

Борхес и другие

Т. Г. Струкова
(Россия)

Resumen

El artículo analiza el problema de la interacción de diferentes paradigmas literarias, las relaciones intertextuales entre el sistema de ideas de J.L. Borges y U. Eco, la cuestión del palimpsesto como uno de los principios del juego estético entre el escritor y el lector.

Обращение к технике палимпсеста, когда через вновь создаваемый текст просматривается другой, более ранний, чрезвычайно широко распространено в литературе XX века. Идея ранее увлекала мистиков, просветителей, романтиков. Палимпсест позволяет писателю вовлечь читателя в захватывающую аллюзивную игру, когда длинная культурная волна, идущая от одной эпохи к другой, формирует целостное представление о культуре и литературе как ее части. Х.Л. Борхесу, лидеру «ультраизма», директору Национальной библиотеки Аргентины, была близка мысль о том, что герметичность литературы, отсутствие герменевтического консонанса чревато культурным застоєм и угасанием, потерей «духовного имущества» (Р. Музиль). Х.Л. Борхес рассматривал мировую культуру как бесконечный и текучий континуум, в котором каждая национальная литература живет своей жизнью и в то же время все они соединены невидимыми нитями интеллектуального обмена.

Для Борхеса и миф, и литература становятся не только источником мысли, но и палимпсестом, на который он накладывает собственный текст. У Борхеса миф подчинен культуре и очерчен ее границами, писатель активно переосмысливает миф, придавая ему совершенно иную семантику в новых эстетических условиях. Борхес, к примеру, писал, что чтение восточных сказок «Тысячи и одной ночи» навело его на мысль о бесконечности книги. Отметим, что борхесовская идея о запечатлении и продлении жизни через рассказывание основана на том, что время чтения и время жизни совпадают. Тот же механизм взаимодействия характерен и для литературы. Борхес использует роман Р. Киплинга «Ким» (в котором звучит миф о священной реке) в качестве предтекстовой основы в новелле «Сад расходящихся тропок», правда, зеркально. Заметим, что у Киплинга миф о реке, омовение в которой освобождает человека от мучительных перерождений, кардинально пересматривается: Ким помогает ламе сойти с Колеса превращений. Борхес, в отличие от Киплинга, не изменяет миф о святой реке, он его консервирует. Аргентинский писатель, создавая собственную текстовую реальность, позиционирует этот миф в новелле как некий ценный артефакт. Борхес предлагает читателю самому, если он, конечно, сможет, раскодировать интертекстуальные отсылки – обозначить «расходящуюся тропку» к Киплингу, а потом и к мифу.

Борхес настаивал на том, что принципом взаимодействия разных культур и разных эпох является дихотомия, когда элементы мировой культуры выступают смежностями, отрицая, при этом, друг друга. Литература второй половины XX века осваивала наследие Борхеса, либо опираясь на него (как Умберто Эко), либо отталкиваясь от него через переработку сюжетов (как Леонардо Шаша), либо

споря с ним (как Гарсия Маркес). Более всего писателей второй половины XX столетия привлекали такие концепты аргентинского автора как лабиринт, зеркало, время, буква, книга, библиотека, чтение.

У. Эко особенно интересовала борхесовская идея Вавилонской библиотеки. Книга, которая существует в недрах этой библиотеки, включает содержание и смысл всех остальных фолиантов, но «тысячи и тысячи фальшивых каталогов» сбивают с толку, а потому разыскать ее практически невозможно. В «Заметках об Уитмене» Борхес писал: «Порой занятие литературой чревато претенциозными намерениями – созданием совершенной книги, Книги Книг, включающей, подобно платоновскому архетипу, все прочие книги; предмет, чью ценность не умаляет время» (Борхес, 2000, с. 28). Писатель предупреждает, что поиски в «горячечной библиотеке» все объясняющей книги могут закончиться встречей с другим фолиантом, который полностью оспаривает и отрицает предыдущий. Борхес подчеркивал, что идея, претендующая на универсальность, претенциозна и несостоятельна. Объяснить мир посредством некоей простой и успокаивающей формулы невозможно, он слишком велик и сложен, его интерпретация посредством метарассказа (что позднее делали постмодернисты) может обернуться банальностью, а научное понимание не способно охватить всех сторон континуума, но именно этим мир интересен.

В свою очередь, Умберто Эко писал, что в моменты духовного кризиса происходит истаивание индивидуального субъекта, а это приводит к невозможности существования единого стиля, который способен поддерживать традицию. В этой парадигме произведение сохраняет свой смысл через общность культуры писателя и читателя, когда эстетические правила игры известны обоим. Эко особенно тревожит то, что во второй половине XX века человек живет в эру замены подлинных ценностей сплошными подделками, цитатами, китчем, когда модели и концепты, внедряемые незаметно для индивидуума, переформатируют его сознание, а потому ответственность писателя перед временем и читателем увеличивается (Эко, 1986, с. 72).

В «Заметках на полях «Имени розы» Умберто Эко, рассматривая роман как космогоническую структуру, писал:

«Созданный нами мир указывает, куда должен идти сюжет. Все меня спрашивают, почему мой Хорхе и по виду и по имени вылитый Борхес и почему Борхес у меня такой плохой. А я сам не знаю. Мне нужен был слепец для охраны библиотеки. Я считал это выигрешной романной ситуацией. Но библиотека плюс слепец, как ни крути, равняется Борхес. В частности потому, что долги надо выплачивать. ... Но когда я сажал Хорхе в библиотеку, я еще не понимал, что он станет убийцей. Как принято выражаться, он дошел до этого сам. И прошу не путать мои слова с идеалистической болтовней в том духе, что персонажи живут самостоятельной жизнью, а автор сомнамбулически протоколирует все, что они творят. Это чушь из выпускного сочинения. Речь о другом. Персонажи обязаны подчиняться законам мира, в котором они живут. То есть писатель – пленник собственных предпосылок»

(Эко, 2005, с.33-34).

В лекции «Interpretation and Overinterpretation» на Тэннеровских чтениях в июле 1990У. Эко настаивал на том, что писатель формирует в произведении нужный контекст еще на этапе замысла, тем самым контролируя процесс

читательской расшифровки текста. Эко заявил, что деконструкция как принцип и прием вызывает ничем не контролируемый поток интерпретаций, тогда как у текста всегда есть ограничители, направляющие мысль читателя. Среди этих ограничителей он называет «замысел автора», «намерения текста», «моделируемый читатель». Все эти явления плодотворно разрабатывались рецептивной эстетикой (Х.-Р. Яусс, Р. Ингарден, В. Изер, А. К. Жолковский, Р. Варнинг, Х. Вайнрих, Г. Гримм, Р. Риффаттер, С. Фиш и др.).

Вначале Х.-Р. Яусс, а затем Г. Г. Гадамер отмечали, что значение порождается в момент слияния горизонта текста и горизонта читателя. Идеальным читателем текста является, конечно же, его автор. Что касается читателя, то он заполняет кажущиеся лакуны произвольно, обращаясь к разным интерпретационным кодам, с помощью которых дешифрует произведение. Заметим, что знание читателем кодов может быть ограничено или же эти коды могут быть целенаправленно отобраны. В подобной ситуации утрачиваются точные критерии верификации (а это имеет место в деконструктивизме), и наступает кризис истины. Потеря ценностных ориентиров вымывает из произведения какой-либо смысл, в итоге остаются описание текста в терминах игры и бегство от власти языка.

Эко заинтересовал вопрос, а почему многозначная трактовка текста была столь привлекательной для западных ученых. Писатель отмечает, что стремление европейского интеллектуала к дешифровке текста подспудно опирается на давнюю традицию, восходящую к греческому рационализму, гнозису, герменевтике. В свою очередь гностико-герменевтическое объяснение артефакта тяготеет к секрету, что приводит к чрезмерной, почти безбрежной интерпретации. Итальянский автор подчеркивает, что полная открытость произведения оборачивается ускользанием изначально заложенного смысла. У. Эко считает, что слова не говорят, они маскируют. Проницательный читатель понимает все смыслы текста, кроме того, что «хотел сказать автор», а идеальный читатель, связывая воедино иллюзию смысла с тайной значений, осознает, что текст может скрывать пустоту.

Гностико-герменевтическая мысль порождает убеждение, что тайное есть нечто главное и важное. Секрет заставляет поверить в исключительность и силу того, кто им обладает. А это, в свою очередь, провоцирует соблазн обладать секретом, чтобы получить сверхчеловеческую силу. В гностицизме, также как и в герменевтике, заложен синдром секрета: тот, кто постигает истину – тот сверхчеловек; тот, кто владеет секретом, – тот обладает властью; тот, кто соблазняет секретом, – тот манипулирует людьми. Но герменевтическая тайна, отсылающая от одного секрета к другому и заставляющая верить в ошеломляющую силу их обладателя, может оказаться безделкой.

Эко вслед за Борхесом рассматривает проблемы, которые можно сформулировать так: что есть власть, обладает ли слово властью, и если да, то какова ее природа. В романе Эко «Имя розы» вопрос о власти, ее принципах, функциях, использовании раскрывается многослойно. Первый уровень – это монастырь, закрытое от внешнего мира сообщество образованных, приобщенных к культуре монахов. Они владеют секретом культуры. Второй уровень – это Храмина, доступ в которую разрешен только переписчикам текстов. Следовательно, внутри одного секрета существуют какие-то другие, еще более ценные. Третий уровень – запретная книга, которая спрятана где-то в библиотеке.

Этот фолиант может изменить отношения феодальной, религиозной власти и людей. Книга, раскрывающая принципы мироздания, отравлена. Если монахи даже случайно перелистают страницы, они умрут и не смогут предъявить ее миру. Круг замкнулся, секрет остается герметичным.

В романе «Имя розы» Вильгельм Баскервильский и Адсон из Мелька не пытаются создать книгу, объясняющую универсум. Волей судеб они вынуждены искать в монастырской библиотеке фолиант, из-за которого в аббатстве гибнет множество людей, а в финале сгорает и сам монастырь.

В «Заметках на полях «Имени розы» У. Эко упомянул о долге Борхесу, который он оплатил своим романом. Роман изобилует узнаваемыми и знаковыми героями: Хорхе – «серый кардинал», тайный властитель монастырской братии, который безжалостно преследует инакомыслящих. Монахи, призванные быть радетелями высокой веры, в действительности погрязли в пороках и сластолюбии. Вильгельм Баскервильский – гений, который отрекся от звания инквизитора. Он алчет истины и справедливости, легко разгадывает детективные загадки, но при этом провоцирует ужасающее насилие. Юный Адсон испугался абсолютной свободы и выбрал для себя приют «чистой религии». И существование некоего «монаха», и убийство монахов в романе оборачиваются трагедией. Каждый на своей позиции вроде бы прав, но, воистину, благими намерениями вымощена дорога в ад: от переизбытка энергии в речах и действиях, нежелания делиться секретом выигрывает не истина и добродетель, а полностью уничтожается крупнейший центр средневековой культуры. Человеческая гордыня и жажда властвовать побеждают разум и понимание собственного предназначения и частного места в эпохе.

Таинственная книга, которая сама по себе является секретом, и которую ищут Вильгельм Баскервильский и Адсон, это единственный дошедший до средневековья экземпляр второй части «Поэтики» Аристотеля. Именно ее Хорхе тщательно скрывает в недрах монастырской библиотеки. В этой не раз потерянной или никогда не существовавшей книге речь идет о комедии, о смехе. В диспуте с Вильгельмом Баскервильским Хорхе выступает яростным гностиком, он отстаивает идею о том, что вторая часть «Поэтики» Аристотеля априори должна быть скрыта от широких масс. По мнению хранителя, смех уничтожает страх людей перед любым типом власти – светским или религиозным. Смех размывает границу между элитой, которая присвоила себе секрет власти, и профанами, которые не достойны приобщения к этой тайне. Смех уничтожает монопольную власть элитариев, он ведет к властвованию демоса. Смех придает смелость, он порождает самостоятельность мышления, человек начинает задавать вопросы, сомневаться в законности авторитарных притязаний. Смех разрушает секрет власти и манипуляционные соблазны, он освобождает личность от интеллектуальной кабалы и предоставляет свободу выбора.

Хорхе-гностик полагает, что секрет, заключенный во втором томе «Поэтики» Аристотеля, может быть открыт посвященным самого высокого уровня, а их в мире единицы. Доступная каждому тайна смеха перестает быть тайной и легко превращается в оружие против властителей, тем более что секрет этот освещен непререкаемым для европейских интеллектуалов именем Аристотеля. Свой главный аргумент Хорхе сформулировал так: «Христос не смеялся никогда». Хорхе намеренно обрывает знаменитую формулу – «Вначале было слово. И слово было у Бога. И слово было Бог» – на первом предложении.

Настаивая на том, что Христос всегда был серьезен, он захватывает право изрекать истину в последней инстанции и присваивает себе роль Бога.

Попытки Вильгельма Баскервильского доказать, что люди способны распорядиться своей жизнью, самостоятельно делать выбор и нести за него ответственность, натываются на гневную отповедь Хорхе. Хорхе неколебимо уверен в том, что человек неразумен, слаб и тщеславен, а потому ему необходим жизненный поводьярь в лице папы римского или короля, олицетворяющих власть. Хорхе, отстаивая идею герметичности власти, готов сжечь не только книгу, но и Баскервильского с Адсоном. И только наблюдательность Адсона позволяют ему найти выход из горящего библиотечного лабиринта и спасти своего учителя.

Для Вильгельма власть опирается на интеллект, который не знает границ и не признает тайны, а для Хорхе власть основана на секрете, который необходимо тщательно охранять от непосвященных. Эти две полярные позиции демонстрируют непримиримый конфликт разных моделей мироустройства, который не имеет разрешения вообще.

В романе «Имя розы» Адсон, который вернулся восьмидесятилетним старцем в разрушенный монастырь, а по сути, в собственное восемнадцатилетнее прошлое, собирает чудом сохранившиеся после пожара листки книг и пытается прочесть хотя бы одну строку, но тщетно. Адсон горестно размышляет, что не время уничтожило слово, а человек, присвоивший себе роль Бога, разрушил то, что было создано всей предшествовавшей культурой.

Этот поворот сюжета – очевидная интертекстуальная отсылка к новелле Борхеса «Стена и книги». В новелле император Ши Хуанди приказал построить стену, отделяющую страну от кочевников-татар, и уничтожить все книги. У Борхеса читаем: «Быть может, Ши Хуанди окружил стеной империю, осознавая ее зыбкость, а книги уничтожил, поняв, что книги – священны, то есть – что они поучительны, как сама Поднебесная или как любая человеческая мысль?» (Борхес, 2000, с.224)

Та же идея о сакральном смысле слова заложена в романе Эко. Адсон из романа «Имя розы» размышляет о тщете прошедшего, которое не восстановить. Борхес говорил об «упрямом, бессмысленном прошлом», ревнителей которого Ши Хуанди приговорил к столь же упрямому и бессмысленному труду (см: Борхес, 2000, с.224). Вот здесь намечается водораздел в интерпретации прошлого между Борхесом и Эко. У Борхеса память о прошлом - это камень, мешающий идее созидания, перекрывающий дорогу энергичному настоящему и блистающему будущему. Эко представляет полярную точку зрения: в романе «Имя розы» именно прошедшее воссоздано как яркий и значимый мир, тогда как настоящее неинтересно, а будущее представляется темным и незначительным.

В творчестве Борхеса Эко привлекает ироническое переосмысление уже сказанного, откровенное недоверие к метаистории, потому что метарассказ, добавляя еще одну индивидуальную интерпретацию прошлого, только увеличивает недостоверность повествования. Кроме этого Эко восхищался умением аргентинского писателя в пределах одного текста связывать воедино разные жанры, дискурсы, противоположные техники рассказывания, развлекательность и философское размышление. В романе «Имя розы» Эко столь же виртуозно сочленяет детективную интригу, которую он называет «чистой фабулой», с теологическим спором о «бедной» и «богатой» церкви, с изложением средневековых разногласий между королевской и религиозной властью. «У меня

было другое рабочее название “Аббатство преступлений”. Я забраковал его. Оно настраивало читателей на детективный сюжет и сбило бы с толку тех, кого интересует только интрига» (Эко, 2005, с.67). Вслед за Борхесом Умберто Эко с грустью констатирует, что претензии культуры и слова властвовать над умами чрезмерны. Как выясняется, культурное наследие легко уничтожается.

Борхес представлял жизнь как лабиринт-библиотеку, по которому блуждает человек («Сад расходящихся тропок», «Дом Астерия», «Абенхакан эль Бохари, погибший в своем лабиринте»). У Борхеса библиотечный лабиринт периодичен, а структура библиотеки, обладающая собственными правилами, формируется за счет комбинации более чем двадцати орфографических знаков. Повторение беспорядка книг превращается в порядок, формируя образно-знаковый образец универсума.

Эко использует иной принцип, в романе «Имя розы» он строит монастырскую библиотеку по образцу «нашего земноводного шара», как недоступный для непосвященных лабиринт. Ее пожар – это разрушение структурированной борхесовской библиотеки, что означает смену парадигмы изображения мира. Отметим, что герои романа Эко разгадывают загадку библиотечного лабиринта извне Храмины, а не изнутри. Итальянский писатель организует пространство лабиринта по принципу ризомы, в нем отсутствует центр, периферия, выход. Ризома и структура, как считает Умберто Эко, несовместимы друг с другом. В романе «Имя розы» ризоматичный лабиринт сменяет классической борхесовский лабиринт, что предполагает ситуацию постоянного выбора. Именно о свободе выбора говорит Вильгельм Баскервильский Хорхе Бургосскому, который защищает средневековый герметизм и традиционное толкование мира.

Умберто Эко настаивает, что игра, в том числе эстетическая, имеет границы, и эти границы определены сакральным осознанием жизни. Выходом из бессмысленного ризоматического лабиринта является семиозис. Лабиринт не только хранит секрет и запутывает того, кто желает найти из него выход, но лабиринт ждет смельчака, способного преодолеть запрет. Так и интеллектуальный лабиринт культуры призывает человека найти истину.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. ECO, U., 1986: *Travels in Hyperreality*. New York, London.
2. БОРХЕС, Х.Л., 2000: *От некто к никто*. М., «ОЛМА-ПРЕСС».
3. ЭКО, У., 2005: *Заметки на полях «Имени розы»*. СПб., Symposium.