



*И слышу плеск широких крыл  
Над гладью голубой.  
Не знаю, кто окно раскрыл  
В темнице гробовой.*

*Анна Ахматова*

АЛБМАНАХ



# КРЫЛЬЯ

*Взмах тринадцатый*

Луганск  
Пресс-экспресс  
2019



# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЭССЕИСТИКА

*Нина Ищенко*

Культуролог, публицист, литературный критик. Родилась в Николаеве (УССР) в 1978 г. Окончила физико-математический факультет Луганского государственного педагогического университета имени Т. Г. Шевченко. В 2016 – 2018 гг. обучалась в аспирантуре ЛГАКИ имени М. Матусовского по специальности «Философская антропология, философия культуры». Один из редакторов луганского сайта культуры «Одуванчик». Член Союза писателей ЛНР. Живёт и работает в Луганске.

## КАК БОРХЕС УБИЛ АВТОРА

Недаром говорят, что самые ужасные преступления совершают не громилы на улице, а интеллектуалы в белых перчатках. Рубеж XIX и XX веков был отмечен двумя такими преступлениями интеллектуалов, которые навсегда изменили мир и коснулись каждого, кто живет после них. В это время Ницше убил Бога, а Борхес убил автора. Как же это произошло? Какое отношение имеет аргентинский классик к смерти автора?

Термин «смерть автора» ввел Р. Барт в 1967 году. Он означает, что автор создает тексты, которые каждый читатель может интерпретировать как угодно и встраивать в любой контекст, исчезает выделенная позиция автора, работа автора заканчивается, когда текст готов, и более автор на него не влияет. Теряют важность вопросы, что хотел сказать автор, каковы были его намерения. Неважно, каковы были его намерения. Важно, что получилось на выходе. И тот текст, который получился, любой читатель, критик, другой автор может использовать по своему усмотрению в любых целях. Таким образом создаются целые сети смыслов, семантиче-



ские поля, которые первый автор, автор в старом значении слова, не задумывал и задумать не мог, так как не знает всех возможных контекстов.

Такие сложные концепции современной культуры лучше всего постигать путем чтения рассказов Борхеса. Хорхе Луис Борхес (1899 – 1986) – аргентинский писатель, который около двадцати лет, с 1955 по 1973 год проработал директором Национальной библиотеки Аргентины, хотя к тому времени почти ослеп. Борхес – автор коротких рассказов, которые по праву считаются жемчужинами интеллектуальной прозы. В этих рассказах в доступной художественной форме, легко и увлекательно излагаются сложные философские идеи, которые волновали человечество в XX веке.

Борхес – единственный аргентинец, который стал автором мирового уровня без всяких скидок на латиноамериканскую экзотику. И хотя у Борхеса есть рассказы о каких-то неизвестных вне Южной Америки войнах Аргентины с Уругваем, а также о жизни гаучо и работоторговцев Нового света, Борхес, безусловно, человек европейской культуры, и работает в культурном пространстве, которое известно каждому русскому образованному читателю: это греческая философия, античная история, средневековая европейская литература, в первую очередь скандинавские саги, философия и литература Нового времени. Если вы знаете о блаженном Августине хотя бы то, что о нем спорили Арамис и д'Артаньян, вы уже не соскучитесь и не заблудитесь в текстах Борхеса.

Проблему смерти автора Борхес явно затрагивает в рассказах «Тлён, Укбар, Orbis tertius» (1940) и «Бессмертный» (1947), но в первую очередь этой проблеме посвящен рассказ «Пьер Менар, автор «Дон Кихота»» (1939). Прежде чем приступить к анализу этого рассказа, остановимся подробнее на тех попытках решить эту проблему, которые были опробованы до Борхеса.

Историю вопроса об авторе подробно рассматривает Михаил Бахтин в своем исследовании «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике», которое было опубликовано в 1975 году. Бахтин пишет, что вопрос о месте автора в повествовании становится все более актуальным в европейской литературе Нового времени, и весь XVIII – XIX вв посвящены его решению.



В самом деле, кто рассказывает историю, которую читает читатель? Во времена Гомера вопрос решался просто: «Гнев, о Муза, воспой Ахиллеса, Пелеева сына». Поет Муза, поэт повторяет за ней. Боги точно знают, где и как происходило все, о чем рассказывается. Но когда Муза становится просто фигурой речи, от проблемы уже нельзя отмахнуться. Кто рассказывает историю? Откуда он о ней узнал?

Простейшее решение – историю рассказывает главный герой, который есть в любой истории. Главный герой вспоминает какие-то события своей жизни, использует свои дневники или записи, а также пишет мемуары о прошлом, которые и предлагает читателю. В таком виде оформлены многие романы того времени, популярные до наших дней. «Роб Рой» Вальтер Скотта представлен читателю как мемуары главного героя, Френсиса Осбалдистона. «Остров сокровищ» Стивенсона представляет собой записки, которые постфактум пишет Джимми Хокинс, который нашел карту острова и отправился искать сокровища. «Три мушкетера» Дюма тоже решены в этом ключе – читатель видит происходящее глазами д'Артаньяна.

Это простое решение имеет и очевидные недостатки. Когда автор совпадает с одним из персонажей, он не может рассказывать о том, чего не знает этот персонаж. Автор не может также описывать одновременные события, протекающие в разных местах, он может проследить лишь одну линию, линию главного героя. Все загадки сюжета будут разгаданы в конце, когда их решит главный герой. К тому же есть вещи, которых главный герой в принципе не может знать, – например, мысли, чувства, мотивы других персонажей, разве что они ему расскажут, но это лишает историю достоверности. Одним словом, нужно искать дальше, это решение – не самое лучшее.

Следующий очевидный ход – пусть о мотивах и мыслях других персонажей расскажут сами эти персонажи. Это решение порождает роман в письмах, жанр, в котором созданы шедевры мировой литературы.

Как роман в письмах написана «Кларисса, или История молодой леди» английского писателя Сэмюэля Ричардсона – одна из тех книг, которые часто ночевали под подушкой Татьяны Лариной. Ричардсона его современник Жан-Жак



Руссо сравнивал с Гомером, и один их мотивов такого сравнение – многоголосие персонажей, которое блестяще сумел организовать Ричардсон.

Сам Руссо в жанре романа в письмах написал «Новую Элоизу», историю любви Юлии и дворянина Сен-Прё, популярную настолько, что только в XVIII веке она выдержала более пятидесяти изданий и была переведена на несколько языков. Как показывает американский культуролог Роберт Дарнтон в своем исследовании «Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры», «Новая Элоиза» оказалась первым произведением светской литературы, которое взрослые люди читали как Библию – с полным доверием к каждому слову и уверенностью в том, что персонажи существовали на самом деле. Наша милая Татьяна влюблялась в обманы и Ричардсона, и Руссо, и по «Новой Элоизе» рисовала себе своего героя.

Несмотря на продуктивность, этот способ найти автора также не без недостатков, а именно: самые напряженные моменты, битва, дуэль, любовное свидание, мы не можем увидеть своими глазами, мы можем только услышать рассказ героев об этом после самого события. В разгар дуэли записок не ведут. Руссо попробовал в своем романе не пропустить первую ночь любовников Юлии и Сен-Прё, и довел записки пылкого юноши прямо до той черты, дальше которой никакое вероятие не позволяло следовать автору.

Существует еще один вариант, объединяющий два предыдущих: автор не является ни одним из персонажей, но располагает записками и письмами всех участников событий. Таким образом Пушкин создал «Повести Белкина». Рассказчик, имеющий в своем распоряжении письма, мемуары и документы, ведет повествование в «Бесах» Достоевского и в «Мастере и Маргарите» Булгакова. При этом подходе повествование не останавливается со смертью героев. Этот метод также хорош тем, что позволяет реализовать стереоскопичность взгляда на ситуацию, показать, что случилось много лет спустя после действия, а также использовать новые формы общения с читателем.

Именно в сферу общения автора с читателем перемещается центр поисков писателей, критиков и литературоведов в XX-м веке, и именно этой проблеме посвящен рассказ Бор-



хеса «Пьер Менар, автор «Дон Кихота»».

Главный герой рассказа, знакомый автора-Борхеса, француз Пьер Менар живет в Париже в 1920-30-е гг, перед началом Второй Мировой войны. Пьер Менар посвятил свою жизнь тому, чтобы написать «Дон Кихота». Причем он хочет не создать какую-то переделку или вариацию существующего романа, а написать этот роман целиком, слово в слово. Как Менар объяснял своим друзьям, он читал эту книгу, но очень давно. Смутное воспоминание о прочитанном можно использовать как смутный набросок будущего произведения. Менар работал над романом двадцать лет. За это время он сделал тысячи набросков, исписал тысячи страниц, и полностью воссоздал две главы романа Сервантеса, написал их так, как и задумывал, – слово в слово. И тут начинается самое интересное – Борхес сравнивает два романа, Сервантеса и Менара, и оказывается, что, содержа одни и те же слова, они совершенно разные!

Когда у Сервантеса Дон Кихот говорит о том, что история – мать истины, а война порождает доблесть, это обычный полустершиеся риторические красоты эпохи Возрождения. А когда то же самое пишет Менар, француз, живущий накануне вторжения Гитлера во Францию, – это остро, современно, необычно и с вызовом. Тут видно явное влияние Ницше, который прославляет войну как способ формирования сверхчеловека, как путь преодоления человеческих свойств и слабостей.

В своем «Дон Кихоте» Менар явно полемизирует с современными теориями, для которых истина может быть только культурно обусловленной, а значит, относительной. Монтень говорил, что нет ни одного человеческого поступка, который одними народами не прославлялся бы как подвиг, а другими не порицался как святотатство и преступление, и часто какая-нибудь речушка разделяет два мира, где одного и того же человека увенчают лаврами или казнят. Менар восстает против этого мнения, для него истина существует, и рождается она историей – как это ново, сейчас редкий ум отважился бы высказать что-то подобное!

Таковыми рассуждениями наполнен весь рассказ. Борхес – мастер литературно-философского анализа, общепризнанный изобретатель интеллектуальных литературных игр. Бор-





хес показывает, что одни и те же слова имеют совершенно разный смысл в зависимости от того, произносит их испанский дворянин XVI-го века или наш современник. И таким образом подводит читателя к интересной мысли: можно ведь не ждать двадцать лет, пока Пьер Менар напишет своего «Дон Кихота»!

В самом деле, мы можем брать готовый роман Сервантеса, и читать его так, как будто он написан французом накануне нападения Гитлера на Францию, или Пушкиным после знаменитого петербургского наводнения, Сартром, Шекспиром или нашим соседом. Смена контекста откроет новые смыслы, новые возможности для сравнения, новые горизонты для анализа.

Однако как это сделать практически? Как прочитать роман таким образом, как будто он написан в другое время? Ответ Борхеса очевиден: нужно сравнить его с другими произведениями выбранного времени, вписать его в идейный ландшафт, найти там мысли и образы, которые существуют в нужный вам период. Прочитать несколько разных произведений так, как будто их написал один автор!

Такая идея присутствует в рассказе Борхеса «Тлён, Укбар, Orbis tertius», где описывается вымышленный Третий мир, принципы формирования культуры которого отличаются от нашего. В частности, в Третьем мире отсутствует понятие автора. Литературоведы Третьего мира работают с текстами. Они занимаются тем, что произвольно, по своему выбору приписывают тексты разного времени одному автору, и анализируют как эту сконструированную авторскую личность, так и порожденные этой личностью тексты. Предмет исследования постоянно меняется, и работа у литературных критиков никогда не кончается. В этом рассказе Борхес предвосхитил принципы создания литературы постмодерна, произведения которой используют отсылки к любым авторам и всегда предполагают знание читателем контекста.

Если в рассказе «Тлён, Укбар, Orbis tertius» идея Борхеса о едином авторе разновременных произведений высказана мимоходом, то в рассказе «Бессмертный» она составляет главную тему произведения. Рассказ представляет собой записки некоего библиотекаря, которые нашли после его смерти. В своих записках библиотекарь рассказывает, что он две



тысячи лет назад был римским центурионом Фламинием, нашел город бессмертных, выпил воды бессмертия и живет с тех пор и до настоящего времени. В городе бессмертных, где центурион прожил несколько столетий, он познакомился с Гомером. Утомленный вечной жизнью, как и прочие бессмертные, Гомер и подал идею искать реку, чья вода забирает бессмертие, после чего все жители города разошлись в разные стороны, даже не попрощавшись. Фламиний несколько веков скитался по миру, сочинил сказку про Синдбада-морехода, в конце концов остановился в Англии, стал библиотекарем, заплатил большие деньги за перевод «Илиады», сделанный английским поэтом Александром Попом, и совсем недавно выпил все-таки воды из реки смерти, почему и доживает свой бесконечный век при библиотеке.

Самое интересное в рассказе – анализ рассказа, который делает сам же автор записок. Этот финал я приведу почти полностью:

«История, которую я рассказал, кажется нереальной оттого, что в ней перемешиваются события, происходившие с двумя различными людьми. В первой главе всадник хочет знать название реки, что омывает стены Фив; Фламиний Руф, ранее назвавший город Гекатомфилосом, говорит, что имя реки – Египет; ни одно из этих высказываний не принадлежит ему, они принадлежат Гомеру, который в «Илиаде» называет Фивы Гекатомфилосом, а в «Одиссее», устами Протея и Улисса, неизменно именует Нил Египтом. Во второй главе римлянин, отведав воды бессмертия, произносит несколько слов по-гречески; слова эти – также из Гомера, их можно отыскать в конце знаменитого перечня морских судов. Затем, в головоломном дворце, он говорит об осуждении, чуть ли не о «терзаниях совести»; эти слова также принадлежат Гомеру, который некогда изобразил подобный ужас. Эти разночтения меня беспокоили; другие же, эстетического характера, позволили мне раскрыть истину. Они содержатся в последней главе; там написано, что я сражался на Стэмфордском мосту, что в Булаке изложил путешествия Синдбада-Морехода и в Aberдине выписал английскую «Илиаду» Попа. Там говорится, *inter alia*: «В Биканере я занимался астрологией, и тем же я занимался в Богемии». Ни одно из этих свидетельств не ложно; однако знаменательно, что именно выделяется.



Первое свидетельство, похоже, принадлежит человеку военному, но затем оказывается, что рассказчика занимают не воинские дела, а людские судьбы. Свидетельства, следующие за этим, еще более любопытны. Неясная, но простая причина вынудила меня остановиться на них; я это сделал, потому что знал: они полны смысла. Они не таковы в устах римлянина Фламиния Руфа. Но таковы в устах Гомера; удивительно, что Гомер в XIII веке записывает приключения Синдбада, другого Улисса, и находит, по прошествии многих столетий, в северном царстве, где говорят на варварском языке, то, что изложено в его «Илиаде». Что касается фразы, содержащей название Биканер, то видно, что она сложена человеком, искусственным в литературе, жаждущим (как и автор перечня морских судов) блеснуть ярким словом».

Тут Борхес показывает явно, как он работает. Автор в старом значении слова не важен для его анализа. Автор может говорить что ему угодно, но сам текст показывает, кто и зачем его написал. Борхес объединяет поэмы Гомера и арабские сказки, а также свой рассказ, и делает выводы о личности автора, который написал все эти тексты.

Рассмотрев эти рассказы и разобравшись с методикой автора, вернемся к рассказу о Пьере Менаре. Кто написал «Дон Кихота» – Сервантес или Пьер Менар? Борхес доказывает, что и тот и другой. И если мы будем использовать его метод, мы тоже должны будем сказать, что у каждого произведения столько авторов, сколько контекстов для него мы создаем. Все эти авторы – настоящие. А раз все они настоящие, и число их можно множить до бесконечности, это и значит, что одного безусловного автора в старом смысле у произведения нет. Версий и интерпретаций может быть сколько угодно, и мнение автора, который первым написал текст, не более обязательно, чем мнение любого из интерпретаторов. Любой текст может быть вписан в любой контекст. Читатель, помещающий историю в контекст, становится таким же автором, как и тот, кто написал слова на бумаге. Все авторы – это значит никто. Смерть автора как она есть.

За этой постмодернистской формой генерации смыслов скрывается два антагонистичных культурных процесса. Один из них можно условно назвать игрой в бисер, а другой – постмодернистской интерпретацией.



Игра в бисер придумана и описана швейцарским писателем Германом Гессе, и стала синонимом интеллектуального творчества. Вот как описывает игру в бисер современная писательница Ольга Валькова в своем романе «Немного диалектики»: «У нашего мира, мира людей, – говорил профессор, не отрывая взгляда от посверкивающих неровностей тропинки, – есть поразительная особенность. Образы, порожденные нашим духом, постоянно существуют рядом с нами, составляя систему, незримую атмосферу, духовную оболочку Земли. На этом в свое время было основана Игра в бисер – род магии, позволявшей наблюдать связи между явлениями культуры, проступающими зримо, в изумительно красивой форме. Игра в бисер была объективна: люди выявляли, в меру своей образованности и чуткости к культуре, действительно существовавшие связи – и любовались ими, их сложностью, объемной красотой получающейся картины».

В отличие от игры в бисер, постмодернистская интерпретация не выявляет, бережно и старательно, реально существующие связи между явлениями культуры, а создает их насильно, волей интерпретатора, которого точнее назвать манипулятором. Каждый рисует свою картину, пишет свой текст, куда втискивает всё что ему нужно, и побеждает та интерпретация, за которой стоит больше ресурсов – СМИ и экспертов, искусствоведов и литературных критиков, которые по своим причинам готовы эту интерпретацию поддерживать. Однако, как смело и несовременно писал Пьер Менар, история – мать истины, и истинные культурные связи со временем проступят сквозь уродливые искажения.

Последний штрих к этой истории. Борхес, с таким умом и талантом разрабатывавший тему взаимоотношения автора, персонажа и читателя, и сам еще при своей жизни стал персонажем известного романа. В книге Умберто Эко «Имя розы», которая была написана в 1980 году, действие разворачивается в средневековом монастыре, где монахи переписывают книги, то есть там есть библиотека, и в ней по сюжету должен быть слепой библиотекарь. Умберто Эко не колебался ни секунды, и библиотекаря в его романе зовут слепой Хорхе.

Так Хорхе Луис Борхес, автор концепции, согласно которой работает современное искусство, остался в культуре во всех видах – как теоретик, как автор и как персонаж.