

Память
расходящихся
тропек



Карим Бальц

Пять расходящихся тропок

<https://litres.ru/74020761>

SelfPub; 2026

Аннотация

Сколько на самом деле существует сюжетов? Четыре, как полагал Борхес? Тридцать шесть, как насчитали в XIX веке? Или всего два, как мрачно шутит современный автор?..

Перед вами путешествие по истории одной навязчивой идеи: исчислить, каталогизировать и разложить по полкам всю мировую литературу. От античного эпоса до постмодернистского молчания, размышление балансирует на грани между строгой аналитикой и поэтическим жестом, напоминая, что любая классификация — это прежде всего форма воображения...

Карим Бальц

Пять расходящихся тропок

Я начну с того, что перенесу вас в 1972 год, когда аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес, уже почти ослепший и назначенный директором Национальной библиотеки, выпускает книгу под названием «Золото тигров». В ней среди стихов, коротких притч и размышлений затерялось крохотное эссе, которое в русском переводе чаще всего именуют как «Четыре цикла». Оно занимает едва ли пару страниц, но именно ему суждено было стать одним из самых цитируемых, оспариваемых и завораживающих высказываний о природе словесности. В этом тексте Борхес, словно уставший от бесконечных лабиринтов собственного воображения, с почти утомленной грацией произносит тезис, который многие принимают за истину, многие за провокацию, но никто не может обойти молчанием. Тезис этот гласит: историй существует всего четыре. Всё остальное, что написано человечеством, лишь пересказывает их, варьирует, перелицовывает, прячет под новыми одеждами, но никогда не выходит за пределы этих четырех архетипических русел.

Борхес перечисляет их с той особенной интонацией, которая свойственна его зрелым эссе, где эрудиция незаметно переходит в мистификацию, а мистификация оказывается глубже иной эрудиции. Первая история — об укреплённом

городе, который штурмуют и обороняют герои. Это Троя, это любая осада, любой бастион, обреченный пасть, и любой воин, наверняка знающий, что он не увидит победы. Вторая история: о возвращении. Это Одиссей, десять лет скитающийся по морям, чтобы вновь увидеть дым над родной Итакой. Третья же история — о поиске, которую сам Борхес называет вариантом предыдущей. Это Ясон, плывущий за золотым руном, это рыцари Круглого стола, ищущие Грааль, это алхимики, охотящиеся за философским камнем. И наконец, четвертая история — о «самоубийстве бога». Здесь сходятся в странном, почти кощунственном соседстве Атис, оскоряющий себя во Фригии, Один, висящий на Мировом древе, пригвожденный копьем, и Христос, распятый римскими легионерами.

Когда вчитываешься в эти строки, постепенно осознаешь, что Борхес совершает сразу несколько вещей одновременно. Он предлагает типологию, которая по видимости описывает всю мировую литературу, но на самом деле он описывает не столько литературу, сколько определенный взгляд на нее. Этот взгляд избирателен, прихотлив, глубоко личен и в то же время претендует на универсальность. Это жест мудреца, который говорит: «Я прочёл все книги, и вот что я увидел в их бесконечном многообразии». Но мудрец этот одновременно и фальсификатор, и мистификатор, и человек, который прекрасно понимает, что любая классификация есть форма поэзии, а не форма науки.

Четыре — число совсем не случайное. Для Борхеса, воспитанного на каббалистических штудиях и платоновских диалогах, четыре стороны света, четыре стихии и четыре буквы Тетраграмматона очерчивали сам каркас мироздания. Историй столько же, сколько первичных координат, по которым душа ориентируется в пространстве собственного опыта. Укрепленный город задает ось внешней угрозы и героического противостояния, возвращение — ось центростремительной тоски по дому, поиск — ось центробежного стремления к неведомому, а смерть бога — вертикаль, соединяющую человеческое и божественное в момент жертвенного разрыва. Всякая нарративная вселенная, разворачиваясь, прочерчивает одну из этих линий, или две, или все сразу, но никогда не выходит за пределы полученной системы координат.

Чтобы понять, откуда взялась сама потребность сводить литературу к нескольким сюжетам, необходимо отступить на несколько шагов назад во времени. Идея о том, что количество сюжетов в мировой словесности ограничено, вовсе не родилась вместе с Борхесом. Она имеет долгую и почтенную историю, уходящую корнями в фольклористику девятнадцатого века, в сравнительную мифологию и попытки ученых отыскать общие корни для сказок, легенд и эпосов разных народов. Еще в середине девятнадцатого столетия, когда филология переживала свой героический период, исследователи начали замечать поразительное сходство между исто-

риями, рассказываемыми в разных концах земли. Сходство это требовало объяснения. Одни искали его в миграции сюжетов, другие в общности человеческой психики, третьи в единстве божественного откровения.

Однако прежде чем явились строгие каталоги, возникла сама догадка о том, что поток повествований можно остановить и рассмотреть «под лупой». Русский академик Александр Веселовский, работавший на стыке филологии и этнографии, предложил различать «мотив» и «сюжет». Мотив, по его мысли, простейшая, неразложимая единица повествования, своего рода атом: «солнце садится», «герой встречает противника», «красавица заточена в башне». Сюжет же — комбинация мотивов, которая уже поддается счёту и классификации. Веселовский утверждал, что мотивный фонд человечества невелик и относительно стабилен, а всё многообразие литературы рождается из перестановок этих атомов, подобно тому как из ограниченного числа химических элементов складывается весь материальный мир. Эта идея мерцает в основе любого последующего разговора о конечности сюжетов: если первичных кирпичиков конечное число, то и построек из них не может быть бесконечно много, сколь бы причудливыми они ни казались.

Позднее Владимир Пропп в своей «Морфологии волшебной сказки» (от 1928 года) довёл структурный подход до кристальной ясности. Он проанализировал сотню русских сказок из собрания Афанасьева и выяснил, что при всем раз-

нообразии лиц и приключений все они реализуют одну и ту же последовательность из тридцати одной функции действующих лиц. Вредительство, отправка героя из дома, испытание дарителем, получение волшебного средства, бой с антагонистом, возвращение, неузнанное прибытие, трудная задача, воцарение — эти и другие звенья выстраивались в жесткий каркас, на который нанизывались любые подробности. Разные персонажи могли выполнять одни и те же функции, но сама логика повествования оставалась неизменной. Пропп показал, что на уровне конкретных персонажей и декораций сказки безгранично вариативны, а на уровне синтаксиса удивительно единообразны. Это открытие стало для фольклористики тем же, чем таблица Менделеева для химии: за видимым хаосом проступила стройная и исчислимая система. И хотя Пропп изучал только один жанр, его выводы распространились далеко за его пределы, питая уверенность в том, что вся литература может быть описана конечным числом повествовательных формул.

Также стоит отметить, что в 1895 году французский театровед и литературовед Жорж Польти опубликовал книгу, которая называлась «Тридцать шесть драматических ситуаций». Польти, проанализировав огромный корпус драматических произведений от античности до современности, пришел к выводу, что все возможные сюжеты для пьес сводятся к тридцати шести базовым ситуациям. Среди них были такие, как «мольба», «спасение», «месть, преследующая пре-

ступление», «невольное преступление», «похищение», «загадка», «соперничество неравных» и многие-многие другие. Каждую из этих ситуаций он иллюстрировал примерами из мировой драматургии, и его классификация долгое время воспринималась как почти исчерпывающая. Однако при ближайшем рассмотрении становится ясно, что Польша классифицировал не столько сюжеты, сколько драматические коллизии, то есть те положения, в которых могут оказаться персонажи. Его тридцать шесть ситуаций — это скорее тридцать шесть типов конфликта, этикие «тридцать шесть завязок», из которых затем вырастает бесконечное разнообразие пьес.

Работа Польша уязвима для критики: она статична, она описывает отдельные сцены, а не движение целого. Между тем повествование всегда есть развёртывание во времени. Четыре цикла Борхеса, напротив, фиксируют именно траекторию, путь, а не остановку. Осада тянется годы и завершается гибелью, возвращение предполагает долгие странствия, поиск устремлен к обретению, самоубийство бога — мгновенное и меж тем вечное событие, в котором сходятся прошлое и будущее. Борхес мыслит кинематографически, а не фотографически. Именно эта временная протяженность делает его четверку столь пластичной и столь трудно опровержимой: любой рассказ можно спроецировать на одну из четырёх динамических кривых.

В двадцатом веке разговор о сюжетах приобрел новое из-

мерение благодаря возникновению психоанализа и аналитической психологии. Карл Густав Юнг ввёл понятие «архетипа» как универсальной психической структуры, которая проявляется в мифах, снах и произведениях искусства. С точки зрения Юнга, повторяемость сюжетов объясняется не заимствованием и не случайным совпадением, а тем, что все они восходят к глубинным слоям коллективного бессознательного. Истории, которые мы рассказываем, это истории о нас самих, о наших страхах, желаниях, конфликтах и надеждах, и потому они не могут быть бесконечно разнообразны. Они ограничены самой структурой человеческой психики, которая едина для всех времен и народов.

Юнгианские архетипы — Тень, Анима, Мудрый Старец, Самость — населяют внутренний театр души, и всякая внешняя фабула оказывается лишь проекцией внутренней драмы. С этой точки зрения четыре сюжета Борхеса можно прочесть как четыре стадии процесса, который Юнг называл индивидуацией. Осада — это столкновение Эго с Тенью, с хаотическими силами, угрожающими захлестнуть крепость сознания. Возвращение — это интеграция отторгнутых содержаний, примирение с собственным прошлым. Поиск представляет собой движение к Самости, часто символизируемой драгоценным предметом или священным центром. Самоубийство бога — это парадоксальная кульминация, в которой Я добровольно отказывается от своей отдельности, растворяется в нуминозном и обретает себя вновь уже

в преображенном виде. Разумеется, Борхес не формулирует этого в юнгианских терминах, но читатель, знакомый с аналитической психологией, без труда смакует этот подтекст.

Идея Юнга получила мощное развитие в работах американского мифолога Джозефа Кэмпбелла, который в 1949 году опубликовал книгу «Тысячеликий герой». Кэмпбелл, проанализировав мифы со всего мира, пришел к выводу, что все они рассказывают одну и ту же историю, которую он назвал мономифом. Это история о герое, который покидает обычный мир, отправляется в странствие, проходит через испытания, обретает некую награду или знание, а затем возвращается обратно, но уже преображенным. Мономиф Кэмпбелла иллюстрирует метафизическую карту человеческого пути; это инициатическая схема, которая лежит в основе и древних мистерий, и современного кинематографа. Прославленный режиссёр Джордж Лукас, как известно, сознательно строил сценарий «Звездных войн» по модели Кэмпбелла, и с тех пор голливудские сценаристы штудируют «Тысячеликого героя» как учебник.

Кэмпбелл выстраивает путешествие героя как последовательность из семнадцати стадий, объединенных в три больших акта: уход-инициация-возвращение. В акте ухода герой получает зов к странствию, сперва отвергает его, затем встречает наставника, пересекает порог и оказывается в «чреве кита», то есть в области неизведанного. Инициация включает дорогу испытаний, встречу с богиней, прими-

рение с отцом, апофеоз и обретение дара. Возвращение требует от героя отказаться от блаженства, чтобы принести дары людям, преодолеть магический порог обратно и стать «господином двух миров». Этот путь, по Кэмпбеллу, не просто описывает мифы Осириса, Прометея, пути Будды, Христа, но и лежит в основе нашего внутреннего опыта: каждый человек, проходя через кризисы и трансформации, проживает мономиф в своей психике, даже если внешне его жизнь кажется ничем не примечательной.

Если мы попытаемся наложить сетку кэмпбелловского мономифа на четыре цикла Борхеса, мы увидим любопытные пересечения и расхождения. История об осажденном городе легко может быть прочитана как часть испытаний героя, возможно, как «дорога испытаний» или финальная битва перед апофеозом. История о возвращении прямо соответствует третьему акту мономифа, но с важной оговоркой: Борхес, помнящий скандинавский Рагнарёк, акцентирует цикличность и возобновление после катастрофы, тогда как Кэмпбелл склонен к линейному, прогрессивному прочтению, где возвращение знаменует новый этап в развитии мира. Поиск у Борхеса оказывается амбивалентным: в древности он завершился победой, а ныне обречен на провал. Это ставит под вопрос оптимизм мономифа, в котором герой принципиально достигает цели и приносит дар. И, наконец, четвертый сюжет Борхеса — самоубийство бога — может быть соотнесен с этапом апофеоза или жертвы, но с тем важным отличием,

что здесь отсутствует последующее воскресение как новое начало. Жертва окончательна и ввергает мир в состояние, где традиционные смыслы уже не работают.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.