УДК 82–312.1; 82–1/-9 DOI: 10.31249/hoc/2022.03.07

Огнева Е.В.*

ДИАЛОГ ДЕТЕКТИВА И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ФАНТАСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ АДОЛЬФО БЬОЯ КАСАРЕСА 1940-х годов©

Аннотация. В статье рассматривается плодотворный период творчества выдающегося аргентинского прозаика XX в. Адольфо Бьоя Касареса – 1940-е годы. Это время, когда сформировалась его оригинальная творческая манера, которая изучается с точки зрения соотношения в ней элементов и черт, присущих как развлекательной, так и «высокой» литературе. Анализ романа «Изобретение Мореля» (1940) и новеллы «Память о Паулине» (1948) позволяет проследить, как в прозе Бьоя Касареса черты детективного жанра органично соединяются с философской фантастикой и какой отпечаток на этот художественный эксперимент накладывает, обогащая его, сотрудничество писателя с Хорхе Луисом Борхесом и Сильвиной Окампо.

Ключевые слова: аргентинская проза XX в.; Адольфо Бьой Касарес; Хорхе Луис Борхес; Сильвина Окампо; развлекательная литература; детектив; философская фантастика.

Поступила: 13.04.20–22 Принята к печати: 14.05.2022

****Огнева Елена Владимировна** – *кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия, e-mail: ognelen@hotmail.com*

***Ogneva Elena Vladimirovna** – PhD in Philology, Leading Research Fellow, Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, e-mail:ognelen@hotmail.com*

© Огнева Е.В., 2022

Ogneva E.V.

Dialogue of crime and intellectual fiction in the works of Adolfo Bioy Casares in the 1940 s

Abstract. The article deals with the prolific creative period of the prominent Argentine prose writer of the twentieth century Adolfo Bioy Casares – 1940-s. This is the time when his original artistic style was formed, which is studied in the context of the interrelation of elements and features, inherent in both popular and "elevated" literature. The analysis of the novel *The Invention of Morel* (1940) and the short story *In Memory of Pauline* (1948) allows us to trace how in Bioy Casares's prose the features of the crime fiction genre are organically combined with philosophical fiction, and what enriching imprint on this artistic experiment has been left by the collaboration of the writer with Jorge Luis Borges and Silvina Ocampo.

Keywords: Argentine prose of the twentieth century; Adolfo Bioy Casares; Jorge Luis Borges; Silvina Ocampo; popular literature; crime fiction; philosophical fiction.

Received: 13.04.20–22 Accepted: 14.05.2022

О творчестве Адольфо Бьоя Касареса (1914–1999) литературоведы начали спорить вскоре после того, как вышел и был переведен на несколько языков его роман «Изобретение Мореля» (La invención de Morel, 1940). Самостоятельное произведение писателя, известного как друга и соавтора Хорхе Луиса Борхеса, провоцировало и продолжает провоцировать исследователей на поиски сходств и отличий, выявление собственного голоса Бьоя Касареса и «эха» борхесовского слова в его творчестве.

Опыт соавторства[1] – создания «несерьезного детектива», где, по признанию Борхеса, главной художественной задачей была сатира на Аргентину начала 1940-х годов, пригодился Бьою Касаресу и впоследствии. Он вновь пробует силы в этом жанре в 1946 г., на сей раз в

[1] Имеется в виду известная литературная мистификация «Шесть загадок для дона Исидро Пароди» (Seis problemas para don Isidro Parodi, 1942), изданная под псевдонимом Бустос Домек, и повесть «Образцовая смерть» (Un modelo para muerte, 1946), автором которой значился Бенито Суарес Линч. В этой работе мы рассматриваем только те произведения, которые в эти годы Бьой Касарес подписывал своей фамилией.

соавторстве со своей женой, аргентинской писательницей Сильвиной Окампо (1910–1993). Роман «Ненависть любви» (Los que aman, odian, 1946) задумывается и пишется ими параллельно работе с Борхесом над «Шестью загадками...» и по «горячим следам» совместной работы всех троих – Борхеса, Бьоя и Окампо – над составлением и выпуском «Антологии фантастической литературы» (1940). И, что особенно важно – после того, как Бьой Касарес обрел славу серьезного и самостоятельного писателя, автора «Изобретения Мореля». Напрашивается вывод о том, что он пробует разные подходы в стремлении отформатировать жанр, где в той или иной пропорции вступили бы в эффектный симбиоз занимательность, загадки для взыскательного интеллекта, философские вопросы и авторская ирония.

О том, что затронутые в «Изобретении Мореля» серьезные философские проблемы продолжают волновать Бьоя Касареса на протяжении всего десятилетия этих эстетических поисков, свидетельствует выход в 1948 г. новеллы «Память о Паулине» (Memorias de Paulina). То есть, иными словами, маятник эксперимента вновь возвращается от «несерьезного» к «серьезному», от массового – к элитарному, от «низкого» – к «высокому».

Впрочем, граница между массовым и элитарным в данном случае достаточно зыбкая. Именно в эти годы Борхес, эрудит и уже непререкаемый авторитет в области литературного вкуса, выступает за реабилитацию детектива и фантастики, за знакомство аргентинцев с лучшими мировыми образцами жанров. В предисловиях к антологиям фантастической и детективной литературы, в рецензиях на переводы он провозглашает нечто похожее на то, что сорок лет спустя заявит Умберто Эко в своих «Заметках на полях “Имени Розы”»: этот пласт культуры таит в себе немало сокровищ, провоцирует творческий потенциал читателя.

Более того, сам Борхес не только отдает в своем творчестве огромную дань этим жанрам, но и с успехом «отвоевывает» у массовой культуры еще одну территорию. Речь идет о фигуре гаучо, воспетого в поэмах и народных романсах в XIX в., и ставшего в начале века XX добычей своего рода «лубочной» литературы плодовитого автора Эдуардо Гутьерреса. После «черных» романов и пьес Гутьерреса вернуть фигуру аргентинского гаучо в сферу высокой литературы и поднять ее до уровня национального символа, «очистив» от напластова-

ний, привнесенных массовой культурой, было непросто, но Борхес с честью справился с этой задачей.

Заимствовать, переосмысливать, наполнять новым содержанием – сходную художественную задачу вновь и вновь на протяжении 1940-х годов решает и Адольфо Бьой Касарес. Однако его привлекает другая традиция развлекательной литературы, которая существовала в Аргентине еще с конца XIX в. У истоков научно-фантастической литературы в Аргентине стоит фигура Эдуардо Ладислао Ольмберга (1852–1937).

Фигура Ольмберга, которой, к сожалению, до недавних пор не уделялось достаточно внимания историками аргентинской литературы[1], весьма интересна. Это был серьезный, именитый ученый, биолог и зоолог, директор столичного зоопарка, человек, увлеченный идеей просвещения масс. Стремление заинтересовать наукой о природе самую широкую аудиторию не сделало его, однако, популяризатором. Он пошел иным путем. Так родился писатель-фантаст Ольмберг, который опубликовал в 1875 г. свой роман, печатавшийся с продолжением, «Чудесное путешествие сеньора Ник-Нака на планету Марс».

Трудно сказать, что больше восхитило в этом романе юного Бьоя Касареса сама идея фантастического путешествия или увлекательная возможность построения утопии, авторская ирония или неожиданная в аргентинском романе-фельетоне того времени металитературная игра. Однако все эти элементы так или иначе будут потом освоены в его прозе 1940-х годов. Любопытно, что межпланетное путешествие у Ольмберга осуществляется без помощи какого-либо технического изобретения (в отличие от тех путешествий, которые изображены в романах Герберта Уэллса и Жюля Верна, также высоко ценимых Бьоем Касаресом). Это скорее результат неких спиритических усилий, движение духовных субстанций...

И вот на пересечении жанров научной фантастики и детектива, в новом для аргентинской прозы срединном поле рождается «Изобретение Мореля» – произведение, генетически связанное и с романом

[1] Среди сравнительно недавних работ об этом писателе стоит отметить: *Page J.* Reflex ividaden laobra de Eduardo Holmberg: el rol de la cienciaficcióny la fantasíaen la modernizacióny el control del asmasas // RevistaI beroamericana. – Abril-Septiembre, 2017. – Vol. 83, P. 259–260, P. 431–447; *Gasparini S.* Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX. – Buenos Aires : Santiago Arcos, 2012.

Ольмберга, и с европейской традицией, и с литературными экспериментами, которыми было отмечено соавторство Бьоя Касареса и Хорхе Луиса Борхеса.

Творческое содружество двух писателей не исчерпывалось, как известно, совместными публикациями и связями внутри кружка, куда, кроме Борхеса и Бьоя входили сестры Окампо, Виктория и Сильвина, и сестра писателя художница Нора Борхес. Было и то, что Бьой Касарес в интервью и воспоминаниях не раз называл чудесной «формой праздности» – разговоры, где «обкатывались» темы и мотивы возможных произведений, их потенциальные метаморфозы и скрытые возможности.

Так, например, в одной из таких бесед Бьой «подарил» Борхесу идею рассказа «Пьер Менар, автор Дон Кихота» (Pierre Menard, autor del Quijote, 1939). А содержание другого разговора стало зачином культовой новеллы Борхеса «Тлён, Укбар, Орбис Терциус» (Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, 1940). Примечательно, что эта новелла создавалась одновременно с «Изобретением Мореля», и образ ее автора, Бьоя Касареса, фигурирует в завязке борхесовского текста. Бьой-персонаж будто бы произносит загадочную цитату из произведения некоего ересиарха. Смысл ее в том, что соития и зеркала отвратительны, ибо умножают сущее. Поиск первоисточника и становится у Борхеса началом рокового расследования, которое впоследствии приведет к катастрофе – агрессии фикционального мира, результата очередной – интеллектуальной – попытки «умножить сущее».

Бьой Касарес-писатель заявлял впоследствии, что цитата, произнесение которой Бьою-персонажу приписывалась Борхесом – чистой воды вымысел последнего. Наоборот, признается Бьой, зеркала как особые окна в фантастические пространства его всегда завораживали, как и «возможность создания машины, способной с точностью зеркала воспроизвести для наших пяти или шести чувств человека», «…что и стало основной темой “Изобретения Мореля”» [Bioy Casares, 1999, p. 92–93].

Завязка «Тлёна...» связана с «Изобретением Мореля» еще одной нитью. Персонажи Борхес и Бьой обсуждают нарративную стратегию, которая бы не просто усложнила возможности интерпретации загадочной истории, но актуализировала заложенную в тексте двусмысленность, воспитывая особый тип читателя, способного на присталь-

ное перечитывание. Этот образчик литературной рефлексии окажется впоследствии своего рода «скрытым эпиграфом», ключом к романам и рассказам Бьоя Касареса.

«Изобретение Мореля» уже на уровне заглавия демонстративно говорит о желании вызвать целый ряд реминисценций и удовлетворить ряд читательских ожиданий, связанных с развлекательной литературой, традицией научной фантастики и «Островом доктора Моро» Герберта Уэллса в частности. На поверхности и апелляция к «островному мифу» в самом разном его изводе, а завязка отсылает к истории беглеца, осужденного на смерть и скрывающегося от правосудия, который станет невольным и единственным участником расследования массового убийства на необитаемом острове. Бьой Касарес словно задается целью «накопить» как можно больше топосов и жанровых конвенций развлекательной литературы (к ним следует добавить тему фатальной безответной страсти и жестокой ревности), чтобы затем по ходу повествования перекодировать свое художественное построение.

Сам по себе симбиоз признаков и условностей развлекательной литературы, объединенный общим знаменателем экзотического детектива, мог бы стать блестящей пародией на произведение массовой культуры. Но Бьоя Касареса не переставал занимать философский аспект проблемы «умножения сущего», материализации субъективного, бескрайних и опасных возможностей человеческого интеллекта – словом, всего того, из споров о чем родился борхесовский «Тлён...». Однако собственно детективная основа его романа связана с «изобретением», чудесной и чудовищной машиной Мореля, в отличие от борхесовского «иного мира», рожденного силой системного коллективного вымысла.

По замыслу Бьоя Касареса, детектив и черты интеллектуальной, философской фантастики должны то просматриваться в эксплицитном диалоге, то втягивать в своеобразный полилог и признаки «высоких» жанров – конфессиональной прозы, апологии, диспута, завещания.

Анонимный повествователь, чьи записки составляют основу текста романа, намеренно дезориентирует читателя, допускает массу ошибок и неточностей, говоря о времени происходящего, о географическом положении острова. Его записки – это дневник «ненадежного рассказчика», который утаивает и искажает факты. Это и попытка оправдания за преступления, заставившие его бежать из «большого

мира»... И протоконспект философского труда во славу Мальтуса и его теории – вроде бы чисто орнаментальные отступления, если не предположить, что это реплика в сторону Борхеса с его цитатой об «умножении человеков»... И хроника расследования того, что долго, почти до самого конца воспринимается персонажем не как убийство, но как бегство людей с острова...

Столь нарочитое смешение «серьезных» тем и жанров снижается особым модусом письма – смятенным, высокопарным, нервным. Но именно этому заумному чудаку дано будет испытать леденящий ужас Робинзона Крузо, обнаружившего след чужой ноги на песке необитаемого острова – сначала музыку, потом голоса. Оживут развалины, появятся гуляющие люди, потом вновь все превратится в необитаемые обветшалые постройки, а затем опять, как ни в чем не бывало, выйдут погулять среди новеньких строений те же люди и среди них – предмет страсти наблюдателя, прекрасная Фостин.

Ракурс взгляда-камеры очень субъективен, он позволяет читателю не совсем доверять рассказчику, до конца не устанавливать степень правдивости того, о чем он повествует (Сон? Повторяющаяся галлюцинация? Внушение?). Соглядатай постепенно превращается в интерпретатора иного, фикционального мира, живущего по своим странным законам[1].

Откровения рассказчика – это еще и рама для другого текста, «желтых листочков» ученого, некоего Мореля, чье изобретение, если верить его записям, и позволило остановить время, навеки запечатлев живыми и счастливыми его гостей на острове. Их отпуск «записан» и бесконечно, пока работают аккумуляторы машины, годы и годы, будет воспроизводиться на опустевшем острове. Трехмерные «призраки» будут гулять, танцевать, читать в этом Эдеме, куда однажды и попадет рассказчик.

[1] Тема влияния кино на создание романа Бьоя Касареса стала предметом для целого ряда исследований. Да и сама поэтика следящего ока сделала это произведение Адольфо Бьоя Касареса идеальным исходным материалом для экранизаций, в разной степени верных оригиналу [см.: Зенкин, 2019]. См. об этом также: [Dámaso Martínez …]. Остается недостаточно исследованной и проблема влияния «Изобретения Мореля» на творчество Алена Роб-Грийе. Известно, что опыт прочтения этого романа использовался при экранизации «Прошлым летом в Мариенбаде».

Текст Мореля – продолжение его лекции, адресованной его ошарашенным жертвам. Весь этот вставной материал, лишь формально отсылающий к эксперименту уэллсовского доктора Моро и передвижению душ в пространстве у Ольмберга, скорее вписывается в традицию исповедей преступных «своевольцев» – от Жана Сбогара у Нодье, Виктора Франкенштейна из одноименного романа Мери Шелли до бальзаковского Вотрена, до Раскольникова. Улучшить или изменить мир, заплатив самую высокую цену, – такова амбициозная мечта изобретателя у Бьоя Касареса. Но эксперимент не совершенен, не безопасен – «запечатлеваясь», «увековечиваясь», объекты облучаются и в муках погибают[1].

Расследование «идеального преступления»[2] Мореля постепенно выводит проблематику романа на более высокий уровень: автор подспудно продолжает разговор с Борхесом, начатый его alter ego в «Тлёне...»: какие опасности таит в себе создание фикциональной реальности? Каковы ее возможности и границы?

Морель хочет создать своеобразную утопию – навеки «растянуть» отдых на райском острове, осчастливив друзей помимо их воли, – но тем самым приговорив их. Так «переворачивается» традиционная для латиноамериканской литературы антиномия: райский сад становится адом. Однако художественное построение усложняется еще и мотивом небескорыстия демиурга: Морель иначе не может добиться взаимности Фостин, как «пленив» ее образ, запечатлев иллюзию счастья с ней. Изобретатель выступает не только как инфернальный режиссер, но как манипулятор, принуждая, обманом заставляя Фостин (не слу-

[1] Описывая результаты эксперимента Мореля в 1940 г., Адольфо Бьой Касарес оказался, к сожалению, пророком: он очень точно воссоздал симптомы того, что впоследствии станет называться лучевой болезнью.

[2] «Фостин целыми днями повторяет одни и те же действия, теряет свою индивидуальность, ее можно созерцать, но она сама созерцать не способна, она – жертва столь совершенного преступления, что из-за его совершенства и преступление перестает существовать», – пишут испанский литературовед В. Сильва Эчето и чилийский исследователь Р.Ф. Браун Сартори [Silva Echeto y Browne Sartori, 2001]. Однако нельзя согласиться с другим их утверждением: «Вселенная симулякров шлет им зеркальные отражения их взглядов, не позволяющие им видеть ничего, кроме их самих» – в оригинале: reflejos de sí mismos) [Silva Echeto y Browne Sartori, 2001]. Преступление Мореля как раз тем и бессмысленно-жестоко, что не позволяет виртуальным фигурам вообще ничего ощущать, видеть – даже «их самих».

чайно таково имя героини – Faustine) остаться в «прекрасном остановившемся мгновении». Эту фаустианскую сущность эксперимента дано постичь рассказчику, который осознает все нюансы существования Образа – без души, без тела. Подобно отражению, Фостин видна – но не может видеть, чувствовать.

Разгадкой преступления Мореля построение Бьоя Касареса не исчерпывается: увлечение рассказчика образом Фостин провоцирует своеобразный «поворот винта», выводя повествование на новый уровень. Ясно понимая всю нравственную ущербность преступного ученого, рассказчик превращается в нового Мореля. Бесовское изобретение словно бы обещает ему взаимность Фостин, пусть даже иллюзорную взаимность призрака. И, подвергая себя смертельной опасности, он с помощью еще работающих машин Мореля становится одним из участников виртуальной игры, «вписывая», «встраивая» свою призрачную фигуру в чужой режиссерский замысел!

Проклиная своего мертвого соперника, повествователь мечтает усовершенствовать его изобретение, чтобы когда-нибудь преодолеть преграду неполноты зеркального отражения и проникнуть в сознание Фостин... Таким образом то, что у Борхеса, развиваясь из общего с Бьоем замысла, вырастает в объемную философско-эстетическую конструкцию, – у его друга до философской конструкции поднимается из тьмы житейских деталей, из мотивов, сюжетов и клише развлекательной литературы.

Любовь к призрачной Фостин заставляет беглеца, этого вольнолюбца, индивидуалиста, принять правила игры, навязанные Морелем – добровольно стать участником чужого спектакля. Однако трагический накал его последних признаний снимается, если читатель воспользуется подсказкой, сформулированной в завязке «Тлёна...», где Борхес и Бьой Касарес рассуждают о том, «как лучше всего написать роман от первого лица, где рассказчик о каких-либо событиях умалчивал или искажал бы их и впадал во всяческие противоречия, что позволило бы некоторым – очень немногим – читателям угадать правду» [Борхес, 1984, с. 50].

В данном случае малозаметным фактором, выполняющим функцию остранения и ставящим под вопрос всю конструкцию, становится элемент паратекста – примечания издателя. Тот поправляет неточности Мореля, комментирует записки – те самые, которые по условиям

художественной задачи получить просто невозможно. Таким образом «текст беглеца» превращается в некий симулякр, а его расследование, любовные жалобы и философские рассуждения – в часть изящной литературной игры, рассчитанной на сотворческие усилия читателя элитарной литературы.

В «Изобретении Мореля» писателем используется прием, который будет повторяться и совершенствоваться в прозе последующих лет: обман читательских ожиданий, внезапное переключение повествовательного регистра, смена жанровых конвенций, «послойная» отмена версий происходящего[1].

Расследование и любовная история, играющие в «Изобретении Мореля» все же вторичную роль по отношению к утопии, связанной с экспериментом и ее осмыслением, переместятся на первый план в романе «Ненависть любви». Он задумывался и обсуждался с соавтором писателя, Сильвиной Окампо, уже во время написания «Изобретения...». На первый взгляд, это традиционный, вполне добротный, образчик жанра – повествование об убийствах, совершенных в небольшом аргентинском курортном отеле. Но в контексте творчества Адольфо Бьоя Касареса он читается как иронический или пародийный постскриптум к «Изобретению Мореля». Это вновь «убийство в раю», только вместо райского острова – курорт, райский берег, удаленный от цивилизации. Закрытость отрезанной бурей от большого мира этой аргентинской глубинки, вынужденное сосуществование постояльцев, фигура непрофессионального детектива – ученого-гомеопата, любителя литературы, безответная любовь убийцы – образы и мотивы, в упрощенном виде перекочевавшие в детектив из предыдущего романа.

Акцент здесь сделан на самом феномене «ненависти любви» (в оригинале название звучит как «Те, кто любит, ненавидят»), намек на который просматривается и в «Изобретении...». Ведь увековечивая обожаемую Фостин, Морель отнимает у нее жизнь, при этом отдавая и свою. Это единственная форма сближения с Другим, максимального – но трагически неполного. В «Ненависти любви» убийцей Мери оказывается мальчик, одержимый безответной подростковой влюбленно-

[1] Этот принцип будет эффектно и емко сформулирован как «принцип матрешки» в одном из последних сборников рассказов Бьоя Касареса «Русская кукла» (Una muñeca rusa, 1992). Подробнее об этом см.: [Огнева, 1995].

стью. Как и Морель, он спровоцирует дальнейшую цепочку несчастий, обрекая на смерть и других неповинных людей... Как и Морель, мальчик сознательно обречет и себя на погибель – даст унести себя в открытое штормовое море ветхому кораблю... Как и Морель, юный убийца будет стремиться «остановить мгновенье», навеки запечатлев красоту, убивая ее. В его коллекции есть и прекрасный образец – чучело альбатроса. Так «морелевская» тема пародийно обращена к читателю, знакомому с европейской романтической литературой.

Образы Кольриджа и Бодлера здесь не единственные; вязь литературных реминисценций заставляет угадать помимо просто ценителей детектива и поклонников «Изобретения Мореля» еще одного адресата: знатока культуры, того самого элитарного читателя, образ которого (*gente culta*) нередко всплывает в интервью Бьоя Касареса. Авторы «Ненависти любви» сознательно и последовательно выводят себя из поля «низовых жанров». Полемика с массовой культурой, «чтивом», на котором воспитан недотепа-полицейский, ведется даже и на сюжетном уровне: расследование строится на неверных стереотипах. Впрочем, опасность «готовых решений» таит в себе не только чтение развлекательной литературы (упоминаются имена Виктора Шербюлье, Николаса Уайзмена, Льюиса Уоллеса), но и классика (Гюго).

Незадачливый, чудаковатый, находящийся в плену своих предрассудков и фобий рассказчик из «Ненависти любви» станет своего рода переходной фигурой между беглецом из «Изобретения Мореля» и повествователем в «Памяти о Паулине». Всех троих объединяет «ненадежность», неполнота знания, «зашоренность», мешающая объективной передаче происходящего. Но смешной гомеопат-книгочей из детективного романа все же скорее наблюдатель, чем участник событий. А в новелле «Память о Паулине» писатель возвращается к фигуре невольного участника, того, кто станет одной из жертв чужой злой воли.

Детективная линия в новелле, связанная с убийством Паулины соперником рассказчика, ревнивцем Монтеро, теперь выполняет лишь служебную функцию. Тут нет загадки. Расследуется другое – таинственные последствия преступления.

Новелла выстроена так, чтобы читатель постепенно догадался о том, что представления рассказчика об отношениях с Паулиной основаны на иллюзии, которая подпитывается, культивируется детскими

воспоминаниями. Писатель в предисловии с известной долей самоиронии называет стиль этих описаний слащавым (azucarado). С умилением друг Паулины воссоздает их детские разговоры в беседке, совместное чтение, признания о том, что у них одна на двоих душа. Эти слова, да и сама беседка среди буйства цветов и зелени латиноамериканскому читателю служит недвусмысленной отсылкой к классическому произведению романтизма – «Марии» Хорхе Исаакса (María, 1870).

Даже разлука повзрослевших влюбленных, отъезд героя в Англию и трагическая весть о гибели возлюбленной по возвращении представляют собой тщательное следование сюжету и мотивам, элегическому тону «Марии». Следование настолько демонстративное, вызывающее, что становится очевидно: тут-то и обнаруживает себя вся мера его «ненадежности», наивности. Нарочито стилизуя свои воспоминания, он «сам обманываться рад», выдает желаемое за действительное. То, что он выдает за изгнание из Эдема, грубое вторжение в их жизнь Монтеро было на самом деле сознательным выбором Паулины, воспринимавшей их отношения с рассказчиком просто как детскую дружбу. Взгляд-камера ревнивого рассказчика следит за тем, как развиваются отношения Паулины с его соперником в первый вечер знакомства, он видит, но не слышит, а увиденное домысливает. Точно так же ревнивый взгляд-камера его соперника, Монтеро, наблюдает за последней встречей Паулины и рассказчика перед его отъездом в Англию – следит, не слыша слов, через стеклянную дверь в сад[1].

Бьоя Касареса завораживают возможности, которые таит в себе этот художественный прием: восполнения лакуны, додумывания, трансформации того, что было на самом деле, – иными словами, порождения человеческим сознанием различных альтернативных реальностей. В том числе и допущения того, что они в какой-то форме способны материализоваться и разрушительно влиять на жизнь других людей. Так и происходит в новелле.

[1]Испанский литературовед Х. де Наваскуэс делает интересное наблюдение, говоря о том, что материалом для генерирования фикционального у обоих соперников является именно воспоминание. У рассказчика это – райский сад детства, у Монтеро – память о первом знакомстве с Паулиной [Navascués, 1994]. Развивая его мысль, можно сказать, что Бьой Касарес описывает иллюзию, основанную на иллюзии, этакую «химеру второго порядка».

Зловещая фигура начинающего писателя-мизантропа Монтеро напоминает Мореля страстной увлеченностью своей темой. «Изобретение» – машина, воспроизводящая души, – сюжет его фантастических рассказов, которые небрежно и насмешливо представлены в конспективном пересказе повествователя. Это изобретение – своего рода антипод «одной души на двоих», ответ мечте и иллюзии друга Паулины.

Писатель многозначительно использует фигуру умолчания – воображение читателя может подсказать, что «машина» существует не только в литературных опусах Монтеро. Ибо что как не ее инфернальная власть заставит рассказчика по возвращении из Англии, пока до него не дошла весть об убийстве Паулины, пережить счастливое свидание с возлюбленной? Прибегая к своей излюбленной нарративной стратегии – «принципу матрешки» – Бьой Касарес раз за разом снимает интерпретации свидания, опровергая версии одну за другой. Живая Паулина раскаялась в совершенной ошибке и вернулась к рассказчику… Убитая Паулина, «невеста-призрак», верная детскому признанию об «одной душе на двоих», нашла способ исправить горе, причиненное при жизни неверным выбором... И наконец, по сумме проступивших в памяти деталей, расположению предметов, отражений в зеркалах[1], чужим интонациям, открывается третье, наиболее убедительное истолкование: свидание было своеобразной эманацией той сцены, которую дорисовала ревнивая фантазия соглядатая-убийцы!

Сенсационный сюжет с криминальными и научно-фантастическими мотивами возвращает нас, однако, к тому кругу интеллектуальных построений, философский уровень осмысления которых задан в не раз упомянутой выше новелле Борхеса «Тлён, Укбар, Орбис Терциус». Где границы возможностей творческого разума, в чем опасность порождения виртуальных образов и даже миров? В отличие от Борхеса, Бьоя Касареса интересует и непостижимость человеческого характера, его загадка, которая никак не разрешается при выборе одного-единственного канона и жанра. И сама тщета человеческих расчетов, относительность и призрачность человеческой сво-

[1]Американская исследовательница Синтия Данкен, говоря о двусмысленности репрезентации образа Паулины, справедливо подчеркивает роль зеркала, с помощью которого «чужое» воспоминание оживает в памяти рассказчика [Duncan, 1991]. Основываясь на ее анализе визуализации в новелле «Память о Паулине», можно и здесь увидеть аллюзию на борхесовскую цитату о зеркалах, «умножающих» реальность.

боды – общий с Борхесом материал, но соотносится он у Бьоя не с загадкой миропорядка, которую можно или нельзя расшифровать, а с постижением человеческой воли Другого, чужим выбором и решением более сильной личности.

Таким образом, Бьой Касарес в течение 1940-х годов неоднократно возвращается к попытке если не стереть, то расшатать границу между литературой элитарной, с одной стороны, и популярной, развлекательной, массовой – с другой. Свести тип этого взаимодействия к единой формуле не представляется возможным, настолько оно многолико. Бьой Касарес прибегает к пародированию, цитированию, пародийному самоцитированию, аллюзиям и реминисценциям, стилизации и делает ресурсы авантюрного, любовного, научно-фантастического или детективного романа демонстративно узнаваемыми. Но служат они, как правило, для выведения затронутой темы на иную степень осмысления – ту, которая присуща интеллектуальному роману.

С.Н. Зенкин, рассматривая сходные процессы в позднейшей литературе, в творчестве Гарднера, Бориса Виана и Марио Варгаса Льосы и развивая мысли Ю.М. Лотмана о «тексте в тексте», наметил три способа схожего взаимодействия [Зенкин, 2003, с. 158]. Однако произведения Бьоя Касареса окончательно не сводятся ни к одному из них: это ни «цитатное полотно», ни сосуществование бок о бок двух художественных кодов и не всегда текст с «двойной адресацией». Представляется продуктивным рассматривать их, скорее, как своеобразную форму диалога, в который вовлечены «высокая» и «низкая» культуры. Каждой из них попеременно дается слово, они окликают друг друга, опровергают, совместно ищут истину, поочередно снимая кажимости и отказываясь от ненадежных решений. Родившееся из диалогов с Борхесом, творчество его собеседника сохраняет черты такой диалогичности на протяжении многих лет.

Список литературы

Борхес Х.Л. Тлён, Укбар, Орбис Терциус // *Борхес Х.Л.* Проза разных лет. – Москва : Радуга, 1984. – С. 50–61.

Зенкин С.Н. Образ и остров (наррация и визуальность в «Изобретении Мореля» Адольфо Бьоя Касареса) // Шаги = Steps. – 2019. – Т. 5, № 2. – С. 53–85.

Зенкин С.Н. Массовая культура – материал для художественного творчества : к проблеме текста в тексте // Популярная литература. – Москва : МГУ, 2003. – С. 158–168.

Огнева Е.В. Адольфо Бьой Касарес. Русская кукла // Диапазон. Вестник иностранной литературы. – 1995. – № 1. – С. 29–31.

Bioy Casares A. La invención de Morel. – Madrid : Cátedra, 1982. – 341 p.

Bioy Casares A. En memoria de Paulina. La trama celeste. – Madrid : Castalia, 1990. – 265 p.

Bioy Casares A. Memorias. – Barcelona : Tusquets, 1999. – 197 p.

Dámaso Martínez C. La invención de Morel: la renovación fantástica y la influencia del cine. – URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-invencion-de-morel--la-renovacion-fantastica-y-la-influencia-del-cine/html/ 41 a96 ea7–84 bb-4 cc6–8886–15 e94 f4 f397 d_3. html

Duncan C. «En memoria de Paulina» de Adolfo Bioy Casares, o El deseo del otro. – URL: https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6450; Semiosis, enero-diciembre 1991. – N 26–29/ – P. 337–351.

Navascués J. Perspectivas y espacios del engaño en un cuento de Bioy Casares // Rilce. – 1994. – Vol. 10, N 2. – P. 83–118.

Ocampo S., Bioy Casares A. Los que aman, odian. – Buenos Aires : Emecé, 1946. – 119 p.

Silva Echeto V., Browne Sartori R.F. En búsqueda de la espectrología de Faustine. A propósito de *La invención de Morel* // Espéculo. Revista de estudios literarios. – Universidad Complutense de Madrid. – 2001. – N 19. – P. 74–79.

References

Borhes, H.L. Tlyon, Ukbar, Orbis Tercius [Tlen, Ukbar, Orbis Tertius]. In Borhes H.L. *Proza raznyh let* [Borges H.L. Prose of different years]. Moscow : Radugab Publ., 1984, pp. 50–61 p. (In Russ.)

Zenkin, S.N. Obraz i ostrov (narraciya i vizual'nost' v «Izobretenii Morelya» Adol'fo B'oya Kasaresa) [The image and the island (narrative and visuality in the “Invention of Morel” by Adolfo Bioy Casares)]. In *Shagi = Steps*. 2019. Vol. 5, no. 2, pp. 53–85. (In Russ.)

Zenkin, S.N. Massovaya kul'tura – material dlya hudozhestvennogo tvorchestva: k probleme teksta v tekste [Mass culture is a material for artistic creativity: on the problem of text in the text]. In *Populyarnaya literatura*. Moscow : MGUb Publ., 2003, pp. 158–168. (In Russ.)

Ogneva, E.V. Adol'fo B'oj Kasares. Russkaya kukla [Adolfo Bioy Casares. Russian doll]. In *Diapazon. Vestnik inostrannoj literatury*, no. 1, 1995, pp. 29–31. (In Russ.)

Bioy Casares, A. *La invención de Morel*. Madrid, Cátedra Publ., 1982. 341 p. (In Span.)

Bioy Casares, A. En memoria de Paulina. In *La trama celeste.* Madrid, Castalia Publ., 1990. 265 p. (In Span.)

Bioy Casares, A. *Memorias*. Barcelona, Tusquets Publ., 1999. 197 p. (In Span.)

Dámaso Martínez, C. *La invención de Morel: la renovación fantástica y la influencia del cine*. URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-invencion-de-morel--la-

renovacion-fantastica-y-la-influencia-del-cine/html/ 41 a96 ea7–84 bb-4 cc6–8886–15 e94 f4 f397 d_3. html (In Span.)

Duncan, C. *«En memoria de Paulina» de Adolfo Bioy Casares, o El deseo del otro*. URL: https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6450; Semiosis, enero-diciembre 1991, no. 26–29, pp. 337–351. (In Span.)

Navascués J. Perspectivas y espacios del engaño en un cuento de Bioy Casares // Rilce 10, 2, 1994. – P. 83–118. (In Span.)

Ocampo, S. y Bioy Casares, A. *Los que aman, odian*. B.-Aires, Emecé Publ., 1946. 119 p. (In Span.)

Silva Echeto, V. y Browne Sartori, R.F. En búsqueda de la espectrología de Faustine. A propósito de *La invención de Morel*. In *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, no. 19, 2001, pp. 74–79. (In Span.)