублирующейся ветвящейся реальности, отображённой в рассказе «Сад расходящихся тропок», что даёт возможность проследить в творчестве аргентинца мотивы полифонической множественности, аналогичные тем, которые спустя 20 лет Михаил Бахтин выделит в творчестве Достоевского. Однако, в отличие от полифонии Бахтина, множественность Борхеса не ограничивается плоскостью романа, а стремится за его пределы по направлению к бесконечности.

2.2. Образы Борхеса как метафоры социогенеза

В заключительной части данного исследования предпринимается попытка воспринять в творчестве Борхеса трансформацию образа «книги песка» в образ «вавилонской библиотеки» как отражение смены (путём трансформации)

господствующей системы связей в обществе. Процесс этот имеет смысл охарактеризовать понятием «социогенез» (от лат. *societas* — общество и др.-греч. γένεσις — происхождение), которое подразумевает формирование некоторых универсалий живого, проявленного не только на уровне человека и общества, но и при рассмотрении более простых форм. Как пишет В.Н. Келасьев, живое – от простейших до человека – существует в виде некоторых целостностей, «а нахождение в любых формах целого, принадлежность целому предполагает некоторую стыковку, согласование, объединение, интеграцию составляющих, частей целостности, подгонку их друг к другу» [17, с. 347]. При таком порядке неизбежна тенденция к давлению целого на части, стремящиеся к обретению некоего порядка, гармонизации составляющих системы. Тип этих связей стремился в своих произведениях проанализировать и Борхес. Эта интенция выражена у аргентинского писателя в частности в образах «книги песка» и «вавилонской библиотеки». Ниже означенные образы будут проанализированы в контексте современной социокультурной модели связей в обществе, выразившейся в XXI веке в системе связей в сети Интернет.

В эссе «О культуре книг» Борхес ставит в один ряд слова из восьмой песни Одиссеи о том, что «боги создают злключения, дабы будущим поколениям было о чём петь» и высказывание Малларме: «мир существует, чтобы войти в книгу» [9, т.2, с. 424]. Этим аргентинский писатель хочет проиллюстрировать феномен смены культа слова устного на культ слова письменного. История, однако, не стоит на месте, и нам в XXI веке хочется дополнить выше представленные цитаты хлесткой и по-постмодернистски ироничной, но вместе с тем удивительно уместной в этом ряду фразой современного писателя Виктора Олеговича Пелевина: «Ведение блога — защитный рефлекс изувеченной психики, которую бесконечно рвёт гламуром и дискурсом...» [26, с. 63]. Некоторые специалисты сегодня настаивают на том, что Интернет – вещь производная от общества и является продуктом его жизнедеятельности, его отражением. «Он таков, каково общество. И будет таким, каково будет общество» [23], однако данная точка зрения сегодня кажется если не сомнительной, то как минимум не полной. Всё чаще звучат утверждения, что

вышеуказанное свойство – всего лишь один из аспектов всемирной паутины и «Интернет во многих отношениях – особая, самодовлеющая и самоценная реальность с собственной онтологической логикой и феноменологией» [15, с.14] и своим «горизонтальным» сетевым порядком - «киберкоммунизмом» [2]. Борхес в том же эссе пишет о том, что с распространением искусства читать про себя в мире начинает возобладать идея «книги – как самоцели, а не орудия для достижения некой цели» [9, т.2, с.426]. Сейчас можно сказать, что с развитием современных технологий и Интернет перестаёт быть сугубо орудием в руках человеческого сообщества. Если по Малларме мир существует ради «книги», то согласно французскому писателю и мистикку Леону Блуа в интерпретации Борхеса «мы – строки, или слова, или буквы магической книги, и эта вечно пишущаяся книга – единственное, что есть в мире, вернее, она и есть мир» [9, т.2, с.428]. Эта же мысль спустя век появляется и у Пелевина, который в романе «Т» уподобил нашу жизнь, «содрогания нашего духа, все порывы и метания, все наши мысли, страхи, надежды» «бессмысленному и страшному роману, который пишет безумец в маске, наш злой гений — и мы не можем оторваться от этих черных страниц» [25, с. 170]. Как видно из вышесказанного, унаследованная христианским миром от древних евреев идея восприятия жизни человека и вселенной как книги из века в век повторяется. Слова и контексты меняются, и только эта метафора остаётся неизменной. Для Борхеса книга – это интеллектуальный партнёр, обладающий нечеловеческим сознанием. По словам А. Гениса писатель понимал процесс чтения «как погружение в магическую, тоже своего рода виртуальную реальность, где становится возможна встреча с Другим» [12, с. 219]. С первобытных времён искусство, не отделимое от культовых религиозных практик, было призвано погрузить человека в экстатическое состояние, столкнув обыденное сознание с волшебным, экстраординарным. Практики наподобие дионисийских или орфических мистерий переносили человека в принципиально иную реальность, однако по ходу движения мировой истории искусство всё более обмирщалось, становилось ближе и понятнее обыденному восприятию, но, вместе с тем, утрачивало свою экстатическую функцию. Борхес, как и многие другие писатели

прошедшего столетия, стремится вернуть эту функцию литературе и таким образом «реабилитировать» книгу. Виртуальная компьютерная реальность также служит для нас «мостом» к «древнему» религиозному экстатическому восприятию искусства. Параллель между греческим театром и использованием компьютера ещё в начале 90-х обозначила в своей книге «Компьютер как театр» американский исследователь и гейм-дизайнер Бренда Лорелл, говоря о том, что древние греки использовали драму и театр в качестве инструментов для размышлений во многом так же, как мы используем сегодня компьютеры. Или, по крайней мере, так, как мы предполагаем использовать их в не слишком отдаленном будущем [43]. «Книга для Борхеса – это мир, а мир – книга», писал Морис Бланшо, «но если мир – это книга, то и всякая книга – это целый мир. А подобная бесхитростная тавтология влечёт за собой самые чудовищные последствия» [7]. В уже упомянутом рассказе Борхеса «Книга песка» бесконечная книга сперва вызывает огромный интерес у героя и разжигает стремление заполучить столь диковинное сокровище. Когда же рассказчик почти без труда овладевает желаемым предметом, его чувства вполне предсказуемо меняются. «К радости обладания книгой примешивался страх, что ее украдут и опасение, что она все-таки не бесконечна» [9, т.3, с.333]. Однако эта вполне понятная и естественная для человека боязнь потерять ценную вещь и недоверие к неизвестному с течением времени перерастает в настоящий, воистину нечеловеческий ужас перед непознаваемым. «Лето шло к концу, и я понял, что книга чудовищна. То, что я, не отводивший от нее глаз и не выпускавший ее из рук, не менее чудовищно, ничего не меняло. Я чувствовал, что эта книга – порождение кошмара, невыносимая вещь, которая бесчестит и отвергает действительность» [9, т.3, с.333].

Легко посчитать выведенный пророческой рукой мастера образ грандиозной метафорой современности, где читатель-пользователь, с любопытством и недоверием склонившись над мерцающим экраном компьютера или смартфона, ещё не осознаёт всего ужаса нескончаемой бездны бесконечного, разверзающейся перед его глазами. Сегодня исследователи очень чётко формулируют данный этап. В частности, А.Д. Йоселиани пишет, что «В XXI веке люди восторженно

обсуждают достоинства и возможности новых компьютеров, айпадов, айфонов, программ и технологий» в то время, как «проблема изменения социальных свойств самих пользователей, их сообществ, всей системы новых социальных отношений, которые базируются на инновационных формах электронно-цифровой коммуникации, сегодня всё ещё остаются за рамками серьёзных социальных исследований» [16]. Стоит добавить, что философская база для подобных исследований уже подготовлена современными мыслителями. В частности, в данном контексте уместно обратиться к работе Делёза и Гваттари «Капитализм и шизофрения: Тысяча Плато», в которой авторы выделили три различных способа организации систем: «дерево», или «книга-корень» (иерархия), «система-корешок», или «мочковатый корень» (сеть) и «ризомы» (рынок). Концепт «дерева» или «книги корня» представляет из себя иерархичный способ организации реальности, в структуре которого присутствует лишь один основной центр – лидер или доминанта, связанный с каждым другим элементом, в то время как прочие элементы не обязательно имеют связи друг с другом. «Дерево — уже образ мира, а корень — образ древа-мира. Это классическая книга, подобная прекрасной органической интерьерности, означающей и субъективной...» [13, с. 8]. Второй концепт – «система-корешок» – является сетевой структурой, в которой все элементы равны, а центры отсутствуют. «На этот раз главный корень абортирован или почти до конца уничтожен; к нему прививается и обретает чрезвычайное развитие непосредственное и неопределенное множество вторичных корней. На сей раз естественная реальность проявляется в виде выкидыша главного корня, но, тем не менее, его единство существует как прошлое или грядущее, как возможное» [13, с. 10]. Наконец, третий концепт – «ризомы» по Делёзу «обладает крайне разнообразными формами, начиная с внешней протяженности, разветвленной во всех направлениях, кончая конкретизацией в луковицах и клубнях» [13, с. 12] и базируется на шести принципах: соединения, неоднородности, множественности, принципе «не-значащего разрыва» (ризома может расти из любой отдельно взятой точки), картографии и декалькомании (повторяется лишь различие и различное). Ризома — это полиструктурная организация, которая, за счёт автономии узлов,

может на некоторый срок обретать черты других типов структур. Отношения внутри такой структуры можно сравнить с рыночными – связи подобны одnorазовым сделкам – они временны и неоднородны. Равенство элементов здесь совершенно иное, нежели в сети. Оно онтологично. Все элементы здесь равны в своей автономии. Подчиняться или нет – это их воля и выбор, который, конечно, делается исходя из ситуации. Борхесовская «книга песка» может, на первый взгляд, показаться исчерпывающей метафорой структуры связей в сети Интернет, однако не стоит отбрасывать слова Делёза о том, что «...книга как духовная реальность — в образе Дерева или Корня — не перестает развивать закон Одного, становящегося двумя, а затем двух, становящихся четырьмя...» и, «...как естественная реальность — является стержневой, со своим стволом и кроной» [13, с. 9], а следовательно имеет иерархическую структуру, в отличие от Интернета.

Карл Ясперс писал, что «судьба человека зависит от того способа, каким он подчинит себе последствия технического прогресса, «...как человек, подчинившийся технике, станет господствовать над ней» [37]. В финале «Книги песка» Борхес всё-таки намекает на возможное решение проблемы. Способ гениален в своей простоте. Рассказчик, подобно герою рассказа Честертон «Сломанная шпага», относит книгу в огромную библиотеку и прячет на одной из полок, поместив бесконечную книгу в бесконечный ряд других книг, и, таким образом, хотя бы отчасти освобождается от тягостного плена сверхкниги. «Линия состоит из множества точек, плоскость – из бесконечного множества линий; книга – из бесконечного множества плоскостей; сверхкнига – из бесконечного множества книг» [9, т.3, с.330]. Как нам кажется, данный способ можно интерпретировать как переход человечества от древовидной иерархической системы связей к сетевой гетерархии, не имеющей определённого центра и обладающей внутренней разнородностью. Однако, эта сеть ещё не является ризомой, так как не подразумевает наличие самостоятельных, не соединённых постоянными связями элементов, в чём можно будет убедиться ниже, проследив дальнейшее раскрытие этого образа в рассказе Борхеса «Вавилонская библиотека». Прославленный аргентинец пишет: «Вселенная – некоторые называют ее Библиотекой – состоит из

огромного, возможно, бесконечного числа шестигранных галерей, с широкими вентиляционными колодцами, огражденными невысокими перилами. Из каждого шестигранника видно два верхних и два нижних этажа – до бесконечности. Устройство галерей неизменно: двадцать полок, по пять длинных полок на каждой стене; кроме двух: их высота, равная высоте этажа, едва превышает средний рост библиотекаря. К одной из свободных сторон примыкает узкий коридор, ведущий в другую галерею, такую же, как первая и как все другие. Налево и направо от коридора два крохотных помещения. В одном можно спать стоя, в другом – удовлетворять естественные потребности. Рядом винтовая лестница уходит вверх и вниз и теряется вдали». «Библиотека – это шар, точный центр которого находится в одном из шестигранников, а поверхность – недостижима» [9, т.2, с.126]. Джонатан Бэйзил в своей книге [39], опираясь на указания Борхеса и размышляя о структуре этого лабиринта, приходит к выводу, что из центрального шестигранника (замечая, впрочем, что (в такой структуре всегда есть только относительные центры) начинаются два пути, которые воссоединяются в бесконечности, что является еще одним способом сказать, что они никогда не встречаются. Если бы один из этих путей просто подошел к концу, достигнув шестигранника без шестигранников за ним, этот шестигранник имел бы только один вход, нарушая симметрию, установленную Борхесом. В итоге Бэйзил приходит к выводу, что, не погрешив против истины, можно представить Библиотеку-лабиринт в виде единой цепочки шестигранников, слишком длинной для прохождения любым смертным, без вентиляционных колодцев, которые дают вид на бесконечность и знание других путей. Любой, кому не повезло оказаться в таком пространстве, никогда не узнает, является ли оно бесконечной линией или образует круг, встречаются ли концы пути или нет. Борхес упоминает подобный лабиринт в рассказе «Абенхакан эль Бохари, погибший в своем лабиринте»: «Вблизи он казался прямой и почти бесконечной стеной из некрашеного кирпича, чуть выше человеческого роста. Данревен сказал, что дом круглый, но площадь его была так велика, что кривизны не ощущалось. Анвин вспомнил Николая Кузанского, для которого всякая прямая была дугой бесконечно большой окружности» [9, т.2, с.294]. Американский философ У.В.О.

Куайн идёт ещё дальше Бэйзила и предлагает представить все книги Библиотеки всего на двух листах бумаги с единицей на одном и нулём на другом. Посредством постоянного повторения и перетасовки этих двух знаков можно выразить любую возможную истину. «Чудо конечной, но универсальной библиотеки представляет собой не более чем раздутое до огромнейших размеров чудо двоичной записи – всё, что стоит сказать, да и всё остальное в придачу может быть сказано с помощью всего двух символов» [49]. Данное сравнение снова отсылает нас к Делёзу, провозгласившему, что «бинарная логика — это духовная реальность дерева-корня» [13, с. 9]. Борхес указывает, что в Вавилонской Библиотеке можно найти «всё, что поддаётся выражению», однако число всевозможных книг, которое так и называют «числом Борхеса», конечно, и может быть просчитано, ведь автор указывает, что каждая книга состоит из 410 страниц, содержащих 40 строчек приблизительно по 80 букв каждая. Число знаков также ограничено 25-ю. Путём несложного расчёта выводим, что общее число книг в Библиотеке равно: 251312000. Это огромная цифра, но всё-таки не бесконечная. Однако, язык, как писал Н. Хомский, «в основе своей система цифровая и бесконечная» [40] и при наличии ограниченного набора элементов, а также при отсутствии ограничений на объём составленных из них комбинаций можно составить сколь угодно много сочетаний. В лингвистике для этого явления существует специальный термин – «дискретная бесконечность». В связи с вышесказанным многие специалисты делают вывод, что Вавилонская Библиотека – «замечательное изображение того, насколько непостижимо огромны залежи смысла, скрытые в алфавите» [20]. А. Барма в своей статье пишет, что «...“Вавилонская Библиотека” Борхеса не имеет своей целостности, вернее она разделена на множество “шестигранных галерей”, которые, в свою очередь, сохраняют целостность самой библиотеки, но не её внутреннего пространства, что представляет собой классический пример ризомы» [3, с. 143], однако исследователь, очевидно, не берёт в расчёт тот факт, что, в отличие от делёзовской ризомы, библиотека Борхеса – статичная структура, шестигранники которой прочно связаны с соседними строго определёнными

связями. По какому бы направлению ни двигался один из библиотекарей, внутренняя архитектура сооружения останется неизменной.

Интернет, также как Вавилонская Библиотека Борхеса, «дискретно бесконечен» и универсален, но, в отличие от неё, вряд ли выразим в виде единой связи, единой линии, стремящейся (или не стремящейся) где-то в бесконечности соединиться в окружность. Всемирная паутина интертекстуальна, имеет множество связей и взаимных переходов, «вавилонская библиотека» же, если обращаться к Делёзу и Гваттари, скорее соответствует «системе-корешку» (сеть) ещё и по той причине, что мыслима исключительно как единое целое, части которого не могут существовать автономно. «Чрезвычайно активное формирование различных интернет-сообществ и социальных сетей свидетельствует, с одной стороны, о фрагментации «большого социального пространства», а с другой — о рождении новых социальных структур, которые организованы по горизонтально-сетевому, а не вертикально-иерархическому принципу» – отмечает Т.Е. Савицкая [29, с.33]. Из вышесказанного следует, что ни борхесовскую «книгу песка», ни «вавилонскую библиотеку», несмотря на некоторые очевидные параллели, нельзя считать исчерпывающей метафорой структуры связей в современном обществе и, в частности, в сети Интернет, так как всемирная паутина, если опираться на терминологию Делёза и Гваттари, имеет скорее структуру «ризомы», нежели «книги-корня» или «системы-корешка». «Мир стал хаосом, но книга остается образом мира, — хаосмос-корешок вместо космоса-корня. Странная мистификация книги: чем более книга тотальна, тем более она фрагментарна. В любом случае, книга как образ мира — какая пресная идея». [13, с. 11] Тем не менее рассматриваемые выше образы Борхеса представляют неоспоримую ценность для современного читателя как отражение исторического процесса развития и трансформации социальных связей и отношений и предвосхищают делёзовскую ризому. Согласно философу и писателю, знатоку и, безусловно, почитателю творчества Борхеса – Умберто Эко, подлинная схема лабиринта мироздания — это «ризома», устроенная так, что в ней «каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода.

Потенциально такая структура безгранична» [35]. «Взаимоотношения в такой сети строятся не по принципу вертикальной иерархии, а на совокупности горизонтально-латеральных связей. Эта гибкая схема бытия призвана противостоять классической модели вертикально соподчинённых «ствола и ветвей» [33, с. 33]. Л.Р. Меграбян в своём исследовании [22, с. 169] отмечает, что сопряжение «ризомы» и «структуры» с точки зрения Эко – вещь немыслимая, так как это понятия антиподы, а потому постмодернистский лабиринт ризомы призван сменить традиционалистский мироподобный лабиринт Хорхе Бургосского – персонажа романа Эко «Имя Розы», прототипом которого является Борхес. С данной сентенцией трудно не согласиться. Как в своё время отметил Жан Бодрийар, «перспективному пространству социального приходит конец. Рациональная социальность договора, социальность диалектическая (распространяющаяся на государство и гражданское общество, публичное и частное, социальное и индивидуальное) уступает место социальности контакта, множества временных связей, в которые вступают миллионы молекулярных образований и частиц, удерживаемых вместе зоной неустойчивой гравитации и намагничиваемых, и электризуемых пронизывающим их непрекращающимся движением» [8]. Сегодня в мире современности кодексуальная книга уступает место электронной, линейная последовательность – гипертексту, а Вавилонская Библиотека Борхеса – ризоме Делёза и Гваттари. Этот процесс был ещё в прошлом веке предвосхищён в творчестве Борхеса в образах бесконечной библиотеки и бесконечной книги, которые во многих своих аспектах соотносятся с современной структурой организации информации в Интернете и выраженной в нём системой информационных связей, которую в процессе социогенеза выработало человеческое сообщество.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Виднейший аргентинский критик и аналитик культуры, вдумчивая исследовательница Борхеса Беатрис Сарло пишет о нём как о писателе-универсалисте. «Борхес почти потерял свою национальность: он сильнее аргентинской литературы и более влиятелен, чем культурная традиция, к которой он принадлежит» [47]. Такое восприятие писателя вполне оправдано, в его произведениях легко найти опасения, вопросы и мифы, которые мы на Западе считаем универсальными. Однако Сарло резонно замечает, что такое его прочтение подразумевает как признание, так и потерю: с одной стороны, Борхес получил то, что всегда считал своим – право латиноамериканцев работать в рамках всех мировых традиций, с другой – потерял, пусть и частично, свою связь с культурными традициями Аргентины XIX века. С этим утверждением сложно поспорить, Борхес действительно вобрал в себя и отразил мировые литературные и философские традиции – в первую очередь, европейскую и латиноамериканскую, но также, пусть и в меньшей степени и восточную, что снискало ему всеобщую популярность. Однако, несмотря на постулируемую многими отделённость Борхеса от Аргентинской традиции, его творчество пронизано чисто латиноамериканским видением мира, что было доказано выше в этой работе. В ходе исследования было выяснено, что в основе личности и творчества Борхеса – внутренний конфликт между латиноамериканским и европейским образом мира, и что имеет смысл следом за Беатрис Сарло рассматривать творчество писателя как ответ на этот конфликт, а не как «элегантное беспроблемное письмо» [47]. Эта напряжённость пронизывает работы Борхеса и определяет их как игру на стыке различных культур. Таким образом, появляется одновременно космополитичный и национальный писатель.

В данной работе была предпринята попытка проследить истоки универсализма Борхеса, отчётливо проявлявшиеся уже в самом начале его творческого формирования как писателя и как личности. В ходе исследования было

определено, какие европейские персоналии и философские школы наиболее сильно повлияли на мировоззрение аргентинского писателя. В первую очередь, это философия субъективного идеализма и такие философы, как Джордж Беркли, Артур Шопенгауэр и Давид Юм, но, разумеется, на этом влияние европейской культуры на Борхеса не исчерпывается, о чём также говорилось выше. Художественный мир своих произведений Борхес выстраивает как самостоятельную модель культуры. Его творческая биография – бесконечное странствие по письменным артефактам, созданным поколениями людей с древности до наших дней. Писатель создаёт эпохальную иерархию человеческой культуры, осуществляя синтез её различных тенденций, давая собственную самобытную интерпретацию её явлений. О.П. Чистюхина замечает, что «Борхес своим творчеством предвосхитил быстрое развитие таких областей культурологического знания, как герменевтика и семиотика ещё в те годы, когда создавались произведения подобной проблематики, только ещё формирующихся в узких кружках специалистов и отнюдь не обладавших сегодняшним резонансом» [31, с. 4], и трудно с этим не согласиться.

В предложенном исследовании было также показано, что образы, которые создавал и которыми оперировал в своём творчестве Борхес, тесно связаны с философской тематикой, и они, порою, в отдельных случаях, решают скорее метафизические, нежели литературные проблемы. В этом контексте рассматривалась тема двойничества, отчётливо проступающая во многих произведениях аргентинского писателя. На примере рассказов «Deutsches Requiem», «Форма Сабли», «Богословы», «Юг», «25 августа 1983 года» и «Другой» было доказано, что это одна из ключевых тем, разработка которой необходима для понимания глубинной сущности текстов аргентинского писателя, исходящей, во многом, из внутреннего противоречия в самоощущении Борхеса и его попытки с этой нестыковкой справиться, узнать и интегрировать собственную тень (в юнгианском смысле), заменить во взаимоотношении с самим собой и миром установку «Я – Оно» на «Я – Ты» (если пользоваться терминологическим аппаратом Мартина Бубера). Из неприятия самого себя проистекают и

суицидальные мотивы в творчестве латиноамериканского писателя, однако тема двойничества этим не ограничивается. Через призму этого понятия проявляется образ бесконечно дублирующейся, ветвящейся вселенной, выраженной в образах «Сада расходящихся тропок» и «Вавилонской Библиотеки», уже не двойкой, но полифоничной (термин Михаила Бахтина). Эта схема, в соответствии с которой как бы «собирается», конструируется вселенная (этот процесс в данной работе характеризуется как социогенез), подробно рассматривается на заключительных страницах работы. Там, в частности, доказывается, что борхесовские образы «Книги Песка» и «Вавилонской Библиотеки», хотя и не тождественны, но в некоторых аспектах предвосхищают образ ризомы, введённый в широкий философский оборот Делёзом и Гваттари и трактующийся в данной работе в контексте социогенеза, формирования своего рода универсалий, выраженных как на социально-антропологическом уровне, так и на уровне иных форм живого (и производного от живого), их взаимонаправленной интеграции как единого целого. В частности, борхесовские образы бесконечной книги и бесконечной библиотеки, как и делёзовская ризома, релевантны для описания нынешней организационной структуры информационного поля, выраженного, в том числе, и во внутренней архитектуре сети Интернет.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Августин А., Исповедь / блаженный Аврелий Августин. – М.: Издательство «Ренессанс», 1991.
2. Барбук Р. Интернет-революция / Ричард Барбук. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – С. 63.
3. Барма О.А. Ризоморфный лабиринт как форма восприятия библиотеки в творчестве Х. Л. Борхеса / О.А. Барма // Вестник Полоцкого Государственного Университета. Серия Е. Педагогические науки. Культурология. – 2012. – №15. – С. 141-144.
4. Бахтин М. М. – Собрание сочинений, «Проблемы поэтики Достоевского» / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари. Языки славянской культуры, Т.6, 2002.
5. Беликова Е.В., Метафизика «Чудесной реальности» Х. Л. Борхеса / Е.В. Беликова // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2015. – С. 58.
6. Беркли Д. Сочинения / Джордж Беркли. – М.: Мысль, 1978.
7. Бланшо М. Литературная бесконечность: «Алеф» / Морис Бланшо // Иностранная литература. – 1995. – №1. – С.205-206.
8. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. / Жан Бодрийяр. – Екатеринбург: Изд-во Уральск. Ун-та, 2000, с. 91-92.
9. Борхес Х.Л. Собрание сочинений: в 4 т.- 2-е изд., стер. / Хорхе Луис Борхес. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2011.
10. Бубер. М. Два образа веры / Мартин Бубер. – М.: Республика, 1995, – с. 21.
11. Вулис А. З. Литературные зеркала / Абрам Вулис. – М.: Советский писатель, 1991.
12. Генис. А. Русский Борхес / Александр Генис // Новый мир. – 1994. – № 12. – С.214-222.
13. Делез Ж. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / Ж. Делез., Ф. Гваттари. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.

14. Дубин Б.В. Очерки по социологии культуры / Борис Дубин. – М.: «НЛО», 2017.
15. Закс Л. А. «К исследованию аксиологии интернета» / Лев Закс // Известия Уральского федерального университета. – 2016. – № 3155. – С.14.
16. Иоселиани А.Д. – Человек и современная коммуникативная Интернет среда / Е.В. Воеводина, А.В. Волобуев, Е.И. Замараева [и др.]; под редакцией А.В. Волобуева, Н.А. Ореховской // Философские проблемы развития искусственного интеллекта: монография. – М.: Прометей, 2019, С.56
17. Келасьев В.Н. – Модели социогенеза / Вячеслав Келасьев // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология, 2010, с. 347.
18. Котова Н.С., Кудряшов И.А. Феномен двойничества в аспекте текстуальной поэтики [Электронный ресурс] Электронный научно-практический журнал «Современные научные исследования и инновации». – 2015. – № 12 / Н.С. Котова, И.А. Кудряшов. – Режим доступа: <https://web.snauka.ru/issues/2015/12/61412> (дата обращения: 23.04.2021).
19. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / Андрей Кофман. – М.: Наследие, 1997.
20. Кузин А.Н. – О языке в историях, воображаемых ситуациях и мысленных экспериментах. Сопроводительные материалы к лекциям по лингвистике, философии языка и семиотике. / А.Н. Кузин. – М.: "ФЛИНТА", 2017, С. 266.
21. Лифинцева Т. П. – «Диалог как структура бытия в религиозном экзистенциализме Мартина Бубера» / Т.П. Лифинцева // История философии. – 1997. – С.51.
22. Меграбян Л.Р. Библиотека в произведениях Х.Борхеса и У.Эко как воплощение концепции «Мир как текст» / Л. Р. Меграбян // Университетские чтения – 2009 : материалы науч.-метод. чтений ПГЛУ. – Пятигорск. – 2009. – ч. 7. – С. 168-172.

- 23.Мирошников Б.Н. Сетевой фактор. Интернет и общество. / Б.Н. Мирошников. – М.: Кучково поле, 2015. – С. 279.
- 24.Мэн, Пол де Мастер наших дней: Хорхе Луис Борхес / Пол де Мэн // Иностранная литература. – 1995. – №1. – С. 207-211
- 25.Пелевин В. О. Т. / Пелевин В. О – М.: Эксмо, 2009.
- 26.Пелевин В. О. Empire «V». / Пелевин В. О. – М.: Эксмо, 2012.
- 27.Польщиков Н.М. Структура «порогового» времени в художественном сознании Латинской Америки / Н.М. Польщиков // Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. – М.: Наука. – 1994. – С. 115.
- 28.Рымарь Н.Т. Поэтика романа, – под редакцией С.А. Голубкова / Н.Т. Рымарь. – Саратов.: Издательство Саратовского университета, Куйбышевский филиал, 1990.
- 29.Савицкая Т.Е. Виртуальная Россия: новые модусы производства и потребления культуры / Т.Е. Савицкая // Обсерватория культуры. – 2010. – №1. – С. 29-37.
- 30.Тейтельбойм, В. Два Борхеса: жизнь, сновидения, загадки : пер. с исп. / Володя Тейтельбойм. – СПб.: Азбука, 2003.
- 31.Чистюхина О.П. Борхес / О.П. Чистюхина. – М.: ИКЦ «МарТ»; Ростов н/Д: Издательский центр «МарТ», 2005.
- 32.Шаша Л. Несуществующий Борхес / Леонардо Шаша // Иностранная литература. – 1995. – № 1. – С. 219-220.
- 33.Шипицин А.И. Социально-культурный генезис феномена онлайн-социальных сетей / А. И. Шипицин // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011 год №9. – С. 32-36.
- 34.Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. / Артур Шопенгауэр. – М.: РИПОЛ классик, 2018.
- 35.Эко У. Имя розы. – М., 1989. – С. 454–455.
- 36.Юм Д. Сочинения в 2-х томах / Давид Юм. – М.: Мысль, 1996.

37. Ясперс К. Смысл и назначение истории. / Карл Ясперс. – М.: Политиздат, 1994. – С. 221.
38. Marcelo Abadi. Spinoza in Borges' looking-glass [Электронный ресурс] Borges Studies Online. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: 14/04/01 / Marcelo Abadi. – Режим доступа: <https://www.borges.pitt.edu/bsol/abadi.php> (дата обращения 30.04.2021).
39. Jonathan Basile Tar for mortar: “the library of babel” and the dream of totality / Jonathan Basile. – Punctum Books, 2018. – p. 57.
40. Chomsky, N. Linguistics and Cognitive Science: Problems and Mysteries. In Asa Kasher (ed.), The Chomskyan Turn. / N. Chomsky. – Oxford: Blackwell, 1991. – p. 50.
41. Lanin A. Gyurko – Borges and the theme of the double / A. Gyurko Lanin // Ibero-amerikanisches Archiv, Vol. 2, No. 3. – 1976. – pp. 193-226.
42. Seamus Heaney, Richard Kearney and Jorge Luis Borges – Borges and the World of Fiction: An Interview with Jorge Luis Borges / Seamus Heaney, Richard Kearney // The Crane Bag, Vol. 6, No. 2, Latin-American Issue. – 1982. – pp. 71-78.
43. Brenda Laurel Computer as theatre / Brenda Laurel. – Addison-Wesley Professional, 1993. – p. 40
44. Marina Martín - Borges Via the Dialectics of Berkeley and Hume / Marina Martín // Variaciones Borges 9. – 2000. – pp. 148-162
45. Shlomy Mualem – Borges and Schopenhauer: Aesthetical Observation and the Enigma of "El Zahir" / Shlomy Mualem // Variaciones Borges. No. 21. – 2006. – pp. 107-137
46. Alejandro Riberi Incomplete Works: Borges' Literary Idealism / Alejandro Riberi, Alfonso J. García-Osuna, editor - Borges, Language and Reality. – Literatures of the Americas, 2018. – pp. 113-122
47. Beatriz Sarlo. Borges, a Writer on the Edge. Introduction. [Электронный ресурс] Borges Studies Online. On line. J. L. Borges Center for Studies &

- Documentation. Internet: 22/07/01 Beatriz Sarlo. – Режим доступа: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/bsii.php> (дата обращения 17.03.21).
- 48.Swanson, P. Borges and popular culture. / P. Swanson // *Hispanic Research Journal*, 19 (3). – 2018. – pp. 250-264.
- 49.Quine, W.V.O. *Quiddities: An Intermittently Philosophical Dictionary*. / W.V.O. Quine. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987. – p. 225.
- 50.Jason Wilson *Jorge Luis Borges*. – (Critical lives) / Jason Wilson. – Reaktion Books, 2006.