

15. Севарцян Э. – Севортян Э. Этимологический словарь тюркских языков. – М.: Наука, 1974-1989. Т. I-IV; Источники формирования тюркских языков Средней Азии и Южной Сибири // Сб. статей. – Фрунзе: Илим, 1966.
16. Супрун А. – Супрун А. К изучению тюркизмов в белорусской лексике // Тюркизмы в восточнославянских языках. – М., 1974.
17. Сятараў Д. – Сетаров Д. Название животных в русском языке. Этимология истинных, спорных и мнимых тюркизмов. – Вильнюс, 1990.
18. Ушакоў Д. – Ушаков Д. Толковый словарь русского языка. Т. I-IV. – М. –Л., 1935-1940.
19. Фасмер М. – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. I-IV. – М., 1964-1973.
20. Чарных П. – Черных П. Историко-этимологический словарь русского языка. Т. I-II. – М., 1991-1994.
21. Шанскі М. – Этимологический словарь русского языка // Ред. Н. Шанский. Т. I-VIII. – М., 1963-1984.
22. Шыпава А. – Шипова Е. Словарь тюркизмов в русском языке. – Алма-Ата: Наука, 1976.
23. Юналеева Р. – Юналеева Р. Опыты исследования заимствований. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1982.

УДК 860 (7/8)

П.П. Акулов, преподаватель

МОДЕЛИРОВАНИЕ ВИРТУАЛЬНОГО МИРА ИНТЕЛЛЕКТА КАК ОСНОВА ИГРОВОЙ КОНЦЕПЦИИ Х.Л. БОРХЕСА

Jorge Luis Borges is one of the founder play konceptions in the Latin American literature. In this article weare investigating the main moments of his creative individualism.

Давайте смиримся с тем, что литература – это игра, в которой вместо фишек переставляют слова...

Х.Л. Борхес

На протяжении всей своей зрелой творческой биографии известный латиноамериканский писатель Х.Л. Борхес утверждал на страницах своих художественных и литературоведческих произведений нетрадиционный подход к литературному творчеству. Филология как одна из сфер гуманитарного знания представлялась аргентинскому прозаику и поэту своеобразной игрой, раздвигающей рамки обыденного и общепринятого, а следовательно, позволяющей автору ощущать себя свободным в выборе тем и форм для создаваемого произведения. Все это насаивалось на метафизические пристрастия Х.Л.Борхеса, убежденность в господстве всеобщего релятивизма, стремление воплотить в литературную практику платоновский тезис о "мире идей" и "мире вещей". Ссылки на философов-метафизиков в его произведениях в этой связи представляются

не просто закономерными, но и необходимыми, поскольку предоставляют ключ к расшифровке переплетения авторских и заимствованных смыслов.

Х.Л. Борхеса всегда интересовали необычные парадоксальные ситуации, способные создать условия для отстраненного исследования той или иной философской или филологической проблематики. Однако выбор сюжета или культурного факта лишь первый шаг к созданию виртуального мира интеллекта. В дальнейшем писатель стремился создать условия для чистоты лабораторного эксперимента, тщательно отбирая культурный контекст для своих интеллектуальных упражнений. Селекция культурных фактов – строительного материала для произведений аргентинского писателя – подчинена задаче создания парадокса, который выполняет функцию генератора внутреннего смысла, способствует переосмыслению общепринятых трактовок, традиции.

Лишь после этого автором актуализируется собственно игровое начало за счет использования мистификации (самоцитация, псевдоцитация, поэтика соавторства), включения в художественную ткань конкретного произведения системы символов (лабиринт, зеркало, маска, сад, библиотека, книга и другие), а также реализации игровых приемов – текста в тексте, смешения реальности и сна, столкновения противоречащих друг другу версий, создания двойников.

В связи с этим следует особо подчеркнуть, что конечным результатом игр с читателем и предшествующей литературой становится смоделированный человеческим интеллектом мир, существующий независимо от реальности материальных предметов и определяющий логику эволюции человеческой духовности. Именно таким, на наш взгляд, он предстает перед читателем со страниц новеллы "Тлен, Укбар, Orbis Tertius", рассказов и эссе "Сад расходящихся тропок", "Анализ творчества Герберта Куэйна", "Стена и книги", "Зеркало загадок", "Евангелие от Марка" и многих других.

Поначалу может возникнуть впечатление, что творческое наследие Х.Л. Борхеса, оперирующего заимствованными сюжетами и идеями, – вторично, опосредованно. С одной стороны, представляется неоспоримым тот факт, что аргентинский прозаик и поэт неоднократно обращался к так называемым "вечным сюжетам", за которыми видел архетипы – устоявшиеся литературные схемы, образы и сюжетные линии, неоднократно востребованные литераторами различных поколений и национальных школ. С другой стороны, в процессе толкования и развенчания культурных стереотипов Х.Л. Борхес наполняет их новыми смыслами, трансформирует заимствованное в прямую смысловую противоположность общепризнанным вариантам. Он заставляет своего читателя (а быть может и себя самого) поверить в существование скрытого от глаз подтекста, который и есть подлинная суть, истинный смысл написанного. О вторичности здесь уже не может быть и речи.

Характерен в этой связи рассказ "Пьер Менар, автор "Дон Кихота", где аргентинский писатель в образной форме выразил собственное творческое кредо.

Это произведение подается Х.Л. Борхесом как литературоведческий труд, анализирующий творчество некоего автора, известного в кругах европейских интеллектуалов. На самом деле, имя Пьера Менара, впрочем, как и его творчество, вымышлены. Такого автора в действительности не существует, а пространственный каталог произведений, приведенный в начале новеллы, является результатом изящной фальсификации. Х.Л. Борхес различными способами стремится создать правдоподобную обстановку в произведении, мимикрировать свой фантастический замысел во всемирный литературный контекст. Это стремление просматривается уже в начале произведения, где с присущей ла-

тиноамериканскому прозаику иронией приводится фрагмент литературной полемики между автором критической статьи и его предполагаемыми оппонентами: "Зримые творения, оставшиеся от этого романиста, можно перечислить с легкостью. Непростительны в этой связи пропуски и прибавления, которые сделала мадам Анри Башелье в ее неправдоподобном каталоге, рекомендованном некой газеткой, чье "протестантское" направление отнюдь не секрет, своим немногочисленным читателям, хоть они кальвинисты, если не масоны и не обрезанные. У настоящих друзей Менара каталог этот вызвал чувство тревоги и скорби. Только вчера мы собирались у его могильной плиты, среди траурных кипарисов, и вот уже Ошибка пытается очернить его Память... Нет, определенно необходимо написать краткое опровержение" (Borges J.L. *Obras completas*, Madrid, 1978. – P.101. Здесь и далее, если не указан переводчик, цитаты даны в переводе автора работы). Действующими лицами этого "опровержения" являются вымышленные фигуры баронессы де Бакур и графини де Баньореджо, а также реальные представители литературы 20 – 30 годов нашего века – французский писатель и публицист Люк Дюртен, Поль-Жан Туле, получивший известность благодаря своим экспериментальным романам-фельетонам, поэт Поль Валери, а также его собрат по перу Габриэле Д'Анунцио. Однако для автора исследования творчества Пьера Менара каждый упомянутый авторитет, реальный или вымышленный, является средством создания достоверности повествования. Созидая новую реальность в границах литературного произведения, Х.Л. Борхес стирает различия между имевшими место фактами и вымыслами. В этой связи стоит обратить внимание на один любопытный аспект. В новелле "Пьер Менар, автор "Дон Кихота" фигура автора текста, лично знакомого с Менаром и пожелавшего опровергнуть возникшие вокруг его имени спекуляции, является результатом литературной мистификации. Х.Л. Борхес устраняет себя как автора из новеллы, подчеркивая тем самым предельную объективность подаваемого материала и существование некоего, неизвестно откуда взявшегося соавтора, пересказывающего историю Пьера Менара.

Высказанное нами замечание в отношении взаимодействия автора и его литературного детища имеет прямое отношение к основной идее новеллы Х.Л. Борхеса. Напомним, что Пьер Менар задался целью написать "Дон Кихота", несмотря на то что за несколько столетий до этого роман был написан испанцем М.Сервантесом. "Люди, утверждающие, что Менар посвятил свою жизнь сочинению современного "Дон Кихота", клеветают на его светлую память" (Borges J.L. – *Obras completas*. – Madrid, 1978. – P.103), – отмечает рассказчик, отмечая тривиальное объяснение замысла французского писателя. Х.Л. Борхес переводит развитие действия своей новеллы в литературоведческое русло, предлагая читателю приобщиться к акту "литературного моделирования". "Он хотел сочинить не второго "Дон Кихота" – это было бы нетрудно, но именно "Дон Кихота". Излишне говорить, что он совсем не имел в виду механическое копирование, не собирался переписывать роман. Его дерзкий замысел заключался в том, чтобы создать несколько страниц, которые бы совпадали слово в слово и строка в строку с написанными Мигелем де Сервантесом" (Borges J.L. – *Obras completas*. – Madrid, 1978. – P.103), – комментирует Х.Л. Борхес замысел французского экспериментатора, пожелавшего испытать на практике парадокс тождества. Создавая текст-двойник, Менар устраняет из него фигуру Сервантеса как автора, и в то же время сам не может считаться таковым. Чтобы выдержать до конца требования, определенные правилами литературной игры, он опускает автобиографическое вступление ко второй части "Дон Кихо-

та", ибо включить его в реконструируемый текст "означало бы создать еще одного персонажа – Сервантеса" (Borges J.L. *Obras completas*. – Madrid, 1978. – P. 104) и "представить "Дон Кихота" производным от этого персонажа, а не от Менара" (Borges J.L. – *Obras completas*. – Madrid, 1978. – P.104.). Подобное новаторство Х.Л. Борхеса, касающееся взаимоотношений автора и воспроизводимого им текста, оказало влияние на последующую литературную традицию. Несколькими десятилетиями позже, когда на литературном небосклоне появилась литература постмодернизма, один из ее теоретиков – американский лингвист и семиотик Ролан Барт использовал наработки аргентинского писателя в этой области при определении термина "деканонизация автора", ставшего основополагающим для становления эстетики постмодернизма.

Схожие подходы находим в сборнике "История вечности", включающем рассказ "Приближение к Альмутасиму". По признанию самого писателя это произведение является одновременно мистификацией и псевдоочерком (Борхес Х.Л. Автобиографические заметки // Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. – Рига: Полярис, 1994. – Т.3. – С.530).

Недооценка значимости выхода в свет "Приближения к Альмутасиму" для дальнейших литературных экспериментов аргентинского прозаика по сути дела лишает исследователя уникальной возможности увидеть раннюю эволюцию борхесовской концепции моделирования литературной игры и, как следствие, ограничивает диапазон поиска факторов, повлиявших на формирование игрового инструментария писателя. Примечательно и то, что сам Х.Л. Борхес на склоне своей творческой биографии достаточно высоко оценил этот литературный опыт: "Теперь мне кажется, что он (рассказ "Приближение к Альмутасиму" – примечание автора работы) был предвестником и даже наметил некий образец для тех рассказов, которые еще ждали своего воплощения и на которых основана моя репутация автора рассказов" (Борхес Х.Л. Автобиографические заметки//Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах.- Рига: Полярис, 1994. – Т.3. – С.530).

Необходимо особо подчеркнуть, что в "Приближении к Альмутасиму" латиноамериканский прозаик значительно усложняет схему моделирования сюжета, тщательно избегает прямых упоминаний об источниках своих литературных заимствований. Хитроумность замысла Х.Л.Борхеса заключается в том, что читатель должен воспринимать вымышленный роман никогда не существовавшего адвоката Мира Бахадура Али как реальный факт литературы прежде всего потому, что убежден автором (то есть самим Х.Л.Борхесом) – перед ним литературоведческое эссе или рецензия. На самом же деле "Приближение к Альмутасиму" – это рассказ, стилизованный под журнальный вариант литературоведческой статьи. Дает свой эффект и то, что произведение начинается с псевдоцитации – Х.Л.Борхес приводит оценки романа Мира Бахадура Али, сделанные достаточно известным в то время в Аргентине благодаря своим книгам об этой стране английским журналистом и литератором Филиппом Гедальей и его соотечественником поэтом и прозаиком Сесилом Робертсом. Латиноамериканский писатель дает понять, что его целью является не опровержение взглядов, высказанных этими деятелями культуры (очевидно, это показалось бы недоверчивому читателю несколько странным и могло разрушить иллюзию добросовестности исследования), а обоснование невозможности сходства между художественными идеями доселе неизвестного Бахадура и маститого писателя Честертона. Впрочем, по ходу прочтения становится очевидным, что Х.Л. Борхес искусно подменяет первоначальное намерение, уделяя основ-

ное внимание не поэтическим достоинствам книги, а ее философскому и теологическому содержанию. Это своего рода "вторая ловушка", в которую должен угодить борхесовский читатель.

Особый интерес представляет еще одно произведение исследуемого нами автора, которое мы с полным основанием можем назвать своеобразным архетипом борхесовских игровых моделей. "Анализ творчества Герберта Куэйна", речь идет именно об этом литературном опыте латиноамериканского писателя, в схематизированном виде представляет основополагающие идеи Х.Л.Борхеса в области художественного творчества и культуры, реализованные позднее в других его литературных творениях. Предложенные в этом эссе на суд читателя схемы теоретического характера окажутся весьма продуктивными в творчестве писателей постмодернистов, где будут достаточно четко просматриваться хитросплетения "Анализа творчества Герберта Куэйна". Поэтому представляется возможным построить исследование "литературного моделирования" в виде разбора этого произведения с привлечением сопоставительного материала из других произведений писателя.

Эссе "Анализ творчества Герберта Куэйна" написано как литературно-критическая статья, разбирающая произведения вымышленного автора. На первый план выходят интеллектуальные модели, сконструированные писателем и облаченные в одежды литературного вымысла. Первая книга Герберта Куэйна называется "Бог лабиринта". Ее схематическое строение дается Х.Л.Борхесом в следующих строках: "...на первых страницах рассказывается о загадочном убийстве, в середине происходит неторопливое его обсуждение, на последних страницах дается его решение. После объяснения загадки следует длинный ретроспективный абзац, содержащий следующую фразу: "Все были уверены, что встреча двух шахматистов была случайной". Эта фраза делает очевидным ошибочность решения загадки. Встревоженный читатель перечитывает некоторые главы и находит другое решение – правильное. Читатель этой странной книги оказывается проницательнее детектива" (Borges J.L. – Obras completas. – Madrid, 1978. – P.134).

С подобным мотивом мы встречаемся в целом ряде произведений Х.Л. Борхеса. Назовем для примера рассказ "Смерть и буссоль", с его предельно геометризированным пространством; рассказ "Форма сабли", построенный по принципу "текста в тексте" и предъявленный читателю как неожиданный выход из лабиринта рассказа главного героя, и, наконец, блестящий сюжет "Темы предателя и героя", подсказанный автору самой историей. Все эти произведения объединяет одно слово – игра. Х.Л. Борхес создает интеллектуальную игру, предлагая тем самым себе и читателю сложные загадки и ребусы, напоминающие поиск выхода из запутанного лабиринта. Поклонник Шекспира, аргентинский писатель представляет своего героя как протагониста на театральных подмостках жизни, где все уже заведомо решено. И кем бы он ни был, этот протагонист, все равно, становясь героем борхесовского вымышленного мира-театра, он принимает условия игры, смоделированной автором. Не случаен поэтому выбор эпиграфа к "Теме предателя и героя":

Вот так Платонов Год,
Свершая круг, добро и зло прогонит вон
И к старому опять вернется;
Все люди куклы; хоровод несется
И нить их дергает под дикий гонга звон

(Йитс. "Башня") (Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. – Рига: Полярис, 1994. – Т.1. – С.530).

В основу произведения Куэйна также положен игровой принцип. Детективный роман "Бог лабиринта" создавался именно с целью игры с читателем, который, судя по всему, и становится этим Богом. Автор предложил неверную версию, довел ее до конца, убедил читателя в ее правильности, а затем одним махом, всего одной фразой разрушил сооруженное им же самим здание. Встревоженный читатель сам находит "другое решение", выбирая иную ветвь этого интеллектуального лабиринта.

Подобная игра с читателем встречается во многих произведениях Х.Л. Борхеса, в его парадоксах, дающих возможность свободно оперировать временем, пространством, культурным наследием своих предшественников.

Все это мы встречаем и во втором романе Куэйна "Апрель, март". Сам Х.Л. Борхес дает следующую оценку детищу вымышленного автора: "В комментариях к этой книге никто не отрицает, что видит в ней игру; ее создатель также не считал ее чем-либо иным" (Borges J.L. – Obras completas. – Madrid, 1978. – P.135). Прервем цитату, чтобы сделать некоторые примечания. Если бы понадобилось подобрать эпиграф ко всему творчеству Х.Л. Борхеса, эпиграф, который вмещал бы в себя всю суть его литературного почерка, ничего более адекватного найти, наверное, не удалось бы. Для автора "Сада расходящихся тропок", играющего в лабиринты и зеркала, его собственные слова о произведениях вымышленного Герберта Куэйна являются лучшей характеристикой. "Это произведение я наделяю главными атрибутами всякой игры: симметрией, свободными правилами, отсутствием развлекательности" (Borges J.L. – Obras completas. – Madrid, 1978. – P.135), – провозглашает Х.Л. Борхес устами Куэйна основные условия литературного моделирования. "Апрель, март" наделяется автором двумя основными свойствами: он регрессивен и разветвлен. Регрессивность задана уже в самом названии романа (сначала апрель, потом март) и поясняется развитием действия произведения: в первой главе происходит событие; вторая глава изображает то, что происходило накануне первой главы и так далее.

Другое свойство "Апреля, марта" – разветвленность – представляется аргентинским писателем в следующей литературной модели: "Произведение включает в себя тринадцать глав. В первой приводится непонятный разговор двух инкогнито на вокзале. Во второй – повествуется о событиях, произошедших накануне первой. Третья глава, которая, как и вторая, ретроспективна, рассказывает о событиях еще одного гипотетического исхода первой главы; четвертая глава рассказывает о событиях третьего возможного исхода. Каждый из трех исходов, взаимоисключающих друг друга, разветвляется на другие три возможных финала, совершенно различные по своему характеру..." (Borges J.L. – Obras completas. – Madrid, 1978. – P.136). Подобный принцип заложен и в строении "Сада расходящихся тропок", который также разветвлен и бесконечен, а его структурный смысл выражается устами синоведа Альбера в следующем пояснении: "Предположим, Фан знает о какой-то тайне. К нему приходит неизвестный, и Фан решает его убить. Есть несколько возможных исходов этой встречи: Фан может убить непрошеного гостя; гость может убить Фана; оба могут остаться в живых; оба могут погибнуть и так далее" (Borges J.L. – Obras completas. – Madrid, 1978. – P.168). Предложенная Х.Л. Борхесом схема для пояснения "Апреля, марта" вполне может быть применима и для романа китайского императора, выдержка из которого приведена выше.

Оговорка же автора о том, что демиурги и боги изберут бесконечную систему: "Бесконечные, бесконечно разветвляющиеся истории" (Borges J.L. – *Obras completas*. – Madrid, 1978. – P.137), в полной мере отражает стремление писателя показать за фасадом лабиринта-романа более значительный и непостижимый временной лабиринт, что и сделано блестяще в "Саде расходящихся тропок".

"Апрелю, марту", также как и "Богу лабиринта", свойственно игровое начало. Оно обусловлено самой структурой романа, в котором все "принесено в жертву ради симметрии" (Borges J.L. – *Obras completas*. – Madrid, 1978. – P.136), и потому особое значение имеет очередность прочтения глав. Сам Х.Л.Борхес, как бы подтверждая этот тезис, отмечает, что "те читатели, которые станут их читать последовательно, не прочувствуют особого содержания этой удивительной книги. Две истории – х-7 и х-8, не имеют самостоятельного значения, а их смысл проявляется только при сопоставлении..." (Borges J.L. – *Obras completas*. – Madrid, 1978. – P.136). Пояснение автора заканчивается многоточием, и мы понимаем, что это далеко не все странности романа, есть еще и другие, призванные вовлечь читателя в литературную игру, провести по запутанным коридорам литературного лабиринта.

Теоретическая идея Х.Л.Борхеса получила право на существование в романе "Rayuela" другого аргентинского писателя Хулио Кортасара, его страстного поклонника и талантливого ученика. Сам Кортасар во вступительной статье к роману рекомендовал читать свое детище не в порядке следования глав, а по определенной схеме, выборочно. В противном случае теряется вся специфика произведения и читающему не удастся постичь все аспекты литературной игры.

Третье произведение Куэйна – "Тайное зеркало" несколько отличается от двух предшествующих. Это объясняется тем, что в его основе лежит не лабиринт, а другой борхесовский символ – зеркало. Комедия строится по принципу зеркального отражения, где первый акт является образом второго, а его действующие лица и обстановка есть суть отражения персонажей и предметов из другого акта. Тайным зеркалом здесь является главный герой произведения – Куигли-Куолрс, представленный в обоих частях под разными именами. Первый акт по описанию обстановки похож на сон, второй же напоминает явь. На этом можно было бы закончить разбор третьего произведения Куэйна, если бы не одно важное обстоятельство: главная героиня "Тайного зеркала" – мисс Трейл, имя которой упоминается в обоих актах, – в комедии не действует. Писатель лишь наделяет ее признаками, закладывая тем самым в основание произведения скрытый парадокс: объект существует, но в реальности комедии представлен быть не может. Все это позволяет предположить, что второй акт, как и первый, является сном, отражением какой-то далекой неведомой яви, которая осталась за пределами литературного произведения. В самом же образе Куигли-Куолрса закладывается один из любимых игровых приемов писателя – прием двойников, выполняющий исключительно важную роль в моделировании данной литературной схемы и способный подчеркнуть ирреальность всего происходящего.

Особый интерес при исследовании борхесовской концепции игрового моделирования могут представлять и другие игровые приемы. Каждый конкретный прием имеет свою специфику и четко выраженную функцию, а потому их использование в структуре литературного произведения обосновано выбранным мотивом и моделируемой ситуацией. В качестве наиболее частотных игровых приемов стоит выделить текст в тексте, смешение реальности и сна, столкновение противоречащих друг другу версий и,

уже упомянутый нами, прием двойников. Ко всем этим приемам аргентинский прозаик предъявляет требования, связанные с их способностью создавать реально-ирреальные ситуации, множить парадоксы, включать читателя в активную деятельность по поиску правильного решения предложенной загадки.

Так, знакомясь с содержанием рассказа "Очертание сабли", читатель до самого последнего момента находится в напряжении, пытаясь предугадать возможную развязку предложенного для наблюдений и размышлений конфликта. Суть его заключается в следующем. В гости к таинственному англичанину, владеющему поместьем в глуши аргентинских степей, приезжает человек, ставший пересказчиком истории его жизни. Англичанин, ощущающий потребность поведать кому-нибудь свою тайну, решается на откровенный рассказ о событиях, участником которых он был в молодости. Рассказчик оказался родом из Ирландии, где принимал участие в борьбе за независимость своей родины. Судьба свела его с неким Джоном Винсентом Муном, числившимся в рядах повстанцев, но, несмотря на это, оказавшимся человеком трусливым и подлым. Получив ранение в незначительной перепалке, Мун решается "выйти из игры" путем предательства своего товарища, который в свое время спас ему жизнь, и сообщает полиции адрес конспиративной квартиры. Услышав, что его предали, герой бросается за предателем и оставляет на его лице ужасный сабельный шрам. На этом рассказчик прерывает свою речь и с вниманием смотрит на гостя. Для последнего эта ситуация не совсем ясна, так как он не знает, каким же образом сложилась судьба его собеседника после этого эпизода. Однако Х.Л. Борхесом "вставной текст" прерван не случайно. Слушатель в следующем эпизоде с удивлением узнает, что услышал исповедь предателя, а не героя, ибо Джон Винсент Мун поведал историю своего позора "устаами" преданного им героя. В неповторимом стилистическом оформлении Х.Л. Борхеса финал произведения звучит следующим образом: "Я специально запутывал свое повествование, чтобы Вы дослушали меня до конца. Я предал человека, который спас меня. Я – Винсент Мун. Предайте теперь меня презрению!" (Borges J.L. – Obras completas. – Madrid, 1978. – P.179). Для полноценного анализа игровой ситуации и произведения в целом в данном случае необходимо обратиться к структуре "Очертания сабли". Новелла представляет собой комбинацию текстов различной семантической ценности, в совокупности выражающих идейный план повествования. Произведение начинается с рассказа автора об обстоятельствах, приведших его к знакомству с героем-предателем (текст 1). Этот текст является внешней канвой произведения и включает в себе два других текста, которые, в свою очередь, неравнозначны.

Сфальсифицированный Муном рассказ (текст 2), где в центре внимания оказывается герой, содержит в себе, правда в свернутом виде, истинную версию произошедшего (текст 3, искомый элемент в ходе литературной игры), которая при соприкосновении с текстом 2 приводит к раздвоению главного персонажа, вынужденного одновременно выполнять роли предателя и героя.

Нечто похожее мы встречаем и в рассказе "Сад расходящихся тропок", который может быть прочитан как комбинация текстов-книг различной степени важности. Это произведение состоит из двух неравных частей. Первая — представляет собой цитату из "Истории мировой войны Лиддел Гарта", известного английского военного теоретика; вторая — опровержение изложенного в этой книге в форме письменного заявления осужденного на смерть германского шпиона Ю.Цуна, потомка китайского императора, создателя книги-лабиринта. Борхесовский рассказ с детективным сюжетом (обозначим его как текст 1) содержит в себе две взаимопротиворечащие версии: "Историю..." Лид-

дел Гарта и заявление Ю.Цуна (обозначим их как тексты другого порядка: текст 2А и текст 2В); последнее же включает в свою повествовательную структуру рассказ о необычном романе (текст 3), построенный по принципу лабиринта и по существу заключающий этот лабиринт в самом себе. Схематическое выражение этой комбинации выглядит следующим образом:

Текст 1 (Текст 2А – Текст 2В (Текст 3)).

В обоих случаях вышеназванный прием выполняет роль генератора внутреннего смысла (См.: Левин Ю.И. – Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х.Л. – Борхеса // Текст в тексте. Труды по знаковым системам 14. – Тарту, 1981), побуждая читателя находить смысловое ядро произведения, без которого полноценная трактовка последнего просто невозможна.

Заслуживает пристального внимания и прием смешения реальности и сна, заложенный в основу целого ряда литературных опытов аргентинского писателя ("Юг", "Круги руин", "Тайное чудо"). Главная его функция – стереть различия между событиями, происходящими наяву, и зрительными ощущениями, вызванными сном или предсмертным состоянием человека. Использование этого приема позволяет писателю моделировать некую "новую действительность", пусть даже и в воображении главного героя. Игровой эффект в данном случае заключается в практической невозможности отделения плана бытийного от плана иллюзорного, которые, смешиваясь, составляют цельное содержание литературного произведения. Наиболее примечателен в этой связи рассказ "Юг", вошедший в сборник "Хитросплетения" (1944). Его главный герой Хуан Дальман, заведующий муниципальной библиотекой, из-за легкой царапины получает сепсис и находится в полубредовом состоянии в одной из клиник. Внезапно Дальман узнает о своем выздоровлении и направляется в собственное поместье для того, чтобы восстановить силы после продолжительной болезни. Однако постепенно герой начинает осознавать, что окружающий его мир не такой, каким он был до досадного эпизода с царапиной. Находя прямое сходство обстановки с атмосферой, царящей в "Тысяче и одной ночи", взятой в дорогу ради развлечения, Дальман фактически устанавливает прямую связь между фантастическим и реальным пластами повествования. В данном случае книга оказывается своеобразным критерием, подчеркивающим ирреальность происходящего и предвещающим трагический финал. Поссорившись с одним из гаучо, Дальман берет в руки нож для того, чтобы умереть в поединке, как некогда умер в бою его дед. Х.Л. Борхес предпочитает наделить своего героя (пускай даже иллюзорно) именно такой участью, заключая разгадку своего эксперимента в следующих строках: "Переступая порог, он почувствовал, что умереть в поединке от удара ножом, сражаясь под чистым небом, стало бы для него освобождением, счастьем и праздником в ту первую ночь, когда в него вонзили иглу. Почувствовал, что если бы он тогда мог выбирать или желать себе смерть, то именно такую смерть он бы выбрал и пожелал" (Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. – Рига: Полярис, 1994. – Т.1. – С.124).

В своих литературно-философских эссе аргентинский писатель зачастую использует прием столкновения нескольких взаимопротиворечащих версий. Основная цель подобных интеллектуальных манипуляций – заставить читателя задуматься над, казалось бы, привычным и неоспоримым пониманием тех или иных культурно-исторических фактов, вовлечь его в пространство метафизических опытов. Большая роль при использовании приема столкновения версий отводится парадоксу, который служит основным средством при создании эффекта неожиданности. Х.Л. Борхес моде-

лирует собственные версии, исходя из главного критерия – они должны противоречить общепринятым взглядам и представлениям. Так, отыскав парадокс в Новозаветном мифе, аргентинский писатель в "Трех версиях предательства Иуды" канонической точке зрения на богочеловека противопоставляет концепцию вымышленного богослова Нильса Рунеберга в трех ее ипостасях. Согласно одной из них: "Бог снизошел до того, чтобы стать человеком... ради спасения рода человеческого; следует полагать, что содеянная им жертва была само совершенство, не запятнанное и не ослабленное какими-либо изъянами. Ограничивать его страдания на кресте – кощунственно... Бог стал человеком полностью, но стал человеком вплоть до его низости, человеком вплоть до мерзости и бездны. Чтобы спасти нас, он мог избрать любую судьбу из тех, что плетут сложную сеть истории; он мог стать Александром, или Пифагором, или Рюриком, или Иисусом; он избрал самую презренную судьбу: он стал Иудой" (Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. – Рига: Полярис, 1994. – Т.1. – С.119–120). Как бы подтверждая третью версию, вобравшую две предыдущих (Х.Л.Борхес показывает эволюцию взгляда на Иуду, как на бога), писатель в финале своего произведения отмечает необычность и, как следствие, парадоксальность изысканий Рунеберга: "Образ Сына, который, казалось бы, исчерпан, он обогатил новыми чертами – зла и злосчастия" (Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. – Рига: Полярис, 1994. – Т.1. – С.120). Краткая, по-борхесовски лаконичная оценка, данная богу сквозь призму взглядов Рунеберга, является конечным результатом интеллектуального изыскания латиноамериканского писателя. Игровое начало в данном случае возникает, прежде всего, при сопоставлении фрагментов и цитат из Библии с их аналогами в учении Рунеберга, в результате чего читатель вынужден занимать роль третьей стороны, оценивая аргументированность противоположных точек зрения.

Двадцатый век многое изменил в литературе. Это проявилось прежде всего в подходах к написанию литературного произведения, во взаимоотношениях, которые складываются между писателем и читателем. Пойдя по пути отказа от привычных литературоведческих установок, используя для выражения своей авторской идеи игровую концепцию и присущие ей приемы, латиноамериканский писатель Х.Л. Борхес фактически открыл новую страницу в истории художественного слова. Создавая свои полисемантические тексты-загадки, предусматривающие несколько уровней прочтения, аргентинский писатель предвещал своим творчеством развитие нового литературного направления – постмодернизма, в той или иной степени ассимилировавшего его "игровые" разработки.

УДК 882.6.09

Т.М. Федарцова, выкладчык

АСВАЕННЕ БЕЛАРУСКАЙ ВЕРСІФІКАЦЫЯЙ СУСВЕТНЫХ ЦВЁРДЫХ ВЕРШАВАНЫХ ФОРМАЎ (ТАНКІ)

The Belarusian poetry of the second half of the twentieth century restored hard poetic forms as poly- and monostanza ones, it shows a high level of Belarusian poetic art.

У ХХІ стагоддзе беларуская паэзія ўступае, дасягнуўшы якасна іншага, вышэйшага ўзроўню, які характарызуецца сінтэзам вобразнага, філасофскага і навуковага асэнсавання і перасатварэння рэчаіснасці сродкамі мастацтва. Гэтая