

ХОРХЕ ЛУИС
БОРХЕС



I



**Борхес — наиболее значимая фигура
во всей литературе XX столетия... Возможно, о том,
насколько велико его влияние на всех нас, нам
предстоит разбираться еще и спустя десятилетия...**

Джеймс Вудал, биограф писателя

Страсть к Буэнос-Айресу (1923)
Расследования (1925)
Луна напротив (1925)
Земля моей надежды (1926)
Язык аргентинцев (1928)
Сан-Мартинская тетрадка (1929)
Эваристо Каррьего (1930)
Обсуждение (1932)
Всемирная история бесславы (1935)
История вечности (1936)
Оставление под спудом (1936—1940)

www.amphora.ru



9 785942 786892

ISBN 5-94278-689-5

Х О Р Х Е Л У И С
БОРХЕС

собрание сочинений
том первый

ПРОИЗВЕДЕНИЯ
1921–1941

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АМФОР»

2005

Х О Р Х Е Л У И С
БОРХЕС

**собрание сочинений
в четырех томах**

*Издание второе,
исправленное*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2005

УДК 82/89
ББК 84.7(Ар)
Б 83

JORGE LUIS BORGES

Перевод с испанского

Составление, предисловие и примечания Б. В. Дубина

*Издательство выражает благодарность
литературному агентству Synopsis и The Wylie Agency
за содействие в приобретении прав*

*Защиту интеллектуальной собственности и прав
издательской группы «Амфора»
осуществляет юридическая компания
«Усков и Партнеры»*



Борхес, Х. Л.

Б 83 Собрание сочинений : в 4 т. / Хорхе Луис Борхес ;
[сост., предисл. и примеч. Б. Дубина]. — 2-е изд.,
испр. — СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2005.

ISBN 5-94278-688-7

Т. 1 : Произведения 1921–1941 годов. — 591 с.

ISBN 5-94278-689-5 (Т. 1)

Настоящий том открывает Собрание сочинений великого аргентинского писателя и мыслителя Хорхе Луиса Борхеса (1899–1986). В первый том вошли произведения 1921–1941 годов, в том числе такие признанные шедевры аргентинского писателя, как «Страсть к Буэнос-Айресу», «История вечности», «Обсуждение» и другие книги.

УДК 82/89
ББК 84.7(Ар)

- © Maria Kodama, 1995
All rights reserved
- © Дубин Б., составление, предисловие, примечания, перевод, 2000
- © Багно Вс., Былинкина М., Кофман А., Кулагина-Ярцева В., Лысенко Е., Матвеев А., Петровский И., Погоняйло А., Резник В., Скобцев П., Ямпольский М., перевод, 2000
- © Оформление.
ЗАО ТИД «Амфора», 2005

ISBN 5-94278-688-7
ISBN 5-94278-689-5 (Т. 1)

БОРХЕС: ПРЕДЫСТОРИЯ

В томе, который читатель сейчас раскрыл, собрана преобладающая часть всего, что было написано Хорхе Луисом Борхесом за первые двадцать лет его литературных трудов. У многих напечатанных здесь вещей — странная судьба. Прочитанные современниками писателя как свежая газетная сенсация, как журнальная или книжная новинка, они (эссе, полемические заметки, рецензии, обзоры, ряд стихотворений) потом по воле автора не переиздавались при его жизни, на десятилетия как бы выпали из реального времени — в том числе из круга внимания новых читательских поколений. И вот в последние шесть-семь лет испаноязычному миру и миру в целом, за все эти годы привыкшему к мифологизированной фигуре аргентинского классика, бога-эпонима литературы и книги в век, казалось бы, их исчезновения, возвращается тот «первоначальный» Борхес, которого долгие годы как бы «не было», чьи следы сам автор долго стирал, прятал и перепрятывал. К ним, к нам приходит — как часто говорят — «другой» Борхес.

При жизни своего прославленного «однофамильца» он пребывал распыленным по давнишней, малодоступной прессе и не втягивался в гигантскую, неостановимую махину старых и новых книжных сборников, авторизованных выпусков избранного, собраний строго отобранных сочинений мастера, раскрученную аргентинскими, а потом и зарубежными издателями с конца 1950-х годов¹. В первой половине девяностых вдовой Борхеса Марией Кодамой републикованы все три книжечки его ранней и не переиздававшейся прежде эссеистики — «Расследования», «Земля моей надежды» и «Язык аргентинцев». Кроме того, подавляющая часть напечатанного Борхесом в первое десятилетие его литературной жизни составила том «Возвращенного» (1997). Наконец, целыми археологическими пласта-

¹ Внимательно следящая за этим процессом Анник Луи говорит о «явном» и «тайном» корпусе борхесовских сочинений; см.: *Louis A. Jorge Luis Borges: Obras completas y otras // Estigma. 1999. № 3. P. 13–14.*

ми из архивной периодики 20–30-х годов понемногу поднимается на публичную поверхность «Напечатанное в...» (в газете «Критика», в приложении к ней — еженедельном «Пестром обозрении», в журнале «Юг» и т. д.). Внимание исследователей тоже стало смещаться с золотой середины творческой траектории Борхеса — уже апробированных его истолкователями стихов, эссе, новелл 40–50-х годов — на «начало», годы учения: сначала в Европе (Швейцарии, Италии, Испании), затем — на родине, в аргентинской столице двадцатых — тридцатых годов. Обелинии канонизации — возведение в ранг вневременного образца и углубление в биографические истоки — сошлись в юбилейном 1999 году, в дни национальных празднеств, в ходе открытия мемориальных музеев на обеих «родинах» писателя, в Буэнос-Айресе и в Женеве, на волне бесчисленных мемуаров и исторических анекдотов в прессе, по радио и телевидению.

Недоступное начало

От борхесовского самопонимания, от его представлений о литературе и авторе все это, конечно же, предельно далеко. Не зря Борхес в заметке на смерть Унамуно (1936) так озабочен опасностью, что «облик писателя нанесет непоправимый урон им созданному... Этот облик способен подавить или свести на нет всю сложность написанного и богатейшие возможности, которые оно сулит уму». Да, сам он всю жизнь активно, последовательно и безжалостно «переписывал» начальный период своей биографии, тогдашнюю поэтическую и эссеистскую манеру, сформулированные взгляды и опубликованные манифесты. Казалось бы, читатели и исследователи его «возвращенных текстов» делают сейчас лишь то же самое (представляя себе Борхеса, нет ни малейших причин думать, будто этот процесс переименования, своего рода измены автору с ним самим, завершен или хотя бы движется к концу). Однако намерения писателя и большинства его читателей, исследователей, биографов в данном случае едва ли не противоположны.

Борхес упрямо уходил от своего «начала» и вообще любых отсылок к началу как от универсального принципа упорядочивать опыт, знание, словесность (а соответственно, от идеи биографии, равно как и от символа книги, которые ведь и держатся на метафорике начала, конца и целого, — отсюда борхесовская полемика с культом книг, с идеологией классики). Напротив, его «наследники» — к счастью, среди них есть исключения — нередко возвращают автора к первичному контексту, словно видя в нем

более надежную опору для литературных оценок и суждений (искушение подобным *reductio ad principium* — одна из разновидностей соблазна интерпретации как таковой). Кажется, таким образом надеются прорваться к «главному», «подспудному», «самой жизни», хотя все, что можно в процессе переписывания обнаружить, — и тут Борхес не раз высказывался совершенно недвусмысленно, — это лишь очередной по счету черновик (а на них патриархальный закон первородства, кажется, не распространяется). В эссе «Гомеровские переводы» Борхес пародировал проблему «истока» на примере такого понятия, как «оригинал» (и, соответственно, «последний вариант»), а заключал свое рассуждение следующим пассажем: «Думать, будто любая перетасовка составных частей заведомо ниже исходного текста, — то же самое, что считать черновик А непременно хуже черновика Б, тогда как оба они — попросту черновики. Понятие окончательного текста — плод веры (или усталости)»¹.

Кроме того, с републикацией все новых и новых (то есть, наоборот, как раз наиболее старых) текстов писателя искомое «начало» его пути отодвигается дальше и дальше. Исподволь питающее всю работу публикаторов требование «полноты» в реальности, конечно же, недостижимо, — ведь оно лишь направляющая идея, идеал (демонстрация невосприимчивости к смыслу таких идеальных образований — примеры хронической асимболии, символического невежества — сквозной провокационный сюжет борхесовских новелл и эссе). Так интерпретатор оказывается своего рода Ахиллом из любимой борхесовской апории Зенона. Только на сей раз он заморожен собственным изъяном, *парализован отсутствующим* (точней говоря, неспособностью включить в исследуемый мир себя самого или хотя бы соотносить себя с предметом исследования — плата за «объективность»).

По Борхесу, начало необходимо переписать, поскольку оно всегда условно и потому дает возможность переписывать, возможность начать сызнова (чем и ценно). Согласно же его биографам и простодушно биографирующим истолкователям — по крайней мере, тем из них, кто понимает работу писателя по

¹ *Borges J. L. Obras completas, 1923—1972. Madrid, 1977. P. 239.* Характерно, что начальные абзацы этого эссе 1932 года Борхес тогда же перенес во вступительную заметку к книжной публикации «Приморского кладбища» Валери в переводе Нестора Ибарры (поздней он включил эту заметку в сборник «Предисловия», см. ее в третьем томе настоящего издания).

образцу хроникерской, — начало заканчивает и отменяет труд переписывания (этой своей мнимой безусловностью оно им и дорого). Такой подход ставит на место письма, не имеющего ни конца, ни начала, — описание, имеющее смысл лишь потому, что образует сюжет, замкнутый между началом и концом. Письмо — это история бесконечности («история» здесь — этой бесконечности синоним); описание же — конец истории (синоним и мера «истории» тут — рассказ). Искать «исток» письма бесполезно. Если здесь что и можно, то всего лишь следить — продолжим, как сказал бы Борхес, «водяную» метафору — за движением наиболее заметных струй и слоев в потоке, логикой появления и исчезновения каких-то тем, связью некоторых повторяющихся смысловых мотивов.

Орудие утраты, свидетельство невозможности

Как вообще возможно писать и для чего это нужно? Ранние стихи Борхеса, его начальная, бессюжетная и неперсонажная проза (много ли мы объяснили, назвав ее «эссе»?) полны биографическими мотивами, ближайшими приметам города и дома, деталями детства. Они образуют (или, верней, отмечают) условный периметр безопасности, пределы замкнутого «своего» пространства, за которыми, вокруг которых — другой, неизвестный и неподвластный, хаотический мир. Эти подробности ощутимы, поскольку они — на рубеже между двумя пространствами и временами, как бы принадлежат им обоим и ни одному в отдельности, а становясь «своими», тут же исчезают из виду, так что их не замечаешь и взглядом на них не задерживаешься. Они — на некотором, доступном тебе отдалении и как бы воплощают минимальную дистанцию, первичную для каждого, подручную меру мира, сомасштабную человеку.

Казалось бы, все как обычно, как оно и бывает в первых книгах многих авторов, которые напрямую растут из их ближайшего, окружающего и предшествующего опыта. И все же у Борхеса другое. Его реалии — не находки, а потери. И прежде всего не потому, что остались во вчерашнем, но потому что названы сейчас (парадоксально, но этим и удостоверена их непоколебимая, запредельная реальность). Слово здесь — граница непоименованного, недоступного для речи, обрыв, за которым лежит не сказанное и неизвестное, заставляя сознание головокружительно мутиться от мгновенного чувства своей двойной причастности: где я?

Без такого слома и перепада писать невозможно. Больше того, писать не нужно: письмо и возникает в этом разрыве, и живет им. В ранней рецензии на немецкоязычный сборник старых туркестанских сказок, собранных русским исследователем и дошедших теперь до Буэнос-Айреса, Борхес говорит о «множественности пространства и времени», наводящей на мысль о метафизике (не зря первые борхесовские книги, как вспоминает он сам, рождались среди «дружеских разговоров о литературе и метафизике», а среди этих друзей главным был опять-таки «метафизический юморист» Маседонио Фернандес). Иначе говоря, деталь и выделяющее, несущее ее слово для Борхеса — не удостоверение реальности, а, напротив, отсылка к тому, «чего не может быть», что «реально... лишь в памяти, в четвертом измеренье», как скажет он в позднейших стихах. Почему и фантастика, вкус которой ощутим в написанном Борхесом уже с самого начала, для него — не жанр словесности, а модус существования мысли в мире. И слово может лишь обозначить, обвести этот мир условной чертой, отсылая к двойной принадлежности человека, к двойной природе сознания, к собственной раздвоенности на границе между «естественным» (многообразным, случайным, неисчерпаемым) и «магическим» (отдельным, ясным и неизбежным, как искусство или сон). Отсюда — ключевая проблематика метафоры, символа, аллегории у раннего Борхеса (эссе 20 — 30-х годов «Метафора», «Еще раз о метафоре», «За пределом метафор», «Исследование метафор», «Кёнинги» и др.)¹.

Язык для него — способ упорядочивать загадочное изобилие мира... удерживать постоянство человека среди роковой превратности вещей» (1924)². Названная реальность в стихах и очерках раннего Борхеса улетаживает, приковывая взгляд, чувство, мысль к реальности этого исчезновения. Так перебор образных примеров в эссе «Метафора», при конкретности каждого сравнения, демонстрирует все большую их несопоставимость друг с другом, не укрепляя, а скорее подрывая в нас чувство наглядной убедительности, непосредственной очевидности сказанного и сосредоточивая, казалось бы, на самом высказывании. И тут читатель вдруг спохватывается и, возвращаясь мыслью к началу, понимает: все перечисленные сравнения — метафоры хрупкости, неуследимого времени, смерти.

¹ Blanco M. Borges y la metáfora // Variaciones Borges. 2000. № 9. P. 5—39.

² Borges J. L. Inquisiciones. Madrid, 1998. P. 71—72.

Борхесовское слово — парадоксальное указание на фантастичность сказанного, укореняющее его в реальном мире. В одном из ключевых ранних эссе «Повествовательное искусство и магия» (1932) Борхес разбирает этот основополагающий механизм — «правдоподобное повествование о чудесных приключениях», вызывающее в читателе «поэтическую веру», — на примере мифологического сюжета о Ясоне. Разбор — как и его предмет, рассказ — строится на взаимодействии двух тем: «слова», звучащего языка, редкостной, выразительной вокабулы, и «картины», меткой визуальной детали. В видимом при этом подчеркивание сочетается с утайкой (так венки из листьев на кентавре скрывает линию перехода от человека к коню). А в метафорике взгляда все сильнее акцентируется мотив его зачарованности, затмевающей прямую точность видения и парадоксально соединяющей в себе сосредоточенность и отстраненность (застылающие сирены «золотые брызги», «слезы страсти», туманящие глаза мореплавателей и т. п., венчается же все это сценой, когда Одиссей залепляет уши гребцов воском, себя велел привязать к мачте). За скрупулезностью пословного борхесовского анализа читатель не должен здесь упустить эмблематичный характер ключевых образов — кентавров, сирен. Они — не только действующие лица, участвующие в движении сюжета и переплетении его зрительных метафор, изобразительных мотивов. Они — еще и аллегория двойной природы самого слова.

Слово и представляет, показывает, разворачивает перед сознанием мир, и вместе с тем отделяет от него. Оно отсылает уже не столько к внешней реальности, сколько к самому акту смыслообразования, к сцеплению образов поэмы или рассказа, которые живут этой бифокальной оптикой, переходом, переключением с плана на план.

Сказать «я — поэт»?

«Если есть на страницах этой книги хоть одна счастливая строка, прости, читатель, что я использовал ее первым... Стечение обстоятельств, сделавших тебя читателем этих опытов, а меня их автором, — всего лишь тривиальная случайность»¹, — обращался Борхес к читателю на первой странице первого сборника своих юношеских стихов. «Мне имя — некий и всякий», — сказано в его стихотворении «Превосходство невозму-

¹ *Borges J. L. Obras completas. P. 15.*

тимости», написанном год спустя. Оба высказывания, по-моему, об одном: об относительности авторского «я» как залоге поэтической коммуникации. Этот начальный, но многократно повторенный и всерьез продуманный потом шаг в самоопределении окажется, как станет ясно с годами, гораздо радикальней, чем тогдашние коллективные манифесты мадридских, а следом — буэнос-айресских авангардистов, среди которых началась литературная жизнь поэта. И кстати, куда более важным для будущего — и его самого, и аргентинской словесности, и литературы XX века в целом.

Десятки писавших потом о Борхесе считали нужным сказать о его «скромности». Он и сам выделял это свойство в своем отце (у которого оно доходило до болезненного желания стусеваться, стереться, исчезнуть), отмечал его в своих литературных наставниках и друзьях. Дело вовсе не в их субъективной, как принято говорить, «человеческой» застенчивости, а в особенностях самопонимания как жизненной задачи. Скажем, Фернандес был занят в своем существовании тем, что пытался, по позднейшей борхесовской оценке, понять, «кто он такой и является ли вообще кем-то» (вполне достаточно — характерным образом завершает Борхес свой портрет друга, — что «в Буэнос-Айресе около тысяча девятьсот двадцать такого-то года кто-то мыслил и открывал нечто относящееся к вечности»). Борхес тоже всю жизнь сомневался в своем писательском имени, призвании, биографии, с недоумением и недоверчивостью реагировал на позднее признание, а больше всего дорожил в себе даром дружбы («единственным оправданием аргентинцев») и способностями читателя — существа анонимного и не агрессивного, собеседника внимательного, неутомимого и благодарного.

«Никакого Я не существует», — завершает Борхес свое эссе «О никчемности личного» (1922), посвященное «романтической эголатрии и крикливому индивидуализму, которые разрушают искусство»¹. В нем он цитирует самохарактеристику Агриппы Неттесгеймского («Презираю, познаю, не ведаю, помогаю, смеюсь, донимаю, жалуясь. Философ, бог, герой, дьявол и весь мир»), отсылает к Торресу Вилья-роэлю (который «убеждается в том, что похож на всех прочих, иными словами, что он — никто»²) и парадоксально сопоставляет с ними всеохватывающую фигуру Уитмена, видя в нем надрыв Атланта, взвалив-

¹ *Borges J. L.* Inquisiciones. P. 101, 102.

² *Ibid.* P. 96, 97.

шего себе на плечи целое мироздание. Пример Уитмена — как один из полюсов возможного самоопределения поэта — для Борхеса значим, он будет много раз писать об американском барде, в конце шестидесятых переведет «Листья травы». И все же его путь — иной. Кубинец Синтио Витьер, сам тонкий лирик, пронизательно пишет о деликатном, без нажима, взгляде и непатетической интонации ранних стихов Борхеса: «Это слова поэта, не верящего, что он — поэт, что он хоть единственный раз в жизни написал „стихотворение“»¹. Думаю, Борхес мог бы — вместе со многим ему обязанным Морисом Бланшо — спросить: «Кто сумел бы сказать теперь „я поэт“, словно „я“ вправе присвоить себе поэзию?»²

Отказ от поэмы писательского всеведения и всемогущества, от идеи «великой литературы» и от литературы грандиозных идей вел Борхеса к частичной (один из его любимых эпитетов), условной точке зрения читателя как основе поэтики, как принципу письма, началу писательских координат. В одном из рассказов Конан Дойла поясняется, что человек, пишущий на стене, безотчетно выводит буквы на уровне своих глаз (по этому признаку Шерлок Холмс определяет рост писавшего незнакомца). Для Борхеса подобный ценностный масштаб, ведение глазами неизвестного читателя, любого и каждого, — исходный рабочий принцип. Его, как и его героев, всегда интересует *Другой*: это он, неведомый, но важный, движет сюжетом лучших борхесовских рассказов, он (или, лучше сказать, ты, читатель?) — настоящий герой сотен борхесовских эссе. «Чтение, — замечает Борхес, — занятие более позднее, чем письмо: в нем больше смирения, больше обходительности, больше смекалки»³.

В отличие от Писателя, олицетворяющего собой и для себя Великую Литературу, у писателя как читателя никакого превосходства над своим предстоящим, а потому всегда условным читателем нет. Как — в отличие от литературного критика или историка литературы — нет у него, понятно, и преимуществ перед автором. Подобная позиция во многом освобождает писателя от готовой маски (биографической, поколенческой, групповой), предписана ли она ему другими или даже избрана им по собственной воле. Точнее сказать, он каждый раз наново выстраивает мизансцену письма-чтения (воздействия и восприятия) в театрике, одним из актеров которого выступает

¹ Vitier C. Crítica sucesiva. La Habana, 1971. P. 180.

² Бланшо М. Восходящее слово // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 201.

³ Borges J. L. Obras completas. P. 289.

и «сам». Построение такой многомерной сцены со сложной оптикой и акустикой входит для Борхеса в сюжет его новелл, эссе, рецензий и проч., больше того — зачастую составляет основу этого сюжета.

Разумеется, разноадресность, стереоскопичность такого рода несовместима с идеей единой, или великой, Литературы с не переменным заглавным «л». Культурный полиглотизм Борхеса, как и Джойса, — внеязыковой природы: он определяется их неклассическим, постклассическим представлением о мире и слове. Тоска по латыни или другому всемирному языку, включая искусственные наречия (сквозная борхесовская тема), — один из полюсов этого многополюсного мироустройства, но всего лишь один. Мир Борхеса существует не только после грехопадения, но и после Вавилона.

Борхес осознает условность подобной литературной игры, всякий раз соблюдая ее условия и вместе с тем столь же постоянно, хоть и неприметно, на заднем плане или даже за кулисами, их нарушая. Кстати, не потому ли он охотно и легко чувствует себя в популярной прессе с ее вкусом к фрагменту, сочетанием привычного и поразительного, переплетением цитат, включая иронически полускрытые, разноязычием, лапидарностью? Именно в 20—30-е годы он то и дело переходит из издания в издание, с одного уровня словесности на другой, ежедневно экспериментируя, пробуя новые жанры, разрабатывая непривычные регистры речи. (Готовность опять переиначить написанное и опубликованное, повернуть его другой стороной — эту черту газетчика вместе с привычной для прессы коллективностью работы Борхес внес в свои новеллы и эссе, как многовариантность одного стихотворения — в свою поэзию.) Стоит напомнить, что двадцатые и тридцатые годы в Аргентине — эпоха расцвета массовой периодики, постоянно умножающегося числа новых общедоступных изданий, растущих как на дрожжах тиражей газет «Мундо» или «Критика» (в субботнем приложении к этой последней были опубликованы очерки, составившие дебютную книгу повествовательной прозы Борхеса, — «Всемирная история бесславья»).

Вообще говоря, литературный и художественный авангард, как правило, относится к текущей однодневной прессе без снобистского высокомерия. Поле массовых словесных (как и музыкальных или изобразительных) практик — заповедник поиска и экспериментаторства. В Аргентине времен борхесовской молодости (хотя само это явление гораздо шире) пути «новой журналистики и новой литературы, — пишет Беатрис Сарло, —

самым неожиданным образом пересеклись». Для Борхеса и его друзей, для всего тогдашнего буэнос-айресского авангарда — как и в самом многоголосом мире печати — «литература предстает уже не особым целым, а переплетением вариаций, текстуральная политика и стратегия которых адресованы разным читателям»¹.

Кто такой читатель? Ведь не просто же человек, глотающий написанное (мало ли какую персональную булимия может заглушать такая всеядность!). По Борхесу, в скромное счастье чтения входит не только бесхитростная увлеченность приключениями героев, перипетиями сюжета, как не ограничивается оно и удовольствием искушенного наблюдателя за жизнью слов (впрочем, соединение простодушия с опытом — черта характерная, важная для позиции писателя как читателя и, вместе с известной доброжелательностью, отличающая его от профессионального критика, который себя от удивления удерживает, а непременно ищет «скрытый смысл», «второе дно» и проч.). Читатель радуется еще и самой своей способности понимать написанное, связывать его с собственным опытом, делать частью, компасом, опорой существования. Удивляется себе как особи нового человеческого рода, «человеку читающему». Поэтому он — вовсе не тот, кто читает всё, а тот, кто не забывает прочтенного (в том же смысле, в каком, по известной формуле, рукописи не горят: написанное и прочитанное, даже если оно не принято и отвергнуто, все равно неотменимо). Почему — при всем своем простодушии — читатель, в отличие от словоглотателя, никогда не начинает с нуля, зато часто, а со временем все чаще, наново перечитывает, казалось бы, известное. Он ведь — и снова в отличие от буквожора — читает о себе, больше того, *читает себя* (как написанные писателем книги его, писателя, *пишут*). Понятно, что роли читающего и пишущего здесь трудно, невозможно отделить друг от друга.

Литературные приличия, сколь угодно вековые, при таком подходе не действуют. Заранее установленные правила и музейные авторитеты, пусть самые почтенные, не годятся. Поэтому молодой Борхес берет себе в наставники таких неименитых, несолидных (по мнению его старинной, англоязычной семьи)

¹ *Sarlo B. Borges, un escritor en las orillas // Borges studies on line. J. L. Borges Center for studies and documentation. Internet: 07/07/99 (www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bse2.htm)*. Эта книга Сарло вышла на английском языке в 1993 г. и была издана в Аргентине на испанском в 1995-м.

одинок и чудаков. Среди них — певец буэнос-айресских окраин Эваристо Каррьега, «нежелательный иностранец», едкий критик всего «высокого и прекрасного» Поль Грусак, живописец фантастических миров, изобретатель всемирных наречий Шуть-Солар, не охочий писать говорун и выдумщик, «метафизический юморист» Маседонио Фернандес. А вместе с ними — существующие на грани безымянности и псевдонимии авторы танго и детективов, создатели и герои немого кино, репортеры из раздела уголовной хроники в газете или дешевом журнале. Все это окраины литературы и литература окраин: окраина здесь и предмет, и самоощущение, и поэтика. Эпиграф из Де Куинси к книге «Эваристо Каррьега» намекает на особую разновидность правды — «правду не монолитную и основополагающую, а косвенную и осколочную»¹.

«Наши боги — пампа и пригород»

«Слепящие буквы бомбят темноту, как диковинные метеоры. // Гигантский неведомый город торжествует над полем», — пишет Борхес в раннем стихотворении и с «превосходством невозмутимости» (так называются эти, уже цитированные выше стихи) противопоставляет ослепляющему с высоты и издалека мегаполису другой, свой город, увиденный лицом к лицу и опять-таки на уровне человеческого роста. Главное здесь — нескончаемая линия одинаковых, плоских, прижавшихся к такой же ровной почве, замкнутых в себе и замурованных от мира домов, сама земля и повторяющее ее небо. Таким после многолетнего отсутствия увидел вернувшийся домой Борхес свой Буэнос-Айрес в октябрьской заметке 1921 года, таков же ночной пейзаж в его более позднем наброске под названием «Чувство смерти» (1927, он вошел позднее в эссе «Новое опровержение времени»).

Чуть позже, в 1929 году, в Буэнос-Айресе побывал Ле Корбюзье. Бесконечная, сбегающая с андских склонов и тонущая в Атлантике линия буэнос-айресского пейзажа увиделась Корбюзье идеальной осью симметрии между небом и землей². А выросший в аргентинской столице (в здешнем посольстве Мексики служил его отец) Карлос Фуэнтес много позже писал об увиденном в детстве так: «Буэнос-Айрес — место, где встречаются две мол-

¹ *Borges J. L. Obras completas. P. 99.*

² *Borges y la ciudad // Variaciones Borges. 1999. № 8. P. 123–124.*

чальные громады. Одна — молчание безграничной пампы, мира, вечно распахнутого перед вами на 180 градусов. Другая — молчание непомерных просторов Атлантического океана. Место их встречи — город в устье реки Ла-Плата, крик, сдавленный двумя молчаниями¹.

Борхесовский город — как и аргентинская столица, увиденная Корбюзье и Фуэнтесом, — не противопоставлен окружающей его степи (пампе). Он вырастает из нее и ее воссоздает. Это подметил итальянский писатель Массимо Бонтемпелли, посетивший Аргентину в 1933 году: «Принцип повторения до бесконечности, продемонстрированный природой в пампе, скрупулезно усвоен в Буэнос-Айресе людьми»².

Но мало того, что лежащая перед Борхесом страна безжизненна и пустынна, словно бы она, как сказано в «Чувстве смерти», «еще не завоевана», — эта земля не описана. Однако — и это для борхесовского письма крайне важно — Борхес уже и в молодости избегает позы «Адама, дарующего миру имена» (скажет он позднее о товарищах своих авангардистских начальных лет в стихах, посвященных Джойсу). Если поле влечет его необъятностью, которая по определению невидима, так что пампа в любой своей части равна себе как целому, то и в городе его тянут точки, где форма, строй, целостность как бы уже-еще не существуют, но лишь предошущаются сознанием, словно видятся в тумане. Поиск неготового, неокончательного, промежуточного движет и борхесовским письмом, всякий раз вытесняя, вынося его в нереальную, немыслимую, то ли исходную, то ли конечную точку, где уже-еще нет путей. Тем самым отодвигается — и спасается! — не написанное: оно, не названное, тем не менее письмом сохранено. Литература, высказывание, самоисписывание здесь — смотри, кроме «Чувства смерти», неожиданно откровенную и сбереженную в личном блокноте заметку «Описание одной ночи» — это как бы репетиция собственного конца, мгновенное озарение гаснущего сознания: писатель хоронит себя в письме ради того, что останется за его пределами.

Характерно, что в заметке «Критика пейзажа» (тот же октябрь 1921 года) Борхес метафорически приравнивает письмо и город, ища, находя в том и в другом край, осколок, фрагмент, пункт, где готовая форма уже-еще неузнаваема глазами, но мысленно присутствует, где она как бы исчезает и вместе с тем

¹ Fuentes C. Geografía de la novela. Madrid, 1993. P. 50–51.

² Bontempelli M. Noi, gli Aria. Interpretazioni sudamericane. Palermo, 1994. P. 69.

по-особому четко на миг прочерчивается: «Прекрасной может быть стихотворная строка, но не книга стихов. А прекрасней всего — окраинное. Скажем, какой-нибудь пригородный домишко, неулыбчивый, бесхитростный, тихий. Кафе, где я сейчас сижу (и подробности которого лишь смутно различаю). Вид города, не захватанный словесами. Прерывистый напев шарманки, перекрытый каскадом других, грубых голосов»¹.

Перед нами — вовсе не городская топография, не столичное обозрение, не этикие живописные картинки уличной жизни. Напротив, самых, пожалуй, броских символов современного города и всего новейшего урбанизма Борхес чурается. Так, он явно избегает яркого света, блеска, стремясь в тень, ночь (его прогулки — чаще всего ночные). Ему не по себе среди множественности, сутолоки, вообще движения, которым он всегда предпочтет пустыри, где улицы неприметно переходят в небо, и часы, когда всякая жизнь замирает. И наконец, он любит плоскость, сторонясь любой рукотворной высоты, как, впрочем, и глубины, этой, если угодно, перевернутой высоты. Так, в одной из любимых Борхесом честертоновских притч, которую он включил в свою «Антологию фантастической литературы» (1940), бездна бесконечного падения — это дыра от вбитой в землю Вавилонской башни (кстати, эссе Фуэнтеса о Борхесе называется «Вавилонская рана»; напомним, что и Сведенборгов ад представляет собой скопление пропастей и ям, которые могут уводить и вниз, и вверх).

Похоже, Борхес пользуется повторяющимися деталями городского пейзажа исключительно как знаками своей любимой головоломной фигуры «все в одном». Создавая замкнутые целостности, Борхес — как Пиранези, как Эшер в их графике — соединяет, сталкивает их друг с другом, а тем самым показывает, больше того, подчеркивает их условность (целостность может быть только условной, и только условности могут образовывать целое). Он видит и ищет в них актуальную бесконечность. Ту самую жестянку из-под галет с изображением жестянки из-под галет, где в рамочке — опять изображение жестянки из-под галет, и т. д. (заметка «Рассказ в рассказе» из журнала «Юг»).

Иными словами, задача Борхеса здесь — не столько «отразить» окружающий город, сколько выстроить его в уме, создать некий мысленный топос, особое пространство в воображении. Ведь «его» городом был Буэнос-Айрес XIX века (как и вообще точкой отсчета в мыслях и в литературе ему,

¹ *Borges J. L. Textos recobrados 1919–1929. Buenos Aires, 1997. P. 101.*

в чем он не раз признавался, служило девятнадцатое столетие — мир его отца, матери, поколения их родителей, в том числе — англичан, попавших в Ла-Плату). Особенность борхесовского авангардизма — в том, что он никогда не рвал с предшествующими традициями, а делал проблемой свою связь с ними, снова и снова ставил под вопрос саму возможность подобной связи. Создаваемые при этом двусоставные, кентаврические конструкции — он называл их вымыслами, вымышленными историями, *ficciones*, или придумками, искусственными приспособлениями, *artificios* — при всей игровой условности несли в себе нечто болезненное, мучительное. Причем едва ли не острее всего автор переживал именно их вымышленность, свое ремесло обманщика (отсюда мотивы подделки и подлога во всей ранней повествовательной прозе Борхеса, в его рефлектирующей эссеистике).

Так и в случае с Буэнос-Айресом, «больше чем просто городом, целой страной... землей моей надежды»¹. Борхесу потребовалось соединить здесь реальное с несуществующим, представить «прошлое как будущее» (задача, отмечу, не раз встающая перед героями его новелл). «Вспоминать о Буэнос-Айресе то, что он забыл, — пишет Беатрис Сарло, — Борхесу пришлось в тот момент, когда материальные следы забытого начали уже исчезать»². Поэтическая реальность «старой» окраины воссоздается им с некоторой примесью анахронизма, с легким сдвигом во времени, который исподволь, незаметно для читателя, усиливает ощущение фантастичности происходящего. (Вскоре уроки такого «сдвига» усвоит Хулио Кортасар, чьи рассказы открыл и впервые опубликовал именно Борхес: так описан дву-временной и двупространственный Буэнос-Айрес в одной из лучших кортасаровских новелл «Другое небо».)

Сдвиг во времени передан у Борхеса еще и как смещение в пространстве. Его воображение как бы движется навстречу, наперекор маршрутам самих новоприбывших в столичном городе. От центра и от его старых кварталов для чистой публики (потесненные сейчас, Сур и Конститугьон вернутся в написанное Борхесом позднее, в сороковые годы) память ведет его к Альмагро, Сааведра, Пуэнте-Альсина — на периферию, к предместью, окраине, в тот призрачный промежуток, где граница между равниной и первыми домиками стерта. И еще одно. Как бы отделенные этим пространственно-временным

¹ *Borges J. L.* Tamaño de mi esperanza. Barcelona, 1994. P. 14.

² *Sarlo B.* Borges, un escritor en las orillas // *Ibid.*

сдвигом — фиксируя разрыв между миром и письмом, который может «биографически» мотивироваться разлукой, сном или воспоминанием, — Борхес и его «внутренний зритель», поэт, рассказчик, смотрят на окружающее глазами прохожего (Вальтер Беньямин, по памяти и воображению осваивающий бодлеровский Париж, сказал бы «фланера»).

Прохожего ведет ненасытная страсть к увенчивающему путь, заветному и невидимому концу, за которым тем не менее опять оказывается новое начало. Сопровождающую его ностальгию питает предощущение неизбежного ухода, разрыва, ведь он здесь — чужой: «Я уже тоскую по минуте, когда затоскую по этой минуте», — напишет Борхес на остановке посреди одного из последних в своей жизни путешествий¹. А раннюю рецензию на сказки немисливо отдаленного в пространстве и времени Туркестана закончит словами: «Я для того и лну к этим сказкам: чтобы почувствовать себя чужим собственной жизни. Чтобы от нее оторваться. Чтобы играть в ностальгию по ней».

Борхесовский прохожий «смотрит на перемены анонимным взглядом незнакомца, поскольку город для него — уже не пространство непосредственных жизненных связей, — замечает Беатрис Сарло. — Он теряется в его складках, ища исчезнувшее навсегда или угадывая в физических очертаниях настоящего приметы будущего»². Фантастика — неизбежный модус повествования о такой промежуточной, двуприродной реальности. Объективистские, прямые картины окружающего в жанре ли панорамной хроники бальзаковских кондиций, как и взгляд на мир местного, креольского потомка европейских реалистов — нравоописательного романа из ла-платской жизни, — для Борхеса равно исключены. Национальный роман и стоящий в его центре национальный герой невыносимы для Борхеса пусть самым слабым отголоском идеи национального ячества. Тут стоит напомнить, в какой атмосфере Борхес начинал.

Граница против Центра

Беатрис Сарло резюмирует культурную ситуацию времен борхесовского дебюта в литературе так: «В двадцатые годы авангардное движение в Аргентине разворачивалось вокруг трех проблем — открытого вопроса о национальной

¹ *Borges J. L. Atlas. Barcelona, 1999. P. 89.*

принадлежности и культурном наследии в стране, чей демографический состав стремительно и драматично менялся под воздействием тысяч эмигрантов; вокруг необходимой связи с искусством и литературой Запада и, наконец, вокруг разработки новых форм выражения. Нужно было провести четкую грань, отделив себя от литературного прошлого, с одной стороны, и от современной реалистической и социалистической эстетики, с другой»¹.

Но это в том, что касалось литературного авангарда. А у него был и более широкий контекст. Вокруг столетнего юбилея независимой Ла-Платы (1916) и Федеративной Республики Аргентина (1926) в стране вспыхивает форменная националистическая истерия. Монументы отечественного величия вспухают на глазах. Спешно кроются пышные родословные — персональные и коллективные. В 1917 — 1921 годах выходит многотомная «История аргентинской литературы» Рикардо Рохаса (Борхес язвил, что объемом она намного превышает свой предмет). Основой представлений о «национальном духе» — и это в стране сплошных переселенцев из разных углов Европы, большинство которых теперь столичные жители! — делают почвеннический миф о вольном пастухе-гаучо. Роман друга борхесовской юности Рикардо Гуиральдеса «Дон Сегундо Сомбра» издается в 1926 году и немедленно возводится в ранг отечественной классики. На ура-патриотические позиции переходит идейный авторитет и законодатель литературных вкусов в тогдашней Аргентине, крупнейший поэт и прозаик Леопольдо Лугонес. Стремительно эволюционирует в сторону фашизма друг борхесовской юности, видный поэт и романист Леопольдо Маречаль (в тридцатые Аргентинское сообщество писателей будет вынуждено его исключить).

Проблема центра и периферии, символы границы и окраины приобретают в этом контексте дополнительный смысл. Любое агрессивное превосходство, любой дух исключительности — и цезаризм метрополии, и национализм провинций — как способ самопонимания, как взгляд на мир равно далеки от Борхеса. О чем он не раз писал в эссе двадцатых годов, а особенно в публицистике тридцатых и более поздних лет, говорил в речи 1951 года «Аргентинский писатель и традиция» (характерно, что

¹ *Sarlo B. Fantastic invention and cultural nationality: the case of Xul Solar // Borges studies on line. J. L. Borges Center for studies and documentation. Internet: 07/07/99 (www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsfi.htm)*. Позиция и практика самого Борхеса в этом контексте прослежена еще в одной ее работе: *Borges: tradition and the avant-garde // www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bsbt.htm*.

она задним числом включена писателем в сборник эссе рубежа 20—30-х годов «Обсуждение»). Что все это значило для Борхеса-писателя, какие имело последствия для его представлений о литературе, его словесной практики?

Сама художественная конструкция бесчисленных романов-эпопей популярных в ту пору Мануэля Гальвеса или Уго Васта выглядит в борхесовских глазах неуместной и ходульной. Если для Борхеса-поэта нестерпима жреческая поза в литературе, а всевозможные разновидности художнического волхвования — поза пифии, сказал бы Валери, — вызывают в нем лишь чувство фальши (отсюда его поэтическое молчание с конца двадцатых вплоть до начала сороковых годов), то начинающему, делающему — очень медленно и обдуманно — первые шаги повествователю-Борхесу претит картонный психологизм реалистической новеллистики и всеохватывающие, помпезные панорамы национального эпоса. Борхесовские газетные очерки, объединенные потом в книгу «Всемирная история бесславья», среди прочего, играют на многозначности титульного слова «*infamia*». Мало того, что это «позор», это еще и «фальшивка», и во вступительной заметке Борхес напрямую это обнажает: «...безответственная игра застенчивого человека, который не решился писать рассказы и забавляется тем, что подделывает и передергивает... чужие истории... Страницы этой книги полны виселиц и пиратов, заголовок оглушает словом *бесславье*, но за всей сумятицей ничего нет. Это лишь видимость, внешняя сторона образов...»¹ Но вруны и шарлатаны — еще и протагонисты этих хроник, которые скрупулезно собраны из «реалистических» микродеталей, взятых у других авторов, а повествуют об очковтирателях, самозванцах и лжемессиях. Ходульности фотографического бытописательства и стереотипам литературной чувствительности Борхес противопоставляет провокационную экзотику обстановки, газетную плакатность героев, откровенную цитатность письма. Как бы реалистический, на этот раз «собственный» сюжет и гаучистская лексика «Мужчины из Розового кафе» (впрочем, новелла перекроена из более раннего хроникального очерка, вошедшего в «Язык аргентинцев» и к тому же подписанного псевдонимом, а позднее будет еще раз переиначена автором в «Историю Росендо Хуареса») вмонтированы в условную рамку целого и, перекликаясь с окружением, заставляют повествование осциллировать между «высокой» оперой и ее «сниженной» пародией-мелодрамой.

¹ *Borges J. L. Obras completas. P. 291.*

Борхес не без вызова выводит на авансцену новых героев, персонажей последнего времени и ближайших десятилетий — откровенных маргиналов, бандитов и шлюх, аферистов и поножовщиков. Обстановкой действия становится у него окраина. В качестве литературной формы избираются «сточные поля словесности», низкие жанры газетной хроники, уголовного очерка и другой сенсационной журналистики (эту находку блистательно разовьет позднее Мануэль Пуиг со своими уголовно-сентиментальными романами, ювелирно собранными из лексических крупиц массовой культуры: от радиопьесы и телесериала до женских журналов и рекламы). Способом повествования Борхес избирает утрированную условность детектива, немного кино и танго, утопическую стерильность фантастики. А местом публикации для него надолго становятся популярная газета либо тонкий иллюстрированный журнал — сенсационный, развлекательный или семейный.

Уроки письма

В этом смысле характерна повествовательная стратегия борхесовской монографии о поэте окраин Эваристо Каррье (при жизни Борхеса она оставалась его первой прозаической книгой и в этом качестве много раз переиздавалась, включалась в собрания сочинений и т. п.). Собственно портрета Каррье в книге нет, его биографии отводится единственная глава, стихам — другая. Зато окраинному кварталу Палермо, поэтике танго, суеверьям гаучо, легендам о ножах и тому подобным страницам в приложение выделено едва ли не главное место, а от переиздания к переизданию эти разделы еще множатся и растут... Складывающийся образ тотчас распадается. Борхес отступает все дальше и дальше от непосредственного предмета и от прямой речи о нем к еще не застывшему, не канонизированному, не кодифицированному, вообще долитературному — коллажному чужому слову просторечия, мотивчикам и напевам предместья, залихватским афористическим надписям на повозках.

Дело не только в том, чтобы воссоздать маргинального героя маргинальными же средствами (хотя и это задача непростая и достойная). Неизвестные прежней литературе элементы используются Борхесом для построения его авторских, совершенно иных, новых по своему складу текстов. Он сам создает до-

текстовые пространства предметов, отсутствующих в окружающей реальности и лишь теперь возникающих под его пером, чтобы тут же собственноручно положить их в основу своего повествования, вменить своему слову в качестве словесной традиции (почему он и в учителя себе избирает именно неизвестных маргиналов, виртуозов устного слова в узком кругу, мастеров неопознаваемых и неведомых жанров).

Может быть, вообще правомерно говорить о некоей другой, «окраинной» традиции или криптотрадиции литературы? Один из борхесовских наставников, друг его мадридских юношеских лет, Рафаэль Кансинос Ассенс в эссе «Окраина в литературе» (1924) сравнивал городскую окраину с морем, которое «всегда таит в себе что-то неопределенное, нечаянное», и выстраивал длинную, ничуть не менее громкую, чем у классики, родословную своеобразной «прозы окраин». Он вел ее от самых истоков романа через парижские подземелья и задворки Гюго и Эжена Сю к барахолке испанской столицы, ожившей в одноименной книге еще одного друга борхесовской юности, мадридца до мозга костей Рамона Гомеса де ла Серны. «Словесность окраины — изделие устное, недолговечное... Милетские рассказы, дух которых расцвел и продолжил потом жизнь в апулеевом „Золотом осле“, — были рассказами окраин. Сцены петрониевского „Сатирикона“ тоже ткуются на окраинах», — пишет Кансинос Ассенс¹.

Для Борхеса поздняя и диковинная идея искусства, взятого «прямо из жизни», — посягательство на достоинство разума. При этом грубо и бесконтрольно нарушаются прихотливые, невидимые границы условного, игнорируется независимость литературы. Таков, в частности, нерв полемики Борхеса и Каюа о детективной прозе. Каюа связывает ее появление с конкретным обстоятельством французской истории (учреждением тайной полиции), а Борхес напоминает о «мыслительных навыках» эпонима жанра, Эдгара По, в которых непредсказуемо преломился его жизненный опыт загнанности, одиночества и страха. Сознание для Борхеса — самостоятельная, многосоставная, сложно устроенная реальность, ничем не уступающая природной, а попытка напрямую скрестить литературу с физикой способна породить лишь недоносков и чудовищ. В вымыслах Борхеса (сказывается англосаксонский эмпиризм отца? англоязычная отцовская библиотека, в которой будущий писатель вырос?) нет ничего сверхъестественного, — этим же,

¹ Borges y la ciudad. P. 31.

кстати, его притягивает и детектив. Фантастичность происходящего в борхесовской прозе — производное от осознания литературности этого происходящего, «след», рубец на месте соединения событий и действующих лиц с миром слова, пронизанным собственными внутренними связями, воспоминаниями и отголосками. Ощущение моментального головокружительного сдвига в повествовании у Борхеса фиксирует и при его чтении миг перехода (в том числе — незамеченного, неосознанного или неосторожного перехода героем или читателем) от одного уровня реальности к другому и тем самым отсылает к реальности сознания как особому мыслительному устройству, «вещи из слов», если пользоваться борхесовским определением метафоры.

«Литература — прежде всего литература — изобретает пространства, чья способность убеждать заключается в их иллюзорности, — замечает Беатрис Сарло. — В этом смысле и „Каррьега“, и „окраины“ — это подобию не Буэнос-Айреса и не данного малого писателя, а Борхеса, который их сейчас на письме создает: зашифрованный образ его поэтики»¹. И город у Борхеса — не объект (или не в первую очередь объект) описания. Скорей, это специальная конструкция, оптико-словесная машина, приспособление для настройки письма и зрения, которое задает особый характер повествовательной реальности, ее фантастическую топологию — наподобие любимого борхесовского зеркала или сна.

Перед нами не предмет и не сообщение, а как бы ключ к шифру или логарифм данного числа — вещь принципиально иного уровня, в принципе другой природы: скажем, по отношению к самому городу таковы его карты. «Запечатлел он, как на точном плане, // Мои заботы и мои потери», — напишет Борхес позднее в одном из стихотворений под титулом «Буэнос-Айрес», словно город для него — путеводитель по биографии, своего рода указатель истории страны. Характерно, что в заметке к столетию юбилею Аргентины он назовет Буэнос-Айрес «тонким и точным инструментом, незаменимым продолжением нашей воли и нашего тела». Строй и роль города определены здесь буквально теми же словами, которыми Ортега-и-Гассет не раз описывал назначение метафоры, принцип ее работы.

Борхесовский город (так же как лабиринт или сон) — матрица метафор, вроде тех пространственных «мест памяти», которые

¹ *Sarlo B. Borges, un escritor en las orillas // Ibid.*

обследовала в своем «Искусстве памяти» Фрэнсис Йейтс, — ведь не геометрию же, в самом деле, воссоздает Данте в кругах Ада и не городскую архитектуру имеет в виду Беньян в «Пути паломника» или Сведенборг в своих «Небесах, мире духов и аде»? С помощью города Борхес дает не просто стереоскопический взгляд на отдельный предмет, а как бы иную оптику, другие глаза. Понятно, что от прежнего зрения нужно на этом Рубиконе отказаться, и Борхес особыми тактическими средствами запутывает, туманит, сбивает с толку наш привычный глаз. Здесь и вступают в игру лабиринты, обманки, зеркала, мнимые и подлинные цитаты в цитате и проч. Все эти «входные» устройства, замечу, только разыгрывают глубину, но глубинных измерений не имеют и иметь не могут: они — целиком «внешние». Их природа и назначение (назначение и есть природа, таков один из фантастических, сновидческих законов письма) — быть границей.

В этом смысле характерен сам принципиальный жанр, опробованный Борхесом в «Приближении к Альмутасиму», позже отработанный им на журнальных заметках второй половины тридцатых, когда он публиковался в «Критике», «Юге», «Очаге», и давший основу для прозы сороковых, которая его и прославила, так что само имя аргентинского писателя теперь неотделимо от новой идеи литературы, воплощенной в этой его жанровой находке. В «Приближении...» новелла и эссе объединяются в форме воображаемой рецензии на вымышленную книгу (за ней, впрочем, стоит вполне реальное издание, см. Комментарий). Текст включает фрагменты перевода других текстов, как реальных, так и апокрифических. Наконец, в него входят «реальные» факты, названия «подлинных» топосов, имена известных лиц из борхесовского окружения, его семейной биографии, литературной среды. Писатель и читатель, критик, издатель и переводчик выступают на письме как бы самостоятельными персонажами. Они — носители определенных точек зрения, неотторжимо связанных друг с другом и образующих в совокупности многосоставную, изменчивую, динамическую перспективу повествования (а если говорить шире — разыгрывают весь мир литературы, всю ее систему). Ни одна из позиций не приоритетна, поскольку условны все, переход от одной к другой и составляет воображаемый «сюжет» изложения. Отсюда особая борхесовская интонация — ирония его прозы и зрелой поэзии, причем даже не столько индивидуально-авторская, сколько ирония самого письма как смысловой конструкции, выдумки как образа мира, вымысла как формы существования.

Когда Борхес заканчивает одну из ранних рецензий словами: «Достаточно быть просто собой, отдельной личностью неповторимого чекана — вроде тебя, мой читатель, наделенный наравне со всеми завидной способностью кем-то быть», — то мы понимаем, что речь идет о фигуре заведомо условной, мысленном читателе еще не существующего текста (рецензируемые Борхесом «Бумаги новоприбывшего» Маседонио Фернандеса пока не опубликованы). Вот этот новый уровень нашего понимания, читательского самосознания, познавательного опыта и образует смысл борхесовских текстов, составляет их цель и эффект. Подобный заговор пишущего и читающего, круговую поруку людей письма, сговор с воображаемым собеседником Борхес и имеет в виду, когда в одной из рецензий на детектив в журнале «Юг» мечтает о читателе, который окажется «проницательнее сыщика».

Но и роль автора в борхесовской словесности особая. Автор здесь — не более чем условие акта понимания, условие возможности этого акта, может быть, главного в борхесовском мире. Автор у Борхеса, как тонко замечает Роже Шартье, «это выдумка, которая придает реальность тому, чего нет»¹. Я бы сказал, что он — воплощение читательской свободы и, в этом смысле, залог и пространство будущего. Именно поэтому прямые авторские намерения (сегодняшнее идеологическое задание, текущие личные пристрастия и прочие биографические моменты) в словесности, как Борхес многократно отмечал, значат немного. Мир, литература, мир литературы сложны, поэтому любое воздействие непредсказуемо. Не зря Борхес много раз повторял слова древних об удивлении как начале человеческой мысли.

«Борхес писал на перекрестке», — подчеркивает Беатрис Сарло. Но при этом он меньше всего искал в литературе всепримиряющего синтеза. «В сердцевине написанного Борхесом — трещина, — добавляет Сарло. — Он движется по обрывам различных культур, которые соприкасаются (или отталкиваются) краями. Борхес расшатывает великие традиции Запада и известного ему Востока, скрещивая их (так, как скрещиваются дороги, но и так же, как скрещиваются народы) в лаплатском пространстве. В центре его произведений — конфликт... где малейшее недопонимание буквально оказывается гибельным... Борхес — писатель „окраин“, маргинал в центре, космополит на обочине... Окраину он превратил в эстетику»².

¹ Chartier R. L'Auteur au «centre d'innombrables relations» // Le Monde. 1999. 21 mai. P.VII.

² Sarlo B. Borges // www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bse2.htm.

Борхес отводит словесности место на краю — города, мира, письма. Сама литература по Борхесу — феномен границы, ее начало и вместе с тем производное, почему она и живет делением, последовательным раздвоением, неутолимым уточнением, ища все более тонких различий. «Воображение Борхеса, — пишет Сарло, — выводит на сцену проблему, которая не заключена явным образом в интриге, а предъявлена нам под видом выдумки по ходу сюжета, разворачивающегося разом и как теория, и как повествование. Вымышленные борхесовские истории строятся на исследовании интеллектуальных возможностей, представленных в виде условного повествовательного допущения»¹. Тем самым кардинальному сдвигу подвергается сама природа литературного текста. Дело даже не только в фантастической фактуре словесной реальности, а в самом способе существования текста в мире литературы. Он открыто опирается на воображаемого читателя, с которым спорит, которого сам же и строит. Иными у Борхеса становятся не просто жанр новеллы или эссе — иной становится литература.

Борис Дубин

¹ Ibid/bse5.htm.

Из книги

**СТРАСТЬ
К БУЭНОС-АЙРЕСУ**

ТРУКО

Колода перекраивала жизнь.
Цветные талисманы из картона
стирали повседневную судьбу,
и новый улыбающийся мир
преображал похищенное время
в безвредные проделки
домашних мифов.
В границах столика
текла иная жизнь.
Лежала незнакомая страна
с горячкой ставок, риском понтировки,
всевластьем меченосного туза —
всесильного Хуана Мануэля
и кладезем надежд — семеркой черв.
Неспешный мате
умерял слова,
перипетии партий
повторялись —
и вот уж нынешние игроки
копируют забытые сраженья,
и воскрешаются за ходом ход
роды давным-давно истлевших предков,
все те же строки и все те же шутики
столице завещавших навсегда.

ДВОРИК

Вечеру
гасит краски дворик утомленный.
Понапрасну полная луна
прежней страсти ждет от небосклона.
Дворик, каменное русло
синевы,
сбегающей по кровлям.
Вечность, безмятежна и светла,
на распутье звездном замерла.
Краткий праздник дружбы потаенной
с чашею, беседкой и колонной.

НАДГРОБНАЯ НАДПИСЬ

*Полковнику Исидоро Суаресу,
моему прадеду*

Пронес отвагу через Кордильеры.
Не уступил ни кряжам, ни врагу.
Его рука не знала колебаний.
Вошел в Хунин с победой, закалив
испанской кровью пики перуанцев.
Подвел итог пережитому в прозе,
сухой, как боевой сигнал рожка.
Скончался в ссылке. От него осталось
немного: лишь слава и зола.

РОЗА

Та роза,
которая вне тленья и стиха —
всего лишь аромат и тяжесть, роза
чернеющих садов, глухих ночей,
любого сада на любом закате,
та, воскресающая волшебством
алхимика из теплой горстки пепла,
та роза персов или Ариосто,
единая вовеки,
во веки роза роз,
тот юный платонический цветок —
слепая, алая и для стиха
недосягаемая роза.

ПУСТАЯ КОМНАТА

Красное дерево
в смутном мерцанье шпалер
длит и длит вечеринку.
Дагерротипы
манят мнимой близостью лет,
задержавшихся в зеркале,
а подойдешь — мутятся,
как ненужные даты
из памяти стершихся празднеств.
Сколько лет нас зовут
их тоскующие голоса,
едва различимы теперь
ранним утром далекого детства.
Свет наставшего дня
будит оконные стекла
круговертью и гамом столицы,
все тесня и глуша слабеющий отзвук
былого.

РОСАС

В тиши гостиной,
где цедят время строгие часы,
уже не горяча и не тревожа
крахмальную опрятность покрывал,
чуть охладивших алый пыл каобы,
укором друга кто-то уронил
зловещее и родственное имя.
И лег на время
профиль палача,
не мрамором сияя на закате,
а навалившись мраком,
как будто тень далекого хребта,
и бесконечным эхом потянулись
улики и догадки
за беглым звуком, брошенным мельком.
Своею низостью вознесено,
то имя было разореньем дома,
безумным обожаньем пастушья
и страхом стали, холодящей горло.
Забвение стирает долг умерших,
оплаченный натурою смертей;
они питают Время,
его неутомимое бессмертье,
чей тайный суд за родом губит род
и в чьей до срока отворенной ране —
последний Бог в последнее мгновенье
ее закроет! — вся людская кровь.
Не знаю, был ли Росас
слепым клинком, как верили в семье;
я думаю, он был как ты и я —
одним из многих,
крутясь в тупой вседневной суете
и взнуздывая карой и порывом
безверье тысяч.

Теперь неизмеримые моря
простерты между родиной и прахом.
И жизнь любого, сколь бы ни жалка,
торит свой путь в ничтожестве и мраке.
И Бог его уже почти забыл,
и это милость, а не поношенье —
отсрочка бесконечного распада
минутным подаянием вражды.

КОНЕЦ ГОДА

Не символическая
смена цифр,
не жалкий троп,
связующий два мига,
не завершение оборота звезд
взрывают тривиальность этой ночи
и заставляют ждать
тех роковых двенадцати ударов.
Причина здесь иная:
всеобщая и смутная догадка
о тайне Времени,
смятение перед чудом —
наперекор превратностям судьбы
и вопреки тому, что мы лишь капли
неверной Гераклитовой реки,
в нас остается нечто
незыблемое.

✓ **СТЫД ПЕРЕД УМЕРШИМ**

Свободен от надежд и сожалений,
абстракция, неуловимость, нечто
безвестное, как завтра, каждый мертвый —
не просто мертвый, это смерть сама.
Бог мистиков, лишенный предикатов,
умерший не причастен ни к чему,
сама утрата и опустошенность.
Мы забираем всё,
последний цвет и звук:
вот двор, который взглядом не обнимет,
вот угол, где надежду ожидал.
И даже эти мысли,
наверное, не наши, а его.
Как воры, мы на месте поделили
бесценный скарб его ночей и дней.

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Сегодня, после многих лет разлуки,
вернувшись в дом, где я когда-то рос,
я чувствую, что всё кругом — чужое.

Я прикасался к выросшим деревьям
так, словно гладил спящее лицо,
и проходил по старым тропкам сада,
как будто вспоминал забытый стих,
а под закатным полноводьем видел,
как хрупкий серпик молодой луны
укрылся под разлатою листвою
темневшей пальмы,
как птенец в гнезде.

Как много синевы
вберет в колодец этот смутный дворик,
и сколько несгибаемых закатов
падет в том отдаленном тупике,
и молодую хрупкую луну
еще не раз укроет нежность сада,
пока меня своим признает дом
и, как бывало, станет незаметным!

БЕНАРЕС

Игрушечный, тесный,
как сдвоенный зеркалом сад,
воображаемый город,
ни разу не виденный въяве,
ткет расстоянья
и множит дома, до которых не дотянуться.
Внезапное солнце
врывается, путаясь в тьме
храмов, тюрем, помоек, дворов,
лезет на стены,
искрится в священной реке.
Стиснутый город,
расплющивший опаль созвездий,
перехлестывает горизонт,
и на заре, полной
снами и эхом шагов,
свет расправляется паветвью улиц.
Разом светает
в тысячах окон, обращенных к Востоку,
и стон муэдзина
с вознесшейся башни
печалит рассветную свежесть,
возвещающая столице несчетных божеств
одинокость истого Бога.
(Только подумать:
пока я тасую туманные образы,
мой воспеваемый город живет
на своем предназначенном месте,
со своей планировкой,
перенаселенной как сон, —
лазареты, казармы
и медленные тополя,
и люди с прогнившими ртами
и смертной ломотой в зубах.)

ПРОСТОТА

Садовая калитка
откроется сама,
как сонник на зачитанной странице.
И незачем опять
задерживаться взглядом на предметах,
что памятны до мелочи любой.
Ты искушен в привычках и сердцах
и в красноречье недомолвок, тонких,
как паутинка общности людской.
А тут не нужно слов
и мнимых прав:
всем, кто вокруг, ты издавна известен,
понятны и ущерб твой, и печаль.
И это — наш предел:
такими, верно, и предстанем небу —
не победители и не кумиры,
а попросту сочтенные за часть
Реальности, которая бесспорна,
за камень и листву.

ПРОЩАНИЕ

Теперь между тобой и мной преграда
трехсот ночей — трехсот заклятых стен —
и глубь заколдованного моря.

Не содрогнувшись, время извлечет
глубокие занозы этих улиц,
оставив только шрамы.

(Лелеемая мука вечеров,
и ночи долгожданных встреч с тобою,
и бездыханная земля, и небо,
низвергнутое в лужи,
как падший ангел...)

И жизнь твоя, подаренная мне,
и запустенье этого квартала,
пригретого косым лучом любви...)

И, окончательный, как изваянье,
на землю тенью ляжет твой уход.

**ИЗ НАПИСАННОГО И ПОТЕРЯННОГО
ГОДУ В ДВАДЦАТЬ ВТОРОМ**

Безмолвные сраженья вечеров
у городских окраин,
извечно древние следы разгрома
на горизонте,
руины зорь, дошедшие до нас
из глубины пустынного пространства,
как будто бы из глубины времен,
сад, черный в дождь, и фолиант со сфинксом,
который не решаешься раскрыть
и видишь в еженощных сновиденьях,
распад и отзвук — наш земной удел,
свет месяца и мрамор постамента,
деревья — высота и неизменность,
невозмутимые как божества,
подруга-ночь и долгожданный вечер,
Уитмен — звук, в котором целый мир,
неустрасимый королевский меч
в глубинах молчаливого потока,
роды арабов, саксов и испанцев,
случайно завершившиеся мной, —
всё это я или, быть может, это
лишь тайный ключ, неугасимый шифр
того, что не дано узнать вовеки?

Из книги

РАССЛЕДОВАНИЯ

ЗА ПРЕДЕЛОМ МЕТАФОР

В гордыне человека, который перед вешней щедростью ночных небес требует еще одну звезду и, теряясь тенью среди ясной ночи, хочет, чтобы созвездия сошли с неуклонных орбит и преобразили свои огни в вещие знаки, не виданные древними мореходами и пастухами, я поднял однажды голос под неколебимыми небесами искусства, домогаясь счастливой возможности прибавить к прежним новые, неведомые светочи и свить вечные звезды чудесным венцом. Каким молчанием отвечал тогда Буэнос-Айрес! Из исполинской глыбы в два миллиона, казалось бы, живых душ не ударяла милосердная струйка даже одной неподдельной строфы, а шесть бед чьей-то затерявшейся гитары были куда ближе к настоящей поэзии, чем выдумки стольких двойников Рубена Дарио или Луиса Карлоса Лопеса, наводнявшие прессу.

Молодые существовали порознь, каждый мерил себя собственной меркой. Мы напоминали влюбленного, который уверен, что лишь его душа гордо переполняется любовью, или горящую ветвь, отягощенную сентябрем и не ведающую об аллеях, где сверкает праздник. Высокмерно убежденные в своей мнимой неповторимости полубожеств или редких цветущих островков среди безжизненных морских зыбей, мы чувствовали, как к побережьям наших сердец подступает неотвратимая прелесть мира, на разные голоса умоляя передать ее в наших стихах. Молодые луны, решетки садов, мягкие цвета предместья, сияющие девичьи лица, казалось, требовали от нас поэтических красот и призывали к дерзким свершениям. Нашим языком была метафора, звучный ручей, который не покидал наших дорог и воды которого оставили у нас в стихах не один след, — я затрудняюсь, сравнить ли его

с алым знаком, отмечавшим чело избранных Ангела, или метой небес, сулившей гибель домам и семьям, приговоренным масоркой. Это был наш язык и наша общая клятва — разрушить упорядоченный мир. Для верующего все вокруг — воплощенное слово Божие: вначале свет был назван по имени, а затем воссиял над миром; для позитивиста он — шестерни рокового механизма. Соединяя удаленное, метафора разламывает эту двойную предопределенность. Мы трудили ее не уставая, проводя дни и ночи над этим ткацким челноком, перевивающим цветные нити от горизонта до горизонта. Сегодня она шутя слетает с любого пера, а ее отблеск — звезда тайных эпифаний, искра нашего взгляда — множится в бесчисленных зеркалах. Но я не хочу, чтобы мы почивали на ее лаврах: даже без нее наше искусство сумеет взрезать гладь нехоженых морей, как врезается в побережья дня пиратская ночь. Я хочу, чтобы прежнее упорство ореолом сияло над головами нас всех и не гасло в моем слове.

Всякий образ — чародейство. Преобразить очаг в бурю, как это сделал Мильтон, — поступок чародея. Переиначить луну в рыбу, пузырь, комету — как сделал Россетти, опередив Лугонеса, — легкое озорство. Но есть то, что выше озорства и чародейства. Я говорю о полубоге, об ангеле, чьими трудами преобразен мир. Прибавить к жизни новые области, вообразить города и просторы двойной реальности — приключение, ждущее героя. Буэнос-Айрес еще не обрел нового бессмертия в стихах. Гаучо посреди пустынной пампы обменивался пайядами с самим чертом; но в Буэнос-Айресе не раздалось ни звука, и его огромность не удостоверял ни символ, ни чудесный сюжет, ни отдельная судьба, сравнимая с «Мартинном Фьерро». Не знаю, может быть, наш мир — воплощение божественной воли, но если она и впрямь существует, то это она замыслила розовую забегаловку на перекрестке, и бьющую через край весну, и красный газгольдер (этакий гигантский барабан Страшного суда!).

Я хотел бы напомнить сейчас о двух попытках передать окружающее в слове. Первая — это поэма, в которую сами собой сплетаются десятки танго, недозревшее и уже полуразрушенное целое, где народ глядят против шерсти, дразня карикатурой, и не знают других героев, кроме ностальгических куманьков, и других событий, кроме вышедшей на угол проститутки. И вторая, гениальная и тоже идущая вразрез со всем, — «Записки новоприбывшего» Маседонио Фернандеса.

И последний пример. Кто только, начиная с поэтов, не говорил, будто стекло похоже на воду. И кто только не принимал эту гипотезу за правду и, вместе с несчетными Уидобро, не внушал себе и нам, будто зеркала дышат свежестью и птицы спускаются к ним попить, решета амальгаму. Пора оставить эти игрушки. Пора дать волю прихотям воображения, возводящего принудительную реальность мысли: пора показать человека, который проникает сквозь зеркальное стекло и остается там, в иллюзорном краю (где тоже есть формы и краски, но замершие в несокрушимом молчании), и задыхается, чувствуя, что он — всего лишь подобие и его наглухо замуровывают ночи и снисходительно терпят проблески дня.

СЭР ТОМАС БРАУН

Всякая красота — это празднество, и отличительная черта ее — щедрость. Без сомнения, любезности и комплименты изначально были формой выражения благодарности и признания — лицемерие прекрасной женщины честь для нас. Стихи — это тоже выражение благодарности.

Восхвалять четкими, пригнанными одно к другому словами то поток листвы, которому весна открывает путь на бульвары, то поток ветра, омывающий сентябрьские дворики, — значит чувствовать, что получил подарок, и отвечать с преклонением и любовью. Благодарность и жалоба — в плачах, благодарность и надежда — в мадригале, псалме, оде. Благодарностью является даже история в первоначальном значении слова — романсеро, воспевающие благородные подвиги...

Я ощущаю красоту в трудах Брауна как подарок и в ответ хочу воздать хвалу его перу.

Но прежде следует рассказать о его жизни. Браун был сыном торговца сукном, он родился в Лондоне в 1605 году, осенью. Получив степень лиценциата в Оксфордском университете (1629), отправился изучать медицину сначала на юг Франции, потом в Италию и Фландрию: в Монпелье, Падую и Лейден. Известно, что в Монпелье он подолгу дискутировал о бессмертии души со своим другом, теологом, *«человеком исключительных достоинств, но настолько сбитым с толку в этом вопросе тремя правилами Сенеки, что всех наших противоядий, извлеченных из Священного Писания и философских трудов, не достало, чтобы защитить его от яда заблуждений»*. Браун также рассказывает, что, несмотря на свою принадлежность к англиканской вере, однажды плакал, наблюдая крестный ход, *«в то время как мои*

товарищи, ослепленные предубеждением, насмешничали и хохотали». Всю жизнь Брауна смущали детали и невинные места догмата, но он никогда не сомневался в главном: в самосущности Бога, в божественности духа, в противостоянии добродетели пороку. По собственному его выражению, он сумел сыграть в шахматы с дьяволом, не потеряв ни одной важной фигуры. В 1633-м, уже получив докторскую степень, Браун вернулся на родину. Он занимался медициной, и эти исследования, как и литература, были светом его очей. В 1642-м гражданская война заставила содрогнуться сердца англичан. Брауна она воодушевила на парадоксальный героизм — не замечая ее дерзкого вторжения, предаваться раздумьям, погружившись в чистое созерцание красоты. Жизнь его текла счастливо и мирно. Дом в Нориче, даривший его двумя наслаждениями — научной библиотекой и обширным садом, стоял рядом с церковью, чье сумрачное величие, рожденное тенями и отблесками витражей, являет собой архетип трудов Брауна. Он умер в 1682-м, и день его кончины совпал с днем рождения. Подобно дону Родриго Манрике, он умер в окружении жены, сыновей, родственников и слуг, отдав душу тому, кто дал ее ему. Он прожил жизнь со вкусом, держась в тени щедрого времени и повинувшись лишь возвышенным голосам.

В сære Томасе Брауне соединились литератор и мистик: *vates* и *gramaticus*¹, если выразить это с латинской точностью. В нем проявился тип литератора, предтечей которого был Бен Джонсон, литератора, в котором впервые явлены все родовые признаки: погруженность в работу с наслаждением, благоговением, с бережным отношением к языку, со скрупулезной разработкой теории, дабы придать законную силу трудам, ощущение себя человеком своей эпохи, изучение чужих языков и другие — даже роль председателя в литературном кружке и создание фракций. Его прекрасную прозу отличают ученость

¹ Провидец и филолог (лат.).

и совершенство. Браун превосходно писал на латыни, и в этом смысле деятельность его, современника Мильтона, сопоставима с деятельностью Диего де Сааведры в Испании. Браун знал испанский, и в его трудах встречается наше выражение *beso las manos*¹ (у него превращенное в существительное и с заменой буквой z первого s) и слова *dorado, armada, noctambulos* и *crucero*². Он упоминает «Замыслы» Коваррубиаса и «Церковное единовластие» иезуита Хуана де Пинеды, которого порицает за то, что тот цитирует в одной этой книге больше авторов (тысячу сорок!), чем их потребно на целый свет. Он также владел итальянским, французским, греческим и латынью и часто прибегал к ним в своих речах. Он был новатором, но не из тех, кто стремится потрясти и поразить читателя; он был классиком, но без напыщенности и без строгого следования закостенелым правилам. Необъятная лексика Шекспира пришла ему впору, и за этим изобилием видно, насколько легки и благородны его жесты.

Он был праведным человеком. Известное определение оратора, данное Квинтилианом: *vir bonus dicendi peritus* — добрый муж, владеющий искусством речи, — полностью соответствует Брауну. Обилие сект и народов, которое так многих раздражает, нашло слова сочувствия в его трудах. Вокруг него не затихали распри: между католиками и англиканами, христианами и иудеями, мотилонами³ и конкистадорами. Добросердечное спокойствие Брауна выше этих распрей. Он пишет следующее («*Religio Medici*»⁴):

Меня не ужасает присутствие скорпиона, саламандры, змеи. Вид жабы или гадюки не вызывает у меня желания взять камень и убить их. Я не ощущаю в себе

¹ Целую руки (исп.).

² Золотистый, эскадра, лунатики и средокрестие (исп.).

³ Мотилоны — индейцы в Венесуэле и Колумбии.

⁴ «Вероисповедание врачавателя» (лат.).

неприязни, которую часто замечаю у других: меня не затрагивает национальная рознь, я не смотрю с предубеждением на итальянца, испанца или француза. Я рожден в восьмом климате, но, мне кажется, создан и приспособлен для любого. Я не растение, которое может погибнуть за пределами сада. Каждый край, каждое окружение обещает мне родину; я остаюсь в Англии, будучи в любом месте и на любой широте. Я терпел кораблекрушение, но не чувствую враждебности к течению и ветрам: я могу заниматься, развлекаться или спать во время бури. В целом, я не чувствую неприязни ни к кому, и, если бы я стал утверждать, что ненавижу кого-либо, кроме дьявола, моя совесть изобличила бы меня. Если среди всеобщих объектов ненависти существует нечто, что я осуждаю и презираю, то это враг разума, веры и добродетели — Чернь: чудовищная толпа, в которой каждый по отдельности представляется человеком и разумным созданием Божиим, а смешавшись вместе, они превращаются в единого огромного зверя, более чудовищного, чем Гидра. К черни я отношу не только людей низких и незначительных: среди дворян есть и подлецы, и люди с плебейским умом, хотя их богатство золотит порок, а кошелек расплачивается за безрассудства.

Фрагмент, который я только что перевел, значим для повседневного образа жизни Брауна: вещь важная в писателе. Она, а не отдельные успехи или недостатки, предопределяет славу. Вот во многих отношениях замечательный фрагмент, более поэтический, чем многие известные мне стихи:

Но несправедливость забвения вслепую рассыпает свой мак и управляет людской памятью, не применяясь к добродетели постоянства. Чего, как не жалости, заслуживает строитель египетских пирамид? Жив Герострат, который некогда сжег храм Артемиды, и

почти позабыт тот, кто его построил; столетия пощадили эпитафию коню Адриана и стерли его собственную. Напрасно мы связываем удачу со своим добрым именем, поскольку дурное имя служит столь же долго. Кто скажет, о лучших ли сохранилась память? Кто — если забыты самые славные мужи, что когда-то были в центре событий? Без благоволения книги вечности первый человек был бы так же забыт, как и последний, и долгая жизнь Мафусаила оказалась бы только его летописью. Забвение неподкупно. Большинство людей должны примириться с тем, что словно никогда не существовали, и с тем, что будут фигурировать в реестре Бога, а не в человеческом представлении... Напрасно некоторые надеются на бессмертие или на какие-то гарантии остаться в памяти, сохраниться в подлунном мире: надежда их иллюзорна, хотя они тешат себя иллюзиями подняться выше Солнца и, в самомнении своем, увековечить на небосводе собственные имена. Различные космографии уже изменили названия сложных созвездий: Нимверод затерялся в Орионе, Осирис превратился в Каникулу. В небесах мы ищем нетленности, но они подобны Земле. Я не знаю ничего действительно бессмертного, кроме собственно бессмертия: то, что не знает начала, может быть в неведении о конце; любое другое бытие зависимо, и его постигнет уничтожение... Но человек — благородное животное, величественное во прахе и достойное уважения в могиле, он празднует рождения и кончины с равным блеском и подготавливает роскошные церемонии ради бесчестия своего тела. («Urne buriall»¹, 1658.)

Рассказывает Лопе де Вега, что когда он настоятельно рекомендовал одному из последователей Гонгоры ясность, поскольку стихи должны услаждать, тот ответил: «И шахматы услаждают». Реплика, если не считать

¹ «Погребальная урна» (англ.).

того, что она достигает двух целей: запутывает спор и дает возможность обернуть упрек в свою пользу (ведь чем труднее игра, тем она больше ценится), — не что иное, как софизм. Я не хочу убеждать себя в том, что неясность когда-либо могла быть задачей искусства. Невероятно, чтобы целые поколения задавались бы целью говорить загадками... К этой мысли меня привела классическая латынь сэра Томаса Брауна и мое собственное стремление доказать ее правомерность.

Есть критика идолопоклонническая, тупая, которая, не осознавая того, персонифицирует эпохи в отдельных личностях, рисуя воображаемые распри между тем, кого она считает полубогом, и его современниками или наставниками, вечно опаздывающими признать это чудо. Таким образом испанская критика представляет нам Луиса де Гонгору, который словно бы не был ни продолжателем Фернандо де Эрреры, ни современником Ортенсио Феликса Парависино, и не получил опровержения своего метода в произведениях Грасиана. Я не верю в подобные чудеса и полагаю, что истинное величие человека заключено в том, чтобы соответствовать своему времени и характерным для него стремлениям. Браун достиг исключительных успехов в латинизации культуры, но тяга к латинскому языку была общей у писателей его эпохи.

Я предполагаю, что частое использование латыни в ту эпоху не просто ласкало слух и было не ухищрением, способствующим расширению границ языка, а стремлением к универсальности и ясности. Есть два значения слов в романских языках: первое употребительное, соответствующее местным особенностям, превратностям времени; второе — этимологическое, абсолютное, отвечающее их латинскому или греческому происхождению. (Для меня очевидно, что английский в том, что относится к духовной сфере, романский язык.) Латинисты XVII века придерживались второго — основного — значения. Их деятельность была противоположна занятиям сегодняшних академиков, которые поглощены частностями: поговорками, идиомами,

фразеологизмами. Против такого пристрастия к вульгаризмам три века назад поднял перо Кеведо в выпренной «Басне басен» и предшествующем ей послании.

Мне хочется также вспомнить соображения, высказанные по этому поводу доном Диего де Сааведра Фохардо в филигранном предисловии к своему «Готскому королевству»:

В слоге я стремлюсь подражать умевшим кратко и блистательно изъяснять свои мысли латинянам и презираю тщетные старания тех, кто, желая придать испанскому языку чистоту и целомудрие, делает его вялым и лишенным красот.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ КАНСИНОСА-АССЕНСА

Кому-то может показаться, что литература, начиная с далеких пор, когда она лишь пробовала издавать героический лепет, и заканчивая миллионногласной нынешней эпохой, удостоила своим благоволением любой промысел человека, все разнообразные воплощения человеческого «я». Искусная флейта пастухов и леденящие доспехи Марса, негодяи и бездельники из прославленного «Сатрикона» и нравоучительных крохоборских плутовских романов, моряки в повестях Марриета, визионеры в болезненной прозе Достоевского, слепки любого из человеческих занятий в тех пространных энциклопедиях и справочниках всего на свете, которые слово за словом возводили в прошлом столетии Теккерей, Бальзак, Сэмюэл Батлер, Золя и Гальдос, как будто бы закрепили на письме любой человеческий типаж, включая столкновение непримиримых мотивов в одном персонаже или героя-чужеземца вроде тех, что взял на свой борт в Бомбее Редьярд Киплинг. Тем не менее один тип человека остался неолитературным, и среди заслуг андалусийца Кансиноса-Ассенса по праву числится то, что он воплотил этот тип с безукоризненным совершенством. Я имею в виду самого поэта.

До сих пор поэты открывали читателю только те стороны своей жизни, которые они в простоте душевной делили со всеми: печали и радости новой любви, хмель первых весенних дней, мысли о смерти. Если они и упоминали о своих занятиях песнопевцев, то лишь затем, чтобы предсказать себе бессмертие на манер горацевского «аеге

regennius» или напороочить его тем посвященным, кого отметило их недосыгаемое для времени слово. Они скрывали свое благородное отличие писателей и бесхитростно растолковывали свой общечеловеческий удел. Кансинос-Ассенс поступил иначе. Отразив все ремесла и города людей, переимчивая вода поэтического слова возвращается у него к истокам, чтобы отразить теперь рождение собственной гордой красоты. «Божественный крах» Кансиноса — образцовая исповедь любого писателя. Надежно держась на золотых гвоздях блистательных метафор, здесь умещается все: жалобы на неистощимость тем вроде вечной луны и страх перед ними куда более юного искусства, надменная недостижимость прекрасного, чувственная роскошь слова и стремление противопоставить невесомые слова тяжеловесному миру, и тоска по другим искусствам или по простой праздности, и литургический жест пишущего, который кается в своей холодности, и самая суть его жизни — постоянный и неминуемый крах, и ужасающий, тусклый луч возможной славы, который сначала кажется лестным и который обрабатываешь потом как новый долг. Все это с удовольствием увековечено на его страницах, а также — до сих пор не упоминавшаяся зависть и страх перед уготованным признанием. Ввести в словесность новую тему — свидетельство одаренности; ввести, дав ей окончательную огранку, — несравненная заслуга. Любой новатор вынужден смириться с тем, что урожай его лучших строк соберут другие, и чудесная особенность Кансиноса — в том, что ему удалось замкнуть круг своего искусства, в котором сосуществуют младенческая весна, зрелое лето и умиротворенность осени.

Но это не единственное достоинство его пера. Он — самый поразительный плетельщик метафор из всех, кто владеет испанской просодией. Ему чужда резкая, наступательная метафора вчерашнего Вильяроэля и сегодняшнего Лугонеса. Метафора Кансиноса свободна, рас-

кованна; среди его явных образцов — старые арабские сказители, великие латинисты семнадцатого века. Его сравнения никогда не обращаются к предмету с прямой напористостью дротика, но достигают мишени, как неотвратимый аркан, вычерчивая петли и круги в тут же расступающемся воздухе. Сравнения, передающие его острое чувство времени, отсылают к предметам, которые ими удостоверены, — часам, удлиняющейся тени, биению сердца, закату, изменчивой луне — и вместе с тем к веснам и ночам как великодушному обиходу их круговых маршрутов. Блестящие сравнения, приходящие издалека, чтобы уйти вдаль, как головокружительные линии, образующие в звездных просторах подобия скакунов и героев.

Столь же замечательно звучание его периодов. В их широком мягком ритме нет ничего заемного, ничего гримасничающего — это ритм самой жалобы, самой мольбы. Для первого испанского прозаика Кансиносу не хватает лишь одного: строгости к себе. Он слишком увлекается любой темой, слишком пристально в нее вглядывается и не в силах оторваться.

Он знаток множества языков, среди которых — еврейский и арабский, и в одном месте не без хвастовства признается, что может приветствовать звезды, украшающие его одиночество, на одиннадцати наречиях древних и новых времен. Его ум — истинное украшение беседы. Подлинный масштаб Кансиноса скрыт в тени, которую он, впрочем, не без удовольствия превозносит. И все же мы пока не воздали ему по достоинству за красоту каждой его страницы, — гордую и неизменную, как женская красота. (В его «Семисвещнике» — первой книге автора, вышедшей из печати в 1914 году, — уже намечены и предсказаны, пусть в небрежном и несколько тяжеловесном наброске, большинство сюжетов и послушный стиль, к которым он пришел потом в блеске мастерства.)

В нашем мире, где правит такая низость, как физическая боль, мы обращаем незаслуженный гнев против

вполне простительных слабостей, своего рода незаконных процентов со славы. Не собираюсь ни примыкать к фанатичным поклонникам Кансиноса, ни возмещать ему громогласными похвалами многоустрое равнодушие прочих. Я всего лишь обещаю каждому, кто углубится в его книги, глубочайшие и поразительные эстетические переживания.

БУЭНОС-АЙРЕС

Ни утром, ни днем, ни ночью город по-настоящему не разглядеть. Утро — это всемогущество синевы, восторг открытых слуховых окон, колющих глаза безупречным и завершенным небесам, возмутительный блеск и мальчишеское расточительство солнца, снизу доверху засыпающего площади мнимым градом камней, грома зеркала и топя в фонтанах осколки света. День — пространство наших стремлений и слабостей, на его шахматной доске другим не уместиться. Ночь — израненное чудо: праздник обессиленных фонарей, пора, когда осязаемая реальность становится не такой навязчивой, не такой давящей. А заря — воплощенная низость и коварство: она по-заговорщицки крадется исподтишка, чтобы опять воздвигнуть то, что десять часов назад разрушила, и в который раз прочерчивает улицы, отсекает головы фонарей и раскрашивает памятные по вчерашнему вечеру места, чтобы мы — с тем же ярмом города на шее и грузом нескончаемого дня на плечах — смирились с безудержной окончательностью ее триумфа и безропотно предали душу новому дню.

Остается вечер. Это драматический спор, препирательство видимого мира и темноты: он как бы закрадывается, просачивается за косяк вещей. Он нас изматывает, подтачивает, истощает, но в противоборстве с вечером к улицам возвращается человеческое самоощущение, трагизм воли, добивающейся постоянства во времени, суть которого — перемена. Это самая беспокойная пора суток, этим и близкая каждому из нас, тоже не находящим покоя. Вечер подставляет потоку наших мыслей послушный скат, и именно благодаря вечерам в нас вливается город.

Вопреки минутному унижению, в которое нас удаётся ввергнуть несколькими высотным домам, ничего устремленного вверх в Буэнос-Айресе нет. Буэнос-Айрес — не из тех вздыбленных, тянущихся к небу городов, которые нарушают божественную чистоту выплеском усердных башен или закопченным сбродом не знающих отдыха труб. Наоборот, он — точная копия окружающей равнины, смиренная ровность которой продолжена прямой улиц и крыш. Вертикальные линии у нас побеждены горизонтальными. Дали — отрешенные одноэтажные домики по обеим сторонам километров булыжника и асфальта — слишком воздушны для настоящих. Каждый перекресток — начало четырех бесконечных прямых. Глубокой ночью посреди города, упрощенного непроницаемой темнотой и нашим жалобным изнеможением, взгляд иногда захватывают поперечные, уходящие в беспредельность улицы, когда замираешь, пригвожденный или, лучше сказать, пронзенный, чуть ли не навывлет простреленный открывшейся перспективой. И эти сумерки вокруг! Бывают бескрайние закаты, которые бросают вызов глубине улиц и едва умещаются в небо. Чтобы они хлестнули по глазам всей своей крестной мукой, нужно добраться до предместий, которым уже нечего противопоставить пампе, кроме нищеты. Перед здешней минутной заминкой гигантского города, где последние дома в их безрассудной отваге походят на задиристых побирушек перед огромностью абсолютной и все же подточенной исподволь равнины, закаты проплывают царственно, как чудесные барки, уходящие мачтами в небеса. Жителям гор не понять этих закатов, пугающих, как порывы плоти, исступленных, как гитара. Но закаты и образы пригорода все еще пребывают в своей — извините мне это книжное слово — самодостаточности, ведь среди нас по-прежнему в ходу нелепое поверье об эстетической невыразительности окраин. Оспаривая подобный взгляд во всех своих стихах, я слишком хорошо знаю ту почти что неприязнь, какой обычно встре-

чают любое доброе слово о ранищей красоте этих обыденных мест...

Чуть выше я упомянул о домах. Первыми в Буэнос-Айресе поражают именно они. Такие до жалкого одинаковые, такие замкнутые в этой своей притиснутости друг к дружке, с такой единственной дверью, такой спесивой балюстрадой и мраморной плитой у порога, скромно и горделиво отстаивают они собственное существование. Внутри — вечный дворик, нищенский дворик, где чаще всего нет фонтана, решетки и бассейна, зато есть память о предках и все необходимое человеку, поскольку в основе тут — самое изначальное: земля и небо.

Языком кирпича и побелки эти дома рассказывают про души своих хозяев, и главная нота в этом рассказе — покорность судьбе. Не яческий, анархистский фатализм, каким фехтуют испанцы, а смеющаяся над собой покорность уроженцев Латинской Америки — покорность, легшая в основу «Фауста» Этанислао дель Кампо и тех строф «Мартина Фьерро», которые не опускаются до суеверий грошового либерализма. Покорность, которая не то чтобы удерживает от действия, но знает: любое усилие кончается крахом...

Я чуть не забыл о площадях. А буэнос-айресские площади — благородные купели свежести, патрицианские собрания деревьев, подмостки любовных свиданий — это единственная заводь, где улицы на минуту отходят от навязчивой геометрии, разрывают сплошную линию домов и, как толпа после бунта, кидаются врассыпную.

Если буэнос-айресские дома — это робкое самоутверждение, то площади — дворянское достоинство, ненадолго дарованное каждому, кого оно осеняет.

Буэнос-айресские дома с красной плиткой или цинком крыш, с этими сиротами внезапных башенок либо лихих козырьков над входом, похожие на прирученных птиц, которым подрезали крылья. Улицы Буэнос-Айреса, которые уводит в глубину проходящая шарманка, жаркое излияние души. Улицы с тонким и сладким при-

вкусом воспоминаний, улицы, где бродит память о будущем по имени надежда, неразлучные, неизгладимые улицы моей любви. Улицы, которые без лишних слов ладят с нашей высокой печалью — здесь родиться. Улицы и дома моего города, да не оставит меня и впредь их широта и сердечность.

РАМОН ГОМЕС ДЕ ЛА СЕРНА «СВЯЩЕННАЯ КРИПТА КАФЕ „ПОМБО“»

Какому краткому знаку под силу вместить смысл того, чем занят Рамон? Я бы поместил его труды под знаком Алеф, которым современная математика отмечает бесконечное число, обнимающее все остальные, или под колючей розой ветров, чьи дротики неустанно целят в любую даль. Этим я хочу показать убежденную тягу к завершенности, к предельной полноте, пронизывающую все, что он делает: к полноте тем более трудной, что написанное им — это, я бы сказал, ряд искрометных озарений природного золота, а не узорчатая медь, отчеканенная упорной риторикой. Рамон создал инвентарь мира, собрав на своих страницах не образцовые триумфы человеческих дел, как это принято в поэзии, а ненасытные описания каждой из мелочей, в сумме составляющих наш мир. Эта полнота не подразумевает согласия или неизбежных упрощений синтеза; она ближе к космораме или атласу, чем к всеохватывающему видению сущего, которого взыскуют богословы и создатели систем. Всепоглощающий энтузиазм Рамона — редкость по нынешним временам, и, на мой взгляд, ошибаются те, кто находит у него общее с Максом Жакобом или Жюлем Ренаром, острыми и озорными умами, больше озабоченными выдумкой и желанием поразить, чем героическим стремлением на лету поймать ускользающую жизнь. Высоту литературных притязаний под стать Рамоновым можно найти лишь в эпохе Ренессанса. Разве меньшей неутолимостью, чем его страницы, проникнуты бесконечные перечни в «Селестине» и у Рабле, у Бена Джонсона и в «The Anatomy of Melancholy»¹ Роберта Бертона?

Для величайшего из трех великих Рамонов вещи непреходящи, поскольку ведут к Богу. Он к ним льнет, любит-

¹ «Анатомия меланхолии» (англ.).

ся каждой их складкой, увивается за ними, но счастье, которое они ему дарят, быстротечно и не затронуто предрассудком цельности. В этой независимости от собственной любви — решающее отличие Рамона от Уолта Уитмена. В Уитмене тоже умещается весь мир, Уитмен тоже дышит чудесной благодарностью ко всему плотному, осязаемому, пестрому разнообразию вещей. Но благодарность Уитмена удовлетворена перечнем предметов, нагромождение которых составляет для него мир, тогда как чувство испанца выливается в улыбчивый и горячий комментарий к неповторимой индивидуальности всякой мелочи. Уверенный в жизни, Рамон вкладывает весь неторопливый жар своего цепкого взгляда в любую частицу окружающей реальности. Иногда он спускается на многие мили в ее глубину и возвращается оттуда, словно из другой страны. Какая запредельная ясность духа нужна, чтобы, не отводя глаз, смотреть на кровавую лужу, оставшуюся после боя быков, это бесстыдное сердце арены!

«Священная крипта кафе „Помбо“» — очередной, самый свежий выпуск той подлинной Энциклопедии, или Книги всего на свете и много чего еще, которую том за томом пишет Рамон. Это россыпь свидетельств о самом кафе и о множестве людей, которые на ваших глазах взаправду оживают за его мраморными столиками. Диего Ривера, Ортега-и-Гассет, Гутьеррес Солана, Хулио Антонио, Альберто Гильен теперь уже навсегда останутся на этих прославленных страницах во всей несокрушимости статуй, но без малейшей напыщенности, равно как и без неряшливости будней, застигнутых врасплох. (На страницах с набором паспортных фотоснимков предстает своего рода моментальная галерея образов, где я заметил уже опять сбившегося с пути Х. Л. Б. с его всегдашними недомолвками и отговорками, а также несомненного Оливерию Хирондо, его перетасованные черты и обнаженный клинок взгляда.)

Из шестисот страниц этой книги ни одна не бьет мимо цели и ни на одной вас не поджидает скука.

Из книги

ЛУНА НАПРОТИВ

ПРЕДЧУВСТВИЕ ЛЮБЯЩЕГО

Ни близость лица, безоблачного, как праздник,
ни прикосновение тела, полудетского и колдовского,
ни ход твоих дней, воплощенных в слова
и безмолвье, —
ничто не сравнится со счастьем
баюкать твой сон
в моих неусыпных объятьях.
Безгрешная вновь чудотворной безгрешностью
спящих,
светла и покойна, как радость, которую память
лелеет,
ты подаришь мне часть своей жизни, куда и сама
не ступала.

И, выброшен в этот покой,
огляжу заповедный твой берег
и тебя как впервые увижу — такой,
какой видишься разве что Богу:
развеявшей мнимое время,
уже — вне любви, вне меня.

**ГЕНЕРАЛ КИРОГА
КАТИТ НА СМЕРТЬ В КАРЕТЕ**

Изъеденное жаждой нагое суходолье,
оледенелый месяц, зазубренный на сколе,
и ребрами камней бугрящееся поле.

Вихляется и стонет помпезная карета,
чудовищные дроги вздымаются горою.
Четыре воронные со смертной, белой метой
везут четверку трусов и одного героя.

С форейторами рядом гарцует негр по кромке.
Катить на смерть в карете — ну что за гонор

глупый!

Придумал же Кирога, чтобы за ним в потемки
шесть-семь безглавых торсов плелись эскортом

трупа.

— И этим кордовашкам владеть душой моею? —
мелькает у Кироги. — Шуты и горлопаны!
Я пригнан к этой жизни, я вбит в нее прочнее,
чем коновязи пампы забиты в землю пампы.

За столько лет ни пулям не дался я, ни пикам.
«Кирога!» — эти звуки железо в дрожь бросали.
И мне расстаться с жизнью на этом взгорье диком?
Как может сгинуть ветер? Как могут сгинуть сабли?

Но у Барранка Яко не знали милосердия,
когда ножи вгоняли февральским ясным полднем.

Подкрался риоханец на всех одну смертью
и роковым ударом о Росасе напомнил.

И рослый, мертвый, вечный, уже потусторонний,
покинул мир Факундо, чтобы гореть в геенне,
где рваные солдаты и призрачные кони
сомкнулись верным строем при виде грозной тени.

ПРЕВОСХОДСТВО НЕВОЗМУТИМОСТИ

Слепящие буквы бомбят темноту, как диковинные
метеоры.

Гигантский неведомый город торжествует над полем.
Уверясь в жизни и смерти, присматриваюсь к
честолюбцам и пробую их понять.

Их день — это алчность брошенного аркана.
Их ночь — это дрема бешеной стали, готовой тотчас
ударить.

Они толкуют о братстве.
Мое братство в том, что мы голоса одной на всех
нищеты.

Они толкуют о родине.
Моя родина — это сердцебиенье гитары, портреты,
старая сабля
и простая молитва вечернего ивняка.

Годы меня коротают.
Тихий как тень, прохожу сквозь давку неутолимой
спеси.

Их единицы, стяжавших завтрашний день.
А мне имя — некий и всякий.
Их строки — ходатайство о восхищенье прочих.
А я молю, чтоб строка не была в разладе со мной.
Молю не о вечных красотах — о верности духу,
и только.

О строке, подтвержденной дорогами и сиротством.
Сытый досужими клятвами, иду по обочине жизни
неспешно, как путник издалика, не надеющийся
дойти.

МОНТЕВИДЕО

Вечер душе, как уставшему — путь под уклон.
Ночь осенила крылом твои плоские крыши.
Ты — наш прежний Буэнос-Айрес, который все
дальше с годами.
Твои камни пушатся нежностью, как травой.
Близкий и праздничный, словно звезда в заливе,
потайными дверцами улиц ты уводишь в былое.
Светоч, несущий утро, над тусклой гладью залива,
зори благословляют тебя перед тем, как зажечь мои
окна.
Город звучный, как строка.
Улицы уютные, как дворик.

ДОМА СЛОВНО АНГЕЛЫ

На углу Чакабуко и Святого Хуана
мне открылись дома,
мне открылись дома всех расцветок удачи
нежданной.

Были стягов алей и восхода бездонней,
что пускает кварталы голубями с ладони.
То зарей отливали, то утром
над распятым восьми переулков,
понурым и смутным.

Я подумал о женщинах, тлеющих немо
за стеной в ожидании неба,
о руках незакатных, о тягостной радости — снова
потонуть в этом взгляде,
как в темной беседке садовой.

Я калитку толкну: будет дворик мощный
и окно, за которым ждешь меня нареченной,
и затихнем — два пламени, стиснутых мглою, —
и в сегодняшнем счастье утешит былое.

**ЛИСТОК,
НАЙДЕННЫЙ В КНИГЕ
ДЖОЗЕФА КОНРАДА**

Там, где простор искрится, бесменным летом брезжа,
день исчезает, мрея и растворяясь в блеске.
День вас находит щелкой в соломе занавески,
равнинною горячкой и жаром побережья.

И только ночь бездонна и чашей, полной теми,
стоит, открыв дороги, манящие в безвестье,
где люди в томных лодках взирают на созвездья
и огоньком сигары отмеривают время.

Узор в далеком небе душистым дымом скраден.
Окрестность безымянна, прошедшее стирая.
Мир — это лишь скопление размытых, нежных пятен.
Любой поток здесь — райский, и всякий — житель рая.

ВСЯ МОЯ ЖИЗНЬ

И опять -- незабываемые губы, единственные и те же!

Я был упорен в погоне за радостью и бедой.

Пересек океан.

Видел много дорог, знал одну женщину, двух или трех
мужчин.

Любил одну девушку -- гордую, светловолосую,
испанского ровного нрава.

Видел бескрайний пригород с ненасытным бессмертием
закатов.

Перепробовал множество слов.

И верю, что это -- всё, и навряд ли увидится
или случится что-то другое.

Верю, что все мои дни и ночи
не беднее и не богаче Господних и каждого
из живущих.

Из книги

**ЗЕМЛЯ МОЕЙ
НАДЕЖДЫ**

ИСТОРИЯ АНГЕЛОВ

Ангелы старше нас на два дня и две ночи: Господь сотворил их в день четвертый, и они, между только что созданным солнцем и первой луной, поглядывали на нашу землю, которая тогда вряд ли представляла собой что-либо кроме нескольких полей с пшеницей да огородов неподалеку от воды. Эти первоначальные ангелы — звезды. Древним евреям не стоило труда связать понятия «ангел» и «звезда». Я выберу из многих других примеров то место в Книге Иова (38: 7), где Господь говорит из бури, напоминая о начале мира: «когда мне пели все утренние звезды и ликовали все сыны Божии». Это дословный перевод фрая Луиса де Леона, и нетрудно догадаться, что эти сыны Божии и поющие звезды — ангелы. Также Исаия (14: 12) называет «денницей» падшего ангела, о чем помнит Кеведо, когда пишет «мятежный ангел, бунтовщик-Денница». Это отождествление звезд и ангелов (скрашивающее одиночество ночей) кажется мне прекрасным, это награда евреям за то, что они оживили души звезд, придав жизненную силу их сиянию.

По всему Ветхому Завету мы встречаем множество ангелов. Есть там неявиные ангелы, которые ходят праведными путями по долине и чья сверхъестественная сущность заметна не сразу; есть ангелы крепкие, как батраки, таков тот, кто боролся с Иаковом в святую ночь, пока не занялась заря; есть ангелы-воины, как вождь воинства Господня, явившийся Иисусу Навину; есть «две тьмы тем» ангелов в боевых колесницах Господа. Но весь ангеларий, весь сонм ангелов — в Откро-

вении святого Иоанна Богослова: там существуют сильные ангелы, низвергающие дракона, и те, кто стоит на четырех углах Земли, чтобы она не вращалась, и те, кто превращает в кровь третью часть морей, и те, кто, становясь орудиями Его гнева, обрезают гроздь винограда и бросает их в великое точило гнева Божия, и те, кто связан при великой реке Евфрате и приготовлен для того, чтобы мучить людей, и те, в ком смешаны орел и человек.

Исламу тоже известны ангелы. Мусульман Каира едва видно из-за ангелов, реальный мир, в котором они живут, почти поглощен ангельским миром, поскольку, согласно Эдварду Уильяму Лейну, каждый последователь пророка получает двух ангелов-хранителей, или пять, или шестьдесят, или сто шестьдесят.

Трактат «О небесной иерархии», приписываемый обращенному в христианство греку Дионисию и созданный примерно в V веке нашей эры, представляет собой самый точный реестр чинов ангельских и различает, например, херувимов и серафимов, считая, что первые полным и наиболее совершенным образом видят Бога, а последние — восторженные и трепещущие, наподобие возносящегося пламени — вечно стремятся к Нему. Тысяча двести лет спустя Александр Поуп, архетип поэта-ученого, помнил об этом различии, когда писал свою известную строку:

As rapt seraph, that adores and burns.
(Как серафим, горя, боготворящий.)

Интеллектуалы-теологи не ограничиваются ангелами, а пытаются постичь мир сновидений и крыл. Это не простая затея, поскольку ангелов следует рассматривать как существа высшие по сравнению с человеком, но, разумеется, низшие по сравнению с божеством. В трудах Роте, немецкого теолога-идеалиста, можно найти многочисленные примеры подобных диалектических

колебаний. Его список свойств ангелов достоин размышления. Среди них сила разума, свобода воли, бестелесность (однако в сочетании со способностью на время обретать тело), внепространственность (ангел не занимает пространства и не может быть его узником); существование, имеющее начало, не имеющее конца; ангелы незримы и даже неизменны — свойство, присущее вечности. Что касается характерных черт ангелов, то за ними признают необычайную быстроту, возможность общаться между собой, не прибегая ни к словам, ни к знакам, и совершать вещи удивительные, но не чудесные. Например, они не могут ни создавать что-то из ничего, ни воскрешать мертвых. Как можно понять, мир ангелов, расположенный между людьми и Богом, в высшей степени регламентирован.

Каббалисты тоже обращаются к ангелам. Немецкий ученый, доктор Эрих Бишоф в опубликованной в 1920 году в Берлине книге под названием «Первоначала каббалы», перечисляет десять сефирот, или эфирных эманаций божества, и соотносит каждую из них с какой-то областью неба, одним из имен Бога, одной из заповедей, с какой-то частью человеческого тела и одним из видов ангелов. Стеллин в «Раввинической литературе» связывает первые десять букв еврейского алфавита, или азбуки, с этими десятью высшими мирами. Таким образом, буква «алеф» соответствует мозгу, первой заповеди, верхней части языков пламени, божественному имени «Я есмь Сущий» и серафимам, именуемым «Священными Животными». Очевидно, что совершенно ошибочно было бы обвинять каббалистов в неясности изложения. Они в высшей степени привержены разуму и пытаются осмыслить созданный по вдохновению, притом не сразу, а по частям, мир, словно его, несмотря на это, отличают та же точность и те же причинно-следственные связи, которые мы видим сейчас...

Этот рой ангелов не мог не оказаться в литературе. Примерам несть числа. В сонете дона Хуана де Хауреги,

посвященном Святому Игнатию, ангел сохраняет свою библейскую мощь, свою воинственную суровость:

Смотри: во всеоружье чистоты
Могучий ангел зажигает море.

Для дона Луиса де Гонгоры ангел — драгоценное украшение, которое может пленить дам и барышень:

Когда же, сжалась над моей тоскою,
Распустит благородный серафим
Стальные узы хрупкою рукою?

В одном из сонетов Лопе встречается прелестная метафора, словно написанная в двадцатом веке:

Ангелов спелые гроздья.

У Хуана Рамона Хименеса ангелы пахнут полем:

Туманно-сиреневый ангел
зеленые звезды гасил.

Мы приближаемся к тому почти что чуду, из-за которого и написан весь текст: к тому, сколь необыкновенно живучи ангелы. Человеческое воображение измыслило множество удивительных созданий (тритоны, гиппогрифы, химеры, морские змеи, единороги, драконы, оборотни, циклопы, фавны, василиски, полубоги, левиафаны и прочие, которых не перечесть), и все они исчезли, кроме ангелов. Какой стих отважится сегодня упомянуть о фениксе или о шествии кентавров? Ни один. Но любое самое современное стихотворение с радостью станет обителью ангелов и засияет их светом. Обычно я представляю их себе, когда смеркается, в вечерний час предместий или равнин, в долгую и тихую минуту, когда видно лишь то, что освещают закатные

лучи, а цвета кажутся воспоминаниями или предчувствиями других оттенков. Не стоит зря докучать ангелам, ведь это последние божества, нашедшие у нас приют, вдруг они улетят.

ПОРЯДОК И НОВИЗНА

В одном из своих псалмов, чей доверительный и патетический тон восходит, без сомнения, к Уитмену, Гийом Аполлинер разделил писателей на питомцев Порядка и первопроходцев Новизны, причем себя причислил к последним, призвав быть милосердными к их грехам и промахам. Впечатляющий шаг, приводящий на память прямо противоположный ход Гонгоры, который в такой же критический момент решился на последнюю разведку владений мрака и создал сонет, где сказано:

Друг-Одиночество, священный след
Впечатан в ужас твоего молчанья.

Оба, разумеется, понимали, о чем говорят, и чувствовали нехватку того, что выше всего ценили. Культ изощенного искусства — дело для семнадцатого века настолько же привычное и притягательное, как для нашей эпохи мятежей и потрясений — культ отваги.

Порядок и Новизна... В конечном счете любое индивидуальное новшество обогащает общий порядок: время узаконивает новинки, награждая их оправдательным достоинством. Увы, на неизбежные формальности уходят, как правило, годы и годы. Знаменитый испанский спор петраркистов и приверженцев традиционного восьмисложника еще не кончен, и, вопреки историкам, длинным победителем в нем пока что оказывается не Гарсиласо, а Кастильехо. Я имею в виду лирику народного типа, в чьи затерянные просторы до нынешнего дня не

проник ни единый отзвук боскановской метрики. Ни Эстанилао дель Кампо, ни Эрнандес, ни шарманка, уступающая перекресток самозабвенным жалобам «Без любви» или самовлюбленной лихости «Сутенера из предместья», не почерпнули у итальянцев решительно ничего.

Любая новизна станет завтра нормой; любое новшество рано или поздно войдет в привычку. Мельчайшие подробности нашего повседневного обихода — словарь, выбранный для разговора с тем или иным собеседником, особое сцепление идей, по законам родства неминуемо влекущее за одной другую, — подчиняются этой судьбе и бегут по невидимым руслам, прорытым их собственным потоком. Эта общая истина тем более распространяется на стихи с их слуховой привычкой к рифме и круговоротом строф, сменяющихся весело и неумолимо, как времена года. Искусство — неукоснительное соблюдение правил и в самых, казалось бы, раскованных формах не теряет твердости. Ультраизм, все поставивший на метафору, отвергающий внешнее сходство и беззаботное рифмачество, которое грозит сегодняшнему поэту судьбой еще одного из подголосков Лугонеса, — не покушение на порядок, а поиск иного закона.

Понять, что возможности обновления в искусстве достаточно скромны, — наш удел, неприятный, но неизбежный. У каждого времени — свой склад, и творческая смелость состоит в том, чтобы это подчеркнуть. Мы в самозабвении и неосведомленности толкуем о повсеместном рубенианстве, забывая, что, не будь Дарио, таким же орудием того же процесса (кавалерийский наскок девятисложного стиха, расшатывание цезуры, злоупотребление роскошью и орнаментикой) сделался бы кто-то другой — скажем, Хаймес Фрейре либо Лугонес. Невежество и обожествление объединяются, превознося безусловность прекрасного. Не мы ли последние полтора десятилетия присутствовали при выделке поразительного рукотворного двойника, когда «Марти-

на Фьерро» — книгу, вобравшую в себя все богатство риторики и не существующую без остальных гаучистских поэм, — превращали в нечто беспримерное, основополагающее? Ни одного по-настоящему вдохновенного труда мы за это время не встретили, а потому хорошо знаем, сколько благородных лесов пришлось опустошить, чтобы поднялось это высокое пламя, и ароматная поленница — благоухание и блеск жертвенного костра.

То, что новизна недостижима и за самыми непосредственными нашими шагами таится предначертанная судьба шахматных фигур, очевидно всякому, кто преодолел извилистые окраины искусства и с залитых солнцем террас окидывает взглядом непоколебимую прямизну центральных улиц. Славить подобное самообуздание, с благочестивым смирением его исповедовать — отличительная черта классицизма. Есть авторы, которые не избегают тривиального эпитета или откровенно расхожего образа, с почтением или с иронией следуя предопределению всякого классициста. Их прообраз — Бен Джонсон, по словам Драйдена, «подчинявший себе авторов, как сопредельные государства» и вдохновленный этим символом веры до того, что создал итоговую книгу своей мысли и жизни из переводов, выражая суть собственных идей с помощью чужих фраз.

Порядок и Новизна... Мне дороги оба пути, если по ним идут герои. Если оба они не повторяют друг друга. Если нынешняя дерзость — не простая расплата за вчерашнее благоприличие. Если они — не двойная западня для отправившегося в дорогу. Прекрасно приветственное движение руки, раскалывающее толщу невыносимого одиночества. Прекрасен вчерашний голос, говорящий о нашем братстве, благодаря которому (как и благодаря дружбе) мы чувствуем, что похожи и способны прощать, любить, выносить жизнь. Глубочайшая тривиальность любви, пути и смерти безысходна и вечна.

Из книги

**ЯЗЫК
АРГЕНТИНЦЕВ**

КУЛЬТЕРАНИЗМ

Уж если математика (эта специализированная система немногочисленных знаков, прилежно возведенная и управляемая разумом) включает примеры непостижимости и область постоянных споров, то что говорить о языке — разнородном скоплении множества символов, которыми распоряжается случай? Самодовольные книги вроде грамматик и словарей изображают строгость посреди беспорядка. Их, конечно же, надлежит изучать и почитать, но не забывая при этом, что любые классификации — продукт поздний, и творят, создают язык вовсе не они. Слова не станут безропотно принимать значения, розданные им словарем, и нерушимой связи между предписаниями грамматики и приемами рассказа и рассуждения не существует.

Многозначность слов неопровержима. У каждого, кроме основного значения, есть ~~еще~~ дополнительные, а также немало других, как правило, произвольных и ложных, считал Новалис («Werke», III, 207). Есть значения обиходные, этимологические, переносные, связанные с контекстом. Первые преобладают в разговоре и прозе, вторыми при случае одоужаются отдельные литераторы, третьи — обычная подпорка лентяев мысли. Что до последних, то, не узаконенные никем, они используются всеми. Это и есть литературная традиция — подразумеваемая ссылка на общие книги, запоздалый отголосок классицизма. Приравнивая в стихах голос к шарманке, ссылаешься на Каррьега, как если бы назвал его по имени; написав слово «лето», отсылаешь не просто к той поре года, когда стулья выносят на тротуар, раздвигая

дом в глубину, но и ко времени, утвержденному и украшенному тысячами книг.

Поэзия — это заговор людей доброй воли с целью прославить мир. Тайные благодетели, поэты скитаются по градам и весям, и если заходят в жилища, то с мыслью не обокрасть их, а одарить; они — доброжелательные зрители окружающего. Присаживаются в тени дерева омбу, благодарят бриз за щедрость, вскидывают в небо радугу и стаи птиц. Невидимые слова под их покровительством воплощаются в жизнь. Проходят годы, и в результате их совместной переделки вещей с помощью слов люди однажды утром или вечером шагают по земле, уже преображенной стихами, вдоль рек, в которых плещется вечность строки, давно потерявшей автора. Предметы и указывающие на них слова достигают силы почти божественной. И тут поэзия пожинает плоды своего конца. Дальше идут досужие выверты, безделушки, игра с готовыми символами, самонадеянное словоизвержение наудачу. Это, по сути, и есть гонгорианство, или культеранизм. Иначе говоря, академизм — невыносимый и безобразный.

По-моему, культеранизм — это ненадежный, поддельный перл из тех, что всегда венчают литературный упадок. Образцы кордовской школы семнадцатого столетия превосходят изделия иных подобных эпох только известностью, но не ценностью. Их слава — порождение громких споров, одна из немногих бурь в застое испанской словесности — плохо подкрепляется теорией. Даже о пресловутом засилье метафор тут говорить сложно. Защищая метафору, Гильермо де Торре пытается опереться на признанный образец Гонгоры и цитирует строку:

причесывать ветра и утомлять леса, —

но первая ее половина сравнивает ветер с прической, а вовсе не с причесыванием, вторая же — буквальный перевод из Вергилия.

Venatu invigilant pueri, sylvasque fatigant, —

сказано в «Энеиде» (книга девятая, стих 605).

В качестве примера метафорической темноты обычно приводят начальные строки первой, полевой «Поэмы уединения»:

Стояла та цветущая Пора,
Когда Пловец, подложный Вор Европы
(Увенчанный двурогою Луною
И лучезарным Солнцем залитой),
Зефирной высотой
На выпас гнал послушные Светила.

Прилежные каббалисты от Пельисера или Сальседо-и-Коронеля до наших современников пытались логически оправдать подобное туманное стихотворчество, как будто не обращая внимания на его главную цель — нанизывать пышные вокабулы. Собственно говоря, никаких сравнений здесь нет. Синтаксическая видимость, симуляция образа их не заменяет. Метафора — это мысль, связь представлений или идей. Дон Хуан де Хауреги, чье благороднейшее «Поэтическое рассуждение» переиздал и по достоинству превознес Менендес-и-Пелайо («Мысли об эстетике», III, 494), в свое время уже отмечал это пустозвонство культистов: «Во многих случаях написанное культистами следовало бы по заслугам именовать не столько темным, сколько пустым». В том же духе высказывался Франсиско де Каскалес: «В довершение несчастий нас еще, как галерников, приковывают к скамье темноты пустыми словами».

Так может ли поэзия существовать без интуиции? Артур Шопенгауэр однажды назвал поэзию искусством предаваться игре воображения с помощью слов. Подозреваю, что это романтическое понимание — одна из предпосылок, на которые опирается культеранизм. Но одно дело — вызывать в уме образ подлинного или воображаемого мира,

и совсем другое — сводить его к визуальным или этикетным коннотациям слов, произвольно связанных друг с другом. К сожалению, абсолютное большинство наших поэтов отrekliсь от воображения в пользу романистов и историков, спекулируя одним лишь словесным волхвованием. Те живут сближением далеких слов, другие — роскошными словами, третьи, практикующие уменьшительные формы и междометия, рвутся в герои всевозможных «о, если б мог», «вовсеки» и «когда б ты знала». Вообразить, думать не хочет ни один. Может быть, Гонгора среди них наиболее сознательный. Или, по крайней мере, наименее двуличный.

Из книги

**САН-МАРТИНСКАЯ
ТЕТРАДКА**

ЛЕГЕНДАРНОЕ ОСНОВАНИЕ БУЭНОС-АЙРЕСА

И сквозь вязкую дрему гнедого болота
основатели края на шхунах приплыли?
Пробивались к земле через цвель камалота
размалеванных лодок топорные кили.

Но представим, что всё по-другому: допустим,
воды сини, как если бы в реку спустился
небосвод со звездой, догоравшей над устьем,
когда ели индейцы, а Диас постился.

А верней — было несколько сот изможденных,
что, пучину в пять лун шириною осилив,
вспоминали о девах морских, о тритонах
и утесах, которые компас бесили.

Понастроили шатких лачуг у потока
и уснули — на Риачуэло, по слухам.
До сих пор теми баснями кормится Бока.
Присмотрелись в Палермо и к тем развалюхам —

к тем лачужным кварталам, жилью урагана,
гнездам солнца и ливня, которых немало
оставалось и в наших районах: Серрано,
Парагвай, Гурручага или Гватемала.

Свет в лавчонке рубашкою карточной розов.
В задних комнатах — покер. Угрюмо и броско

вырос кум из потемок — немая угроза,
цвет предместья, всеильный король перекрестка.

Объявилась шарманка. Разболтанный валик
с хабанерой и гринго занял над равниной.
«Иригойена!» — стены корралей взывали.
Саборидо тиранили на пианино.

Веял розой табачный ларек в запустенье.
Прожитое, опять на закате вставая,
одеяло мужчин своей призрачной тенью.
И с одною панелью была мостовая.

И не верю я сказке, что в некие годы
создан город мой — вечный, как ветры и воды.

ЭЛЕГИЯ О КВАРТАЛЕ ПОРТОНЕС¹

Франсиско Луису Бернардесу

Усадьба Альвеар: между улицами Никарагуа, Ручей Мальдонадо, Каннинг и Ривера. Множество незастроенных пустырей, следы упадка.

*Мануэль Бильбао.
Буэнос-Айрес (1902)*

Это слова тоски
о колоннах ворот, ложившихся тенью
на немощеную площадь.
Это слова тоски
в память о длинном косом луче
над вечерними пустырями.
(Здесь неба даже под сводом аркад
было на целое счастье,
а на пологих крышах часами лежал закат.)
Это слова тоски
о Палермо глазами бродячих воспоминаний,
поглощенном забвением, смертью в миниатюре.

Девушки в сопровожденье вальсирующей шарманки
или обветренных скотогонов
с бесцеремонным рожком 64-го года
возле ворот, наполнявших радостью ожидания.
Смоковницы вдоль прогалин,
небезопасные берега Мальдонадо —
в засуху полного глиной, а не водою —
и кривые тропинки с высверками ножа,
и окраина с посвистом стали.

¹ Portones — ворота (*исп.*).

Сколько здесь было счастья,
счастья, томившего наши детские души:
дворик с зацветшей куртиной
и куманек, вразвалку шагающий по-пастушьи,

старый Палермо милонг,
зажигающих кровь мужчинам,
колоды креольских карт, спасенья от яви,
и вечных рассветов, предвестий твоей кончины.

В здешних прогалах, где небо пускало корни,
даже и дни тянулись
дольше, чем на камнях центральных улиц.

Утром ползли повозки
Сенеками из предместья,
а на углах забегаловки ожидали
ангела с дивной вестью.

Нас разделяет сегодня не больше лиги,
и поводырь вспоминающему не нужен.
Мой одинокий свист невзначай приснится
утром твоим уснувшим.

В кроне смоковницы над стеною,
как на душе, яснееет.
Розы твоих кафе долговечней небесных красок
и облаков нежнее.

**НОЧЬ ПЕРЕД ПОГРЕБЕНЬЕМ
У НАС НА ЮГЕ**

Летисии Альварес де Толедо

По случаю смерти —
мы повторяем никчемное имя тайны,
не постигая сути, —
где-то на Юге всю ночь стоит отворенный дом,
позабывтый дом, которого мне не увидеть,
а он меня ждет всю ночь
со свечами, горящими в час, когда люди спят,
спавший с лица от недугов, сам на себя непохожий,
почти нереальный с виду.
На бденье у гроба, давящее бременем смерти,
я направляюсь проулком, незамутненным, как память,
неисчерпаемой ночью,
где из живых остались
разве что тени мужчин у погасшего кабачка
да чей-то свист, единственный в целом свете.
Медленно, узнавая свой долгожданный мир,
я нахожу квартал и дом и нехитрые двери,
где с надлежащей степенностью встретят гостя
одногодки моих стариков,
и наши судьбы сольются в этом углу, выходящем
во дворик —
дворик под единовластьем ночи, —
где мы говорим, заглушая явь, пустые слова,
а в зеркале — наши печальные аргентинские лица,
и общий мате мерит за часом час.

Я думаю о паутине привычек,
рвущихся с каждой кончиной:
обиходе книг, одного — изо всех — ключа,
одного — среди многих — тела...
Знаю: любая, самая темная связь — из высокого рода
чудес,
и одно из них в том, что все мы — на этой сходке,
бдении над неведомым — нашим мертвым,
оберегая его в первую смертную ночь.

(Бденье стирает лица,
и глаза угасают, как Иисус в простенке.)
А он, наш невероятный мертвый?
Он — под цветами, отдельными от него,
с гостеприимством ушедшего оставляя
память на годы вперед,
душеспасительные проулки, и время свыкнуться
с ними,
и холодок на повернутом к ветру лице,
и эту ночь свободы от самого тяжкого груза —
надоедливой яви.

СЕВЕРНЫЙ КВАРТАЛ

Это раскрыть секрета
из тех, что хранят по никчемности и невниманью;
ни при чем здесь тайны и клятвы,
это держат под спудом как раз потому, что
не редкость:
такое встречается всюду, где есть вечера и люди,
и бережется забвеньем — нашим жалким подобьем
тайны.

Этот квартал в старину был нашим лучшим другом,
предметом безумств и попреков, как всё, что любим;
и если тот пыл еще жив,
то лишь в разрозненных мелочах, которым осталось
недолго:
в старой милонге, поминающей Пять Углов,
во дворике — неистребимой розе между отвесных
стенок,
в вечно обшарпанной вывеске «Северного Цветка»,
в завсегдатаях погребка за картами и гитарой,
в закоснелой памяти слепого.

Эти осколки и есть наш убогий секрет.

Словно что-то незримое стерлось:
бестелесная музыка любви.

Мы с кварталом теперь чужие.
На пузатых балкончиках больше не встретимся
с небом.

Боязлива обманутая нежность,
и звезда над Пятью Углами уже другая.

Но беззвучно и вечно —
всем, что отнято и недоступно, как всё и всегда
на свете:
жилковатым навесом эвкалипта,
бритвенной плоской, вобравшей рассвет и закат, —
крепнет порука участия и дружелюбья,
тайная верность, чье имя сейчас разглашаю:
квартал.

Из книги

**ЭВАРИСТО
КАРРЬЕГО**

ПРЕДИСЛОВИЕ

Много лет я верил, что вырос в предместье Буэнос-Айреса, районе опасных улиц и затмевающих все закаты. А на самом деле я вырос в саду, за железными копытами его решетки, да еще в библиотеке с бесчисленными полками английских книг. Палермо ножей и гитар (уверяли меня) ютился в забегаловке на любом углу, но моим окружением по утрам и сладкими страхами ночью были затоптанный конскими копытами слепой пират Стивенсона, предатель, бросивший друга на безлюдной Луне, странник по временам, вынесший из будущего полуувядший цветок, дух, на долгие века запертый в Соломоновом кувшине, и хорасанский пророк в маске, под перлами и шелками прячущий проказу.

Что за жизнь текла той порой по другую сторону садовой решетки? **Чьи** единственные и неукротимые судьбы вершились в двух шагах от меня, в неугомонной пивной или на гибельном пустыре? Каким был тогдашний Палермо или каким прекрасным мог бы он быть?

На эти вопросы я пытался ответить своей книгой — книгой не столько фактов, сколько воображения.

*Буэнос-Айрес,
январь 1955 г.*

ТРУКО

Сорок карт способны перекрыть жизнь. Трещит ли в руках свежая колода или пальцы стиснули уже затрепанную, но картонные обрезки оживают: пиковый туз, всемогущий, как Хуан Мануэль, толстобрюхие коньки, которых копировал Веласкес. Банкомет тасует размалеванный хлам. Вроде бы только и всего, но чары и чудеса игры — сама игра — расцветают на глазах. Число карт — сорок, а помножьте один на два, на три, на четыре и далее до сорока, и перед вами — число их перестановок. При всей величине это цифра вполне определенная, одна в ряду многих. Но о ней никогда не упоминают. Это далекая, головокружительная цифра, в которой сами карты как бы растворяются. И главное таинство — таинство игры — с самого начала удвоено другим — таинством числового ряда. На голом столе — скатерть снята, чтобы карты скользили без помех, — ждет кучка горошин, это тоже числа. Игра начинается; участники, в которых разом проступает что-то креольское, сбрасывают привычные маски. Паутину игорных комбинаций плетет уже кто-то другой — человек былых времен, здешних корней. Преображается и язык. Деспотические запреты, хитроумные ходы и тупики подстерегают говорящего на каждом шагу. Обмолвиться словом «масть», если на руках нет трех карт одной расцветки, — нарушение грубейшее, за него строго наказывают, но объявившему, что понтирует, все сходит с рук. Упомянув ход, ты его уже делаешь, — отсюда обилие околичностей в речи... Разговор то и дело вспыхивает стихом. У игры есть свои рецепты выдержки для неудачников, свои куплеты для счастливцев. Труко безотказен, как дата. У него товар на любой вкус: милонги биваков и трактирных стоек, прибаутки дорожных харчевен, бравада склочников и забияк,

бесцеремонность веселых домов по улице Хунин и кутузки на улице Темпле. Игроки — запевалы каких поискать, особенно если выигрывают или хотят показать, что выиграли: на ночных перекрестках, в забегаловках, где до утра теплится свет, не смолкает песня.

Хитрить для игрока — дело обычное. Но хитрят здесь иначе, нежели в покере: там берут неподвижностью или суровостью лица, на котором — решимость и готовность рисковать всем при каждой ставке, здесь же главное — лживый тон, открытое выражение лица, защищенного фальшивым и безостановочным словоизвержением. Подвохом в труко может быть все: брюзга, в сердцах швырнувший карты на стол, вполне может скрывать собственное везение (это хитрость первого порядка), а может и не кривить душой — заранее зная, что не поверят (это хитрость в квадрате). Игра в наших местах нетороплива, разговорчива, но я бы не советовал полагаться на ее флегму. Это еще одна маска, а суть лучше всего передает беседа двух мошенников, Моше и Даниила, встретившихся где-то посреди российских равнин.

— Куда собрался, Даниил? — спрашивает первый.

— В Севастополь, — отзывается другой.

— Ай-ай-ай, стыдно тебе врать, Даниил. Говоришь — в Севастополь, чтобы я подумал — в Нижний, а ты тем временем отправишься в Севастополь. Ай, стыдно, Даниил.

Но вернемся к игрокам в труко. Они как будто ныряют в гул разговора, гомоном отгоняя жизнь. Сорок карт — амулетов из размалеванного картона с их грошовой дьявольщиной и экзорцизмами — способ заговаривать течение дней. Играя, поворачиваются спиной к бегу времени. Общая и неотложная реальность обступает застолье, но никогда не переходит черту, за которой — другой мир. Он состоит из маза и прикупа, неожиданно приваливших крестей, жадных подсчетов после каждой партии, несущей надежду семерки черв и других поглощающих пустяков из репертуара удачи. Игроки живут в

этом сновиденном мире. Крепят его настоящим крепольским словом, берегут, как огонь костра. Да, их мир не широк: призрачный плод местного интриганства и дворовых шуточек, изобретение чародеев загона и кудесников пригорода. Но разве это мешает ему заслонять для них мир взаправдашний? Разве делает его менее изощренным и демоническим, хотя бы в мечтах?

Видеть в труко всего лишь туземную достопримечательность, не выходя за его пределы и не попытавшись углубить (может быть, обе задачи имеют в виду одно — уточнить подлинный масштаб), — по-моему, серьезнейшая ошибка. Я бы обратил внимание именно на незатейливость игры. Разные ее этапы, повороты, порывы, вся эта каббалистика недаром воспроизводятся вновь и вновь. Перед нами — заведомо повторяющийся опыт. Может быть, труко для игрока — что-то вроде обряда? Вглядимся в это непрестанное напоминание, в приверженность игры к традиционным формулам. На самом деле каждый игрок разыгрывает давнишние сдачи. Его партия — повторение прежних партий, а лучше сказать — повторение давным-давно прожитых жизней. Невидимые поколения местных сеньоров как бы заживо похоронены в нем: они, доведем метафору до конца, и есть он. Уяснив это, понимаешь, что время — всего лишь условность. И лабиринты размалеванного картона на свой лад ведут к метафизике — оправданию и завершению любой темы.

ИСТОРИИ О ВСАДНИКАХ

Они многочисленны, может быть, неисчислимы. Первая совсем проста, другие ее углубляют.

Хозяин поместья в Уругвае обзавелся загородным пристанищем (думаю, он так и выразился) в провинции Буэнос-Айрес. Захватил с собой объездчика с Бычьего Брода, парня надежного, но совершенно дикого, устроил его на постоялом дворе около площади Онсе, а дня через три зашел за ним. Тот потягивал мате в своей конуре на самом верху. Хозяин спросил, как ему Буэнос-Айрес, и услышал, что парень за это время и носа на улицу не высунул.

Следующая история — в другом роде. В 1903 году Апарисио Саравия поднял на дыбы уругвайскую глушь; одно время все очень опасались, что его головорезы вот-вот ворвутся в Монтевидео. Мой отец, бывший в тех местах, решил посоветоваться с родственником, историком Луисом Мельяном Лафинуром. Тот заверил его, что ни малейшей опасности нет, «поскольку гаучо боятся города». И правда: отряды Саравии прошли стороной, а отец с удивлением убедился, что исследование истории может быть делом не только приятным, но и полезным¹.

Третья история — тоже из наших устных семейных рассказов. В конце 1870 года силы Лопеса Хордана под командованием гаучо по прозвищу Пьянчуга подошли к городу Парана. Как-то ночью, воспользовавшись без-

¹ Бертон пишет, что бедуины в арабских городах затыкали нос платком или тряпицей; Аммиан — что гунны страшились домов, как могил. Так же поступали и саксы, целый век осаждавшие Англию и не осмелившиеся селиться в завоеванных римских городах. Они разрушали их дотла и складывали элегии, оплакивая руины.

заботностью гарнизона, повстанцы прорвались через ряды заграждений и пустились гарцевать по центральной площади, вопя и потешаясь. А потом, под издевки и свист, ускакали прочь. Война была для них не воплощением стратегии, а игрой удачества.

Четвертую — и последнюю — историю я нашел на страницах замечательного труда востоковеда Груссе «L'Empire des Steppes»¹ (1939). Два параграфа главы второй дадут о нем некоторое представление. Вот первый:

«Война Чингисхана с династией Цзинь, начатая в 1211 году, длилась с короткими перерывами до самой его смерти (1227), а была завершена лишь его наследником (1234). Монголы со своей легкой кавалерией могли равняться с землей беззащитные поля и деревни, но долгие годы не владели искусством штурма крепостей, возведенных китайскими инженерами. Больше того, они сражались в Китае как в открытой степи — короткими набегами, после которых уходили с добычей и оставляли за спиной китайцев, а те возвращались в города, восстанавливали разрушенное, заделывали бреши и вновь воздвигали укрепления, так что за ту войну монгольским военачальникам приходилось брать одни и те же крепости не раз и не два».

А вот второй параграф:

«Монголы взяли Пекин, перерезали жителей, разграбили дома и предали город огню. Разгром продолжался целый месяц. Ясно, что кочевники попросту не знали, как поступить с гигантским городом, и не догадывались использовать его для укрепления и расширения своей власти. Случай, небезынтересный для специалистов по географии расселения: жители степей пришли в замешательство, внезапно оказавшись владельцами древних государств со старой городской цивилизацией. Они жгли и убивали не из садизма, а по растерянности и неумению поступить иначе».

¹ «Степная империя» (франц.).

Приведу пример, известный из многих источников.

Во время последнего похода Чингисхана один из военачальников заметил ему, что все эти новые подданные совершенно бесполезны, поскольку неспособны к трудам войны, а потому самым справедливым будет отрубить им головы, сровнять их города с землей и превратить безграничную Центральную империю в огромное конское пастбище. Так, по крайней мере, будет хоть какой-то толк от земли, сегодня пропадающей впустую. Хан уже намеревался последовать совету, когда другой приближенный заметил, что выгодней будет обложить землю и рынки податью. Так была спасена великая цивилизация, а монголы состарились в городах, которые хотели смести с лица земли, и в конце концов научились почитать в симметричных садиках бесценные и мирные утехы стихосложения и гончарного искусства.

Разделенные временем и пространством и собранные мной здесь истории говорят об одном. Их герой вечен, и запуганный батрак, коротавший три дня за дверью в глухой дворик, это, в каком-то смысле, тот же самый монгол с двумя луками, арканом из конского волоса и короткой кривой саблей, который был готов сровнять с землей и стереть в пыль под копытами степных коней древнейшую империю мира. Есть удовлетворение в том, чтобы за маскарадом времен различать вечные образы всадника и города¹; в нашем случае это удовлетворение отзывается горечью, поскольку мои соотечественники (под воздействием ли эрнандесовского гаучо или под влиянием нашего прошлого) воображают себя всадниками, а их эпоха прошла. Кентавры, побежденные лапифами; пастырь стад Авель, павший от руки земледельца Каина; разгром наполеоновской кавалерии британской пехотой в бою при Ватерлоо — эмблемы и образы этого удела.

¹ Каждый помнит, сколько у Идальго, Аскасуби, Этанислао дель Кампо или Луссича шуточных версий диалога всадника с городом.

Удаляющийся и пропадающий за горизонтом, чаще всего обреченный на гибель всадник — именно таков облик гаучо в нашей словесности. Возьмем, к примеру, «Мартина Фьерро»:

Крус и Фьерро, заарканив
нескольких чужих коней,
двинулись в простор степей,
а добравшись до границы,
придержали лошадей.
На дымок они взглянули,
что курчавился вдаль, —
теплый дым родной земли.
Чем-то встретит их чужбина?
Тихо по щекам Мартина
две слезинки проползли.
И в пустыню тут друзья
поскакали без оглядки...¹

Или лугонесовского «Пайядора»:

«Все как бы решили, что всадник скрылся за привычными холмами, покачиваясь в седле и никуда не спеша, поскольку никто не хотел верить в его испуг, когда он в тот последний вечер промелькнул голубиным крылом, под сумрачной шляпой и пончо, складками ниспадавшим с плеч, как приспущенный флаг».

Или, наконец, «Дона Сегундо Сомбру»:

«Уменьшенный силуэт крестного показался на краю холма. Я сощурился, вглядываясь в движение, чуть заметное над оцепеневшей в дремоте пампой. Вот он мелькнул на самом верху и стал пропадать из виду. Он укорачивался, будто срезаемый ножом — раз, еще раз. Глаза еще упрямо цеплялись за черную точку шляпы, пока не потеряли и ее».

¹ Перевод М. Донского.

Пространство в цитированных текстах надо понимать как время, время истории.

Образ мужчины на коне дышит скрытым огнем. Приходит и уходит Бич Божий Аттила, приходят и уходят Чингисхан и Тимур, всадник рушит и воздвигает бескрайние царства, но все это только сон. Его дела призрачны, как он сам. Пахарь дает жизнь слову «культура», город — слову «цивилизация», а всадник пролетает минутной грозой. Капелле в своей книге «Die Germanen der Völkerwanderung»¹ (Штутгарт, 1939) по этому поводу замечает, что греки, римляне и германцы были народами землепашцев.

¹ «Германцы в эпоху великого переселения народов» (нем.).

КЛИНОК

Маргарите Бунге

Он лежит в ящике стола.

Выкован в Толедо, на исходе прошлого века. Луис Мельян Лафинур подарил его моему отцу, а тот привез сюда из Уругвая; раз-другой его держал в руке Эваристо Каррьега.

Увидевшие тянулись минуту поиграть им; многие, думаю, его искали. Пальцы спешили сжать ожидающую рукоятку; играя, послушное и всеильное лезвие без остатка вливалось в ножны.

Но клинок мечтал о другом.

Он был не просто изделием из металла: его задумывали и ковали для другой, высокой судьбы. Это им, неизменным и вечным, прикончили ночью мужчину в Такуарембо, это им прикончили Цезаря. Он хотел убивать и мечтал о брызнувшей крови.

В ящике стола, между письмами и черновиками, клинку день за днем грезится бесхитростный сон тигра, и рука, сжимая его, вздрагивает, как вздрагивает сама сталь, с каждым прикосновением снова предвкушая убийство, ради которого создана.

Порою мне жаль его. Столько твердости, столько веры, столько несокрушимого и простодушного превосходства — а годы идут и проходят мимо.

ИСТОРИЯ ТАНГО (фрагменты)

ТАНГО УЛИЧНЫХ ЗАДИР

Любовную дуэль в основе танго разглядит каждый, иное дело — уличная схватка. Между тем обе они — лишь разные формы или проявления одного порыва: не потому ли слово «мужчина» во всех известных мне языках обозначает доблести и любовника и воина разом, а латинское *virtus*, означающее отвагу, происходит от *vir*, то бишь опять-таки — от мужчины? Недаром афганец на одной из страниц «Кима» бросает: «В пятнадцать лет я впервые убил человека и впервые зачал человека» («When I was fifteen, I had shot my man and begot my man»), — так, словно оба эти действия, по сути, одно.

Но мало упомянуть о воинственности танго. Я бы сказал, танго и милонга всем своим существом выражают то, что поэты разных времен и народов пытаются высказать словами: веру в бой как праздник. В знаменитой «Истории гетов», составленной Иорданом в VI веке, повествуется, как перед штурмом Шалона Аттила обратился к войскам и сказал, что судьба припасла для них радости этой битвы (*certaminis hujus gaudia*). В «Илиаде» говорится, что бой для ахейцев слаще возвращения в милые родные края на пустых кораблях и что сын Приама Парис со всех ног спешит на битву, как завидевший кобылицу конь со вздыбленной гривой. В древней, зачинающей германские литературы эпосе саксов под названием «Беовульф» рапсод именуется сражение *sweorda gelac* (игрой клинков). «Праздником викингов» нарекали ее в XI столетии скандинавские поэты. В начале XVII века Кеведо в одном куплете назвал схватку пляской клинков, фактически повторив «игру клинков» оставшегося безымянным скандинава.

Блистательный Гюго в картине битвы при Ватерлоо говорит о солдатах, понимающих, что погибнут на этом празднике (*comprenant qu'ils allaient mourir dans cette fête*), и приветствующих своего бога, высящегося посреди грозы.

Эти примеры, наудачу почерпнутые из прочитанного, можно было бы без особого труда умножить и найти сходные места в «*Chanson de Roland*»¹ или необозримой поэме Ариосто. Некоторые из здесь приведенных — скажем, слова Кеведо или Аттилы — бесспорно впечатляют, но ни один из образцов не свободен от первородного греха литературы: все они — творения из слов, наборы символов. Скажем, «пляска клинков» заставляет связать два разных образа — пляски и битвы, чтобы первый поделился радостью со вторым, но не трогает напрямую, не рождает самой этой радости. Шопенгауэр («*Welt als Wille und Vorstellung*»², I, 52) писал, что музыка действует на нас, как сама реальность; литературы, например, без этой реальности, без общего запаса пробуждаемых языком воспоминаний, ясное дело, не было бы, но музыка в реальности не нуждается, в ней говорит не реальность, а она сама. Музыка — это воля, страсть во всей их полноте. И старое танго — по образу и подобию музыки — напрямую передает эту радость боя, над чьим словесным выражением бились в незапамятные времена греческие и германские рапсоды. Иные современные композиторы ищут этой удали и порой удачно обрабатывают милонги Батерии или Верхнего Квартала. Но при всей заботливой стилизации текста и мелодии написанное ими — лишь плод ностальгии по прошлому, плач над утратой, полный печали, как бы ни бодрился мотив. К лихим и простодушным милонгам из книжки Росси они относятся так же, как «Дон Сегундо Сомбра» к «Мартину Фьерро» или «Паулино Лусеро».

¹ «Песнь о Роланде» (франц.).

² «Мир как воля и представление» (нем.).

В одном из диалогов Оскара Уайльда говорится, что музыка дарит нам наше собственное прошлое, о котором мы до этой минуты не подозревали, заставляя сожалеть об утратах, которых не было, и проступках, в которых не повинны. О себе могу сказать, что не в силах слушать «Марну» или «Дон Хуана», во всех подробностях не вспоминая апокрифическое прошлое с его невозмутимостью и страстью, в котором я сам бросаю вызов и сражаюсь с неведомым противником, чтобы без единого слова пасть в безвестной ножевой схватке. Может быть, в этом и состоит предназначение танго: внушить аргентинцам веру в их былую отвагу, в то, что однажды они нашли в себе силы не уклониться от требований доблести и чести.

ОДНА ЗАГАДКА

Танго несет воображаемое утешение, это понятно; осталось разрешить несложную загадку. Независимостью Америка в немалой степени обязана Аргентине: в далеких битвах по всему континенту, в Майпу, Аякучо и Хунине, сражались аргентинские мужчины. Потом начались гражданские междоусобицы, Бразильская война, сражения между Росасом и Уркисой, Парагвайская война, пограничные схватки с индейцами... Наше военное прошлое неисчерпаемо. Тем удивительней, что мои соотечественники, сиюсь вспомянуть о собственной храбрости, соотносят себя не с этим прошлым (о котором им прежде всего толкуют на уроках истории в школе), а с исполинскими родовыми фигурами Гаучо и Кума. По-моему, у этих безотчетных и парадоксальных пристрастий есть разгадка. Мой соотечественник видит свой символ в гаучо, а не в военачальнике, поскольку отвага, которой наделен в устных преданиях первый, беспричинна и чиста. К тому же гаучо и кум воплощают бунт, а мой соотечественник — в отличие от североамериканцев и большинства европейцев — никогда не отождествляет себя с государством. Есть для того и

более общие основания: государство — сущность абстрактная и наглядно не представляемая¹, но, так или иначе, гражданином себя аргентинец не чувствует, он — сам по себе. Афоризмы вроде гегелевского: «Государство есть воплощенная действительность моральной идеи», — показались бы ему скверной шуткой. Штапуемые Голливудом фильмы раз за разом предлагают зрителю восхищаться сюжетом о герое (как правило, журналисте), который завязывает дружбу с преступником, чтобы выдать его полиции. Аргентинец, для которого дружба — это сердечная страсть, а полиция — та же мафия, видит в подобном «герое» попросту отъявленного негодяя. Он вслед за Дон Кихотом считает, что «каждый сам даст ответ за свои грехи», а «людям порядочным не пристало быть палачами своих ближних, до которых им, кстати сказать, и нужды нет» («Дон Кихот», I, 22)². Над пустой симметрией испанского стиля я не раз задумывался, насколько мы все-таки непоправимо разошлись с Испанией; две эти строки из «Дон Кихота» убедили меня в обратном: они — неброский и тайный знак нашего родства. О нем в глубине своей говорит и аргентинская словесность — та отчаянная ночь, когда сержант окружной полиции восклицает, что не даст у него на глазах убить храбреца, и бросается в бой против своих солдат бок о бок с дезертиром Мартином Фьерро.

¹ Государство безлично, аргентинец же признает только личные связи. Поэтому, кстати, кража общественных денег для него — вовсе не преступление. Отмечаю этот факт, не думая ни судить, ни обвинять.

² Перевод Н. Любимова.

Из книги

ОБСУЖДЕНИЕ

ОДНА ИЗ ПОСЛЕДНИХ ВЕРСИЙ РЕАЛЬНОСТИ

Франсиско Луис Бернардес только что опубликовал пылкую статью об онтологических построениях, изложенных в книге «The Manhood of Humanity» («Зрелость человечества») графом Кожибским. Книги этой я не знаю и при дальнейшем общем рассмотрении плодов метафизической мысли названного аристократа вынужден следовать за ясным рассказом Бернардеса. Разумеется, я не собираюсь подменять наступательный тон его прозы своим, неуверенным и разговорным. Дословно привожу поэтому первый параграф изложения:

Жизнь, по Кожибскому, имеет три измерения: длину, ширину и глубину. Первое измерение соответствует растительной жизни. Второе — животной. Третье — человеческой. Жизнь растений — это жизнь в длину. Жизнь животных — жизнь в ширину. Жизнь человеческих особей — жизнь в глубину.

Позволю себе совсем простое замечание: я не очень доверяю познаниям, в основе которых — не мысль, а всего лишь удобство классификации. Таковы три наших условных измерения. Говорю «условных», поскольку ни одно из них по отдельности не существует: нам никогда не даны поверхности, линии или точки, всегда — лишь объемы. Между тем ради вящего словесного блеска нам здесь предлагают объяснить три условные разновидности органического мира, растение-животное-человек, с помощью трех столь же условных измерений пространства, длины-ширины-глубины (последняя переносно обозначает время). Не думаю, чтобы простая симметрия двух созданных людьми классификаций смогла объяснить не

поддающуюся счету, непостижимую реальность и представляла собой что-нибудь кроме пустой арифметической забавы. Продолжу рассказ Бернардеса:

Жизненная сила растений выражается в тяге к Солнцу. Жизненная сила животных — в стремлении к пространству. Первые — статичны. Вторые — динамичны. Закон жизни растений с их прямыми путями — полная неподвижность. Закон жизни животных с их путями по кривой — свободное движение.

Различие между растительной и животной жизнью лежит, по сути, в одном: в отношении к пространству. Растения не обращают внимания на пространство, животные стремятся им овладеть. Первые накапливают энергию, вторые поглощают пространство. Над обоими этими существованиями — стоячим и бродячим — возвышается человеческое существование в его высшем своеобразии. В чем состоит высшее своеобразие человека? В том, что, подобно растениям, накапливающим энергию, и животным, поглощающим пространство, человек присваивает время.

По-моему, эта пробная троичная классификация — вариант или заимствование четверичной классификации Рудольфа Штейнера. Последний, в своем единстве с миром более великодушный, идет не от геометрии, а от естественной истории и видит в человеке своего рода каталог или оглавление внечеловеческих форм жизни. Простое инертное *состояние* минералов соответствует у него умершему человеку; затаенное и безмолвное растительное — человеку спящему; сиюминутное и беспмятное животное — грезящему. (Истина, грубая истина состоит в том, что мы расчлняем вечные останки первых и используем сон вторых, чтобы их съесть или украсть у них какой-нибудь цветок, так же как низводим до кошмаров грезы третьих. Мы отнимаем у коня принадлежащее ему мгновение настоящего — безысходный миг величиной с мошку, миг, который не надставлен воспоминаниями и надеждами, — и впрягаем его в оглобли

повозки или отдаем в распоряжение конюха либо пресвятой федерации возчиков.) Господином над тремя этими ступенями мироздания выступает, по Рудольфу Штейнеру, человек, обладающий, кроме всего прочего, личностью, то есть памятью прошлого и предощущением будущего, иначе говоря — временем. Как видим, предназначая роль единственных обитателей времени, единственных провидцев и историков людям, Кожибский — не первый. Его — казалось бы, столь же поразительный — вывод о том, что животные наделены чистой актуальностью, или вечностью, и в этом смысле пребывают вне времени, опять-таки не нов. Штейнер об этом тоже говорил; Шопенгауэр постоянно возвращается к подобной мысли в своем, скромно именуемом главой, трактате, вошедшем во второй том «Мира как воли и представления» и посвященном смерти. Маутнер («Wörterbuch der Philosophie»¹, III, с. 436) останавливается на этом с иронией. «Кажется, — пишет он, — животные наделены лишь смутным предощущением временной последовательности и протяженности. Напротив, человек — особенно если он еще и психолог новейшей школы — может различать во времени два ощущения, которые разделяет одна пятисотая секунды». Гаспар Мартин, занимающийся метафизикой у нас в Буэнос-Айресе, ссылается на эту вневременность животных и детей как на общеизвестную истину. Он пишет, что идея времени у животных отсутствует и впервые появляется лишь у людей развитой культуры («Время», 1924). Принадлежит ли она Шопенгауэру или Маутнеру, теософской традиции или, наконец, Кожибскому, истина в том, что представление о существующем во времени и упорядочивающем время человеческом сознании, которому противостоит вневременный мир, по-настоящему грандиозно².

¹ «Философский словарь» (нем.).

² Стоило бы добавить к названным имя Сенеки («Письма к Луцилию», СХХIV).

Продолжу изложение: *«Материализм говорит человеку: „Пространство принадлежит тебе — владей им“. И человек забывает свое подлинное призвание. Благородное призвание собирателя времени. Иными словами, человек предается завоеванию видимого мира. Завоеванию людей и территорий. Так рождается ошибочная мысль о прогрессе. И как ее безжалостное следствие — призрак прогресса. Рождается империализм.*

Необходимо поэтому вернуть человеческой жизни третье измерение. Нужно придать ей глубину. Следует указать человечеству дорогу к его разумной, истинной судьбе. Чтобы человек присваивал себе века, а не километры. Чтобы жизнь человека стала интенсивной, а не экстенсивной».

Вот этого я, признаюсь, совершенно не понимаю. Помоему, противопоставление двух неопровержимых категорий, пространства и времени, — явная ошибка. Как известно, у этого заблуждения длинная родословная, и самое звучное имя среди его предков — это имя Спинозы, который наделил свое равнодушное божество, *Deus sive Natura*¹, мышлением (то есть пониманием времени) и протяженностью (то есть пространством). Думаю, для настоящего идеализма пространство — одна из форм, которые в совокупности и составляют оцепенелое течение времени. Пространство — такое же событие, как прочие, и потому, вопреки естественному согласию оппонентов метафизики, располагается во времени, а не наоборот. Иными словами, расположение в пространстве — выше, слева, справа — один из частных случаев протяженности наряду с другими.

Поэтому накопление пространства не противостоит накоплению времени: первый процесс — одна из разновидностей второго и единственно для нас возможного. Англичане, в результате случайного или гениального порыва писемоводителя Клайва либо Уоррена Хастингса

¹ Бог, или Природа (лат.).

завоевавшие Индию, накапливали не только пространство, но и время. Иначе говоря, опыт: опыт ночей, дней, равнин, откосов, городов, коварства, героизма, предательства, страдания, судьбы, смерти, чумы, хищников, радостей, обрядов, космогоний, диалектов, богов, благоговения перед богами.

Но вернемся к метафизике. Пространство есть событие во времени, а не всеобщая форма интуиции, как полагал Кант. Целые области бытия — сферы обоняния и слуха — обходятся без пространства. Подвергая доводы метафизиков беспощадному анализу, Спенсер («Первоосновы психологии», часть седьмая, глава четвертая) убедительно подтверждает эту независимость и во многих параграфах развивает ее, доводя до абсурда: «Считающие, будто запах и звук принадлежат пространству как форме интуиции, легко убедятся в своей ошибке; пусть они попытаются найти левую или правую сторону звука или попробуют себе представить изнанку запаха».

Шопенгауэр — с меньшей экстравагантностью, но с куда большим чувством — уже провозглашал эту истину. «Музыка, — писал он, — такое же непосредственное воплощение воли, как мироздание» (цит. соч., том первый, глава 52). Иными словами, музыка может существовать и без окружающего мира.

Продолжая и упрощая два этих знаменитых соображения, хотел бы дополнить их своим. Представим себе, что людской род ограничивается реальностью, воспринимаемой лишь слухом и обонянием. Далее представим, что зрение, осязание и вкус упразднены вместе с пространством, которое они очерчивали. И наконец — идя логическим путем, — представим себе самое обостренное восприятие с помощью двух оставшихся чувств. Человечество — каким призрачным оно после этой катастрофы ни покажется — продолжило бы ткать свою историю и дальше. Человечество забыло бы, что когда-то обладало пространством. Жизнь в этой не тяготящей слепоте и бестелесности осталась бы столь же пылкой и столь же

скрупулезной, как наша. Я не хочу сказать, что это гипотетическое человечество (с его несколько не меньшей, чем у нас, волей, нежностью и непредсказуемостью) добралось бы до пресловутой сути: я лишь утверждаю, что оно существовало бы без и вне какого бы то ни было пространства.

1928

СУЕВЕРНАЯ ЭТИКА ЧИТАТЕЛЯ

Нищета современной словесности, ее неспособность по настоящему увлекать породили суеверный подход к стилю, своего рода псевдоцитирование с его пристрастием к частностям. Страдающие таким предрассудком оценивают стиль не по впечатлению от той или иной страницы, а на основании внешних приемов писателя, его сравнений, звучания фразы, особенностей синтаксиса и пунктуации. Подобным читателям безразлична сила авторских убеждений и чувств. Они ждут искусностей (по выражению Мигеля де Унамуно), которые бы точно сказали, достойно ли произведение их интереса или нет. Эти читатели слышали, что эпитеты не должны быть тривиальными, и сочтут слабым любой текст, где нет новизны в сочетании прилагательных с существительными, даже если главная цель сочинения успешно достигнута. Они слышали, что краткость — несомненное достоинство, и нахваливают того, кто написал десять коротких фраз, а не того, кто справился с одной длинной. (Образчиками такой вполне шарлатанской краткости, этой неистощимой сентенциозности могут служить изречения славного датского придворного Полония из «Гамлета» или нашего родного Полония по имени Бальтасар Грасиан.) Они слышали, что соседство похожих слогов рождает какофонию, и старательно делают вид, что их мутит от подобной прозы, хотя то же явление в стихах доставляет им удовольствие (по-моему, в равной мере приятное). Короче, таких читателей занимает не действительность механизма, а его строение. Они подчиняют чувства этике, точнее — общепринятому этикету. Упомянутый подход оказался столь распространен, что читателей как таковых почти не осталось — одни потенциальные критики.

Суеверие пустило-таки свои корни: уже никто не смеет и заикнуться об отсутствии стиля там, где его действительно нет, тем паче если речь идет о классике. По этой логике все хорошие книги — непременно образцы стиля; ведь без одного никому не обойтись — разве что самому автору. Обратимся, например, к «Дон Кихоту». Поскольку успех здесь не подлежал сомнению, испанские критики даже не взяли на себя труда подумать, что главное и, пожалуй, единственное бесспорное достоинство романа — психологическое. Сочинению Сервантеса стали приписывать стилистические достоинства, для многих так и оставшиеся загадкой. Но прочтите два-три абзаца из «Дон Кихота» — и вы почувствуете: Сервантес не был стилистом (по крайней мере, в нынешнем, слухоуслышительном, смысле слова). Судьбы Дон Кихота и Санчо слишком занимали автора, чтобы он позволил себе роскошь заслушиваться собственным голосом. «Остроумие, или Искусство изощренного ума» Бальтасара Грасиана, неистощимое в похвалах повествовательной прозе (например, «Гусману де Альфараче»), не осмеливается даже упомянуть о «Дон Кихоте». Кеведо сочиняет на его смерть насмешливую эпитафию и тут же забывает о нем. Мне возразят, что оба примера — отрицательные. Что ж, Леопольде Лугонес, уже наш современник, выносит недвусмысленный приговор: «Стиль Сервантеса — его самое слабое место, и ущерб, нанесенный его влиянием, неизгладим; бедность красок, шаткость композиции, одышливые периоды, которые, завиваясь бесконечной спиралью, так и не могут дотянуть до конца, утомительные повторы и отсутствие соразмерности — таково наследство Сервантеса в глазах тех, кто, видя наивысшее воплощение бессмертного замысла лишь в форме, долго грыз шероховатую скорлупу, но так и не обнаружил вкусного и сладкого плода» («Империя иезуитов», с. 59). А вот что говорит наш Груссак: «Называя вещи своими именами, признаем, что добрая половина романа небрежна и слаба по форме, и это с лихвой оправдывает

упрек в „бедности языка“, брошенный Сервантесу его противниками. Я имею в виду не только и не столько словесные несурезицы, скучные повторы, неудачные каламбуры, удручающие риторические пассажи, но прежде всего общую вялость этой прозы, пригодной исключительно для чтения после обеда» («Литературная критика», 41). Но именно эта проза после обеда, для разговора, а не для декламации и нужна Сервантесу, и никакая другая. То же, думаю, можно сказать о Достоевском, Монтене или Сэмюэле Батлере.

Тщеславная жажда стиля перерастает в еще более патетическое тщеславие, в опустошительную жажду совершенства. Нет такого ничтожного и жалкого стихотворца, который бы не изваял (словечко из его собственного лексикона) образцового сонета — крошечного памятника, охраняющего вероятное бессмертие пиита от превратностей и ударов судьбы. Речь идет о сонете без словесных «затычек», который, однако, сам и есть такая «затычка», иначе говоря, вещь надуманная и бесполезная. Рецепт этой ошибки честолюбия (например, «Urn Burial»¹ сэра Томаса Брауна) был когда-то составлен и рекомендован Флобером: «Правка, в высоком смысле этого слова, оказывает такое же действие на мысль, как воды Стикса на тело Ахилла: придает крепость и неуязвимость» («Correspondance»², II, 199). Суждение, разумеется, очень смелое, но, боюсь, мне не найти примера в подтверждение его правоты. (О тонизирующем эффекте стигийских вод я не осведомлен, да и вообще их inferнальное упоминание — не аргумент, а красивая фраза.) Лучшая страница, страница, в которой нельзя безнаказанно изменить ни одного слова, — всегда наихудшая. Изменения языка стирают побочные значения и смысловые оттенки слов; «безупречная» страница хранит все эти скромные достоинства и именно поэтому изнашивается с необыкновенной легкостью.

¹ «Погребальная урна» (англ.).

² «Письма» (франц.).

Напротив, страница, обреченная на бессмертие, невредимой проходит сквозь огонь опечаток, приблизительного перевода, неглубокого прочтения и просто непонимания. В стихах Гонгоры, по мнению его публикаторов, нельзя изменить ни единой строчки, а вот «Дон Кихот» посмертно выиграл все битвы у своих переводчиков и преспокойно выдерживает любое, даже самое посредственное переложение. Гейне, который ни разу не слышал, как этот роман звучит по-испански, прославил его навсегда. Даже немецкий, скандинавский или индийский призраки «Дон Кихота» куда живее словесных ухищрений стилиста.

Не поймите мои слова как призыв к отчаянию или нигилизму. Я вовсе не одобряю небрежности и не верю в мистическую силу нескладной фразы и стертого эпитета. Просто я искренне убежден, что возможность опустить два-три неброских приема: зрительную метафору, приятный ритм, удачное междометие или гиперболу и т. д. — лишний раз доказывает, что писателя ведет избранная тема. И в этом все дело. Резкость тона столь же безразлична для настоящей литературы, как и нарочитая мягкость. Подсчет слогов столь же чужд искусству, как орфография, чистописание или пунктуация. Вот истина, которую тщательно скрывали от нас риторика, чьи истоки в суде, и песня, чья основа — музыка. Последние слова, слова, преисполненные божественной или ангельской мудрости либо требующие решимости, которая превосходит человеческие силы, — «единственный», «никогда», «навсегда», «все», «совершенство», «законченный», — теперь в ходу у любого писателя. И однако ясно одно: сказать о чем-нибудь лишнее — все равно что не сказать ничего, а чрезмерное преувеличение, по сути, та же бедность. Читатель чувствует это безошибочно. А злоупотребление подобными средствами в конце концов обесценивает язык. Скажем, французское *je suis navré*¹ стало

¹ Я удручен (франц.).

обозначать «Я не буду пить с вами чай», а *aimer*¹ опустилось до простого «нравиться». Эта же французская привычка к преувеличениям видна и в литературе. Герой упорядочивающей ясности Поль Валери приводит несколько редких и забытых строк Лафонтена, защищая его от чьих-то нападок так: «*Ces plus beaux vers du monde*»² («*Variété*»³, 84).

А теперь позвольте мне напомнить не о прошлом, а о будущем. Уже сейчас встречается чтение про себя — добрый знак. Есть уже и те, кто читает про себя стихи. А путь от этой загадочной способности до чисто идеографического письма — прямой передачи опыта, а не звука, — конечно, труден, но все-таки он куда короче нашего неведомого будущего.

Подытоживая свои малоутешительные рассуждения, добавлю: я не знаю, может ли музыка наскучить музыке, а мрамор устать от мрамора. Но литература — это искусство, которое может напорочить собственную немоту, выместить злобу на самой добродетели, возлюбить свою кончину и достойно проводить свои останки в последний путь.

1930

¹ Любить (*франц.*).

² Эти прекраснейшие стихи в мире (*франц.*).

³ «Смесь» (*франц.*).

ОПРАВДАНИЕ КАББАЛЫ

Оно не первый раз предпринимается и не последний раз кончается ничем, однако в моем случае два обстоятельства заслуживают внимания. Первым является мое почти полное незнание еврейского, второе заключается в том, что оправдывать я намерен не доктрину, а герменевтические и криптографические приемы, которые она использует. К этим приемам, как известно, относится чтение священных текстов по вертикали, чтение, называемое bouestrophedon (одна строка читается справа налево, а следующая — слева направо), осуществляемая по определенному принципу замена одних букв алфавита другими, подсчет количества букв и т. д. Легче всего отнестись к этим манипуляциям с иронией; я попытаюсь в них разобраться.

Очевидна обусловленность этих штудий представлением, что в создании Библии решающей была роль наития. Взгляд, согласно которому евангелисты и пророки суть писари, бездумно воспроизводящие то, что диктует Бог, с особой резкостью заявлен в «Formula consensus helvetica»¹, которая претендует на неоспоримую авторитетность в отношении согласных букв Священного Писания и даже диакритических знаков, отсутствовавших в древнейших версиях. (Подобное неукоснительное осуществление человеком сочинительских устремлений божества проявляется в виде воодушевления и восторга, что еще точнее было бы назвать иступленностью.) Мусульмане идут еще дальше, утверждая, что Коран в своем доподлинном виде — мать Книги, — это одно из проявлений Бога, подобно Его Милосердию, Его Ярости, а следова-

¹ «Швейцарская формула согласия» (лат.).

тельно, он предшествовал и языку, и Творению. Встречаются и лютеранские теологи, которые не решаются признать сотворенность Писания и видят в нем воплощение Духа.

Итак, Духа. Здесь близки мы к разгадке тайны. Не абсолютным божеством, а лишь третьей ипостасью божества внушена была Библия. Представление это общепринято. Бэкон писал в 1625 году: «Повествуя о радости Соломона, перо Духа Святого не так замедляло свой бег, как при описании скорби Иова»¹. Ему вторит его современник Джон Донн: «Дух Святой наделен даром красноречия, даром могучим и щедрым, но сколь далек он от пустословия, от словесной нищеты и избыточности».

Дать определение Духу невозможно, как невозможно отмахнуться от пугающей природы триединства, частью которого он является. Мирянам-католикам она видится неким триединым телом, в равной мере вызывающим восхищение и скуку; прогрессистам — никчемным цербером теологизма, предрассудком, который помогут изжить успехи цивилизации. Истинная сущность Троицы неизмеримо сложнее. Если зримо представить себе сведенных воедино Отца, Сына и нечто бесплотное, то перед нами предстанет монстр, порожденный больным сознанием, жуткий гибрид, сродни чудовищам ночных кошмаров. Пожалуй, это так, но зададимся вопросом, не производит ли жуткого впечатления все то, что недоступно нашему пониманию. Эта общая закономерность выступает еще рельефнее благодаря непостижимости самого явления.

Вне учения об искуплении догмат о единстве в трех лицах представляется малосущественным. Если видеть в нем всего лишь непреложность, вытекающую из веры, то, обретая бóльшую определенность и действенность, он не становится менее загадочным. Мы понимаем, что, отвергая идею о Боге в трех лицах — в сущности, даже и в

¹ В переводе я следую латинской версии: *diffusius tractavit Jobi afflictiones*. Точнее, пожалуй, была английская: *hath laboured more*.

двух, — мы неизбежно отводим Христу роль случайного посланца Господа, непредвиденно вошедшего в историю, а не вечного, недремлющего судьи нашего благочестия. Не будь Сын одновременно Отцом, и в искуплении не было бы Божьего промысла; если он не вечен, то не вечно и самоуничужение до участи человека, умирающего на кресте. «Ни на что, кроме безбрежного совершенства, грешная душа на безбрежные годы не согласится», — утверждал Иеремия Тейлор. Так догмы обрастают доказательствами, несмотря на то, что постулаты о порождении Отцом Сына и об исхождении Духа от них обоих наводят на еретическую мысль о предшествовании, не говоря уже об их весьма предосудительной метафорической сущности. Теология, настаивающая на их различиях, утверждает, что для путаницы нет оснований, ибо в первом случае речь идет о Сыне, а во втором — о Духе. Блистательное решение предложил Иринея — вечное порождение Сына и вечное исхождение Духа; то есть некое вневременное деяние, обделенный *zeitloses Zeitwort*¹, с которым — подобострастно или скептически — мы обязаны считаться. Ад обрекает на муки одно наше тело, в то время как неразрешимая загадка трех лиц наполняет ужасом душу, являя собой теснящую кажущуюся бесконечность, подобную взаимоотражающим зеркалам. Данте представил их в образе прозрачных, разного цвета кругов, отражающих друг друга; Донн — сплетением дивных змей. «*Toto coruscant trinitas mysterio*», — писал святой Павлин («объята таинством, сияет Троица»).

Если Сын — это примирение Бога с миром, то Дух — это освящающее начало, ангельская сущность, согласно Афанасию, а по мнению Македония, главное в нем — быть связующим началом между нами и Богом, растворенным в сердцах и душах. (По мнению социнианцев — боюсь, весьма близких к истине, — перед нами лишь персонифицирующая формула речи, метафора боже-

¹ Безвременной глагол времен (нем.).

ственного промысла, впоследствии многократно повторенная и перетолкованная.) Чем бы ни было это смутное третье лицо единосущей Троицы — скромной синтаксической конструкцией или чем-то бóльшим, — но ему приписывается авторство Священного Писания. В той главе своего труда, где речь идет об исламе, Гиббон приводит список сочинений о Духе Святом, по самым скромным подсчетам насчитывающий более сотни наименований; меня в данном случае интересуют истоки: содержание каббалы.

Каббалисты, подобно немалому числу нынешних христиан, были убеждены в божественной сути этой истории, убеждены в том, что она была задумана и осуществлена высшим разумом. А этим обстоятельством, в свою очередь, было обусловлено многое другое. Рассеянное поглощение расхожего текста — к примеру, столь недолговечных газетных статей — предполагает изрядную толику случайного. Сообщают — навязывая его — некий факт: информируют о том, что вчерашнее происшествие, как всегда непредвиденное, имело место на такой-то улице, таком-то углу, в такое-то время дня — перечень ни для кого ничего не значащий — и, наконец, что по такому-то адресу можно узнать подробности. В подобных сообщениях протяженность абзацев и их звучание являются фактором второстепенным. Совершенно иначе обстоит дело со стихами, неизбежным законом которых является подчиненность смысла эфоническим задачам (или прихотям). Второстепенным является не мелодия стиха, а содержание. Таковы ранний Теннисон, Верлен, поздний Суинберн: они стремились запечатлеть настроение чарующими и капризными переливами звуков. Присмотримся к третьему типу писателя — интеллектуалу. Обращаясь к прозе (Валери, Де Куинси) или к поэзии, он не исключает полностью случайного, однако настолько, насколько возможно, ограничивает этот неизбежный союз. Он уже ближе к Творцу, для которого зыбкий элемент случайности попросту не существует. К Творцу, всепроблагодарному Богу теологов, которому

изначально ведомы — *uno intelligendi actu*¹ — не только все происходящее в этом многообильном мире, но и события, которые при слегка ином стечении обстоятельств были бы возможны, — в том числе неосуществимые.

Представим теперь этот астральный творческий тип, проявивший себя не в описании монархий, разрушительных войн или птиц, а в истолковании написанных слов. Представим себе также, в соответствии с предавгустинианскими взглядами об устном внушении, что Бог диктует слово за словом все, что он задумал сказать². Суть допущения (на котором основывались каббалисты) сводилась к представлению о Священном Писании как об абсолютном тексте, в котором доля случайности практически равна нулю. Прозрение замысла Писания чудом ниспослано тем, кто заполняет его страницы. Книга, в которой нет места случайному, формула неисчислимых возможностей, безупречных переходов смысла, ошеломляющих откровений, напластований света. Можно ли удержаться от соблазна снова и снова на все лады перетолковывать ее, подобно тому, как это делала каббала?

1931

¹ В едином акте мышления (*лат.*).

² Ориген усматривал в словах Священного Писания три смысла: исторический, нравственный и мистический, соответствующие в человеке его телу, душе и духу; Иоанн Скот Эриугена — неисчислимое множество смыслов, подобное переливам оперения павлина.

ОПРАВДАНИЕ ПСЕВДО-ВАСИЛИДА

Году в девятьсот пятом я узнал, что всеведущие страницы первого тома Энциклопедического англо-американского словаря Монтанера и Симона (от «А» до «All») содержат условное и пугающее изображение какого-то царя — с головой петуха в профиль, мужским торсом, разведенными руками, сжимающими щит и кнут, а также конечностью в виде кольцеобразно закрученного хвоста. Году в девятьсот шестнадцатом я вычитал у Кеведа мрачное перечисление; вот оно: «Был там и мерзкий ересиарх Василид. Был там и Николай Антиохийский, и Карпократ, и Керинф, и гнусный Эбион. Позже появился и Валентин, считавший первоначалом море и молчание». А где-то в девятьсот двадцать третьем я листал в Женеве одну немецкую книгу о ересьях и понял, что зловещий рисунок изображал конкретного и эклектичного бога, которого безумно почитал сам Псевдо-Василид. Я также узнал, какие отчаянные и восхитительные люди эти гностики, и познакомился с их пламенными воззрениями. Позже мне удалось проконсультироваться с научными трудами Мида (в немецком переводе: «*Fragmente eines verschollenen Glaubens*»¹, 1902) и Вольфганга Шульца («*Dokumente der Gnosis*»², 1910), а также со статьями Вильгельма Буссе в Британской энциклопедии. Здесь я попытаюсь подытожить и проиллюстрировать одну из гностических космогоний, а именно космогонию ересиарха Василида. Целиком и полностью положусь на сведения Иринея. Действительно, их часто подвергают сомнению, однако я полагаю, что случайный выбор умерших сновидений под-

¹ «Фрагменты тайных религий» (нем.).

² «Документы гнозиса» (нем.).

разумеает и такое сновидение, о котором неизвестно даже то, был ли у него сновидец. С другой стороны, ересь Василида — одна из наиболее простых для понимания. Говорят, что появляется она в Александрии, около сотого года от Рождества Христова, и, как утверждают, среди сицилийцев и греков. А теология в ту пору была повальным увлечением.

В основании своей космогонии Василид полагает некое Божество. Это божество блистательно лишено как имени, так и происхождения; отсюда его неточное обозначение через «*pater innatus*»¹. Его среда — «плерома», или же «полнота»: невиданный музей платоновских архетипов, умопостигаемых сущностей, универсалий. Бог этот неподвижен, однако из его покоя эманерируют семь ему подчиненных божеств и, унижаясь до движения, создают и возглавляют первое небо. От этой первой творящей короны происходит вторая, с теми же ангелами, властителями и престолом, которые основывают еще одно нижестоящее небо, полностью симметричное первоначальному. Этот второй конклав воспроизводится в третьем, тот — в нижеследующем, и так вплоть до 365-го. Божество самого нижнего неба — это Господь из Писания, причем содержание божественности стремится в нем к нулю. Он и его ангелы создали видимое нами небо, замесили попираемую нами материальную землю, а затем поделили ее меж собой. Вполне объяснимое забвение стерло сюжеты, связанные в гностической космогонии с происхождением человека, однако примеры из других (современных ей) представлений позволяют восстановить это упущение — по крайней мере, приблизительно или гипотетически. Согласно фрагменту, опубликованному Хильгенфельдом, тьма и свет сосуществуют вечно, не пересекаясь, но когда наконец они встречаются друг с другом, свет, едва поглядев, удаляется прочь, а влюбленная тьма завладевает его отражением (или воспоминанием); так появляется

¹ Нерожденный отец (*лат.*).

человек. В сходной системе Саторнила небо открывает ангелам-творцам внезапное видение; по его подобию и создают человека, ползающего, точно змея, по земле, пока Господь не сжалится над ним и не наделит его искрой своего могущества. Для нас важно то общее, что заключено в этих пересказах, а именно, что мы — неосторожная либо преступная оплошность, плод взаимодействия ущербного божества и неблагоприятного материала.

Но вернемся к Василиду. Порожденное степенными ангелами бога иудеев, низменное человечество удостоилось снисхождения Бога вечности, и он назначил ему спасителя. Этот спаситель должен принять условное воплощение, ибо плоть унижает. Его бесчувственный призрак прилюдно распинают на кресте, а подлинный Христос проходит сквозь небесные слои и сливается с «плеромой». При этом он остается невредим, ибо ему известны тайные имена божеств. «Знающийся с доподлинной правдой истории, — подытоживает религиозный обет, данный Иринею, — освободится от власти первоначал, сотворивших наш мир. На каждое небо — свое имя, и на каждого ангела, и божество, и каждого властелина, живущего на нем. Ведающий их несравненные имена вознесется незримо и свободно, точно спаситель. И как Сын Божий никем узан не был, так же и гностик никем узан не будет. И тайны эти не разглашать следует, но хранить в молчании. Знай всех, но живи незаметно».

Первоначальная числовая космогония вырождается в конце концов в числовую магию: 365 небесных этажей по семь властителей на каждом требуют умопомрачительного запоминания 2555 паролей; годы сводят этот язык к изящному имени спасителя, Каулакау, и недвижимого Бога, Абраксаса. С точки зрения этой дерзкой ереси, спасение — всего только предсмертная фантазия покойников, а муки спасителя — один обман зрения; две кажимости, тайно совпадающие с сомнительной подлинностью нашего мира.

Издеваться над никчемным умножением наличествующих ангелов и отражений симметричных небес этой космогонии — дело нехитрое. К ней применим опровергающий ее жесткий принцип Оккама: *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*¹. И все же подобная строгость представляется мне анахронизмом или бессмыслицей. Удачное использование этих мрачных и зыбких символов — вот что важно. Я вижу здесь две возможности: первая из них — общее место критики; на второй (я не считаю ее своим открытием) до сих пор не останавливались. Начну с более очевидной. Она заключается в том, чтобы спокойно решить проблему зла условным введением иерархии божеств, посредничающих между не менее условным Богом и реальной действительностью. В рассмотренной доктрине по мере удаления от Бога его производные деградируют и опускаются, пока не превратятся в силы зла; они и лепят людей — кое-как, да еще из неподобающего материала. В доктрине Валентина — а он *не* считал первоначалом море и молчание — падшая богиня (Ахамот) рождает от мрака двух детей — творца Вселенной и дьявола. Искаженную версию этой истории приписывают Симону Магу: будто бы Елену Троянскую — первую дочь Бога, проклятую ангелами на болезненные перерождения, — он спас из портового притона в городе Тир².

Рассмотрим другой смысл этих зловещих вымыслов. И головокружительная башня небес из еретической доктрины Василида, и плодовитость ангелов, и планетарная

¹ Сущности не умножаются без необходимости (*лат.*).

² Елена, страдающая дочь Господа. У легенды об этом божественном отпрыске множество пересечений с легендой о Христе. И Елене приверженцы Василида приписали унижительную плоть; предполагалось, что в Троию было похищено лишь *eidolon* (подобие (*др.-греч.*)) либо призрак бедной царицы. Одно восхитительное видение нас спасло, другое вдохновило сражения и Гомера. О божественности Елены см. «Федр» Платона и книгу Эндрю Лэнга «*Adventures among Books*» («Приключения в мире книг» (*англ.*)) (с. 234–248).

ть демидургов, губящая землю, и козни нижних сфер против «плеромы», и плотность населения (по крайней мере, немислимая и номинальная) этой необъятной мифологии также служат умалению окружающего мира. Не зло предсказано в них, а совершеннейшая наша ничтожность. Как на равнине в час великолепного заката: небеса внушительны и пылают, а земля убога. Таков оправдательный вывод из мелодраматической космогонии Валентина, извлекающей бесконечный сюжет из двух узнающих друг друга братьев, падшей женщины, издевательской и многообещающей интриги злонамеренных ангелов и заключительной свадьбы. В этой мелодраме (или фельетоне) сотворение мира — эпизод второстепенный. Блистательная идея: мир, представленный как нечто изначально пагубное, как косвенное и превратное отражение дивных небесных промыслов. Творение как случайность.

Замысел был смелым: ортодоксальная религиозная чувственность с гневом его отвергла. Первоначальное творение для них — свободное и необходимое деяние Господа. Вселенная, как дает понять святой Августин, началась не во времени, а сразу вместе с ним — суждение, отрицающее любой приоритет Творца. Штраус считает гипотезу о первоначальном мгновении иллюзорной, ибо она оскверняет временным измерением не только последующие мгновения, но и «предшествующую» вечность.

В первые века нашей эры гностики полемизируют с христианами. Затем их уничтожают; однако мы вполне можем вообразить предположительный триумф. Тогда победа Александрии, а не Рима, безумные и нечистоплотные истории, приведенные мной выше, покажутся логичными, возвышенными и привычными. Сентенции — вроде «жизнь есть болезнь духа» Новалиса или вроде отчаянной «настоящей жизни нет, мы живем не в том мире» Рембо — будут пламенеть в канонических книгах. Представления вроде отталкивающей идеи Риттера о

звездном происхождении жизни и ее случайном попадании на нашу планету встретят безоговорочное принятие жалких лабораторий. И все же не лучший ли это дар — прозябать в ничтожестве и не вящая ли слава для Господа быть свободным от творения?

ДОПУЩЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ

Юм раз и навсегда заметил, что аргументы Беркли не допускают даже тени возражения и не содержат даже тени убедительности; чтобы свести на нет доводы Кроче, мне бы понадобилась сентенция, по меньшей мере, столь же учтивая и смертоносная. Юмовская, увы, не подойдет, поскольку прозрачное учение Кроче если чем и надделено, так это способностью убеждать (но и только). Во всем остальном с ним делать нечего: оно закрывает дискуссию, не разрешив проблемы.

Кроче (напомню читателю) приравнивает эстетическое к выразительному. Спорить не стану, но замечу: писатели классического склада чаще всего избегают выразительности. Этим фактом, до сих пор остававшимся в тени, мы и займемся.

Романтик — как правило, безуспешно — только и ищет возможности выплеснуться; классик чаще всего опирается на подразумеваемое. Отвлекаюсь от исторических обертонов в словах «классический» и «романтический»: меня интересуют лишь два воплощенных в них архетипа писателя (две разные манеры поведения). Опора классика — язык, он верит любому его знаку. Скажем, он пишет: «После удаления гóтов и разъединения союзнической армии Аттила был поражен тишиной, которая воцарилась на Шалонских равнинах; подозревая, что неприятель замышляет какую-нибудь военную хитрость, он несколько дней не выходил из-за своих повозок, а его отступление за Рейн было свидетельством последней победы, одержанной от имени западного императора. Мерovej и его франки, державшиеся в благоразумном отдалении и старавшиеся внушить преувеличенное мнение о своих силах тем, что каждую ночь зажигали много-

численные огни, не переставали следить за арьергардом гуннов, пока не достигли пределов Тюрингии. Тюрингцы служили в армии Аттилы; они и во время наступательного движения, и во время отступления проходили через территорию франков и, может быть, именно в этой войне совершали те жестокости, за которые отмстил им сын Хлодвига почти через восемьдесят лет после того. Они умерщвляли и заложников, и пленников; двести молодых девушек были преданы ими пытке с изысканным и неумолимым бесчеловечием; их тела были разорваны в куски дикими конями, их кости были искрошены под тяжестью повозок, а оставленные без погребения их члены были разбросаны по большим дорогам на съедение собакам и ястребам» (Gibbon, «Decline and Fall of the Roman Empire»¹, XXXV).

Одного вводного оборота «после удаления гóтов» достаточно, чтобы почувствовать: этот стиль работает опосредованиями, упрощая и обобщая смысл до полной не вещественности. Автор разворачивает перед нами игру символов — игру, спору нет, строго организованную, но наполнить ее жизнью — дело нас самих. Ничего, собственно, выразительного здесь нет. Реальность попросту регистрируется, а вовсе не воплощается в образах. Многочисленные упоминания о будущем, на которое нам намекают, возможны лишь при богатейшем совместном опыте, общем восприятии, единых реакциях; все это входит в текст, но отнюдь не содержится в нем. Скажу еще ясней: текст описывает не первичное соприкосновение с реальностью, а итог его окончательной обработки с помощью понятий. Это и составляет суть классического метода, им, как правило, пользуются Вольтер, Свифт, Сервантес. Приведу еще один, выходящий уже за всякие границы пример из этого последнего: «В конце концов он почел за нужное, воспользовавшись отсутствием Ансель-

¹ Гиббон, «Упадок и разрушение Римской империи» (англ.; перевод В. Неведомского).

мо, сжать кольцо осады, а затем, вооруженный похвалами ее красоте, напал на ее честолюбие, оттого что бойницы тщеславия, гнездящегося в сердцах красавиц, быстрее всего разрушит и сровняет с землей само же тщеславие, вложенное в лстивые уста. И точно: не поскупившись на боевые припасы, он столь проворно повел подкоп под скалу ее целомудрия, что если б даже Камилла была из мрамора, то и тогда бы неминуемо рухнула. Лотарио рыдал, молил, сулил, льстил, настаивал, притворялся — с такими движениями сердца и по виду столь искренне, что стыдливость Камиллы дрогнула, и он одержал победу, на которую менее всего надеялся и которой более всего желал» («Дон Кихот», I, 34)¹.

Пассажи вроде приведенных выше составляют бóльшую — и при этом далеко не худшую — часть мировой литературы. Отвергать их только потому, что кого-то не устраивает сама формула письма, бесперспективно и расточительно. Да, воздействие ее ограничено, но в заданных рамках она на читателя действует; объяснюсь.

Рискну предложить следующую гипотезу: неточность вполне терпима и даже правдоподобна в литературе, поскольку мы то и дело прибегаем к ней в жизни. Мы каждую секунду упрощаем в понятиях сложнейшие ситуации. В любом акте восприятия и внимания уже скрыт отбор: всякое сосредоточение, всякая настройка мысли подразумевает, что неинтересное заведомо откинули. Мы видим и слышим мир сквозь свои воспоминания, страхи, предчувствия. А что до тела, то мы сплошь и рядом только и можем на него полагаться, если действуем безотчетно. Тело справляется с этим головоломным параграфом, лестницами, узлами, эстакадами, городами, бурными реками и уличными псами, умеет перейти улицу так, чтобы не угодить под колеса, умеет давать начало новой жизни, умеет дышать, спать, а порой даже убивать, — и все это умеет тело, а не разум. Наша жизнь —

¹ Перевод Н. Любимова.

цепочка упрощений, своего рода наука забывать. Замечательно, что Томас Мор начинает рассказ об острове Утопия растерянным признанием: «точной» длины одного из мостов он, увы, не помнит...

Чтобы добраться до сути классического метода, я еще раз перечитал пассаж Гиббона и заметил почти неощутимую и явно не рассчитанную на глаз метафору: царство молчания. Подобная попытка выразительности, строго говоря, не согласуется со всей остальной его прозой. И оправдана, конечно, именно своей невещественностью: она по природе условна. А это отсылает нас еще к одной особенности классического стиля, вере в то, что любой однажды созданный образ — достояние всех. Для классика разнообразие людей и эпох — обстоятельство второстепенное; главное — что едина литература. Поразительные защитники Гонгоры отражали нападки на его новации, документально доказывая благородное, книжное происхождение его метафор. Романтическое открытие личности им еще и в голову не приходило. Мы же теперь настолько усвоили его, что в любой попытке поступиться или пренебречь индивидуальностью видим еще одну уловку самовыражающегося индивида. А что до тезиса о принудительном единстве поэтического языка, укажу лишь на поразительный факт — воскрешение его Арнольдом, предложившим свести словарь переводчиков Гомера к «Authorized Version»¹ Писания, разрешив в особых случаях некоторые добавки в виде шекспировских вольностей. Сам довод — еще одно свидетельство мощи и влияния библейского Слова...

Реальность классической словесности — вопрос веры, как отцовство для одного из героев «Lehrjahre»². Романтики пытаются ее исчерпать, но другого средства, кроме чар, у них нет, а отсюда всегдашняя метода — педалирование, тайное колдовство. Иллюстраций не привожу:

¹ Авторизованный текст (англ.).

² «Годы учения (Вильгельма Мейстера)» (нем.).

любая прозаическая или стихотворная страница из профессионально признанных подойдет с равным успехом.

Допуская реальность, классик может пользоваться разными и по-разному распространенными приемами. Самый легкий — беглое перечисление нужных фактов. (Если закрыть глаза на некоторые громоздкие аллегории, цитированный выше текст Сервантеса — неплохой пример этой первой приходящей на ум и наиболее безотчетной манеры классического письма.) Второй имеет в виду реальность более сложную, чем предлагаемая читателю, но описывает лишь ее косвенные признаки и следствия. Не знаю тут лучшей иллюстрации, чем начало эпического фрагмента Теннисона «Morte d'Arthur»¹, который для технических целей изложу здесь невыразительной прозой. Даю дословный перевод: «И так весь день по горам вдоль зимнего моря перекатывался воинственный гром, пока вся дружина короля Артура, один за другим, не полегла в Лионе вокруг своего вождя, короля Артура; лишь тогда, поскольку рана его была глубока, бесстрашный сир Бедивер поднял его — последний из его рыцарей, сир Бедивер — и отнес в часовню у долины, рухнувший храм с рухнувшим крестом в этом темном углу бесплодной земли. По одну сторону был океан, по другую — вода без края, а над ними — полная луна».

По ходу рассказа здесь трижды допускается наличие другой, более сложной реальности. В первый раз, когда автор начинает с грамматического кунштюка, наречия «так»; потом — и гораздо удачней — когда мельком передает случившееся: «поскольку рана его была глубока», и, наконец, — через неожиданное добавление «полной луны». Таким же манером действует Моррис, после рассказа о мифическом похищении одного из гребцов Ясона воздушными речными богинями сжато передавая события словами: «Вода скрыла зардевших нимф и беззаботно спящего пловца. Но прежде чем уйти под воду, одна из

¹ «Смерть Артура» (старофранц.).

них обежала луг и подняла из травы копые с бронзовым острием, обитый гвоздями круглый щит, меч с костяной рукоятью и тонкую кольчугу, лишь потом бросившись в поток. Так что вряд ли кто сумел бы после поведать о случившемся, кроме ветра или птицы, видевшей и слышавшей все из тростника». Привожу цитату ради именно этих свидетелей, вдруг объявляющихся в самом конце.

Третий способ — самый трудный, но и самый действенный — это изобретательность в деталях фона. Воспользуюсь для примера незабываемым пустяком из «Славы дона Рамиро» — парадным «бульоном из свиных шкварок, который подавали в супнице, запертой на замок от прожорливых пажей». Так и видишь эту скромную бедность, вереницу слуг, особняк с его лестницами, закоулками и редкими свечами. Я привел лишь один и краткий пример, но мог бы сослаться на целые произведения — скажем, расчетливо придуманные романы Уэллса¹ или раздражающее жизнеподобие Даниэля Дефо, — которые всего лишь нанизывают или растягивают лаконич-

¹ Назову «Человека-невидимку». Его герой — одинокий студент-химик среди безнадежной лондонской зимы — в конце концов понимает, что преимущества невидимости не покрывают ее недостатков. Он вынужден ходить голым и босым, чтобы торопящееся пальто или разгулявшиеся башмаки не переположили весь город. Револьвер в прозрачной руке тоже не скрыть. Такая же история с пищей, пока она не усвоится. С самого утра его так называемые веки не защищают от света, и приходится учиться спать как бы с открытыми глазами. Прикрыть глаза призрачной рукой опять-таки не удается. На улицах его то и дело поджидают происшествия и не оставляет страх попасть под колеса. Приходится бежать из Лондона. Приходится укрываться под париком, темными очками, карнавальным носом, подозрительными бакенбардами и перчатками, чтобы никто не увидел, что он невидим. Раскрытый, он устраивает в глухой деревушке жалкое Царство Ужаса. Чтобы его оставили в покое, ранит человека. В конце концов полицейский комиссар травит его собаками, беглеца окружают возле железнодорожной станции и приканчивают.

Другой замечательный пример фантазмагорических подробностей среды — рассказ Киплинга «The Finest Story in the World» («Лучшая в мире повесть» (англ.)) из его сборника 1893 года «Many Inventions» («Разные выдумки» (англ.)).

ные подробности. То же делает в своих кинороманах Джозеф фон Штернберг, переходя от одной значимой детали к другой. Это замечательный и трудный метод, но литературное воздействие его слабее, чем в двух первых случаях, особенно во втором. Там работает сам синтаксис, простое искусство слова. Как, например, в этих строках Мура:

Je suis ton amant, et la blonde
Gorge tremble sous mon baiser¹, —

которые замечательны переносом притяжательного местоимения на — совершенно неожиданный здесь — определенный артикль. Симметричный пример обратной процедуры — одна из строк Киплинга:

Little they trust to sparrow-dust that
stop the seal in his sea².

Понятно, что his управляется словом «seal». Если буквально: «котиков в их собственных морях».

1931

¹ Ты — моя, и белая

Шея трепещет под моим поцелуем (франц.).

² Они не верили, что воробьиная дробь способна остановить котиков в их морях (англ.).

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И МАГИЯ

Поэтика романа анализировалась редко. Историческая причина такой немногословности — в господстве других жанров. Но основополагающей причиной была все же уникальная сложность романских средств, с трудом отделимых от сюжета. Изучающий элегию или пьесу имеет в распоряжении разработанный словарь и легко подыщет цитаты, говорящие сами за себя. Но если речь идет о романе, исследователь не находит под рукой подходящих терминов и не может проиллюстрировать свои доводы живыми, убедительными примерами. Поэтому я прошу читателя быть снисходительным к изложенному ниже.

Рассмотрим для начала романские черты в книге Уильяма Морриса «The Life and Death of Jason»¹ (1867). Поскольку я занимаюсь литературой, а не историей, то не стану исследовать или делать вид, что исследую древнегреческие истоки поэмы. Напомню только, что древние — и среди них Аполлоний Родосский — не раз воспевали в стихах подвиги аргонавтов. Упомяну и более близкую по времени книгу-посредник 1474 года «Les faits et prouesses du noble et vaillant chevalier Jason»², которую, естественно, нельзя найти в Буэнос-Айресе, но которая вполне доступна английским комментаторам.

Смелый замысел Морриса заключался в правдоподобном повествовании о чудесных приключениях Ясона, царя Иолка. Нарастающий восторг — главное средство лирики — невозможен в поэме, насчитывающей более десяти тысяч строк. Потребовалась убедительная

¹ «Жизнь и смерть Ясона» (англ.).

² «Деяния и подвиги благородного и отважного рыцаря Ясона» (франц.).

видимость правды, способной разом заглушить все сомнения, добившись эффекта, составляющего, согласно Колдриджу, основу поэтической веры. Моррису удастся пробудить эту веру. Попробую показать — как.

Возьму пример из первой книги. Старый царь Иолка Эсон отдает сына на воспитание живущему в делях кентавру Хирону. Трудность здесь — в неправдоподобии кентавра. Моррис легко разрешает ее, пряча кентавра среди имен других редких животных. «Where bears and wolves the centaurs' arrows find»¹, — как ни в чем не бывало говорит он. Первое беглое упоминание подкрепляется через тридцать стихов другим, подготавливающим описание. Царь велит рабу отнести малолетнего Ясона в чашу у подножия гор. Там раб должен протрубить в рог слоновой кости и вызвать кентавра, который, предупреждает Эсон, «хмур лицом и телом мощен». Как только он появится, рабу надлежит пасть на колени. Дальше идут другие приказы, а за ними — третье упоминание, на первый — обманчивый — взгляд, отрицательное. Царь советует рабу не бояться кентавра. И затем, печальясь о расставании с сыном, пытается вообразить его жизнь в лесу среди quick-eyed centaurs², оживляя этих существ эпитетом, отсылающим к их славе метких лучников³. Крепко прижимая ребенка, раб скачет верхом всю ночь и под утро достигает леса. Привязав коня и бережно неся Ясона, он входит в чашу, трубит в рог и ждет. Звучит утренняя песня дрозда, но сквозь нее все отчетливее слышится стук копыт, вселяя в сердце раба невольный трепет, смягченный лишь видом ребенка, тянущегося к блестящему рогу. Появляется кентавр. Читателю сообщают, что раньше шкура Хирона была пятнистой, а теперь она бела, как и его седая шевелюра. Там, где человеческий торс пере-

¹ Где медведи и волки встречали стрелы кентавра (англ.).

² Быстроглазых кентавров (англ.).

³ См. стих: «Cesare armato, con gli occhi grifagni» («Inferno», IV, 123). (И хищноокий Цезарь, друг сражений («Ад»; перевод с итал. М. Лозинского).)

ходит в конский круп, висит венок из дубовых листьев. Раб падает на колени. Мимоходом заметим, что Моррис может и не передавать читателю свой образ кентавра, да и нам нет нужды его видеть — достаточно попросту сохранять веру в его слова, как в реальный мир.

Тот же метод убеждения, хотя и более постепенного, используется в эпизоде с сиренами из книги четырнадцатой. Первые, подготавливающие образы — само очарование. Безмятежное море, душистое, как апельсин, дуновение бриза, таящая опасность мелодия, которую вначале считают колдовством Медеи, проблески радости на лицах безотчетно слушающих песню моряков и проскользнувшая обиняком правдоподобная деталь, что сперва нельзя было различить слов:

And by their faces could the queen behold
How sweet it was, although no tale it told,
To those worn toilers o'er the bitter sea¹, —

все это предвещает появление чудесных существ. Но сами сирены, хоть и замеченные в конце концов аргонавтами, все время остаются в некотором отдалении, о чем говорится опять-таки вскользь:

for they were near enow
To see the gusty wind of evening blow
Long locks of hair across those bodies white
With golden spray hiding some dear delight².

¹ И по их лицам могла королева понять,
До какой степени это пение трогало сердца,
Хотя оно ни о чем не рассказывало,
Волнуя тяжких тружеников соленого моря (англ.).

² Ибо они находились достаточно близко,
Чтобы почувствовать порывы вечернего бриза,
На их белоснежную грудь спадали длинные локоны,
Смоченные золотой росой, скрывающей какое-то
дивное очарование (англ.).

Последняя подробность — золотые брызги (то ли от волн, то ли от плескания сирен, то ли от чего-то еще), тающие желанную отраду, тоже несет побочный смысл — показать привлекательность этих чудесных созданий. Та же двойная цель просматривается и в другой раз, когда речь идет о слезах страсти, туманящих глаза моряков. (Оба примера — того же порядка, что и венки из листьев, украшающий торс кентавра.) Ясон, доведенный сиренами¹ до отчаяния и гнева, обзывает их «морскими ведьмами» и просит спеть сладкоголосого Орфея. Начинается состязание, и тут Моррис с замечательной скромностью преду-

¹ За веком век сирены меняют обличье. Их первый историограф, рапсо́д двенадцатой песни «Одиссеи», вообще не упоминает о том, как они выглядят. У Овидия — это птицы с розоватыми перьями и девичьим ликом. У Аполлония Родосского верхняя часть их тела — женская, нижняя — птичья, у несравненного Тирсо де Молины, как и в геральдике, сирены — «полуженщины, полурыбы». Не меньше спорят и о природе сирен. Тирсо называет их нимфами. Классический словарь Ламприера тоже причисляет их к нимфам, а словарь Кишера — к чудовищам, тогда как по словарю Грималея они — демоны. Обитают сирены на одном из западных островов неподалеку от острова Кирки, однако останки одной из них были найдены в Кампанье. Звали ее Пангеопа, что дало имя знаменитому городу (ныне — Неаполь). Географ Страбон был на ее могиле и описал гимнастические игры и бег с факелами, которые время от времени устраивали в ее честь. «Одиссея» утверждает, что сирены завлекали и губили своим пением моряков. Поэтому Улисс, желая услышать их песню и вместе с тем остаться в живых, залепил воском уши гребцов, а себя велел привязать к мачте крепкой веревкой. Искушая Улисса, сирены сулили ему знание обо всем на свете:

«Здесь ни один не проходит с своим кораблем мореходец, // Сердце-усладного пенья на нашем лугу не послушав; // Кто же нас слышал, тот в дом возвращается, многое сведав. // Знаем мы все, что случилось в троянской земле и какая // Участь по воле бессмертных постигла троян и ахейян; // Знаем мы все, что на лоне земли многодарной творится» («Одиссея», XII).

Одно из преданий, собранных мифологом Аполлодором в его «Библиотеке», гласит, что Орфей, плывший на корабле аргонавтов, спел настолько слаще сирен, что они бросились в море и обратились в скалы; повинувшись собственному закону, сирены должны были погибнуть, если кто-то оставался неподвластным их чарам. Напомню, что и сфинкс кинулся в пропасть, когда его загадку разгадали.

В VI веке на севере Уэльса местные жители поймали сирену и окрестили ее. Под именем Мурган она упоминается в старинных

преждает, что слова, вложенные им в нецелованные уста сирен и в губы Орфея, — лишь бледный отголосок их подлинных древних песен. Настойчивая детальность в обозначении цветов (желтая кайма берега, золотая пена, серая скала) сама по себе трогает читателя, словно речь идет о чуде сохранившемся предании глубокой старины. И сирены поют, превозмогая счастье, быстротечное, как вода: «Such bodies garlanded with gold, so faint, so fair»¹; и, споря с ними, Орфей воспевает надежные земные удачи. А сирены — бескрайнее подводное небо, «roofed over by the changeful sea» — «под кровлею изменчивого моря», как повторил бы две с половиной тысячи — или только пятьдесят? — лет спустя Поль Валери. Сирены поют, и толика их угрожающих чар незаметно закрадывается в целительную песнь Орфея. Аргонавты минуют опасный участок, но уже на порядочном отдалении от острова, когда состязание позади, высокий афинянин, метнувшись между рядами гребцов, внезапно бросается в море.

Перейду теперь к другому примеру — к «Narrative of A. Gordon Pym»² (1838) Эдгара По. Тайный двигатель романа — чувство омерзения и страха перед всем белым. По выдумывает некие племена, живущие у Южного полярного круга, рядом с бескрайней родиной этого цвета,

сборниках как святая. Другая в 1403 году проскользнула сквозь брешь в плотине, попала в Харлем и прожила там до своей смерти. Никто ее не понимал, однако она выучилась прясть и, словно по наитию, поклонялась кресту. Хронист XVI века решил, что это была не рыба, а иначе она не научилась бы прясть, но и не женщина, поскольку могла жить в воде.

Английский язык различает классических сирен (Siren) и сирен с рыбьим хвостом (mermaids). Последних описывают по аналогии с тритонами, божествами из свиты Посейдона.

В десятой книге «Республики» восемь сирен ведают вращением восьми небесных сфер.

«Сирена — вымышленное морское животное», — гласит Зоологический словарь.

¹ Эти тела, украшенные чистым и нежным золотом (англ.).

² «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (англ.).

няюсь дать точное представление об этой жидкости и уж никак не могу сделать это, не прибегая к пространному описанию. Хотя на наклонных местах она бежала с такой же скоростью, как и простая вода, она не казалась прозрачной, за исключением тех случаев, когда падала с высоты. На ровном месте она по плотности напоминала гуммиарабик, влитый в обычную воду. Но этим далеко не ограничивались ее необыкновенные качества. Она отнюдь не была бесцветной, но не имела и какого-то определенного цвета; она переливалась в движении всеми возможными оттенками пурпура, как переливаются тона у шелка. Набрав в посудину воды и дав ей хорошенько отстояться, мы заметили, что она вся расслаивается на множество отчетливо различных струящихся прожилок, причем у каждой был свой определенный оттенок, и что они не смешивались. Мы провели ножом поперек струй, и они немедленно сомкнулись, а когда вытащили лезвие, никаких следов не осталось. Если же аккуратно провести ножом между двумя прожилками, то они отделялись друг от друга и сливались вместе лишь спустя некоторое время».

Из сказанного ясно, что основная задача романа — построение причинной связи. Одна из разновидностей жанра — неповоротливый роман характеров — включает или намеревается включить в сюжет такое сочетание причин и следствий, которое в принципе не должно отличаться от реального. Но это отнюдь не закономерность. Такого рода мотивировки совершенно неуместны в приключенческом романе, как, впрочем, и в коротком рассказе или в бесконечных голливудских кинороманах с их посребренными *idola*¹ в исполнении Джоан Кроуфорд, которыми после просмотра зачитываются обыватели. Тут правит совсем иной, однозначный и древний порядок — первозданная ясность магии.

Все магические процедуры или претензии первобытных людей Фрезер подвел под общий закон симпатии,

¹ Идолы (лат.).

которая предполагает неразрывные связи между далекими друг от друга вещами (либо в силу их внешнего сходства — и тогда это подражательная, или гомеопатическая, магия, либо в силу их прежней пространственной близости — тогда это магия заразительная). Образец последней — целительный бальзам Кенельма Дигби, которым смазывали не рану, а нанесшую ее преступную сталь; рана же, понятно, зарубцовывалась сама собой, безо всякой варварской медицины. Примеры первой — бесчисленны. Так, индейцы Небраски надевают хрусткие бизоньи шкуры, а после денно и ночно отплясывают в прерии бешеный танец, вызывая этим бизонов. Колдуны Центральной Австралии глубоко ранят себя в предплечье, чтобы по сходству и небо изошло обильным, наподобие крови, дождем. Полуостровные малайцы подвергают унижениям и пыткам фигурки из воска, чтобы покарать изображения врагов. Бесплодные женщины, желая придать своим чреслам способность плодоносить, баюкают и наряжают деревянных кукол. По принципу аналогии имбирный корень считается надежным средством от желтухи, а настой крапивы успешно лечит крапивную лихорадку. Исчерпать все эти ужасные и в то же время смешные примеры не хватит ни сил, ни времени. Но, думаю, я привел их достаточно, чтобы утверждать: магия — это венец и кошмар причинности, а не отрицание ее. Чудо в подобном мире — такой же редкий гость, как и во Вселенной астрономов. Им управляют законы природы плюс воображение. Для суеверного есть несомненная связь не только между убитым и выстрелом, но также между убитым и расплющенной фигуркой из воска, просыпанной солью, расколотым зеркалом, чертовой дюжиной сотрапезников.

Та же угрожающая гармония, та же неизбежная и неистовая причинность правит и романом. Мавританские историки, по чьим образцам доктор Хосе Антонио Конде писал свою «Историю арабского владычества в Испании», никогда не говорили, что такой-то правитель или

калиф умер. Нет, он «удостоился высших почестей», «заслужил милосердие Всемогущего» или «дождался свершения своей судьбы через столько-то лет, лун и дней». Надеяться, что грозного события избежишь его замалчиванием, в реальном хаосе азиатского мира глупо и бесполезно. Другое дело в романе, который как раз обречен быть обдуманной игрой намеков, параллелей и отголосков. В мастерском повествовании любой эпизод отбрасывает тень в будущее. Так, в фантазмагории Честертона один незнакомец бросается на другого, чтобы не попасть под грузовик. Это неизбежное, хотя и угрожающее жизни насилие предвещает финальный поступок героя — объявить себя сумасшедшим, чтобы избежать казни за совершенное преступление. В другой его фантазмагории широкий и опасный заговор, который единственный человек разыграл, используя накладные бороды, маски и псевдонимы, со зловещей точностью предвосхищается таким двустижием:

As all stars shrivel in the single sun,
The words are many, but The Word is one¹.

Впоследствии оно, с перестановкой больших букв, расшифровывается так:

The words are many, but the word is One.

Исходный «набросок» третьей — простое упоминание об индейце, бросившем нож во врага и убившем его на расстоянии, предвосхищает и необычный ход основного сюжета: человек на вершине башни в упор закалывает своего ближайшего друга стрелой. Летящий нож, закалывающая стрела... У слов долгое эхо. Однажды я уже говорил, что первое же упоминание театральных кулис за-

¹ И все звезды потускнели при свете одного солнца,
Слов много, но Слово лишь одно (англ.).

ранее делает картины утренней зари, пампы и сумерек, которыми Этанислао дель Кампо прослоил своего «Фауста», призрачными и нереальными. Такой же телеологией слов и сцен пронизаны хорошие фильмы. В начале картины «С раскрытыми картами» («The Showdown») несколько мошенников разыгрывают в карты свою очередь спать с проституткой — в конце один из них ставит на карту любимую женщину. «Воровской закон» открывается разговором о доносе, а первая сцена представляет собой уличную перестрелку. Позднее выясняется, что именно эти мотивы предсказывают главный сюжет фильма. Фильм, называвшийся на наших экранах «Судьба» («Dishonored»¹), весь построен на повторяющихся мотивах клинка, поцелуя, кота, предательства, винограда, пианино. Но лучший пример самодовлеющего мира примет, переключек и знамений — это, конечно, фатальный «Улисс» Джойса, достаточно обратиться к комментариям Гилберта или, за их отсутствием, к самому головокружительному роману.

Подведем итоги. Я предложил различать два вида причинно-следственных связей. Первый — естественный: он — результат бесконечного множества случайностей; второй — магический, ограниченный и прозрачный, где каждая деталь — это предзнаменование. В романе, по моему, допустим только второй. Первый оставим симулянтам от психологии.

1932

¹ «Обесчещенная» (англ.).

ПОЛЬ ГРУССАК

Проверил и убедился: у меня на полках стоят десять томиков Груссака. Я — из читателей-гедонистов и никогда не позволял долгу примешиваться к такой интимной страсти, как книгоприобретение, не испытывал судьбу дважды, изменяя прежней книге неприступного автора с его новинкой, и не скупал все, что напечатано, как это делают темные люди, — скопом. Иными словами, десять этих упорных томов — свидетельство неослабевающей читательской привлекательности Груссака, того, что англичане называют словом «readableness». В испаноязычной словесности такое — редкость: любой отточенный стиль передает читателю и то неотвязное чувство, с которым над ним трудились. У нас, кроме Груссака, подобной приглушенностью или незаметностью усилий обладал, пожалуй, только Альфонсо Рейес.

Простая похвала мало что объяснит; попробуем определить Груссака. Принятые или рекомендуемые формулировки — заезжий парижский остроумец, посланец Вольтера в краю мулатов — унизительны и для страны, которая может так думать, и для человека, стремившегося найти себя, поскольку сводит его к стереотипной фигуре школьного учителя. Груссак не был писателем классического склада (в этой роли куда лучше смотрится Хосе Эрнандес), и не в наставничестве здесь дело. Один пример: аргентинские романы невозможно читать не потому, что в них отсутствует мера, а потому, что им не хватает воображения, страсти. То же самое можно сказать про всю нашу здешнюю жизнь.

Учительские попреки нерадивым школярам, благородная ярость разума против воинствующего невежества —

это Груссаку не подходит. Есть самодовлеющая радость презрения. Его стиль впитал привычку третировать, что, насколько могу судить, нисколько не стесняло автора. *Facit indignatio versum*¹ — девиз не для груссаковской прозы: она — как, скажем, в известном случае с «Библиотекой» — бывала и карающей, и смертоносной, но в целом умела владеть собой, сохранять привычную насмешливость, тут же втягивать жальце. Он отлично умел поставить на место, тем более — ласково, но делался неточен и неубедителен, пытаюсь похвалить. Достаточно вспомнить удачные стратагемы его устных выступлений, когда речь шла о Сервантесе, за которыми следовал туманный апофеоз Шекспира. Достаточно сравнить вот этот праведный гнев (*«Видимо, каждый чувствует, что поступи реестр заслуг доктора Пиньеро в продажу, и это нанесло бы непоправимый удар его популярности, поскольку отнюдь не скороспелый плод полутора лет дипломатических странствий доктора, кажется, свелся к „впечатлению“, произведенному им в деле Кони. Слава Всевышнему, гроза миновала; по крайней мере, мы со своей стороны сделали все возможное, чтобы творения упомянутого доктора не постигла столь печальная судьба»*) с незаслуженностью и невоздержностью выпадов такого сорта: *«Вслед за распахнувшимся передо мной по прибытии золотым триумфом нив сегодня я вижу на горизонте, затушеванном голубоватой дымкой, радостные празднества сборщиков винограда, которые украсили богатейшую прозу винокурен и давлен нескончаемыми фестонами полнокровной поэзии. Здесь, далеко-далеко от выхолощенных бульваров и их чахоточных театриков, я вновь ощущаю под знакомыми деревьями трепет древней Кибелы, вечно плодоносной и юной богини, для которой безмятежная зима чревата новой, близкой весной...»* Не знаю, допустимо ли предположить, что хороший вкус реквизирован здесь

¹ Негодование рождает стих (лат.).

автором для исключительных террористических нужд, но плохой — это, несомненно, его личное достояние.

Со смертью любого писателя немедленно встает надуманная задача: дознаться или предвосхитить, что именно из его наследия сохранится в веках. Вопрос, не лишенный великодушия, поскольку предполагает, что плоды человеческого разума могут быть вечными, независимыми от автора и обстоятельств, которые произвели их на свет, но вместе с тем разрушительный, поскольку подталкивает вынюхивать во всем признаки упадка. Я вижу в проблеме бессмертия скорее драму: сможет ли вот этот человек как таковой пережить свое время или нет. Его противоречия — не порок, напротив: чем они характернее, тем дороже. Ни на кого не похожий Грессак — этот Ренан, жалующийся на обошедшую его славу, — свое время, я уверен, переживет. Его в Латинской Америке ожидает такое же единогласное бессмертие, какое увенчало в Англии Сэмюэла Джонсона: оба они — воплощенная нетерпимость, эрудиция, язвительность.

Неприятное чувство, что в крупнейших странах Европы или в Северной Америке писателя почти не заметили, в Аргентине оборачивается тем, что за ним отрицают первенство даже в нашей негостеприимной республике. Тем не менее оно ему по праву принадлежит.

ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ АДА

Среди плодов человеческого воображения Ад больше других потерял с годами. Даже вчерашние проповедники позабыли его, оставшись без нищенской, но услужливой отсылки к святым кострам Инквизиции, подстерегающим нас уже в посястороннем мире, — муке, конечно, краткосрочной и все-таки вполне способной в границах земного стать метафорой бессмертия, той абсолютной и беспредельной муки, которую навек навлекли на себя наследники Господня гнева. Удовлетворительна моя гипотеза или нет, одно бесспорно: неустанная реклама этого божественного установления в конце концов утомила всех. (Не надо пугаться слова «реклама», оно вовсе не из коммерческого, а из католического обихода, где означает «собрание кардиналов».) Карфагенянин Тертуллиан во II веке нашей эры еще мог вообразить Преисподнюю и рисовал ее так: «Нам по душе видения, представим же себе самое безмерное — Страшный суд. Какая радость, какой восторг, какой праздник, какое счастье — видеть столько горделивых царей и ложных богов томящимися в гнуснейшем застенке мрака; столько судей, гонителей имени Христова, — плавящимися на кострах, много лютее тех, что насылали они на головы христиан; столько угрюмых философов — рдеющими в багряном огне вместе с их призранными слушателями; столько прославленных поэтов — дрожащими перед престолом не Мидаса, а Христа; столько трагических актеров — небывало искусными сегодня в изображении неподдельных мук!» («De spectaculis»¹, 30; цитирую по труду и переводу Гиббона). Но уже Данте в своей исполинской попытке

¹ «О зрелищах» (лат.).

анекдотически представить нескольких приговоренных божественной справедливостью на фоне Северной Италии, увы, не нашел в себе подобного энтузиазма. Позднейшие же литературные преисподние Кеведо (не более чем занятное собрание анахронизмов) и Торреса Вильяроэля (не более чем собрание метафор) — всего лишь проценты с обесценивающейся догмы. Ад переживает в их творчестве решительный упадок, равно как и у Бодлера, настолько разуверившегося в вечных муках, что разыгрывает упоение ими. (Интересно, что бесцветный французский глагол *gêner*, докучать, этимологически восходит к мощному слову Писания *gehenna*.)

Теперь к самому Аду. Любопытная статья о нем в Испано-американском энциклопедическом словаре полезна, пожалуй, даже не столько необходимыми справками или теологией напуганного пономаря, сколько своей очевидной растерянностью. Начинается с оговорки, что понятие Ада не принадлежит исключительно католичеству; предосторожность, единственный смысл которой — «дабы масоны не толковали, будто подобным жестоко-стям учит святая церковь». Далее следует напоминание, что понятие это всегда входило в церковную догматику, после чего — беглая реплика: «Неувядаемая слава христианства в том, что оно вобрало в себя множество истин, рассеянных по различным ложным вероучениям». Связывать ли Ад с религиями природы или всего лишь откровения, важно, что ни один другой богословский предмет не обладает, по-моему, такой притягательностью и мощью. Речь не о бесхитростной мифологии монастырских келий — всем этом навозе, жаровнях, огне, клещах, которые буйно произрастают в сени обитателей и до сих пор, к стыду для их воображения и достоинства, повторяются то тем, то иным автором¹. Речь об Аде в самом

¹ Однако *amateur* (любитель (*франц.*)) преисподних не пройдет мимо этих постыдных закоулков: ада сабеев, у чьих четырех высящихся друг над другом преддверий копятя струйки грязной воды, а глав-

строгом смысле слова — о месте вечной кары для грешных, про которое из догматов известно лишь то, что оно находится *in loco reali*, в надлежащем месте, а *beatogum sede distinto*, удаленном от обители избранных. Извращать сказанное — смертный грех. В пятидесятой главе своей «Истории» Гиббон старается умалить притягательность Ада и пишет, будто двух простейших представлений об огне и тьме вполне достаточно, чтобы почувствовать бесконечную боль, которая ведь и должна быть бесконечно тяжела, поскольку по самому замыслу не имеет конца. Может быть, эта безнадежная попытка и доказывает, что смастерить Ад — дело нехитрое, но ей не под силу умерить манящий ужас выдумки. Страшнее всего здесь вечность. Сама дрящущая мука — непрерывность Божьей кары, когда грешники в Аду не смыкают глаз, — пожалуй, еще страшнее, но ее невозможно представить. О вечности мук и пойдет дальше наш разговор.

Два веских и точных аргумента практически сводят эту вечность на нет. Самый старый — условность бессмертия (или уничтожения). Бессмертие — гласит этот глубокий довод — несвойственно греховной природе человека, оно ниспослано Богом Христу. А лишенный его, понятно, не может им и располагать. Оно — не проклятие, а дар. Заслужившего удостаивает небо, а отверженный умирает, как выразался Беньян, «до самой смерти», целиком и бесповоротно. Ад, согласно данной благочестивой теории, — это человеческое и предосудительное имя для забвения человека Богом. Одним из ее защитников был Уэйтли, автор некогда знаменитых «Сомнений историка по поводу Наполеона Бонапарта».

Занятнее, пожалуй, рассуждение евангелического пастора Роте, относящееся к 1869 году. Его довод — смяг-

ный вход — просторен, пылен и пуст; Сведенборгова ада, чьей тьмы отвергнутый небом грешник попросту не различает, ада Бернарда Шоу («Man and Superman» («Человек и сверхчеловек» (англ.)), с. 86–137), где вечность тщетно пытаются скрасить роскошью, искусством, эротикой и честолюбием.

ченный, помимо прочего, тайным сочувствием, отвергающим даже мысль о бесконечной каре для осужденных, — состоит в том, что, наделяя вечностью муку, мы увековечиваем зло. Господь, утверждает Роте, не согласился бы на такую вечность для созданного Им мира. Отвратительно думать, что грешник и дьявол вечно смеются над благом помыслом Творца. (Мир, как известно теологам, сотворен любовью. Предопределение означает предназначенность для рая, осуждение же — попросту его изнанку, причиняющую адские муки неизбранность, но никак не особое действие божественной благодати.) Жизнь грешника, согласно этому доводу защиты, всего лишь изъян, ущерб... Его удел — скитаться по окраинам мира, ютятся в пустотах беспредельных пространств и питаются отбросами существования. Завершает Роте следующим: поскольку демоны безусловно чужды Богу и враждебны Ему, их действия противны Царству Божию и составляют особое бесовское царство, у которого, естественно, должен быть свой глава. Правитель демонского государства — Дьявол — изменчив ликом. Воссевшие на трон этого царства гибнут от призрачности своего бытия, но возрождаются к жизни по мере умаления в себе Дьявола («Dogmatik»¹, 1, 248).

Подхожу к самому невероятному — к доводам человечества в пользу вечности Ада. Расположим их по возрастающей значимости. Первый, вероучительный, гласит, что ужас наказания как раз и кроется в его вечности, а сомневаться в этом — значит сводить на нет действительность догматов и заигрывать с дьяволом. Есть в этом аргументе что-то неуловимо полицейское, и я не стану его даже опровергать. Второй таков: боль должна быть бесконечной, поскольку бесконечна вина покусившегося на величие Бога, чье бытие бесконечно. По-моему, такой способ доказательства ровным счетом ничего не доказывает, кроме одного: простительной вины не бывает, и

¹ «Догматика» (нем.).

никакой грех не заслуживает снисхождения. Добавлю, что перед нами образчик схоластического самоуправства: подвох здесь в многозначности слова «бесконечный», которое применительно к Создателю означает «несотворенный», к боли — «безысходная», а к вине — вообще неизвестно что. Кроме того, считать провинность бесконечной из-за покушения на Бога, чье бытие бесконечно, все равно что считать ее святой, поскольку Бог свят, или думать, будто обращенные к тиграм проклятия должны быть поэтому полосатыми.

И вот надо мною высится третий, единственно значимый довод. Он таков: есть вечность Рая и вечность Ада, ибо этого требует достоинство нашей свободной воли; либо труд человека воистину вечен, либо он сам — всего лишь пустая химера. Сила этого аргумента не в логике, она в драматизме, а это куда сильнее. Он предлагает безжалостную игру, даруя нам жестокое право губить себя, упорствовать во зле, отвергать дары милосердия, предаваться неугасимому огню и собственной жизнью наносить поражение Богу, раболепствуя перед телом, не знающим просветления даже в вечности и *detestabile cum sacodemonibus consortium*¹. Твоя судьба, предупреждают нас, нешуточна, и вечное проклятье, как вечное спасение, подстерегает тебя в любую минуту, — эта ответственность и есть твое достоинство. Похожее чувство можно найти у Беньяна: «Бог не тешился, убеждая меня, как не тешился и Дьявол, соблазняя, и сам я — погружаясь в бездонную пропасть, где все горести ада завладели мною, — так тешиться ли мне теперь, их пересчитывая?» («Grace abounding to the Chief of Sinners», the Preface²).

Думаю, в нашем невообразимом существовании, где правит такая низость, как телесная боль, возможна любая бессмыслица, даже нескончаемый Ад, но вера в это не имеет с религией ничего общего.

¹ Отвратительным в своем союзе со злыми бесами (лат.).

² «Милость, в избытке изливаемая на предводителя грешников», предисловие (англ.).

Постскриптум. Цель моей непритязательней заметки — пересказать сон. Мне снилось, будто я вынырнул из другого, полного бурь и катастроф, сна и очнулся в незнакомой комнате. Понемногу начало проясняться: слабый, неизвестно откуда пробившийся свет очертил ножки стальной кровати, жесткий стул, запертые дверь и окно, стол у белой стены. Я в страхе подумал: где я? — и понял, что не знаю. Подумал: кто я? — и не смог ответить. Страх нарастал. Я подумал: так это бесцельное бдение и есть вечность? И наконец-то на самом деле проснулся, дрожа от ужаса.

ВЕЧНОЕ СОСТЯЗАНИЕ АХИЛЛА И ЧЕРЕПАХИ

Понятия, связанные со словом «драгоценность», — дорогая безделушка, изящная, но не крупная вещь, удобство перемещения, прозрачность, не исключающая непроницаемости, утеха в старости, — оправдывают его употребление в данном случае. Не знаю лучшего определения для парадокса об Ахилле, столь устойчивого и настолько не поддающегося никаким решительным опровержениям — его отменяют на протяжении более двадцати трех веков, — что мы уже можем поздравить его с бессмертием. Повторяющиеся наплывы тайны ввиду такой прочности, тщетные ухищрения разума, к которым он побуждает человечество, — это щедрые дары, за которые мы не можем не благодарить его. Насладимся же им еще раз, хотя бы для того, чтобы убедиться в своей растерянности и его глубокой загадочности. Я намерен посвятить несколько страниц — несколько минут, разделенных с читателем, — его изложению и самым знаменитым коррективам к нему. Известно, что придумал его Зенон Элейский, ученик Парменида, отрицавшего, что во Вселенной может что-либо произойти.

В библиотеке я нашел несколько версий этого прославленного парадокса. Первая изложена в сугубо испанском Испано-американском словаре, в двадцать третьем томе, и сводится она к осторожному сообщению: «Движения не существует: Ахилл не сумеет догнать ленивую черепаху». Подобная сдержанность меня не удовлетворяет, и я ищу менее беспомощную формулировку у Дж. Г. Льюиса, чья «Biographical History of Philosophy»¹ была первой книгой по философии, которую я стал читать, то ли

¹ «История философии в биографиях» (англ.).

из тщеславия, то ли из любопытства. Попробую изложить его формулировку. Ахилл, символ быстроты, должен догнать черепаху, символ медлительности. Ахилл бежит в десять раз быстрее, чем черепаха, и дает ей десять метров форы. Ахилл пробегает эти десять метров, черепаха пробегает один метр, Ахилл пробегает этот метр, черепаха пробегает дециметр, Ахилл пробегает дециметр, черепаха пробегает сантиметр, Ахилл пробегает сантиметр, черепаха — миллиметр, Ахилл пробегает миллиметр, черепаха — одну десятую долю миллиметра, и так до бесконечности — то есть Ахилл может бежать вечно, но не догонит черепаху. Таков бессмертный парадокс.

Перейду к известным опровержениям. Самые старые — Аристотеля и Гоббса — включены в опровержение, сформулированное Стюартом Миллем. По его мнению, эта проблема — всего лишь один из многих примеров заблуждения из-за ложной аргументации. Стюарт Милль уверен, что может его опровергнуть следующим анализом:

В заключении софизма слово «вечно» означает любой мыслимый промежуток времени; в предпосылке предполагается любое число временных отрезков. Это означает, что мы можем делить десяток единиц на десять, частное — опять на десять, сколько раз нам вздумается, и делениям пройденного пути, а следовательно, и делениям времени состязания конца нет. Однако бесконечное количество делений может осуществляться с чем-то конечным. В содержании парадокса не дана иная бесконечность длительности, чем та, что содержится в пяти минутах. Пока эти пять минут не прошли, частное можно делить на десять и еще раз на десять, сколько нам вздумается, что вполне осуществимо с тем фактом, что общая длительность составляет пять минут. В результате доказываемся, что для того, чтобы преодолеть это конечное пространство, требуется время, бесконечно разделяемое, но не бесконечное. (Милль, «Система логики», книга пятая, глава седьмая.)

Я не могу предвидеть мнение читателя, но чувствую, что предложенное опровержение Стюарта Милля есть не что иное, как изложение парадокса. Достаточно установить скорость Ахилла в одну секунду на метр, чтобы найти требуемое время.

$$10 + 1 + \frac{1}{10} + \frac{1}{100} + \frac{1}{1000} + \frac{1}{10000} \dots$$

Предел суммы этой бесконечной геометрической прогрессии будет двенадцать (точнее, одиннадцать и одна пятая; еще точнее, одиннадцать с тремя двадцатипятыми), но он никогда не достигается. То есть путь героя будет бесконечен, и он будет бежать вечно, но его маршрут закончится, не достигнув двенадцати метров, и его вечность не достигнет двенадцати секунд. Это методичное разложение, это конечное падение в бездны все более мелкие на самом деле не уничтожают проблему, а просто хорошо ее представляют. Не будем также забывать, что и бегуны уменьшаются — не только вследствие визуального уменьшения перспективы, но вследствие волшебного уменьшения, к которому их вынуждает то, что они занимают все более микроскопическое пространство. Представим себе также, что эта лестница бездны разрушает пространство при все более ускоряющемся беге времени, — этаким отчаянный двойной бег наперегонки неподвижности и экстатической быстроты.

Другой попыткой опровержения была сделанная в тысяча девятьсот десятом году Анри Бергсоном в его известном «Опыте о непосредственных данных сознания» — само название книги является предвосхищением основания. Вот страница из нее:

С одной стороны, мы предписываем движению такую же делимость, какую имеет преодолеваемое пространство, забывая о том, что можно делить предмет, но не действие; с другой стороны, мы привыкаем проецировать это самое действие на пространство, применять его к линии, по которой движется предмет, — короче, делать

движение вещественным. Из такого смешения движения и пройденного пространства и рождаются, на наш взгляд, софизмы Элейской школы; поскольку интервал, разделяющий две точки, бесконечно делим, и если бы движение состояло из частей, подобных частям интервала, этот интервал никогда бы не был преодолен. Но суть в том, что каждый из шагов Ахилла — это простой неделимый акт, и после некоего данного числа таких актов Ахилл должен был бы догнать черепаху. Заблуждение элеатов происходило из отождествления этого ряда отдельных актов *sui generis*¹ с гомогенным пространством, на котором они совершаются. Поскольку это пространство может быть делимо и разложено согласно любому избранному закону, они сочли себя вправе переосмыслить движение Ахилла в целом уже не в шагах Ахилла, но в шагах черепахи. Догоняющего черепаху Ахилла они в действительности подменили двумя черепахами, действующими согласно, двумя черепахами, сговорившимися делать шаги одного рода или одновременные действия, чтобы никогда одна не догнала другую. Почему Ахилл обгоняет черепаху? Потому что каждый из шагов Ахилла и каждый из шагов черепахи, будучи движениями, неделимы: таким образом, весьма быстро набирается сумма пространства, преодоленного Ахиллом, как длина, превосходящая сумму пространства, пройденного черепахой, и данной ей форы. Вот чего не учитывает Зенон, разлагая движение Ахилла по тому же закону, что и движение черепахи, забывая, что только пространство поддается произвольному сложению и разложению, и смешивая его с движением («Непосредственные данные», испанский перевод Барнеса, стр. 89, 90. По ходу дела исправляю некоторые явные огрехи переводчика). Суть фрагмента несложна. Бергсон допускает, что пространство бесконечно делимо, но отрицает такую делимость во времени. Чтобы развлечь читателя, он выводит двух черепах вместо одной. Он хотел бы сочетать время и

¹ Особого рода (лат.).

пространство, являющиеся несочетаемыми: неровное, прерывистое время Джеймса с его неизменным *бурлением обновления* и делимое до бесконечности пространство нашего обычного восприятия.

Делая пропуски, я перехожу к известному мне опровержению, по вдохновенности единственно достойному оригинала — как того требует эстетика мышления. Это опровержение, сформулированное Расселом. Я нашел его в благороднейшем труде Уильяма Джеймса «Some Problems of Philosophy»¹, а концепцию в целом, которую он выдвигает, можно изучить в последующих книгах ее изобретателя — «Introduction to Mathematical Philosophy»², 1919; «Our Knowledge of the External World»³, 1926, — книгах нечеловеческой ясности, возбуждающих жажду знания и насыщенных. Согласно Расселу, операция счета является (по внутренней своей сущности) операцией сопоставления двух рядов. Например, если Ангел смерти умертвил всех первенцев в Египте, кроме тех, что находились в домах, где дверь была помечена кровью, то очевидно, спаслось столько, сколько было красных меток, не надо и пересчитывать их. Тут количество неопределенное; есть другие операции, в которых оно также неопределенное. Ряд натуральных чисел бесконечен, однако мы можем доказать, что нечетных там столько же, сколько четных.

Единице соответствует 2		
3	"	4
5	"	6 и т. д.

Доказательство столь же безупречно, сколь примитивно, но оно не отличается от следующего доказательства того, что для числа 3018 существует столько же множителей, сколько есть чисел.

¹ «Некоторые проблемы философии» (англ.).

² «Введение в философию математики» (англ.).

³ «Наше знание окружающего мира» (англ.).

Единице соответствует	3018
2	" 6036
3	" 9054
4	" 12072 и т. д.

То же можно утверждать о степенях этого числа, с тем различием, что дистанция между ними будет все более возрастать.

Единице соответствует	3 018
2	" 3 018 ² (9 108 324)
3...	и так далее.

Гениальное признание этих фактов вдохновило философа на формулу, что бесконечное множество — например, ряд натуральных чисел — есть множество, члены которого могут в свой черед раздваиваться на бесконечные ряды. На подобных высоких широтах счисления часть не менее обильна, чем целое: точное количество точек, имеющих в Вселенной, равно тому, которое имеется в одном метре Вселенной, или в одном дециметре, или в самой огромной траектории звезды. Задача Ахилла оказывается включенной в этот героический ответ. Каждое место, занятое черепахой, сохраняет пропорциональное отношение с местом, которое занято Ахиллом, и скрупулезного соответствия, точка к точке, обоих симметричных рядов достаточно, чтобы объявить их равными. Не остается никакого периодического остатка начальной форы, данной черепахе: конечная точка ее пути, конечная точка пути Ахилла и конечная точка времени состязания — математически совпадают. Таково решение Рассела. Не оспаривая техническое превосходство противника, Джеймс все же предпочитает не соглашаться. Заявления Рассела (пишет Джеймс) уклоняются от истинной трудности, касающейся категории бесконечного «растущее», а не категории «постоянное», — Рассел имеет в виду только последнюю, предполагая, что путь уже

пройден и что задача состоит в том, чтобы уравновесить обе траектории. Между тем обе они не уточняются: определение пути каждого из бегунов или просто промежутка затраченного времени связано с трудностью достижения некоей цели, когда каждый предыдущий интервал возникает раз за разом и перекрывает путь («Some Problems of Philosophy», 1911, стр. 181).

Я подошел к концу моей заметки, но не наших размышлений. Парадокс Зенона Элейского, как указал Джеймс, покушается не только на реальность пространства, но и на самую неузвимую и тонкую реальность времени. Добавлю, что жизнь в физическом теле, неподвижное пребывание, текучесть каждого дня жизни восстают против такой опасности. Подобный беспорядок вносится посредством одного слова «бесконечное», слова (а за ним и понятия), внушающего тревогу, которое мы отважно произносим и которое, превратившись в мысль, взрывается и убивает ее (существуют другие древние кары за общение со столь коварным словом — есть китайская легенда о скипетре императоров династии Лян, который укорачивается с каждым новым правителем наполовину: изувеченный многими династиями, скипетр этот существует и поныне). Мое мнение, после приведенных мною столь квалифицированных суждений, подвержено двойному риску показаться дерзким и тривиальным. Все же я его выскажу: парадокс Зенона неопровержим, разве что мы признаем идеальную природу пространства и времени. Так признаем же идеализм, признаем же конкретное увеличение воспринимаемого, и мы избежем головокружительного умножения бездн этого парадокса.

Поколебать нашу концепцию Вселенной из-за этой крохи греческого невежества? — спросит мой читатель.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ УОЛТЕ УИТМЕНЕ

Занятия литературой нередко возбуждают в своих адептах желание создать книгу, не имеющую равных, книгу книг, которая — как платоновский архетип — включала бы в себя все другие, вещь, чьих достоинств не умалят годы. Сжигаемые подобной страстью избирают для своих целей самые возвышенные предметы: Аполлоний Родосский — первый корабль, победивший опасности моря; Лукан — схватку Цезаря с Помпеем, когда орлы над ними бьются против орлов; Камоэнс — лузитанские воинства на Востоке; Донн — круг превращений души, по учению пифагорейцев; Мильтон — первородный грех и небесный Рай; Фирдоуси — владычество Сасанидов. Кажется, Гонгора первым отделил достоинства книги от достоинств ее предмета: туманная интрига «Поэм уединения» откровенно банальна, что признают, упрекая автора, Каскалес и Грасиан («Письма о литературе», VIII; «Критикон», II, 4). Малларме не ограничился избитостью тем: ему потребовалось их отсутствие — исчезнувший цветок, ушедшая подруга, еще белый лист бумаги. Как и Патер, он чувствовал: любое искусство стремится стать музыкой, чья суть — форма; его честное признание «Мир существует, чтобы войти в книгу» как будто подытоживает мысль Гомера, считавшего, будто боги ткут человеческие несчастья, дабы грядущим поколениям было о чем слагать песни («Одиссея», VIII, in fine¹). На рубеже девятнадцатого и двадцатого веков Йейтс искал абсолют в таком сплетении символов, которое пробуждало бы память рода, великую Память, дремлющую в сознании каждого: рискну сопоста-

¹ В конце (лат.).

вить эти символы с глубинными архетипами у Юнга. Барбюс в своем несправедливо забытом «Аде» выходит (точней, пытается выйти) за пределы времени с помощью лирического повествования о первых шагах человека; Джойс в «Finnegan's Wake»¹ — сталкивая в рассказе быт самых разных эпох. Свободное переплетение анахронизмов использовали, пытаясь создать иллюзию вечности, Паунд и Т. С. Элиот.

Я привел лишь несколько примеров, но самый любопытный относится к 1855 году и принадлежит Уитмену. Прежде чем перейти к нему, приведу ряд суждений, как-то предваряющих будущий рассказ. Первое сформулировано английским поэтом Лэселзом Эберкромби. «Уитмен, — пишет он, — создал из сокровищ собственного бесценного опыта живой и неповторимый образ, ставший одним из немногих истинных достижений новейшей поэзии». Второе — сэром Эдмундом Госсом: «Никакого Уолта Уитмена на самом деле нет... Уитмен — это сама литература в состоянии протоплазмы: чуткий интеллектуальный орган, всего лишь реагирующий на любой поставленный перед ним предмет». Третье — мной: «Едва ли не все написанное об Уитмене грешит двумя непоправимыми изъянами. Один — поспешное отождествление литератора Уитмена с Уитменом — полубожественным героем „Leaves of Grass“², таким же, как Дон Кихот в „Дон Кихоте“; другой — некритическое усвоение стиля и словаря его стихов, то есть именно того паразитического феномена, который и предстоит объяснить».

Представьте себе опирающуюся на свидетельства Агамемнона, Лаэрта, Полифема, Калипсо, Пенелопы, Телемака, свинопаса, Сциллы и Харибды биографию Улисса, в которой говорится, что он в жизни не покидал Итаку. Разочарование от такой, к счастью, вымышленной книги

¹ «Поминки по Финнегану» (англ.).

² «Листья травы» (англ.).

как раз и переживаешь, читая все биографии Уитмена. Покидать райский мир его стихов, переходя к пресной хронике повседневных тягот, невыносимо грустно. Как ни странно, эта неистребимая грусть еще острее, если биограф думает показать, что на самом деле есть два разных Уитмена: «дружелюбный и речистый дикарь» из «Leaves of Grass» и придумавший его нищий борзописец¹. Один из них никогда не был в Калифорнии и Платт-Каньоне, другой — оставил стихи, обращенные к последнему из этих мест («Spirit that Formed this Scene»²), и был шахтером в первом («Starting from Paumanok»³). Один прожил 1859 год в Нью-Йорке, другой — присутствовал второго декабря этого года в Вирджинии при казни старого аболициониста Джона Брауна («Year of Meteors»⁴). Один появился на свет в Лонг-Айленде, другой — там же («Starting from Paumanok»), но, кроме того, — в некоем южном штате («Longings for Home»⁵). Один — сдержанный и чаще всего угрюмый холостяк, другой — взрывчат и необуздан. Множить эти несоответствия нетрудно; важнее понять, что переполненный счастьем бродяга, образ которого встает из каждой строки «Leaves of Grass», не мог бы написать ни одной из них.

Байрон и Бодлер драматизировали в прославивших их книгах собственные беды, Уитмен — свое счастье. (Через тридцать лет, в местечке Сильс-Мария, Ницше встретит Заратустру: этот лучащийся счастьем или, по крайней мере, рекламирующий счастье педагог имеет лишь один недостаток: он — выдуманный персонаж.) Другие романтические герои — их список открыл Ватек и далеко еще не исчерпал Эдмон Тэст — многословно

¹ Это различие признают Генри Сейдел Кэнби («Уолт Уитмен», 1943) и Марк Ван-Дорен в предисловии к антологии, опубликованной издательством «Викинг» (1945). Больше, по моим сведениям, никто.

² «Дух, зодчий этой сцены» (англ.).

³ «Рожденный на Поманоке» (англ.).

⁴ «Год метеоров» (англ.).

⁵ «Тяга к дому» (англ.).

сон оставил стихотворение «Брахма»; из его шестнадцати строк, может быть, глубже других в память западает вот эта: «When me they fly, I am the wings» («Я — крылья птиц, летящих прочь»). Более простой вариант — строка Стефана Георге: «Ich bin der Eine und bin Beide» («Der Stern des Bundes»¹). Уолт Уитмен обновил эту фигуру речи. В отличие от других, она служит ему не для описания божества или игры в «притяжения и отталкивания» слов: в приступе какой-то безжалостной нежности он пытается отождествить себя со всеми живущими на земле. Он говорит («Crossing Brooklin Ferry»²):

Я был капризен, тщеславен, жаден, я был пустозвон,
лицемер, зложелатель и трус,
И волк, и свинья, и змея — от них во мне было многое.

Или («Song of Myself», 33):

Я сам этот шкипер, я страдал вместе с ними.
Гордое спокойствие мучеников,
Женщина старых времен, уличенная ведьма, горит
на сухом костре, а дети ее стоят и глядят на нее.
Загнанный раб, весь в поту, изнемогший от бега, пал
на плетень отдышаться.
Судороги колют его ноги и шею иголками, смертоносная
дробь и ружейные пули.
Этот человек — я, и его чувства — мои.

Все это Уитмен перечувствовал и всем этим перебыл, но, по сути, — не в повседневной истории, а в мифе — он был таким, как в двух следующих строках («Song of Myself», 24):

¹ «Я и одно, и оба разом» («Звезда единства») (нем.).

² «На бруклинском перевозе» (англ.; перевод В. Левика).

Уолт Уитмен, космос, сын Манхэттена,
Буйный, дородный, чувственный, пьющий, едящий,
рождающий.

А еще был тем, каким ему предстояло стать в будущем, увиденном с той нашей грядущей ностальгией, которая сама вызвана к жизни этими предвосхищающими ее пророчествами («Full of Life, Now»¹):

Сейчас, полный жизни, осязаемый и видимый,
Я, сорокалетний, на восемьдесят третьем году этих
Штатов,
Человеку через столетие — через любое число столетий
от нашего времени, —
Тебе, еще не рожденному, шлю эти строки, они
ищут тебя.
Когда ты прочитаешь их, я — раньше видимый — буду
невидим,
Теперь это ты — осязаемый, видимый, понимающий мои
стихи — ищешь меня,
Ты мечтаешь, как радостно было бы, если бы я мог
быть с тобой, стать твоим товарищем,
Пусть будет так, как если бы я был с тобой. (И не будь
слишком уверен, что меня с тобой нет.)

Или («Songs of Parting»², 4, 5):

Камерадо, это не книга.
Кто прикасается к ней, дотрагивается до человека
(Что сейчас — ночь? мы вместе и никого вокруг?),
Это — я, и ты держишь в объятиях меня, а я обнимаю
тебя,

¹ «Сейчас, полный жизни» (англ.; перевод А. Старостина).

² «Песни расставания» (англ.; перевод Э. Шустера).

Я выпрыгиваю со страниц прямо в твои объятия —
смерть призывает меня¹.

Человек по имени Уолт Уитмен был редактором «Brooklin Eagle»² и вычитал свои главные мысли у Эмерсона, Гегеля и Вольнея; Уолт Уитмен как поэтический персонаж почерпнул их, соприкасаясь с Америкой, и обогатил воображаемыми приключениями в спальнях Нового Орлеана и на боевых полях Джорджии. Выдуманнный факт может оказаться как раз самым точным. Поверье гласит, что английский король Генрих I после смерти сына ни разу не улыбнулся; пусть этот факт вымышлен, но он вполне может быть истинным как символ королевской скорби. В 1914 году распространился слух, будто немцы подвергли пыткам и искалечили бельгийских заложников; известие было, без сомнения, вымышлено, но достигло цели, вобрав в себя весь беспредельный и темный ужас перед вражеским вторжением. Еще простительней случаи, когда ту или иную доктрину возводят к жизненному опыту, а не к составу библиотеки или конспекту лекции. В 1874 году Ницше посмеялся над пифагорейским тезисом о цикличности истории («Vom Nutzen und Nachteil der Historie»³, 2); в 1881-м, на одной из тропинок в Сильвапланских лесах, он вдруг взял и сформули-

¹ Механизм подобных обращений непрост. Нас волнует то, что поэт взволнован, предвидя наше будущее волнение. Ср. строки Флекера, обращенные к поэту, который прочтет его через тысячу лет:

O friend unseen, unborn, unknown,
Student of our sweet English tongue,
Read out my words at night, alone:
I was a poet, I was young.

(Уча язык наш, мой далекий
друг, из грядущей темноты
вглядись, потомок, в эти строки:
я был поэт и юн, как ты).

² «Бруклинский орел» (англ.).

³ «О пользе и вреде истории» (нем.).

ровал этот тезис («Esse Homo»¹, 9). Глупо на полицейский манер толковать о плагиате; Ницше, спроси мы его самого, ответил бы: важно, как идея преобразилась в нас, а не просто, что она пришла в голову². Одно дело — отвлеченное предположение о божественном всеединстве; другое — вихрь, подхвативший арабских пастухов и перенесший их в гущу битвы, которая не имеет конца и простирается от Аквитании до Ганга. Задачей Уитмена было представить вживе образцового демократа, а вовсе не сформулировать теорию.

Со времен Горация, в платоновском или пифагорейском духе предвосхитившего свое преображение на небесах, в литературу вошла классическая тема бессмертия поэта. Прибегают к ней чаще всего из чистого тщеславия («Not marble, not the gilded monuments»³), если не ради подкупа или в жажде мести; Уитмен же на свой лад и безо всяких посредников соприкасается с каждым будущим читателем. Он как бы встает на его место и от его имени обращается к собеседнику, Уитмену («Salut au monde»⁴, 3):

Что ты слышишь, Уолт Уитмен?

Тем самым он переживает себя в образе вечного Уитмена, образе друга, который был старым американским поэтом XIX века и вместе с тем — легендой о нем, и каждым из нас, и самым счастьем. Гигантской, почти нечеловеческой была взятая им на себя задача, но не меньшей оказалась и победа.

¹ «Се — Человек» (лат.).

² Точно так же стоит отличать саму идею и веру, будто наиболее серьезные нападки на ту или иную философскую доктрину обычно уже предвосхищены там, где она и сформулирована. Платон в «Пармениде» предвидит аргумент о третьем, который позднее выдвинет против него Аристотель; Беркли («Dialogues», 3) — собственное опровержение Юмом.

³ Ни мрамор, ни злаченый истукан (англ.).

⁴ «Приветствие всему миру» (франц.).

АВАТАРЫ ЧЕРЕПАХИ

Существует понятие, искажающее и обесценивающее другие понятия. Речь идет не о Зле, чьи владения ограничены этикой; речь идет о бесконечности. Однажды я загорелся составлением истории ее жизни. Ее храм должна была удачно обезобразить многоголовая Гидра (омерзительное чудовище, прообраз или знак геометрических прогрессий); здание увенчали бы зловещие кошмары Кафки, а в центральных колоннах узнавалась бы гипотеза того далекого немецкого кардинала — Николая Кребса, Николая Кузанского, — считавшего окружность многоугольником с бесконечным числом сторон и записавшего, что бесконечная линия может быть прямой, треугольником, кругом и сферой («De docta ignorantia», 1, 13). Быть может, лет пять-семь метафизических, богословских и математических штудий и способствовали бы подготовке солидного труда. Нужно ли напоминать, что жизнь не оставляет мне ни такой надежды, ни даже такого прилагательного.

Моя заметка в каком-то смысле принадлежит воображаемой «Биографии бесконечного». Ее цель — обозначить некоторые аватары второго парадокса Зенона.

А теперь обратимся к парадоксу.

Ахиллес бегает в десять раз быстрее черепахи; он дает ей фору в десять метров. Ахиллес пробегает эти десять метров, черепаха — один метр; Ахиллес пробегает ~~этот~~ метр, черепаха — дециметр; Ахиллес пробегает дециметр, черепаха — сантиметр; Ахиллес пробегает сантиметр, черепаха — миллиметр; и этот миллиметр пробегает Ахиллес Быстроногий, но черепаха успевает пройти десятую долю миллиметра, и так далее, так и не догоняя...

Такова общепринятая версия. Вильгельм Капелле («Die Vorsokratiken»¹, 1935, с. 178) переводит с аристотелевского оригинала: «Второй аргумент — так называемый „Ахиллес“. Он гласит, что самый быстрый бегун не догонит самого медленного, так как необходимо, чтобы догоняющий прежде достиг той точки, откуда стартовал убегающий, поэтому медленный бегун по необходимости всегда должен быть чуть впереди». Как видим, условие не меняется; но все же хотелось бы знать, как звали того поэта, который ввел героя и черепаху. Ведь сюжет обязан своей популярностью именно этим чудесным соперникам и ряду:

$$10 + 1 + \frac{1}{10} + \frac{1}{100} + \frac{1}{1000} + \frac{1 + \dots}{10\ 000}.$$

Почти никто не помнит другой, ему предшествующий сюжет — о беговой дорожке, хотя их схемы идентичны. Движение невозможно (заявляет Зенон), ибо для достижения цели движущийся объект должен пересечь половину расстояния, а до того — половину половины, а еще раньше — половину той половины, а перед тем...²

Сообщением и первым опровержением этих доказательств мы обязаны перу Аристотеля. Аристотель оспаривает их кратко (возможно, брезгливо), однако память о них подсказывает ему знаменитый аргумент «третьего человека» против платоновской доктрины. Согласно доктрине, две особи, обладающие общими признаками (допустим, два человека), — это самые обыкновенные и преходящие подобия вечного архетипа. Аристотель задается вопросом, есть ли у людей и человека — преходящих особей и архетипа — общие признаки. Разумеется, да; они обладают общечеловеческими признака-

¹ «Досократики» (нем.).

² Век спустя китайский софист Хуэйши доказал, что палка, от которой ежедневно отрезают половину, бесконечна (Giles H. A. Chuang Tzu. 1889. S. 453).

ми. Тогда, утверждает Аристотель, следует определить *второй архетип*, их объединяющий, а затем третий... В примечании к выполненному им переводу «Метафизики» Патрисио де Аскарате приписывает одному ученику Аристотеля следующее утверждение: «Если то, что утверждается о многом, есть в то же время нечто отдельное, отличное от того, о чем утверждается (именно так и рассуждают платоники), должен существовать *некто третий*. Это определение применяют к видам и к идее. Таким образом, существует некто третий, отличный от конкретных видов и идеи. В то же время существует некто четвертый, находящийся в той же связи с третьим и с идеей конкретных видов. Затем пятый, и так до бесконечности». Возьмем два вида, а и b, входящих в род с. Тогда имеем:

$$a+b=c.$$

Но, по Аристотелю, верно также:

$$\begin{aligned} a+b+c &= d, \\ a+b+c+d &= e, \\ a+b+c+d+e &= f... \end{aligned}$$

Строго говоря, не нужно и двух видов; достаточно одного вида и рода, чтобы определить *третьего чело века*, заявленного у Аристотеля. Зенон Элейский обращается к бесконечной регрессии, дабы опровергнуть движение и число; его оппонент — дабы опровергнуть универсальные формы¹.

¹ В «Пармениде», чей зеноновский характер неоспорим, Платон выдвигает очень похожий аргумент, демонстрирующий, что в действительности единое есть многое. Если единое существует, оно принадлежит бытию, следовательно, в нем есть две части — бытийственная и единая, но и каждая из этих частей сама по себе есть единое, а поскольку единое состоит из двух частей, то и каждая из них имеет две части, и так до бесконечности. Рассел («Introduction to the Mathematical Philosophy» («Введение в философию математики» (англ.)), 1919,

Следующая аватара Зенона, отмеченная в моих разрозненных заметках, — скептик Агриппа. Он отрицает возможность любого доказательства, ибо оно требует предварительного доказательства («*Nuptypooses*»¹, I, 166). Сходным образом Секст Эмпирик утверждает, что определения бессмысленны, поскольку вначале следовало бы определить понятия, входящие в определения, следовательно, определить определение («*Nuptypooses*», II, 207). Спустя тысячу шестьсот лет в посвящении к «Дон Жуану» Байрон напишет о Колридже: «*I wish he would explain His Explanation*»².

До сих пор *regressus in infinitum*³ служила для отрицания, святой Фома Аквинский прибегает к ней («*Summa Theologica*»⁴, 1, 2, 3) для доказательства бытия Божия. Он говорит: в мире нет ничего, что не имело бы своей первоначальной причины, а эта причина, ясное дело, — следствие другой, ей предшествующей причины. Мир — это нескончаемая цепь причин, и каждая причина — это следствие. Каждое состояние происходит из предыдущего состояния и определяет последующее, однако весь ряд может быть фикцией, поскольку члены, его образующие, условны, или, скажем так, случайны. Мир, разумеется, существует; отсю-

с. 138) заменяет Платонову геометрическую прогрессию арифметической. Если единое существует, оно принадлежит бытию, но поскольку бытие и единое различны, существует два; но бытие и два также различны, значит, существует три, и т. д. Чжуан-цзы (Уэйли, «*Three Ways of Thought in Ancient China*» («Три философские школы Древнего Китая» (англ.)), с. 25) прибегает к той же бесконечной *regressus* (регрессии (лат.)), чтобы опровергнуть монистов, утверждавших, что Десять Тысяч Вещей (вселенная) есть одна вещь — Единство космоса, и утверждение этого единства, спорит он, уже две вещи, эти две плюс утверждение об их двойственности — три, эти три плюс утверждение об их тройственности — четыре...

¹ «Высший образчик» (греч.).

² Он многое беретса объяснять, // Да жаль, что объяснений не понять (англ.; перевод Т. Гнедич).

³ Бесконечная регрессия (лат.).

⁴ «Сумма теологии» (лат.).

да можно вывести неслучайную первопричину, которая и будет Богом. Таково космологическое доказательство; оно предвосхищается у Аристотеля и Платона; Лейбниц открывает его заново.

Герман Лотце ссылается на *regressus*, с тем чтобы не согласиться, будто изменение объекта А может повлечь за собой изменение объекта В. Он считает, что если А и В независимы, утверждать воздействие А на В — значит утверждать третий элемент С, которому, в свою очередь, для того, чтобы влиять на В, потребуется четвертый элемент — D, воздействие которого невозможно без E, воздействие которого невозможно без F... Дабы уйти от этих множющихся призраков, он решает, что в мире есть лишь один объект: бесконечная и абсолютная субстанция, сравнимая с Богом Спинозы. Преходящие причины сводятся к имманентным; события — к проявлениям либо ипостасям космической субстанции¹.

Аналогичен — однако и более жуток — случай Ф. Г. Брэдли. Этому мыслителю («Appearance and Reality»², 1897, с. 19—34) мало опровергнуть причинные отношения, он отрицает возможность любых отношений. Он спрашивает, обусловлены ли отношения своими понятиями. Ему отвечают, что да, а это означает, что существуют два других отношения и затем еще два. В аксиоме «часть меньше целого» он видит не два понятия и отношение «меньше»; он видит три («часть»; «меньше»; «целое»), причем отношения между ними подразумевают два других отношения, и так до бесконечности. В суждении «Хуан — существо смертное» он видит четыре несочетаемых понятия (четвертое — опущенная связка), которые нам никогда друг с другом не согласовать. Все понятия он превращает в изолированные, непроницаемые объекты. Опровергать его — все равно, что унижаться до нереальности.

¹ Я следую пересказу Джеймса.

² «Явление и реальность» (англ.).

Лотце располагает периодические провалы Зенона меж причиной и следствием; Брэдли — меж подлежащим и сказуемым, если не меж подлежащим и его определениями; Льюис Кэрролл («Mind»¹, т. 4, с. 278) — меж второй посылкой силлогизма и заключением. Он передает бесконечный диалог, собеседники которого — Ахиллес и черепаха. Достигнув финиша на нескончаемых бегах, атлеты мирно беседуют о геометрии. Они изучают стройное умозаключение:

а) две вещи, тождественные третьей, тождественны меж собой;

б) обе стороны данного треугольника тождественны MN;

з) обе стороны данного треугольника тождественны меж собой.

Черепаша принимает посылки а и б, но отказывается признать, что из них следует приведенное умозаключение.

Тогда Ахиллес вводит условную посылку:

а) две вещи, тождественные третьей, тождественны меж собой;

б) обе стороны данного треугольника тождественны MN;

с) если а и б истинно, з истинно;

з) обе стороны данного треугольника тождественны меж собой.

После краткого разъяснения черепаха соглашается с истинностью а, б и с, но отвергает з. Разгневанный Ахиллес добавляет:

д) если а, б и с истинно, з истинно.

По Кэрроллу, парадокс грека приводит к бесконечному ряду убывающих расстояний, а в его парадоксе расстояния возрастают.

Последний пример наиболее изящен и наименее отличен от зеноновского. Уильям Джеймс («Some Problems

¹ «Мышление» (англ.).

of Philosophy»¹, 1911, с. 182) отрицает, что может пройти четырнадцать минут, поскольку до этого пройдут семь, а до семи — три с половиной, а до трех с половиной — минута и три четверти, и так до конца, до неуловимого конца, затерянного в тончайших лабиринтах времени.

У Декарта, Гоббса, Лейбница, Милля, Ренувье, Георга Кантора, Гомперца, Рассела и Бергсона приведены различные толкования — далеко не всегда заумные и пустые — парадокса о черепахе. (Некоторые из них я воспроизвел.) Как читатель заметил, нет недостатка и в сфере их применения. Историей дело не ограничивается. Пожалуй, захватывающая regressus применима во всех сферах. В эстетике: такое-то стихотворение трогает нас по такому-то поводу, такой-то повод — по такому-то другому поводу... В проблеме познания: знание означает узнавание, но для узнавания необходимо предшествующее знание, а ведь знание подразумевает узнавание... Как осмыслить такое противоречие? Что это, законный метод исследования или всего только порочная традиция?

Было бы рискованно предполагать, что согласование слов (а именно этим и занимается философия) подобно вселенной. Также рискованно полагать, что у одного из таких блистательных согласований общих с ней черт меньше, чем у других (хотя бы в какой-то степени). Я рассмотрел лишь те, что заслуживают доверия; осмелюсь утверждать, что черты вселенной узнаются только в том согласовании, которое сформулировал Шопенгауэр. Согласно его доктрине, мир — это творчество воли. А искусство всегда воплощенная воля. Ограничусь примером метафорической, размеренной или преднамеренно неточной речи персонажей драмы... Примем то, что приемлют все идеалисты: иллюзорный характер мира. Сделаем то, чего не осмелится ни один идеалист: отыщем нечто нереальное, подтверждающее этот харак-

¹ «Некоторые проблемы философии» (англ.).

тер. Думаю, мы найдем его в антиномиях Канта и в диалектике Зенона.

«Тот будет величайшим волшебником (знаменательно пишет Новалис), кто себя самого заколдует так, что и свои фантазии примет за явления действительности. Разве не таков наш случай?» Предполагаю, что так. Нам (неразличимому Разуму, действующему в нас) пригрезился мир. Мы увидели его плотным, таинственным, зримым, протяженным в пространстве и устойчивым во времени; но стоило допустить в его здании узкие и вечные щели безрассудства, как стало понятно, что он лжив.

ОПРАВДАНИЕ «БУВАРА И ПЕКЮШЕ»

История Бувара и Пекюше обманчиво проста. Двух переписчиков (в возрасте, наподобие Алонсо Кихано, лет пятидесяти) связывает тесная дружба: полученное одним наследство позволяет друзьям оставить службу и переселиться за город, где они предаются поочередно земледелию, садоводству, консервированию, анатомии, археологии, истории, мнемонике, литературе, гидротерапии, спиритизму, гимнастике, педагогике, ветеринарии, философии и религии. Любое из пестрого набора этих занятий кончается провалом. Лет через двадцать — тридцать, разочаровавшись во всем (читатель уже понял, что «сюжет» развивается не во времени, а в вечности), герои заказывают столяру двойную конторку и снова, как много лет назад, принимаются за переписывание¹.

Шесть последних лет жизни Флобер посвятил обдумыванию и отделке этой книги, которая так и осталась незавершенной и которую преданный «Госпоже Бовари» Госс окрестил ошибкой, а Реми де Гурмон — крупнейшим произведением французской и даже мировой литературы.

Эмиль Фаге («невзрачный Фаге», как его однажды обозвал Герчунофф) выпустил в 1899 году труд, примечательный тем, что исчерпывает все мыслимые доводы против «Бувара и Пекюше», — неценное подспорье для каждого, кто возьмется за критический анализ романа. По Фаге, Флобер задумал эпопею о человеческой глупости и совершенно зря (вспомнив то ли Панглосса с Кандидом, то ли Санчо с Дон Кихотом) перепоручил ее

¹ Я вижу здесь иронический намек на судьбу самого автора.

двум героям, которые не исключают, но и не дополняют друг друга и чье раздвоение — всего лишь художнический выверт. Создав или вообразив этих кукол, Флобер заставил их прочесть целую библиотеку, *которой они не в силах понять*. Фаге находит эту затею не только мальчишеской, но и небезопасной, поскольку Флобер, пытаясь пережить поведение двух простофиль, прочел полторы тысячи трактатов по земледелию, педагогике, медицине, физике, метафизике и проч. с намерением их *не понять*. Фаге замечает: «Попытайтесь читать глазами человека, читающего, не понимая, и вскоре вы действительно перестанете что бы то ни было понимать, чувствуя себя полным остолопом». Дело-де в том, что пять лет совместного существования превратили Флобера в Бувара и Пекюше или (точней) Пекюше и Бувара — во Флобера. В начале герои — это два чудака, над которыми автор презрительно посмеивается, но в восьмой главе натыкаешься на знаменательные слова: «Это пробудило у них пренеприятную способность замечать глупость и возмущаться ею». И дальше: «Их огорчали мелочи: газетные объявления, наружность какого-нибудь обывателя, нелепое рассуждение, случайно дошедшее до них»¹. Здесь Флобер как бы сливается с Буваром и Пекюше, Создатель — со своими творениями. Такое бывает в любой большой по размерам или просто живой вещи (Сократ становится Платоном, Пер Гюнт — Ибсенем), но тут поражает сам момент, когда сновидец (воспользуемся подходящей метафорой) осознает, что спит и призраки его сна — это он сам.

Роман кончают печатать в марте 1881 года, а уже в апреле Анри Сепар находит ему определение: «Нечто вроде Фауста в двух лицах». Дюмениль в издании «Плеяды» закрепляет находку: «Весь план „Бувара и Пекюше“ — в начальных словах фаустовского монолога, открывающего первую часть». Имеются в виду слова, в которых Фауст сожалеет, что понапрасну учил филосо-

¹ Перевод М. Вахтеровой.

фию, право, медицину и, увы, богословие. Впрочем, уже Фаге отмечал, что «„Бувар и Пекюше“ — это история Фауста, впавшего в идиотизм». Запомним формулу, в каком-то смысле содержащую в себе весь позднейший запутанный спор.

Флобер заявлял, что одна из задач будущей книги — дать обзор всех современных идей. Его хулители полагают, будто, отдав этот обзор двум глупцам, он заранее обесценил замысел, поскольку-де выводить из неудачи этих шутов крах религии, науки и искусства — беззастенчивая софистика или грубейшая ошибка. Поражение Пекюше — еще не поражение Ньютона.

Проще всего оспорить этот вывод, отвергнув саму посылку. Что и делают Дижон и Дюмениль, извлекая на свет фразу Мопассана, флоберовского конфидента и ученика, в которой говорится, будто Бувар и Пекюше — это «два довольно ясных, но ограниченных и простых ума». Дюмениль подчеркивает эпитет «ясных», но свидетельство Мопассана — и даже самого Флобера, если уж на то пошло, — никогда не убедит читателя, как сама книга, из которой так и рвется слово «болваны».

Со своей стороны рискну заметить, что оправдание «Бувара и Пекюше» лежит в плоскости эстетики и в принципе (или практически) не нуждается в четырех фигурах и девятнадцати модусах силлогизма. Одно дело — логическая строгость, и совсем другое — сила традиции, заставляющей почти безотчетно вкладывать главные слова в уста простаков и безумцев. Вспомним почтение, с которым к идиотам относится ислам, не забывающий, что их души — на небесах; вспомним и соответствующие места в Писании, гласящие, что Господь избрал немудрое мира, дабы посрамить мудрецов. А если кто-то предпочитает аргументы более земные, задумаемся над «Man-Alive»¹ Честертона, этой затмевающей все горой простодушия и бездной божественной премудрости, или

¹ «Жив-Человек» (англ.).

об Иоганне Скоте Эриугене, который полагал, будто вернее всего звать Господа именем Nihil (Ничто) и «Он сам не ведает, что Он такое, поскольку не совместим ни с каким „что“»... Правитель ацтеков Монтесума говорил, что у шута научишься скорее, чем у мудреца, ведь шут осмеливается говорить правду; Флобер (который, в конце концов, создавал не строгое доказательство, этакое *Destructio Philosophorum*¹, а сатиру) поступил бы вполне предусмотрительно, доверив свои последние сомнения и самые глубокие страхи двум сумасбродам.

Но брезжит еще один, более скрытый довод. Флобер был приверженцем Спенсера; в «*First Principles*»² наставника сказано: мир непознаваем уже по той совершенно достаточной и очевидной причине, что объяснить факт — значит свести его к другому, более общему, а этот процесс не имеет конца³ или приводит к истине настолько общей, что мы не в силах свести ее ни к какой другой, то бишь не в силах объяснить. Наука — ограниченная сфера безграничного пространства; каждая новая вылазка разума присоединяет к этой сфере новую зону неизвестного прежде, но само по себе неизвестное неисчерпаемо. Флобер пишет: «Мы не знаем почти ничего и силится угадать последнее слово, которого так и не услышим. Страсть искать окончательное решение — гнуснейшая и бесплоднейшая из маний». Искусство по необходимости прибегает к символам; самая гигантская сфера есть лишь точка в бесконечном пространстве, а два выживших из ума переписчика вполне могут представлять Флобера, Шопенгауэра и Ньютона.

Тэн твердил Флоберу, что для его сюжета требуется перо восемнадцатого века, краткость и острота (*le mordant*) Джонатана Свифта. Может быть, он помянул Свифта, чувствуя сродство двух этих великих и грустных

¹ Опровержение всех философов (лат.).

² «Основные начала» (англ.).

³ Скептик Агриппа ссылается на то, что всякое основание требует, в свою очередь, собственного основания, и так до бесконечности.

писателей. Оба неукоснительно и безжалостно преследовали человеческую глупость в любых ее формах; оба доверили эту ненависть бумаге, год за годом собирая расхожие фразы и пошлейшие мнения; оба пытались сбить спесь с науки. В третьей части «Гулливера» Свифт описывает почтенную и гигантскую академию, члены которой решают запретить человечеству устную речь, поскольку она-де изнашивает легкие. Их сотоварищи бьются над средствами размягчения мрамора, дабы изготовлять из него подушки и подушечки; третьи силятся вывести породу бесшерстных овец; четвертые надеются разрешить загадки мироздания, сконструировав вертящийся деревянный барабан с железными рукоятками, наудачу сочетающий слова (изобретение, направленное против «*Arx magna*»¹ Луллия)...

Рене Дешарм исследовал (и сокрушил) хронологию флюберовского романа. По его расчетам, действие требует не меньше сорока лет, героям, когда они встретились на занятиях гимнастикой и Пекюше впервые влюбился, было по шестьдесят восемь. Книга переполнена перипетиями, и все же время в ней не движется; кроме новых проб и новых неудач двух наших Фаустов (или одного Фауста в двух лицах), от главы к главе не происходит решительно ничего — нет ни повседневных перемен, ни вмешательства судьбы или случая. «Список действующих лиц в конце ровно тот же, что в начале, — никто не уехал, никто не умер», — отмечает Клод Дижон. И в другом месте подытоживает: «Интеллектуальная порядочность сыграла с Флобером чудовищную шутку — заставила биться над философской сказкой, вложив в руку перо романиста».

Метания, жертвы и находки Флобера в последние годы жизни ставят его критиков в тупик; для меня они — важный символ. Человек, придавший «Госпожой Бовари» окончательный чекан реалистическому роману, сам же его первым и разрушил. Не так давно Честертон об-

¹ «Великое искусство» (лат.).

ронил: «Видимо, роман умрет вместе с нами». Флобер инстинктивно почувствовал эту смерть, которая вершится у нас на глазах — разве «Улисс» со всеми его планами и расписанием по часам и минутам не есть блистательная агония жанра? — и в пятой главе обрушился на «статистические и этнографические романы» Бальзака, а вместе с ним и Золя. Поэтому время в «Буваре и Пекюше» все больше походит на вечность; поэтому герои его не умирают и по-прежнему переписывают под Каном свой «Sottisier»¹, так же не обращая внимания на окружающее в 1914 году, как и в 1870-м; поэтому флюберовская книга, если смотреть назад, сродни притчам Вольтера, Свифта и Востока, а если вперед — параболам Кафки.

Есть, впрочем, еще один ключ. Чтобы выставить на показ человеческие страсти, Свифт приписал их пигмеям и обезьянам, Флобер — двум своим карикатурным персонажам. Если всеобщая история — это история Буvara и Пекюше, тогда совершенно очевидно, что общего в ней лишь ее смехотворность и скоротечность.

¹ «Свод глупостей» (франц.).

ФЛОБЕР КАК ОБРАЗЕЦ ПИСАТЕЛЬСКОГО УДЕЛА

В статье, задавшейся целью искоренить или, по крайней мере, подорвать культ Флобера в Англии, Джон Мидлтон Мерри отмечает, что существуют два разных Флобера: один — ширококостый, подкупающий и по сути бесхитростный мужчина с лицом и улыбкой крестьянина, проживший жизнь, убивая себя изнурительной отделкой полудюжины непохожих друг на друга книг, а другой — бесплотный исполин, символ, воинский клич, боевое знамя. По правде говоря, не понимаю этого противопоставления: на мой взгляд, Флобер, убивавший себя, чтобы дать жизнь своим скудным и драгоценным трудам, как раз и есть легендарный и вместе с тем (если четыре тома его переписки не лгут) подлинный Флобер. Но куда замечательней то, что столь замечательно задуманная и созданная им словесность, собственно, и составляет Флобера, этого первозданного Адама, начинающего собой новый вид человека — писателя в роли жреца, аскета и своего рода великомученика.

По причинам, о которых чуть позже, античность не могла породить ничего подобного. В «Ионе» сказано, что поэт — «существо неверное, легучее и священное, неспособное сочинять без вдохновения, когда делается как бы безумным». Сходное учение о духе, который веет где хочет (Ин 3:8), несовместимо с преклонением перед личностью поэта: он — всего лишь минутное орудие божественной силы. В греческих полисах или в Риме Флобер немислим; вероятно, самое близкое к нему здесь — Пиндар, поэт-жрец, сравнивавший свои оды с мощеными дорогами, морским приливом, сосудами из золота и слоновой кости и величественными зданиями, сумевший по-

чувствовать и воплотить достоинство профессионального литератора.

«Романтическому» культу вдохновения, исповедуемому приверженцами как раз классических добродетелей¹, обычно сопутствует уверенность в том, что Гомер — последний истинный поэт или, по крайней мере, первооткрыватель не знающей равных стихотворной формы, героической поэмы. Александр Македонский еженощно клал под подушку кинжал и «Илиаду», а Томас Де Куинси рассказывает об английском священнике, клявшемся с амвона «величием человеческих страданий, величием человеческих устремлений, бессмертием человеческих трудов, „Илиадой“ и „Одиссеей“!» Гнев Ахилла и дорожные тяготы Улисса соблазнили не всех; в остальном же последующие поколения авторов жили единственной надеждой. На протяжении двадцати веков высшей целью поэтов стало — мольба за мольбой, битва за битвой и одно вмешательство богов за другим — дополнить ход и строй «Илиады» новыми приключениями. Легко посмеяться над подобным замыслом, куда трудней — над действительно удавшимся продолжением по имени «Энеида». (Осмотрительный Ламприер включил Вергилия в число наследников Гомера.) В XIV веке Петрарка, преклоняющийся перед славой Рима, увидел надежный материал для эпопеи в пунических войнах; Тассо, в XVI-м, предпочел первый крестовый поход. Он посвятил ему две поэмы (или два варианта поэмы): одна — знаменитый «Gerusalemme liberata»², другая — «Conquistata»³ — пожалуй, ближе к «Илиаде», но осталась всего лишь литературным курьезом. Пламя первоначального текста в ней угасло, а это для истинно пламенного труда равносильно уничтожению. Так, в «Liberata» (VIII, 23) о раненом и храбром воине, борющемся со смертью, сказано:

¹ Его оборотная сторона — «классическая» доктрина романтика Эдгара По, низведшего труд поэта до интеллектуального упражнения.

² «Освобожденный Иерусалим» (итал.).

³ «Завоеванный Иерусалим» (итал.).

La vita no, ma la virtu sostenta
quel cadavere indomito e feroce¹.

Во втором варианте гиперболы и воздействие слабеют:

La vita no, ma la virtu sostenta
il cavaliere indomito e feroce².

Позднее Мильтон посвятил созданию героической поэмы целую жизнь. Еще ребенком, не написав, вероятно, ни строки, он уже был уверен, что станет писателем. Он лишь тревожился, что рожден слишком поздно для эпохи (настолько отстав от Гомера и от Адама) и в слишком холодных краях, но год за годом изошрялся в искусстве стихосложения. Учил иврит, арамейский, итальянский, французский, греческий и, естественно, латынь. Сочинял латинские и греческие гекзаметры, тосканские пятистопники. Отличался воздержанностью, понимая, что излишества вредят поэтическому дару. В тридцать три года он написал, что поэт должен вложить себя в одну поэму, «устройство и прообраз всего наилучшего», и что даже самому недостойному должно хватить отваги на хвалу «героическим воинам и знаменитым городам». Он знал, что из-под его пера выйдет книга, которая не умрет, но не нашел еще подходящей темы и отыскивал ее в «Matière de Bretagne»³ и в Ветхом и Новом Завете. На одном листке (теперь это так называемая Кембриджская рукопись) он перечислил около сотни возможных сюжетов. В конце концов он остановился на грехопадении ангелов и человека — теме, тогда входившей в историю, а теперь относящейся к символам и мифам⁴.

¹ Не жизнью он, а доблестью держался, мертвец неукротимый и кипучий (*итал.*).

² Не жизнью он, а доблестью держался, боец неукротимый и кипучий (*итал.*).

³ «Сказания бретонского цикла» (*франц.*).

⁴ Проследим, как века преображают один гомеровский мотив. В «Илиаде» Елена Троянская тклет ковер, на котором представлены бит-

Мильтон, Тассо и Вергилий посвятили жизнь созданию поэм; Флобер стал первым, в самом точном смысле слова посвятившим себя художественному творчеству в прозе. В истории литературы проза моложе стихов — этот парадокс задел честолюбие Флобера. «Проза, — писал он, — родилась недавно. Стихотворная форма — достояние древних литератур. Возможности стиха исчерпаны; другое дело — проза». И еще: «Роман ждет своего Гомера».

Поэма Мильтона вмещает рай, ад, мир и хаос, но в конце концов это та же «Илиада», только вселенских масштабов. Флобер же вовсе не ставил целью повторить или превзойти исходный образец. О каждой вещи, считал он, можно сказать одним-единственным способом, и задача писателя — найти этот способ. Классики и романтики оглушительно спорили друг с другом, но, по мнению Флобера, они различались лишь слабостями, сила же их была в одном, поскольку красота — это всегда точность и верность отысканного слова, и удачная строка Буало ничуть не хуже удачной строки Гюго. Он верил в предустановленную гармонию звука и смысла и восхищался «глубоко не случайной связью между точным словом — и словом мелодичным». Другого писателя подобные языковые предрассудки довели бы до собственноручного диалекта с вывихнутым синтаксисом и просодией, но Флобера от крайностей его вероучения спасала непоколебимая добропорядочность. Он день за днем честно преследовал свое *mot juste*¹, увы, не гарантировавшее от банальностей и позднее выродившееся в кружках символистов до надутого *mot rare*².

вы и невзгоды Троянской войны. В «Энеиде» бежавший с Троянской войны герой прибывает в Карфаген и видит в храме изображение сцен этой войны, а среди воинов — себя. Во втором «Иерусалиме» Готфрид принимает египетских послов в шатре, украшенном картинами его боев. Из трех вариантов последний — самый слабый.

¹ Точное слово (франц.).

² Редкостное слово (франц.).

Рассказывают, что знаменитый Лао-цзы мечтал прожить незаметную и безымянную жизнь; тем же стремлением скрыться от глаз и такой же известностью отмечен удел Флобера. Он хотел бы исчезнуть из собственных книг или, по крайней мере, присутствовать в них незримо, как Бог среди своих созданий; в результате, не зная мы об авторстве «Саламбо» или «Госпожи Бовари» заранее, нам бы и вправду не догадаться, что они вышли из-под одного пера. Но верно и другое: думая о книгах Флобера, мы думаем о нем самом, пылко и неутомимом труженике с его бесконечными выписками и непостижимыми черновиками. Дон Кихот и Санчо куда реальней создавшего их испанского солдата; ни один из флоберовских героев так и не достиг реальности их автора. На стороне тех, кто считает главным произведением Флобера «Письма», один неотразимый довод: в этих мужественных томах, как нигде более, оттиснут его удел.

Удел этот остается для нас образцом, каким для романтиков был удел Байрона. Подражанием флоберовской технике мы обязаны «The Old Wive s Tales»¹ и «O primo Basilio»², а его удел, претерпев чудесные взлеты и перемены, повторен Малларме (чей афоризм «Мир существует ради книги» воплотил одно из заветных убеждений Флобера), Муром, Генри Джеймсом и перепутанным, почти неисчерпаемым ирландцем, соткавшим «Улисса».

¹ «Бабушкины сказки» (англ.).

² «Кузен Базилиу» (португ.).

АРГЕНТИНСКИЙ ПИСАТЕЛЬ И ТРАДИЦИЯ

Мне хотелось бы сформулировать и высказать несколько своих скептических соображений, касающихся проблемы отношения аргентинских писателей к традиции. Мой скептицизм относится не к трудности или невозможности разрешения данной проблемы, а к самому факту ее существования. Мне кажется, тема эта — чисто риторическая, годная лишь для патетических разглагольствований; речь идет не столько о действительной интеллектуальной трудности, сколько о чистой видимости, словом, о псевдопроблеме.

Прежде всего я хотел бы рассмотреть некоторые наиболее трафаретные подходы к вопросу и его решению. Я начну с тезиса о том, будто аргентинская литературная традиция уже проявляется в гаучистской поэзии, — тезиса, выдвигаемого почти механически, без всякого аналитического обоснования. Из этой концепции следует, что идеи, темы и лексика гаучистской поэзии являются точкой отсчета, архетипом нашей литературы, и потому они должны соотноситься с творчеством наших современных писателей. Это самое распространенное убеждение, и потому я несколько повременю с его анализом.

Тезис был предложен Лугонесом в его книге «Пайядор». У нас, аргентинцев, говорится в ней, есть ставшая классической поэма «Мартин Фьерро», которая для нас должна быть тем же, чем были для греков гомеровские песни.

Это мнение трудно оспаривать из страха так или иначе дискредитировать поэму «Мартин Фьерро». Поэму эту я считаю самым добротным произведением аргентинской литературы, но вместе с тем я столь же уверен, что «Мар-

тин Фьерро» — это вовсе не наша библия и не наша каноническая книга, как это подчас принято утверждать.

В книге «История аргентинской литературы» Рикардо Рохаса — одного из канонизаторов «Мартина Фьерро» — есть одно, на первый взгляд почти тривиальное, но на самом деле весьма хитрое рассуждение.

Основой творчества гаучистов, то есть таких поэтов, как Идальго, Аскасуби, Эстанислао дель Кампо и Хосе Эрнандес, Рохас считает поэзию пайядоров, то есть фольклорные песни гаучо. Исходя из того, что народная поэзия написана восьмистопным стихом, а поэты-гаучисты пользуются как раз тем же метром, он умозаключает, что творчество гаучистов является продолжением и совершенствованием традиции пайядоров.

В этом рассуждении, думается, есть очень серьезная ошибка или же определенная подтасовка: ведь если Рохас прав и гаучистская поэзия, зародившаяся в творчестве Идальго и достигшая расцвета в поэме Эрнандеса, восходит к фольклору гаучо, является его продолжением или порождением, то, выходит, Бартоломе Идальго вовсе не Гомер этой поэзии, как сказал Митре, а всего-навсего одно из звеньев длинной цепочки.

Рикардо Рохас делает из Идальго пайядора; однако, как явствует из той же «Истории аргентинской литературы», этот предполагаемый пайядор начинал свое творчество с одиннадцатисложных стихов — метра, естественно, запретного для пайядоров, которые так же не понимали его гармонии, как в свое время не понимали ее испанские читатели в стихах Гарсиласо, заимствовавшего одиннадцатисложник у итальянцев.

Я считаю, что между фольклорной поэзией гаучо и гаучистской поэзией существует фундаментальное различие. Это различие, касающееся не столько лексики, сколько замысла произведений, станет вполне очевидным, если сравнить любой сборник народных песен с «Мartiном Фьерро», «Паулино Лусеро» или «Фаустом». Народные деревенские или городские поэты раскрывают

в своих стихах только самые общие темы — страдания из-за любви, из-за отсутствия любимой, горечь любви и т. д., — причем пользуются при этом также самой общераспространенной лексикой. В отличие от них, гаучистские поэты сознательно культивируют народную речь, которая для пайядоров естественна. Язык народных поэтов не всегда грамотен, но все ошибки проистекают из их необразованности. Гаучисты же намеренно ищут самобытные словечки, стремятся к переизбытку местного колорита. И вот доказательство этому: любой колумбиец, мексиканец, испанец сразу же, без всякого труда, поймет поэзию пайядоров и гаучо, но ему не обойтись без глоссария, чтобы хоть приблизительно разобраться в стихах Эстанислао дель Кампо или Аскасуби.

Все сказанное можно резюмировать следующим образом: гаучистская поэзия, создавшая — еще раз настойчиво повторяю — поистине великолепные произведения, — это литературное течение, столь же искусственное, как и всякое другое. Уже первые гаучистские произведения — куплеты Бартоломе Идальго — претендуют на то, чтобы «выглядеть» песнями с чисто фольклорным звучанием, как бы написанными гаучо. Нет ничего более далекого от народной поэзии, чем эти стихи. Наблюдая не только за деревенскими, но и за столичными пайядорами, я замечал, что народ чрезвычайно серьезно относится к самому акту сочинения песен и потому инстинктивно старается избегать просторечий и стремится употреблять наиболее пышные слова и обороты. Обилие креолизмов в песнях современных пайядоров, очевидно, объясняется влиянием гаучистской поэзии, но в принципе эта черта не была свойственна поэтическому фольклору, доказательство чему мы видим в поэме «Мартин Фьерро» (только никто этого почему-то не замечал).

«Мартин Фьерро» написан на языке, характерном для гаучистской поэзии, особенно изобилующем просторечиями в описаниях деревенской жизни; с их помощью

автор пытается убедить нас, будто поэма сочинена гаучо. Однако в одном знаменитом отрывке Эрнандес на время забывает о местном колорите и пишет на общепринятом испанском, причем не о местных темах, а о грандиозных абстрактных понятиях: о времени, пространстве, море, ночи. Я имею в виду отрывок из конца второй части — пайяду между Мартином Фьерро и Негром. Получается так, будто сам Эрнандес вдруг захотел обозначить разницу между своей гаучистской поэзией и подлинной поэзией гаучо. Как только эти два гаучо — Фьерро и Негр — начинают петь и обращаются в стихах к философским темам, с них тут же слетает вся гаучистская аффектация. То же самое я наблюдал, слушая современных пайядоров: они всячески избегают местных или жаргонных словечек и стараются петь на грамотном испанском. Разумеется, им это не удастся, но главное — их отношение к поэзии как к чему-то высокому, чему-то «выдающемуся», сказали бы мы с улыбкой.

Мне кажется ошибочным утверждение, будто аргентинская поэзия должна изобиловать местным колоритом и описаниями различных характерных реалий аргентинской жизни. Если бы нас спросили, какая книга по сути своей более «аргентинская»: «Мартин Фьерро» или сборник сонетов «Урна» Энрике Банчса, то у нас не было бы никаких резонов указывать на первую. Пусть в сонетах Банчса не представлены ни аргентинский пейзаж, ни наша топография, ботаника, зоология, но в них есть другие аргентинские элементы.

Мне вспомнилось несколько строк Банчса, словно нарочно написанных, чтобы дать нам возможность утверждать, будто книга «Урна» не аргентинская; вот они: «...Солнце блестит на стеклах и на черепичных крышах. Соловьи поют о том, как они влюблены».

Кажется, обвинения в отрыве поэта от реальности неизбежны: «Солнце блестит на стеклах и на черепичных крышах...» Энрике Банчс писал эти стихи, живя в пригороде Буэнос-Айреса, а, как известно, в пригороде нашей

столицы — дома с плоскими крышами, а не с черепичными; далее: «...соловьи поют о том, как они влюблены»: «соловей» — образ, взятый не из действительности, а скорее из литературы, из греческой и европейской литературной традиции. В обращении к этим условным образам, к этим выдуманным черепичным крышам и соловьям нет, конечно, никакой связи с аргентинской архитектурой и орнитологией, зато есть чисто аргентинская стыдливость и недоказательность. Банчс, говоря о гнетущем его горе, о женщине, которая его бросила и оставила в опустевшем для него мире, прибегает к таким условным, иноземным образам, как черепичные крыши и соловьи, — и факт этот весьма значителен: он свидетельствует о характерной для аргентинца недоверчивости, замкнутости, о боязни исповедей и доверительных бесед.

Не знаю, стоит ли говорить о вещах вполне очевидных, но идея, будто литературы должны различаться в соответствии с характерными чертами их стран, относительно нова, и так же нова и произвольна идея, вменяющая в обязанность писателю говорить только о своей стране. Не будем ходить далеко за примером: никто еще не покушался на право Расина считаться французским поэтом за то, что он выбирал для своих трагедий античные темы. Думаю, Шекспир был бы поистине изумлен, если бы его попытались ограничить только английской тематикой и если бы ему заявили, что, как англичанин, он не имел никакого права писать «Гамлета» на скандинавскую тему или «Макбета» — на шотландскую. Кстати, культ местного колорита пришел в Аргентину из Европы, и националисты должны были бы отвергнуть его как иностранное заимствование.

Однажды мне попало одно любопытное утверждение о том, что подлинно национальная литература может обойтись и, как правило, обходится без всякого местного колорита; я нашел эту мысль в «Истории упадка и разрушения Римской империи» Гиббона. Гиббон заметил, что в Коране, книге исключительно арабской, нет ни од-

ного упоминания о верблюдах. Она была написана Магометом, а Магомет, будучи арабом, знать не знал, что верблюды — это что-то специфически арабское, для него эти животные были частью повседневной действительности, самой по себе ничем не примечательной. В отличие от него фальсификатор, турист, арабский националист первым делом «выставит» верблюда и начнет прогонять целые караваны верблюдов через каждую страницу, — а Магомета это не волновало: он был арабом и знал, что можно оставаться арабом и не сидя на верблюде. Так вот, мне кажется, мы, аргентинцы, в этом смысле должны походить на Магомета и верить в возможность оставаться аргентинцем и без нагромождений местного колорита.

Я позволю себе здесь одно признание, совсем коротенькую исповедь. В течение многих лет я писал книги, ныне, к счастью, забытые, в которых пытался воплотить вкусы и суть предместных районов Буэнос-Айреса; и, естественно, я безмерно увлекался предместной лексикой, не избегал и таких словечек, как кучильеро, милонга, тапия и тому подобных — так я писал те забытые и достойные забвения вещи. Затем, где-то год назад, я написал рассказ под названием «Смерть и буссоль»: это что-то вроде описания ночного кошмара, в котором фигурируют деформированные ужасными сновидениями реалии Буэнос-Айреса. И вот, после того как этот рассказ был опубликован, друзья сказали мне, что наконец-то почувствовали в моей прозе привкус буэнос-айресского предместья. Так после стольких лет бесплодных поисков мне это удалось — а все потому, что я намеренно не искал этого привкуса, а просто отдался во власть сна!

Мне хотелось бы обратиться к такой прославленной книге, как «Дон Сегундо Сомбра» Гуиральдеса, на которую постоянно ссылаются «националисты», утверждая, будто «Дон Сегундо Сомбра» — это и есть народная книга. Но если сравнить этот роман с традициями гаучо, то прежде всего заметны различия. «Дон Сегундо Сомбра»

изобилует метафорами, не имеющими ничего общего с деревенской народной речью, зато очень схожими с метафорами, употребимыми в литературной среде Монмартра того времени. Что касается фабулы и сюжета, то в них легко заметить влияние «Кима» Киплинга, чье действие происходит в Индии и который, в свою очередь, был написан под влиянием «Гекльберри Финна» — миссисипской эпопеи Марка Твена. Говоря все это, я вовсе не принижаю ценность аргентинского романа, наоборот, я хочу сказать, что эта книга не могла бы появиться, если бы Гуиральдес еще задолго до написания романа не был знаком с поэтической техникой французской литературы своего времени и с творчеством Киплинга; то есть для этой аргентинской книги были необходимы Киплинг, Марк Твен и метафоры французских поэтов, и оттого что роман вобрал в себя эти влияния, он — повторяю — не стал менее аргентинским.

Я хочу отметить еще одно противоречие: на словах националисты превозносят творческие способности аргентинца, а на деле они ограничивают нашего писателя, сводя возможности его поэтического самовыражения к куцым местным темкам, как будто мы не можем говорить о мировых проблемах. А вот еще одно утверждение. Считается, что мы, аргентинские писатели, в своем творчестве должны придерживаться определенной традиции, связанной прежде всего с испанской литературой. И это тоже ограничение наших возможностей; для доказательства можно привести много примеров, остановлюсь на двух. Первый: всю историю аргентинской литературы можно безошибочно определить как активное стремление для собственного самоутверждения «отделиться» от Испании. Второй: для нас возможность получить эстетическое наслаждение от чтения испанской литературы — наслаждение, которое лично я вполне разделяю, — связана с определенным трудом: требуется одолевая классический испанский язык. Сколько раз я давал не очень сведущим в литературе людям переводные книги английских или

французских авторов — и они им нравились сразу, без всяких усилий с их стороны; когда же я предлагал своим друзьям произведения испанцев, то замечал, что без специального опыта чтения эти книги нравятся меньше. Поэтому тот факт, что некоторые прославленные аргентинские писатели ориентировались на испанскую литературу, свидетельствует не столько о генетически унаследованных способностях, сколько об образованности этих писателей.

Подхожу еще к одному суждению по проблеме отношения аргентинского писателя к традициям; я его недавно вычитал, и оно меня очень удивило. Мы, аргентинцы, дескать, оторваны от прошлого; существовал как бы некий разрыв в преемственности между нами и Европой. Из этого суждения вытекает, будто мы, аргентинцы, живем словно в первые дни творения; попытки вникнуть в европейские темы и идеи — иллюзорны, ошибочны, мы должны осознать наше одиночество, и незачем нам претендовать на равенство с европейцами.

Это суждение мне кажется необоснованным. Я понимаю, что многие его принимают, так как в этой декларации нашего одиночества, упадничества и примитивизма есть, как и в экзистенциализме, некое очарование патетики. Разделяя эту идею, многие чувствуют себя одинокими, безутешными и потому в какой-то степени оригинальными. Однако я замечал, что у нашего народа, как у всякой молодой нации, очень развито чувство истории. Все случившееся в Европе, все драматические события последних лет имели у нас глубокий резонанс. Споры между сторонниками франкистов и республиканцев во время Гражданской войны в Испании, между сторонниками немецких нацистов и союзников принимали подчас очень ожесточенный характер. Если бы мы действительно были оторваны от Европы, ничего этого не было бы. Так же глубоко мы чувствуем и историю Аргентины, что вполне естественно: ведь она кровно и хронологически очень близка нам. Имена исторических личностей, битвы гражданских войн, война за независимость —

все это, связанное с нашим временем и с нашими семьями, мы воспринимаем близко к сердцу.

Какова аргентинская традиция? Думаю, в этом вопросе нет никакой проблемы и на него можно ответить предельно просто. Я думаю, наша традиция — это вся западная культура. И считаю, что у нас на нее даже больше прав, чем у жителей любой из стран Запада. Вспоминаю эссе североамериканского социолога Торстейна Веблена об удельном весе евреев в западной культуре. Веблен задается вопросом, связано ли это с прирожденным превосходством евреев, и отвечает: нет. По его мнению, здесь дело в другом: евреи существуют внутри данной культуры и в то же время не связаны с ней каким-то особым чувством принадлежности, «почему им гораздо легче вносить новое в культуру Запада». То же самое можно сказать об ирландцах и английской культуре. Нелепо думать, будто изобилие ирландских имен в английской литературе и философии — результат какого-то расового превосходства. Многие из прославленных ирландцев (Шоу, Беркли, Свифт) были потомками англичан без малейшей примеси кельтской крови, но чувство, что они ирландцы, что они другие, придало им сил для обновления английской культуры. Мне кажется, мы, аргентинцы и вообще латиноамериканцы, ровно в такой же ситуации. И вправе братья за любые европейские темы безо всяких предрассудков — с той дерзостью, которая обещает (и приносит на наших глазах) счастливые плоды.

Я не хочу сказать, что начинания аргентинцев обязательно ждет удача; по-моему, проблема традиции и аргентинского духа — это нынешняя и скоротечная форма старой, как мир, проблемы детерминизма. Допустим, я хочу коснуться стола рукой и думаю, какую руку использовать: левую или правую? Воспользуйся я правой, детерминисты скажут, что иначе и быть не могло, поскольку к этому вела вся история мира и коснуться стола левой рукой означало бы чудо. Но используй я левую руку, они опять сказали бы, что все вело именно к этому.

Так вот, с литературными темами и приемами дело обстоит ровно так же. Все, что у нас, аргентинских писателей, окажется удачным, будет принадлежать аргентинской традиции, как разработка итальянских тем у Чосера и Шекспира принадлежит традиции английской.

Кроме того, мне кажется, что в основе всех этих преждевременных споров о завтрашних литературных свершениях — одна ошибка: они преувеличивают роль замыслов и планов. Возьмем Киплинга. Он посвятил жизнь литературе, исповедовавшей определенные политические идеалы, хотел сделать свои произведения орудием пропаганды, но в конце жизни был вынужден признать, что истинную суть им написанного автор, как правило, не понимает, и припомнил по этому поводу Свифта, который задумывал «Путешествия Гулливера» как свидетельские показания против человечества, а оставил потомкам книжку для детей. Платон говорил, что поэты — писцы бога, который подчиняет себе каждого наперекор его желаниям и замыслам, как магнит подчиняет себе железные кольца, соединяя их в цепь.

Поэтому скажу еще раз: не надо ничего бояться, наше достояние — весь мир. Будем братья за любые темы, не думая, аргентинцы мы или нет, потому что либо мы обречены быть аргентинцами, а значит, уже так или иначе аргентинцы, либо стремление быть аргентинцем — попросту поза и маска.

По-моему, забывшись преднамеренным сном, который называют творчеством, мы не изменим своей природе — и аргентинцев, и настоящих или хотя бы сносных писателей.

ЗАМЕТКИ

Уэллс и притчи

Герберт Уэллс опубликовал в этом году две книги. Первая — «The Croquet Player»¹ — описывает зачумленный район непроходимых болот, где начинается происходить что-то жуткое; в конце понимаешь, что перед тобой — вся планета. В другой — «Star Begotten»² — представлен дружеский разговор обитателей Марса, которые собираются возродить человечество, подвергнув его космическому облучению. Нашей культуре угрожает чудовищный расцвет глупости и жестокости, говорит один; нашу культуру обновит поколение новых, не во всем похожих на нас людей, возражает другой. Обе книги — притчи, и обе поднимают старый вопрос об аллегориях и символах.

По общему мнению, всякое толкование обедняет символы. Ничего подобного. Возьмем простейший пример: предсказание. Каждому известно, что фиванский Сфинкс задал Эдипу загадку: «Какое животное передвигается утром на четырех ногах, в полдень — на двух, а вечером — на трех?» Каждому известно, что ответил Эдип: человек. И кто из нас в эту секунду не чувствовал, насколько голое понятие «человек» ничтожней и чудесного животного, которое нам приоткрывает загадка, и уподобления обычного человека этому переменчивому существу, семидесяти дней жизни — одному дню, а стариковского посоха — третьей ногой? Многосоставная природа — свой-

¹ «Игрок в крокет» (англ.).

² «Уроженцы звезд» (англ.).

ство любого символа. Скажем, аллегория предлагает читателю двойственный или тройственный образ, а не наглядную картинку, которую легко обменять на отвлеченное существительное. «Аллегорические характеры, — резонно отмечает Де Куинси («Writings»¹, XI, с. 199), — представляют собой нечто среднее между непреложной реальностью человеческой жизни и чистыми абстракциями логического познания». Голодная и тощая волчица из первой песни «Божественной комедии» — не эмблема и не шифр алчности: это волчица и алчность разом, как во сне. Доверимся этой двойственности; ведь для мистиков даже реальный мир — всего лишь система символов...

Из сказанного напрашивается вывод: нелепо сводить рассказ к морали, притчу — к прямому смыслу, а так называемую форму — к так называемому содержанию. (Впрочем, уже Шопенгауэр заметил, что публика редко обращает внимание на форму, а всегда только на содержание.) В «The Croquet Player» есть форма, которая может нравиться или не нравиться, но которую невозможно отрицать. Напротив, в «Star Begotten» действия практически нет. Том представляет собой вереницу ни к чему не ведущих споров. Сам сюжет — неуклонное изменение человеческого рода под влиянием космических лучей — так и не реализован, герои всего лишь рассматривают его возможность. Результат не вдохновляет. Как жаль, что за эту книгу не взялся Уэллс, с ностальгией думает читатель! И он прав: сюжет требовал не безудержного, напористого говоруна со страниц «World of William Clissold»² и рискованных исторических энциклопедий. Здесь нужен был другой Уэллс, прежний рассказчик чудесных и леденящих историй — о страннике, который приносит из будущего увядший цветок, о полулюдях-полуживотных, гнусавящих в ночи свой рабский символ веры, о предателе, бросившем друга на Луне.

¹ «Сочинения» (англ.).

² «Мир Уильяма Клиссолда» (англ.).

Эдвард Каснер и Джеймс Ньюмен
«Математика и воображение»

Пересматривая свою библиотеку, я с удивлением убедился, что чаще всего перечитывал и марал рукописными пометками «Философский словарь» Маутнера, «Историю философии в биографиях» Льюиса, «Историю войны 1914—1918 гг.» Лиддел Гарта, «Жизнь Сэмюэла Джонсона» Босуэлла и книгу психолога Густава Спиллера «Ум человека» (1902). Готов предположить, что годы прибавят к этому разношерстному каталогу (где есть и простые следы старых привычек, вроде Льюиса) прелюбопытнейший том Каснера и Ньюмена.

Четыреста его страниц прозрачным языком рассказывают об очевидных и постижимых чудесах математики, понятных (или кажется, что понятных) обычному пишущему: неисчерпаемой карте Броувера, четвертом измерении, которое предвидел Мор и, по его собственному свидетельству, угадал Хинтон, переходящей границы пристойного ленте Мебиуса, зачатках теории бесконечно малых, восьми парадоксах Зенона, параллельных, пересекающихся в бесконечности линиях Дезарга, бинарном исчислении, увиденном Лейбницем в диаграммах книги «Ицзин», замечательном евклидовом доказательстве космической бесконечности простых чисел, загадке Ханойской башни, двойном или рогатом силлогизме.

Что до последнего, которым любили баловаться греки (Демокрит клянется, что абдеритяне — лжецы, но Демокрит — абдеритянин и, следовательно, лжет, а следовательно, то, что абдеритяне — лжецы, неверно; следовательно, Демокрит не лжет, а следовательно, абдеритяне — лжецы и Демокрит лжет и т. д.), то существует бесконечное число его разновидностей, отличающихся друг от друга не ходом мысли, а участниками и сюжетом. Авл Гелий («Аттические ночи», книга V, глава X) говорит об ораторе и его ученике; Бараона де Сото («Анхелика», песнь XI) — о двух рабах; Сервантес («Дон Кихот», II, 51) — о реке, мосте и ви-

селище; Тейлор в одной из своих проповедей — о человеке, который слышит во сне голос, говорящий, что все сны обманчивы; Бертран Рассел («Introduction to Mathematical Philosophy»¹, с. 136) — о множестве множеств, не включающих самих себя.

Ко всем этим прославленным головоломкам прибавлю следующую:

Человек на Суматре хочет стать профессиональным предсказателем. Экзаменуемый его колдун спрашивает, пройдет ли он или провалится. Соискатель отвечает, что провалится... И так до бесконечности.

Джералд Хэрд «Страдание, биология и время»

В начале 1896 года Бернард Шоу назвал Фридриха Ницше несостоявшимся академиком, который по рукам и ногам связан суеверным культом Возрождения и классиков («Our Theatres in the Nineties»², II, с. 94). Одно бесспорно: чтобы сделать свою эволюционистскую гипотезу о Сверхчеловеке доступной эпохе Дарвина, Ницше пришлось отыскать ее в источенной временем книге, представляющей собой неуклюжую пародию на все Sacred Books of the East³ разом. Он не словом не заикается об анатомии или психологии будущего биологического вида, полностью ограничиваясь его моралью, которую, страшась настоящего и будущего, отождествляет с моралью Цезаря Борджиа и викингов⁴.

¹ «Введение в философию математики» (англ.).

² «Наша сцена 90-х годов» (англ.).

³ Священные книги Востока (англ.).

⁴ Однажды (в «Истории вечности») я уже брался перечислять и приводить все варианты доктрины Вечного Возвращения, сформулированные до Ницше. Та безуспешная попытка лишней раз подчеркнула краткость моей памяти и человеческой жизни. К уже цитировавшимся могу сегодня прибавить лишь одно свидетельство — отца Фейхоо («Всемирное критическое обозрение», том 4, рассуждение 12). Он, как

Хэрд по-своему исправляет недостатки и упущения Заратустры. По стилю каждая его строка намного слабей Ницше; целое воспринимается куда легче. Сверхчеловека он отрицает, но исходит из бесконечной эволюции человеческих способностей. Однако для подобной умственной эволюции не понадобятся века: в человеке есть неистощимый запас нервной энергии, который позволяет нам быть сексуально активными постоянно, в отличие от животных, у которых упомянутая активность периодична. «Наша история, — пишет Хэрд, — часть естественной истории. История человека — это его биология, многократно ускоренная психологически».

Возможность дальнейшей эволюции нашего сознания времени — вероятно, центральная тема книги. Хэрд пола-

и Томас Браун, возводит упомянутое учение к Платону и формулирует его так: «Среди платоновых бредней была и такая, что по истечении *великого века* (как он назвал ту протяженность времени, спустя которую все созвездия после бесконечных круговращений должны возвратиться на прежнее место и к прежнему строю) все на свете должно повториться, иными словами, на просцениуме мира должны вновь появиться прежние лицедеи, представляя те же события, вновь давая существование людям, животным, растениям и камням и, в зависимости от того, кем они были в предшествовавшие столетия — существами одушевленными или неодушевленными, проходя через те же положения, те же происшествия, те же превратности случая, которые уже пережили в предыдущем существовании». Эти слова относятся к 1730 году, позже они будут повторены в томе LVI Библиотеки испанских писателей. Перед нами — *астрологическое* обоснование Возвращения.

Платон в «Тимее» утверждает, будто семь планет, поравнявшись друг с другом, вернутся в исходную точку, но не выводит из этого гигантского круга, что история повторится буквально во всех деталях. Тем не менее Лучилио Ванини заявляет: «Ахилл снова отправится воевать Троию; возродятся древние обряды и верования; история человечества повторится вновь; в сегодняшнем нет ничего, не бывшего прежде, и впредь будет только то, что уже было; но все это лишь в целом, а не так, как у Платона, в подробностях». Эти слова написаны в 1616 году; Бертон ссылается на них в четвертом разделе третьей части своей книги «The Anatomy of Melancholy». Фрэнсис Бэкон («Essay», LVIII, 1625) допускает, что по истечении платоновского года расположение созвездий приведет к тем же предустановленным следствиям, но отрицает неизбежное повторение тех же самых индивидов.

гает, что у животных подобное сознание полностью отсутствует: их непрерывное, органическое существование принадлежит чистому настоящему. Это давняя гипотеза, уже Сенека формулировал ее в одном из последних писем к Луцилию: *Animalibus tantum quod brevissimum est in transcurso datum praesens...*¹ Она преобладает в теософской литературе. Рудольф Штейнер приравнивает неподвижные минералы к трупам, бессловесные растения — к спящим, секундную сосредоточенность животных — к беззаботности мечтателя, перед которым мелькают разрозненные обрывки. В третьем томе своего замечательного «Философского словаря» Фриц Маутнер пишет: «Кажется, животные наделены лишь смутным предощущением временной последовательности и протяженности. Напротив, человек — особенно если он еще и психолог новейшей школы — может различать во времени два ощущения, которые разделяет одна пятисотая секунды». В посмертно изданной книге Гюйо — «*La g n se de l'idée de temps*»², 1890 — есть несколько похожих пассажей. Успенский («*Tertium Organum*»³, глава девятая) встречается проблему во всеоружии риторики, утверждая, будто мир животных — двухмерный и они не в состоянии воспринять куб или шар. Любой угол для них — движение, последовательность во времени... Подобно Эдварду Карпентеру, Лидбетеру или Данну, Успенский провидит эпоху, когда человеческий разум откажется от линейного, последовательного времени и будет воспринимать мироздание поангельски, *sub specie aeternitatis*.

К тому же выводу, перемежая изложение жаргоном то психиатрии, то социологии, приходит и Хэрд. Или думает, что приходит. В первой главе книги он допускает особую разновидность времени — неподвижное время, которое мы попросту пересекаем. Трудно понять, то

¹ Животным дано только самое краткое и быстро пролетающее (время) — настоящее (*лат.*, перевод С. Ошерова).

² «Происхождение идеи времени» (*франц.*).

³ «Третье измерение» (*лат.*).

ли эта незабываемая мысль всего лишь метафора, отрицающая космическое, единообразное время Ньютона, то ли автор буквально имеет в виду сосуществование прошлого, настоящего и будущего. В последнем случае (не преминул бы отметить Данн) неподвижное время вырождается в пространство, задача перемещения потребовала бы *иного* времени...

То, что наши понятия о времени эволюционируют, кажется вполне вероятным и, может быть, даже неизбежным. А вот то, что подобная эволюция может осуществиться внезапно, представляется мне у автора легковесной добавкой и напоминает искусственную стимуляцию.

Гилберт Уотерхауз

«Краткая история немецкой литературы» (1943)

Равноудаленный от маркиза де Лапласа (заявившего, что может зашифровать в одной формуле все, что было, есть и будет) и от парадоксального ровно в обратном смысле доктора Рохаса (чья история аргентинской литературы превосходит объемом саму аргентинскую литературу), господин Гилберт Уотерхауз сумел написать на ста сорока страницах историю немецкой литературы, и отнюдь не во всем несообразную. При внимательном прочтении его пособие не вызывает ни оскорбленного, ни восхищенного чувства; самый очевидный и непоправимый его изъян — Де Куинси упрекал за него в свое время немецкую литературную критику — это недостаток впечатляющих примеров. Уделить ровно одну строку многоликому Новалису и злоупотребить этой строкой, поместив ее в малозначительный перечень романов, скроенных по образцу «Вильгельма Мейстера», — такое не назовешь щедростью. (Новалис не принял «Мейстера»; известны его слова о Гёте: «На редкость практичный поэт. Его поэзия похожа на английские товары: красиво, просто, удобно, прочно».) Традиционный пропуск Шопенгауэра и Маутнера меня задел, но не удивил:

ужас перед словом «философия» мешает критикам признать «Wörterbuch»¹ одного и «Parerga und Paralipomena»² другого самыми неисчерпаемыми и замечательными книгами эссе в немецкой литературе.

Кажется, немцы не в состоянии действовать, не воображая себя в роли учеников: они могут выигрывать сражения или кропать вялые и бесконечные романы, но только если чувствуют себя «истинными арийцами», викингими, чье достоинство попирают евреи, или протагонистами Тацитовой «Германии». (Об этой уникальной разновидности надежды на прошлое Фридрих Ницше писал: «Все чистокровные немцы давно покинули страну; сегодняшняя Германия — аванпост славянского мира на пути к русификации Европы». То же можно сказать об испанцах, которые объявляют себя внуками завоевателей Америки, тогда как внуки — это, скорее, мы, латиноамериканцы, а они — внучатые племянники...) Характерно, что боги отказали немцам в способности к безотчетной красоте. Этот изъян придает культу Шекспира в Германии трагичность какой-то неразделенной страсти. Немцы (Лессинг, Гердер, Гёте, Новалис, Шиллер, Шопенгауэр, Ницше, Стефан Георге...) с поразительной задушевностью чувствуют шекспировскую атмосферу, в то же время понимая, что сами они не в силах творить с таким пылом и непосредственностью, с такой счастливой легкостью и таким непринужденным блеском. «Unser Shakespeare» — «наш Шекспир» — говорят или могли бы сказать немцы, зная, что обречены на совсем другое искусство: искусство рассчитанных символов или спорных идей. Читая авторов вроде Гундольфа («Shakespeare und der deutsche Geist»³) или Паскаля («William Shakespeare in Germany»⁴), невозможно не по-

¹ «Словарь» (нем.).

² «Афоризмы и максимы» (нем.).

³ «Шекспир и немецкий дух» (нем.).

⁴ «Уильям Шекспир в Германии» (англ.).

чувствовать эту ностальгию или внутренний разлад немецкого ума, эту вековую трагедию, герой которой — не один человек, а многие поколения.

Уроженцы других краев могут быть необдуманно жестокими или неожиданно смелыми; немцам нужна школа самопожертвования, этика бесчестья.

Среди всех кратких историй немецкой литературы самая удачная, насколько знаю, принадлежит Карлу Хайнеманну и опубликована Крёнером; самая необязательная и неподъемная — доктору Максу Коху. Последняя обесценена патриотическими предрассудками и отважно уродует испанский язык стараниями некоего каталонского издателя.

М. Дэвидсон
«Спор о свободе воли»

Этот том мыслился как история пространной и многовековой полемики между детерминистами и приверженцами свободной воли, но не стал или не полностью стал такой историей. Причина — ошибочный метод, избранный автором. Последний ограничивается изложением различных философских систем, соотнося каждую доктрину с исходной проблемой. Что неверно или недостаточно, поскольку речь идет о вполне специальной проблеме, наиболее полное обсуждение которой и разыскивать следовало в специально посвященных ей текстах, а не в отдельных параграфах философского канона. Насколько понимаю, к таким текстам относятся «The Dilemma of Determinism»¹ Джеймса, пятая книга сочинения Боэция «De consolatione Philosophiae»², а также трактаты Цицерона «De divinatione» и «De fato»³.

¹ «Дилемма детерминизма» (англ.).

² «Об утешении Философией» (лат.).

³ «О дивинации», «О судьбе» (лат.).

Древнейшая разновидность детерминизма — судебная астрология. Дэвидсон с этим согласен и отводит ей первые главы книги. Он говорит о влиянии планет, но недостаточно ясно излагает учение стоиков, по которому каждая из частей мирового целого втайне предвосхищает остальные. «Все происходящее — знак того, что произойдет впредь», — заявляет Сенека («Naturales quaestiones»¹, II, 32). Уже Цицерон объяснял: «Стоикам не нравится, что боги вникают в выемку печени каждого жертвенного животного или в крики птиц, так как это, считают они, не пристало богам и недостойно их величия — одним словом, не может быть никоим образом. Но так уж с самого начала устроен мир, говорят они, что определенным явлениям предшествуют определенные признаки, иные во внутренностях жертвенных животных, иные — птиц, иные — в молниях, иные — в звездах, иные — в сновидениях, иные — в речах исступленных прорицателей... Раз все происходит от судьбы... то если мог найтись такой смертный, который мог бы духом своим обозреть всю цепь причин, то он не мог бы ни в чем ошибаться. Ибо тот, кто знает причины будущих событий, тот, несомненно, знает все, что произойдет в будущем»². Почти два тысячелетия спустя маркиз де Лаплас поклялся, будто сможет зашифровать в одной математической формуле весь окружающий нас в эту секунду мир, чтобы затем вывести из этой формулы все, что было и будет.

Цицерона Дэвидсон пропускает, пропускает он и казненного Боэция. Однако последнему теологи обязаны самой изящной возможностью примирить человеческий произвол с Божественным Провидением. Что в человеческой воле, если Господь, еще не возжигая светил, знал каждый наш поступок и каждую нашу тайную мысль? Боэций тонко замечает, что наше чувство несвободы свя-

¹ «Изыскания о природе» (лат.).

² Перевод М. И. Рижского.

зано с тем, что Господу *заранее* известно, как мы поступим. Будь божественное знание приурочено к происходящему, не опережая его, мы бы не чувствовали, что воля в нас попрана. Нас унижает то, что наше будущее, пусть на секунду вперед, уже существует в Его сознании. Проясняя этот пункт, Бозций напоминает, что для Бога, суть Которого — вечность, никаких до и после попросту не может быть: разнообразие наших пространств и последовательность наших времен для Него — единство и одновременность. Бог не превосхищает моего будущего: оно — лишь часть единого времени Бога, Его неизменного настоящего. (При этом Бозций этимологически связывает «провидение» с «предвидением», что неточно, поскольку провидение, согласно существующим словарям, не ограничивается предвидением, а содержит еще идею упорядочения.)

Я упомянул Джеймса, который таинственным образом упущен Дэвидсоном, таинственным образом посвятившим целую главу полемике с Геккелем. Детерминисты отрицают во Вселенной существование возможности как таковой, иными словами — того, что могло произойти, а могло и не произойти. Джеймс предполагает, что некий общий план в мироздании есть, но мельчайшие его подробности оставлены за нами¹. Хочется спросить, что такое подробности, с точки зрения Бога? Физическая боль, отдельная судьба, этика? Возможно.

О дубляже

Комбинаторные возможности искусства не бесконечны, но часто они пугающи. Греки породили химеру, чудовище с головами льва, дракона и козы; теологи II века — Троицу, в которой неразделимо сочленены

¹ Принцип Гейзенберга — говорю без уверенности и со страхом — кажется, не противоречит такому предположению.

Отец, Сын и Дух; китайские зоологи — Цзы-ян, сверхъестественную пурпурную птицу с шестью лапами и четырьмя крыльями, но без лица и глаз; геометры XIX века — гиперкуб, четырехмерную фигуру, содержащую бесконечное количество кубов с восемью кубами и двадцатью четырьмя плоскостями. Голливуд обогатил этот бесплодный тератологический музей; благодаря хитрости, именуемой «дубляжом», он предлагает нам чудовищ, сочетающих знаменитые черты Греты Гарбо с голосом Альдонсы Лоренсо. Как же не обнародовать того изумления, которое мы испытываем перед лицом этого удручающего чуда, перед этими хитроумными фонетико-визуальными аномалиями?

Сторонники дубляжа (возможно) приведут тот довод, что возражения, которые он вызывает, могут быть в равной мере приложимы к любому случаю перевода. Этот довод игнорирует или обходит стороной главный недостаток дубляжа: произвольную пересадку иного голоса и чужой речи. Голос Хепберн или Гарбо не является чем-то несущественным: для мира он один из атрибутов, их определяющих. Следует также напомнить, что мимика английского языка отличается от мимики испанского¹.

Говорят, в провинции дубляж пришелся по вкусу. Но это не более чем довод силы; что же касается меня, то до тех пор, куда собственные умозаключения *connaisseur*'ов из Чилечито или Чивилькоя не опубликованы, я не отступлюсь от своего. Говорят, что дубляж кажется изумительным или хотя бы терпимым тем, кто не знает английского. Мое знание английского менее совершенно, чем незнание русского; но, несмотря на это, я соглашусь пересмотреть «Александра Невского» только на том языке, на котором он был снят, и я с энтузи-

¹ Многие зрители задаются вопросом: коли существует узурпация голоса, почему бы не быть узурпации внешности? Когда же эта система будет доведена до совершенства? Когда же мы непосредственно увидим Хуану Гонсалес в роли Греты Гарбо в роли шведской королевы Кристины?

азмом посмотрю его в девятый или в десятый раз, если он будет идти на языке оригинала или на том языке, который я сочту за язык оригинала. Это последнее замечание существенно: общее сознание подмены, обмана хуже дуближа, хуже той подмены, которую дуближ в себе заключает.

Нет такого сторонника дуближа, который бы в конце концов не вспомнил о предназначительности и предопределенности. Они клянутся, что это средство — плод неумолимой эволюции и что скоро мы окажемся перед выбором: либо смотреть дублированные фильмы, либо не смотреть фильмов вовсе. Принимая во внимание упадок мирового кино (которому едва ли в состоянии противостоять одинокие исключения вроде «Маски Димитрия»), второй вариант — не особенно болезненный. Ахинея последнего времени — я имею в виду «Дневник нациста» из Москвы и «Историю доктора Васселя» из Голливуда — делает второй вариант чем-то вроде негативного рая. «Sight-seeing is the art of disappointment»¹, — заметил Стивенсон; это определение подходит кинематографу, а также — удручающе часто — и тому непрерывному упражнению, которое нельзя перенести на потом и которое называется «жизнь».

Очередное превращение д-ра Джекила и Эдварда Хайда

Это уже третье оскорбление, нанесенное Голливудом Роберту Луису Стивенсону. Теперь оно именуется «Человек и зверь» и лежит на совести Виктора Флеминга, со зловещей точностью перенесшего на экран все эстетические и моральные дефекты предыдущей версии (диверсии? перверсии?) Рубена Мамуляна. Начну с послед-

¹ Осмотр достопримечательностей — это искусство разочарования (англ.).

них дефектов — моральных. В романе 1886 года доктор Джекил, как всякий человек, морально раздвоен, тогда как его ипостась Эдвард Хайд — безоговорочный и беспримесный злодей; в фильме года 1941-го юный патологоанатом доктор Джекил — сама непорочность, а его ипостась Хайд — развратник с чертами садиста и циркача. Добро, по разумению голливудских мыслителей, — это помолвка с целомудренной и состоятельной мисс Ланой Тернер, Зло же (так занимавшее Юма и ересиархов Александрии) — это незаконное сожителство с френкен Ингрид Бергман или Мириам Хопкинс. Не стоит труда объяснять, что Стивенсон не несет за подобное толкование или уродование проблемы ни малейшей ответственности. В заключительной главе повести он сам называет пороки Джекила: чувственность и лицемерие, а в одном из своих «Ethical Studies»¹ в 1888 году берется перечислить «все проявления истинно дьявольской сущности» и составляет следующий список: «Зависть, коварство, ложь, рабье молчание, порочащая правда, клевета, мелкое тиранство, отравление домашней жизни жалобами». (От себя добавлю, что сексуальные отношения, если к ним не примешивается предательство, алчность или тщеславие, в сферу этики не входят.)

Эстетика ленты еще рудиментарней, чем ее теология. В книге единая природа Джекила и Хайда составляет тайну и приберегается до конца девятой главы. Аллегорическая повесть принимает вид детективного романа, читатель не догадывается о том, что Джекил и Хайд — один человек, само название книги наводит на мысль о двух разных героях. Перенести этот прием на экран не составляет никакого труда. Представим себе такую детективную проблему: в действии участвуют два известных публике актера (взять хотя бы Спенсера Треси или Джорджа Рафта); они могут пользоваться одними и теми же репликами, упоминать факты, предполагающие у них общее

¹ «Изыскания о морали» (англ.).

прошлое; и когда зритель забывает, кто из них — кто, один выпивает волшебный напиток, превращаясь в другого. (Конечно, выполнение подобного плана потребует двух-трех фонетических хитростей: нужно изменить имена героев и т. п.) Человек куда более просвещенный, чем я, Виктор Флеминг не верит ни в чудо, ни в тайну: в первых же сценах фильма Спенсер Треси без колебаний глотает переменчивый настой и превращается в Спенсера Треси под другим париком и с чертами негроида.

Отойдя от дуалистической притчи Стивенсона и приблизившись к «Беседе птиц», написанной (в двенадцатом веке нашей эры) Фаридаддином Аттаром, мы вполне можем вообразить себе пантеистический фильм, где многочисленные персонажи становятся в конце Единым, который неунничтожим.

Лесли Уэзерхед
«После смерти»

Однажды я составил антологию фантастической литературы. Не исключаю, что именно ее среди немногих избранниц спасет когда-нибудь новый Ной от нового потопа, но тем более должен признать свою вину: я не включил в нее непредсказуемых и несравненных мастеров жанра — Парменида и Платона, Иоанна Скота Эриугену и Альберта Великого, Спинозу и Лейбница, Канта и Фрэнсиса Брэдли. Чего, в самом деле, стоят все чудеса Уэллса либо Эдгара Аллана По — цветок, принесенный из будущего, или подчиняющийся гипнозу мертвец — рядом с изобретением Бога, кропотливой теорией существа, которое едино в трех лицах и одиноко пребывает вне времени? Что значит камень безоар рядом с предустановленной гармонией? Кто такой единорог перед Троицей, а Луций Апулея — перед множасьимися Буддами Большой Колесницы? И что такое все ночи Шахразады в сравнении с одним доводом Беркли? Итак,

я воздал должное многовековому созиданию Бога, но Ад и Рай (бесконечная награда и бесконечная кара) — не менее чудесные и ошеломляющие свидетельства человеческого воображения.

Богословы называют Раем место вечного блаженства и радости, предупреждая, что адским мукам доступ сюда закрыт. Четвертая глава рецензируемой книги с полным основанием стирает эту границу. И Ад, и Рай, утверждает автор, — это не точки в пространстве, а предельные состояния души. Таково же мнение Андре Жида («Дневник», с. 677), говорящего о внутреннем Аде, открытом, впрочем, уже в строке Мильтона: «Which way I fly is Hell, myself is Hell»¹.

Отчасти о том же пишет и Сведенборг, чьи безутешные души предпочитают пещеры и топи непереносимому для них сиянию Рая. Уэзерхед отстаивает мысль о единой и разнородной запредельности, которая, смотря по наклонностям души, может быть Адом, а может — Раем.

Рай чуть ли не для каждого из нас означает блаженство. Но Батлер на исходе XIX века создал Рай, где все не исключены неудачи (да и кто бы вынес непрерывное счастье?); соответственно, и в Аду нет ничего отталкивающего, разве что сны. Году в 1902-м Шоу оснастил Ад химерами эротики, самопожертвования, честолюбия и чистой вечной любви, перенеся в Рай способность понять мир («Man and Superman»², действие третье).

Уэзерхед — писатель средний, почти никакой, он считался душеспасительной словесности, и все же он чувствует, что слепое стремление к чистому и вечному блаженству по ту сторону смерти не менее смехотворно, чем по эту. Он пишет: «Высший смысл блаженства, называемого Раем, — это служение, безоглядное и добровольное соучастие в трудах Христовых. Служа другим душам в других мирах, мы, не исключено, хоть немного помогаем

¹ Мой Ад везде со мной. Ад — это я (англ.).

² «Человек и сверхчеловек» (англ.).

спасению своей собственной». И еще: «Мука Рая бездонна, и чем ближе мы к Богу в этом мире, тем глубже можем разделить Его жизнь в мире ином. А жизнь Бога — это мука. Он несет в сердце все грехи, все беды, все страдания мира. И пока на земле есть хоть один грешник, в Раю не может царить блаженство». (Оригену, который учил о конечном единении Творца со всею тварью, включая бесов, этот сон уже снился.)

Не знаю, что думает об этих полутеософских догадках читатель. Католики (имею в виду аргентинцев) верят в мир иной, но, насколько я заметил, не интересуются им. Я — напротив: интересуюсь, но не верю.

Из книги

**ВСЕМИРНАЯ
ИСТОРИЯ
БЕССЛАВЬЯ**

ЖЕСТОКИЙ ОСВОБОДИТЕЛЬ ЛАЗАРУС МОРЕЛЬ

Отдаленная причина

В 1515 году отцу Бартоломе де Лас Касасу стало очень жалко индейцев, изнемогавших от непосильного труда в аду антильских золотых копей, и он предложил императору Карлу V ввозить негров, чтобы от непосильного труда в аду антильских золотых копей изнемогали негры. Этому любопытному извращению чувств филантропа мы обязаны бесчисленными следствиями: отсюда блюзы Хэнди, успех в Париже художника с Восточного берега Педро Фигари, превосходная проза, трактующая о беглых рабах, другого уругвайца, дона Висенте Росси, мифологическое величье Авраама Линкольна, пятьсот тысяч погибших в Войне между Севером и Югом, три миллиарда триста миллионов, потраченных на военные пенсии, статуя мнимого Фалучо, включение глагола «линчевать» в тринадцатое издание Академического словаря, страстный фильм «Аллилуйя», мощная штыковая атака Солера во главе его «смуглых» и «черных» в Серрито, прелесть сеньориты такой-то, негр, убивший Мартина Фьерро, пошлая румба «Эль Манисеро», пресеченный и заточенный наполеоновский порыв Туссен-Лувертюра, крест и змея на Гаити, кровь коз, зарезанных ножом папалоа, хабанера как мать танго, танец кандомбе.

А кроме того, преступная и великолепная жизнь жестокого освободителя Лазаруса Мореля.

Место

Миссисипи, Мать Вод, самая длинная река в мире, была достойным поприщем для этого несравненного поддла. (Открыл ее Альварес де Пинеда, и первым ее исследователем был капитан Эрнандо де Сото, конкистадор, который завоевал Перу и скрашивал месяцы тюремной жизни инке Атауальпе, обучая его игре в шахматы. Когда капитан умер, его могилой стали воды этой реки.)

Миссисипи — широкогрудая, бесконечно длинная и смуглая сестра рек Парана, Уругвай, Амазонка и Ориноко. Воды этой реки имеют цвет кожи мулата — более четырехсот миллионов тонн ила, принесенного ими, ежегодно загрязняют Мексиканский залив. Такое количество почтенных древних нечистот привело к образованию дельты, где гигантские болотные кипарисы растут на отбросах непрестанно размываемого континента, а топкие лабиринты, усеянные дохлой рыбой и заросшие тростником, все расширяют границы и мирную тишину зловонной своей империи. Севернее, на широтах Арканзаса и Огайо, также простираются низменности. Живет там желтолицее племя изможденных бедняг, болеющих лихорадкой, с жадностью глядящих на камни и железо, потому что у них нет ничего, кроме песка, да древесины, да мутной воды.

Люди

В начале девятнадцатого века (нас интересует именно это время) обширные хлопковые плантации на берегах Миссисипи обрабатывали негры, трудившиеся от зари до зари. Спали они в бревенчатых хижинах на земляном полу. Все родственные связи, кроме отношения «мать — дитя», были чисто условными и туманными. Имена были, но многие обходились без фамилий. Читать негры не умели. Мягким фальцетом они напевали свои песни, удлинняя английские гласные. Работали рядами, согнувшись под

бичом надсмотрщика. Порой убегали, тогда бородатые мужчины вскакивали на красивых лошадей, а сильные охотничьи собаки шли по следу.

К основе, состоявшей из животной надежды и африканских страхов, они прибавили слова Писания: их верой стала вера в Христа. Взмолвлено хором они пели: «Go down, Moses»¹. В Миссисипи они видели некое подобие мутной реки Иордан.

Владельцами этой труженицы-земли и этих негров-рабов были праздные, жадные длинноволосые господа, обитавшие в больших домах, глядевшихся в реку, — с непременным псевдогреческим портиком из белой сосны. Хороший раб стоил дорого и тянул недолго. Некоторые были настолько неблагодарны, что вскоре заболели и умирали. Следовало выжимать из этих ненадежных типов максимум прибыли. Поэтому их держали в поле от первого луча солнца до последнего, поэтому ежегодно собирали со своих земель урожай хлопка, или табака, или сахара. Утомленная и задерганная непрерывной обработкой земля быстро истощалась; в плантации вклинивались густые заросли сорняков. На заброшенных фермах, в предместьях, в чащах тростника и на вонючих болотах жили роог whites, белые бедняки. То были рыболовы, охотники за чем придется, скотоводы. Они нередко выпрашивали у негров куски краденой пищи и в своем жалком прозябании тешились одной горделивой мыслью, что у них-то кровь чистая, без примеси. Одним из них был Лазарус Морель.

Наш герой

Публикуемые в американских журналах дагеротипы Мореля не аутентичны. Отсутствие подлинных изображений человека, столь запоминающегося и знаменитого,

¹ «Сойди, Моисей» (англ.).

наверняка не случайно. Можно предположить, что Морель уклонялся от посеребренной пластинки главным образом для того, чтобы не оставлять лишних следов да к стати поддержать таинственность... Однако мы знаем, что в молодости он был некрасив и что слишком близко посаженные глаза и тонкие губы не располагали в его пользу. Впоследствии годы придали ему ту особую величавость, которая бывает у поседевших негодяев, у удачливых и оставшихся безнаказанными преступников. Он был истый аристократ-южанин, несмотря на нищее детство и бесчестную жизнь. Недурно зная Священное Писание, он произносил проповеди с необычайной убедительностью. «Видел Лазаруса Мореля на кафедре, — записывает некий владелец игорного дома в Батон-Руж, штат Луизиана, — слушал его назидательные речи и видел, как у него на глазах проступали слезы. Я-то знал, что он прелюбодей, похититель негров и убийца перед лицом Господа, но и мои глаза плакали».

Другое яркое свидетельство этих благочестивых порывов исходит от самого Мореля. «Я открыл наугад Библию, наткнулся на подходящий стих у апостола Павла и говорил проповедь час двадцать минут. Не потеряли зря это время и Креншоу с товарищами — они покамест угнали у моих слушателей всех лошадей. Мы их продали в штате Арканзас, кроме одного гнедого, горячего коня, которого я придержал для собственного употребления. Креншоу он тоже понравился, но я его убедил, что конь этот ему не подходит».

Метод

Красть лошадей в одном штате и продавать их в другом было лишь незначительным отклонением в преступной истории Мореля, однако это занятие уже предвещало тот метод, который обеспечил ему прочное место во Всеобщей Истории Бесславья. Метод, единственный не

только по обстоятельствам *sui generis*¹, его определившим, но и по требующейся для него низости, по сатанинской игре на надежде и по постепенному развороту, схожему с мучительным развитием кошмара. Аль Капоне и Бэгс Моран орудуют огромными капиталами и покорными автоматическими ружьями в большом городе, но их занятие достаточно пошлое. Они спорят из-за монополии, только и всего... Что до численности шайки, так Морель под конец командовал какой-нибудь тысячей молодцов, и все они приносили ему клятву верности. Двести входили в Верховный совет, издававший приказы, которые выполнялись остальными восемьюстами. Опасности подвергались подчиненные. В случае бунта их предавали суду либо просто бросали в быстрые мутные воды реки с надежным камнем на ногах. Частенько то были мулаты. Их бандитская роль состояла в следующем.

Они объезжали — для пущего почтения шеголяя дорогим перстнем — обширные плантации Юга. Находили какого-нибудь несчастного негра и обещали ему свободу. Убеждали его бежать от хозяина, чтобы они могли продать его вторично на какую-нибудь отдаленную плантацию. Тогда, мол, они дадут ему столько-то процентов от вырученных денег и помогут бежать снова. Потом доставят его в один из свободных штатов. Деньги и воля, звонкие серебряные доллары и воля — можно ли было предложить что-либо более соблазнительное? И раб решался на свой первый побег.

Естественным путем для бегства была река. Каноэ, трюм корабля, шлюпка, необозримо огромный плот с будкой на одном конце или с высокими парусиновыми палатками — не все ли равно как, главное, знать, что ты движешься, что ты в безопасности на неустанно текущей реке... Негра продавали на другой плантации. Он опять убегал в тростниковые заросли или прятался в пустых бараках. Тогда грозные благодетели (к которым он уже

¹ Своеобразным (*лат.*).

начинал испытывать недоверие) говорили ему о каких-то непредвиденных расходах и заявляли, что вынуждены его продать в последний раз. Когда он вернется, ему отдадут проценты за две продажи и он будет свободен. Негр разрешал себя продать, какое-то время работал, потом решался на последнее бегство, несмотря на охотничьих собак и грозившую порку. Он возвращался окровавленный, потный, отчаявшийся, засыпающий на ходу.

Окончательная свобода

Следует рассмотреть юридический аспект этих фактов. Молодчики Мореля не продавали негра до тех пор, пока первый его хозяин не объявит о его бегстве и не предложит награду за поимку беглеца. Тогда любой был вправе задержать его, и последующая продажа представляла собой лишь некое злоупотребление доверием беглеца, но не похищение. Обращаться же к гражданскому правосудию было бесполезно и накладно — убытки никогда не возмещались.

Все это, казалось, должно было избавить от опасений. Однако нет. Негр мог заговорить, в порыве благодарности или горя негр мог проговориться. Несколько флагов ячменного виски в публичном доме в Эль-Каиро, штат Иллинойс, где этот сукин сын, этот потомственный раб станет транжирить кругленькую сумму, которую они должны ему отдать ни за что ни про что, — и конец тайне. Север в эти годы мутила партия аболиционистов, шайка опасных безумцев, которые отрицали собственность, проповедовали освобождение негров и подбивали их убежать. Морель отнюдь не желал, чтобы его причислили к этим анархистам. Он был не янки, он был белый с Юга, сын и внук белых, и он питал надежду со временем удалиться от дел, зажить барином и обзавестись хлопковыми плантациями и рядами гнущих спину рабов. С его опытом он не мог себе позволить рисковать зря.

Беглец ждал освобождения. Тогда хмурые мулаты Лазаруса Мореля передавали друг другу приказ — порой всего лишь шевельнув бровью — и освобождали негра от зрения, от слуха, от осязания, от дневного света, от окружающей подлости, от времени, от благодетелей, от милосердия, от воздуха, от собак, от Вселенной, от надежды, от труда и от него самого. Пуля, удар ножом в живот или кулаком по голове — точные сведения получали черепахи и рыбы-усачи в Миссисипи.

Крах

Дело, которому служили верные люди, должно было процветать. К началу 1834-го Морель «освободил» уже около семисот негров, и еще немало собиралось последовать примеру этих «счастливых». Зона деятельности расширилась, понадобилось принять новых членов. Среди принесших клятву новичков был один парень, Вирджил Стюарт из Арканзаса, который очень скоро выделился своей жестокостью. Парень этот был племянником одного аристократа, потерявшего большое число рабов. В августе 1834 года Вирджил нарушил клятву и выдал Мореля и всех остальных. Дом Мореля в Новом Орлеане был осажден полицией. Но по ее оплошности или с помощью подкупа Морелю удалось бежать.

Прошло три дня. Морель это время скрывался на улице Тулуз в старинном доме, где был патио с вьющимися растениями и статуями. Он, говорят, ел очень мало и все бродил босиком по большим темным покоем, задумчиво куря сигареты. Через служившего в этом доме раба он передал два письма — в город Натчез и в Ред-Ривер. На четвертый день в дом вошли трое мужчин и побеседовали с ним до рассвета. На пятый день к вечеру Морель встал, попросил наваху и тщательно сбрил себе бороду. Затем оделся и вышел. Неторопливо, спокойно он прошел по северному предместью. И только оказавшись за

городом, на прибрежных низменностях Миссисипи, зашагал быстрее.

План его был вдохновлен пьяной отвагой. Морель хотел воспользоваться последними людьми, которые еще должны были его чтить: неграми-рабами на Юге. Они же видели, как их товарищи бежали, видели, что те не возвращаются. Следовательно, они верили, что беглецы на воле. План Мореля состоял в том, чтобы поднять всеобщее восстание негров, захватить и разграбить Новый Орлеан и занять всю его территорию. Низвергнутый и почти уже уничтоженный предательством, Морель замыслил ответ в масштабах континента, — ответ, поднимавший преступника до искупления и до Истории. С этой целью он направился в Натчез, где его имя было более всего в почете. Привожу собственный его рассказ об этом путешествии:

«Я шел четыре дня пешком, прежде чем удалось достать лошадь. На пятый день сделал привал у какого-то ручейка, чтобы запастись водой и отдохнуть. Сажу я на бревне и гляжу на дорогу, по которой шел, как вдруг вижу: приближается ко мне всадник на породистом вороном. Как увидел я его, сразу решил отнять коня. Приготовился, навел на него мой славный револьвер и приказал спешиться. Он приказ исполнил, а я взял в левую руку поводья, показал ему на ручеек и говорю, чтобы шел вперед. Прошел он вар двести и остановился. Я приказал раздеться. Он сказал: „Если уж вы хотите меня убить, дайте помолиться перед смертью“. Я ответил, что у меня нет времени слушать его молитвы. Он упал на колени, и я всадил ему пулю в затылок. Потом рассек живот, вытащил внутренности и бросил их в ручей. Потом обшарил карманы, нашел в них четыреста долларов, тридцать шесть центов и кучу бумажек, с которыми я не стал возиться, их рассматривать. Сапоги у него были новехонькие и мне как раз впору. Мои-то уж совсем износились, я кинул их в ручей.

Так я обзавелся лошадью, чтобы въехать в Натчез верхом».

Конец

Морель во главе взбунтовавшихся негров, которые мечтают его повесить, Морель, повешенный отрядами негров, которыми он мечтал командовать, — с прискорбием признаюсь, что история Миссисипи не воспользовалась этими великолепными возможностями. Вопреки поэтической справедливости (или поэтической симметрии) также и река, у которой свершались его преступления, не стала его могилой. Второго января 1835-го Лазарус Морель слег с воспалением легких в больнице в Натчезе, записанный под именем Сайлеса Бакли. В общей палате один из больных его узнал. Второго и четвертого января на нескольких плантациях рабы пытались поднять бунт, но их усмирили без большого кровопролития.

БЕСПАРДОННЫЙ ЛЖЕЦ ТОМ КАСТРО

Называю его этим именем, ибо под таким именем его знали в 1850-х годах на улицах и в домах чилийских городов Талькауано, Сантьяго и Вальпараисо, и по справедливости ему надлежит называться так снова, возвращаясь в эти края — пусть всего лишь в виде призрака и субботнего развлечения¹. Метрическая запись в Уоппинге представляет его как Артура Ортона, сообщая дату рождения — 7 июня 1834 года. Мы знаем, что он был сыном мясника, что изведал в детстве отупляющую скудость бедных кварталов Лондона, а затем почувствовал зов моря. В последнем факте нет ничего необычного. Run away to sea, сбежать на море, — традиционный английский способ разрыва с родительской властью, этакое посвящение в герои. Его одобряет географическая наука и даже Писание. (Псалом CVI: «Отправляющиеся на кораблях в море, производящие дела на больших водах видят дела Господа и чудеса Его в пучине».) Ортон удрал из своего убогого краснокирпичного, закопченного предместья, отплыл в море, с неизбежным разочарованием созерцал Южный Крест и сбежал с корабля в гавани Вальпараисо. Был он тихим, безобидным дурачком. По логике вещей он мог (и должен был) умереть с голоду, однако его глуповатая веселость, не сходящая с лица улыбка и беспредельная кротость снискали ему симпатии некоего семейства Кастро, чью фамилию он и принял. Иных следов этого южноамериканского эпизода не осталось, но, видимо, благо-

¹ Пользуюсь этой метафорой, дабы напомнить читателям, что эти «бесславные биографии» публиковались в субботнем приложении к вечерней газете.

дарность Тома не иссякла, ибо в 1861 году он появляется в Австралии все под той же фамилией: Том Кастро. В Сиднее он познакомился с Боглем, слугою-негром. Богль, отнюдь не будучи красавцем, отличался той степенной, величавой осанкой и монументальностью прочно построенного здания, какая бывает свойственна негру солидных лет, солидной комплекции и таких же манер. Однако второй его натурой было то, в чем учебники этнографии его расе отказывают: способность к гениальным озарениям. Далее мы увидим подтверждение этому. Богль был человек воздержанный и благовоспитанный, древние африканские инстинкты были крепко обузданы истовым и даже неистовым кальвинизмом. Если не считать явлений ему Господа (о чем речь пойдет ниже), он был абсолютно нормален, без каких-либо отклонений, кроме тайного, неизбывного страха, который его останавливал на перекрестках, — ему чудилось, что то ли с востока или с запада, с юга или с севера на него наедет мчащийся экипаж и его погубит.

Ортон увидел его как-то под вечер на оживленном перекрестке Сиднея — страхась воображаемой гибели, Богль никак не мог решиться сделать хоть шаг. Понаблюдав за ним довольно долго, Ортон подал ему руку, и они оба с некоторым удивлением пересекли вполне безопасную улицу. С этой минуты давно угасшего вечера между ними установились отношения опеки: опеки внешне нерешительного, величавого негра над толстым вралем из Уоппинга. В сентябре 1865 года оба они прочитали в местной газете полное отчаяния обращение.

Обожаемый покойник

В конце апреля 1854 года (когда Ортон был предметом бурного чилийского гостеприимства, столь же широкого, как их патио) в водах Атлантики потерпел крушение пароход «Мермейд», направлявшийся из Рио-де-Жанейро в

Ливерпуль. В числе погибших значился Роджер Чарлз Тичборн, англичанин, военный, выросший во Франции, старший сын в одном из знатнейших католических семейств Англии. Трудно поверить, что гибель этого офранцузенного юноши, который говорил по-английски с самым изысканным парижским акцентом и вызывал у людей ту особую неприязнь, которую возбуждают только французское остроумие, любезность и педантичность, стала поворотным событием в судьбе Ортона, никогда с покойником не встречавшегося. Леди Тичборн, потрясенная мать Роджера, отказалась поверить в его смерть и стала рассылать отчаянные обращения в самые читаемые газеты. Одно из этих обращений оказалось в мягких траурно-черных руках Богля, у которого возник гениальный замысел.

Преимущества непохожести

Тичборн был стройный молодой аристократ с утонченными манерами, смуглым цветом лица, черными прямыми волосами, живым взглядом и четкой, даже до чрезмерности, речью; Ортон был неотесанный мужлан с большим брюхом, вьющимися каштановыми волосами, сонным взглядом и невнятной, сбивчивой речью. Богль решил, что Ортону надо сесть на первый же отплывающий в Европу пароход и оправдать надежду леди Тичборн, объявив, что он ее сын. В плане этом была какая-то безумная изобретательность. Попробую подыскать подходящий пример. Вот если бы в 1914 году некий аферист вздумал выдать себя за германского императора, он постарался бы выставить напоказ торчащие усы, парализованную руку, властную складку бровей, серый плащ, грудь в орденах и высокий шлем. Богль был хитрее: он бы изобразил кайзера безусым, без каких-либо военных атрибутов и орденских орлов и с безупречно здоровой левой рукой. Мы не будем развивать это сравнение — и так ясно, что негр представил Тичборна ожиревшего, с глупой приветливой

улыбкой, каштановыми волосами и неисправимым незнанием французского. Богль знал, что абсолютное воспроизведение желанного образа Роджера Чарлза Тичборна недостижимо. Знал он также, что, сколько бы черт сходства ни удалось подделать, они лишь подчеркнули бы некоторые неустранимые различия. Посему он вообще отказался от какого-либо сходства. Интуитивно он понял, что именно чудовищная несообразность притязаний будет лучшим доказательством того, что здесь не может быть речи об обмане, при котором никто не пошел бы на столь явное пренебрежение простейшими приемами. Не следует также забывать о всемогущем содействии времени: четырнадцать лет в Южном полушарии и в нужде могут ведь изменить человека.

Другое важное соображение: повторные безумные призывы леди Тичборн указывали на ее непоколебимую уверенность в том, что Роджер Чарлз не умер, на ее страстное желание признать его.

Встреча

Неизменно покладистый Том Кастро написал леди Тичборн. Чтобы подкрепить свою идентичность, он привел веские доказательства: две родинки возле левого уха и случай в детстве, пренеприятный и именно поэтому весьма памятный, когда на него напал рой пчел. Письмо было кратким и, что являлось вполне естественным для Тома Кастро и Богля, особой заботы об орфографии не обнаруживало. В пышном уединении парижского отеля пожилая дама читала и перечитывала его, заливаясь счастливыми слезами, и через день-другой действительно вспомнила приметы, на которые ссылались ее сын.

16 января 1867 года Роджер Чарлз Тичборн появился в этом отеле. Впереди него шел почтительный его слуга Эбенезер Богль. Стоял ослепительно солнечный зимний

день, утомленные глаза леди Тичборн были затуманены слезами. Негр распахнул настежь все окна. Свет сыграл роль маски: мать узнала блудного сына и заключила его в свои объятия. Теперь, когда она обрела его самого, ни к чему были газета и письма, посланные им из Бразилии, второстепенные, хотя и дорогие для нее реликвии, окрашивавшие ее унылое четырнадцатилетнее одиночество. Горделивым жестом она возвратила письма — все до одного.

Богль улыбнулся исподтишка: вот и удостоверение личности для кроткого призрака Роджера Чарлза.

Ad majorem dei gloriam¹

Счастливое узнавание — словно разыгранное по канонам классической трагедии — должно было увенчать эту историю, обеспечив или, по крайней мере, сделав возможным счастье всех троих: счастье подлинной матери, счастье самозваного покорного сына, счастье автора замысла, вознагражденного триумфом своей изобретательности. Но Судьба (назовем этим именем бесконечное взаимодействие тысяч переплетающихся причин) рассудила иначе. В 1870 году леди Тичборн скончалась, и родственники подали в суд на Артура Ортона, обвиняя его в узурпации имени и семейного положения. Им, родственникам, были неведомы слезы и одиночество, но не алчность, да они и не верили никогда в подлинность этого тучного и малограмотного блудного сына, столь некстати возникшего в Австралии. Ортона поддерживали многочисленные кредиторы, которые, в надежде получить долги, решили, что он и в самом деле Тичборн.

Помогала ему также дружба с семейным адвокатом Эдвардом Гопкинсом и с антикваром Френсисом Дж. Байджентом. Однако этого было недостаточно. Богль надумал, что для успешного исхода процесса необходимо за-

¹ К вящей славе Божией (*лат.*) — девиз ордена иезуитов.

ручиться мощной поддержкой общественного мнения. Он надел цилиндр, взял солидный зонт и отправился искать озарения на богатых улицах Лондона. Дело было под вечер. Богль бродил, пока луна медвяного цвета не удвоилась, отражаясь в прямоугольниках городских фонтанов. Господь посетил его. Богль подозвал извозчика и велел ехать в контору антиквара Байджента. Тот отправил пространное письмо в «Таймс», в котором утверждалось, что так называемый Тичборн наглый обманщик. Подписано оно было отцом Гудроном из Общества Иисуса. Дальше последовали другие разоблачения, также от папистов. Действие было незамедлительным, все порядочные люди, естественно, догадались, что сэр Роджер Чарлз стал мишенью чудовищного заговора иезуитов.

Экипаж

Процесс длился сто девяносто дней. Около сотни свидетелей дали показания, что обвиняемый действительно Тичборн, — в их числе несколько товарищей по оружию из шестого драгунского полка. Сторонники Тичборна неустанно твердили, что он не обманщик, — будь он обманщиком, он постарался бы подделать сходство с юношескими портретами своего прототипа. К тому же леди Тичборн признала его, а мать, бесспорно, не может ошибиться. Все шло хорошо или почти хорошо, пока перед судьями для дачи показаний не предстала давняя возлюбленная Ортона. Богля не смутил этот коварный маневр «родственников», он надел цилиндр, взял зонт и отправился искать на богатых улицах Лондона третье озарение. Нашел ли, мы уже никогда не узнаем. Неподалеку от Примроуз-хилл его настиг тот грозный экипаж, который преследовал его долгие годы. Богль увидел его приближение, закричал, но увернуться не успел. Его с силой швырнуло на камни. Страхи сбылись — копыта извозчицкй клячи проломили ему череп.

Призрак

Том Кастро был призраком Тичборна, но призраком беспомощным, движимым гениальным умом Богля. Когда ему сообщили, что негр погиб, призрак стал блекнуть. Он продолжал врать, но со слабеющим азартом и нелепыми противоречиями. Конец дела предвидеть было нетрудно. 27 февраля 1874 года Артура Ортона, он же Том Кастро, приговорили к четырнадцати годам каторжных работ. В тюрьме он снискал любовь окружающих — это всегда было главной его заботой. За образцовое поведение срок ему сократили на четыре года. Когда же пришлось покинуть этот последний гостеприимный — я разумею, тюремный — кров, он стал ездить по городам и весям Соединенного Королевства, выступая с небольшими сообщениями, в коих заявлял о своей невинности или, напротив, подтверждал свою вину. Скромность его и стремление быть приятным настолько укоренились в нем, что не раз он начинал вечер с оправдания себя, а заканчивал признанием вины, всегда идя навстречу настроениям публики.

2 апреля 1898 года он умер.

ВДОВА ЧИНГА, ПИРАТКА

Слово «корсарша» может ненароком вызвать воспоминания не слишком приятного свойства об иных пошловатых сарсуэлах, где девицы, по виду явные горничные, изображают пираток, танцующих на волнах из раскрашенного картона. И тем не менее были корсарши — женщины, знающие толк в морском деле, умевшие обуздать свирепые команды, преследовать и грабить корабли. Одной из них считалась Мэри Рид, однажды объявившая, что ремесло пирата не каждому по силам и, чтобы с честью делать это дело, надо быть таким же, как она, отважным женщиной. На первых порах своей славной карьеры, когда она еще не была капитаншей, одного из ее возлюбленных оскорбил судовой драгун. Мэри вызвала его на дуэль и сражалась с оружием в каждой руке — по старинному обычаю островов Карибского моря: в левой — громоздкий и капризный пистолет, в правой — верный меч. Пистолет дал осечку, но меч не подвел... В 1720 году далеко не безопасную деятельность Мэри Рид пресекла испанская виселица в Сантьяго-де-ла-Вега (Ямайка).

Другой пираткой в этих морях была Энн Боней, блистательная ирландка с высоким бюстом и огненной шевелюрой, не раз рисковавшая своим телом при abordage. Она стала товарищем Мэри Рид по оружию, а потом и по виселице. Ее возлюбленный, капитан Джон Ракмэм, тоже обрел свою петлю, причем в том же самом спектакле. Энн с горечью и презрением почти дословно повторила язвительные слова Айши, сказанные Боабдилу: «Если бы ты бился как мужчина, тебя бы не вздернули как собаку».

Еще одной, но более удачливой и знаменитой была пиратка, бороздившая воды Азии, от Желтого моря до

рек на границе Аннама. Я имею в виду искушенную в ратных делах вдову Чинга.

Годы ученичества

В 1797 году владельцы многих пиратских эскадр в этом море основали консорциум и назначили адмиралом некоего Чинга, человека опытного и достойного. Он так безжалостно и усердно грабил побережье, что до нитки обобранные жители пытались слезами и подношениями вымолить заступничество императора. Их отчаянные жалобы были услышаны: им приказали спалить деревни, забросить рыбацкий промысел, отойти в глубь страны и изучать неизвестную им науку, звавшуюся агрокультурой. Рыбаки так и сделали, а потерпевших на этот раз неудачу грабителей встретили пустынные берега. И потому пришлось им заняться разбоем на море, что наносило еще больший урон империи, ибо серьезно страдала торговля. Правительство, не слишком долго думая, велело бывшим рыбакам бросить плуг и быков и снова взяться за весла и сети. Но те воспротивились, помня недоброе прошлое, и власти приняли иное решение: назначить адмирала Чинга начальником императорских конюшен. Чинг поддался соблазну. Судовладельцы вовремя об этом узнали, и их праведный гнев вылился в щедрое угощение: они поднесли ему блюдо отравленных гусениц, приготовленных с рисом. Чревоугодие имело роковые последствия: прежний адмирал и новоиспеченный начальник императорских конюшен отдал душу богу морскому. Вдова, потрясенная сразу двумя изменами, собрала пиратов, сообщила им об интригах, призвала отвергнуть лицемерные милости императора и отказаться от службы неблагодарным судовладельцам, склонным потчевать отравой. Она предложила им действовать на свой страх и риск и выбрать нового адмирала. Избрана была она. Гибкая женщина с сонным взглядом и темно-

зубой улыбкой. Черные, лоснящиеся от масла волосы блестяли ярче, чем ее глаза.

Следуя ее хладнокровным приказам, все суда вышли в море навстречу штормам и опасностям.

Командование

Тринадцать лет продолжался непрерывный разбой. В армаду входили шесть флотилий под флагами разных цветов: красным, желтым, зеленым, черным, лиловым и серо-змеиным — на капитанском судне. Начальники звались Птица-и-Камень, Возмездие-Горных-Вод, Сокровище-Судовой-Команды, Волна-с-Многими-Рыбами и Высокое-Солнце. Регламент, составленный лично вдовой Чинга, был строг и непререкаем, а его стиль, точный и лаконичный, лишен выпренных риторических красот, сообщающих дутое величие официальному китайскому слогу, чудовищные примеры которого приводятся несколько ниже. Цитирую отдельные статьи Регламента:

«Вся сгруженная с вражеских судов добыча должна быть доставлена на склад и там пересчитана. Положенная каждому пирату пятая часть добычи будет ему своевременно выдана; остальное хранить на складе. Нарушение приказа карается смертью».

«Пират, оставивший свой пост без специального на то разрешения, несет наказание: ему публично прокалывают уши. Повторное преступление карается смертью».

«Торговлю женщинами, захваченными в поселениях, запрещено производить на палубе; следует ограничиться трюмом и только с разрешения суперкарго. Нарушение приказа карается смертью».

Из показаний пленных явствует, что пища пиратов состояла в основном из галет, жирных жареных крыс и вареного риса и что в дни сражений они подсыпали порох себе в спиртное. Крапленые карты и кости, чаша с вином и игра «фантан», дурманная трубка опиума и фонарики

скрашивали отдых. Из оружия предпочитали меч и бой вели сразу двумя руками. Перед тем как идти на abordаж, натирали скулы и тело чесночной настойкой, считавшейся верным средством от смертоносных укусов пуль.

Членов команды сопровождали их жены, а капитана — целый гарем из пяти-шести женщин, сменявшихся после побед.

Говорит Киа-Кинг, молодой император

В середине 1809 года был издан указ императора. Я переведу его первую и последнюю части. Стиль многим не нравится:

«Люди жалкие и порочные; люди, топчущие хлеб насущный и не внемлющие гласу вопиющих сборщиков налогов и сирот; люди, отвергающие истину печатных книг и слезы льющие, когда их взгляды устремляются на Север, — эти люди являются помехой благоденствию на наших реках и нарушают древнее спокойствие морей под нашей властью. Их ненадежные и хрупкие суденышки и днем и ночью борются с волнами. Их помыслы направлены на сотворение зла, и не друзья они, и не были они друзьями истинными морехода. О помощи ему они не помышляют и поступают с ним несправедливо и жестоко: не только грабят, но калечат или убивают. Не подчиняются они естественным законам мироздания, а потому и реки из своих выходят берегов, и берега затоплены водой, и сыновья идут против отцов, и время засух и дождей с годами изменилось...

...А посему велю тебе, мой адмирал Кво-Ланг, карать виновных. Не забудь, что милосердие — исконный атрибут монаршей власти и было бы весьма самонадеянно желать его присвоить. Будь беспощаден, праведен, будь мне послушен и непобедим».

Беглое упоминание о хрупкости лодок не имело, конечно, никаких оснований. Просто надо было приобод-

рять воинов Кво-Ланга. Спустя девяносто дней силы вдовы Чинг столкнулись с силами Центральной империи. Примерно тысяча судов сражалась от восхода и до захода солнца. Битву сопровождал аккомпанемент колокольчиков и барабанов, пушечных выстрелов и проклятий, гонгов и пророчеств. Силы империи были разбиты. Так и не представилось им случая проявить запрещенное снисхождение или предписанную жестокость. Кво-Ланг последовал обычаю, о котором наши побежденные генералы предпочитают забывать: покончил самоубийством.

Берега, объятые ужасом

И тогда шесть сотен воинственных джонок и сорок тысяч победивших пиратов гордой вдовы заполнили устье реки Сицзян, предавая селения огню и мечу, приумножая число сирот справа и слева по борту. Иные деревни сровняли с землей. Только в одной из них взяли тысячу пленных. Сто двадцать женщин, отдавшихся под зыбкую защиту тростниковых зарослей и ближних рисовых полей, были там найдены — их выдал несмолкаемый плач ребенка — и проданы затем в Макао. Весть о горьких слезах и свирепых расправах, хотя и неблизким путем, дошла до Киа-Кинга, Сына Неба. Кое-кто из историков уверяет, что она его опечалила менее, чем разгром карательной экспедиции. Так или иначе, он оснастил вторую, устрашающую по числу штандартов, матросов, солдат, оружия, припасов, астрологов и предсказателей. Командовать на этот раз пришлось Тинг-Квею. Несметное множество его кораблей заполнило дельту Сицзяна и отрезало выход пиратской эскадре. Вдова приготовилась к бою. Она знала, что бой будет трудным, неслыханно трудным, почти безнадежным, ибо дни и месяцы краж и безделья развратили людей. Но сражение не начиналось. Солнце

спокойно вставало и заходило за трепетавший тростник. И люди, и оружие были настороже. Полуденный зной размаривал, отдых томил.

Дракон и лисица

Между тем ленивые стайки драконов ежевечерне взмывали в небо с судов имперской эскадры и деликатно садились на воду и на палубы вражеских джонок. Эти легкие сооружения из тростника и бумаги напоминали воздушных змеев, а их пурпурный или серебристый цвет усиливал сходство. Вдова с любопытством разглядывала эти странные метеориты и вспоминала длинную и туманную притчу о драконе, который всегда опекает лису, несмотря на ее вечную неблагодарность и бесконечные проступки. Уже луна пошла на убыль, а фигурки из тростника и бумаги продолжали повествовать все ту же историю с чуть заметными отклонениями. Вдова печалилась и размышляла. Когда луна стала круглой в небе и в розовой воде, история, казалось, пришла к концу. Никто не мог предсказать, всепрощение или страшное наказание станет уделом лисицы, но неизбежный финал приближался. Вдова поняла. Она бросила оба свои меча в реку, преклонила колена на палубе и приказала везти себя на императорское судно.

Спускался вечер, небо кишело драконами, на этот раз желтыми. Вдова, поднимаясь на борт, прошептала такую фразу: «Лисица идет под крыло дракона».

Апофеоз

Летописцы сообщают, что лиса получила прощение и посвятила свою долгую старость торговле опиумом. Она перестала зваться Вдовой и взяла имя, в переводе с китайского означающее «Блеск Истинного Образования».

«С того самого дня (пишет один историк) все суда обрели покой. Бесчисленные реки и четыре моря стали надежными и добрыми путями.

Земледельцы смогли продать острые мечи, приобрести быков и пахать свое поле. Они свершали обряды жертвоприношения, молились на горных вершинах и радовались целыми днями, распевая песни за ширмами».

ПРЕСТУПНЫХ ДЕЛ МАСТЕР МАНК ИСТМЕН

Так это бывает в нашей Америке

Два четких силуэта на фоне небесно-голубых стен или чистого неба, два «куманька» в узких, строгих черных костюмах и туфлях на каблуке исполняют роковой танец, танец с ножами, пока из уха одного из них не процветет алая гвоздика, — это нож вонзился в человека, и он своей бесспорной смертью завершает этот танец без музыки. Другой, с видом покорности судьбе, нахлобучивает шляпу и посвящает свою старость рассказам об этом столь честном поединке. Вот и вся, со всеми подробностями, история убийства у нас. История головорезов Нью-Йорка более замысловата и гнусна.

Так это бывает в той Америке

История нью-йоркских банд (явленная миру в 1928 году Гербертом Эсбери в солидном труде на четырехстах страницах ин-октаво) полна путаницы и жестокостей в духе дикарских космогоний и их чудовищных несообразностей: подвалы бывших пивоварен, приспособленные под ночлежки для негров, малорослый трехэтажный Нью-Йорк, банды подонков, вроде «Болотных ангелов» («Swamp Angels»), которые околачивались в лабиринтах канализации, шайки беглых арестантов, вроде «Даубгреак Бойс» («Дети зари»), которые вербовали десяти-, одиннадцатилетних детей-убийц, наглые

силачи-одиночки, вроде «Страшил в цилиндрах» («Plug Uglies»), вызывавших безудержный хохот своими высоченными цилиндрами и широкими, развевающимися от ветров предместья сорочками, но при этом с дубинкой в правой руке и большущим пистолетом в кармане; банды негодяев, вроде «Мертвых кроликов» («Dead Rabbits»), которые вступали в драку, неся как стяг мертвого кролика на палке; молодцы, вроде Джона Делана «Денди», славившегося напомаженным коком на лбу, тростями с набалдашником в виде обезьяньей головы и изящной медной штучкой, которую он надевал на большой палец, чтобы выдавливать глаза противнику; ребята, вроде Кита Бернса, способного в один прием откусить голову живой крысе; или вроде Дэнни Лайонса «Слепого», рыжего парня с огромными невидящими глазами, сожителя трех шлюх, с гордостью его опекавших; всяческие дома с красным фонарем, вроде того, который содержали семь сестриц из Новой Англии, отдававших свою рождественскую выручку на благотворительные цели; арены для боев голодных крыс и собак; китайские игорные притоны; женщины, вроде многократной вдовушки Рыжей Норы, предмета любви и хвастовства всех главарей банды «Gophers» («Суслики»); женщины, вроде Лиззи «Голубки», которая после казни Дэнни Лайонса надела траур и погибла от ножа Мэгги «Милашки», ее соперницы в давней страсти к уже мертвому слепому; бунты, вроде длившегося целую кошмарную неделю в 1853 году, когда была сожжена сотня домов и бандиты едва не овладели городом; уличные побоища, в которых человек исчезал, как в пучине морской, затоптанный насмерть; конокрады и барышники, вроде Йоске «Негра», — вот чем наполнена эта хаотическая история. Самый знаменитый ее герой — Эдвард Делани, он же Уильям Делани, он же Джозеф Мервин, он же Джозеф Моррис, он же Манк Истмен, главарь банды в тысячу двести человек.

Герой

В этом ряде обманных имен (дразнящих, как игра масок, когда не знаешь, кто есть кто) отсутствует настоящее имя — если только возможно представить, что таковое существовало. На самом деле в записи гражданского состояния в Уильямсбурге в Бруклине значится Эдвард Остерманн, фамилия затем была американизирована и стала Истмен. Как ни странно, этот грозный злодей был евреем. Он был сыном владельца ресторана из числа тех, где соблюдается кошерная кухня и где почтенные евреи с раввинскими бородами могут безбоязненно вкушать обескровленное и трижды очищенное мясо телок, забитых по всем правилам. Девятнадцати лет, в 1892 году, он с помощью отца открыл зоомагазин. Следить за жизнью животных, наблюдать их суетливую возню и непостижимую безгрешность было страстью, сопровождавшей его до конца дней. В дальнейшем, во времена своего процветания, когда он презрительно отказывался от сигар, предлагаемых веснушчатými «сахемами» из Таммани, и посещал самые шикарные бордели, разъезжая в тогдашнем забавном автомобиле, похожем на незаконного сына гондолы, он открыл «для крыши» второй магазин, где держал сотню породистых кошек и более четырехсот голубей, — продавая их далеко не всякому. Каждую кошку или голубя он знал и любил и частенько обходил свои владенья со счастливицей кошкой на руках и бежавшей за ним завистливой стаей.

Это был человек страшный и могучий. Короткая бычья шея, необъятная грудь, длинные бойцовские руки, перебитый нос, лицо с записанной на нем рубцами его историей, однако ж менее впечатляющие, чем туловище, кривые, как у наездника или моряка, ноги. Он мог ходить без сорочки и без пиджака, но на его голове циклопа всегда красовалась мятая шляпенка. Память о нем не исчезла. Типичный бандит кинофильмов — это именно его подобие, а не бесцветного и дряблого Капоне.

О Волхейме говорили, что его снимали в Голливуде потому, что он очень походил на незабвенного Манка Истмена... А тот любил делать обход своей подпольной державы с синеперой голубкой на плече, что твой бык с бьентеверо¹ на холке.

В 1894 году в городе Нью-Йорке развелось много танцевальных залов. В одном из них Истмену поручили поддерживать порядок. Легенда гласит, что сперва хозяин не хотел его нанимать, и тогда Манк продемонстрировал свои способности, сокрушив парочку силачей, не желавших уступить место. Там он и орудовал в одиночку, наводя страх, до 1899 года.

За каждого успокоенного им безобразника он делал ножом зарубку на своей беспощадной дубинке. В какую-то ночь его внимание привлекла склонившаяся над кружкой пива блестящая лысина, и он обрушил на нее смертельный удар. «Одной отметки до пятидесяти не хватало», — воскликнул он затем.

Власть

С 1899 года Истмен был не только знаменит. Он был законно избранным патроном обширного округа и собирал обильную дань с домов под красным фонарем, с игорных притонов, с уличных шлюх и воров своего гнусного феода. Замышляя какое-нибудь дело, воровские комитеты, а также частные лица советовались с ним. Вот его гонорары: 15 долларов за отрезанное ухо, 19 за сломанную ногу, 25 за пулю в ногу, 25 за удар ножом, 100 за мокрое дело. Иногда, чтобы не потерять сноровку, Истмен выполнял заказ собственноручно.

Спор о границах (запутанный и ожесточенный, как все подобные споры, решение коих международное право затягивает до бесконечности) столкнул его с Полом

¹ Небольшая птица с желтой грудкой.

Келли, знаменитым главарем другой банды. Перестрелки и стычки патрулей установили границу. Однажды на заре Истмен пересек ее и на него напали пятеро. Своими головокруглительно быстрыми руками гориллы и дубинкой в придачу он уложил троих, но и ему всадили две пули в живот и, сочтя мертвым, оставили на улице. Истмен большим пальцем заткнул кровоточащую рану и, шатаясь как пьяный, добрал до больницы. Несколько недель длился спор между жизнью, горячкой и смертью, но уста Истмена не осквернил донос, он не назвал никого. Когда он вышел из больницы, война была уже бесспорным фактом, и бушевала она в непрерывных перестрелках до августа девятьсот третьего года.

Ривингтонская битва

Сотня героев, смутно различимых на фотографиях, выцветающих в папках их дел, сотня героев, пропахших табачным дымом и алкоголем, сотня героев в соломенных шляпах с цветной лентой, сотня героев, страдающих — кто больше, кто меньше — постыдными болезнями, кариесом, болезнями дыхательных путей или почек, сотня героев, таких же невзрачных и блистательных, как герои Трои или Хунина, совершили этот ночной ратный подвиг под сенью пролетов надземной железной дороги. Причиной была дань, затребованная молодчиками Келли у хозяина игорного дома, дружка Манка Истмена. Один из той банды был убит, и завязавшаяся перестрелка переросла в грандиозное сражение. Под прикрытием высоких опорных ферм парни с бритыми подбородками молча палили из револьверов, находясь в центре огромного кольца наемных экипажей с бесстрашным, рвущимся в бой резервом, сжимающим в кулаках свои кольты. Что чувствовали действующие лица этого сражения? Вначале, думаю, тупую уверенность, что беспорядочная стрельба сотни револьверов

сразу же их уничтожит; затем, думаю, — не менее глупую уверенность, что если первые залпы их не сразили, значит, они неуязвимы. Несомненно одно — под прикрытием железных арок и мрака сражались они с жаром. Дважды полиция пыталась вмешаться и дважды была отброшена. С первыми лучами зари сражение враз прекратилось, словно нечто неприличное или призрачное. Под высокими железными арками осталось семь тяжело раненных, четыре трупа и убитая голубка.

Черные дни

Окружные политические деятели, которым оказывал услуги Манк Истмен, публично всегда отрицали существование каких-либо банд или же объясняли, что речь идет всего лишь о компаниях, собирающихся повеселиться. Дерзкая битва в Ривингтоне их встревожила. Обоих главарей пригласили на беседу, дабы внушить, что необходимо заключить мир. Келли (понимавший, что политики лучше револьверов Кольта могут помешать действиям полиции) тотчас сказал «да»; Истмен же (обуреваемый гордыней, внушенной его могучими мышцами) жаждал новых выстрелов, новых стычек. Он сразу же отказался мириться, и пришлось пригрозить ему тюрьмой. В конце концов оба знаменитых бандита сошлись в баре поговорить — у каждого в зубах сигара, правая рука на рукоятке револьвера, рой бдительных молодчиков вокруг. Пришли к решению вполне американскому: доверить исход спора боксерскому поединку. Келли был первоклассным боксером. Матч состоялся в пустом сарае и был событием из ряда вон. Сто сорок зрителей видели его — brave парни в шляпах набекрень, женщины с высокими, причудливыми прическами. Длился он два часа и закончился полным изнеможением противников. Через неделю снова затрещали выстрелы. Манка арестовали, уже в который раз. Его покровители избавились от него

с облегчением: судья по всей справедливости осудил его на десять лет тюрьмы.

Истмен против Германии

Когда Манк, еще немного растерянный, вышел из Синг-Синга, тысяча двести молодчиков его банды уже разбрелись кто куда. Собрать их снова не удалось, и он решил действовать самостоятельно. 8 сентября 1917 года он учинил нарушение общественного порядка на улице. 9 сентября надумал принять участие в другом нарушении порядка — и записался в пехотный полк.

Нам известны кое-какие детали его военной карьеры. Мы знаем, что он яростно возражал против захвата пленных и однажды (одним ударом ружейного приклада) помешал этому достойному сожаления обычаю. Знаем, что ему удалось сбежать из госпиталя, чтобы возвратиться в окопы. Знаем, что он отличился в боях под Монфоконом. Знаем, что потом он говаривал — мол, некоторые танцульки на Бауэрри куда опаснее, чем европейская война.

Загадочный, но логичный конец

25 декабря 1920 года тело Манка Истмена было обнаружено на одной из центральных улиц Нью-Йорка. Пять огнестрельных ран получил он. В счастливом неведении смерти недоуменно бродила вокруг трупа совсем простая, не породистая кошка.

БЕСКОРЫСТНЫЙ УБИЙЦА БИЛЛ ХАРРИГАН

Образ земель Аризоны — первое, что встает в воображении; образ земель Аризоны и Нового Мехико, этих земель с достославным фундаментом из серебра и золота, земель призрачных и поразительных, земель жесткого плоскогорья и нежных красок, земель с белым блеском скелетов, очищенных птицами. В этих землях — второе, что встает в воображении, — образ Билли Убийцы: всадника, вросшего в лошадь, парня со злобными пистолетами, оглушающими пустыню, посылающими незримые пули, которые убивают на расстоянии, словно по волшебству.

Пустыня, насыщенная металлом, выжженная и сверкающая. Почти мальчишка, умерший двадцати одного года и не заплативший по счету людской справедливости за двадцать одну погубленную душу — «не говоря о мексиканцах».

Стадия личинки

В 1859 году где-то в подземных трущобах Нью-Йорка появился на свет человек, которому слава и страх даровали прозвище Билли Убийца. Говорят, что дало ему жизнь усталое чрево ирландки, но вырос он среди негров. В этом хаосе вони и черной кудели ему доставляли гордую радость его веснушки и рыжие космы. Кичился он тем, что родился белым, был мстителен, злобен и подл. Двенадцати лет стал орудовать в шайке «Swamp Angels» («Болотные Ангелы») — небесных созданий, промышлявших между клоаками.

По ночам, пропахшим каленым туманом, они возникали из этого смрадного лабиринта, шли по пятам случайного немецкого матроса, сбивали его с ног ударом по затылку, брали все вплоть до белья и отправлялись к другому злачному месту. Ими командовал седовласый негр, Гэз Хаузер Джонс, умевший наводить порчу на лошадей.

Бывало, с чердака кривой лачуги, стоявшей близ сточной канавы, женщина опрокинет на прохожего ведро с золой. Человек машет руками и задыхается. Тут же на него набрасываются «Болотные Ангелы», затаскивают в погреб и обирают до нитки.

Таковы были годы учения Билла Харригана, будущего Билли Убийцы. Он не обходил вниманием театральные зрелища, ему нравилось смотреть (наверное, без всякого предчувствия, что видит знамение и символ своей судьбы) ковбойские мелодрамы.

Go west!¹

В переполненных театрах на Бауэрри (где зрители вопили: «Подымай тряпку!», когда занавес чуть запаздывал) мелодрамы изобиловали выстрелами и ковбоями, и объясняется это очень просто: Америку тогда безудержно влекло на Запад. В краю заходящего солнца была секвойя, не знавшая топора, и вавилонски огромная физиономия бизона, шляпа с высокой тульей и обширное ложе Брайема Янга; обряды и гнев краснокожих людей, безоблачное небо пустынь, необъятные прерии, благодатные земли, чья близость заставляла сильнее биться сердца, точно близость морей. Дальний Запад манил. Несмолкаемый дробный топот наполняет те годы: топот тысяч американцев, оккупирующих Запад. В эту процессию влился всегда выходящий сухим из воды Билл Харриган, сбежав в 1872 году из тюремной камеры.

¹ На Запад! (англ.)

Убийство мексиканца

История (которая — под стать иному кинорежиссеру — не соблюдает порядка в сценах) переносит нас теперь в незатейливую таверну, затерявшуюся во всемогущей пустыне, словно в открытом море. Время действия — ненастная ночь 1873-го; место действия — Льяно-Эстакадо (Нью-Мехико). Земля почти неестественно гладкая, а небо в неровных громадах туч, кромсаемых ветром и полумесяцем, — сплошь горы и бездны в движении. В прерии — белый коровий череп, вой и глаза койота во тьме, статные кони, полоска света из двери таверны. Внутри, облокотившись на стойку, усталые могучие парни пьют будоражащие напитки и громко звякают большими серебряными монетами с орлом и змеей. Какой-то пьяный тянет заунывную песню. Кое-кто говорит на языке со многими «эс», должно быть, испанском, но те, кто на нем говорит, — презренные люди. Билл Харриган, рыжая крыса трущоб, — среди пьющих у стойки. Он уже пропустил пару рюмок, но ему хочется еще одну, наверное, потому, что у него больше нет ни сентаво. Его подавляют люди этих равнин. Они ему видятся блестящими, яростными, удачливыми, чертовски ловкими, смиряющими диких лошадей и норовистых жеребцов.

Вдруг наступает полная тишина, ее не замечает лишь распеваящий песни пьяный. Входит — могучее всех могучих парней — мексиканец с лицом пожилой индианки. Голова украшена огромным сомбреро, по бокам — пистолеты. На скверном английском он желает доброй ночи всем гринго, сукиным детям, пьющим в таверне. Никто не отвечает на вызов. Билл спрашивает, кто таков, и ему шепчут с опаской, что это Дэго — то есть Диего, — или Белисарио Вильягран из Чиуауа. Тут же грохочет выстрел. Прикрытый парашютом из широких спин, Билл всаживает пулю в дерзкого гостя. Рюмка падает из рук Вильяграна, потом рушится тело. Второй пули ему не надо. Не взглянув на покойного

щеголя, Билл продолжает диалог. «Да неужели? — говорит. — А я — Билл Харриган из Нью-Йорка». Пьяный поет, не обращая ни на кого внимания.

Можно представить себе апофеоз. Биллу жмут руку и расточают похвалы, угощают виски и вопят «ура». Кто-то сказал, что на револьвере Билла нет меток и следует выбить первую в честь гибели Вильяграна. Билл Убийца оставляет себе на память нож этого человека, заметив: «Не слишком ли много чести для мексиканцев». Но и на том дело, кажется, не кончается. Утомившийся Билл расстилает свое одеяло рядом с покойником и спит до восхода солнца — всем напоказ.

Убийства ради убийства

С этим счастливым выстрелом (четырнадцать лет от роду) родился Билли Убийца Герой и умер Беглый Билл Харриган. Подросток, грабивший в захолустье, стал ковбоем, бесчинствующим на границах. Он сел на лошадь и научился прямо сидеть в седле, как ездят в Вайоминге и Техасе, а не откидывался назад, как ездят в Орегоне и Калифорнии. Ему так и не удалось дотянуться до собственного легендарного образа, но он был к нему очень близок. В ковбое всегда оставалось что-то от нью-йоркского вора; к мексиканцам он питал ту же ненависть, что и к неграм, но последними его словами были слова (грязные), произнесенные по-испански. От следопытов он научился бродяжничать. Он постиг и другое искусство, еще более сложное, — властвовать над людьми. И то, и другое помогло ему стать удачливым конокрадом. Иногда его притягивали гитары и бордели Мехико.

Бросая дерзкий вызов сну, он лихо гулял в разудалой компании по четверо суток. Когда же оргия ему наскучивала, он оплачивал счета пулями. Пока его палец лежал на курке, он был самым зловещим (и, может, самым ничтожным и одиноким) ковбоем в том приграничном

краю. Друг Билла Гаррет, шериф, потом подстреливший его, однажды заметил: «Я настойчиво упражнялся в меткости, убивая буйволов». «Я упражнялся еще настойчивее, убивая людей», — мягко заметил Билл. Подробности трудно восстановить, но всем известно, что на его совести двадцать один убитый, «не говоря о мексиканцах». В течение семи опаснейших лет он пользовался такою роскошью, как безрассудство.

Ночью двадцать пятого июля 1880 года Билли Убийца ехал галопом на своем соловом коне по главной — или единственной — улице форта Саммер. Жара давила, и никто не зажег фонарей. Комиссар Гаррет, сидевший в кресле-качалке на галерее, выхватил револьвер и всадил ему пулю в живот. Соловья продолжал бег, всадник корчился на немощной улице. Гаррет послал еще одну пулю. Люди (узнавшие, что ранен Билли Убийца) крепче заперли окна. Агония была длительной и оскверняющей небо. Когда солнце стояло уже высоко, к нему подошли и взяли оружие. Человек был мертв. И так же напоминал ненужный скарб, как все покойники.

Его побрили, нарядили в готовое платье и выставили для устрашения и потехи в витрине лучшего магазина. Мужчины верхом или в двуколках съезжались из окрестных мест. На третий день его пришлось подкрасить. А на четвертый похоронили с радостью.

НЕУЧТИВЫЙ ЦЕРЕМОНИЙМЕЙСТЕР КОТСУКЕ-НО-СУКЕ

Бесчестный герой этого очерка — неучтивый церемониймейстер Котсуке-но-Сукэ, злокозненный чиновник, повинный в опале и гибели владельца Башни Ако и не пожелавший покончить с собой по-благородному, когда его настигла справедливая месть. Однако же он заслуживает благодарности всего человечества, ибо пробудил драгоценное чувство преданности и послужил мрачной, но необходимой причиной бессмертного подвига. Сотня романов, монографий, докторских диссертаций и опер увековечили это деяние — уж не говоря о восторгах, излитых в фарфоре, узорчатом лазурите и лаке. Пригодилась для этого и мелькающая целлулоидная пленка, ибо Поучительная История Сорока Семи Воинов — таково ее название — чаще других тем вдохновляет японский кинематограф. Подробнейшая разработка знаменитого сюжета, пылкий интерес к нему более чем оправданы — его истина применима к каждому из нас.

Я буду следовать изложению А. Б. Митфорда, свободному от отвлекающих черт местного колорита и сосредоточенному на развитии славного эпизода. Похвальное отсутствие «ориентализмов» наводит на мысль, что это непосредственный перевод с японского.

Развязавшийся шнурок

Давно угасшей весной 1702 года знатный владелец Башни Ако готовился принять под своим кровом императорского посланца. Две тысячи лет придворного эти-

кета (частично уходящих в мифологию) до чрезвычайности усложнили церемониал подобного приема. Посланец представлял императора, однако в качестве его тени или символа; этот нюанс было равно неуместно и подчеркивать, и смягчать. Дабы избежать ошибок, которые легко могли стать роковыми, приезду посланца предшествовало появление чиновника двора Эдо с полномочиями церемониймейстера. Вдали от придворного комфорта, обреченный на *villégiature*¹ в горах, что, вероятно, ощущалось им как ссылка, Кира Котсуке-но-Суке отдавал распоряжения весьма сурово. Наставительный его тон порой граничил с наглостью. Поучаемый им владетель Башни старался делать вид, что не замечает этих грубых выходов. Возразить он не мог, чувство дисциплины удерживало его от резкого ответа. Однако как-то утром на башмаке наставника развязался шнурок, и он попросил завязать его. Благородный рыцарь исполнил просьбу смиренно, однако в душе негодуя. Неучтивый церемониймейстер сделал ему замечание, что он поистине неисправим и что только мужлан способен состряпать такой безобразный узел. Владетель Башни выхватил меч и полоснул невежу по голове. Тот пустился наутек, тоненькая струйка крови адела на его лбу... Несколько дней спустя военный трибунал осудил нанесшего рану и приговорил его к самоубийству. В главном дворе Башни Ако воздвигли помост, покрытый красным сукном, осужденный взошел на него, ему вручили золотой, усыпанный камнями кинжал, после чего он во всеуслышание признал свою вину, разделся до пояса и рассек себе живот двумя ритуальными надрезами, и умер как самурай, и зрители, кто стоял подальше, даже не видели крови, потому что сукно было красное. Седовласый воин аккуратно отсек ему голову мечом, то был его опекун, советник Кураноскэ.

¹ Пребывание на даче, в деревне (*франц.*).

Притворное бесчестье

Башню погибшего Такуми-но-Ками конфисковали, воины его разбежались, семья была разорена и впала в нищету, имя его предали проклятью. По слухам, в тот самый вечер, когда он покончил с собой, сорок семь его воинов собрались вместе на вершине горы и составили план действий, который был в точности осуществлен год спустя. Известно, что они были вынуждены действовать с вполне оправданной неспешностью и что некоторые из их совещаний происходили не на труднодоступной вершине горы, а в лесной часовне, убогом строении из тесаного дерева, безо всяких украшений внутри, кроме ларца, в котором находилось зеркало. Они жаждали мести и, должно быть, с трудом могли дождаться ее часа.

Кира Котсукэ-но-Сукэ, ненавистный церемониймейстер, укрепил свой дворец, огромный отряд лучников и воинов с мечами сопровождал его паланкин. Повсюду он держал неподкупных, дотошных и надежно скрытых шпионов. И ни за кем так тщательно не следили и не наблюдали, как за предполагаемым главарем мстителей, советником Кураноскэ. Он же случайно это обнаружил и, обнаружив, соответственно построил свой план мести.

Он переселился в Киото, город знаменитый во всей империи красками своей осени. Там он начал околачиваться по публичным домам, игорным притонам и кабакам. Седовласый муж якшался со шлюхами и с поэтами и даже кое с кем похуже. Однажды его вытащили из кабака, и он до утра проспал у порога, уткнувшись лицом в блевотину.

Его узнал проходивший мимо юноша из Сатсумы и с горечью и гневом молвил: «Не это ли случайно советник Асано Такуми-но-Ками, который помог ему умереть, а теперь, вместо того чтобы мстить за своего господина, погрязает в наслаждениях и позоре? О ты, недостойный звания самурая!»

Он пнул ногою лицо спящего и плюнул в него. Когда шпионы доложили о равнодушии советника к унижению, Котсуке-но-Суке почувствовал огромное облегчение.

Но советнику этого было мало. Он выгнал жену и младшего из сыновей и купил себе девку в публичном доме — вопиющее бесчестье, которое наполнило весельем сердце врага и ослабило его трусливую осторожность. Тот даже уменьшил наполовину свою охрану.

В одну из жестоких морозных ночей 1703 года сорок семь воинов сошлись в заброшенном саду в окрестностях Эдо, поблизости от моста и мастерской по изготовлению игральных карт. Они несли стяги своего господина. Прежде чем пойти на штурм, они предупредили соседей, что это будет не разбойное нападение, а военная операция для восстановления справедливости.

Шрам

Два отряда штурмовали дворец Кира Котсуке-но-Суке. Первым командовал советник, и он прорвался через главный вход; вторым — его старший сын, которому еще не исполнилось шестнадцати лет и который погиб в ту ночь. История сохранила подробности этого кошмара наяву: опасный подъем и спуск по качающимся веревочным лестницам, зовущий в атаку барабан, переполох защитников, засевшие на плоской крыше лучники, разящие насмерть меткие стрелы, оскверненный кровью фарфор, жаркая свеча и ледяной холод смерти, безобразия и бесстыдство раскинувшихся трупов. Девять воинов погибли; защитники не уступали им в храбрости и долго не желали сдаться. Но вскоре после полуночи сопротивление было сломлено.

Кира Котсуке-но-Суке, гнусный виновник сих подвигов преданности, исчез. Обыскали все закоулки дворца, все перевернули вверх дном и уже отчаялись его найти, как вдруг советник заметил, что простыни на ложе

хозяина еще теплые. Поиски возобновились, было обнаружено узкое окно, замаскированное бронзовым зеркалом. Внизу, под окном, стоя в темном дворике, на незваных гостей смотрел человек в одном белье. В правой его руке дрожал меч. Когда к нему спустились, он сдался без боя. Лоб его был отмечен шрамом: давний след меча Такуми-но-Ками.

И тут забрызганные кровью воины упали на колени перед ненавистным врагом и сказали, что они слуги владельца Башни, в чьей опале и гибели он повинен, и умоляли его покончить с собой, как надлежит самураю.

Напрасно предлагали они почетную смерть этой подлой душонке. Чувство чести было незнакомо чиновнику, и на заре им пришлось отрубить ему голову.

Свидетельство преданности

Свершив месть (но без гнева, без волнения, без жалости), воины отправились в монастырь, где покоились останки их господина.

И вот идут они, и несут с собою в котелке жуткую голову Кира Котсуке-но-Суке, и по очереди ее обихаживают. Они идут по полям, идут из одной провинции в другую при невинно-ясном свете дня. Люди благословляют их и плачут. Князь Сендаи зовет их погостить, но они отвечают, что уже почти два года, как их господин ждет их. Наконец они входят в мрачный склеп и возлагают на гробницу голову врага.

Верховный суд выносит приговор. Такой, какого они и ждали: им дарована честь покончить с собой. Все повинуются, некоторые с экстатическим спокойствием, и их хоронят рядом с господином. Стар и млад приходят молиться на могилу верных воинов.

Юноша из Сатсумы

В числе паломников является однажды усталый, запыленный юноша, пришедший, видимо, издалека. Простершись перед могильным камнем, памятником советнику Оиси Кураноскэ, он говорит: «Я видел тебя, когда ты валялся на пороге публичного дома в Киото, и я не догадался, что ты обдумываешь месть за своего господина, но решил, что ты воин без чести, и плюнул тебе в лицо. Я пришел, дабы оправдаться в нанесенной обиде». Сказав это, он совершил харакири.

Настоятель монастыря отдал должное его мужеству и велел похоронить его рядом с могилами воинов.

Таков конец истории о сорока семи преданных воинах — впрочем, конца у нее нет, ибо все мы, люди, лишены чувства преданности, но никогда не теряющие полностью надежду обрести его, вечно будем их прославлять своим словом.

ХАКИМ ИЗ МЕРВА, КРАСИЛЬЩИК В МАСКЕ

Посвящается Анхелике Окампо

Если не ошибаюсь, первоисточники сведений об Аль Моканне, Пророке Под Покрывалом (или, точнее, В Маске) из Хорасана, сводятся к четырем: а) краткое изложение «Истории Халифов», сохраненной в таком виде Балазури; б) «Учебник Гиганта, или Книга Точности и обозрения» официального историографа Аббасидов, Ибн Аби Тахира Тайфура; в) арабская рукопись, озаглавленная «Уничтожение Розы», где опровергаются чудовищные еретические положения «Темной Розы», или «Сокровенной Розы», которая была канонической книгой Пророка; г) несколько монет без всяких изображений, найденных инженером Андрусовым при прокладке Транскаспийской железной дороги. Монеты были переданы в нумизматический кабинет в Тегеране, на них начертаны персидские двусторонние, резкумирующие или исправляющие некоторые пассажи из «Уничтожения». Оригинал «Розы» утерян, поскольку рукопись, обнаруженная в 1899 году и довольно легкомысленно опубликованная в «Morgenlandisches Archiv»¹, была объявлена апокрифической сперва Хорном, затем сэром Перси Сайксом.

Слава Пророка на Западе создана многословной поэмой Мура, полной томлений и вздохов ирландского заговорщика.

¹ «Восточный архив» (нем.).

Пурпур

Хаким, которому люди того времени и того пространства дадут впоследствии прозвище Пророк Под Покрывалом, появился на свет в Туркестане в 120 году Хиджры и 736 году Креста. Родиной его был древний город Мерв, чьи сады и виноградники и луга уныло глядят на пустыню. Полдни там белесые и слепящие, если только их не омрачают тучи пыли, от которых люди задыхаются, а на черные гроздья винограда ложится беловатый налет.

Хаким рос в этом угасавшем городе. Нам известно, что брат его отца обучил его ремеслу красильщика, искусству нечестивцев, подделывателей и непостоянных, и оно вдохновило первые проклятия его еретического пути. «Лицо мое из золота (заявляет он на одной знаменитой странице «Уничтожения»), но я размачивал пурпур, и на вторую ночь окунал в него нечесаную шерсть, и на третью ночь пропитывал им шерсть расчесанную, и повелители островов до сих пор спорят из-за этих кровавых одежд. Так я грешил в годы юности и извращал подлинные цвета тварей. Ангел говорил мне, что бараны отличаются цветом от тигров, но Сатана говорил мне, что Владыке угодно, чтобы бараны стали подобны тиграм, и он пользовался моей хитростью и моим пурпуром. Ныне я знаю, что и Ангел, и Сатана заблуждались и что всякий цвет отвратителен».

В 146 году Хиджры Хаким исчез из родного города. В его доме нашли разбитые котлы и красильные чаны, а также ширазский ятаган и бронзовое зеркало.

Бык

В конце месяца шаабана 158 года воздух пустыни был чист и прозрачен, и люди глядели на запад, высматривая луну рамадана, оповещающую о начале умерщвления

плоти и поста. То были рабы, нищие, барышники, похитители верблюдов и мясники. Чинно сидя на земле у ворот караван-сарая на дороге в Мерв, они ждали знака небес. Они глядели на запад, и цвет неба в той стороне был подобен цвету песка.

И они увидели, как из умопомрачительных недр пустыни (чье солнце вызывает лихорадку, а луна — судороги) появились три фигуры, показавшиеся им необычно высокого роста. Все три были фигурами человеческими, но у шедшей посредине была голова быка. Когда фигуры приблизились, те, кто остановился в караван-сараяе, разглядели, что на лице у среднего маска, а двое других — слепые.

Некто (как в сказках «Тысячи и одной ночи») спросил о причине этого странного явления. «Они слепые, — отвечал человек в маске, — потому что увидели мое лицо».

Леопард

Хронист Аббасидов сообщает, что человек, появившийся в пустыне (голос которого был необычно нежен или показался таким по контрасту с грубой маской скота), сказал — они здесь ждут, мол, знака для начала одного месяца покаяния, но он принес им лучшую весть: вся их жизнь будет покаянием, и умрут они позорной смертью. Он сказал, что он Хаким, сын Османа, и что в 146 году Переселения в его дом вошел человек, который, совершив омовение и помолясь, отсек ему голову ятаганом и унес ее на небо. Покоясь на правой ладони того человека (а им был архангел Гавриил), голова его была явлена Господу, который дал ей наказ пророчествовать и вложил в нее слова столь древние, что они сжигали повторявшие их уста, и наделил ее райским сиянием, непременосимым для смертных глаз. Таково было объяснение Маски. Когда все люди на Земле признают новое учение, Лик будет им открыт и они смогут поклоняться ему, не

опасаясь ослепнуть, как ему уже поклонялись ангелы. Возвестив о своем посланничестве, Хаким призвал их к священной войне — «джихаду» — и к мученической гибели.

Рабы, попрошайки, барышники, похитители верблюдов и мясники отказались ему верить; кто-то крикнул: «Колдун!», другой — «Обманщик!».

Один из постояльцев вез с собою леопарда — возможно, из той поджарой кровожадной породы, которую выращивают персидские охотники. Достоверно известно, что леопард вырвался из клетки. Кроме пророка в маске и двух его спутников, все прочие кинулись бежать. Когда вернулись, оказалось, что зверь ослеп. Видя блестящие мертвые глаза хищника, люди упали к ногам Хакима и признали его сверхъестественную силу.

Пророк Под Покрывалом

Официальный историограф Аббасидов без большого энтузиазма повествует об успехах Хакима Под Покрывалом в Хорасане. Эта провинция — находившаяся в сильном волнении из-за неудач и гибели на кресте ее самого прославленного вождя — с пылкостью отчаяния признала учение Сияющего Лица и не пожалела для него своей крови и своего золота. (Уже тогда Хаким сменил бычью маску на четырехслойное покрывало белого шелка, расшитое драгоценными камнями. Эмблематичным цветом владык из дома Бану Аббаса был черный. Хаким избрал себе белый — как раз противоположный — для Защитного Покрывала, знамен и тюбанов.) Кампания началась успешно. Правда, в «Книге Точности» знамена Халифа всегда и везде побеждают, но, так как наиболее частым следствием этих побед бывали смещения генералов и уход из неприступных крепостей, разумный читатель знает, как это надо понимать. В конце месяца раджаба 161 года славный город Нишапур открыл свои

железные ворота Пророку В Маске; в начале 162 года так же поступил город Астарабад. Участие Хакима в сражениях (как и другого, более удачливого Пророка) сводилось к пению тенором молитв, возносимых к Божеству с хребта рыжего верблюда в самой гуще схватки. Вокруг него свистели стрелы, но ни одна не поранила. Казалось, он ищет опасности — как-то ночью, когда возле его дворца бродило несколько отвратительных прокаженных, он приказал ввести их, расцеловал и одарил серебром и золотом.

Труды правления он препоручал шести-семи своим приверженцам. Сам же питал склонность к размышлениям и покою; гарем из 114 слепых женщин предназначался для удовлетворения нужд его божественного тела.

Жуткие зеркала

Ислам всегда относился терпимо к появлению доверенных избранников Бога, как бы ни были они нескромны или свирепы, только бы их слова не задевали ортодоксальную веру. Наш пророк, возможно, не отказался бы от выгод, связанных с таким пренебрежительным отношением, однако его приверженцы, его победы и открытый гнев Халифа — им тогда был Мухаммед аль Махди — вынудили его к явной ереси. Инакомыслие его погубило, но он все же успел изложить основы своей особой религии, хотя и с очевидными заимствованиями из гностической предыстории.

В начале космогонии Хакима стоит некий призрачный Бог. Его божественная сущность величественно обходится без родословной, а также без имени и облика. Это Бог неизменный, однако от него произошли девять теней, которые, уже снизойдя до действия, населили и возглавили первое небо. Из этого первого демиургического венца произошел второй, тоже с ангелами, силами и престо-

лами, и те в свою очередь основали другое небо, находящееся ниже, симметрическое подобие изначального. Это второе святое сборище было отражено в третьем, а то — в находящемся еще ниже, и так до 999. Управляет ими владыка изначального неба — тень теней других теней, — и дробь его божественности тяготеет к нулю.

Земля, на которой мы живем, — это просто ошибка, неумелая пародия. Зеркала и деторождения отвратительны, ибо умножают и укрепляют эту ошибку. Основная добродетель — отвращение. К нему нас могут привести два пути (тут пророк предоставлял свободный выбор): воздержание или разнузданность, ублажение плоти или целомудрие.

Рай и ад у Хакима были не менее безотрадны. «Тем, кто отвергает Слово, тем, кто отвергает Драгоценное Покрывало и Лик (гласит сохранившееся проклятие из „Сокровенной Розы“), тем обещаю я дивный Ад, ибо каждый из них будет царствовать над 999 царствами огня, и в каждом царстве 999 огненных гор, и на каждой горе 999 огненных башен, и в каждой башне 999 огненных покоев, и в каждом покое 999 огненных лож, и на каждом ложе будет возлежать он, и 999 огненных фигур (с его лицом и его голосом) будут его мучить вечно». В другом месте он это подтверждает: «В этой жизни вы терпите муки одного тела; но в духе и в воздаянии — в бесчисленных телах». Рай описан менее конкретно: «Там всегда темно и повсюду каменные чаши со святой водой, и блаженство этого рая — это особое блаженство расставаний, отречения и тех, кто спит».

Лицо

В 163 году Переселения и пятом году Сияющего Лица Хаким был осажден в Санаме войском Халифа. В провизии и в мучениках недостатка не было, вдобавок ожидалась скорая подмога сонма ангелов света. Внезапно по

осажденной крепости пронесся страшный слух. Говорили, что когда одну из женщин гарема евнухи должны были удушить петлею за прелюбодеяние, она закричала, будто на правой руке Пророка нет безымянного пальца, а на остальных пальцах нет ногтей. Слух быстро распространился среди верных. На высокой террасе, при ярком солнце Хаким просил свое божество о победе или о знамении. Пригнув головы, словно бежали против дождевых струй, к нему угодливо приблизились два его военачальника и сорвали с него расшитое драгоценными камнями Покрывало.

Сперва все содрогнулись. Пресловутый лик Апостола, лик, который побывал на небесах, действительно поражал белизною — особой белизною пятнистой проказы. Он был настолько одутловат и неправдоподобен, что казался маской. Бровей не было, нижнее веко правого глаза отвисало на старчески дряблую щеку, тяжелая бугорчатая гроздь изъела губы, нос был нечеловечески разбухший и приплюснутый, как у льва.

Последней попыткой обмана был вопль Хакима: «Ваши мерзкие грехи не дают вам узреть мое сияние...» — начал он.

Его не стали слушать и пронзили копьями.

МУЖЧИНА ИЗ РОЗОВОГО КАФЕ

Энрике Амориму

Вы, значит, хотите узнать о покойном Франсиско Реале. Давно это было. Столкнулся я с ним не в его округе — он ведь обычно шатался на Севере, там, где озеро Гуадалупе и Батерия. Всего раза три мы с ним встретились, да и то одной ночью, но ту ночь мне вовек не забыть, потому как тогда в мое ранчо, ко мне, пришла Луханера, а Росендо Хуарес навеки покинул Аррожо. Ясное дело, откуда вам знать это имя, но Росендо Хуарес по прозвищу Грешник был верховодом в нашем селении Санта-Рита. Он заправски владел ножом и был из парней дона Николаса Паредеса, который служил Морелю. Умел щегольнуть в киломбо¹, заявляясь туда на своем вороном в сбруе, украшенной серебряными бляхами. Мужчины и собаки его уважали, и женщины тоже. Все знали, что на его счету двое убитых. Носил он на своей сальной гриве высокую шляпу с узенькими полями. Судьба его, как говорится, баловала. Мы, парни из этого пригорода, души в нем не чаяли, даже сплевывали, как он, сквозь зубы. И вот одна-единственная ночь показала, каков Росендо на деле.

Поверьте мне, все затеялось в ту жуткую ночь с приезда чертова, битком набитого людьми фургона с красными колесами. Он то и дело застревал на наших немощеных улочках между печами с чернеющими дырами для обжига глины. Двое в черном как сумасшедшие бренчали на гитарах, парень, развалившийся на козлах, кнутом хлестал собак, брехавших на коня; а посередине сидел безмолвный человек, закутавшись в темное пончо. Это был Резатель, все его знали, и ехал он драться и убивать. Ночь была

¹ Публичный дом (*исп.*).

свежая, словно благословение Божие. Двое других приезжих тихо лежали сзади, на скатанном тенте фургона, словно бы одиночество вслед тащилось за балаганом. Таково первое событие из всех, нас ожидавших, но про то мы узнали позже. Местные парни уже давно топтались в салоне Хулии — большом цинковом бараке, что на развилке дороги Гауны и реки Мальдонадо. Заведение это всякий мог издали приметить по свету, который отбрасывал бесстыжий фонарь, да и по шуму тоже. Хотя дело было поставлено скромно, Хулия — хозяйка усердная и услужливая — устраивала танцы с музыкой, спиртным угощала, и все девушки танцевали ладно и лихо. Но Луханера, принадлежавшая Росендо Хуаресу, не шла ни в какое сравнение. Она уже умерла, сеньор, и, бывает, годами я о ней не думаю, но надо было видеть ее в свое время — одни глаза чего стоили. Увидишь — и не уснешь.

Канья, милонга, женщины, ободряюще бранное слово Росендо, его хлопок по плечу, который мне хотелось считать похвалой, — в общем, я был счастлив сверх меры. Подруга в танцах попалась мне чуткая — угадывала каждое мое движение. Танго делало с нами все, что хотело, — и подстегивало, и пьянило, и вело за собой, и отпускало, и опять захватывало. Всех кружило веселье, ровно как хмель, но в какой-то миг мне почудилось, будто музыка стала громче — это к ней примешались звуки гитар с фургона, который подкатывал ближе. Тут ветер, донесший бренчанье, утих, и я опять подчинился приказам танца, и своего тела, и тела своей подруги. Однако вскоре раздался сильный стук в дверь и властный голос велел открыть. Потом тишина, грохот распахнутой двери — и вот человек уже в помещении. Человек походил на свой голос.

Для нас он пока еще был не Франсиско Реаль, а высокий и крепкий парень, весь в черном, со светло-коричневым шарфом через плечо. Остроскулым лицом своим, помнится, смахивал на индейца.

Когда дверь распахнулась, она меня стукнула. Я опешил и тут же невольно хватил его левой рукой по лицу, а

правой взялся за нож, спрятанный слева, в разрезе жилета. Но недолго я воевал. Пришелец сразу дал всем понять, что он малый не промах: вмиг выбросил руки вперед и откинул меня, как щенка, который путается под ногами. Я так и остался сидеть, засунув руку в жилет, сжав рукоятку ненужного оружия. А он пошел как ни в чем не бывало дальше. Шел и был выше всех тех, кого отстранял и кого словно бы и не видел. Сначала-то первые — сплошь итальянцы-раззявы — веером перед ним раздавались. Так было сначала. А в следующей группе уже наготове стоял Англичанин, и раньше, чем чужак его оттолкнул, он плашмя ударил того клинком. Стоило видеть этот удар, тут и все распустили руки. Заведение было несколько вар в длину, и чужака прогоняли словно сквозь строй из конца в конец — били, плевали, свистели. Поначалу пинали ногами, потом, видя, что сдачи он не дает, стали просто шлепать ладонью или похлестывать шарфом, словно бы издеваясь над ним. И еще словно бы сохраняя его для Росендо, который меж тем не трогался с места и молча стоял, привалившись спиной к задней стенке барака. Он спешно затягивался сигаретой, будто уже видел то, что открылось нам позже. Резатель, окровавленный, но как бы окаменелый, был вынесен к нему волнами шутейной потасовки. Освистанный, исхлестанный, заплеванный, он начал говорить только тогда, когда узрел перед собой Росендо. Уставился на него, отер лицо рукой и сказал:

— Я — Франсиско Реаль, пришел с Севера. Я — Франсиско Реаль по прозвищу Резатель. Мне не до этих заморышей, задиравших меня, — мне надо найти мужчину. Ходят слухи, что в ваших краях есть отважный боец на ножах, душегуб, и зовут его люди Грешник. Я хочу повстречаться с ним да просить показать мне, безрукому, что такое смельчак и герой.

Так он сказал, не спуская глаз с Росендо Хуареса. Теперь в его правой руке сверкал большой нож, который он, наверное, хоронил в рукаве. Те, кто гнал его, отступили и стали вокруг, и все мы глядели в полном молча-

нии на них обоих. Даже морда слепого мулата, пилившего скрипку, застыла в тревоге.

Тут я слышу, сзади задвигались люди, и вижу в проеме двери шесть или семь человек — людей Резателя. Самый старый, с виду крестьянин, с седыми усами и словно дубленой кожей, шагнул ближе и вдруг засмутился, увидав столько женщин и столько света, и уважительно скинул шляпу. Другие настороженно ждали, готовые влезть в драку, если игра будет нечистой.

Что же между тем случилось с Росендо, почему он не бьет, не пинает этого наглого задаваку? А он все молчал, не поднимая глаз на того. Сигарету, не знаю, то ли он сплюнул, то ли она сама от губ отвалилась. Наконец выдал несколько слов, но так тихо, что в другой стороне барака никто не расслышал, о чем была речь. Франсиско Реаль его задирал, а он отговаривался. Тут мальчишка — из чужаков — засвистел. Луханера зло на него поглядела, тряхнула косами и двинулась сквозь гущу девушек и гостей; она шла к своему мужчине, и сунула руку ему за пазуху, и вынула нож, и подала ему со словами:

— Росендо, я верю, ты живо его усмиришь.

Под потолком вместо оконца была широкая длинная щель, глядевшая прямо на реку. В обе руки принял Росендо нож и осмотрел его, словно бы не узнал. Вдруг распрямился, подался назад, и нож вылетел в щель наружу и затерялся в реке Мальдонадо. Меня точно холодной водой окатили.

— Мне противно тебя потрошить, — сказал Резатель и замахнулся, чтобы ударить Росендо. Но Луханера его удержала, закинула руки ему за шею, глянула на него колдовскими своими глазами и с гневом сказала:

— Оставь ты его, он не мужчина, он всех нас обманывал.

Франсиско Реаль замер, помешкал, а потом обнял ее — ровно как навеки — и велел музыкантам играть милонгу и танго, а всем остальным — танцевать. Милонга, что являя степного пожара, охватила барак, от одного конца до другого. Реаль танцевал старательно, но без

всякого пыла — ведь ее он уже получил. Когда они оказались у двери, он крикнул:

— Шире круг, веселее, сеньоры, она пляшет только со мной!

Сказал, и они вышли, щека к щеке, словно бы опьянев от танго, словно бы танго их одурманило.

Меня кинуло в жар от стыда. Я сделал пару кругов с какой-то девчонкой и бросил ее. Наплел, что мне душно невмоготу, и стал пробираться вдоль стенки к выходу. Хороша эта ночка, да для кого? На углу улицы стоял пустой фургон с двумя гитарами-сиротами на козлах. Взгрустнулось мне при виде их, заброшенных, будто и сами мы ни к черту не годимся. И злость взяла при мысли, что нас считают подонками. Схватил я гвоздику, заложенную за ухо, швырнул ее в лужу и смотрел на нее с минуту, чтобы ни о чем не думать. Мне хотелось бы оказаться уже в завтрашнем дне, хотелось выбраться из этой ночи. Тут кто-то задел меня локтем, а мне от этого даже легче стало. То был Росендо; он один уходил из поселка.

— Всегда под ноги лезешь, мерзавец, — ругнул он меня мимоходом; не знаю, душу себе облегчить захотел или просто так. Он направился в самую темень, к реке Мальдонадо. Больше я его никогда не видел.

Я стоял и смотрел на то, что было всей моей жизнью, — на небо, огромное, дальше некуда; на речку, бьющуюся там, внизу, в одиночку; на спящую лошадь, на твердую землю улицы и на печки для обжига глины — и подумалось мне: видно, и я из той сорной травы, что разрослась на свалке меж старых костей вместе с «жабьим цветком». Да и что могло вырасти в этой грязи, кроме нас, пустозвонов, робеющих перед сильным. Горлодеры и забияки, всего-то. И тут же подумал: нет, чем больше мордуют наших, тем мужественнее надо быть. Мы — грязь? Так пусть кружит милонга и дурманит спиртное, а ветер несет запах жимолости. Напрасно была эта ночь хороша. Звезд наверху насеяно — не сосчитать, одни над другими; голова шла кругом. Я старался утешить себя, говоря, что происшедшее никакого

касательства ко мне не имеет, но трусливость Росендо и нестерпимая смелость чужака слишком сильно задели меня за живое. Даже лучшую женщину смог на ночь с собой увести долговязый. На эту ночь и на многие, а может быть, и на веки вечные, потому как Луханера — дело серьезное. Бог знает, куда они делись. Далеко уйти не могли. Видно, милуются в ближайшем овраге.

Когда я наконец возвратился, все танцевали как ни в чем не бывало.

Проскользнув незаметно в барак, я смешался с толпой. Потом увидел, что многие наши исчезли, а пришельцы танцуют танго рядом с теми, кто еще оставался. Никто никого не трогал и не толкал, но все были настороже, хотя и соблюдали приличия. Музыка словно дремала, а женщины лениво и нехотя двигались в танго с чужими.

Я ожидал событий, но не таких, какие случились.

Вдруг слышим, снаружи рыдает женщина, а потом голос, который мы уже знали, но очень спокойный, даже слишком спокойный, будто какой-то потусторонний, ей говорит:

— Входи, входи, дочка, — а в ответ снова рыдание. Тогда голос стал злым: — Отворяй, говорю тебе, подлая девка, отворяй, сука!

Тут дверь боязливо открылась и вошла Луханера, одна. Вошла спотыкаясь, будто кто-то ее подгонял.

— Ее подгоняет чья-то душа, — сказал Англичанин.

— Нет, дружище, покойник, — ответил Резатель. Лицо у него было словно у пьяного. Он вошел, и мы расступились, как раньше; сделал, качаясь, три шага — высокий и будто слепой — и бревном повалился на землю. Кто-то из его приятелей положил его на спину, а под голову сунул скаток из шарфа и при этом измазался кровью. Тут мы увидели, что у Резателя рана в груди; кровь запеклась, и пунцовый разрез почернел, чего я вначале и не заметил, так как его прикрывал темный шарф. Для перевязки одна из женщин принесла крепкую каню и жженые тряпки. Человек не в силах был говорить. Луханера, опустив руки, остави-

лась на умирающего сама не своя. Все вопрошали друг друга глазами и ответа не находили, и тогда она наконец сказала: мол, как они вышли с Резателем, так сразу отправились в поле, а тут словно с неба свалился какой-то парень, и полез как безумный в драку, и ножом нанес ему эту рану, и что она готова поклясться, что не знает, кто это был, но это был не Росендо. Да кто ей поверил?

Мужчина у наших ног умирал. Я подумал: нет, не дрогнула рука у того, кто проткнул ему грудь. Но мужчина был стойким. Как только он грохнулся оземь, Хулия заварила мате, и мате пошел по кругу, и, когда наконец мне достался глоток, человек еще жил. «Лицо мне закройте», — сказал он тихо, потому как силы его уже истощились. Осталась одна только гордость, и не мог он стерпеть такого, чтобы люди глазели на предсмертные судороги. Ему на лицо положили черную шляпу с высокой тульей. Он умер под шляпой, без стога. Когда грудь перестала вздыматься, люди осмелились открыть лицо. Выражение было усталое, как у всех мертвецов. Он был один из самых храбрых мужчин, какие были тогда, от Батерии на Севере до самого Юга. Как только я убедился, что он мертвый и бессловесный, я перестал его ненавидеть.

— Живем для того, чтобы потом умереть, — сказала женщина из толпы, а другая задумчиво прибавила:

— Был настоящий мужчина, а теперь нужен одним только мухам.

Тут чужаки пошептались между собой, и двое крикнули в один голос:

— Его убила женщина!

Кто-то рывкнул ей прямо в лицо, что это она, и все ее окружили. Я позабыл, что мне надо остерегаться, и молнией ринулся к ней. Сам опешил и людей удивил. Почувствовал, что на меня смотрят многие, если не сказать все. И тогда я насмешливо крикнул:

— Да поглядите на ее руки. Хватит ли у нее сил да духа всадить в человека нож!

И добавил с этаким ухарством:

— Кому в голову-то взбредет, что покойник, который, говорят, сам убивал у себя в поселке, найдет смерть, да такую лютую, в наших дохлых местах, где ничего не случается, если не кончил его неизвестно кто и неизвестно откуда взявшийся, чтобы нас позабавить, а потом уйти восвояси?

Эта байка пришлась всем по вкусу.

А меж тем в тишине мы слышали цокот конских копыт. Приближалась полиция. У всех были свои причины — у кого бóльшие, у кого меньшие — не вступать с ней в лишние разговоры, и потому порешили, что самое лучшее — выбросить мертвое тело в речку. Помните вы ту длинную прорезь вверх, в которую вылетел нож? Через нее ушел и мужчина в черном. Его подняло множество рук, и от мелких монет и от крупных бумажек его избавили эти же руки, а кто-то отрубил ему палец, чтобы взять перстень. Досталось им, сеньор, вознаграждение от сирого бедняги-упокойника, после того как его кончил другой — мужчина еще почище. Один мощный бросок, и его приняли бурные, все повидавшие воды. Не знаю, хватило ли времени вытащить из него кишки, чтобы он не всплыл, — я старался не глядеть на него. Старик с седыми усами не сводил с меня глаз. Луханера воспользовалась суетой и сбежала.

Когда сунули к нам нос представители власти, все опять танцевали. Незрячий скрипач заиграл хабанеры, каких теперь не услышишь. На небесах занималась заря. Столбики из ньяндубая вокруг загонов одиноко маячили на косогоре, потому как тонкая проволока между ними не различалась в рассветную пору.

Я спокойно пошел в свое ранчо, стоявшее неподалеку. Вдруг вижу: в окне огонек, который тут же погас. Ей-богу, как понял я, кто меня ждет, ног под собой не почуял. И вот, Борхес, тогда-то я снова вытащил острый короткий нож, который прятал вот здесь, под левой рукой, в жилете, и опять его осмотрел, и был он как новенький, чистый, без единого пятнышка крови.

ИСТОРИЯ ВЕЧНОСТИ

ИСТОРИЯ ВЕЧНОСТИ

I

В одном отрывке из «Эннеад», где задается вопрос о времени и его природе, говорится, что прежде времени надо знать, что такое вечность, ибо она, как известно, есть модель и прообраз времени. Это предупреждение, если принять его всерьез, очень существенно, потому что, похоже, оно исключает возможность какого бы то ни было взаимопонимания с человеком, это написавшим. Время для нас — проблема, проблема жгучая и настоятельная и, возможно, во всей метафизике самая жизненно актуальная, вечность же — игра и докучливая мечта. У Платона в «Тимее» мы читаем, что время — это текущий образ вечности, мнение, ничуть не поколебавшее всеобщее убеждение, что именно вечность соткана из времени. Историю вечности, этого неуклюжего слова, вокруг которого столько разнотолков, я и намерен описать.

Выворачивая наизнанку метод Плотина — единственный способ им воспользоваться, — я начну с того, что припомню все темное и невразумительное, что связано со временем, этой естественной метафизической тайной, которая стоит прежде вечности — детища людей. Одно из таких мест, не самое темное, но и не самое ясное, касается направления времени. Все считают, что оно течет из прошлого в будущее, но вполне вероятно и обратное, то, о чем пишет испанец Мигель де Унамуно: «В сумерках река времени струится из вечного завтра...»¹

И то, и другое одинаково правдоподобно и одинаково непроверяемо. Брэдли отвергает обе концепции и вы-

¹ Сходное понятие времени у схоластов, которые представляли его движением из потенциального в актуальность. Ср. вечные объекты Уайтхеда, конституирующие «царство возможного» и вступающие во время.

двигает свою собственную: будущее следует изъять, оно всего лишь выражает наши чаяния, а «актуальное» — представить как распад исчезающего в прошлом настоящего. Этот уход в прошлое обычно соответствует периодам упадка и засилья пошлости, тогда как всякое энергетическое действие мы соотносим с устремленностью в будущее...

Брэдли отрицает будущее, одна из философских школ Индии отрицает настоящее, считая его неуловимым. «Апельсин или вот-вот сорвется с ветки, или он уже на земле, — утверждают эти странные вульгаризаторы. — Никто не видит, как он падает».

Есть и другие трудности. Одна из них и, возможно, наибольшая — как сочетать личное время каждого с общим математическим временем — вызвала много толков в связи с релятивистским бумом, и все это помнят или помнят, что совсем недавно помнили. По крайней мере, мне эта проблема представляется так: если время у нас в голове, то как оно может быть одним и тем же в головах тысяч или хотя бы у двух людей? Другая трудность описана элеатами в связи с отрицанием движения. Ее можно изложить так: четырнадцать минут не пройдут за восемьсот лет, потому что до того, как пройдут четырнадцать минут, должны пройти семь, а до семи — три с половиной минуты, а до того — минута и три четверти, и так до бесконечности, так что четырнадцать минут никогда не пройдут. Рассел оспаривает этот довод, утверждая, что бесконечные числа реальны и что в них нет ничего необычного, но что они, по определению, даются сразу, а вовсе не как «предел» беспредельного процесса исчисления. Эти огромные величины Рассела удачно предвосхищают ту вечность, которая образуется не через прибавление частей.

Ни одна из придуманных людьми вечностей — ни вечность номинализма, ни вечность Иринья или Платона — не соединяет механически прошлого, настоящего и будущего. Она и проще, и чудеснее, это одновременность всех

этих времен. Язык современности и тот поразительный словарь, dont chaque édition fait regretter la précédente¹, похоже, проходят мимо этого, но именно так полагали метафизики. «Вещи в душе располагаются последовательно: сначала Сократ, потом лошадь, — читаю я в пятой книге „Эннеад“, — всегда отдельная вещь воспринимается, а тысячи вещей теряются, но Божественный Промысел объемлет все вещи. И прошлое находится в настоящем, в точности как грядущее. Ничто не проходит в этом мире, все вещи пребывают, и удел их — спокойствие и безмятежность».

Я перехожу к рассмотрению той вечности, из которой развились все последующие. Действительно, ее первооткрыватель не Платон — в одном платоновском тексте говорится о «древних и священных философах», предшественниках Платона, — но он с блеском углубляет и сводит воедино все сделанное до него. Дейссен сравнивает платоновский труд с закатом: тот же пронзительный свет в предчувствии конца. Все греческие концепции вечности вошли в тексты Платона и были им либо отвергнуты, либо изложены в духе трагедии. Поэтому я и ставлю Платона прежде Иринейя с его второй вечностью, увенчанной тремя разными и непостижимо одинаковыми фигурами.

Вот что так пылко говорит Плотин: «Всякая вещь на умопостигаемых небесах есть небо, и земля там тоже небо, как и животные, растения, люди и море. И зрят они мир нерожденный. Все смотрится в иное. И нет в сем царстве вещи непрозрачной, нет ничего непроницаемого, мутного, но свет сталкивается со светом. Все везде и все — это все. Каждая вещь есть все вещи. И солнце — это все светила, и всякое светило — это все светила и солнце. И никому тот мир не чужбина». Этот слаженный универсум, этот апофеоз уподобления и согласия еще не вечность, но прилегающее к ней небо, не вполне свободное от чисел и пространства. К созерцанию вечности, мира универсальных

¹ Каждое издание которого вызывает сожаление о предыдущем (франц.).

форм, призывает и следующий отрывок из пятой книги: «Пусть люди, зачарованные здешним миром, его мощью, красотой, упорядоченностью непрерывного движения, богами видимыми и невидимыми, в нем обитающими, демонами, деревьями и животными, вознесутся мыслью к Реальности, ибо все это лишь ее отражение. И увидят они там умопостигаемые формы, не заемные у вечности, но истинно вечные, и узрят ее предводителя, чистый Ум, и недостижимую Мудрость, и истинный век Хроноса, чье имя Полнота. Все бессмертные вещи в нем. Всякий ум, всякий бог и всякая душа. Он везде, зачем ему куда-то идти? Он счастлив, для чего ему перемены и превратности? И то, что потом он обрел, было у него вначале. Все ему принадлежит в единой вечности — той вечности, которой вторит время, кружа вокруг души, всегда бегущей от прошлого, всегда стремящейся в будущее».

Частое употребление множественного числа в предыдущих абзацах может ввести в заблуждение. Идеальный универсум, в который нас приглашает Плотин, не так тяготеет к изменчивости, как к исполненности, в нем все тщательно отобрано, нет никаких повторов и плеоназмов. Это недвижимое и страшное собрание платоновских архетипов. Не знаю, видели ли этот мир когда-нибудь глаза простого смертного — я не говорю о мистических откровениях и кошмарах — или это был плод воображения изобретшего его грека, но есть в нем что-то от музея: что-то застывшее, монструозное, разложенное по полочкам. Это, впрочем, личное впечатление, которым читатель может пренебречь, но из-за этого не стоит пренебрегать основными сведениями о платоновских архетипах или первозданных причинах и идеях, которые населяют и составляют вечность.

Здесь не место детальному обсуждению платоновской системы, сделаю только несколько замечаний предварительного порядка. Для нас последняя реальность вещей заключается в том, что они суть материя, вращающиеся электроны, пробегающие целые галактики вокруг атомов. Для тех, кто мыслит как платоник, это вид, форма.

В третьей книге «Эннеад» мы читаем, что материя не-реальна, что она чистая и полая пассивность, принимающая любые универсальные формы, как их принимает зеркало, формы будоражат материю, не меняя ее сущности. Ее наполненность — это именно наполненность зеркала, прикидывающегося наполненным, но на самом деле оно пусто, это призрак, который не исчезает, потому что ему недостает сил даже на то, чтобы перестать быть. Главное же — формы. О них, вторя Плотину, но много позже, Малон де Чайде говорит следующее: «Чтобы постичь действия Бога, вообразите, что у вас есть восьмигранная золотая печать, на одной стороне которой вычеканен лев, на другой — лошадь, на третьей — орел, и так подряд. И вот вы на одном куске воска отпечатываете льва, на другом — орла, на третьем — лошадь... конечно, все, что есть на воске, есть и на золоте, и нельзя отпечатать того, чего не было вычеканено на печати. С одним различием: то, что есть на воске, всего лишь воск и ничего не стоит, а то, что на золоте, есть золото и стоит дорого. В тварном мире добродетели конечны и ничего не стоят. В Боге они золотые, потому что они суть сам Бог». Отсюда можно заключить, что материя — это ничто.

Как ни плох этот критерий, как ни туманен, мы постоянно им пользуемся. Отрывок из Шопенгауэра — это не бумага лейпцигской конторы, не печать, не утонченная графика готического шрифта, не совокупность звуков, составляющих слова, не даже наше мнение о нем. Мириам Хопкинс сотворена из Мириам Хопкинс, а не из азотистых соединений или минералов, водных растворов углерода, алкалоидов и жиров, образующих преходящую субстанцию этого неуловимого серебристого привидения или умопостигаемой сущности Голливуда. Этот рассудительный ход мыслей побуждает нас отнестись к платоновскому тезису более примирительно. Мы его сформулируем так: индивиды и вещи существуют в той мере, в которой они причастны виду, который их составляет и является их непреходящей реальностью. Вот удачный пример: птица.

Ее привычка к стае, маленькие размеры, неизменность внешнего вида, издревле идущая связь с двумя зорями — утренней и вечерней, то обстоятельство, что птиц мы чаще слушаем, чем смотрим на них, все это вынуждает нас отдать предпочтение виду и ни во что не ставить индивид как таковой¹. Китс очень недалек от истины, когда полагает, что чарующий его соловей — тот самый соловей, которого слышала Руфь, «бредущая по чуждому жнивью». Стивенсон поклоняется одной-единственной птице — соловью, пожирателю времени. Шопенгауэр тоже вносит свою лепту — соображение о чистой телесности, в которой живут животные, их неведении смерти и памяти. Он не без улыбки присовокупляет: «Если я скажу вам, что играющий во дворе серый кот — тот самый, который прыгал и проказничал пятьсот лет назад, вы вольны думать обо мне что угодно, но еще бóльшая нелепость полагать, что это какой-то другой кот». И далее: «Удел львов требует львиности, которая во времени предстает как некий бессмертный лев, живущий за счет непрестанно воспроизводящихся индивидов, их рождение и смерть не что иное, как биение пульса этого непреходящего льва». И до того: «Некая бесконечность предшествовала моему рождению. Так кем же я был тогда? С метафизической точки зрения можно было бы сказать: я — всегда был „я“, иными словами, все, кто в то время говорил „я“, были мной».

Мне почему-то кажется, что читатель одобрительно отнесется к вечной Львиности, что он испытает какое-то торжественное облегчение перед этим многократно отразившимся в зеркалах времени уникальным Львом. Зато от понятия вечной Человечности я этого не жду, я знаю, что наше «я» ее отвергает, предпочитая бесстрашно распространять ее на чужие «я». Скверно, что Платон предлагает

¹ Живущий, Сын Того, Кто Бдит, невероятный метафизический Робинзон из повести Абубекра Ибн Туфейля, ест только те плоды и ту рыбу, которых на острове в достатке, всегда памятуя о сохранности вида, о том, что Вселенная не должна обеднеть по его вине.

нам еще более недоступные универсальные формы. Такие, как Стольность, или устроившийся на небесах Умопостигаемый Стол, этакий четырехногий архетип, мечта каждого столяра. Начисто отрицать Стольность я, конечно, не могу — без идеального стола нам не добраться до конкретных столов. А то еще Треугольность: пресловутый многоугольник с тремя сторонами, расположенный вне пространства и не снисходящий до равносторонности, разносторонности и равнобедренности. Ну что ж, против азов геометрии тоже сказать нечего. Но вот что касается Необходимости, Разума, Отсрочки, Отношения, Рассмотрения, Размера, Порядка, Медлительности, Положения, Заявления, Беспорядка, то об этих умственных конструктах я не знаю, что и подумать, полагаю, их никто и представить себе не может, разве что у него агония, жар или ум за разум зашел. Впрочем, я совсем позабыл о главном архетипе, том, что объемлет все упомянутые выше и всех так воодушевляет: о вечности, чье разбитое отражение есть время.

Не знаю, достаточно ли моему читателю оснований для того, чтобы перестать доверять платоновскому учению, у меня их полным-полно: во-первых, Платон сопоставляет несовместимые родовые и абстрактные понятия, сосуществующие в мире архетипов; далее, он умалчивает о способе, которым вещи приобщаются к универсальным формам, да и подверженность этих стерильных архетипов инфекции множественности и разнообразия тоже подозрительна. Проблемы эти, впрочем, можно решить. Ведь архетипы не менее туманны, чем временные вещи. Созданные по образу вещей, они страдают теми самыми недостатками, которые им предлагалось устранить. Вот Львиность. Как изъять из нее Надменность, Рыжесть, Гривастость, Когтистость? На этот вопрос нет и не может быть ответа. Не стоит ждать от слова «львиность» чего-то особенного, чего нет в слове «лев»¹.

¹ Не хотелось бы расставаться с платонизмом, какой он ни есть замороженный, не сделав еще одного замечания, которое желательно принять к сведению. Родовое может быть более насыщенным, чем кон-

Возвращаюсь к Платиновой вечности. Пятая книга «Эннеад» включает самый общий перечень составляющих ее сущностей. Здесь и Справедливость, и Числа (до которого?), и Добродетели, и Деяния, и Движение, но нет там ни ошибок, ни дурных слов, ибо они суть недуги материи, до которой пала форма. Есть Музыка, но в виде Гармонии и Ритма, а не мелодии. У патологии и агрономии нет архетипов, потому что в них нет нужды. Ничего не говорится и о хозяйстве, стратегии, риторике и искусстве правления; впрочем, как явления временные, они, возможно, соотносятся с архетипами Красоты и Числа. Там нет индивидов и нет никакой первоизданной формы ни для Сократа, ни для Человека Высокого Роста, ни для Императора, а есть только общее понятие Человек. Напротив, все геометрические фигуры представлены. Из цветов есть только основные; ни Пепельного, ни Пурпурного, ни Зеленого в этой вечности нет. Иерархия важнейших архетипов по восходящей линии такова: Различие, Тожество, Движение, Покой и Бытие.

Мы рассмотрели вечность, которая беднее мира. Нам остается разобрать, как ее освоила церковь, превратив в источник богатства, неизмеримо большего, чем то, которое добывает время.

Примеров предостаточно. Когда я был маленьким и жил летом на севере, меня очень занимали бескрайняя равнина и люди, пившие в кухне мате; каков же был мой восторг, когда я узнал, что эта бескрайность и есть «пампа», а эти люди — «гаучо». То же самое происходит с мечтательными людьми, когда они влюбляются. Общее (без конца повторяемое имя, определенный тип, отчизна и приписываемая ей завидная судьба) берет верх над индивидуальными чертами, с которыми приходится мириться во имя прекрасного образа.

Крайнее выражение этого — влюбляющийся понаслышке, персонаж, весьма распространенный в персидской и арабской литературах. Услышать описание прелестей царицы, чьи волосы — ночь разлуки, лицо краше райского дня, грудь затмевает свет луны и словно выточена из слоновой кости, чья походка приводит в отчаяние антилоп и устыжает гибкие ивы, чьи бедра клонят к земле, а ступни узки, как наконечник копья... услышать и влюбиться в нее до смерти и умопомрачения — одна из традиционных тем «Тысячи и одной ночи». См. историю Бадр Басима, сына Шахрамана, или Ибрахима и Джамилы.

II

Лучшее документальное свидетельство первой вечности — пятая книга «Эннеад», второй, или христианской, вечности — одиннадцатая книга «Исповеди» св. Августина. Первую вечность нельзя себе представить вне платоновского учения об идеях, вторую — без тайны Троицизма и споров вокруг предназначения и воздаяния. Пятьсот страниц ин-фолио не исчерпали темы, полагаю, две-три странички ин-октаво не покажутся расточительством.

Можно утверждать с большой степенью вероятности, что «нашу» вечность учредили несколько лет спустя после того, как хроническое кишечное недомогание свело в могилу Марка Аврелия, и что местом, где произошло это головокружительное событие, была балка Фурвьер, прежде называемая Форум Ветус, а ныне знаменитая своей базиликой и фуникулером. Эта учрежденная епископом Иринеем всеобъемлющая вечность была не просто новой сутаной, в которую облеклась церковь, не была она и каким-то доктринальным изыском, ей пришлось стать сознательной позицией и оружием. Слово рождается Отцом, и Дух Святой исходит от Отца и от Сына, на основании этих двух бесспорных фактов гностики приходят к заключению, что Отец был раньше Сына и оба предшествовали Духу. Такой вывод разъединял Троицу. Ириной разъяснил, что оба события — рождение Сына Отцом и исхождение Духа от них обоих — осуществляются не во времени, но разом охватывают прошедшее, настоящее и будущее. Эта точка зрения возобладала, сейчас она — догма. Так была провозглашена вечность, таившаяся прежде в тени какого-то безвестного платоновского текста. Неслиянность и нераздельность трех ипостасей Господа ныне представляется слишком незначительным вопросом для того, чтобы на него серьезно отвечать, и, однако, не приходится сомневаться в том, что этот вопрос имел первостепенное значение, поскольку с его решением

связывались определенные надежды: «Aeternitas est merum hodie, et immediata et lucida fruitio rerum infinitarum»¹. Идеологическое значение полемики вокруг Троицы также сомнению не подлежит.

Сейчас в светских католических кругах к Троице относятся как к чему-то само собой разумеющемуся, безусловно верному и беспредельно архаичному. Меж тем в кругах либералов ее рассматривают как воплощение изживающей себя церковной догмы, подлежащей устранению по мере развития демократии. Конечно, троичность не умещается в эти представления. Внезапную идею объединить в одно целое Отца, Сына и призрак можно счесть интеллектуальным извращением, она — как чудище из ночного кошмара, ведь если ад представляет собой физическое насилие как таковое, то сплетение трех фигур — это какой-то интеллектуальный ужас, некая заарканенная вечность, уловленная при помощи двух повешенных друг против друга зеркал. У Данте она изображена в виде разноцветных прозрачных кругов, совпадающих друг с другом. У Донна это толстые змеи, обвившиеся одна вокруг другой. «Toto coruscat trinitas mysterio», — написал св. Павлин.

Идея соединения трех лиц в одном, взятая сама по себе, отдельно от концепции искупления, должна показаться странной. Оттого, что мы будем рассматривать ее как вынужденную меру, тайна Троицы не станет менее загадочной, правда, может выявиться ее назначение. Нетрудно понять, что отказ от Троичности или, по крайней мере, от Двоичности превращает Иисуса из вечного мерила нашей веры в какого-то случайного посланца Господа, некий исторический факт, которого могло и не быть. Если Сын — не Отец, искупление — не дело рук Бога, а если Он не вечен, не вечна и жертва вочеловечения и крестных мук. «Только беспредельное совершенство может спасти навеки падшую душу», — указывает

¹ Вечность есть чистое настоящее, а также безраздельное наслаждение бесконечностью (*лат.*).

Иеремия Тейлор. Так получает оправдание догма, хотя представление о рождении Сына Отцом и Духа обоими не снимает вопроса о приоритете, не говоря уже вообще об ущербности всякой метафоры. Погрязшие в спорах о Троичности богословы приходят к выводу, что для пуганицы нет оснований: в одном случае речь идет о рождении Сына, в другом — о рождении Духа. Рождение Сына вечно, исхождение Духа вечно, таков высокомерный вердикт Иринейя, выдумавшего деяние вне времени, какое-то искореженное *zeitloses Zeitwort*, которое можно отвергнуть, можно превознести, только нельзя обсуждать. Ириней решил спасти чудовище, и ему это удалось. Известно, что он был ненавистником философов и сражаться с ними философским оружием ему, вероятно, доставляло особенное удовольствие.

Для христианина первый миг времени и первый миг Творения совпадают: так себе и представляешь, как Бог на досуге сматывает века в клубок «отошедшей» вечности. Что-то в этом роде не так давно было описано Валери. А Эмануэлю Сведенборгу («*Vera Christiana religio*»¹, 1771) привиделась у пределов небесной сферы фигура, пожирающая тех, кто в безрассудстве своем силится узнать, что же это делал Бог до сотворения мира.

Открытая Иринеем христианская вечность с самого начала отличалась от вечности александрийской. В качестве отдельного мира христианская вечность заняла место одного из девятнадцати атрибутов божественного ума. Выставленным на обозрение толпы архетипам грозила участь быть превращенными в божества или ангелов. Их реальность признавалась большей, чем реальность вещей тварного мира, с тем различием, что теперь они в качестве вечных идей были включены в Творящее Слово. Альберт Великий разрабатывает понятие *universalia ante res*², утверждая, что эти универсалии вечны и предшествуют

¹ «Истинная христианская религия» (лат.).

² Универсалии прежде вещей (лат.).

вещам тварного мира как их прообразы или формы. Он тщательно разграничивает их с *universalia in rebus*¹, которые по сути те же самые понятия божественного ума, но уже получившие разнообразное временное воплощение, и больше всего заботится о том, чтобы их не смешивали с *universalia post res*², формируемыми индуктивным мышлением. Временные универсалии отличаются от божественных только тем, что им недостает творческой способности; у схоластов не возникает и тени сомнения, что категории божественного ума совпадают с категориями латыни... Впрочем, я, кажется, забегаю вперед.

Богословы не слишком утруждают себя вечностью. Обычно они ограничиваются указанием на то, что это исчерпывающее переживание всех фрагментов времени как актуальных, и мусолят Священное Писание в поисках подтверждения собственным измышлениям, при этом складывается впечатление, что Дух Святой так и не сумел толком выразить то, что так внятно говорит комментатор. Потому-то им так нравится это свидетельство то ли великолепного презрения, то ли просто долголетия: «Один день перед Господом как тысяча лет, и тысяча лет как один день», или великие слова, услышанные Моисеем и составлявшие имя Бога: «Я есмь Сущий», или те, что услышал до и после видений стеклянного моря, багряного зверя и птиц, пожирающих трупы тысяченачальников, св. Иоанн Богослов с Патмоса: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец»³. И еще они ссылаются на определение Бозция, сформулированное им в тюрьме накануне гибели от руки палача: «*Aeternitas est interminabilis vitae tota et perfecta pos-*

¹ Универсалии внутри вещей (лат.).

² Универсалии после вещей (лат.).

³ Представление о том, что человеческое время несоизмеримо с божественным, можно встретить в одной из исламских традиций цикла мирадж. Известно, что Пророк, унесенный на седьмое небо сверкающим конем Ал Бураком, на небесах беседовал с населявшими их патриархами и ангелами и что потом, когда пришлось ему пересекать сферу Единого, длань Господня коснулась его плеча, оледенив холодом его сердце. Отрываясь от земли, Ал Бурак задел копытом и опрокинул

sessio»¹, которое мне еще больше нравится в прочувствованной интерпретации Ханса Лассена Мартенсена: «Aeternitas est merum hodie, est immediata et lucida fruitio rerum infinitarum». И напротив, богословы предпочитают умалчивать о темных речах стоявшего на море и на земле Ангела (Откр 10:6): «И клялся Живущим во веки веков, который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет». По правде говоря, в последнем стихе имеется в виду не столько время, сколько отсрочка.

В итоге вечность осталась атрибутом беспредельного Божественного ума, и хорошо известно, что целые поколения богословов были заняты созиданием этого Божественного ума по своему образу и подобию. Живейшим стимулом к такой деятельности была дискуссия о предопределении ab aeterno². Через четыреста лет после крестной смерти Спасителя английского монаха Пелагия посетила крамольная мысль о том, что невинные младенцы, умершие без крещения, могут спастись³. Августин, епископ Гиппона, опроверг его с негодованием, которым и по сей день восхищаются издатели. Указав на еретическую сущность этого учения, которое по праву не приемлют мученики и праведники, он отметил, что оно отрицает постулат, согласно которому в лице Адама согрешили и пали все люди, подчеркнул, что оно предаст возмутительному забвению положение о преемственности греха и к тому же пренебрегает кровавым потом, муками и стоном Того, Кто

кувшин с водой, но, когда на обратном пути Пророк его поднял, кувшин оказался полон.

¹ Вечность есть всецелое и совершенное обладание беспредельной жизнью (лат.).

² Вечно (лат.).

³ Иисус Христос сказал: «Пустите детей и не препятствуйте им приходить ко Мне». Само собой разумеется, Пелагия обвинили в том, что он вклинивается между Христом и детьми, уготовляя им тем самым ад. Его имя, как и имя Афанасий (Сатанасий), располагало к каламбурам: всякий твердил, что Пелагий (Pelagius) значит «море зла» (pelagus — море).

умер на кресте, отвергает таинство благодати и ограничивает Божественную волю. А когда дерзкий британец воззвал к справедливости, св. Августин отвечал ему, как всегда веско и патетически, что если речь зашла о справедливости, то все мы достойны геенны огненной, но что если Богу угодно кого-то из нас спасти, то, стало быть, есть на то Его неисповедимая воля, как много лет спустя безапелляционно скажет Кальвин: «А вот так, и всё» (*guia voluit*). Спасутся избранные. Лицемерные богословы закрепили избранность за праведниками. Избранных на муки быть не может, это правда, что не удостоившиеся благодати идут в геенну огненную, но ведь Бог их не осуждает. Он просто о них умалчивает... Все эти доводы значительно обогатили концепцию вечности.

Но известно, что поколения язычников жили без всякого слова Божия. Было бы слишком большой смелостью считать, что они могут попасть в рай, но не меньшей смелостью полагать, что некоторых славных своими добродетелями мужей туда могли бы не допустить. (Цвингли, 1523, уповает на то, что рядом с ним на небесах окажутся Геркулес, Тесей, Сократ, Аристид, Аристотель и Сенека.) Затруднение было устранено при помощи расширенного толкования девятого атрибута Господа (который говорит о всеведении). Всезнание распространялось на все вещи: как те, которые есть, так и те, которые могут быть. Стали искать какое-нибудь место в Писании, которое бы подтвердило это безграничное толкование, и нашли целых два: то место в Первой книге Царств, где Бог говорит Давиду, что жители Кеиля предадут его, если он останется в городе, и он уходит, и второе — в Евангелии от Матфея, где проклинаются два города: «Горе тебе, Хоразин! горе тебе, Вифсаида! ибо если бы в Тире и Сидоне явлены были силы, явленные в вас, то давно бы они покаялись во вретисце и пепле». Так с опорой на эти цитаты сослагательное наклонение глагола вступает в вечность: Геркулес пребывает на небесах рядом с Ульрихом Цвингли, потому что Бог знает, что он скрупулезно соблюдал бы религиозные обря-

ды. А лернейская гидра ввергнута в преисподнюю, потому что не пожелала бы креститься. Это мы воспринимаем то, что есть, и воображаем то, что может быть, или то, что будет, меж тем в Боге этих свойственных временному миру различий нет. Его вечность одновременно схватывает (*in o intelligendi actu*) не только все события этого изобильного мира, но и все то, что могло бы случиться, произойди самое призрачное из них иначе, и те, которые случиться не могли, тоже. Эта комбинаторная точечная вечность много богаче Вселенной.

В отличие от платоновских вечностей, рискующих оказаться невзрачными, этой вечности угрожает опасность уподобиться последним страницам «Улисса», и точнее, предпоследней главе книги, этому нескончаемому вопроснику. Августин с его величавой сдержанностью укрощает буйство. Кажется, что его учение никого не обрекает на проклятие, ведь Господь, покоя свой взор на избранных, лишь пренебрегает отверженными. Бог знает все, он только предпочитает иметь дело с праведниками. Иоанн Скот Эриугена, придворный философ Карла Лысого, блестяще преображает эту идею. Он полагает, что для Бога не существует определений, что Бог безразличен ко греху и ко злу. Он очерчивает сферу, в которой обитают платоновские архетипы, проповедует обожение, окончательное и бесповоротное припадение вещей тварного мира, включая черта и время, к изначальному единству в Боге. «*Divina bonitas consummabit malitiam, aeterna vita absorbebit mortem, beatitudo miseriam*»¹. Эта эклектичная вечность, включающая, в отличие от платоновских вечностей, судьбу каждой вещи и, в отличие от ортодоксии, не признающая никакого несовершенства и ущербности, была осуждена синодами Валенсии и Лангра. «*De divisione naturae, libri V*»², трактат, излагавший еретическое учение об этой вечности, был публично сожжен. Эта своевременная мера

¹ «Божественная милость упраздняет зло, вечная жизнь поглощает смерть, а блаженство — ничтожество» (лат.).

² «О разделении природы, в 5 книгах» (лат.).

пробудила среди библиофилов интерес к учению Эриугены и позволила его книге дойти до наших дней.

Вселенной потребна вечность. Богословы хорошо знают, что, если Бог хоть на миг оставит своим вниманием мою руку, выводящую эти строки, она обратится в ничто, словно пожранная темным огнем. Потому-то они и говорят, что пребывание в этом мире есть постоянное творение и что глаголы «пребывать» и «творить», так враждующие здесь, на небе — одно и то же.

III

Такова изложенная в хронологическом порядке всеобщая история вечности. Точнее, вечностей, ибо жаждущее вечности человечество грезило двумя последовательно противоположными грезами с этим наименованием: грезой реалистов — странным томлением по незыблемым архетипам вещей, и грезой номиналистов, отрицающей истинность архетипов и стремящейся совместить в едином миге все детали универсума. Одна греза построена на реализме, доктрине, настолько нам сейчас чуждой, что я не верю в истинность любой интерпретации, включая и мою собственную, вторая, связанная с номинализмом, утверждает истинность индивидуума и условность родовых понятий. И ныне мы все, как растерянный и ошеломленный комедийный герой, который случайно обнаруживает, что говорит прозой, исповедуем номинализм *sans le savoir*¹. Это как бы общая предпосылка нашего мышления, аксиома, которою мы так удачно обзавелись. А раз речь идет об аксиоме, и говорить здесь не о чем.

Такова изложенная в хронологическом порядке история вечности, предмет долгой тяжбы и споров. Бородастые мужи в епископских шапках излагали ее с амвона и кафедры, дабы посрамить еретиков и отстоять соеди-

¹ Не зная того (франц.).

нение трех лиц в одном, но на самом деле ее проповедовали для того, чтобы остановить утеkanie времени. «Жить — это терять время: ничего нельзя ни оставить себе, ни удержать иначе, чем в форме вечности», — читаю я у эмерсонианца испанского происхождения Санта-яны. Стоит сопоставить эти слова с гнетущим отрывком из Лукреция о тщете совокупления:

Как постоянно во сне, когда жаждущий хочет напиться
И не находит воды, чтоб унять свою жгучую жажду,
Ловит он призрак ручья, но напрасны труды и старанья:
Даже и в волнах реки он пьет и напиться не может, —
Так и Венера в любви только призраком дразнит
влюбленных:

Не в состоянье они, созерцая, насытиться телом,
Выжать они ничего из нежного тела не могут,
Тщетно руками скользя по нему в безнадежных исканьях,
И наконец, уже слившись с ним, посреди наслаждений
Юности свежей, когда предвещает им тело восторги,
И уж Венеры посев внедряется в женское лоно,
Жадно сжимают тела и, сливая слюну со слюною,
Дышат друг другу в лицо и кусают уста в поцелуе.
Тщетны усилия их: ничего они выжать не могут,
Как и пробиться вовнутрь и в тело всем телом
проникнуть¹.

Архетипы и вечность — вот два слова, сулящих наиболее устойчивое обладание. Конечно, всякая очередность безнадежно убога, а истинный душевный размах домогается всего времени и всего пространства разом.

Известно, что личность становится сама собой благодаря памяти и что ее утрата приводит к идиотии. То же самое можно сказать о Вселенной. Без вечности, без этого сокровенного и хрупкого зеркала, в котором отражается то, что прошло через души людей, всеобщая ис-

¹ Перевод Ф. Петровского.

тория — утраченное время, в котором утрачена и наша личная история, и все это превращает жизнь в какую-то странную химеру. Чтобы закрепить ее, мало граммофонных пластинок и всевидящего глаза кинокамеры, этих отображений отображений, идолов других идолов. Вечность еще более диковинное изобретение. Это правда, что ее нельзя себе представить, но ведь и скромная временная последовательность тоже непредставима. Утверждать, что вечности нет, предполагать, что время, в котором были города, реки, радости и горести, полностью изымается из обращения, так же неоправданно, как и верить в то, что все это можно удержать.

Откуда же взялась вечность? Об этом у св. Августина ничего не говорится, он только подсказывает, что частички прошлого и будущего имеются во всяком настоящем, ссылаясь на конкретный случай — чтение стихов на память. «Это стихотворение во мне еще до того, как я начал его читать, как только я кончил его читать, оно ушло в память. Пока я его произношу, оно растягивается, то, что уже сказано, уходит в память, то, что еще надо сказать, ждет своего часа. И то, что происходит со всем стихотворением, происходит и с каждым стихом, и с каждым слогом. И то же самое я скажу о вещах, длящихся дольше, чем чтение стихотворения, о судьбе каждого, слагающейся из целого ряда действий, и о человечестве, слагающемся из ряда судеб». Это доказательство тесной взаимосвязи различных времен времени все равно предполагает их последовательность, что не согласуется с образом единовременной вечности.

Я думаю, что все это идет от ностальгии. Так мечтатель и изгнанник перебирает в памяти счастливые дни, и они видятся ему *sub specie aeternitatis*¹, и он совершенно упускает из виду, что, осуществившись одна-единственная мечта, другие пришлось бы отложить на время или навсегда. Эмоциональная память тяготеет к вневременности, совмещающая

¹ С точки зрения вечности (лат.).

все радости былого в едином образе. Розовые, багряные и красные закаты, на которые я каждый день смотрю, в воспоминании окажутся одним-единственным закатом. То же самое с нашими надеждами: самые несовместимые чаяния в них беспрепятственно сосуществуют. Иными словами, желание говорит на языке вечности. И похоже на то, что именно ощущение вечности — *immediata et lucida fruitio rerum infinitarum* — и есть причина того особого рода удовольствия, которое вызывают у нас перечисления.

IV

Мне остается изложить читателю свою собственную теорию вечности. Это бедная вечность, в ней нет ни Бога, ни вообще никакого властителя, ни архетипов. Я описал ее в 1928 году в книге «Язык аргентинцев». Здесь я воспроизвожу то, что было напечатано тогда, страницы эти носили подзаголовок «Чувство смерти».

«Я хочу рассказать о том, что случилось со мной несколько дней тому назад. Безделица эта была слишком эфемерной и экстатической, чтобы назвать ее происшествием, слишком эмоциональной и темной, чтобы записать в идеи. Речь идет об одной сцене и тексте к ней. Текст я уже произнес, хотя до конца и полностью еще его не прочувствовал. Перехожу к описанию сцены со всеми временными и пространственными аксессуарами, в которых она мне предстала.

Мне припоминается это так. Накануне вечером я был в Барракасе, в месте для меня не очень знакомом, сама удаленность которого от тех окраин, по которым мне потом довелось прогуляться, придала всему этому дню особую окраску. У меня не было никаких дел, и, так как вечер выдался мягкий и тихий, я после ужина пошел побродить и подумать. Мне не хотелось идти куда-то в определенное место, и я не стал себя ограничивать каким-то конкретным направлением, чтобы не маячила перед моим внутренним

взором одна и та же картина. Я решил отправиться, как говорится, куда глаза глядят. Я намеренно держался вдали от проспектов и широких улиц, а во всем остальном положился на неисповедимую и темную волю случая. И все же, словно к чему-то родному, влекло меня в сторону кварталов, чьи названия я не имею никакой охоты забывать и преданность которым хочу сохранить в сердце. Впрочем, эти названия у меня связываются не столько с самим кварталом и местами, где прошло мое детство, но скорее с теми таинственными окрестностями, округой близкой и незапамятно далекой, над которой я полностью властвовал в уме, но не в реальности. Обратной стороной всем известного, его изнанкой — вот чем были для меня эти окраинные улицы, неведомые мне так же, как неведом врытый в землю фундамент собственного дома или собственный скелет. Я оказался на каком-то углу и вдохнул ночь, неслышно размышляя. Картина, очень безыскусная, оттого что я устал, выглядела еще непритязательнее. Сама заурядность открывшегося вида делала его призрачным. Улица с низкими домами на первый взгляд казалась бедной, но вслед за впечатлением бедности рождалось ощущение счастья. Она была очень бедной и очень красивой. Все глухо молчало. На углу смутно темнела смоковница. Навесы над дверными проемами разрывали вытянутую линию стен и казались сотканными из бесконечной материи ночи. Крутая пешеходная тропинка обрывалась на улице. Все из глины, первозданной глины еще не завоеванной Америки. Осыпающийся проулок светился выходом на Мальдонадо. Похоже было, что на темно-бурой земле розовая глиняная стена не столько впитывала лунный свет, сколько источала свой собственный. Можно ли сыскать точнее название нежности, чем этот розовый цвет?

Я смотрел на эту смиренность. И мне подумалось, наверняка вслух: „То же самое, что и тридцать лет назад...“ Я прикинул, что значит тридцать лет... Для иных стран это недавно, а для этой непостоянной части света уже давно. Кажется, пела какая-то птица, и я почувствовал к ней лю-

бовь, крохотную, как сама птичка. Точно помню, однако, что в запредельной этой тишине не слышалось ничего, кроме тоже вневременного треска цикад. Сразу пришедшее на ум „Я в тысяча восемьсот таком-то“ перестало быть горсточкой неточных слов, начало облекаться плотью. Я ощутил, что я умер, я ощутил, что я сторонний наблюдатель всего того, что происходит, и почувствовал неопределенный, но отчетливый страх перед знанием, который являет собой последнюю истину метафизики. Нет, я не добрался до пресловутых истоков Времени, но мне почудилось, что я владею ускользающим или вообще несуществующим смыслом непредставимого слова „вечность“. Только позже мне удалось выразить в словах свое впечатление.

Вот что это такое. Это чистое соположение однородных вещей — тихой ночи, светящейся стены, характерного для захолустья запаха жимолости, первобытной глины — не просто совпадает с тем, что было на этом углу столько лет назад, это вообще никакое не сходство, не повторение, это то самое, что было тогда. И если мы улавливаем эту тождественность, то время — иллюзия, и чтобы ее развеять, достаточно вспомнить о неотличимости призрачного вчера от призрачного сегодня.

Совершенно очевидно, что число таких состояний не бесконечно. Самые элементарные из них — физическое страдание и физическое удовольствие, миг сильного душевного напряжения и душевной опустошенности, когда засыпаешь и когда слушаешь музыку, — более всего безличны. А отсюда следует вывод: жизнь слишком бедна, чтобы не быть бессмертной. Но и в бедности нашей мы не можем быть совершенно уверены, коль скоро время, легко опровергаемое нашими чувствами, не так-то просто опровергнуть разумом, в самой основе которого заложена идея временной последовательности. В итоге нам ничего не остается, кроме раздумья над забавным сюжетом, в который отлилась история одной туманной идеи, и над мигмом провидения вечности и восторга, на которые не поскупилась эта ночь».

*

Чтобы сделать эту биографию вечности более увлекательной и драматичной, пришлось, признаюсь, пойти на известные искажения: скажем, свести процесс векового созревания идей к пяти-шести именам.

Я полагался на случай, собравший мою домашнюю библиотеку. Из книг, сослуживших мне наибольшую службу, не могу не упомянуть следующие:

«Die Philosophie der Griechen», von Dr. Paul Deussen. Leipzig, 1919.

«Works of Plotinus». Translated by Thomas Taylor. London, 1817.

«Passages Illustrating Neoplatonism». Translated with an introduction by E. R. Dodds. London, 1932.

«La philosophie de Platon», par Alfred Fouillée. Paris, 1869.

«Die Welt als Wille und Vorstellung», von Arthur Schopenhauer. Herausgegeben von Eduard Grisebach. Leipzig, 1892.

«Die Philosophie des Mittelalters», von Dr. Paul Deussen. Leipzig, 1920.

«Las confesiones de San Agustin», Version literal por P. Ángel C. Vega. Madrid, 1932.

«A Monument to Saint Augustine». London, 1930.

«Dogmatik», von Dr. R. Rothe. Heidelberg, 1870.

«Ensayos de critica filosófica», de Menéndez y Pelayo. Madrid, 1892.

КЁНИНГИ

Даже среди самых обдуманых нелепостей, занесенных в литературные анналы, обозначениям вещей по принципу загадки, так называемым «кёнингам» исландских поэтов, принадлежит особое место. Их распространение относят к концу первого тысячелетия, временам, когда безымянных, повторявших заученное рапсодов («тулир») сменили певцы с личными амбициями («скальды»). Как правило, само явление считается признаком упадка; этот оскорбительный ярлык, справедлив он или нет, снимает проблему, вместо того чтобы ее поставить. Сойдемся пока на том, что кёнинги были первым открытым проявлением вкуса к словам в литературе, не знавшей рефлексии.

Начну с самого каверзного примера — одной из многих стихотворных вставок «Саги о Греттире»:

Герой убил сына Мака;
Была буря клинков и корм воронов.

Выверенное противопоставление в одном стихе двух метафор, сначала — шквальной, потом — жестокой и скаредной, замечательно обманывает читателя, наводя на мысль об охваченной мысленным взглядом и целиком врезающейся в память картине боя и останков после него. Неприятная истина говорит иное. «Корм воронов» (запомним это раз и навсегда) — один из типовых синонимов трупа, «буря клинков» — битвы. Вот такие эквиваленты и есть кёнинги. Постоянно держать их наготове и применять, не впадая в повторение, — недостижимый идеал наших первобытных литераторов. При достаточном запасе подобных заготовок поэту проще справиться

с трудностями строгой метрики, настойчиво требующей аллитераций и внутренних рифм. Насколько употребление кёнингов прихотливо и произвольно, можно видеть по следующим строкам:

Губитель рода гигантов
Уничтожил мощного быка дола чаек.
Пока страж звонницы сокрушался, боги
Разнесли по кускам сокола прибрежий.
Не помог царь греков
Скакуну по дороге рифов.

Губитель рода гигантов — это огненно-красный бог Тор, страж звонницы — пастырь новой веры, в соответствии с его неперменной принадлежностью. Царь греков — Иисус Христос, по той любопытной причине, что таково одно из имен императора Константинополя, а Христос не может быть ниже его. Бык дола чаек, сокол прибрежий и скакун по дороге рифов — не три разные диковины животного мира, а один гибнущий корабль. К тому же первое из этих непосильных синтаксических уравнений — второй степени, поскольку дол чаек уже означает море... Развязав эти узлы один за другим, читатель добирается до окончательного смысла стихов, правду сказать, несколько *décevant*¹. В «Саге о Ньяле» мы оказываемся в подземной пасти Стейнворы, матери скальда Рэва, которая чистой прозой излагает историю о том, как чудовищный Тор задумал сразиться с Иисусом, а тот не собрался с силами. Германист Ниднер превозносит «почеловечески противоречивый смысл» этой сцены и рекомендует ее вниманию «наших нынешних поэтов, тоскующих по осмысленной реальности».

Другой пример — из Эгиля Скалагримссона:

¹ Разочаровывающего (*франц.*).

Красильщики волчьих клыков
Не жалели мяса красных лебедей.
Сокол росы меча
На равнине насытился героями.
Змеи луны пиратов
Исполнили волю Клинков.

Строки вроде третьей и пятой доставляют удовольствие почти физическое. Что они пытаются передать, совершенно неважно; что внушают — абсолютно несущественно. Они не трогают воображение, не рожают картин или чувств: это не начало пути, а конечный пункт. Награда, минимальная и самодостаточная награда здесь — в разнообразии, в неисчерпаемом соединении слов¹. Возможно, создатели их так и задумывали, и видеть в них символы — всего лишь соблазн разума. Клинки — это боги; луна пиратов — щит, змей щита — копье; роса меча — кровь, сокол крови — ворон; красный лебедь — любая окровавленная птица, мясо этого лебедя — труп; красильщик волчьих клыков — счастливый воин. Разум нечувствителен к подобной алхимии. Для него луна пиратов — вовсе не обязательное определение щита. И это, конечно, верно. Но верно и то, что стоит заменить формулу «луна пиратов» словом «щит» — и весь смысл потерян. Свести кёнинг к одному

¹ Я пытался подыскать классический аналог подобного вознаграждения, который не смог бы оспорить и самый неподатливый на соблазны читатель. И остановился на знаменитом сонете Кеведо памяти герцога Осуны. Легко показать, что потрясающая действенность двух строк:

Его могила — фландрские походы,
Кровавый месяц — надпись на могиле, —

опережает любое истолкование и не зависит от него. То же самое относится к следующему далее выражению «военный плач»: его «смысл» очевиден, но невыносимо тривиален, — это всего лишь «плач воинов». Что до «кровавого месяца», то лучше, пожалуй, не знать, что речь идет о гербовом символе турков, который затмили пиратские набеги дона Педро Тельеса Хирона.

слову — не значит разъяснить непонятное; это значит уничтожить стихи.

Член ордена иезуитов Бальтасар Грасиан-и-Моралес, хочет он того или нет, создает трудоемкие перифразы, по механизму напоминающие, а то и повторяющие кёнинги. Допустим, его предмет — лето или заря. Вместо того чтобы так прямо и сказать, он их оправдывает и связывает между собой, на каждом шагу оглядываясь, как виноватый:

В тот час, когда в амфитеатре дня
Рассвет-наездник, горяча коня,
На Флегетоне гарцевал бесстрашно,
И дерзкая рука
Дразнила лучезарного Быка
Сверкающими пиками рассвета,
А за искусным всадником следил
Ареопаг Светил,
Что, с дивными красавицами схожи,
Усыпали блистательные ложи;
Когда на розовеющих просторах
С огнистым гребнем
И в крылатых шпорах
Феб сонмы звезд оглядывал с утра
(Хохлаток поднебесного двора)
И управлял, с высот своих алея,
Цыплятами, что Леда Тиндарею
Подбросила в те поры, как слыла
Наседкой тех, кого сама снесла...

Увы, помешательство преподобного отца на быках и курах — не самый тяжкий грех его рапсодии. Куда хуже здесь вся эта махина логики: непременно сопровождаемое любого существительного чудовищной метафорой, безуспешное оправдание бессмыслицы. У Эгиля Скалагримссона каждый пассаж — задача или, по крайней мере, загадка; у невероятного испанца — сплошная мешанина. Поразительно то, что прозаик Грасиан превос-

ходный и в тончайших хитростях неисчерпаем. Вот как разворачиваются фразы, слетающие с его пера: «Маленькое тельце Хризолога вмещает исполинский дух; краткий панегирик Плиния измеряется вечностью».

В кёнингах преобладает функциональный подход. Для них главное в предмете — не внешность, а применение. Неодушевленное они обычно одушевляют; если речь идет о живом существе — наоборот. Их создано великое множество, большинство основательно позабыты, почему я и взялся собрать эти полуувядшие цветы красноречия. Мне помогла первая компиляция, которая принадлежит Снорри Стурлусону, прославленному как историк, археолог, строитель бань, специалист по генеалогии, председатель народного собрания, поэт, двойной предатель, переживший казнь и превратившийся в призрак¹. Он предпринял этот труд в 1230 году с назидательной целью. Ему хотелось удовлетворить две разные страсти: тягу к золотой середине и культ предков. Кёнинги нравились ему, если были не слишком сложными, — тогда он наделял их классическими достоинствами. Приведу его наставительные слова: «Ключ этот предназначен начинающим, которые ищут поэтического искусства и хотят пополнить запас своих образов старинными сравнениями либо желают изостриться в толковании темных речей. Следует чтить эти истории, которыми были богаты наши предки, но не должно христианам в них верить». Предупреждение, не лишнее и через семь столетий, когда иные германские переводчики навязывают этот северный «Gradus ad Parnassum»² как эрзац Библии и уверяют, будто повторение норвежских анекдотов — лучшее средство германизировать нынешнюю Германию. Доктор Карл Конрад — автор

¹ «Предатель» — жестокое слово. Существуют незавербованные фанатики, приверженцы разных и совершенно несовместимых правд. В интеллектуальном плане могу привести два таких примера: Франсиско Луиса Бернардеса и себя.

² «Путь на Парнас» (лат.).

преуродливейшей версии Снорриева трактата и собственной брошюры из 52 «кратких воскресных проповедей», содержащих в том же количестве основы «германских верований», расширенных и дополненных во втором издании, — может быть, самый мрачный их образец.

Трактат Снорри носит имя «Прозаической Эдды». Две его части — это проза, третья — стихи, откуда и эпитет в заглавии. Часть вторая рассказывает о приключениях Эгира, или Хлера, искусника в колдовстве, отправившегося однажды в цитадель богов Асгард (смертные зовут ее Троей). Когда наступил вечер, по приказу Одина в палату внесли мечи такой отточенной стали, что никакого другого огня было уже не нужно. Хлер разговорился со своим соседом, богом Браги, сведущим в красноречии и стихотворстве. Передавая один другому огромный рог с хмельным медом, бог и человек завели речь о поэзии. Браги поведал, какие метафоры в каких случаях нужно употреблять. С этим каталогом я сейчас и сверяюсь.

В следующий ниже указатель включены и уже приводившиеся прежде кёнинги. Сводя их в одно, я испытывал наслаждение филателиста:

собрание мечей	}	<i>битва</i>
буря клинков		
встреча огней		
слет копий		
песнь дровов		
праздник коршунов		
ливень красных щитов		
праздник викингов		
лес челюстей		<i>борода</i>
хозяин загонов		<i>бык</i>
брат огня	}	<i>ветер</i>
сокрушитель деревьев		
волк снастей		

древо волков деревянный конь ¹	}	<i>виселица</i>
дом птиц дом ветров	}	<i>воздух</i>
отрада воронов багритель вороньих клювов счастье коршунов древо шлема древо клинка красильщик мечей	}	<i>воин</i>
чайка злобы чайка ран конь ведьмы брат ворона ²	}	<i>ворон</i>
перлы лица луны лба	}	<i>глаза</i>
подпора шлема утес плеч башня тела	}	<i>голова</i>
кузница песен		<i>голова скальда</i>
дом дыханья корабль сердца опора души обитель смеха	}	<i>грудь</i>

¹ «На деревянном коне отправиться в ад», — читаем в двадцать второй главе «Саги об Инглингах». «Вдова», «весы», «зажим», «обрыв» — синонимы виселицы на воровском жаргоне. «Рамкой» («picture frame») называли ее в старые времена нью-йоркские головорезы.

² *Definitum in definitione ingredi non debet*, определяемое не должно входить в определение — таково второе малое правило определений. Его забавные нарушения вроде приведенного (или приводимого ниже «дракон клинка — клинок») напоминают уловку того персонажа Эдгара По, который, пряча в критический момент письмо от взгляда полицейских, оставляет его на виду среди беспорядка на каминной доске.

море зверей дно чертога ветров конь тумана	}	<i>земля</i>
пламя вод опора змея блеск руки медь раздора	}	<i>золото</i>
риффы речей		<i>зубы</i>
сиденье сапсана край перстней	}	<i>кисть руки</i>
кабан бурунов		<i>кит</i>
лед битвы прут ярости огонь шлемов дракон клинка грызун шлемов шип битвы рыба сраженья весло крови волк ран ветвь ран	}	<i>клинок</i>
сотрясатель узды		<i>конь</i>
дракон трупов змей щита	}	<i>копье</i>
волк пучины конь пирата олень королей моря полоз викинга жеребец волн борона моря сокол прибрежий	}	<i>корабль</i>

хозяин перстней расточитель сокровищ расточитель мечей	}	<i>король</i>
кровавый лебедь петух мертвых	}	<i>коршун</i>
ручей волков прибой резни роса мертвых пот битвы пиво воронов вода меча волна меча	}	<i>кровь</i>
прибыль людей отрада гадов	}	<i>лето</i>
дерево воронов овес коршунов жито волков	}	<i>мертвец</i>
отдых копий		<i>мир</i>
крыша кита земля лебедей дорога парусов поле викингов луговина чаек узы островов	}	<i>море</i>
шлем воздуха земля созвездий дорога луны лохань ветров	}	<i>небо</i>
солнце домов пагуба деревьев волк храмов	}	<i>огонь</i>

волна рога прибой чаши	}	<i>пиво</i>
кровь утесов земля сетей	}	<i>река</i>
сила лука бедро лопатки	}	<i>рука</i>
черная роса очага		<i>сажа</i>
хищница шлемов кормилица волков	}	<i>секира</i>
стрелы моря		<i>сельди</i>
яблоко груди крепкий орешек мысли	}	<i>сердце</i>
снег кошелька лед тигля роса весов	}	<i>серебро</i>
воин песен		<i>скальд</i>
дерево отдыха		<i>скамья</i>
сестра луны ¹ польмя воздуха	}	<i>солнце</i>
град тетив гуси битвы	}	<i>стрелы</i>

¹ В германских языках «солнце» обычно женского, а «луна» — мужского рода. Согласно Лугонесу («Империя иезуитов», 1904), в космогонии гуарани Луна тоже была мужчиной, а Солнце женщиной. Богиня Солнца и бог Луны упоминаются и в древней японской космогонии.

земля клинка месяц ладьи месяц пиратов крыша битвы туча сраженья	}	<i>щит</i>
клинок рта весло рта	}	<i>язык</i>

Опускаю сейчас фигуры второй степени, когда прямое обозначение соединяется с переносным, как, скажем, «влага прута ран» — кровь; «кормилец чаек гнева» — воин; «жито красногрудых лебедей» — он же, равно как и мифологические, вроде «погибель карлов» — солнце; «сын девяти матерей» — бог Хеймдалль. Опускаю и отдельные казусы, наподобие «несущая огонь моря» — женщина с золотым блюдом¹. Из приемов наивысшей сложности, когда прихотливо нанизываются несколько загадок, приведу один: «ненавистники снега соколиных гнездовий». Соколиное гнездовье здесь — рука, снег руки — серебро, ненавистник серебра — раздающий его вождь, щедрый король. Как заметил читатель, ход в последнем примере — тот же, что у всех попрошаек: славить нерасторопного дарителя с тем, чтобы его поощрить. Отсюда многочисленные синонимы серебра и золота, отсюда завистливые обозначения короля: «хозяин перстней», «расточитель сокровищ», «хранитель сокровищ». Отсюда же — откровенные обращения вроде вот этого, принадлежащего норвежцу Эйвинду Погубителю Скальдов:

¹ Если Де Куинси («Writings», XI, 269) не ошибается, именно этим атрибутом наделена Кассандра в темной поэме Ликофрона.

Хочу сложить хвалу
Стойкую и прочную, как мост из камня.
И думаю, наш король не поскупится
На горящие угли рук.

Золото и огонь — опасность и блеск — для скальдов всегда тождественны. Любящий порядок Снорри объясняет это так: «Золото называют огнем руки или ноги, потому что оно красное, а серебру дают, наоборот, имена льда или снега, града или инея, поскольку оно белого цвета». И в другом месте: «Когда боги отправились в гости к Эгиру, тот принял их в своем доме (что стоял посреди моря) и приказал внести в палату золотые пластины, которые сверкали, подобно мечам, освещавшим Вальгаллу. С той поры золото называют огнем моря и всех вод и рек». Золотые монеты, кольца, усыпанные шипами щиты, мечи и секиры — всегдашнее вознаграждение скальда; в исключительных случаях он мог получить участок земли или корабль.

Мой перечень кёнингов неполон. Певцы стыдились буквального повторения и предпочитали истощать варианты. Достаточно взглянуть на те из них, которые относятся к «кораблю» и могут быть умножены простой перестановкой, составляющей неприметные труды забвения или искусства. Немало и обозначений воина. «Древом клинка» именуется один скальд, может быть, потому что «дерево» и «победитель» — в исландском омонимы. Другие называют его «дубом копья», «посохом золотого чекана», «чудовищной елью железных гроз», «гущей рыб-бин сраженья». Бывало, что вариации подчинялись определенному правилу: так обстоит дело в стихах Маркуса, где корабль как бы растет у нас на глазах:

Ярый кабан бурунов
Взлетел над крышей кита.
Медведь потопа утрудил
Древнюю дорогу парусников.

Бык волн порвал
Цепь, крепившую судно.

Культеранизм — помешательство классицистского ума; манера, упорядочиваемая Снорри, — всего лишь утрировка, почти что доведение до абсурда той страсти, которой подвержена любая из германских литератур: любви к сложным словам. Самые древние памятники этой словесности — англосаксонские. В «Беовульфе» (восьмой век) море — это дорога парусов, дорога лебедя, миска волн, купальня коршуна, стезя кита; солнце — свеча земли, радость неба, перл небес; арфа — дерево праздника; меч — последыш молотов, товарищ схватки, луч сражения; сражение — игра клинков, ливень железа; корабль — рассекатель морей; дракон — гроза ночей, хранитель клада; тело — обитель костей; королева — ткачиха мирных дней; король — хозяин перстней, золотой друг мужей, предводитель мужей, расточитель сокровищ. В «Илиаде» корабли — тоже «рассекатели моря» (так и хочется назвать их трансатлантическими), а царь — «царь мужей». Точно так же для агиографов девятого века: море — купальня рыбы, дорога тюленей, заводь кита, царство кита; солнце — свеча людей, свеча дня; глаза — жемчужины лица; корабль — скакун волн, скакун моря; волк — обитатель лесов; сражение — игра щитов, перелет копий; копьё — змей войны; Бог — радость воинов. В «Бестиарии» кит — страж океана. В балладе о Бруннанбурге (десятый век) битва — разговор копий, треск знамен, сходка мечей, встреча мужей. Любой скальд пользуется теми же фигурами; новшество лишь в том, что они обрушиваются лавиной и переплетаются, становясь основой для еще более сложных символов. Поэтам здесь, можно сказать, помогает само время. Только когда «луна викинга» напрямую обозначает щит, певец может построить такое уравнение, как «змей луны викингов». А это впервые происходит в Исландии, не в Англии. Тяга к соединению слов в британской сло-

весности сильна, но выражена иначе. «Одиссея» Чапмена изобилует самыми диковинными примерами. Одни («delicious-fingered Morning», «through-swum the waves») удачны; другие («Soon as white-and-red-mixed-fingered Dame») — чисто внешние и остаются на бумаге, третьи («the circularly-witted queen») — на редкость неповоротливы. К таким приключениям приводят германская кровь и греческая начитанность. Не говорю об общей германизированности английского языка, примеры которой, предлагаемые «Word-book of the English tongue»¹, сейчас привожу: lichrest, кладбище; redecraft, логика; fourwinkled, четырехугольник; outganger, переселенец; fearnought, смелый; bit-wise, постепенно; kinlore, родословная; bask-jaw, ответ; wanhope, отчаяние. Вот к таким приключениям приводят английский язык и ностальгическая память о немецком...

Просматривая полный каталог кёнингов, испытываешь неловкость: кажется, трудно придумать загадки менее изобретательные, но более нелепые и многословные. Однако прежде чем их судить, стоило бы вспомнить, что при переводе на языки, где нет сложных слов, их непривычность удесятерится. «Шип войны», «военный» или «воинский» шип — неуклюжие перифразы, а вот про Kampfdorn или battle-thorn этого уже не скажешь². То же самое со строкой Редьярда Киплинга:

In the desert where the dung-fed camp-smoke curled —
или Йейтса:

That dolphin-torn, that gong-tormented sea, —
поскольку увещаний нашего Шуль-Солара никто не

¹ «Словарь английского языка» (англ.).

² По-испански перевод каждого кёнинга существительным с уточняющим эпитетом («домашнее солнце», а не «солнце домов», «ручной блеск», а не «блеск руки») выглядел бы, вероятно, точнее, но приглушил бы поразительный эффект и — за недостатком соответствующих прилагательных — потребовал бы большего труда.

послушал, эти стихи на испанский непереводимы и в испанской поэзии немыслимы...

В защиту кёнингов можно сказать многое. К примеру, совершенно понятно, что все эти косвенные обозначения изучались в таком виде лишь учениками скальда, слушатели же воспринимали не схему, а поток волнующих стихов... (Вероятно, голая формула «вода клинка = кровь» уже предаёт оригинал.) Законы, по которым жили кёнинги, до нас не дошли: мы не знаем, какие препятствия им нужно было преодолевать, а это и отличает их игру от самой удачной метафоры Лугонеса. Нам остались считанные слова. И уже невозможно вообразить, с какой интонацией, какими — неповторимыми, словно музыка — губами, с каким неподражаемым напором или сдержанностью они произносились. Ясно одно: когда-то в прошлом они исполняли свое чудесное предназначение, и их исполинская неповоротливость зачаровывала рыжих хозяев вулканических пустошей и фьордов не хуже бездонного пива и конских ристалищ¹. Не исключено, что они — плоды неведомого нам веселья. Сама их грубость (рыбы сраженья = клинки) может быть выражением старинного *humour*, шуткой неотесанных гиперборейцев. И эта дикая метафора, которую я сейчас опять расчлняю, соединяла воинов и сражение в каком-то незримом пространстве, где они сходятся, жалят и уничтожают друг друга, как живые клинки. Именно такие образы встают со страниц «Саги о Ньяле», на одной из которых написано: «Клинки рвались из ножен, секиры и копья летали и сражались. Оружие крушило мужей с такой силой, что им приходилось заслоняться щитами, но снова множились раненые, и не было корабля, где бы не

¹ Я имею в виду особый спорт, распространенный в краю застывшей лавы и льдов: конские бои. Разгоряченные желанием, подбадриваемые криками мужчин, жеребцы кусают друг друга до крови, иногда — до смерти. На эту забаву часто ссылаются. Так, описывая храбрость одного из вождей, сражающегося на глазах у избранницы, историк замечает, что еще неизвестно, как повел бы себя этот жеребец, не следи за ним его кобылка.

пал хоть один воин». Такое видение предстало пльвшим вместе с предателем Бродиром перед схваткой, которая оказалась для него последней.

В ночи 743-й «Сказок тысячи и одной ночи» можно прочесть следующее предупреждение: «Не будем говорить, что счастливый царь окончил свои дни, оставив наследника — учтивого, миловидного, несравненного, яростного, как лев, и ясного, как месяц». Сравнение, волей случая совпадающее по времени с германскими, — примерно того же достоинства, однако истоки у них разные. Человек, приравненный к месяцу, человек, приравненный к зверю, — не результат операции ума, о которой можно спорить, а интуитивная истина, безошибочная и мгновенная. Кёнинги же, как правило, остаются софизмами, фальшивыми и вялыми упражнениями. За несколькими забываемыми исключениями вроде вот этого стиха, в котором по сей день отражается горящий город, вкрадчивый и беспощадный огонь пожара:

Прежде пылали мужи, теперь загорелся Клад.

И последний оправдательный довод. Обозначение «бедро лопатки» — вещь, конечно, уникальная. Но не более уникальная, чем рука мужчины. Тот, кто смог увидеть это несуществующее бедро, которое когда-нибудь собьет с толку закройщика жилетки и разойдется на пять пальцев вечно неподходящей длины, наяву предвосхитил его основополагающую уникальность. Это чувство изумления и внушают кёнинги, делая мир удивительным. Они рождают в нас ту очевидную растерянность, которая составляет венец метафизики, ее искупление и источник.

Буэнос-Айрес, 1933

Постскриптум. Немало кёнингов встречается в последней эпопее скрупулезного и энергичного английского поэта Уильяма Морриса «Сигурд Вэльсунг». Приведу несколько — не знаю, перенесены они готовыми, выдуманы им или то и другое разом. «Огонь войны»,

знамя; «бриз резни», шквал сраженья, атака; «земля утесов», гора; «лес войны», «лес копий», «лес битвы», войско; «тканина клинка», смерть; «погибель Фафнира», «головня схватки», «гнев Зигфрида», меч героя.

«А вот отец ароматов, жасмин», — **выкрикивают** торговцы в Каире. Маутнер заметил, что арабские фигуры речи обычно строятся вокруг отношений между отцом и сыном. Отсюда «отец зари», петух; «отец мародерства», волк; «отпрыск лука», стрела; «отец путей», горный хребет. Еще один пример той же озабоченности: самое распространённое доказательство бытия Бога в Коране — ужас при мысли, что человек порожден «несколькими каплями грязной жидкости».

Известно, что сначала танк называли «landship», буквально — корабль земли, «landcruiser», броненосец земли, и только потом, чтобы сбить со следа, стали именовать танком. Исходный кёнинг совершенно очевиден. Еще один кёнинг — «длинный поросенок», эвфемизм, которым лакомки-людоеды обозначают главное блюдо своего рациона.

Этими играми тешится сейчас прежний ультраист, дух которого живет во мне до сих пор. Посвящаю их безмятежной соратнице тогдашних лет Норе Ланге, чья кровь их, может быть, вспомнит.

Постскриптум 1962 года. Однажды я написал (и много раз потом повторял), что аллитерация и метафора — основополагающие элементы древнего германского стиха. После двух лет занятий англосаксонской словесностью хочу уточнить свое утверждение.

По-моему, аллитерации — больше средство, чем цель. Их задача — отмечать слова, которые нужно произносить с ударением. И вот доказательство: гласные открытые, то есть различающиеся сильнее, мысленно аллиментируются. Еще одно доказательство: в более старых текстах нет подчеркнутых аллитераций вроде «*a fair field full offolk*», датируемой четырнадцатым веком.

Что до метафоры как неперменного элемента поэтической речи, то, по-моему, в сложных словах привлекает их пышность и значительность, и вначале кёнинги не были метафорами. Так, в двух первых строках «Беовульфа» содержатся три кёнинга («датчане копий», «дни прошлого», или «дни лет», и «короли народов»), ни один из которых — не метафора, и лишь дойдя до десятой строки, встречаешь выражение «hronrad» («дорога кита», море). Метафора, как и последующее сравнение, — не исходная составная часть словесности, а поздняя ее находка.

Среди использованных книг считаю своим долгом назвать следующие:

«The Prose Edda», by Snorri Sturluson. Translated by Arthur Gilchrist Brodeur. New York, 1929.

«Die Jüngere Edda» mit dem sogenannten ersten grammatischen Traktat. Übertragen von Gustav Neckel und Felix Niedner. Jena, 1925.

«Die Edda». Übersetzt von Hugo Gering. Leipzig, 1892.

«Eddalieder» mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilhelm Ranisch. Leipzig, 1920.

«Voelsinga Saga», with certain songs from the Elder Edda. Translated by Eirik Magnusson and William Morris. London, 1870.

«The Story of Burnt Njal». From the Icelandic of the Njals Saga, by George Webbe Dasent. Edinburgh, 1861.

«The Grettir Saga». Translated by G. Ainslie Hight. London, 1913.

«Die Geschichte vom Godden Snorri». Übertragen von Felix Niedner. Jena, 1920.

«Islands Kultur zur Wikingerzeit» von Felix Niedner. Jena, 1920.

«Anglo-Saxon Poetry». Selected and translated by R. K. Gordon. London, 1931.

«The Deeds of Beowulf». Done into modern prose by John Earle. Oxford, 1892.

МЕТАФОРА

Историк Снорри Стурлусон, чем только в своей путаной жизни не занимавшийся, составил в начале XII века толковый словарь традиционных оборотов исландской поэзии, из которого, к примеру, можно узнать, что «чайка вражды», «коршун крови» и «кровавый (или „красный“) лебедь» обозначают ворона, «дом кита» или «снизка островов» — море, а «обитель зубов» — рот. Сплетаясь в стихах и держась стихом, эти метафоры вызывали (точнее — должны были вызывать) радость удивления, мы же теперь не находим в них живого чувства и считаем усложненными или излишними. Приемы символистов или последователей Марино постигла, уверен, та же судьба.

Бенедетто Кроче мог обвинять барочных поэтов и проповедников XVII столетия в «душевной холодности» и «не слишком остроумном остроумии»; мне же в перифразах, собранных Снорри, видится своего рода *reductio ad absurdum* любой попытки изобрести новые метафоры. Лугонес или Бодлер потерпели в этом, подозреваю, такой же крах, как придворные стихотворцы Исландии.

В третьей книге «Риторики» Аристотель заметил, что всякая метафора возникает из ощущения сходства между различными вещами. По Мидлтону Мерри («Countries of the Mind»¹, II, 4), это сходство очевидно, просто мы его до поры не замечали. Как видим, для Аристотеля метафора коренится в реальности, а не в языке; обороты же, сохраненные для нас Снорри, рождены (или кажутся) работой ума, занятого не отысканием сходств, а соединением слов: какие-то (скажем, «красный лебедь» или «коршун

¹ «Местожительста духа» (англ.).

крови») могут впечатлять, но ни сообщения, ни открытия в них нет. Это, если будет позволено так выразиться, вещи из слов — особые и самодостаточные, как зеркало или серебряное кольцо. В самом деле: грамматик Ликофрон называет бога Геракла львом трех ночей, поскольку ночь, когда он был зачат Зевсом, длиною равнялась трем, — выражение, как ни старались толкователи, врезается в память, но, увы, не соответствует требованию Аристотеля¹.

В трактате «Ицзин» одно из имен мироздания — Десять Тысяч Существ. Помню, лет тридцать назад меня со сверстниками поразило, до чего же поэты пренебрегают бесчисленными сочетаниями, таящимися в этом растворе, с маниакальным упорством сосредоточась на нескольких знаменитых парах: звезды и глаза, женщина и цветок, время и вода, старость и вечер, сон и смерть. Представленные (а вернее сказать — обобранные) в подобном соседстве, эти сочетания свелись к обыкновенным штампам; впрочем, лучше покажу это на нескольких конкретных примерах.

В Ветхом Завете (3 Цар 2:10) сказано: «И почил Давид с отцами своими и погребен был в городе Давидовом». Терпя крушение, дунайские корабельщики на тонущем судне молились: «Дай мне уснуть, а проснувшись, взяться за весла»². Братом смерти именуют Сон в «Илиаде» Гомера — родство, засвидетельствованное, по Лессингу, на многих надгробьях. Обезьяной смерти (Affe des Todes) звал его Вильгельм Клемм, поэтому написавший: «Смерть — это первая спокойная ночь человека». Однако и до него Гейне говорил: «Смерть — прохладной ночи тень, жизнь — палящий летний день...» Ночью земли называл смерть Виньи; старым креслом-качалкой (old rocking-chair) зовется она в блю-

¹ Ср. «орел с тремя крылами» — метафорическое обозначение стрелы в персидской литературе (Браун, «История персидской литературы», II, 262).

² До нас дошла молитва и финикийских мореходов: «Мать Карфагена, возвращаю тебе весло»; судя по монетам II века до Р. Х., под Матерью Карфагена надо понимать Сидон.

зах — последний сон, последний полуденный отдых негра. Не раз сравнивает смерть со сном и Шопенгауэр, приведу лишь эти слова («Welt als Wille», II, 41): «Сон для человека — что смерть для рода человеческого». Читатель, разумеется, уже вспомнил реплику Гамлета: «Умереть, уснуть и видеть сны, быть может», — и его страх перед беспощадностью сновидений в этом смертном сне.

Сравнение женщины с цветком — еще один образчик вечности (или банальности), вот лишь несколько примеров. «Я нарцисс Саронский, лилия долин», — говорит Суламифь в Песни Песней. В сказании о Мэт из четвертой «ветви» гэльского эпоса «Мабиногион» правитель ищет женщину иного мира, и кудесник «с помощью заклятий и чар создает ее из цветов дуба, цветов дрока и цветов ясеня». В пятой аванюре «Nibelungenlied»¹ Зигфрид впервые видит Кримхильду, о которой нам тут же сообщают, что лицо ее сверкало румянцем розы. Вдохновленный Катуллом Ариосто сравнивает девушку с сокровенным цветком («Orlando», I, 42); красноклювая птичка в Армидиных садах советует влюбленным поторопиться, чтобы этот цветок не увял напрасно («Jerusalemme», XVI, 13—15). В конце XVI столетия Малерб, пытаясь утешить потерявшего дочь друга, шлет ему в утешение знаменитые теперь слова: «Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses» («И, роза, отцвела в срок, отведенный розам»). Шекспир восхищается в саду глубоким багрецом роз и белизною лилий, но надо ли говорить, что вся их прелесть для него лишь бледная тень возлюбленной, которой нет рядом («Sonnets», XCVIII)? «Бог вместе с розами слепил меня», — роняет царица Самофракийская на одной из страниц Суинберна. Перечню, я чувствую, не будет конца², поэтому поставлю точку на

¹ «Песнь о Нибелунгах» (нем.).

² Добавлю еще тонкий образ из знаменитых стихов Мильтона («Paradise lost», IV, 268—271) о похищении Прозерпины и вот эти строки Дарио: «Но я, как время ни сурово, // ищу любви, седоволос, // и нынче замираю снова // у входа в сад твой, полный роз».

сцене из «Heir of Hermiston»¹, последней книги Стивенсона, где герой хотел бы знать, есть ли у Кристины душа «или она всего лишь розовощекий зверек».

Вначале я сопоставил десять примеров, потом — девять; быть может, их внутреннее единство не так бросается в глаза, как внешние различия. Кто бы, на самом деле, мог заранее сказать, что кресло-качалка и почивший с отцами своими Давид восходят к общему истоку?

Первому памятнику европейской литературы, «Илиаде», уже около трех тысяч лет. Почему не предположить, что за этот огромный промежуток времени все возможности глубокого и неотвратимого сходства (сновидения и жизни, сна и смерти, бегущих рек и дней и т. п.) так или иначе исчерпаны и запечатлены? Это отнюдь не значит, будто запас метафор пришел к концу: способность обнаруживать (или воображать) тайное сродство понятий, как бы там ни было, неистощима. Сила и слабость этих находок коренится в самих словах, и поразительная строчка Данте («Purgatorio»², I, 13), где он сравнивает небо Востока с восточным камнем — незамутненным камнем, в чьем имени, по счастливой случайности, опять-таки скрыт Восток («Dolce color d'oriental zaffiro»³), прекрасна, чего не скажешь о стихе Гонгоры («Поэмы одиночества», 1, 6) — «В сапфирном поле звездные стада», который — на мой, разумеется, вкус — попросту груб и напыщен⁴.

Когда-нибудь напишут историю метафор, и мы поймем, сколько истин и заблуждений таили в себе эти догадки.

¹ «Наследник Гермистона» (англ.).

² «Чистилище» (итал.).

³ «Отрадный цвет восточного сапфира» (итал.; перевод М. Лозинского).

⁴ Оба стиха восходят к Писанию: «И видели Бога Израилева, и под ногами Его нечто подобное работе из чистого сапфира и, как самое небо, ясное» (Исх 24:10).

УЧЕНИЕ О ЦИКЛАХ

I

Учение это (которое самый недавний его автор называет Вечным Возвращением) можно примерно сформулировать так:

Число атомов, образующих Вселенную, хотя и немыслимо велико, но все же конечно и, как свойственно числу конечному (хотя и немыслимо огромному), имеет определенное количество перестановок. По прошествии бесконечно большого срока количество перестановок достигнет предела и Вселенная должна повториться. Ты снова родишься из чрева, снова твой скелет будет расти, снова эта же страница попадет в те же твои руки. Таков обычный ход рассуждений на эту тему, начиная с банального вступления и до чудовищной, пугающей развязки. Учение это принято приписывать Ницше.

Прежде чем его опровергать — задача, возможно, для меня непосильная, — надо бы представить себе, хотя бы поверхностно, нечеловечески огромные числа, на которые оно ссылается. Начну с атома. Диаметр атома водорода вычислен, он составляет приблизительно одну стомиллионную долю сантиметра. Эта головокругительно ничтожная величина отнюдь не означает, что атом неделим. Напротив, Резерфорд представляет нам его в виде некоей солнечной системы — центральное ядро и вращающийся вокруг него электрон, в сто тысяч раз меньший, чем весь атом. Но оставим это ядро и электрон и вообразим себе крохотную вселенную, состоящую из десятка атомов. (Разумеется, речь идет о скромной модели вселенной — не-

видимой, ибо микроскопы о ней и подозревать не могут; не поддающейся взвешиванию, ибо никакими весами ее не взвесить.) Предположим также — ни на йоту не отступая от гипотез Ницше, — что число изменений в этой вселенной определяется количеством комбинаций, возможных для десяти атомов, которые будут располагаться в различном порядке. Сколько разных состояний может смениться в этой вселенной, прежде чем наступит Вечное Возвращение? Рассчитать нетрудно, надо лишь перемножить $1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8 \times 9 \times 10$ — в результате долгой, нудной операции получим число 3 628 800. Если эта почти бесконечно малая частица вселенной способна на такое множество изменений, трудно, а то и невозможно поверить в идею повторяемости космоса. Я взял десять атомов; чтобы получить два грамма водорода, нам их понадобится более миллиарда миллиардов. Вычислить количество возможных комбинаций в этих двух граммах — иначе говоря, перемножить миллиард миллиардов натуральных чисел соответственно количеству атомов, — такая операция уже далеко превосходит мои человеческие возможности.

Не знаю, убежден ли мой читатель, я-то не убежден. Беззаботное, невинное щеголянье огромными числами, несомненно, доставляет особое наслаждение, как все чрезмерное, однако Возвращение все же остается более или менее Вечным, пусть и отдаленным во времени. Ницше мог бы мне возразить: «Вращающиеся электроны Резерфорда — это для меня новость, равно как идея, для филолога возмутительная, что атом может быть расщеплен. Но, кстати говоря, я никогда не отрицал, что преобразования материи выражаются большими числами, я лишь утверждал, что они не бесконечны». Это предположительное выражение Фридриха Заратустры вынуждает меня обратиться к Георгу Кантору и его отважной теории множеств.

Кантор разрушает самую основу тезиса Ницше. Он утверждает, что число точек во Вселенной, и даже в одном метре Вселенной, или в отрезке этого метра — беско-

нечно. Сама операция счета — для него не что иное, как сопоставление двух рядов. Например, если в Египте первенцы были умерщвлены Ангелом во всех домах, кроме тех, где дверь была отмечена красным знаком, то очевидно, что спаслось их столько, сколько было красных знаков, и тут вовсе не требуется высчитывать, сколько их было. Здесь количество неопределенно; есть другие группы, где оно бесконечно. Количество натуральных чисел бесконечно, но можно доказать, что нечетных столько же, сколько четных:

Единице соответствует	2
3	" 4
5	" 6 и т. д.

Доказательство столь же безупречное, сколь примитивное, но таким же оно будет для следующего утверждения, что для трех тысяч восемнадцати имеется столько же кратных, сколько существует чисел — не исключая из их ряда и три тысячи восемнадцать и его кратные:

Единице соответствует	3018
2	" 6036
3	" 9054
4	" 12072 и т. д.

То же самое можно утверждать и о степенях этого числа, как бы они ни возрастали:

Единице соответствует	3018
2	" $3018^2 = 9\ 108\ 324$
3	" и т. д.

Гениальное толкование этих фактов подсказало формулу, гласящую, что всякий бесконечный ряд — к примеру, натуральный ряд чисел — есть множество, которое в свой черед может состоять из бесконечных подмножеств. (Точнее, дабы избежать какой-либо неясности: бесконеч-

ное множество есть такое множество, которое может быть эквивалентно любому из своих подмножеств.) На этом высочайшем уровне счисления часть будет не меньше целого; точное количество точек, имеющих в Вселенной, равно тому, сколько их есть в одном метре, или в одном дециметре, или в самой крутой траектории небесного тела. Ряду натуральных чисел присущ строгий порядок; элементы, его образующие, упорядочены: 28 предшествует 29-ти и следует за 27-ю. Ряд точек в пространстве (или мгновений во времени) невозможно расположить в таком порядке — ни у одного члена тут нет ни непосредственного предшественника, ни последователя. Мы тут имеем дело как бы с дробями, расположенными в ряд по величине. Какую дробь мы назовем после $\frac{1}{2}$? Не $\frac{51}{100}$, потому что $\frac{101}{200}$ будет ближе; не $\frac{101}{200}$, потому что еще ближе будет $\frac{201}{400}$; не $\frac{201}{400}$, потому что... и т. д. То же самое, согласно Георгу Кантору, происходит с точками. Мы всегда можем втиснуть еще и еще одну, до бесконечности. Тем не менее надо стараться не воображать чисел нисходящих. Каждая точка «уже» является пределом бесконечного деления.

Сопоставление изящной игры Кантора с изящной игрой Заратустры — смертельно для Заратустры. Если Вселенная состоит из бесконечного множества элементов, стало быть, она должна быть способна на бесконечное количество комбинаций — и неизбежность Возвращения отпадает. Остается всего лишь его возможность, равная нулю.

II

Осенью 1883 года Ницше пишет: «Этот паук, медленно ползущий при лунном свете, и сам этот лунный свет, и ты, и я, стоящие в прихожей и шепотом говорящие о вечном, — не случилось ли всем нам уже сойтись вместе когда-то в прошлом? И не встретимся ли мы снова на долгом пути, на этом долгом, волнующем пути, не будем

ли мы вечно встречаться? Так говорил я, все понижая голос, потому что мне внушали страх мои мысли и мои предчувствия». Века за три до Креста Евдем, толкователь Аристотеля, писал: «Если верить пифагорейцам, то все будет в точности повторяться, и вы будете снова со мною, и я буду повторять слова этого учения, и рука моя будет играть этой палкой, и так во всем прочем». В космогонии стоиков Зевс питается миром: с циклической повторяемостью вселенную пожирает огонь, ее создавший, и она снова возникает из небытия, дабы опять пройти тот же исторический путь. Снова образуются комбинации различных зародышевых частиц, снова обретают форму камни, деревья и люди — и даже различные силы и дни, ибо для греков невозможно было представить себе имя существительное без какой-либо телесности. Снова возникнут каждый меч и каждый герой, снова повторится каждая бессонная ночь со всеми ее подробностями.

Как и другие гипотезы школы стоиков, учение о всеобщем повторении распространилось со временем, и его специальное обозначение «апокатастаз» вошло в Новый Завет (Деян 3:21), хотя и с не вполне ясным смыслом. В двенадцатой книге «*Civitas Dei*»¹ Блаженного Августина несколько глав посвящено опровержению столь мерзостного учения. Главы эти (они сейчас передо мной) изложены чересчур запутанно для краткого их пересказа, однако можно заметить, что епископская ярость автора выделяет два мотива: первый — грандиозная бесполезность подобного «колеса»; второй — высмеивание того, что Логос тут погибает на кресте неоднократно, как некий фокусник на бесконечно повторяющихся цирковых представлениях. Разлука и самоубийство, повторяясь слишком часто, теряют свою значительность; то же самое, по-видимому, думал Блаженный Августин о Распятии. Посему он с негодованием отвергает предположение стоиков и пифагорейцев. Они полагали, что Богу позна-

¹ «Град Божий» (лат.).

ние бесконечности не присуще и что вечное повторение мирового развития нужно для того, чтобы Бог его познавал и к нему привыкал. Блаженный Августин высмеивает эти бесплодные коловращения и утверждает, что Иисус — прямая стезя, позволяющая нам выбраться из кругообразного лабиринта подобных ересей.

В той главе своей «Логики», где речь идет о законе причинности, Джон Стюарт Милль заявляет, что периодическое повторение истории вполне вообразимо — хотя и нереально, — и цитирует «мессианскую эклогу» Вергилия: «*Jam redit et virgo, redeunt Saturnia regna...*»¹

Неужто эллинист Ницше мог не знать об этих своих предшественниках? Ницше, автор фрагментов о досократиках, мог не знать учения, которое усвоили ученики Пифагора?² Поверить в это очень трудно — *и не нужно*. Да, действительно, Ницше указал на достопамятной странице своего дневника точное место, где его осенила мысль о вечном возвращении: лесная тропинка у Сильвапланского озера, вблизи большой пирамидальной кучи камней, в некий августовский полдень 1881 года — «на расстоянии шести тысяч футов от человека и от современности». Да, действительно, это мгновение — одно из славнейших для Ницше. «Бессмертен тот миг, — записывает он, — когда я создал теорию Вечного Возвращения. Ради этого мига я согласен терпеть Возвращение» («*Unschuld des Werdens*»³, II, 1308). Думаю, однако, что мы не должны здесь предполагать разительное невежество, или человеческую — слишком человеческую! — способность смешивать озарение с воспоминанием, или же грех тщеславия. Моя разгадка имеет характер грамма-

¹ Дева приходит опять, приходит сатурново царство... (лат.; перевод С. Шервинского).

² Сомнения тут быть не может. Еще в 1874 году Ницше высмеял пифагорейское учение, что история повторяется циклически («*Vom Nutzen und Nachteil der Historie*» — «О пользе и вреде истории»). (Примеч., сделанное Борхесом в 1953 г.)

³ «Невинность становления» (нем.).

тический, даже, я сказал бы, синтаксический. Ницше знал, что Вечное Возвращение принадлежит к тем сюжетам, или страхам, или забавам, которые вечно возвращаются, но также он знал, что из всех грамматических лиц самое убедительное — первое лицо. Для пророка же, можно утверждать, оно просто единственное. Вести происхождение своего открытия от какого-нибудь краткого изложения или от «*Historia philosophiae graecoromanae*»¹ адъюнкт-профессоров Риттера и Преллера было для Заратустры невозможно по причинам престижа и вопиющего анахронизма — и даже типографским. Ведь в пророческом слого неуместны кавычки, а также ученые ссылки на книги и авторов...

Если моя человеческая плоть усваивает животную плоть овец, кто может помешать человеческому уму усваивать разные состояния других человеческих умов? В итоге долгих размышлений о вечном возвращении и глубоких переживаний на сей предмет идея уже принадлежит ему, Ницше, а не какому-то там покойнику, от которого только и осталось, что греческое имя. Но довольно об этом, у Мигеля де Унамуно тоже где-то сказано о подобной родословной идее.

Ницше были по душе люди, способные выдержать бессмертие. Это я повторяю его слова, записанные в тетрадях в «*Nachlass*»², где также значится следующее: «Если ты думаешь, что, прежде чем ты родишься, тебя ждет долгий покой, клянусь тебе, ты ошибаешься. Между последним мгновением твоего сознания и первым проблеском новой жизни пролегает „отсутствие времени“ — срок краткий, как молния, хотя, чтобы измерить его, не хватит миллиардов лет. Когда отсутствует „я“, бесконечность может быть равноценна мгновению».

До Ницше личное бессмертие было всего лишь порожденной надеждами иллюзией, смутным предвкуше-

¹ «История греко-римской философии» (лат.).

² «Наследие» (нем.).

нием. Ницше представляет его как неизбежность и придает ему жестокую отчетливость образов бессонницы. «Бессонница (читаю я в старинном трактате Роберта Бертонна) — это мука крестная меланхоликов», а нам известно, что Ницше страдал от этой муки и вынужден был искать спасения от нее в горьком хлоралгидрате. Ницше хотелось быть Уолтом Уитменом, хотелось всесторонне возлюбить свою судьбу. Он избрал героический способ: откопал чудовищную гипотезу о вечном возвращении и попытался превратить этот интеллектуальный кошмар в повод для ликования. Разыскал самый ужасающий образ Вселенной и предложил людям восхищаться им. Робкий оптимист обычно воображает себя ницшеанцем; Ницше преподносит ему круги вечного возвращения и тем самым отшвыривает его от себя.

Ницше писал: «Не желать труднодоступных удач и милостей и благословений, но жить такой жизнью, какую бы хотелось прожить снова и снова, и так целую вечность». Маутнер замечает, что приписывать наималейшее моральное, сиречь практическое, влияние теории вечного возвращения — означает отрицать эту теорию, ибо это все равно, что воображать, будто что-то может происходить по-другому. Ницше на это ответил бы, что формулировка теории о вечном возвращении и его широком моральном (сиречь практическом) воздействии, и возражения Маутнера, и его, Ницше, опровержение возражений Маутнера — все это необходимые моменты мировой истории, результат движения атомов. Он по праву мог бы повторить то, что было им написано: «Достаточно того, что циклическое возвращение вероятно или возможно. Сама мысль о такой возможности может нас потрясти и преобразить. Какое могучее воздействие оказала возможность вечных мук!» И в другом месте: «В тот миг, когда в нашем уме появляется эта идея, все цвета меняются — и начинается другая история».

III

Порой нас поражает чувство, будто «подобный момент я уже переживал». Приверженцы вечного возвращения клянутся, что так оно и есть, и привлекают эти смутные состояния ума в подкрепление своей веры. Они забывают о том, что воспоминание само по себе есть нечто новое, а это уже отрицание их тезиса о повторении, и что время постоянно отодвигало бы воспоминание все дальше — вплоть до того далекого цикла, где индивидуум уже предвидит свою судьбу и предпочитает поступать иначе... Впрочем, Ницше никогда не говорил о каком-либо мнемоническом подтверждении Возвращения¹.

Он также не говорил — и это также надо подчеркнуть — о конечном количестве атомов. Ницше отрицает атомы; атомистику он считал не чем иным, как моделью Вселенной, созданной лишь для глаз и для математического восприятия... Обосновывая свой тезис, он говорил об ограниченной силе, действующей в бесконечном времени, но неспособной на неограниченное число вариаций. Тут кроется коварный подвох: сперва Ницше предостерегает нас от мысли о некоей бесконечной силе — «остережемся подобных оргий мысли», — а затем великодушно допускает, что время бесконечно. Точно так же ему нравится ссылаться на Предыдущую Вечность. Например: равновесие космиче-

¹ Об этом мнимом подтверждении Нестор Ибарра пишет: «Случается также, что какое-то новое впечатление нахлынет как воспоминание, и нам чудится, будто мы узнаем предметы или события, о которых мы точно знаем, что встречаемся с ними впервые. Полагаю, что здесь дело в странном поведении нашей памяти. Было прежде какое-то впечатление, однако *за порогом сознания*. Спустя краткое время раздражители начинают действовать, однако на сей раз мы воспринимаем их в сознании. Тут включается память и явственно сообщает нам ощущение „*déjà vu*“, однако ссылку на прошлое локализует она неправильно. Пытаясь объяснить бледность и смутность воспоминания, мы приписываем ему значительное удаление во времени, порой отсылаем его еще дальше нас самих, в какое-то прошлое существование. На самом же деле тут непосредственное прошлое, и пропасть, отделяющая нас от него, это пропасть нашей рассеянности (в оригинале — *по-французски*)».

ской энергии невозможно, ибо в противном случае оно уже установилось бы в Предыдущей Вечности. Или так: всемирная история повторялась бесконечное число раз — в Предыдущей Вечности. Ссылка кажется убедительной, однако нелишне напомнить, что эта Предыдущая Вечность (или *aeternitas a parte ante*¹, как сказали бы теологи) есть не что иное, как наша природная неспособность представить, что у времени может быть начало. Такая же неспособность присуща нам и в отношении пространства, и потому ссылаться на Предыдущую Вечность столь же плодотворно, как упоминать некую Бесконечность Справа. Иначе говоря: если для наших чувств время бесконечно, то бесконечно и пространство. Эта Предыдущая Вечность не имеет ничего общего с реальным прошедшим временем; пойдём вспять от первой секунды — и мы увидим, что ей должна предшествовать другая, а той — ещё другая, и так до бесконечности. Дабы остановить это *regressus in infinitum*², Блаженный Августин решил, что первая секунда времени совпала с первой секундой Творения — *non in tempore sed cum tempore incipit creatio*³.

Ницше прибегает к сравнению с энергией; второй закон термодинамики гласит, что есть необратимые энергетические процессы. Тепло и свет — это всего лишь формы энергии. Достаточно спроецировать луч света на черную поверхность, и он превратится в тепло. Тепло, напротив, уже не обретет форму света. Это доказательство, с виду безобидное и банальное, уничтожает «циклический лабиринт» Вечного Возвращения.

Первый закон термодинамики гласит, что количество энергии во Вселенной постоянно; второй — что энергия эта стремится к распаду, к беспорядку, хотя общее ее количество не уменьшается. Эта постепенная дезинтеграция сил, образующих Вселенную, есть энтропия. Как только

¹ Вечность в предыдущем прошлом (*лат.*).

² Движение вспять до бесконечности (*лат.*).

³ Не во времени, но вместе со временем началось Творение (*лат.*).

будет достигнут максимум энтропии, как только разность температур выравняется, как только устранится (или компенсируется) всякое воздействие одного тела на другое, мир станет беспорядочным скоплением атомов. В глубинном центре небесных тел это труднодоступное и губительное равновесие уже наступило. Благодаря взаимодействию атомов его достигнет вся Вселенная, и тогда она станет остывшей и мертвой.

Свет, переходя в тепло, исчезает; Вселенная, минута за минутой, становится все более невидимой. Она также становится более легкой. Когда-нибудь вся она обратится в тепло, тепло всюду одинаковое, неподвижное, ровное. Тогда Вселенная умрет.

Последнее сомнение, на сей раз метафизического рода. Если принять тезис Заратустры, мне все же непонятно, каким образом два тождественных процесса не сливаются в один. Неужто достаточно простой их последовательности, причем никем не удостоверенной? Раз нет особого архангела, который вел бы счет, тогда что означает тот факт, что мы проходим цикл тринадцать тысяч пятьсот четырнадцатый, а не первый в ряду, или цикл номер триста двадцать два с показателем степени две тысячи? Для практики — ничего не означает, но мыслителю это не помеха. Для мысли — тоже ничего, а это уже серьезный недостаток.

Сальто-Ориенталь, 1934

Из книг, которыми я пользовался для вышеизложенного очерка, я должен упомянуть следующие:

«Die Unschuld des Werdens», von Friedrich Nietzsche. Leipzig, 1931.

«Also sprach Zarathustra», von Friedrich Nietzsche. Leipzig, 1892.

«Introduction to Mathematical Philosophy», by Bertrand Russell. London, 1919.

«The ABC of Atoms», by Bertrand Russell. London, 1927.

«The Nature of the Physical World», by A. S. Eddington. London, 1928.

«Die Philosophic der Griechen», von Dr. Paul Deussen. Leipzig, 1919.

«Wörterbuch der Philosophic», von Fritz Mauthner. Leipzig, 1923.

«La ciudad de Dios», por San Agustín. Versión de Díaz de Beyral. Madrid, 1922.

ЦИКЛИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ

Я вечно возвращаюсь к вечному возвращению; ниже я попробую — не без помощи нескольких исторических иллюстраций — определить три его основные разновидности.

Первую приписывают Платону. В тридцать девятом параграфе «Тимея» он утверждает, что все семь планет, стоит лишь уравнивать скорости их вращения, возвратятся к своей отправной точке — полный оборот, составляющий совершенный год. Цицерон («О природе богов», кн. II) полагает, что вычислить этот огромный небесный период непросто, однако он, разумеется, не беспределен; в одном из своих утраченных сочинений он определяет его в двенадцать тысяч девятьсот пятьдесят четыре «того, что мы именуем годами» (Тацит, «Диалог ораторов», 16). После смерти Платона в Афинах распространилась иудейская астрология. Эта наука, как всем известно, утверждает, что судьба людей зависит от расположения звезд. Некий астролог, не без пользы штудировавший «Тимея», сформулировал такой безупречный аргумент: если планетарные периоды цикличны, то циклична и всемирная история; в финале платоновского года рождаются те же индивиды и повторяют ту же судьбу. Века приписали эту гипотезу Платону. В 1616 году Лучилио Ванини писал: «Вновь Ахилл отправится в Трою; вновь возникнут ритуалы и религии; повторится история человечества; нет ныне ничего, чего не было бы раньше; то, что было, сбудется вновь, но только в целом, а не по Платону, в частности» («De admirandis naturae arcanis»¹, диалог 52).

¹ «О восхитительной природе небес» (лат.).

В 1643 году в одном из примечаний к первой книге «Religio medici»¹ Томас Браун писал: «Платонов год — Plato's year — есть многовековой период, по истечении которого все вещи возвратятся к своему первоначалу, и Платон в Афинской школе вновь изложит эту доктрину». В этом первом понимании вечного возвращения доказательства астрологические.

Второе связано со славой Ницше, его пламенным изобретателем и пропагандистом. Основано оно на алгебраическом доказательстве, на том, что число предметов — атомов, согласно Ли Бояну; сил, как у Ницше; простых тел, как у коммуниста Бланки — неспособно на бесконечное число комбинаций. Из трех доктрин, мной перечисленных, наиболее убедительна и заумна та, что принадлежит Бланки. Как и Демокрит (Цицерон, «Ученые вопросы», кн. вторая, 40), он заполняет сходными и несхожими мирами не только вечность времени, но и беспредельность пространства. Его книга, изданная в 1872 году, носит прекрасное название «L'éternité par les astres»². Задолго до него появляется лаконичный, однако исчерпывающий пассаж Давида Юма; он содержится в «Dialogues Concerning Natural Religion»³ (1779), который пытался переводить Шопенгауэр; насколько мне известно, до сих пор на него никто не обращал внимания. Воспроизвожу дословно: «Представим себе материю не бесконечной, как у Эпикура, а конечной. Конечное число частиц не знает бесконечного числа сочетаний: при вечном движении любой мыслимый порядок и расположение повторятся бесконечное число раз. Наш мир во всех своих проявлениях, вплоть до самых ничтожных, был создан и уничтожен и будет создан и уничтожен заново — и так до бесконечности» («Dialogues», VIII).

Об этом непрерывном цикле тождественных всемир-

¹ «Вероисповедание врачевателя» (лат.).

² «Вечность по звездам» (франц.).

³ «Диалоги о естественной религии» (англ.).

ных историй Бертран Рассел высказывается так: «Многие писатели считают историю цикличной, а современное состояние мира со всеми его мельчайшими подробностями рано или поздно повторяющимся вновь. Как формулируется эта гипотеза? Допустим, последующее состояние численно соответствует предыдущему; сказать, что одно и то же состояние наступает дважды, нельзя, поскольку это равнозначно введению хронологии (since that would imply a sistem of dating), что противоречит условию. Ведь если некто совершает кругосветное путешествие, не говорят, что пункт отправления и возврата различны, но весьма сходны; говорят, что это — одно и то же. Гипотеза о цикличности истории может быть сформулирована следующим образом: возьмем множество обстоятельств, одновременных некоему определенному обстоятельству; в некоторых случаях все множество оказывается предшествующим самому себе» («An Inquiry into the Meaning and Truth»¹, 1940, с. 102).

Перехожу к третьей интерпретации вечных повторений, менее пугающей и сентиментальной, но единственно вообразимой. А именно — к идее подобных, но не тождественных циклов. Невозможно составить нескончаемый каталог ее авторов: на память приходят дни и ночи Брахмы; периоды, недвижимыми часами которых служили пирамиды, медленно стирающиеся от приходящегося раз на тысячу и один год прикосновения крыла птицы; люди Гесиода, убывающие от золота к железу; универсум Гераклита, зачатый в огне и периодически пожираемый огнем; мир Сенеки и Хрисиппа, его уничтожение в пламени, его обновление в водах; четвертая буколика Вергилия и ее восхитительный отзвук у Шелли; книга Екклесиаста; теософы; десятичная история, предложенная Кондорсе; Фрэнсис Бэкон и Успенский; Джеральд Хэрд, Шпенглер, Вико; Шопенгауэр,

¹ «Исследование значения и истины» (англ.).

Эмерсон; «First Principles»¹ Спенсера и «Эврика» По... Из такого изобилия свидетельств выберу одно, принадлежащее Марку Аврелию: «Да живи ты хоть три тысячи лет, хоть тридцать тысяч, только помни, что человек никакой другой жизни не теряет, кроме той, которой жив; и не живет он лишь той, которую теряет. Вот и выходит одно на одно длиннейшее и кратчайшее. Ведь настоящее у всех равно, хотя и не равно то, что утрачивается, так оказывается каким-то мгновением то, что мы теряем, а прошлое и будущее терять нельзя, потому что нельзя ни у кого отнять то, чего у него нет. Поэтому помни две вещи. Первое, что все от века единообразно и вращается по кругу, и безразлично, наблюдать ли одно и то же сто лет, двести или бесконечно долго» («Размышления, 14»)².

Если вдуматься серьезно в эти строки (*id est*³ если не вменять им в вину примитивную назидательность или поучение), мы увидим, что они предлагают (предполагают) два любопытных соображения. Первое: отрицание реальности прошедшего и будущего. Его подхватывает следующий пассаж из Шопенгауэра: «Форма проявления воли — ни прошедшее, ни будущее, только настоящее; первые два существуют лишь для действия (и за счет развертывания) сознания, подчиненного рациональному принципу. Никто не жил в прошлом, никому не придется жить в будущем; настоящее и есть форма жизни» («Мир как воля и представление», том первый, 54). Второе: отрицание, как у Екклесиаста, какой бы то ни было новизны. Гипотеза о том, что все человеческие судьбы (в какой-то мере) сходны, на первый взгляд покажется простым умалением мира.

Если судьбы Эдгара Аллана По, викингов, Иуды Искариота и твоя, читатель, таинственно совпадают в одной — единственно возможной — судьбе, то вся мировая

¹ «Первоэлементы» (англ.).

² Перевод А. Гаврилова.

³ То есть (лат.).

история — это история одного человека. Строго говоря, Марк Аврелий не навязывает нам этого загадочного упрощения. (Однажды я придумал фантастический рассказ в духе Леона Блуа: некий теолог посвящает всю свою жизнь опровержению некоего ересиарха; в хитроумных спорах он берет над ним верх, разоблачает его, требует его сожжения; попав на небо, узнает, что для Бога он и ересиарх были одной и той же личностью.) Марк Аврелий утверждает подобие, а не тождественность множества индивидуальных судеб. С его точки зрения, любой промежуток времени — век, год, одна-единственная ночь и, вероятно, ускользающее настоящее — содержит в себе всю историю целиком. В предельной форме эту гипотезу легко опровергнуть: один привкус отличен от другого, десять минут физической боли не равны десяти минутам алгебры. В применении к большим периодам, к семидесяти годам нашего возраста, обещанным Книгой Псалмов, эта гипотеза правдоподобна и терпима. Она сводится к утверждению, что множество ощущений, эмоций, мыслей, превратностей человеческой судьбы ограничено и мы истощаем его задолго до нашей смерти. И вновь Марк Аврелий: «Кто видит нынешнее, все увидел, что и от века было и что будет в беспредельности времен» («Размышления, VI, 37»)¹.

В эпоху расцвета гипотеза постоянства, неизменности человеческого существования огорчает либо злит; в эпоху упадка (такую, как наша) она — залог того, что никакой позор, никакое бедствие, никакой диктатор умалить нас не смогут.

¹ Перевод А. Гаврилова.

ПЕРЕВОДЧИКИ «ТЫСЯЧИ И ОДНОЙ НОЧИ»

Капитан Бертон

Устроившись во дворце среди влажных статуй и безвкусной живописи (Триест, год 1872), джентльмен с запечатленным на лице африканским шрамом — британский консул капитан Ричард Френсис Бертон — предпринял знаменитую попытку перевода «Китаб алф лайла уа лайла»; ромей называют эту книгу «Тысяча и одна ночь». Одна из тайных целей его труда заключалась в уничтожении другого джентльмена (носившего такую же темную и курчавую мавританскую бородку), который составил в Англии гигантский компендиум и почил задолго до того, как его уничтожил Бертон. То был Эдвард Лейн, ориенталист, автор довольно тщательного перевода «Тысячи и одной ночи», заменившего перевод Галлана. Лейн переводил в пику Галлану, Бертон — в пику Лейну; чтобы понять Бертоня, нужно осмыслить их наследственную вражду.

Начну с основателя династии. Жан-Антуан Галлан — французский арабист, который привез из Стамбула скромную коллекцию монет, монографию о приготовлении кофе, арабский экземпляр «Ночей» и, в качестве приложения, некоего маронита, отличавшегося памятью не менее вдохновенной, чем Шахразада. Этому таинственному помощнику — чьего имени я даже вспоминать не хочу, а говорят, что его звали Ханна, — мы обязаны некоторыми важными сказками, неизвестными оригиналу: об Ала-ад-Дине, о сорока разбойниках, о принце Ахмаде и джиннии Пери-Бану, об Абу-л-Хасане, спящем наяву, о ночном приключении Харуна ал-Рашида, о двух

сестрах-завистницах и их младшей сестре. Достаточно простого перечисления этих названий, чтобы стало ясно: включив в текст истории, которые со временем стали незаменимыми и которые последующие переводчики — его противники — опустить не решились, Галлан утвердил канон.

Существует еще один бесспорный факт. Самые знаменитые и удачные панегирики «Тысячи и одной ночи» — Колриджа, Томаса Де Куинси, Стендаля, Теннисона, Эдгара Аллана По, Ньюмена — принадлежат читателям галлановского перевода. Сменилось лет двести и десять прекрасных переводов, но если европейский или американский читатель размышляет о «Тысяче и одной ночи», он размышляет именно об этом переводе. Эпитет «тысячаодноночный» («тыщаодноночный» страдает креолизмом, «тыщаоднонощный» — эклектикой) ничего общего не имеет с благоглупостями Бертона или Мардрюса, но целиком связан с прелестью и магией Галлана.

В буквальном смысле перевод Галлана хуже всех, он наименее точен и наиболее слаб, но он был самым читаемым. Кто уединялся с ним, познавал счастье и восторг. Его ориентализм, сегодня кажущийся нам плоским, воспламенил множество любителей табака и сочинителей пятиактных трагедий. Между 1707 и 1717 годами появилось двенадцать изящных томов, переведенных на различные языки, в том числе на хинди и арабский. Мы, простые анахроничные читатели двадцатого века, ощущаем в них сладковатый привкус восемнадцатого, а не смутный восточный аромат, определивший двести лет назад их новизну и известность. Никто не виноват в этой невстрече, и меньше всего Галлан. Отчасти его подвело развитие языка. В предисловии к немецкому переводу «Тысячи и одной ночи» доктор Вайль писал, что всякий раз, когда купцы придирчивого Галлана по сюжету должны пересечь пустыню, они запасаются «чемоданом фиников». Ему можно возразить, что в 1710 году упоминания о финиках было достаточно, чтобы стереть образ

чемодана, но это вовсе необязательно: «valise» в то время представляла собой разновидность переметной сумы.

Существуют и другие неточности. В одном безумном панегирике, вошедшем в «Mogseaux choisis»¹ (1921), Андре Жид (чье чистосердечие не сравнить с репутацией) упрекает Галлана за своеволие, чтобы поскорее расправиться с Мардрюсом за буквализм, такой же типичный для fin de siècle², как галлановский — для восемнадцатого века, причем гораздо менее точный.

Вставки Галлана вполне земные; вдохновлены они приличием, а не моралью. Воспроизведу несколько строк с третьей страницы его «Ночей»: «Il alla droit à l'appartement de cette princesse, qui, ne s'attendant pas à le revoir, avait reçu dans son lit un des derniers officiers de sa maison»³. Бертон так конкретизирует этого туманного «officier»⁴: «черный повар, лоснящийся от жира и копти». Оба искажают по-разному: оригинал не такой жеманный, как Галлан, и не такой сальный, как Бертон. (Обратная сторона благопристойности: в умеренной прозе первого выражение «recevoir dans son lit»⁵ звучит как грубость.)

Девяносто лет спустя после смерти Антуана Галлана рождается новый переводчик «Ночей» — Эдвард Лейн. Его биографы не устают повторять, что он — сын доктора Теофилуса Лейна, каноника из Херефорда. Этого генеалогического факта (и жуткого правила его упоминать), пожалуй, достаточно. Пять исследовательских лет прожил в Каире арабизированный Лейн, «почти исключительно среди мусульман, общаясь с ними на их языке, с величайшей осторожностью приспособляясь к их

¹ «Избранные отрывки» (франц.).

² Конец века (франц.).

³ Он направился прямо к спальне принцессы, которая, не ожидая его возвращения, приняла на своем ложе одного из самых ничтожных слуг своего дворца (франц.).

⁴ Слуга (франц.).

⁵ Принять на своем ложе (франц.).

обычаям и принятый ими как равный». Безусловно, ни долгие египетские ночи, ни роскошный черный кофе с зернами кардамона, ни частые литературные дискуссии со знатоками закона, ни почтенный муслиновый тюрбан, ни привычка кушать пальцами не излечили его от британского порока — утонченного одиночества, свойственного хозяевам мира. Поэтому его ученейший перевод «Ночей» оказался (или произвел впечатление) обычной пуританской энциклопедией. Преднамеренных глупостей в оригинале нет; Галлан выправляет случайные нелепости, кажущиеся ему следствием дурного вкуса. Но Лейн выискивает их и преследует, словно инквизитор. Его порядочность молчать не может; он предпочитает ряд перепуганных пояснений, набранных петитом, сбивчиво поясняющих: «Здесь я выпускаю один предосудительный эпизод. В этом месте опущено омерзительное толкование. Здесь слишком грубая и не поддающаяся переводу строка. По необходимости опускаю еще одну историю. От этого места и далее — ряд купюр. Бездарная история о рабе Бухайте не заслуживает перевода». Покалечить — не значит оставить в живых: некоторые сказки выброшены полностью, «поскольку не могут быть исправлены без искажений». Этот аргументированный и категорический отказ не кажется мне лишенным логики: ханжеская изворотливость, вот что я осуждаю. Лейн — виртуоз изворотливости, несомненный предвестник удивительной голливудской стыдливости. В своих записях я обнаружил ряд примеров: в 391-й ночи один рыбак приносит рыбу царю царей, и тот желает знать, самец это или самка, а ему говорят — гермафродит. Лейн пытается смягчить этот недопустимый эпизод; он переводит, будто царь спрашивает, какого рода это существо, а изворотливый рыбак отвечает ему, что оно смешанного рода. В 217-й ночи рассказывается о царе и двух его женах: одну ночь он спал с одной женой, другую — с другой, и были они счастливы. Лейн растолковывает нам счастье этого монарха, поясняя, что тот обращался с женщинами «беспристрастно». Все дело в том, что

Лейн предназначал свой труд «для чтения за столиком в гостиной»; где обычно читали и осмотрительно обсуждали вещи вполне безобидного содержания.

Достаточно самого отдаленного и случайного плотского намека, как Лейн тут же забывает о своем достоинстве и прибегает к обильным искажениям и укрывательству. Иной вины на нем нет. Когда он не впадает в это странное искушение, он замечательно точен. У него нет каких-либо установок, а это определено преимущество. Он не ставит себе целью усилить, как капитан Бертон, варварский колорит, ни тем более забыть о нем или смягчить его, как Галлан. Последний своих арабов приручал, чтоб они не напугали Париж непоправимым диссонансом; Лейн не щепетильный магометанин. Тот презирал буквальную точность; Лейн поясняет свою интерпретацию каждого сомнительного слова. Тот ссылался на некую призрачную рукопись и на покойного маронита; Лейн указывает издание и страницу. Тот не заботился об аппарате; у Лейна накапливается масса пояснений, которые, будучи собранными вместе, образуют отдельный том. Различать — вот чего требует его предшественник. Лейн справляется с этим требованием: он считает достаточным не сокращать оригинал.

Замечательная дискуссия между Ньюменом и Арнолдом (1861—1862), скорее интересная сама по себе, чем участниками, пространно подытожила два основных способа перевода. Ньюмен защищал буквальный способ, передачу всех лексических особенностей; Арнолд — категорический отказ от всех отвлекающих или задерживающих внимание деталей. Первый принцип чреват единообразием и тяжеловесностью, второй — открытиями, большими и малыми. Оба принципа значат меньше, чем переводчик и его литературные способности. Переводить дух подлинника — намерение такое грандиозное и такое невероятное, что рискует остаться благим; переводить букву — требует такой поразительной точности, что вряд ли за это кто-нибудь возьмется. Более серьезной, чем эти недостижимые

цели, представляется передача или отказ от передачи определенных подробностей; более серьезным, чем эти предпочтения и пропуски, представляется синтаксический строй. У Лейна он приятен, как подобает высокому застолью. Для его словаря характерно злоупотребление латинскими словами, не оправданное никакой краткостью. Забавно: на первой странице перевода он вводит прилагательное «романтический», что в устах бородатого мусульманина двенадцатого века — футуризм. Иногда недостаток чувственности у него вполне уместен, поскольку позволяет вводить в патетический эпизод совершенно простые слова с непреднамеренно удачным результатом. Должно быть, самый яркий пример такого взаимодействия разнородных слов — приводимый мной ниже: «And in this palace is the last information respecting lords collected in the dust»¹. Другой, вероятно, — вот это обращение: «Во славу Присносущего, который не умер и не умрет, во имя Того, в чьих руках слава и пребывание земное». У Бертона — случайного предшественника вечно загадочного Мардрюса — я усомнился бы в столь удивительно восточных формах; у Лейна их настолько мало, что я вынужден признать их непреднамеренными, точнее подлинными.

Стало традицией повторять всю серию анекдотов, связанных со скандальной благопристойностью переводов Галлана и Лейна. Сам я не выхожу за рамки этой традиции. Хорошо известно, что они не справились ни с тем несчастным, увидевшим Ночь Власти, ни с проклятиями мусорщика тринадцатого века, переодетого дервишем и склонного к содомии. Хорошо известно, что «Ночи» они дезинфицировали.

Хулители аргументируют тем, что процесс этот уничтожает или наносит вред чистой наивности подлинника. Они заблуждаются: «Книга тысячи и одной ночи» не наивна (в этическом смысле); она представляет собой

¹ И в этом дворце хранится последняя информация о событиях жизни царей, обращенных в прах (англ.).

адаптацию старинных историй к грубым или низменным вкусам средних классов Каира. Кроме образцовых сказок о Синдбаде, бесстыдства «Тысячи и одной ночи» не имеют ничего общего с простодушной райской свободой. Они отражают ход мысли составителя: его цель — вызвать смех, его герои — непременно наложницы, нищие или евнухи. Старинные любовные истории сборника, повествующие о пустыне или городах Аравии, глупостью не отличаются, — как, впрочем, и все остальные произведения доисламской литературы. Они страстны и печальны, их излюбленный мотив — смерть от любви, та самая смерть, которую улемы провозгласили не менее священной, чем смерть мученика, погибшего за веру... Если мы примем этот аргумент, то, возможно, стыдливость Галлана и Лейна мы сочтем попыткой восстановить первоначальную редакцию.

Есть и более точное оправдание. Опускать случайные удачи подлинника, если главное — передать магическую атмосферу, — не та вина, что не прощает Господь. Предложить читателям новый «Декамерон» — это такая же коммерческая операция, как и множество других; предложить им «Старого моряка» или «Пьяный корабль» — нечто совсем иное. Литтман считает, что «Тысяча и одна ночь» — это прежде всего сборник чудес. Повсеместное принятие такой точки зрения всеми западными умами — дело рук Галлана. В этом не может быть сомнений. Арабам повезло меньше, чем нам — они пренебрегают оригиналом: им уже знакомы люди, обычаи, талисманы, пустыни и джинны, о которых мы узнаем из этих сказок.

В одном своем труде Рафаэль Кансинос-Ассенс клятвенно уверяет, что он может поприветствовать звезды на четырнадцати языках, классических и современных. Бертон видел сны на шестнадцати, а рассказывал, будто овладел тридцатью пятью: семитскими, дравидскими, индоевропейскими, эфиопскими... Этот хвастун неистощим в своих определениях — особенность, сочетающаяся в нем с

другими, столь же чрезмерными. Нет человека менее подходящего для часто повторяемой насмешки Гудибраса над учеными мужами, не умеющими говорить ровным счетом ничего сразу на нескольких иностранных языках: Бертону было что сказать, и семьдесят два тома собрания его сочинений говорят сами за себя. Приведу несколько названий наугад: «Гоа и Голубые горы» (1851); «Система штыковых приемов» (1853); «Рассказ о моем путешествии в Медину» (1855); «Озерные территории Экваториальной Африки» (1860); «Город Святых» (1861); «Исследование Бразильской месеты» (1869); «Об одном гермафродите с островов Зеленого Мыса» (1869); «Письма с поля боя в Парагвае» (1870); «Окраинная Фула, или Лето в Исландии» (1857); «К золотому берегу в поисках золота» (1883); «Книга меча» (первый том — 1884); «Благоухающий сад Нафусаила» — посмертное сочинение, преданное огню леди Бертон вместе с «Собранием эпиграмм, вдохновенных Приапом». В этом списке угадывается писатель: английский капитан обожал географию и все бесчисленные способы человеческого существования, какие только известны людям. Я не унижу его, сравнив с Мораном, ленивым полиглотом, бесконечно катающимся вверх-вниз на лифте международного отеля и благоговеющим при виде дорожного чемодана... Бертон, переодевшись афганцем, странствовал по священным городам Аравии; голос его молил Господа, чтобы тот бросил его кожу и кости, его болезненную плоть и кровь в огонь Гнева и Справедливости; его иссушенные самумом губы запечатлели в Каабе поцелуй на поверхности обожествленного аэролита. То было знаменитое приключение: распространился слух, что необрезанный, «нацрани», осквернил святыню, его смерть была бы неминуемой. До того, переодевшись дервишем, он практиковал в Каире медицину — не гнушаясь при этом шарлатанских приемов и магии, дабы завоевать доверие больных. Вплоть до 1858 года он возглавлял экспедицию к таинственным истокам Нила — это поручение привело

его к открытию озера Танганьика. Во время этого предприятия его свалила жестокая лихорадка; в 1855 году сомалийцы копьем продырявили ему щеки. (Бертон прибыл из Харрара, закрытого для европейцев города в глубине Абиссинии.) Спустя девять дней он изведal ужасное гостеприимство чопорных каннибалов из Дагомеи; по его возвращении ходили слухи (и случайно распространившиеся, и, безусловно, поощряемые им самим), будто он «питался странным мясом» — как тот всеядный проконсул Шекспира¹. Более всего он ненавидел евреев, демократию, министерство иностранных дел и христианство; особо почитал лорда Байрона и ислам. Одинокiй труд сочинительства он возвысил и разнообразил: с рассветом он садился в просторной зале, уставленной одиннадцатью столами, на каждом из которых лежал подготовительный материал для книги, а на одном — цветок жасмина в стакане с водой. Он воодушевил знаменитые дружеские и любовные отношения: среди первых доста-

¹ Я имею в виду Марка Антония, которого осуждает в своем обращении Цезарь:

...on the Alps
It is reported, thou didst eat strange flesh
Which some did die to look on...

{...А в Альпах
Ты ел такую падаль, говорят,
Что видевшие замертво валились...

(англ.; перевод Б. Пастернака.)

В этих строках, вероятно, — реминисценция зоологического мифа о василиске, змее со смертоносным взглядом. Плиний («Естественная история», VIII, с. 33) ничего не сообщает о пищевых свойствах этого змееподобного существа, но соединение двух идей — узреть и умереть (*vedi Napoli e poi mori* (Увидишь Неаполь — и можешь умирать (*итал.*))), должно быть, оказало влияние на Шекспира.

Взгляд василиска ядовит. Божество, напротив, способно уничтожить чистым свечением — или чистым излучением — «мана». Прямой взгляд Бога выдержать невозможно. На горе Хорив Моисей прикрывает лицо, «поскольку боится узреть Бога»; Хаким, пророк из Хорасана, надевал чадру из белого шелка, в четыре раза толще обычной, чтобы не ослепить людей. (Ср. также: Ис 6:5; 1 Цар 19:13.)

точно назвать его дружбу со Суинберном, посвятившим ему второй цикл «„Poems and Ballads“ — in recognition of a friendship which I must always count among the highest honours of my life»¹ и оплакавшим его уход в многочисленных строфах. Человек слова и деяния, Бертон вполне мог заслужить похвалу из «Дивана» Альму-танаби:

Мне конь знаком, и темень, и пустыня,
И гость, и сабля, и калам, и свиток.

Обратите внимание: я помнил обо всех чертах Ричарда Бертона, которые, не снижая пафоса, мы назовем легендарными: он и людоед-amateur, и сонливый полиглот. Причина ясна: Бертон, герой легенды о Берто-не, — переводчик «Ночей». Мне однажды приходило в голову, что основное различие между поэзией и прозой заключается в совершенно разной читательской вовлеченности: первая предусматривает сосредоточенность, неприемлемую для последней. Нечто подобное происходит с сочинениями Бертона: он обладает авторитетом первооткрывателя, с которым не мог соперничать ни один арабист. С ним связывают притягательность запретного. Речь идет о единственном издании, ограниченном тысячей экземпляров и предназначенном для тысячи подписчиков «Burton Club»² с запрещением перепечатки под страхом суда. (В переиздании Леонарда С. Смайзера «изъяты определенные места, отличающиеся дурным вкусом, об отсутствии которых никто не пожалеет»; представительная подборка Беннета Серфа — претендующая на полноту — составлена на основе этого вычищенного текста.) Рискну предложить гиперболу: путешествовать по книге «Тысяча и одна ночь» в интерпретации сэра Ричарда Бертона так же невероят-

¹ «Стихотворения и баллады» — в знак дружбы, которую я всегда считал величайшей для меня честью (англ.).

² «Клуб друзей Бертона» (англ.).

но, как и путешествовать по книге, «переведенной непосредственно с арабского и прокомментированной» Синдбадом Мореходом.

Проблемы, разрешенные Бертоном, перечислить невозможно, однако ради удобства их можно свести к трем: оправдать и утвердить свою репутацию арабиста; решительно отойти от Лейна; заинтересовать британских джентльменов девятнадцатого века письменным переводом устных мусульманских сказок тринадцатого века. Первое из этих намерений было, наверно, несовместимо с третьим; второе привело его к серьезной ошибке, к освещению которой я перехожу. В «Тысяче и одной ночи» насчитываются сотни двустиший и песен; Лейн (неспособный лгать ни в чем, кроме того, что относится к плоти) очень точно перевел их удобной прозой. Бертон был поэт: в 1880 году он опубликовал «Касыды», эволюционистскую рапсодию, которую леди Бертон всегда ставила выше «Рубайят» Фитцджеральда... «Прозаическое» решение соперника не могло его не возмутить, и он вознамерился перевести английским стихом — попытка, заранее обреченная на неудачу, так как она противоречила его собственной установке на полную дословность. Кроме всего прочего, слух это оскорбляло не меньше, чем логику. Не исключено, что это четверостишие — одно из лучших, им переведенных:

A night whose stars refused to run their course,
A night of those which never seem outworn:
Like Resurrection-day, of longsome length
To him that watched and waited for the morn¹.

¹ Ночь звезд, застывших без движенья,
Одна из тех, что в платье свежее одеты,
Она — как долгий праздник Воскресенья
Для тех, кто вдаль глядит и ждет рассвета (англ.).

Очень возможно, что наихудшее — вот это:

A sun on wand in knoll of sand she showed,
Glad in her cramoisy-hued chemisette:
Of her lips' honey-dew she gave me drink
And with her rosy cheeks quencht fire she set¹.

Я говорил о принципиальном различии между примитивной аудиторией сказок и клубом подписчиков Бертона. Первые были пройдохи, сплетники, полные неучи, невероятно подозрительные к настоящей действительности и доверчивые к чудесам прошлого. Вторые были сеньоры из Вест-Энда, склонные презирать и умничать и не знающие страха и смеха. Первым нравилось, что, услышав человеческий крик, кит умирал; вторым, что существуют люди, верящие в убойную мощь такого крика... Чудеса текста — безусловно, удовлетворяющие Кордофан и Булак, где их выдавали за правду, — рисковали оказаться весьма мелкими в Англии. (Никто не требует от правды, чтобы она была правдоподобной или безусловно гениальной: редкий читатель «Жизни и переписки» Карла Маркса вознегодует против симметрии «Contrerimes»² Туле или строгой точности акростиха.) Чтобы не лишиться подписчиков, Бертон изошрялся в примечаниях, рассказывая об «обычаях людей ислама». Нужно подчеркнуть, что Лейна интересовала почва. Одевания, распорядок дня, религиозные отправления, архитектура, отсылки к истории или к Корану, игры, искусства, мифология — все это было уже освещено в трех томах его неудобного предшественника. Осталась, таким образом, эротика. Бертон (чей первый опыт сочинительства представлял собой сообщение довольно интимного характера

¹ Одетая в цветную шемизетку,
Взойдя на холм, мне солнце показала,
И губ росой меня поила терпкой,
И красных щек огнем мне сердце согревала (англ.).

² «Антистихи» (франц.).

о домах терпимости в Бенгалии) был в самом разнузданном смысле готов к такому дополнению. Из всех мавританских наслаждений, оговоренных им особо, хорошим примером послужит случайное пояснение к седьмому тому, изящно названное в содержании «*capotes melan-coliques*»¹. «*Edinburgh Review*» обвинила его в том, что он пишет для общественного дна; Британская энциклопедия решила, что полный перевод неприемлем и что работа Эдварда Лейна «остается непревзойденной для действительно серьезного изучения». Нас не слишком раздражает эта мрачная теория о научном и фактическом превосходстве вымарывания: Бертон уважал эту ярость. Кроме того, крайне скудно варьируемые вариации на темы плотской любви не поглощают целиком внимание его комментария. Он энциклопедичен и громоздок и скорей интересен сам по себе, чем необходим для «Тысячи и одной ночи». Так, шестой том (лежащий передо мной) включает около трехсот примечаний, из которых нужно отметить следующие: осуждение тюрем и оправдание телесных наказаний и штрафов; несколько примеров почтительного отношения ислама к хлебу; легенда о тончайшей коже ног царицы Белкис; рассказ о четырех символических цветах смерти; восточная теория и практика неблагодарности; сообщение о том, что ангелы предпочитают палевое оперенье, тогда как духи — терракотовое; краткий пересказ мифологемы таинственной Ночи Власти, или Ночи Ночей; обвинение Эндрю Лэнга в поверхностности; диатриба против демо-кратического правления; список имен Мухаммада, пребывающего на Земле, в Огне и в Саду; упоминание о народе амалецитов, долгожителях и великанах; заметка о запретных участках тела у мусульман, располагающихся у мужчин от пупка до колена, а у женщин — с ног до головы; панегирик понятию «авось» (*asa'o*) аргентинских гаучо; информация о трудностях «верховой езды», когда человек выступает и в роли верхового животного; грандиозный

¹ Меланхолические покровы (франц.).

проект скрещивания павианов с женщинами и получения в результате низшей расы отменных пролетариев. К пятидесяти годам в человеке накапливаются нежность, ирония, глупость и многочисленные истории; Бертон и вынес их в свои примечания.

Остается принципиальный вопрос. Как развлечь джентльменов девятнадцатого века серией сказок века тринадцатого? Стилистическая бедность «Тысячи и одной ночи» достаточно известна. В одном месте Бертон говорит о «сухом и коммерческом тоне» арабских прозаиков, противопоставляя его риторическим эксцессам прозаиков персидских; Литтман, новейший переводчик, обвиняется в интерполяции слов, таких как «спросил», «попросил», «ответил», на пяти тысячах страниц, не знающих другой, неизменно употребляемой формулы, кроме «сказал». Бертон щедро производит такого рода замены. Его словарь не менее разнообразен, чем его примечания. Архаизмы сочетаются с арго, канцелярский или морской жаргон — с технической терминологией. Его не смущает пресловутая английская гибридикация: он оправдывает не скандинавизмы Морриса и не латинизмы Джойса, но столкновение и расхождение тех и других. Изобилуют неологизмы и слова иностранного происхождения: «кастрат», «inconséquence», «hauteur», «in gloria», «baigno», «langue fourrée», «дело чести», «vendetta»¹, «визирь». Каждое из этих слов, должно быть, верное, однако когда их употребляют вместе, это производит впечатление фальши. Фальши удачной, поскольку такое лексическое — и синтаксическое — разнообразие иногда развлекает во время нудного чтения «Ночей». Бертон его узаконивает: сперва он чинно переводит «Sulayman, Son of David (on the twain he peace)»²; затем, вне прямой речи, он низводит его до Solomon

¹ Непоследовательность (*франц.*), высота (*франц.*), во славу (*лат.*), ванна (*итал.*), насыщенный язык (*франц.*), вендетта (*итал.*).

² Сулейман, сын Давида (да снизойдет мир на обоих!) (*англ.*).

Davidson¹. Царя, бывшего для других переводчиков «самаркандским царем в Персии», он превращает в «a King of Samarkand in Barbarian-land»²; покупатель, для всех остальных «вспыльчивый», становится у него «a man of wrath»³. И это не все: Бертон целиком переписывает — с добавлением незначительных обстоятельств и физиологических характеристик — начальную и финальную истории. Так в 1885 году он открывает способ, с усовершенствованием (или *reductio ad absurdum*)⁴ которого мы встретимся впоследствии у Мардрюса. Англичанин всегда выглядит лучше француза: стилистический разнобой Бертона состарился не так, как стиль Мардрюса, возраст которого очевиден.

Доктор Мардрюс

Судьба Мардрюса воистину поразительна. Ему приписывают *моральное* право быть самым точным переводчиком «Тысячи и одной ночи», книги восхитительного сладострастия, чей смысл до некоторых пор был скрыт от читателей то хорошим воспитанием Галлана, то пуританскими ужимками Лейна. Его почитают за гениальную дословность, которую блистательно постулирует непререкаемый подзаголовок: «Дословный и полный перевод с арабского», и намерение назвать книгу «Книгой тысячи ночей и одной ночи». История этого названия поучительна; давайте вспомним о ней перед тем, как перейти к Мардрюсу.

У Масуди в «Златых лугах и копиях камней драгоценных» описан некий сборник, именуемый «Hezár Afsane» (в точном переводе с персидского — «Тысяча приключений») и называемый в народе «Тысяча ночей».

¹ Соломон Дэвидсон (англ.).

² Царь Самарканда, что в земле варваров (англ.).

³ Человек гнева (англ.).

⁴ Доведение до абсурда (лат.).

Другой документ десятого века, «Фихрист», пересказывает вводный сюжет цикла: об отчаянной клятве царя ежевечерне венчаться с девственницей, чтобы наутро ее обезглавить, и о решимости Шахразады развлечь его чудесными историями, пока над их головой не пролетят тысяча ночей и она не покажет ему дитя. Говорят, что вымышленная история — значительно превосходящая проходные и аналогичные истории благочестивого паломничества Чосера или эпидемии Джованни Боккаччо — появилась вслед названию, с тем чтобы его оправдать. Как бы там ни было, банальная цифра 1000 возросла до 1001. Откуда возникла еще одна ночь, без которой сегодня и обойтись нельзя, эта *maquette*¹ насмешек Кеведо — а затем Вольтера — над «Книгой всех вещей и еще множества других» Пико делла Мирандолы? Литтман предполагает здесь контаминацию турецкого выражения *bin bir*, буквально означающего «тысяча и один» и имеющего смысл «много». В начале 1840 года Лейн предложил более красивое решение: магическую боязнь четных цифр. В действительности же приключения названия на этом не закончились. В 1709 году Антуан Галлан отказался от тавтологии оригинала и перевел «Тысяча и одна ночь», — название, известное сегодня по всем европейским переложениям, за исключением английского, предпочитающего «Арабские ночи». В 1839 году У. Х. Макнотен, издатель типографии в Калькутте, — с замечательной проницательностью предложил для «Китаб алф лайла уа лайла» перевод «Книга тысячи ночей и одной ночи». Этот новаторский буквализм не остался незамеченным. В 1882 году Джон Пейн начал публиковать свою «Book of the Thousand Nights and One Night»; капитан Бертон в 1885-м — свою «Book of the Thousand Nights and a Night»; Ж. К. Мардрюс в 1899-м — «Livre des mille nuits et une nuit»².

¹ Модель (франц.).

² «Книга тысячи ночей и одной ночи» (англ., англ., франц.).

Пытаюсь найти тот отрывок, который заставил меня решительно усомниться в точности последнего. Он взят из назидательной истории Медного города, занимающей во всех переводах конец 566-й и часть 578-й ночи, но перенесенной доктором Мардрюсом (по причине, известной, наверно, его ангелу-хранителю), в ночи 338—346-ю. Я не настаиваю; эта невообразимая реформа вымышленного календаря не должна вызывать у нас чувство страха. Шахразада-Мардрюс рассказывает: «По четырем каналам с восхитительными изгибами, проведенными в полу залы, текли потоки, и русло каждого из них окрашено было в особый цвет: русло первого канала — в порфирно-розовый; второго — под цвет топаза; третьего — под цвет изумруда; а четвертого — под цвет бирюзы; вода, таким образом, окрашивалась в зависимости от цвета русла и, освещенная мягким светом, проникающим сквозь высокие шелковые занавеси, играла на окружающих предметах и мраморных стенах прелестью морского пейзажа».

Как опыт визуальной прозы в духе «Портрета Дориана Грея», я принимаю (и даже чту) это описание; как «дословный и полный» перевод одного места, сочиненного в тринадцатом веке, повторяюсь, оно меня бесконечностораживает. Причин тому множество. Шахразада без участия Мардрюса описывает перечислением, а не взаимодействием, она не приводит обстоятельных деталей, подобных тому потоку, сквозь который просвечивает русло, не определяет характер света, проникающего сквозь шелк, не намекает своей заключительной метафорой на «Салон акварелистов». Еще одна небольшая оплошность: «восхитительные изгибы» — это не по-арабски, это явно по-французски. Не знаю, достаточно ли предыдущих оснований; мне недостаточно, и я с рассеянным прилежанием сверил три немецких перевода — Вайля, Хеннинга и Литтмана, и два английских — Лейна и сэра Ричарда Бертон. Из них я узнал, что в оригинале десять строк Мардрюса звучат так: «Три потока сливались в мраморном разноцветном водоеме».

Интерполяции Мардрюса не отличаются единообразием. Иногда они чудовищно анахроничны — будто переводчик внезапно переходит к разговору об отступлении войск Маршана. Например: «Они овладели городом мечты. Где только не останавливался взгляд, упирившийся в поглощенные мраком горизонты, — своды дворцов, террасы домов, тихие сады замыкались в этом бронзовом пространстве; каналы, озаренные светилем, струились по тысяче прозрачных русел к тенистым кустарникам; металлического цвета море хранило в своей прохладной груди отраженное пламя неба». Или это, чьи галлицизмы не менее очевидны: «Восхитительный ковер из отлично выделанной шерсти ярчайшей расцветки раскрывал цветы, лишённые запаха, сады, лишённые жизненной силы, и жил искусственной жизнью лесов, где обитают птицы и звери, запечатленные в совершенной и естественной своей красоте и правильных формах». (Здесь в арабских изданиях говорится: «По сторонам лежали ковры с изображением птиц и зверей, вышитых червонным золотом по белому серебру и с глазами цвета жемчуга или рубина. Кто видел их, не уставал удивляться».)

Мардрюс никогда не устаёт удивляться скудости восточного колорита в «Тысяче и одной ночи». С усердием, достойным Сесила Б. Милля, он расточает визирей, поцелуи, пальмовые ветви, луны. В 570-й ночи ему случилось прочесть: «Они подошли к колонне из черного камня, в которую по грудь был замурован человек. У него было два огромных крыла и четыре руки: две из них — как руки у детей Адама, и две другие — как лапы у льва, с железными когтями. Волосы на голове у него напоминали лошадиный хвост, а глаза мерцали как угли, а во лбу у него горел третий глаз, как у барса». Он веле-речиво переводит: «Однажды вечером караван приблизился к колонне из черного камня, к которой было приковано странное существо: оно выступало из камня более чем наполовину, а другая его половина была погребена под землей. Этот выступающий из земли бюст казался

каким-то чудовищным выродком, прикованным здесь мощью inferнальных сил. Он был черным, размером со ствол старой рухнувшей пальмы, очищенной от листьев. У него было два огромных крыла и четыре руки, две из которых были похожи на когтистые лапы льва. Всклооченная шевелюра, как жесткая грива дикого осла, беспорядочно тряслась на испуганном его черепе. В глубине глазных орбит пламенели два красных зрачка, а двурогий лоб был пробуравлен единственным глазом, неподвижным и застывшим, что, открываясь, сверкал зеленым блеском, как зрачки тигров и пантер».

Немного дальше он пишет: «Бронза стен, сияющие на куполах драгоценные камни, прохладные террасы, каналы и все море, как и тени, падавшие на запад, сливались воедино под магической луной, овеваемые ночным зephyром». «Магическое» для человека тринадцатого века должно быть определением совершенно четким, а не просто житейским эпитетом галантного доктора... Предполагаю, «дословный и полный» перевод абзаца Мардрюса невозможен по-арабски точно так же, как не передаст его латынь или испанский Мигеля де Сервантеса.

«Тысяча и одна ночь» держится на двух приемах: один, чисто формальный, — ритмическая проза; другой — нравственные проповеди. Первый, сохранный Бертоном и Литтманом, связан с вдохновением рассказчика: чудесные люди, дворцы, сады, магические действия, упоминания Божества, закаты, сражения, зори, начала и концы сказок. Мардрюс опускает его, наверно, из жалости. Для передачи второго приема требуются два умения: мастерски сочетать абстрактные слова и без стеснения вводить общие места. Мардрюс лишен и первого, и второго. Из того стиха, что у Лейна был достойно переведен «And in this palace is the last information respecting lords collected in the dust», наш доктор еле выводит: «Исчезли все они! У них едва хватило времени передохнуть в тени моих башен». Исповедь ангела «Я нахожусь в плену у Власти, я соприкасаюсь с Сиянием,

я наказан до тех пор, пока правит Известный, кому принадлежат Сила и Величие», для читателя Мардрюса выглядит так: «Здесь я навеки закован Незримой Силой».

Волшебство также не находит в Мардрюсе доброжелательного соавтора. Он не может без улыбки говорить о сверхъестественном. Он тщится перевести, например, такое: «Однажды халиф Абд-ал-Мелик, услышав о неких вазах старинной меди, содержащих таинственный черный дым, принимающий дьявольские очертания, изумился до чрезвычайности и, казалось, усомнился в реальности столь известных вещей, пока не вмешался странник Талиб ибн Сахль». В этом отрывке, который относится, как и остальные, приведенные мной, к истории Медного города, возведенного Мардрюсом из внушительной *бронзы*, преднамеренная наивность «столь известных» и довольно неправдоподобное сомнение халифа Абд-ал-Мелика — два собственных домысла переводчика.

Мардрюс постоянно пытается довершить дело, от которого уклонялись ленивые анонимные арабы. Он вводит пейзажи *art-nouveau*¹, беззлобные глупости, симметрию, много зрелищного ориентализма. Один из многочисленных примеров: в 573-й ночи эмир Муса ибн Носейр приказывает своим кузнецам и плотникам изготовить очень прочную лестницу из дерева и железа. Мардрюс (в своей 344-й ночи) переделывает этот безвкусный эпизод, добавляя, что люди из отряда разыскивали сухие ветки, очищали их ножами и саблями, перевязывали их тюрбанами и поясами, верблюжьими уздечками, кожаными подпругами и сбруей, пока не была изготовлена очень длинная лестница, которую приставили к стене, подперев со всех сторон камнями... В общем, следует сказать, что Мардрюс переводит не слова, но сцены книги: свобода, неизвестная переводчикам, но приемлемая среди художников, позволяющих себе добавлять такого рода детали. Я не знаю, эти ли забавные

¹ В духе «нового искусства» (франц.).

развлечения придают переводу такое ощущение счастья, впечатление собственного вымысла, настроения, не развешанного необходимостью рыться в словарях. Скажу лишь, что «перевод» Мардрюса самый читаемый из всех — после несравненного перевода Бертонa, также неточного. (В этом переводе фальшь иного свойства: она заключается в злоупотреблении грубым английским языком, перегруженным архаизмами и варваризмами.)

Я огорчусь (не из-за Мардрюса, из-за себя), если в предшествующих доводах увидят охранительные намерения. Мардрюс — единственный арабист, о чьей славе позаботились писатели, — успех его так огромен, что даже арабисты знают, кто он такой. Одним из первых его восславил Андре Жид, в августе 1899-го; не думаю, что Кансела или Капдевила будут последними. Моя цель — не умерить этот восторг, а зафиксировать его. Хвалить Мардрюса за верность — значит, забывать о душе Мардрюса, значит, даже намеком не упоминать Мардрюса. Его недостоверность, его сознательная и удачная недостоверность — вот что для нас важно.

Энно Литтман

Германия, родина знаменитого арабского издания «Тысячи и одной ночи», может (тщe)славиться четырьмя переводами: «библиотекаря, хотя и израильянина» Густава Вайля — недоброжелательный выпад со страниц одной каталонской энциклопедии; Макса Хеннинга, переводчика Корана; литератора Феликса Пауля Грeве; Энно Литтмана, дешифровщика эфиопских манускриптов из крепости Аксум. Четыре тома первого перевода (1839—1842) — самые замечательные, поскольку их автор — покинувший Африку и Азию из-за дизентерии, — пытается сохранить или усилить восточный стиль. Его интерполяции вызывают у меня самое большое уважение. Какие-то нахалы на совете говорят у

него: «Мы не желаем уподобляться утру, что рассеивает праздник». О благородном царе он твердит: «Огонь, горящий для его гостей, вызывает в памяти картины Ада, а роса из его добрых рук напоминает Потоп»; о другом он говорит, что руки его «были щедры, как море». Эти уместные неточности вполне достойны Бертона и Мардрюса, и переводчик частью уводит их в стихи, где его прекрасное воображение может служить Ersatz¹, или заменителем, оригинальных рифм.

Что касается прозы, насколько я понимаю, переводил он ее точно так же, с рядом оправданных купюр, равно противостоящих и лицемерию, и бесстыдству. Бертон хвалил его работу — «верную настолько, насколько может быть верным популярное переложение». Не случайно доктор Вайль был евреем, «хотя и библиотекарем»; в его языке я ощущаю определенный привкус Писания.

Второй перевод (1895—1897) лишен и обаяния достоверности, и обаяния стиля. Я говорю об издании, подготовленном Хеннингом, арабистом из Лейпцига, для «Universalbibliothek»² Филиппа Реклама. Речь идет о сокращенном переводе, хотя издательство и уверяет в обратном. Стиль безвкусный, напористый. Его самое бесспорное достоинство — объем. Кроме рукописей Зотенберга и «Дополнительных» ночей Бертона представлены издания Булак и Бреслау. Хеннинг, переводчик сэра Ричарда, в буквальном смысле выше Хеннинга, переводчика с арабского, что только подтверждает превосходство сэра Ричарда над арабами. Предисловие и заключение этого издания расточают похвалы Бертону, почти опровергая их утверждением, что последний использовал «язык Чосера наряду со средневековым арабским». Справедливей было бы указать на Чосера как на *один* из источников словаря Бертона. (Другой источник — это Рабле, выполненный сэром Томасом Уркхартом.)

¹ Замена (нем.).

² «Всемирная библиотека» (нем.).

Третий перевод, выполненный Грeve, опирается на английский перевод Бертона и воспроизводит его полностью, за исключением пространных примечаний. Перед войной его опубликовало «Инзель-Ферлаг».

Четвертый перевод (1923 — 1928) был призван заменить собой предыдущий. Как и третий, он насчитывает шесть томов и выполнен Энно Литтманом, дешифровщиком памятников Аксума, пронумеровавшим 283 эфиопских манускрипта, хранящихся в Иерусалиме, сотрудником «Zeitschrift für Assyriologie»¹. Лишенный простительных купюр Бертона, его перевод совершенно достоверен. Он не отвлекается на сказочные глупости: он переводит их своим спокойным немецким и совсем редко латынью. Он не пропускает ни единого слова, ни даже тех, что отмечают — тысячу раз — переход от предыдущей ночи к последующей. Он либо не обращает внимания на местный колорит, либо отказывается от него; он считает необходимым указать издателям, чтобы имя «Аллах» было сохранено и не заменялось «Богом». Так же как Бертон и Джон Пейн, он переводит арабский стих европейским. Он гениально замечает, что, если после ритуального предупреждения «имярек произнес такие стихи» следует абзац немецкой прозы, его читатели будут обескуражены. Для правильного понимания текста он снабжает его необходимыми примечаниями: по двадцать в каждом томе, все очень лаконичные. Он всегда ясен, легко читаем, усерден. Он воспроизводит (как говорят) дыхание подлинника. Если Британская энциклопедия не ошибается, его перевод — лучший из всех имеющихся. Я слышал, что арабисты с этим согласны; и если обыкновенный писатель — даже из обыкновенной Аргентинской республики — предпочитает не согласиться, это ничего не значит.

Вот мои аргументы: переводы Бертона и Мардрюса, и даже перевод Галлана, были возможны *только в рамках*

¹ «Ассириологический журнал» (нем.).

большой литературной традиции. Какими бы ни были их недостатки или достоинства, эти характерные труды предполагают богатый предшествующий опыт. В какой-то степени практически неисчерпаемый опыт английского у Бертон подавляет — резкие грубости Джона Донна, гигантский словарь Шекспира и Сирила Тернера, архаические вымыслы Суинберна, чудовищная эрудиция ученых мужей семнадцатого века, их энергия и всеобщность, любовь к бурям и к магии. На веселых страницах Мардрюса соседствуют «Саламбо» и Лафонтен, «Ивовый манекен» и русский балет. У Литтмана, лгать, как и Вашингтон, неспособного, нет ничего, кроме германской благопристойности. А этого мало, ничтожно мало. Встреча «Ночей» и Германии должна была произвести на свет нечто большее.

В области философии, в области романа Германия в настоящее время обладает фантастической литературой — лучше сказать, она обладает *исключительно* фантастической литературой. Существуют чудеса в «Ночах», которые я мечтал увидеть переосмысленными по-немецки. Формулируя это желание, я имею в виду преднамеренные чудеса сборника — всемогущих рабов лампы или перстня, царицу Лаб, превращающую мусульман в птиц, медного лодочника, хранящего в груди талисманы и заклятья, — и другие, более общие, восходящие к традиции коллективного творчества, к необходимости заполнить тысячу и один подраздел. Когда магия истощилась, переписчики вынуждены были прибегнуть к событиям историческим или благочестивым, включение которых могло подтвердить правдоподобие всего остального. В одном и том же томе сосуществуют рубин, взлетающий на небо, и первое описание Суматры, характеристика правления Аббасидов и серебряные ангелы, взыскивающие милости Господней. Поэтично именно это смешение, то же самое скажу и о некоторых повторах. Разве не восхитительно, что в 602-й ночи царь Шахрияр слышит из уст царицы собственную историю? Подражая

структуре целого, сказка обычно содержит другие сказки, не меньшего объема: сцены на сцене, как в трагедии «Гамлет»: возведение сна в степень. Определяет их, кажется, пламенный и ясный стих Теннисона:

Laborious orient ivory, sphere in sphere¹.

Удивительно: отрастающие головы гидры могут быть более плотными, чем тело: Шахрияр, сказочный царь «островов Китая и Индостана», получает новые земли из рук Тарика Ибн-Зияда, правителя Танжера и победителя сражения при Гуадалете... Смешалось все — комнаты и зеркальные отражения комнат, лица и маски, и никто уже не различает, где тварь, а где творец. Но все это не имеет значения; беспорядок этот прост и приемлем, как сон во сне.

Слепой случай поиграл с симметрией, с оппозициями, с вариациями на тему. Чего бы только не придумал человек, какой-нибудь Кафка, составляя и укрупняя эти игры, переделывая их согласно германскому Unheimlichkeit²?

Адрогге, 1935

Среди использованных книг назову следующие:

«Les Mille et une Nuits», contes arabes traduits par Galland. Paris, s. f.

«The Thousand and One Night», commonly called The Arabian Nights Entertainments. A new translation from the Arabic, by E. W. Lane. London, 1839.

«The Book of the Thousand Nights and Night». A plain and literal translation by Richard F. Burton. London (?), s. f. Vols. VI, VII, VIII.

¹ Кропотливая слоновая кость Востока, шар в шаре (англ.).

² Чувство жути (нем.).

«Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit». Traduction littérale et complète du texte arabe, par le Dr. J. C. Mardrus. Paris, 1906.

«Tausend und eine Nacht». Aus dem Arabischen Übertragen von Max Henning. Leipzig, 1897.

«Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten». Nach dem arabischen Urtext der Calcuttar Ausgabe vom Jahre 1839 Übertragen von Enno Littmann. Leipzig, 1928.

ПРИБЛИЖЕНИЕ К АЛЬМУТАСИМУ

Филипп Гедалья пишет, что роман «The Approach to Al-Mu'tasim»¹ адвоката Мира Бахадура Али из Бомбея — «это весьма неуклюжее сочетание (a rather uncomfortable combination) исламских аллегорических поэм, обычно более всего интересующих их переводчика, и детективных романов, в которых уж непременно превзойден Джон Х. Уотсон и которые смягчают ужас человеческого существования в аристократических пансионах Брайтона». М-р Сесил Робертс еще раньше изобличил в книге Бахадура «неправдоподобное двойное влияние — Уилки Коллинза и знаменитого персидского поэта двенадцатого века Фаридаддина Атгара»; это спокойное замечание Гедалья повторяет без удивления, но с холерическим запалом. По существу оба писателя сходятся: оба указывают на детективное построение романа и его мистическое undercurrent². Эта «водяная» метафора может побудить нас вообразить какое-то сходство с Честертонном; ниже мы докажем, что такового нет.

Editio princeps³ «Приближения к Альмутасиму» появилось в Бомбее в 1932 году. Бумага в книге была почти газетная, обложка извещала покупателя, что речь идет о первом детективном романе, написанном уроженцем города Бомбея. За несколько месяцев публика проглотила четыре издания по тысяче экземпляров каждое. «Бомбей кварталерли ревью», «Бомбей газет», «Калькутта ревью», «Индустан ревью» (в Алахабаде) и «Калькутта инглишмен» расточали дифирамбы. Тогда Бахадур выпустил ил-

¹ «Приближение к Альмутасиму» (англ.).

² Подводное течение (англ.).

³ Первое издание (лат.).

люстрированное издание, которое он назвал «The Conversation with the Man Called Al-Mu'tasim»¹, с изящным подзаголовком «A Game with Shifting Mirrors» («Игра с движущимися зеркалами»). Это издание недавно воспроизведено в Лондоне Виктором Голланцем с предисловием Дороти Л. Сейерс, но, видимо из милосердия, без иллюстраций. Оно у меня перед глазами; первое раздобыть не удалось, но чувствую, что оно было намного лучше. В этом убеждает меня приложение, отмечающее существенное различие между первым изданием 1932 года и последующим, 1934-го. Прежде чем приступить к рассмотрению этого различия — и к критике его, — надо хотя бы вкратце изложить основную нить повествования.

Протагонист — видимый, но чье имя ни разу не называется — студент права в Бомбее. Он кощунственно отошел от ислама, религии своих родителей, однако на исходе десятой ночи месяца мухаррама оказывается в гуще потасовки между мусульманами и индусами. В ночном мраке гремят барабаны, слышны выкрики молящихся, большие бумажные балдахины мусульманской процессии движутся посреди враждебной толпы. С какой-то крыши летит кирпич, брошенный индусом, кто-то вонзает кому-то кинжал в живот, кто-то — мусульманин или индус? — падает замертво, и его затаптывают. Три тысячи человек дерутся, палка против револьвера, ругательство в ответ проклятию, Бог невидимый против многих богов. Студент-вольнодумец, пораженный всем этим, вмешивается в борьбу. Безоружный, он в отчаянной драке убивает (или ему кажется, что убивает) индуса. Но вот, оглушительно крича, появляется верхом на лошадях заспанная полиция и принимается хлестать всех подряд. Студент убегает, чуть ли не из-под конских копыт. Он добирается до самых окраин города, переходит два железнодорожных пути или дважды — один и тот же путь. Перелезши через ограду, оказывается в одичалом саду, в глубине которо-

¹ «Беседа с человеком по имени Альмутасим» (англ.).

го — башня. Свора собак с шерстью лунного цвета, а *lean and evil mob of mooncoloured hounds*¹, выскакивает из чернеющих розовых кустов. Преследуемый ими студент ищет спасения в башне. По железной лестнице, на которой не хватает нескольких ступенек, он взбегает на плоскую крышу с зияющим колодцем в центре и натывается на изможденного человека — при лунном свете, сидя на корточках, тот мочится. Человек признается, что его занятие — красть золотые зубы завернутых в белое полотно трупов, которые персы оставляют в башне. Рассказывает он и другие мерзкие вещи и между прочим вспоминает, что уже четырнадцать ночей не совершал очищения буйволовым навозом. С явной злобой говорит он о каких-то конокрадах из Гуджарата: «Пожиратели собак и ящериц, а в общем, такие же подлецы, как мы с тобой». Светает, в воздухе низко кружат жирные стервятники. Студент, обессиленный, засыпает; когда же он пробуждается, солнце уже стоит высоко, и он видит, что вор исчез. Исчезли также несколько трипурских сигарет и серебряных рупий. Вспоминая об ужасах минувшей ночи, студент решает затеряться в просторах Индии. Он размышляет о том, что оказался способен убить идолопоклонника, но не способен сказать с уверенностью, что мусульманин более прав, чем идолопоклонник. Его преследует название Гуджарат, а также имя некоей «малка-санси» (женщины из касты воров в Паланпуре, на которую особенно обрушивались проклятия и злоба грабителя трупов). Студент делает вывод, что злоба столь беспредельно гнусного человека равна похвале. И он решает — без особой надежды — разыскать женщину. Помолясь, студент неторопливо и уверенно пускается в дальний путь. Так заканчивается вторая глава романа.

Пересказать перипетии остальных девятнадцати глав невозможно. Тут выступает головокружительное множество *dramatis personae*², уж не говоря о жизнеописании

¹ Тошная и злобная свора собак цвета луны (англ.).

² Действующие лица (лат.).

героя, которое словно бы должно исчерпать все мыслимые движения человеческого духа (от подлости до математических рассуждений), и о странствиях, охватывающих обширную территорию Индостана. История, начавшаяся в Бомбее, продолжается на низменностях Паланпура, на один вечер и одну ночь задерживается у каменных ворот Биканера, повествует о смерти слепого астролога в предместье Бенареса, герой становится участником заговора в лабиринтах дворца в Катманду, молится и блудит среди чумного зловония Калькутты на Мачуа-Базаре, наблюдает рождение дня на море из конторы в Мадрасе, наблюдает умирание дня на море с балкона в штате Траванкор, колеблется и убивает в Индауре, и замыкает орбиту километров и лет в том же Бомбее, в нескольких шагах от сада с собаками лунной масти. Краткое содержание таково: некий человек, неверующий и сбежавший с родины студент, с которым мы познакомились, попадает в общество людей самого низкого пошиба и приспособливается к ним в своеобразном состязании в подлости. Внезапно — с мистическим ужасом Робинзона, видящего след человеческой ноги на песке, — он замечает какое-то смягчение подлости: нежность, восхищение, молчание одного из окружающих его подонков. «Как будто в наш разговор вмешался собеседник с более сложным сознанием». Студент понимает, что негодяй, с ним разговаривающий, не способен на такой внезапный взлет; отсюда он заключает, что в том отразился дух какого-то друга или друга друга друга. Размышляя над этим вопросом, студент приходит к мистическому убеждению: «Где-то на земле есть человек, от которого этот свет исходит; где-то на земле есть человек, тождественный этому свету». И студент решает посвятить свою жизнь поискам его.

Общее направление сюжета уже просматривается: ненасытные поиски души по слабым отблескам, которые она оставила в других душах: в начале легкий след улыбки или слова; в конце — разнообразное и яркое свечение разума, воображения и добра. По мере того как расспрашиваемые

люди оказываются все более близко знавшими Альмутасима, доля его божественности все увеличивается, но ясно, что это лишь отражения. Здесь применима математическая формулировка: насыщенный событиями роман Бахадура — это восходящая прогрессия, конечный член которой и есть явленный в предчувствии «человек по имени Альмутасим». Непосредственный предшественник Альмутасима — необычайно приветливый и жизнерадостный перс-книготорговец; предшественник книготорговца — святой... После многих лет студент оказывается в галерее, «в глубине которой дверь и дешевая циновка со множеством бус, а за нею сияние». Студент хлопает в ладоши раз-второй и спрашивает Альмутасима. Мужской голос — неопишуемый голос Альмутасима — приглашает его войти. Студент отодвигает циновку и проходит. На этом роман заканчивается...

Если не ошибаюсь, разработка подобного сюжета требует от писателя двух вещей: изобретательности в описании различных черт идеального человека и чтобы образ, наделенный этими чертами, не был чистой условностью, призраком. Первое требование Бахадур удовлетворяет вполне, второе же — не берусь сказать, в какой мере. Другими словами, не услышанный нами и не увиденный Альмутасим должен произвести впечатление реального характера, а не набора пустых превосходных степеней. В варианте 1932 года сверхъестественные нотки не часты: «человек по имени Альмутасим» имеет нечто от символа, однако не лишен и своеобразных, личных черт. К сожалению, автор не удержался в границах литературного такта. В варианте 1934 года — том, что лежит передо мной, — роман впадает в аллегорию: Альмутасим — это символ Бога, а этапы пути героя — это в какой-то мере ступени, пройденные душой в мистическом восхождении. Есть и огорчительные детали: чернокожий иудей из Кошина, рассказывая об Альмутасиме, говорит, что у него кожа темная; христианин описывает его стоящим на башне с распростертыми объятиями; рыжий лама вспоминает, как он сидел, «подобно фигуре из жира яка, которую я слепил

и которой поклонялся в монастыре в Ташилхунпо». Эти заявления должны внушать идею о едином Боге, приспособляющемся к человеческим различиям. Мысль, на мой взгляд, не слишком плодотворная. Не скажу этого о другой: о предположении, что и Всемогущий также занят поисками Кого-то, а этот Кто-то — Кого-то еще высшего (или просто необходимого и равного), и так до Конца — или, вернее, до Бесконца — Времени либо в циклическом круговращении. Альмутасим (имя восьмого Аббасида, который был победителем в восьми битвах, родил восьмерых сыновей и восьмерых дочерей, оставил восемь тысяч рабов и правил в течение восьми лет, восьми месяцев и восьми дней) этимологически означает «Ищущий крова». В версии 1932 года тем фактом, что целью странствий был странник, естественно объяснялась трудность поисков; а в версии 1934 года он служит предлогом для упомянутой мною экстравагантной теологии. Мир Бахадур Али, как мы видим, оказался не в силах избежать самого банального из тающихся в искусстве соблазна: желания быть гением.

Перечитывая написанное, чувствую опасение, что недостаточно показал достоинства книги. В ней есть черты очень высокой культуры — например, спор в главе девятнадцатой, где мы предчувствуем друга Альмутасима в одном из спорящих, не опровергающем софизмы другого, «чтобы в своей правоте не быть чересчур победоносным».

Полагают, что для всякой современной книги почетно восходить в чем-то к книге древней, ибо (как сказал Джонсон) никому не нравится быть обязанным своим современникам. Частые, но незначительные переключки «Улисса» Джойса с Гомеровой «Одиссеей» неизменно вызывают — мне никогда не понять, почему — изумление и восторги критики; точки соприкосновения романа Бахадур с почтенной «Беседой птиц» Фаридаддина Аттара удостоились не менее загадочных похвал в Лондоне и даже в Аллахабаде и в Калькутте. Словом, нет недостатка в источниках. Один исследователь нашел в первой сцене романа ряд аналогий с рассказом Киплинга «In the City

Wall»¹. Бахадур их признал, но оправдывается тем, что было бы просто неестественно, если бы два описания десятой ночи мухаррама в чем-то не совпадали... Элиот с большим основанием вспоминает семьдесят песен незавершенной аллегории «The Faerie Queen»², в которой героиня, Глориана, не появляется ни разу — как отмечает в своей критике Ричард Уильям Черч. Я со своей стороны могу смиренно указать отдаленного, но возможного предшественника: иерусалимского каббалиста Исаака Лурию, который в XVI веке сообщил, что душа предка или учителя может войти в Душу несчастного, дабы утешить его или наставить. «Иббур» — так называется эта разновидность метемпсихоза³.

¹ «В городской стене» (англ.).

² «Королева фей» (англ.).

³ Работая над этой заметкой, я заглядывал в «Мантик-аль-Тайр» («Беседу птиц») персидского мистика Фаридаддина Абу Талиба Мухаммада бен Ибрагима Аттара, которого убили солдаты Толуя, сына Чингисхана, при разграблении Нишапура. Пожалуй, будет не лишним изложить содержание этой поэмы. Прилетевший издалика царь птиц Симург роняет в центре Китая великолепное перо; птицы, уставшие от извечной анархии, решают отправиться на его поиски. Они знают, что имя царя означает «Тридцать птиц», знают, что его дворец стоит на Кафе-горе, кольцом опоясывающей землю. Они пускаются в почти бесконечный путь: преодолевают семь долин или морей; название предпоследнего «Головокружение», последнего — «Уничтожение». Многие из странников дезертируют, другие погибают. Пройдя очищение в трудностях, лишь тридцать вступают на гору Симурга. Наконец они его узрели, и тут им становится ясно, что они и есть Симург и что Симург — это каждая из них и все они вместе. (Так же Плотин — «Энеады», V, 8, 4 — возмещает блаженное расширение принципа тождества: «В умопостигаемом небе все есть повсюду. Каждая вещь есть все вещи. Солнце есть все звезды, и каждая звезда — это все звезды и солнце».) Поэма «Мантик-аль-Тайр» была переведена на французский Гарсеном де Тасси, на английский — Эдвардом Фитцджеральдом; для этой заметки я пользовался десятым томом «Тысячи и одной ночи» Бертона и монографией «The Persian Mystics: Attar» («Персидские мистики: Аттар» (англ.)) (1932) Маргарет Смит.

Точек соприкосновений этой поэмы с романом Мира Бахадура Али не так уж много. В двадцатой главе несколько слов, приписываемых Альмутасиму персом-книготорговцем, возможно, развивают сказанное прежде героем; эта и другие туманные аналогии могут означать тождество искомого и ищущего, могут также означать, что последний влияет на первого. В другой главе содержится намек на то, что Альмутасим и есть тот «индус», которого студент, как ему кажется, убил.

ИСКУССТВО ОСКОРБЛЕНИЯ

Кропотливые и усердные занятия многими литературными жанрами привели меня к мысли о том, что такие, как насмешка и издевательство, несомненно, заслуживают большего внимания. Оскорбитель, сказал я себе, знает, что сам станет жертвой оскорбления и что «любое произнесенное им слово может быть обращено ему во вред», как честно предупреждают агенты Скотланд-Ярда. Опасаясь этого, он прибегнет к особо тонким приемам, которыми не пользуется в иных случаях. Он пожелает остаться неуязвимым и на каких-то страницах добьется этого. Строки Поля Груссака, изливающего свое негодование в форме туманных панегириков, — не говоря об аналогичных страницах Свифта, Джонсона и Вольтера, — породили эту идею или подтолкнули меня к ней. Однако построения мои рухнули, когда от приятного чтения этих литературных шпилек я перешел к их анализу.

Сразу же я обнаружил, что догадка моя, при всей ее глубокой справедливости, все же не совсем точна. Действительно, насмешник прибегает к особым приемам, но это приемы шулера, который полностью доверился таинствам колоды, приняв покровительство продажных карточных богов о двух головах. Три короля выигрывают в покере, но ничего не значат в висте. Любая полемика не менее условна. Впрочем, уже рецепты уличной перебранки являют собой «полемику» в миниатюре. Стоит какому-нибудь мужлану из Корриентеса угадать в вашей матери представительницу древнейшей профессии, или же послать присутствующих в некое общеизвестное, хотя и по-разному именуемое место, или, передразнивая вас, исторгнуть из себя мерзкие звуки, — и, как это ни неле-

по, выходит, что этими выходками опозорил он вовсе не себя, но молчаливо внимавшую аудиторию. Часто не нужно даже никаких слов. Показать кукиш либо пнуть ногой стену дома (S a m p s o n: I will take the wall off any man or maid of Montague's. — A b r a m: Do you bite your thumb at us, sir?¹) — вот что, году эдак в 1592-м, было в ходу у обидчиков и плутов шекспировской Вероны, в лондонских пивных, борделях и цирках для медвежьих боев. А в государственных школах дети и поныне с той же целью показывают язык либо свистят в два пальца.

Еще один распространенный способ оскорбить — хулительное слово «собака». Из ночи сто сорок шестой книги сказок «Тысячи и одной ночи» любопытствующие могут узнать, что сын Адама запер в крепкий сундук сына льва и так его укорил: «Сама судьба тебя повергла, и не подняться тебе хитростью, собака пустыни».

Кроме того, существует даже некая условная азбука злословия. Обращение «сеньор», столь часто — случайно либо по ошибке — опускаемое в устном обращении, может выглядеть как насмешка в напечатанном виде. Поминание докторской степени не менее уничижительно. Написать о *сонетах, опубликованных доктором Лугонесом*, — значит навеки заклеить их, изничтожив каждую метафору. При первом же упоминании о *докторе* полубог умирает и остается лишь захудалый аргентинский кабальеро, который носит бумажные манишки, бреется через день и может скончаться от удушья. Остается известная и неизбывная человеческая ничтожность. Правда, сонеты, звучащие музыкой, тоже остаются. (Рассказывают, что некий итальянец, пытаясь подтрунивать над Гёте, выпустил статью, в которой неустанно называл его *il signore Wolfgang*. На деле статья вышла лестной, ибо из нее явствовало, что автор не в состоянии найти никаких более веских доводов для насмешек над Гёте.)

¹ С а м с о н: Я кого хочешь из Монтекки по стенке размажу — хоть молодца, хоть девку. — А б р а м: Это вы не нам ли, сэр, кукиш показываете? (англ.)

Опубликовать сонет, выпустить статью. Речь наша изобилует этими подходящими случаю неуклюжими выражениями, а в любых словопрениях им просто несть числа. Конечно, легко впасть в искушение и сказать, что некий литератор изрыгнул книгу, или состряпал ее, или прохрюкал. Однако куда лучше употребить глагол, который слышишь в конторе или в лавке, — выполнить, дать ход, пустить в оборот. Эти сухие слова, соединившись с восторженными эпитетами, ввергают противника в пучину унижения. Об одном аукционисте, который, несмотря на свою профессию, увлекался декламацией, кто-то неизбежно должен был сообщить, что, читая «Божественную комедию», он «пустил Данте с молотка». Эпиграмма эта не потрясает своим остроумием, но механизм ее весьма типичен. Здесь мы, как и в любой эпиграмме, попадаем в обычный капкан ложных доказательств. Выражение «*пустить с молотка*» не оставляет и тени сомнения в том, что обвиняемый — неисправимый гнусный аукционист (и таковым останется навеки), а все его дантовские притязания — полнейшая чушь. Судьи воспринимают это утверждение безоговорочно именно потому, что никто ничего не оговаривает. Если изложить обвинение подробнее, в его справедливости можно было бы усомниться. Во-первых, декламировать и вести торги — весьма близкие виды деятельности. Во-вторых, древнее искусство декламации могло стоять у истоков профессии аукциониста — и то и другое требует ораторских способностей.

Один из приемов сатиры (которым не брезгают ни Маседонио Фернандес, ни Кеведо, ни Джордж Бернард Шоу) — полная инверсия смысла. Если воспользоваться этим знаменитым рецептом, врача неизбежно обвинят в том, что он сеет болезни и смерть, судью — в воровстве, палач будет продлевать срок человеческой жизни, приключенческие романы — навевать скуку и ввергать в летаргию, вечные жиды — валяться в параличе, портные — проповедовать нудизм, а тигр и каннибал — лакомиться

листочками ревеня. Разновидность этого приема — невинный каламбур, который притворно восхищается тем, что высмеивает. Например: «Славная походная кровать, под которой генерал выиграл сражение». Или: «Очарователен последний фильм прекрасного режиссера Рене Клера. Когда нас разбудили...»

Еще один распространенный прием — внезапная подмена. *Verbi gratia*¹: «Юноша, жрец красоты, ум, просвещенный эллинской мудростью, утонченная натура, от природы наделенная изяществом (слона)». Или эта андалусская народная песенка, которая вмиг переходит от сообщения к атаке:

Из пяти дощечек
Сбит мой табурет.
Хочешь им тебе я
Перебью хребет?

Повторю, все это — чисто формальные приемы игры, непременно основанной на недоразумении и путаных доказательствах. Произносить настоящую обвинительную речь и при этом расточать шутовские хвалы, лживо соболезнавать, вероломно превозносить и снисходительно презирать — вещи не то чтобы несовместимые, но столь различные, что никому до сего времени не удавалось сочетать их. Поищем известные примеры. Что делает Груссак, стремясь уничтожить Рикардо Рохаса? Приведу его слова, которыми упивался весь литературный Буэнос-Айрес. «Так, едва лишь довелось мне с прискорбием прочесть два-три писанных витиеватой прозой отрывка из некоего пухлого собрания страниц, которому публично рукоплескали те, кто едва удосужился открыть его, я счел себя вправе прервать чтение, ограничившись оглавлением и указателем этой грандиозной эпопеи, повествующей о том, чего не бывает в природе. Я имею в виду

¹ К примеру (*лат.*).

первую совершенно неудобоваримую часть этого гроссбуха, занимающую три тома из четырех, — бормотание индейцев или метисов...»

В своей милой ядовитости Груссак верен вожделенным идеалам сатирической игры. Он притворяется, будто огорчен просчетами оппонента (*довелось с прискорбием прочесть*), словно невзначай дает волю раздражению (сначала — *пухлое собрание страниц*, затем — *гроссбух*), обращает похвальные слова в насмешку (*грандиозная эпопея*), а затем полностью открывает свои карты. Безупречный синтаксис, безукоризненная форма, чего не скажешь о содержании. Осуждать книгу за размеры, намекая на то, что этот орешек никому не по зубам, оттого лишь, что сам критик совершенно безразличен к тому вздору, что несут какие-то презренные мулаты, — ответ, достойный болтуна, а не Груссака.

Приведу еще одну известную тираду того же автора: «Нас чрезвычайно опечалит, если продажа опуса доктора Пиньона окажется препятствием для его распространения и единственными читателями этого зрелого плода годового дипломатического досуга будут наборщики типографии. Даст Бог, этого не случится, мы же сделаем все, что в нашей власти, и не допустим, чтобы сие творение постигла столь мрачная участь». Снова — показное сочувствие, снова — синтаксические изыски. И снова — в который раз — поразительная банальность самой критики: смеяться над тем, как медленно создавалось произведение и как мало читателей оно может собрать.

В оправдание этой банальности можно сослаться на уходящие глубоко во тьму веков корни сатиры. Если верить самым свежим и надежным изысканиям, сатира ведет свое начало от магических заклинаний гнева, а не от логических умозаключений. Это остаток того древнего неправдоподобного состояния, когда раны, нанесенные имени, мучили его владельца. У имени ангела Сатанаила, строптивного первенца Господа, которого чтити бого-

милы, усекли частицу «ил», которая утверждала его нимб, его славу и дар предвидения. Ныне его обиталище — огонь, а гость его — гнев Всевышнего. С Авраамом, как рассказывают талмудисты, все случилось ровно наоборот: семя прародителя Аврама было бесплодным, пока не появилась в его имени вторая буква «а», что сделало его способным к продолжению рода.

Свифт, человек угрюмый от природы, задумал в своей хронике путешествий капитана Лемюэля Гулливера очернить род человеческий. Первое и второе путешествия — в крошечную Лилипутию и в фантазмагорическую Бробдингнаг — высоко ценит Лесли Стивен. Это — антропометрический сон, никак не задевающий сложность человеческой природы, ее огонь и алгебру. Третье путешествие, самое занимательное, — насмешка над экспериментальной наукой с помощью вышеуказанного приема — инверсии: безумные свифтовские правительства хотят разводить бесшерстных овец, делать порох из льда, умягчать мрамор для производства подушек, разбивать на тонкие пластинки пламя, а также использовать во благо питательную часть фекалий. (Эта часть книги содержит также весьма сильные страницы о неудобствах старости.) В четвертом, последнем, путешествии Свифт стремится доказать, что животные достойнее людей. Перед нами республика добродетельных говорящих лошадей, склонных к моногамии, можно сказать, человекоподобных, и людей-пролетариев, которые живут стадами, копошатся в земле, хватаются за коровье вымя, чтобы украсть молока, испражняются друг на друга, питаются падалью и издают зловоние. Фабула, как можно заметить, противоречит замыслу. Все прочее — литература, синтаксис. В заключение Свифт пишет: «Меня ничуть не раздражает вид стряпчего, карманника, полковника, глупца, лорда, шулера, политика, подлеца». Смысл некоторых слов в этом милом перечне искажается от близости заразных соседей.

Два последних примера. Сначала замечательная пародия на оскорбление, которую, говорят, сочинил на ходу доктор Джонсон: «Ваша супруга, сэр, прикрываясь тем, что служит в борделе, продает контрабандные товары». Второй пример — самое блестящее из известных мне оскорблений (случай тем более удивительный, если принять во внимание, что этот пассаж — единственное, что связывает его автора с литературой): «Боги не допустили, чтобы Сантос Чокано осквернил эшафот, приняв на нем смерть. А потому он жив и до сих пор насилует бесчестье». Осквернить эшафот. Изнасиловать бесчестье. Сокрушительный удар, нанесенный Варгасом Вилой, не убивает жертву, но бесконечно отдаляет реального противника, отодвигая его на второй план, со всей очевидностью выявляя его никчемность и аморальность. Теперь достаточно самого мимолетного упоминания имени Чокано, чтобы в памяти всплыло это висящее над ним проклятие, а изображение расцвело самыми зловещими красками все, что с ним связано, нарисовав подробные и невероятные картины бесчестья.

Попробую подвести итог вышесказанному. В сатире не меньше условности, чем в диалоге новобрачных или в изысканном сонете с живыми цветами, принадлежащем перу Хосе Марии Моннера Санса. Ее метод — введение софизмов. Ее непреложный закон — спонтанность и проворство вымысла. Чуть не забыл — сатира непременно должна сохраняться в памяти.

Здесь уместно вспомнить мужественные слова, о которых упоминает Куинси («Writings», XI, 226). Одному юноше в пылу теологической или литературной полемики выплеснули в лицо стакан вина. Потерпевший, не моргнув глазом, тут же бросил обидчику: «Это, сэр, лирическое отступление. Теперь я жду ваших аргументов». Автор сего ответа, некто доктор Гендерсен, скончался в Оксфорде около 1787 года, не оставив по себе иной памяти, кроме этих метких слов, — воистину достойное и красивое бессмертие.

Легенда, которую мне довелось услышать в Женеве в конце Первой мировой войны, гласит, будто Мигель Сервет перед смертью сказал своим судьям, пославшим его на костер: «Да, я сгорю, но это не решает дела. Нам будет о чем поспорить на небесах».

Адрогге, 1933

Из книги

**ОСТАВЛЕННОЕ
ПОД СПУДОМ**

Два последних примера. Сначала замечательная пародия на оскорбление, которую, говорят, сочинил на ходу доктор Джонсон: «Ваша супруга, сэр, прикрываясь тем, что служит в борделе, продает контрабандные товары». Второй пример — самое блестящее из известных мне оскорблений (случай тем более удивительный, если принять во внимание, что этот пассаж — единственное, что связывает его автора с литературой): «Боги не допустили, чтобы Сантос Чокано осквернил эшафот, приняв на нем смерть. А потому он жив и до сих пор насилует бесчестье». Осквернить эшафот. изнасиловать бесчестье. Сокрушительный удар, нанесенный Варгасом Вилой, не убивает жертву, но бесконечно отдаляет реального противника, отодвигая его на второй план, со всей очевидностью выявляя его никчемность и аморальность. Теперь достаточно самого мимолетного упоминания имени Чокано, чтобы в памяти всплыло это висящее над ним проклятие, а воображение расцветило самыми зловещими красками все, что с ним связано, нарисовав подробные и невероятные картины бесчестья.

Попробую подвести итог вышесказанному. В сатире не меньше условности, чем в диалоге новобрачных или в изысканном сонете с живыми цветами, принадлежащем перу Хосе Марии Моннера Санса. Ее метод — введение софизмов. Ее непреложный закон — спонтанность и проворство вымысла. Чуть не забыл — сатира непременно должна сохраняться в памяти.

Здесь уместно вспомнить мужественные слова, о которых упоминает Куинси («Writings», XI, 226). Одному юноше в пылу теологической или литературной полемики выплеснули в лицо стакан вина. Потерпевший, не моргнув глазом, тут же бросил обидчику: «Это, сэр, лирическое отступление. Теперь я жду ваших аргументов». Автор сего ответа, некто доктор Гендерсен, скончался в Оксфорде около 1787 года, не оставив по себе иной памяти, кроме этих метких слов, — воистину достойное и красивое бессмертие.

Легенда, которую мне довелось услышать в Женеве в конце Первой мировой войны, гласит, будто Мигель Сервет перед смертью сказал своим судьям, пославшим его на костер: «Да, я сгорю, но это не решает дела. Нам будет о чем поспорить на небесах».

Адрогге, 1933

Из книги

**ОСТАВЛЕННОЕ
ПОД СПУДОМ**

ГУСТАВ МАЙРИНК
«АНГЕЛ ЗАПАДНОГО ОКНА»

Этот роман, в какой-то мере теософский, не так красив, как само название. Его автор, Густав Майринк, стал известен благодаря фантастическому роману «Голем», где необычайно зримо сочетаются мифология и эротика, жанр путешествий и «местный колорит» Праги, вещи сны и видения чужих давних жизней и даже реальность. За этой удачной книгой последовали другие, не столь занимательные. В них сказывается влияние не Гофмана и Эдгара Аллана По, а различных теософских сект, множество которых существовало и продолжает существовать в Германии. Легко догадаться, что Майринка «озарила» восточная мудрость, с прискорбным результатом, к которому приводят подобные экскурсы. Мало-помалу он оказывается на уровне самых простодушных своих читателей. Книги его становятся подвигами веры и даже превращаются в пропаганду. «Ангел западного окна» — это описание путаницы чудес, которое едва спасает поэтическая атмосфера романа.

АРВЕД БАРИН
«НЕВРОЗЫ»

Эта книга только что переиздана в серии «La vivante histoire»¹. Ее название, слишком общее, не позволяет угадать, что речь идет о двух исследованиях биографического и литературного характера. Одно посвящено Жерару де Нервалю, другое — Томасу Де Куинси. В своем подходе к ним автор руководствуется почти исключительно чувствами. Она утверждает, например, что Де Куинси стал бы великим писателем, «если бы не попал под власть опиума», и оплакивает его кошмары и приступы меланхолии. Она забывает, что Де Куинси действительно был великим писателем, что сами его кошмары стали известны благодаря блестящей прозе, в которой он оживил или сочинил их, и что литературные, критические, автобиографические, эстетические и экономические сочинения этого «сломленного» человека составляют четырнадцать томов, и все это недаром прочитано Бодлером, Честертоном и Джойсом. Если футуристы нуждаются в предшественниках, они вполне могут считать одним из них Де Куинси, написавшего около 1841 года пламенную статью во славу движения, ставшего возможным благодаря дилижансам.

¹ «Живая история» (франц.).

**ДЕННИС УИТЛИ И ДР.
«УБИЙЦА ИЗ МАЙАМИ»**

Нельзя отрицать новизны (полиграфической) этого произведения. Изумленному читателю предстоит узнать, что речь идет не о книге, а о подборке материалов, в число которых входит факсимильное воспроизведение телеграммы Вестерн Юнион, различные донесения полицейских, два-три рукописных письма, нарисованный план, свидетельские показания с подписями, фотографии свидетелей, окровавленный клочок оконной занавески и несколько конвертов; из одного изумленный читатель может извлечь спичку, из другого — человеческий волос. Это изобилие, внушающее тревогу, адресовано в полицейское управление Флориды, Джону Мильтону Швабу, и состоит из материалов, имеющих отношение к совершенному преступлению. Прилежный читатель должен сравнить свидетельские показания, сличить фотографии, изучить волос, рассмотреть спичку, обследовать окровавленную ткань и в результате догадаться или прийти к выводу, кто преступник и каков его *modus operandi*¹. Ответ ждет читателя в третьем конверте.

Выдумка хороша и позволяет существенно обогатить детективный жанр. Я отважусь предугадать несколько последовательных вариантов. Первый: имеются портреты двух схожих людей, и читатель должен догадаться, что это отец и сын. Второй вариант: два портрета разительно схожи и наводят на мысль, что изображены отец и сын, впоследствии же выясняется, что это не так. Вариант третий: два изображенных человека так похожи, что искушенный читатель догадывается — они не могут быть родственниками, но затем обнаруживается, что это отец и сын.

Что же касается спички и клочка ткани, они напомнили мне приемы тех художников, которые, вместо того чтобы нарисовать туз пик, наклепляют его на холст.

¹ Способ действия (*лат.*).

**ДЖЕЙМС ДЖОРДЖ ФРЭЗЕР
«СТРАХ ПЕРЕД МЕРТВЕЦОМ
В ПЕРВОБЫТНЫХ РЕЛИГИЯХ»**

Вполне возможно, что антропологические идеи доктора Фрэзера когда-нибудь безнадежно устареют или даже теперь уже меркнут; однако невозможно, невероятно, чтобы это его произведение утратило интерес. Отбросим все его гипотезы, отбросим факты, их подтверждающие, и все равно этот труд пребудет бессмертным: уже не как давнее свидетельство легковерия дикарей, но как документальное доказательство легковерия антропологов, когда речь идет о дикарях. Верить в то, что на диске Луны появятся слова, написанные кровью на зеркале, едва ли намного более странно, нежели верить, что кто-то в это верит. В крайнем случае труды Фрэзера сохранятся как энциклопедия удивительных сведений, некий «цветник развлекательного чтения», написанный с необычайным изяществом стиля. Сохранятся, как сохраняются тридцать семь книг Плиния или «Анатомия меланхолии» Роберта Бертона.

В данной книге речь идет о страхе перед покойниками. Как все книги Фрэзера, она изобилует прелюбопытными фактами. Например, существует предание, что Аларих был погребен вестготами в русле реки, воду которой на время отвели, а затем вернули в прежнее русло и перебили исполнивших эту работу пленных римлян.

Обычно это объясняют страхом, как бы враги короля не осквернили его могилу. Не отвергая такое объяснение, Фрэзер предлагает нам другой ключ к загадке: боязнь, что жестокая душа короля выйдет из земли, дабы тиранить людей.

Такое же толкование дает Фрэзер золотым погребальным маскам микенского акрополя: они все без отверстий для глаз, кроме одной — маски ребенка.

ПЕРЛ КИББИ «БИБЛИОТЕКА ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛЫ»

Какие книги были в библиотеке этого необычного светловолосого юноши, который в двадцать три года изложил девятьсот тезисов и бросил вызов всем ученым мужам Европы, пригласив оспаривать их? Спор не состоялся, книги погибли во время пожара, нам, однако, остался рукописный каталог и горделивый перечень девятисот тезисов. Перл Кибби из Колумбийского университета недавно опубликовала исследование о связи сгоревшей библиотеки с несостоявшимся энциклопедическим диспутом.

Количество книг — по тем временам огромное — составляло тысячу девяносто один том. В 1496 году, через два года после смерти Джованни Пико делла Мирандола, кардинал Гримальди приобрел их за пятьсот золотых дукатов. Семьсот томов на латинском, сто пятьдесят семь на греческом, сто десять на древнееврейском, завершали перечень книги на халдейском и арабском. Там представлены Гомер, Платон, Аристотель, Филон Александрийский, Аверроэс, Раймунд Луллий, ибн-Гебироль и ибн-Эара (Ибн-Эзра?). Один из тезисов, которые Пико делла Мирандола брался доказать, гласил, что «ни одна наука не может лучше доказать божественность Иисуса Христа, чем магия и каббала». Действительно, в перечне — множество книг по этим «наукам». Другой тезис утверждал, что «богослов не может безнаказанно изучать свойства линий и фигур». Арабский перевод «Элементов» Евклида, экземпляр «Геометрии» Леонардо Пизанского доказывают, что сам-то Пико, пусть мимоходом, подвергал себя этой опасности.

«КНИГА ПРИВИДЕНИЙ ЛОРДА ГАЛИФАКСА»

С тех пор как некий византийский историк VI века написал, что остров Англия состоит из двух частей — одна с реками, городами и мостами, а другая населена змеями и призраками, — рассказы об Англии и о Мире Ином славятся особой задушевностью. В 1666 году Джозеф Джайенвил опубликовал «Философские размышления о колдовстве и колдунах», книгу, вдохновленную невидимым барабаном, который слышался каждую ночь в чаше святой воды в Уилтшире. В 1705 году Даниель Дефо написал свой «Правдивый рассказ о появлении призрака некоей мистрис Виель». В конце XIX века к этим туманным загадкам применили строгую статистику и обнаружили два типа галлюцинаций — гипнотические и телепатические. (Последним оказались подвержены семнадцать тысяч взрослых.) И вот теперь в Лондоне вышла «Книга привидений лорда Галифакса», в которой исчерпывающе собраны чары суеверия и снобизма. Речь там идет о привидениях избранных, «о призраках, смущавших покой знатнейших лиц Англии, и чьи появления и исчезновения были достоверно запечатлены рукою августейших особ». Среди тех, чей покой был нарушен и кто своей августейшей рукой это подтвердил, упомянуты леди Горинг, лорд Дезборо, лорд Литтон, маркиз де Гартингдом и герцог Девонширский. Достопочтенный Реджинальд Фортескью выступает поручителем в существовании «призрака, предупреждающего об опасности». Уж не знаю, что и думать: но покамест я отказываюсь верить в предсказывающего опасность Реджинальда Фортескью, ежели поручителем в его существовании не выступит какой-либо достопочтенный призрак.

В предисловии приведен славный анекдот: в одном купе поезда едут двое. «Я не верю в привидения», — говорит один. «В самом деле?» — говорит другой и тут же исчезает.

ГЕРМАН БРОХ
«DIE UNBEKANNTE GRÖßE»¹

Однажды вечером моя собеседница посетовала, что нельзя видеть общие сны. «Разве не чудесно увидеть вместе с кем-то, как он во сне осматривает египетский лабиринт, а днем намекнуть на виденное, и чтобы он удивился, как это мы не заметили друг друга, и в конце концов понял, что это ведь был только сон, или придумать что-нибудь еще поинтереснее». Я чуть не ахнул. Мы наперебой заговорили о соперничестве между снами наших двух — а почему бы не двух тысяч? — действующих лиц и явью. (Только потом мне пришло на ум, что общие сны существуют и называются реальностью.)

В повести «Die unbekannte Größe» расходятся не явь и сон, а явь и головокружительно ясный мир алгебры. Герой, Рихард Хайек, математик по профессии, «совершенно равнодушен к собственной жизни» (у нас таким был Альмафуэрте): его настоящий мир — мир символов. Рассказчик не ограничивается простым упоминанием математики, он раскрывает перед нами этот особый мир, знакомит с его заботами и не запятнанными реальностью победами... Самоубийство младшего брата возвращает Хайека к «реальности», в уравновешенный мир, где человек живет полной жизнью. Мы вынуждены подчиниться. И только благодарим, что автор не передоверил этого разоблачения цыганке или не припутал к нему Марлен Дитрих.

Но все-таки мне, сознаюсь, больше понравился бы обратный ход: постепенное завоевание повседневности платоновским миром символов.

¹ «Неизвестная величина» (нем.).

КИПЛИНГ И ЕГО АВТОБИОГРАФИЯ

В одном из недавних номеров «Нувель ревю франсез» Рамон Фернандес отметил, что романизованную биографию на потребу публики сменила автобиография. Романизованная автобиография? — переспросит недоверчивый. Парадокс, однако, состоит в том, что автобиограф справляется со своими чувствами лучше биографа; к тому же Эмиль Людвиг знает о внутреннем мире Христа или нашего генерала Сан-Мартина больше, чем Жюльен Бенда — о своем собственном... Так или иначе, за последнее время вышли автобиографии Уэллса, Честертона, Алена и Бенда; теперь к ним можно прибавить незавершенную автобиографию Киплинга. Она именуется «Кое-что о себе» — «Something of Myself», — и текст дополняет недомолвки заглавия. Я, со своей стороны, жалею, что не могу пожалеть об этих недомолвках в полной мере. Разумеется, интерес любой автобиографии — в психологии, и склонность опускать при этом некоторые черты присуща человеку ничуть не меньше, чем склонность их себе приписывать. Разумеется, события здесь лишь иллюстрируют характер, и рассказчик вправе умолчать о чем угодно. И тем не менее я раз за разом возвращаюсь к выводу Марка Твена, отдавшего проблеме автобиографии столько ночей: «Невозможно, чтобы человек рассказывал о себе правду или позволил этой правде дойти до читателя».

Лучшие главы в книге относятся, бесспорно, к детским и юношеским годам. (Остальные, взрослые, переслоены примерами какой-то невероятной и старообразной ненависти ко всему на свете: к Соединенным Штатам, ирландцам, бурам, немцам, евреям, призраку г-на Оскара Уайльда.)

Особым очарованием эти начальные страницы во многом обязаны повествовательным приемам Киплинга. Он

(в отличие от уже упоминавшегося Жюльена Бенда, который в «Jeunesse d'un clerc»¹ искусно ретушировал свое детство под позднейшую ненависть к Барресу) не допускал, чтобы настоящее вмешивалось в рассказ о прошлом. Знаменитые друзья дома — Берн-Джонс или Уильям Моррис — играют в киплингском рассказе, в детской части его рассказа, куда более скромную роль, чем чучело головы леопарда или черный рояль. Как и Марсель Пруст, Редьярд Киплинг тоже одержим желанием вернуть утраченное время, но он не стремится его освоить, понять. Достаточно просто почувствовать прежний вкус:

«За обступавшими дом зелеными просторами было чудесное место, где пахло краской и маслом и всюду валялись кусочки замазки, с которыми я мог играть. Как-то раз, когда я направился туда один, мне пришлось пройти по краю пропасти в фут глубиною, откуда выскочило крылатое существо размерами с меня. С тех пор я не люблю кур.

Потом миновали то яркие, то темные дни, и вот уже корабль, и с обеих сторон перед глазами стоит гигантский полукруг горизонта. И поезд, пересекающий пустыню (Суэцкий канал еще не открыли), и холм, и закутанная в шаль девочка на сиденье напротив, лица которой я не запомнил. Потом какая-то темная местность, и еще более темная, промозглая комната, и белая женщина, разводящая костер прямо в стене, и я кричу от страха, впервые в жизни увидав камин».

Как хвала, так и поношение приравнивали Киплинга к Британской империи. Ее приверженцы подняли на щит имя писателя, моральные достоинства стихотворения «If»² и несколько громогласных страниц, провозглашающих неисчерпаемую многоликость Пяти Наций — Соединенного Королевства, Индостана, Канады, Южной Африки, Австралии — и радостное подчинение индивида долгу перед империей. Ее противники (или приверженцы других импе-

¹ «Юность грамотея» (франц.).

² «Если» (англ.).

рий, скажем, нынешней Советской) все это отвергают либо вычеркивают из памяти. Пацифисты противопоставляют многотомному наследию Киплинга один-другой роман Эриха Марии Ремарка, забыв, что самые ошеломляющие открытия «На Западном фронте без перемен» — бесславье и тяготы войны, признаки физического страха героев, солдатский жаргон на каждом шагу — сделал бичуемый ими Киплинг в «Казарменных балладах», первый выпуск которых увидел свет в 1892 году. Понятно, тогда этот «грубый реализм» был встречен викторианской критикой в штыки; сегодня его продолжатели не прощают автору ни единой сентиментальной ноты... Итальянские футуристы не понимают, что именно он первым среди европейских поэтов отдал свою лиру прославлению машины... В конце концов, все — и обожатели, и хулители — низводят его до незамысловатого певца империи и предпочитают думать, будто обойдутся при эстетическом анализе тридцати пяти его ни в чем не повторяющихся томов парой своих элементарных политических штампов. Иначе как тупой подобную уверенность не назовешь, ее убожество бросается в глаза.

Перейду к бесспорному. Написанное Киплингом — его стихи и проза — бесконечно сложнее мысли, которую они отстаивают. (В этом они, замечу в скобках, полная противоположность искусству под знаменем марксизма, где со сложным, ведущим начало от Гегеля, исходным тезисом уживается рудиментарно простое искусство, служащее ему иллюстрацией.) Как любой из живущих, Киплинг вмещал в себя многих людей (британского джентльмена, приверженца империи, книголюбца, собеседника солдат и холмов), но прежде всего он был мастер. Craftsman, если пользоваться его собственными словами. Ничего равного страсти к слову в его жизни не было. «Словно в знак милосердия, само вождение пера по бумаге всегда доставляло мне какое-то физическое удовольствие. Поэтому мне ничего не стоило бросить то, что не получается, и, так сказать, свернуть в ближайший порт». И еще о том же:

«В городах Лахора и Аллахабада начались мои первые опыты с цветом, весом, запахом и другими свойствами слов, когда их связываешь с другими словами, то произнося во весь голос, чтобы достичь слуха, то рассыпая по странице, чтобы привлечь взгляд».

Но, помимо бестелесных слов, Киплинг имел дело с другими, более скромными и, уж конечно, более покладистыми слугами каждого писателя:

«В 1889 году я приобрел глиняную чернильницу, на которой булавкой или перочинным ножом выцарапывал названия рассказов и книг, добытых из ее глубин. Но сменявшиеся в нашем семействе служанки упорно стирали эти надписи, так что теперь моя чернильница непостижимее палимпсеста. Мне всегда требовались самые темные чернила. Темно-синих мой семейный гений не признавал, а для того, чтобы я воспользовался киноварью для буквиц, мир должен был перевернуться. Блокнотами я всегда запасался особыми — с широкими, серебристо-голубыми страницами, которые нещадно изводил. Понятно, что в путешествиях я вполне мог обходиться без этих стародавических причуд („oldmaideries“), ограничиваясь — может быть, по привычке репортерской поры — обычным свинцовым карандашом. У каждого своя метода. Я грубо рисовал то, что хотел запомнить... Слева и справа от стола у меня стояли два больших глобуса, и на одном из них летчик белой краской вычертил воздушные пути на Восток и в Австралию, которыми я пользовался до последнего дня».

Я сказал, что в жизни Киплинга не было ничего равного по силе его страсти к слову. Лучшая иллюстрация тому — последние опубликованные им рассказы (из книги «Limits and Renewals»¹), такие же лабораторные, герметичные, неоправданные и непонятные для непосвященного читателя, как самые непостижимые головоломки Джойса или дона Луиса де Гонгоры.

¹ «Пределы и повторения» (англ.).

АНРИ ДЮВЕРНУА
«L'HOMME QUI S'EST RETROUVÉ»¹

Заглавие романа надо понимать буквально. Его герой по имени Портеро, личность совершенно не героическая, встречает самого себя, и встречает не в виде символа, не в переносном смысле — как в рассказе Эдгара По «Вильям Вильсон», — а наяву. Известно, что пифагорейцы верили в бесконечное повторение всемирной истории, включая каждого человека вместе с мельчайшими подробностями его жизни; в качестве пружины своего романа Дювернуа использует один из вариантов этого учения (или этого кошмара).

Безобидный и сластолюбивый человечек пятидесяти пяти лет, Портеро попадает на планету, которая вращается вокруг звезды Проксима Центавра. К полной неожиданности для себя, он оказывается на австро-венгерской территории. Эта планета — абсолютная копия Земли с отставанием на сорок лет. Портеро отправляется в Париж — такой непохожий на нынешний Париж 1896 года — и представляется своему семейству в качестве родственника, только что вернувшегося из Канады. Все, кроме матери, принимают его весьма прохладно. Отец не отвечает на приветствие, сестра видит в нем проныру. Финансовые проекты, которые ему помогает наметить знание будущего, единодушно отвергаются семьей, укрепляя его темную репутацию взбалмошного и незадачливого мошенника. Но никто не встречает героя с большей враждебностью, чем его прежнее «я», пытаясь — жестоко и нелепо — с ним соперничать.

Это замечательная книга, которая нисколько не уступает сильнейшим вещам Уэллса.

¹ «Возвращение к себе» (франц.).

ЛОРД ДАНСЕЙНИ

Где-то в Ирландии (где именно, биографические справочники умалчивают) в середине лета 1878 года появился на свет для жизни, а возможно, и для бессмертия, лорд Дансейни. «Моя манера письма (я начал писать не так давно) почти целиком сложилась под влиянием изобилующей подробностями бракоразводной хроники, публиковавшейся в газетах. Именно из-за них мать запретила мне читать ее, и я пристрастился к сказкам братьев Гримм. Я читал их, с восторгом и страхом, под высокими окнами, за которыми вечно горел закат. В школе мне открыли Библию. Долгое время любая манера, которая не была бы библейским *pastiche*¹, казалась мне ненатуральной. Затем в Чим-скул я занимался греческим, и, когда читал повествования об иных богах, меня до слез трогали эти прекрасные мраморные создания, которым уже никто не поклонялся. Они и сейчас не оставляют меня равнодушным».

В 1904 году Дансейни женился на леди Беатрис Вильерз. В 1899 году он сражался в Трансваале, в 1914-м — против немцев. Он говорил впоследствии: «Я вырос несмотрительно высоким, во мне ровно шесть футов и четыре дюйма. В 1917 году траншеи рыли на глубину шести футов. Я привык — что поделаешь! — быть на виду». Лорд Дансейни был солдатом; он и до сих пор остался охотником, наездником.

Его рассказы о сверхъестественном отвергают как аллегорические толкования, так и научные объяснения. Их нельзя свести ни к Эзопу, ни к Г. Дж. Уэллсу. Еще меньше они нуждаются в многозначительных толкованиях

¹ Подражание (франц.).

болтунов-психоаналитиков. Они просто волшебны. Видно, что лорду Дансейни уютно в его зыбком мире.

Им написано много. Вот некоторые из названий, расположенные в хронологическом беспорядке: «Боги Пеганы», «Время и боги», «Рассказы сновидца», «Драмы богов и людей», «Далекое, разрушенное», «Хроники Родригеса», «Драмы близкие и далекие», «Сияющая дверь», «Благословение Пана», «Путевые заметки Джозефа Джоркенса».

Г. К. ЧЕСТЕРТОН
«ПАРАДОКСЫ МИСТЕРА ПОНДА»

В одном известном рассказе Эдгара По неутомимый глава парижской полиции, который должен вернуть похищенное письмо, тщетно занимается скрупулезными поисками, прибегая к буравчику, лупе, микроскопу. Тем временем в доме на улице Дюно, у себя в кабинете, созерцатель Огюст Дюпен курит и размышляет. На другой день, найдя решение, он посещает дом, где полицейское расследование потерпело неудачу. Войдя, он тут же обнаруживает письмо... Это случилось около 1855 года. С тех пор у энергичного префекта парижской полиции появилось множество подражателей; у руководствующегося логикой Огюста Дюпена — единицы. На одного последовательно рассуждающего «сыщика» — на Элери Куина, патера Брауна или князя Залески — приходится с десяток детективов, изучающих пепел и рассматривающих следы. Сам Шерлок Холмс — достанет ли у меня смелости и неблагодарности сказать это? — более склонен к лупе и буравчику, чем к размышлениям.

Разгадка в этих убогих детективных историях носит обычно материальный характер: потайная дверь, фальшивая борода. В лучшем случае психологический: обман, суеверие, стереотип мышления. Примером хороших — возможно, лучших — может послужить любой рассказ Честертона. Мне известны люди с испорченным вкусом, которые предпочтут мисс Дороти Сейерс или С. С. Ван Дайна и станут отрицать превосходство Честертона. Они не могут простить ему замечательной привычки не объяснять ничего, кроме необъяснимого. Они не могут простить ему свободной небрежности в обращении со стрелками часов и географическими картами. Им обязательно надо

знать улицу и номер дома, где находится оружейная лавка, в которой преступник приобрел орудие убийства...

Эту книгу, изданную после смерти автора, отличает изошренность языка. Автор взыскателен к самому себе. Его герой, мистер Понд, произносит с таинственной простотой: «Конечно, раз они никогда ни в чем не были согласны, им не о чем спорить» или «Хотя все хотели бы, чтобы он остался, его пытались удержать», и затем рассказывает историю, изумительным образом иллюстрирующую это замечание.

Все восемь рассказов, составившие книгу, превосходны. Первый, «Три всадника Апокалипсиса», — просто великолепен. Он не менее сложен и изящен, чем замысловатая шахматная задача или изысканные антистихи Туле.

ДВА ПОДХОДА К АРТЮРУ РЕМБО

По нелепому приговору, вынесенному самими французами, Франция не рождает собственных гениев: эта усердная страна ограничивается тем, что упорядочивает и доводит до блеска духовные материалы, ввезенные из-за рубежа. Пример? Хорошая половина современных французских поэтов, ведущих свое происхождение от Уитмена. Еще пример? Французский «surréalisme», или «сверхреализм», запоздалое переиздание немецкого экспрессионизма.

Этот приговор, как может заметить читатель, оскорбителен вдвойне: он обвиняет весь мир в варварстве, а Францию — в бесплодии. Написанное Артюром Рембо — еще одно (может быть, самое блестящее) опровержение последнего.

В Париже только что вышли две прилежные книги о Рембо. Одна (Даниэля-Ропса) «исследует» Рембо с католических позиций, вторая (господ Гоклера и Этьямбля) — с пресных позиций диалектического материализма. Вряд ли стоит добавлять, что первого католицизм занимает не в пример больше, чем Артюром Рембо, равно как двух вторых Рембо интересует куда меньше, чем диалектический материализм. «Выбор, стоявший перед Рембо, — пишет господин Даниэль-Ропс, — не поддается эстетическому объяснению». Что, по господину Даниэлю-Ропсу, означает, будто он поддается объяснению религиозному. Каковое он и предпринимает. Результат любопытен, но не убеждает, поскольку Рембо (в отличие от Уильяма Блейка или Сведенборга) — не визионер, а художник в поисках опыта, которого так и не нашел. Вот его собственные слова:

«Я пытался создать новые цветы, новые звезды, новые тела, новые языки. Думал достигнуть сверхъестественной мощи. И вот должен теперь похоронить и воображение, и память! Дивная слава живописца и рассказчика ускользнула от меня! Меня, мнившего себя чародеем и ангелом...»

ФРАНЦ КАФКА «ПРОЦЕСС»

Эдвин и Уилла Мьюир только что закончили переводить на английский эту порождающую страшные видения книгу (написанную в 1919 году, опубликованную посмертно в 1927-м, переведенную на французский язык в 1932-м). Сюжет, как обычно у Кафки, ужасающе прост. Герой, подавленный непонятным ему бессмысленным процессом, не может ни выяснить, в чем он обвинен, ни даже встретиться с неуловимыми судьями, которым предстоит судить его; суд же, без предварительного рассмотрения дела, приговаривает его к обезглавливанию. В другом романе Кафки герой — землемер — вызван в замок, но ему не удается ни проникнуть в замок, ни познакомиться с теми, кто замком управляет.

В одном из рассказов Кафки речь идет об императорском послании, которое не доходит до адресата из-за того, что люди задерживают гонца; в другом — человек умирает, не сумев выбраться в ближайшее селение...

Никто еще не догадался, что произведения Кафки — кошмары, кошмары вплоть до безумных подробностей. Например, человек, который в первой главе «Процесса» задерживает Йозефа К., одет в превосходно пригнанный черный костюм, «снабженный различными пряжками, петлями, пуговицами, кармашками и поясом, что придавало ему очень практичный вид, хотя было непонятно, что для чего могло служить». Например, зал заседаний суда с таким низким сводом, что люди, переполняющие галереи, кажутся горбатыми, «а некоторые берут с собой диванные подушки, чтобы не ушибиться о потолок».

Мощь Кафки бесспорна. В Германии существует множество теологических интерпретаций его произведений. Нельзя считать их неверными — известно, что Франц

Кафка был приверженцем Паскаля и Кьеркегора, — но они и не обязательны. Один из моих друзей назвал мне человека, предвосхитившего фантазии Кафки с их немыслимыми провалами и бесчисленными мелкими препонами: это элеат Зенон, придумавший бесконечное состязание Ахиллеса с черепахой.

АВТОБИОГРАФИЯ ЧЕСТЕРТОНА

Строго говоря, изо всех честертоновских книг самая далекая от автобиографизма — это его «Автобиография», и сказанное — вовсе не хлесткий парадокс, а почти что чистая правда. Отец Браун, морское сражение при Лепанто или том, опаляющий каждого, кто его открывает, дали Честертону куда больше возможностей быть Честертоном, чем работа над собственной автобиографией. Не то чтобы я критиковал эту книгу, мое первое чувство от ее чтения — благодарность, а порой и очарованность. Помоему, она просто менее типична для Честертона, чем его другие вещи, и предполагает их знание, даже требует его, иначе эту новинку до конца не распробовать. Она — не из тех, которые я бы рекомендовал для знакомства с автором. (Для первого шага или первого посвящения я бы скорее предложил любой из пяти томов «Деяний» отца Брауна, очерк Викторианской эпохи, «Человека, который был четвергом» или стихи...) Напротив, давним друзьям Честертона эта насыщенная и щедрая книга способна подарить новые радости. Английский журналист Дуглас Уэст назвал эту честертоновскую книгу венцом. Это верно: ее поддерживают остальные.

Не стану говорить о блеске и магии Честертон. Хотел бы воздать должное другим свойствам прославленного писателя: его удивительной скромности и обходительности. Литераторы, опускающиеся до автобиографического жанра в наших высокопарных краях, говорят о себе, сохраняя такую дистанцию и почтительность, словно о знаменитом родственнике, которого изредка видят на поминках. Честертон, напротив, относится к Честертону вполне по-свойски, а порой и посмеивается над собой. Примеры этой мужественной скромности читатель встретит на

каждой странице. Взять хотя бы главу под названием «Фантастическое предместье». (Другие главы называются «Человек с золотым ключиком», «Как быть сумасшедшим», «Преступление правоверия», «Тень клинка», «Незаконченный путник», «Бог с золотым ключиком»...) Йейтс обронил олимпийскую строку: «Никому из глупцов не назвать меня другом». Честертон воздает поэту должное и добавляет: «Если говорить о себе, то, думаю, найдется немало глупцов, называющих меня другом, но что еще поучительнее — многие из моих друзей вполне могут назвать глупцом меня самого».

ЛОГИЧЕСКАЯ МАШИНА РАЙМУНДА ЛУЛЛИЯ

Раймунд Луллий (Рамон Льюль¹) в конце XIII века изобрел логическую машину; через четыреста лет Атанасиус Кирхер, его читатель и комментатор, изобрел волшебный фонарь. Первое изобретение изложено в трактате, озаглавленном «*Ars magna generalis*»²; второе — в не менее недоступном «*Ars magna lysis et umbrae*»³. Названия обоих произведений слишком громки. В действительности, в доподлинной, трезвой действительности, и волшебный фонарь — не волшебный, и придуманный Рамоном Льюлем механизм не способен ни на какое рассуждение, даже на самое примитивное или софистическое. Иначе говоря, если иметь в виду ее задачу, то есть оценивать ее соответственно дерзкой задаче изобретателя, логическая машина не работает. Но этот факт для нас не столь важен. Точно так же не работают вечные двигатели, чертежи которых сообщают таинственность страницам самых многословных энциклопедий; не работают метафизические и богословские теории, берущиеся объяснять нам, кто мы есть и что такое мир. Очевидная, общеизвестная бесполезность не умаляет их интереса. То же самое, думаю, можно сказать и о бесполезной логической машине.

Изобретение машины

Мы не знаем и никогда не узнаем (ибо было бы слишком дерзко надеяться, что всеведущая машина нам это от-

¹ Каталонская форма имени Р. Луллия.

² «Великое всеобщее искусство» (лат.).

³ «Великое искусство света и тени» (лат.).

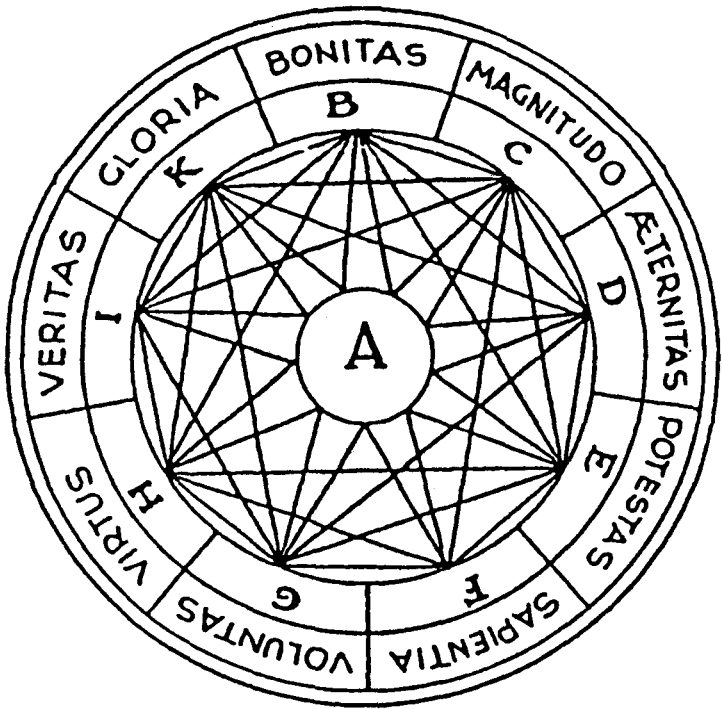


Рис. 1. Чертеж атрибутов Бога

кроем), как возник замысел этой машины. К счастью, одна из гравюр знаменитого майнцского издания (1721–1742) позволяет нам сделать какие-то предположения. Правда, издатель Зальцингер полагает, что этот чертеж — упрощение другого, более сложного; я же предпочитаю думать, что это всего лишь скромный предшественник других чертежей. Рассмотрим этого предка (рис.1). Перед нами схема, или диаграмма, атрибутов Бога. Буква А в центре обозначает Господа. В окружности буква В — это благодать, С — величие, D — вечность, Е — всемогущество, F — премудрость, G — воля, H — праведность, I — истина, К — слава. Каждая из девяти букв равноудалена от центра и соединена со всеми прочими с помощью хорд или диаго-

налей. Первое обстоятельство означает, что все эти атрибуты неотъемлемо присущи Богу; второе — что все они связаны между собой; таким образом, мы не впадем в ересь, утверждая, что слава вечна, что вечность славна, что всемогущество истинно, славно, благостно, велико, вечно, всемогущественно, премудро, свободно и праведно или благостно велико, величаво вечно, вечно всемогущественно, всемогущественно премудро, премудро свободно, свободно благостно, праведно истинно, и т. д., и т. п.

Я хотел бы, чтобы мои читатели уразумели всю масштабность этого «и так далее». В нем, поверьте, заключено намного большее число комбинаций, чем уместилось бы на этой странице. Тот факт, что они совершенно бессодержательны — ведь для нас сказать: «Слава вечна» — столь же лишено смысла, как сказать: «Вечность славна», — в данном случае второстепенен. Этот неподвижный чертеж с его девятью буквами, помещенными в девяти «камерах» и соединенными звездой и многоугольниками, сам по себе уже есть логическая машина. Естественно, что его изобретатель — человек, не забудем, XIII века — зарядил ее понятиями, которые нам теперь кажутся несостоятельными. Мы уже знаем, что понятия благодости, величия, премудрости, всемогущества и славы не способны породить хоть сколько-нибудь стоящий отклик. Мы-то (по сути, люди не менее наивные, чем Льюль) зарядили бы ее иначе. Скорее всего, словами Энтропия, Время, Электрон, Потенциальная Энергия, Четвертое Измерение, Относительность, Протоны и Эйнштейн. Или: Прибавочная Стоимость, Пролетариат, Капитализм, Классовая Борьба, Диалектический Материализм, Энгельс.

Три диска

Если один-единственный круг, разделенный на девять камер, позволяет получить столько комбинаций, что уж говорить о трех вращающихся концентрических дисках,

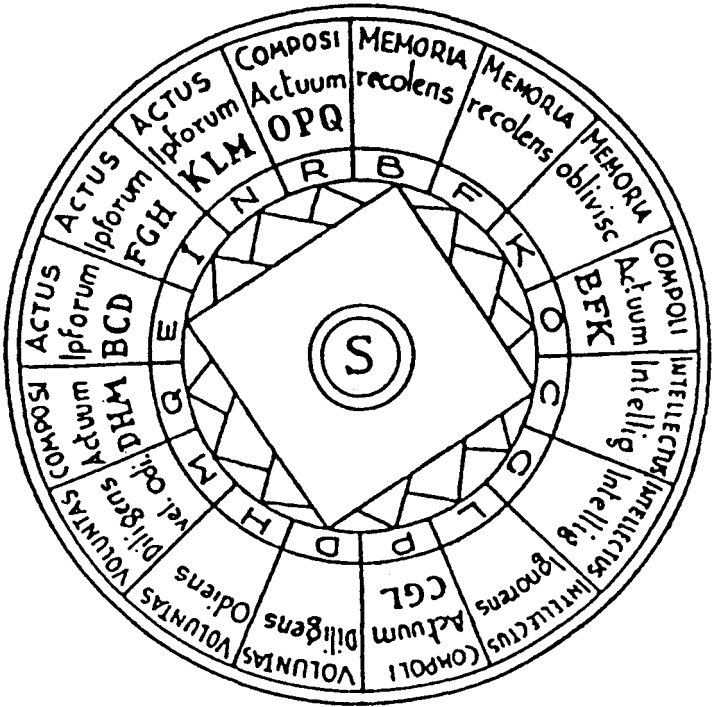


Рис. 2. Логическая машина Раймунда Луллия

из дерева или из металла, с пятнадцатью или двадцатью камерами каждый? Так подумал далекий от нас Рамон Льюль на своем рыжем знойном острове Майорке и вообразил себе схему своей машины. Обстоятельства создания и цель этой машины (рис. 2) теперь нас не интересуют, зато интересует принцип ее действия и методическое применение случая для решения некоей задачи.

Во вступлении к этой статье я сказал, что логическая машина не работает. Я ее оклеветал: *elle ne fonctionne que trop*¹, работает умопомрачительно. Вообразим любую задачу, например определить «истинный» цвет тигров. Я придаю каждой из Луллиевых букв значение какого-

¹ Она здорово работает (франц.).

либо цвета, вращаю диски и обнаруживаю, что этот проказник тигр синий, желтый, черный, белый, зеленый, фиолетовый, оранжевый и серый или желто-синий, черно-синий, бело-синий, зелено-синий, фиолетово-синий, синесиний и так далее... Приверженцев «Ars magna» не пугала лавина двойственных определений: они рекомендовали пользоваться одновременно многими комбинаторными машинами, которые (по их мнению) будут сами ориентироваться и выправлять мысль благодаря «умножениям» и «очищениям». Долгое время немало людей полагало, что, терпеливо манипулируя дисками, наверняка удастся раскрыть все тайны мироздания.

Гулливер и его машина

Мои читатели, вероятно, помнят, что Свифт в третьей части «Путешествий Гулливера» потешается над логической машиной. Он предлагает и описывает другую машину, более сложную, в действии которой человек участвует гораздо меньше.

Машина эта — сообщает капитан Гулливер — представляет собой деревянный станок, поверхность коего состоит из кубиков величиною с игральную кость, скрепленных меж собою тонкими проволочками. На шести гранях каждого кубика написаны слова. По краям станка — со всех четырех сторон — железные рукоятки. Когда их вертишь, кубики поворачиваются. При каждом повороте сверху оказываются другие слова и в другом порядке. Затем их внимательно прочитывают, и, если два или три слова складываются в фразу или часть фразы, студенты записывают ее в тетрадь. «Профессор, — холодно добавляет Гулливер, — показал мне множество томов инфолио, заполненных отрывочными речениями: он намеревался этот драгоценный материал упорядочить, дабы предложить миру энциклопедическую систему всех искусств и наук».

Заключительное опровержение

Как инструмент философского исследования логическая машина — нелепость. Однако она не была бы нелепостью как инструмент литературного и поэтического творчества. (Фриц Маутнер, «Wörterbuch der Philosophie» — том первый, с. 284 — остроумно замечает, что словарь рифм — это некий вид логической машины.) Поэт, которому требуется эпитет для «тигра», действует совершенно так же, как эта машина. Он перебирает эпитеты, пока не найдет достаточно эффектный. «Черный тигр» сгодится для тигра в ночи; «красный тигр» — из-за ассоциации с кровью — для всех тигров.

ЦАО СЮЭЦИНЬ
«СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»

В 1645 году — году смерти Кеведо — Китайская империя была завоевана маньчжурами, народом неграмотных наездников. Случилось то, что неотвратимо происходит при подобных катастрофах: варвары-победители влюбились в культуру побежденных и с великолепной щедростью принялись развивать искусства и литературу. Появилось много книг, теперь уже классических; в их числе знаменитый роман, который переведен на немецкий доктором Францем Куном. Он, несомненно, будет нам интересен: это на Западе первый перевод (до сих пор были изложения) самого знаменитого романа в трижды тысячелетней литературе.

В первой главе рассказывается о судьбе некоего небесного камня, который был предназначен для починки пролома в небосводе, однако не выполнил своей священной миссии; во второй — сказано, что герой этого романа родился с нефритовой пластинкой под языком; в третьей — мы знакомимся с героем, «чье лицо было светлым, как луна в осеннее равноденствие, чей цвет лица был свеж, как окропленные росой цветы, чьи брови казались нарисованными кистью и тушью, чьи глаза были серьезны и тогда, когда рот улыбался». Далее роман продолжается в манере несколько безответственной и глуповатой: в нем кишат второстепенные персонажи, и трудно понять, кто есть кто. Мы как бы плутаем в доме со множеством внутренних двориков. Так мы доходим до пятой, неожиданно волшебной, главы и до шестой, «где герой впервые пробует играть в игру облаков и дождя». Эти главы вселяют убеждение, что мы имеем дело с великим писателем. Оно подкрепляется главой десятой, достойной Эдгара Аллана

По или Франца Кафки, «где Цзя Баоюй, себе на беду, глядит на запретную сторону Зеркала Ветра и Луны».

Во всем произведении господствует безудержная чувственность. Его тема — вырождение человека и его искупление в конце благодаря мистике. Множество снов: они производят особенно сильное впечатление, так как писатель нам не сообщает, что это сновидения, и мы думаем, что речь идет о яви, пока спящий не просыпается. (Достоевский в последних главах «Преступления и наказания» прибегает один или два раза к этому приему.) Обилие фантастики: китайской литературе неизвестны «фантастические романы», поэтому там все романы в чем-то фантастические.

ИСААК БАБЕЛЬ

Он родился в конце 1894 года среди кривых катакомб Одессы, порта, ступенями сбегающего к морю. Неправильный семит по рождению, Исаак появился на свет в семье старьевщика из Киева и еврейки с Молдаванки. Катастрофа была для него привычной средой. В ненадежных перерывах между погромами он научился не только читать и писать, но и преклоняться перед литературой, ценить Мопассана, Флобера и Рабле. В 1914 году он закончил юридический факультет Саратовского университета, в 1916-м рискнул отправиться в Петроград. Шла война, в городе разыскивали «дезертиров, недовольных, бунтовщиков и евреев», — классификация достаточно прихотливая, но, увы, неумолимо включавшая Бабеля. Все, на что он мог рассчитывать, было знакомство с официантом, прятавшим его у себя дома, литовский акцент, благоприобретенный в Севастополе, и поддельный паспорт. К этому времени относятся его первые литературные опыты: два-три сатирических очерка царской бюрократии, опубликованных в знаменитом ежемесячнике Горького «Летопись». (Как тут не подумать — и что сказать — о советской России с ее непостижимым лабиринтом государственных издательств?) Сатира привлекла к нему опасное внимание властей. Его обвинили в порнографии и разжигании классовой розни. От одной катастрофы Бабеля спасла другая: русская революция.

В начале 1921 года он вступил в ряды Первой конной армии, в казацкий полк. Шумные и бестолковые бойцы (мало кто в мировой истории терпел столько поражений, сколько казаки) были, понятно, как один, антисемитами. При мысли о евреях в седле они разражались хохотом, а то, что Бабель оказался хорошим наездником, удесяте-

ряло их презрение и злобу. Только после нескольких героических, блестящих и удачных вылазок Бабель добился своего, и его оставили в покое.

Для славы (не для каталогов) Бабель по сей день — автор одной книги.

Эта одинокая книга носит название «Конармия».

Музыка его слога сталкивается с непереносимой жестокостью некоторых сцен.

Одному из рассказов — «Соль» — выпала судьба, которая обычно отводится стихам и лишь в редких случаях достается прозе: многие знают его наизусть.

«КИТАЙСКИЕ ВОЛШЕБНЫЕ И НАРОДНЫЕ СКАЗКИ»

Нет в литературе жанра скучнее волшебной сказки, за исключением, естественно, басен. (Все очарование животных — в том, что они безгрешны и бессловесны; унижать их, на манер Эзопа и Лафонтена, делая рупором морали, — по-моему, просто извращение.) Я не раз признавался, что волшебные сказки наводят на меня тоску. А сегодня признаюсь, что с интересом прочел всю первую половину книги Эберхарда. То же самое произошло у меня десять лет назад с «*Chinesische Volksmärchen*»¹ Вильгельма. Как разрешить это противоречие?

Задача несложная. Европейская (и арабская) волшебная сказка предельно условна. В ней царит закон троичности: две сестры злые и одна добрая, три королевских сына, три ворона, загадка, которую удается разгадать третьему, и т. д. Западная сказка — вещь правильная, разделенная на равные части. Она — сама правильность. А что дальше от красоты, чем полная правильность? (Я вовсе не собираюсь воспевать хаос; хочу только сказать, что самое привлекательное в искусстве — неполная правильность.) Напротив, китайская волшебная сказка — вопиющее нарушение правил. Сначала она кажется читателю бессвязной. Многие нити, думает он, слишком слабы, события не состыкованы. И вдруг — чаще всего неожиданно — ему открывается смысл этих зазоров. Он чувствует, что все эти околичности, все эти анаколуфы говорят об одном: рассказчик здесь без оглядки верит в чудеса, о которых рассказывает. Реальность ведь точно так же неправильна и тоже не складывается в единый рисунок.

¹ «Китайские народные сказки» (нем.).

Лучшие из сказок, составивших нынешний том, — это, по-моему, «Брат-привидение», «Повелительница неба», «Сын черепахи-призрака», «Волшебный ящик», «Медные монеты», «Тун По-хуа, продавец грома», «Необыкновенная картина». Последняя — рассказ о художнике божественного мастерства, который написал на холсте полную луну, способную убывать, заходить и снова всходить, как небесная.

В оглавлении я отметил несколько названий, которые, думаю, понравились бы Честертону: «Благодарный змей», «Царь праха», «Комедиант и призрак».

Э. С. ДРАУЭР
«САБИИ ИРАКА И ИРАНА»

За исключением буддизма (который не столько религия или теология, сколько способ обрести спасение), все религии тщетно стараются примирить явное и порой невыносимое несовершенство мира и тезис, или гипотезу, о всемогущем и всеблагом Боге. Впрочем, примирение это весьма ненадежно, и добросовестный кардинал Ньюмен («Опыт грамматики согласия», часть вторая, глава седьмая) признает, что вопросы вроде: «Если Господь всемогущ, то как Он терпит, что на Земле существует страдание?» — это тупики, которые не должны отвлекать нас от главной дороги и задерживать развитие религиозных исследований.

В начале христианской эры гностики смело подошли к этой проблеме. Между несовершенным миром и совершенным Богом они поместили почти бесконечное число иерархически расположенных божеств. Приведу пример: головокружительная космогония, приписываемая Ирине-ем Василиду. В начале этой космогонии находится неподвижный Бог. Из его покоя эмануруют семь подчиненных божеств, которые образуют и возглавляют первое небо. Из этого первого демиургического венца исходит второй, также с ангелами, Силами и Престолами, которые составляют другое, нижнее небо, симметричный двойник первоначального. Второй круг, в свой черед, раздваивается, также третий и четвертый (причем божественность все время убывает), и так до 365-ти небес. Самое нижнее небо — наше. Оно есть создание выродившихся демиургов, в естестве которых доля божественности тяготеет к нулю... С такой религией гностики прожили около девятнадцати веков; с религией аналогичного типа живут ныне сабии Персии и Ирака.

Абатур, неподвижное божество сабиев, глядится в бездну, наполненную илистой водой; после некоего количества вечностей его нечистое отражение оживает и создает наше небо и нашу землю с помощью семи планетарных ангелов. Отсюда несовершенства мира, созданного всего лишь подобием Бога.

В Ираке живут пять тысяч сабиев и в Персии две тысячи. Эта книга, вероятно, самый обстоятельный труд из всего, что о них написано. Автор, мистрис Драуэр, жила среди сабиев с 1926 года. Она присутствовала почти на всех их церемониях — подвиг достаточно трудный, если вспомнить, что самые торжественные церемонии обычно продолжаются часов по восемнадцать. Она также сопоставила и перевела многие канонические тексты.

ДЖОН ДИКСОН КАРР
«IT WALKS BY NIGHT»¹

На одной из страниц одного из четырнадцати томов сочинений Де Куинси есть такая мысль: отыскать настоящую проблему — вещь не менее замечательная, чем найти ее решение. Известно, что Эдгар Аллан По изобрел детективную новеллу; менее известно, что в первой же из написанных им детективных новелл — «Двойное убийство на улице Морг» — он поставил этот повествовательный жанр перед основополагающей проблемой: трупом в запертой комнате, «куда никто не входил и откуда никто не выходил». (Не стоит добавлять, что предложенное им решение — не из лучших: оно требует на редкость невнимательных полицейских, переломленного гвоздя в оконной раме, человекоподобной обезьяны.) Рассказ По относится к 1841 году; в 1892-м английский писатель Исраэль Зангвилл опубликовал повесть «The Big Bow Mystery»², которая поднимает проблему вновь. Зангвилловское решение остроумно, хотя и трудноисполнимо на практике. Двое героев одновременно входят в комнату жертвы; один с ужасом объявляет, что хозяину отрезали голову, и пользуется столбняком своего спутника — считанными секундами, когда тот от неожиданности ничего не слышит и не видит, — чтобы совершить убийство. Другое замечательное решение предложил в «Тайне желтой комнаты» Гастон Леру; еще одно (хотя, конечно, и менее замечательное) — Иден Филпотс в «The Gig-Saw»³. Мужчина в башне убит кинжалом; в конце мы узнаем, что кинжалом, оружием ручным, с дальнего расстояния выстрелили из

¹ «Оно возвращается по ночам» (англ.).

² «Тайна Биг-Боу» (англ.).

³ «Головоломка» (англ.).

ружья. (Механистичность выдумки снижает и даже во все уничтожает читательское удовольствие; то же самое можно сказать про «След новенькой булавки» Уоллеса.) Насколько помню, к проблеме дважды подступался Честертон. В его «Невидимке» (1911) преступление совершает почтальон, который оказывается в доме незаметно, поскольку он — фигура незначительная, безличная и появляется периодически. В новелле «Пес-предсказатель» тонкая шпага и прорези в беседке развеивают тайну.

В нынешней книге Диксон Карр, автор «Слепого цирюльника», «Пустотелого человека», «Сражения на саблях», предлагает свое решение. Не стану совершать ошибку, его обнаруживая. Перед нами преинтереснейшая книга. Ее многочисленные убийства совершаются в Париже, который кажется нереальным. Признаюсь, ее последние главы несколько разочаровывают: крах, почти неизбежный в книгах такого рода, берущихся рационально разрешать неразрешимые проблемы.

РИЧАРД ХАЛЛ
«EXCELLENT INTENTIONS»¹

Среди замыслов, которые меня сопровождают, которые, в некотором смысле, оправдывают меня перед Богом и которые я не собираюсь исполнять (все удовольствие в том, чтобы окидывать взглядом их смутные контуры, не доводя до завершения), есть детективный роман несколько еретического свойства. (Последнее существенно: по-моему, детектив, как и прочие жанры, жив лишь постоянным и тонким нарушением собственных законов.)

Я задумал этот роман как-то вечером, в один из бесцветных вечеров то ли тридцать пятого, то ли тридцать четвертого года, выходя из кафе в квартале Онсе. Предлагаю читателю удовольствоваться этими скудными и случайными сведениями, поскольку остальные я забыл, и забыл настолько, что теперь не помню, придумывал ли вообще. Общий замысел состоял в том, чтобы выстроить ходовой детективный роман с загадочным убийством на первых страницах, неторопливой дискуссией потом и разгадкой в финале. А в самом конце, едва ли не в последнем абзаце, вставить двусмысленную фразу, наподобие, скажем, такой: «И тут все убедились, что встреча этих мужчины и женщины была совершенно случайной», — которая подсказывает или наводит на мысль, что прежняя разгадка была ложной. Обеспокоенный читатель заново перероеет соответствующие главы и найдет новую, подлинную разгадку. Читатель моей воображаемой книги окажется проницательнее детектива... Ричард Халл написал преинтереснейшую книгу. Это мастерская проза с убедительными героями и утонченной иронией. При

¹ «С наилучшими намерениями» (англ.).

этом финальная разгадка его романа настолько проста, что я не мог отделаться от мысли, уж не опубликована ли в Лондоне та самая книга, которую я три-четыре года назад задумывал в Бальванере. В таком случае у «Excellent Intentions» есть второе, скрытое решение. Но увы — и мне, и Ричарду Халлу! Я совершенно неспособен это решение найти.

ВИЛЬГЕЛЬМ КАПЕЛЛЕ
«ДОСОКРАТИКИ»

На пятистах страницах этой книги собраны переводы подлинных фрагментов текстов первых древнегреческих мыслителей и сведения об их жизни и учениях, извлеченные из трудов Плутарха, Диогена Лаэртия или Секста Эмпирика.

Многие из их воззрений стали просто музейными экспонатами, например, теория Ксенофана из Колофона, которая утверждает, что луна — это плотное скопление облаков и что она рассеивается каждый месяц. Другие примечательны только тем, что могут удивить или позабавить, например, удивительный перечень прежних жизней Эмпедокла из Акраганта: «Я был мальчиком, был девушкой, был веткой, был птицей и был немой рыбой, которая высовывает голову из моря». (Еще более удивительно и еще более невероятно подобное перечисление у кельтского поэта: «Я был мечом в руке, был полководцем, фонарем на мосту, на сто дней превращался в пену вод, был словом в книге, был книгой».)

Есть среди досократиков и те, истинный смысл учения которых, возможно, недоступен нам, но они обогатили всю последующую философию. Таков Гераклит Эфесский, которого мы «постигаем» через Бергсона или Уильяма Джеймса, таков Парменид, при чтении которого — парадоксально, анахронично — возникают «воспоминания» о Спинозе и Фрэнсисе Брэдли.

Есть, наконец, те, чьи имена переживут века. Это Зенон Элейский, придумавший нескончаемое состязание Ахиллеса и черепахи. (Как правило, эта апория излагается следующим образом: Ахиллес, символ скорости, не может догнать черепаху, этот символ медлительности.

Ахиллес бежит в десять раз быстрее черепахи и дает ей десять метров форы. Ахиллес пробегает эти десять метров, черепаха преодолевает один метр, Ахиллес пробегает этот метр, черепаха проходит дециметр, Ахиллес пробегает дециметр, черепаха продвигается вперед на сантиметр, Ахиллес пробегает этот сантиметр, черепаха — миллиметр, Ахиллес пробегает миллиметр, черепаха — десятую долю миллиметра, и так бесконечно, и Ахиллес не может догнать ее. Вильгельм Капелле на 178-й странице этого тома приводит перевод подлинного текста Аристотеля: «Второе доказательство Зенона носит название „Ахиллес“ и содержит обоснование того, что самому быстрому бегуну не догнать самого медлительного, поскольку преследователь сначала должен оказаться в точке, которую преследуемый только что покинул, таким образом, у самого медлительного всегда остается определенная фора».)

Историки философии, как правило, согласно признают весьма важную роль досократиков в качестве предшественников. Ницше же утверждал, что их воззрения — вершина греческой философии, и предпочитал их монументальный стиль диалектическому изложению Платона. (Есть люди, которым необходимо, чтобы их подавляло то, во что они верят.) Для них эта книга возрождает славу основоположников греческой прозы.

МЕДОУЗ ТЕЙЛОР «ИСПОВЕДЬ ДУШИТЕЛЯ»

Эта необычная книга — опубликованная в апреле 1839 года в трех томах и переизданная теперь, ровно девяносто девять лет спустя, майором Йетсом Брауном — возбуждает наше любопытство, но не удовлетворяет его. Предмет ее — «душителю», секта или корпорация наследственных душителей, которые на протяжении восьми веков внушали ужас (ходили они босые и со смертоносными платками) на дорогах и в сумерках Индии. Доходное убийство было для них священным долгом. Они поклонялись Бхавани, богине, которую изображают в виде черного идола и величают священными именами Дурга, Парвати и Кали Ма. Ей посвящались платок, которым удушали, кусок ритуального сахара, который должны были съесть прозелиты, лопата, которой копали могилу. Не все люди были достойны платка и лопаты: приверженцам Бхавани запрещалось удушать «прачек, поэтов, факиров, сикхов, музыкантов, танцоров, продавцов масла, плотников, кузнецов и подметальщиков улиц, а также увечных и прокаженных».

Адепты богини клялись быть отважными, послушными и скрытными, они бродили по просторам страны шайками от пятнадцати до двухсот человек. Разговаривали на языке, ныне утраченном, — «рамаси» — и еще на языке жестов, чтобы они могли понимать друг друга в любом месте Индии, от Амритсара до Цейлона. Их сообщество состояло из четырех орденов: Соблазнитель, которые завлекали путников волшебными рассказами и песнями; Исполнитель, которые душили; Хоронитель, которые заранее рыли могилы; Очиститель, чьей обязанностью было грабить убитых. Страшная богиня позволяла предательство и пе-

реодевание: говорят, что душители иногда нанимались якобы для охраны против душителей. Тогда они шли с караваном многие мили до некоего отдаленного места, указанного их авгурами, и там учиняли бойню. Самый знаменитый из душителей — наверно, Бухрам из Аллахабада, который за сорок лет своей деятельности погубил более девятисот человек.

Книга основана на подлинных судебных документах и в свое время снискала похвалу Томаса Де Куинси и Булвер-Литтона. Нынешний издатель, Ф. Йетс Браун, вставил громкие названия глав: «Ювелир и его астролог», «Дама, которая слишком много знала», «Случай с толстым банкиром», не соответствующие простому слогу повествования.

Я сказал, что книга пробуждает любопытство, которое она не удовлетворяет и, без сомнения, удовлетворить не может. Например, мне хотелось бы знать, были ли душители разбойниками, освящавшими свое ремесло культом богини Бхавани, или же это культ богини Бхавани делал их разбойниками.

Э. Т. БЕЛЛ

«ЧЕЛОВЕК МАТЕМАТИЧЕСКИЙ»

История математики (а данная книга именно таковой и является, хотя и вопреки желанию автора) страдает одним неисправимым недостатком: хронологический порядок событий не соответствует порядку логическому, естественному. Четкое определение элементов во многих случаях приходит последним, практика предваряет теорию, импульсивный труд предшественников менее понятен для профана, нежели труды современных ученых. Мне, например, известны многие математические истины, о которых Диофант Александрийский не подозревал, но я недостаточно знаю математику, чтобы оценить труд Диофанта Александрийского. (То же происходит и с бесплодными начальными курсами по истории философии: излагая слушателям суть идеализма, им сперва предлагают непонятное учение Платона и, уже почти в конце, — ясную систему Беркли, который, хотя исторически явился позже, логически предваряет Платона...)

Вышесказанное означает, что чтение этой приятнейшей книги предполагает наличие известных познаний, пусть смутных и элементарных. Книга эта — не столько дидактическое пособие, сколько история европейских математиков, начиная с Зенона из Элеи до Георга Людвиг Кантора из Галле. В сочетании этих двух имен есть некая тайна: двадцать три столетия разделяют их, однако обоим доставила пищу для размышлений и славу одна и та же проблема, и вполне дозволено предположить, что странные, бесконечно большие числа немца были придуманы для того, чтобы каким-то образом решить загадки грека. Украшают эту книгу и другие имена: Пифагор, открывший, себе на беду, бесконечно большие числа;

Архимед, определивший «количество песчинок»; Декарт, внесший алгебру в геометрию; Барух Спиноза, неудачно применивший к философии язык Евклида; Гаусс, «который научился считать раньше, чем говорить»; Жан-Виктор Понселе, изобретатель точки в бесконечности; Буль, внесший алгебру в логику; Риман, который подверг сомнению кантовское пространство.

(Странно, что в этой книге, столь обильной любопытными сведениями, не упомянута двоичная система счисления, которую подсказали Лейбницу чертежи в китайской книге «Ицзин». В десятичной системе достаточно десяти символов, чтобы представить любое количество; в двоичной — их два: единица и нуль. Основа тут не десяток, а два. Один, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять обозначаются так: 1, 10, 11, 100, 101, 110, 111, 1000, 1001. По условию, принятому в этой системе, мы, добавляя к какому-то числу нуль, умножаем его на два: три обозначается 11; шесть — вдвое больше — 110; двенадцать — в четыре раза больше — 1100.)

С. Э. М. ДЖОД
«ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ФИЛОСОФИИ
МОРАЛИ И ПОЛИТИКИ»

Читателей газет, читателей, которых интересует злободневность, возможно, отпугнет такое отвлеченное и пространное название книги.

Могу заверить их, что опасения эти необоснованны. Напротив: то, в чем мы можем упрекнуть книгу Джода — восемьсот блестяще написанных страниц, — не недостаток злободневности, а ее избыток. Недаром этот том написан в 1937 году. На его страницах не находится места анархизму; там не фигурирует гегельянец Штирнер, зато фигурирует гегельянец Карл Маркс. Целый ряд глав посвящен изложению и обсуждению идей социализма, но имена Фурье, Оуэна, Рикардо и Сен-Симона автор упоминает в некоем историческом лимбе. Джод (он демократ) излагает беспристрастно и с улыбкой доктрины фашизма и коммунизма.

Коммунизм по сути своей интеллектуален; фашизм — сентиментален. Истинный марксист исповедует диалектический ход истории, определяющее воздействие среды, неотвратимость классовой борьбы, ее экономические истоки, насильственный переход от капитализма к коммунизму, ничтожность отдельных людей и значимость масс. (Кстати, можно усомниться в том, что к настоящему времени коммунистическое искусство сложилось: судя по советским фильмам, революция — это не неизбежность, а достойное пера Мильтона столкновение униженных ангелов-пролетариев и жирных бесов-капиталистов...) Фашизм — в большей степени состояние души: в самом деле, он не требует от своих сторонников ничего, кроме экзальтированного проявления некоторых патриотических и на-

циональных предрассудков, которыми в скрытой форме обладает каждый. Джод с полным основанием говорит о Карлейле (1795—1881) как о первом теоретике фашизма. В 1843 году Карлейль написал, что демократия — это отказ от надежды найти героев, которые правили бы народами, и согласие обходиться без них. Фашизм и коммунизм — как всем известно — в равной степени ненавидят демократию.

Еще одна общая черта — языческое обожание вождей. Джод приводит множество тому примеров. В Москве официальная газета восклицает: «Какое счастье жить в сталинскую эпоху, под солнцем сталинской конституции!» Бытующие в Германии «десять заповедей рабочего» начинаются следующим образом: «Каждое утро мы приветствуем Фюрера и каждый вечер благодарим его за то, что он официально наделяет нас своей жизненной силой». Это уже не лесть, это магия.

ЛУИС АНТЕРМЕЙЕР
«ГЕНРИХ ГЕЙНЕ»

Среди еврейских литераторов нет, кажется, ни одного, кто не посвятил бы книгу вящей славе Генриха Гейне. Этот предмет избирает каждый профессор, но главная его трудность в том, что Гейне — в отличие от Шекспира или Сервантеса — собственноручно и досуха выжал все иронико-патетические возможности своей биографии и с недвусмысленной окончательностью высказался по поводу им написанного. Биографам не позавидуешь: герой, шаги которого они пытаются истолковать, опережает их на каждом шагу... *Pour ne pas se faire remarquer*¹, американский поэт еврейского происхождения Луис Антермейер (автор «Левиафана на скорородке») опубликовал в Нью-Йорке критическую биографию Гейне. Он искал особый подход. И, увы, нашел его в неустанном жонглировании кружковым жаргоном доктора Зигмунда Фрейда. Вот лишь один пример из многих: на страницах Антермейеровой книги можно прочесть, что в 1828 году «юный Генрих в амбивалентном состоянии брел по улицам Гамбурга». Представляю себе эту картину!

Гейне выручает книгу, как выручил уже многие посвященные ему труды. Он выше своей славы. Из его стихов принято вспоминать лишь несколько изысканных аккордов «Лирического интермеццо», что несправедливо, поскольку при этом забывают о бесподобных «Еврейских мелодиях», «Германии», «Историях», «Бимини». (Нужно ли напоминать, что лучший испанский перевод «Еврейских мелодий» принадлежит аргентинскому поэту Карлосу Грюнбергу?)

¹ Дабы не выделяться (франц.).

Из множества озаряющих книгу гейневских остроумий приведу несколько:

«Кажется, у немцев в Париже нет другого занятия, как спасать меня от ностальгии».

«Читая скучнейшую книгу, незаметно заснул. Но все продолжалось, во сне я читал ту же книгу. От скуки проснулся. И так несколько раз подряд».

Другу: «Простите, если кажусь вам сегодня несколько придурковатым. У меня только что был NN, мы обменялись мыслями».

«Нет, я не читал Ауффенберга, но, думаю, он похож на д'Арленкура, которого я, впрочем, тоже не читал».

ШИ НАЙАНЬ
«DIE RÄUBER VOM LIANG SCHAN MOOR»¹

То, что на литературу любой страны воздействуют происходящие в ней политические события, очевидно; и все же частный результат этого воздействия может оказаться непредвиденным. В начале XIII столетия монголы уничтожили Китайскую империю: одним из отдаленных последствий этого краха (длившегося пятьдесят лет и сровнявшего с землей сотни прославленных городов) стало возникновение драмы и романа в китайской словесности. Именно в этот период появился знаменитый разбойничий роман «Речные заводи»... Семь столетий спустя в Германской империи утвердилась диктатура: одним из побочных эффектов самовластного режима оказался спад оригинального творчества на немецком языке и, соответственно, расцвет перевода. Тогда «Речные заводи» и переложили на немецкий.

Доктор Франц Кун (о чьем переводе «Сна в Красном тереме» на этих страницах уже писалось) блистательно справился с трудной задачей. Чтобы не перегружать читателей, он разбил роман на десять книг и присвоил главам завлекательные заглавия: «Четвертая заповедь святылища», «Рыжеволосый дьявол», «Железный ребенок», «Приключение с тиграми», «Чудесное войско», «Рыба из дерева», «Непохожие братья», «Рожки, свистки и алые знамена». В послесловии подчеркиваются два факта — сам захватывающий роман Ши Найаня и необъяснимое пренебрежение к нему со стороны китаистов. Второе, кажется, неточно. К примеру, в подробнейшей «Истории китайской литературы» Джайлса (1901) роману отведена

¹ «Грабители из Лян Шань-мура» (нем.).

страница... Первое же — неоспоримо. Этот «плутовской роман» тринадцатого века не уступает своим испанским собратьям века семнадцатого, а кое-чем их и превосходит: скажем, полным отсутствием проповедей, нередко эпической широтой действия — в пространствах от замков до городов — и впечатляющими переходами к сверхъестественному и чудесному. Последняя черта сближает «Заводи» с древнейшим и лучшим из образцов романного жанра — апулеевским «Золотым ослом».

Книга иллюстрирована шестью десятками китайских гравюр, выполненных с каллиграфическим изяществом. Это гравюры по дереву. Европейские мастера любят подчеркивать грубость материала, восточные (особенно старые) предпочитают ее преодолевать.

**МУРАСАКИ СИКИБУ
«ПОВЕСТЬ О ГЭНДЗИ»**

Издатели востоковеда Артура Уэйли выпустили одной удобной книгой уже прославленный перевод «Повести о Гэндзи», чьи шесть громоздких томов были почти или вообще недоступны до нынешнего дня. Сам перевод можно назвать классическим: выполненный с почти чудесной естественностью, он куда меньше интересуется — чудовищное слово! — экзотикой, нежели человеческими страстями героев. Решение разумное, поскольку Мурасаки создала в точном смысле слова психологический роман. Он написан около тысячи лет назад придворной дамой из окружения второй императрицы Японии — и Европе до девятнадцатого века был бы попросту непонятен. Этим я не хочу сказать, будто обширный роман Мурасаки сильнее, глубже врезается в память или «лучше» произведений Филдинга или Сервантеса, — я хочу всего лишь сказать, что он сложнее, а цивилизация, которую он подразумевает, тоньше. Выразусь иначе: я не утверждаю, будто Мурасаки Сикибу наделена даром Сервантеса, я лишь утверждаю, что публика у нее более чуткая. Сервантес в «Дон Кихоте» ограничивается тем, что отделяет день от ночи; Мурасаки («Мостик сновидений», глава десятая) различает в окне «сквозь падающий снег смутные звезды». В предыдущем параграфе упоминается широкий мокрый мост, «за изморосью казавшийся намного дальше». Первая деталь, может быть, и неправдоподобна, но запоминаются обе.

Я привел два примера из области зрения, добавлю один из сферы психологии. Женщина смотрит из-за ширмы на входящего мужчину. Мурасаки пишет: «Она знала, что он не может ее видеть, но безотчетно поправила прическу».

Понятно, что в две-три вырванные строки не уместить пятидесяти четырех глав объемистого романа. Осмелюсь рекомендовать его моим читателям. Английский перевод, вызвавший к жизни эту короткую и несовершенную заметку, носит название «The Tale of Genji» и в минувшем году переведен на немецкий под заглавием «Die Geschichte vom Prinzen Genji» (издательство «Инзель»). На французском существует полный перевод первых девяти глав («Le Roman de Genji», издательство «Плон») и отрывок в «Антологии японской литературы» Мишеля Ревона.

ДВА ЖИЗНЕОПИСАНИЯ КОЛРИДЖА

В Лондоне вышли разом две биографии Сэмюэла Тейлора Колриджа. Одна, принадлежащая Эдмунду Чемберсу, охватывает всю жизнь поэта; другая, вышедшая из-под пера Лоуренса Хансона, — годы его странствий и учения. Обе книги по-своему важны и проницательны.

Среди недюжинных людей встречаются те, кого мы тем не менее склонны ставить ниже ими сделанного. (Назову Сервантеса с его «Дон Кихотом», назову Эрнандеса с его «Мартином Фьерро».) Другие, напротив, создают произведения, остающиеся лишь явно уродливым, неверным сколком и тенью их неисчерпаемого ума. Таков случай Колриджа. В его поэтическом наследии больше пятисот убористых страниц, единственно (но зато уж баснословно!) живым из всего этого преизбытка оказался близкий к чуду «Старый моряк». Прочее не стоит ни обсуждать, ни читать. Похожая ситуация — с его многотомной прозой. Это смесь поразительных озарений, расхожих пошлостей, изошренных софизмов, простодушных назиданий, бессилия и плагиата. Главную его вещь, «Литературную биографию», Артур Саймонс назвал самым важным литературно-критическим трудом на английском языке и одной из самых скучных книг на любом из существующих наречий.

Колридж (равно как его собеседник и друг Де Куинси) был привержен опиуму. По этой и другим причинам Лэм окрестил его «падшим ангелом». Более рассудительный Эндрю Лэнг считал Колриджа «Сократом своего поколения, прирожденным мастером устной беседы». Написанное им — явственный отпечаток того бесконечного собеседования. Из его бесед — безо всякого преувеличения! — родился английский романтизм.

Я упомянул об ослепительных колриджевских озарениях. В основном они касаются эстетических тем. Но вот одно, относящееся к материям сновидческим. Колридж (в подготовительных записях к устному выступлению в начале 1818 года) отмечает, что чудовищные образы наших кошмаров — вовсе не причина ужаса, который мы испытываем, а простое его изложение и следствие. Скажем, во сне мы чувствуем какое-то неудобство и подыскиваем ему оправдание, воображая сфинкса, опершегося лапами нам на грудь. Не ужас вызывается сфинксом, а сфинкс — неудобством.

МНОГОСЛОВНЫЙ МАНИФЕСТ БРЕТОНА

За последние двадцать лет появилось множество манифестов. Эти документы самовластно возрождали искусство, упраздняли пунктуацию, пренебрегали орфографией и нередко грешили против синтаксиса. Если авторами оказывались литераторы, то в манифестах они с наслаждением клеветали на рифму и оправдывали метафору; если художники — то отстаивали (или бранили) чистые тона; если музыканты — то превозносили какофонию; если архитекторы — то отдавали предпочтение незатейливой форме газового счетчика перед великолепием миланского собора. Однако — всему свое время. И все эти пространные документы (у меня скопилось целая коллекция, и я предал ее огню) превзошел манифест, только что выпущенный в свет Андре Бретоном и Диего Риверой.

Название документа возвещает: «За независимое революционное искусство. Манифест Диего Риверы и Андре Бретона, гласящий окончательное освобождение искусства». Сам текст еще более напыщен и косноязычен. Он состоит из каких-нибудь трех тысяч слов, в которых содержится утверждение равным счетом двух (притом несовместимых) вещей. Первая, общеизвестная со времен капитана Ла Палисса и аксиом Перо Грульо истина — искусство должно быть свободным, а в России оно таковым не является. Ривера и Бретон замечают: «Под воздействием тоталитарного режима в СССР по всему миру расходится тьма, враждебная возникновению каких бы то ни было духовных ценностей. Кровавая тьма бесчестья, в которой, прикинувшись интеллектуалами и художниками, люди творят обман, прибегая к низкопоклонству, превратив отречение от собственных принципов в извращенную игру, сделав лжесвидетельство обычаем и усматривая в

апологии преступления удовольствие. Официальное искусство сталинской эпохи отражает их смехотворные попытки ввести в заблуждение, замаскировать свою истинную продажную роль... Тем, кто понуждает нас — сейчас или в будущем — допустить, чтобы искусство подчинялось дисциплине, которая, как мы считаем, ни в какой мере не совместима с его спецификой, мы дадим отрицательный ответ, не подлежащий обжалованию, и противопоставим им наше продуманное стремление следовать формуле: „Полная свобода в искусстве“. Какой вывод можно сделать из вышеизложенного? Думаю, что следующий: марксизм (подобно лютеранству, подобно луне, коню, сонету Шекспира) может служить стимулом для искусства, но было бы нелепостью считать его единственным. Нелепость, чтобы искусство было подведомственно политике. Однако невероятный манифест провозглашает именно это. Андре Бретон, едва сформулировав лозунг «Полная свобода в искусстве», тут же раскаивается в своем безрассудстве и на двух страницах уклончивыми фразами пытается отречься от опрометчивого утверждения. Он отвергает «политическое безразличие», разоблачает чистое искусство, «которое, как правило, служит самым нечистым целям реакции», и провозглашает, что «высшая задача современного искусства — это сознательное и активное участие в подготовке революции». Затем он предлагает «созывать небольшие конгрессы в отдельных странах и международные». Он объявляет, что «на следующем этапе соберется Всемирный конгресс, который официально освятит основание Международной Федерации Независимого Революционного Искусства (МФРИ)».

Бедное независимое искусство, которое, как предусмотрено, станет подчиняться ведомственному педантизму и пяти заглавным буквам!

КНИГА ТОМАСА МАННА О ШОПЕНГАУЭРЕ

Слава обычно сопряжена с клеветой, и, пожалуй, никто так не пострадал от клеветы, как Шопенгауэр. Физиономия потрепанной жизнью обезьяны и антология сентенций брюзги (объединенных под броским названием «Любовь, женщины и смерть» — удачная находка какого-то левантійского издателя) — вот каким он предстает перед народом Испании и наших Америк. Профессора философии это заблуждение терпят, а то и поддерживают. Для некоторых Шопенгауэр — это только пессимизм: ограничение столь же несправедливое и смехотворное, как нежелание видеть в Лейбнице что-либо иное, кроме оптимизма. (Манн, напротив, убеждает, что пессимизм Шопенгауэра — неотторжимая часть его учения. «Все учебники, — замечает он, — твердят, что Шопенгауэр был, во-первых, философом воли и, во-вторых, философом пессимизма. Однако тут нет первого и второго. Шопенгауэр, философ и психолог воли, не мог не быть пессимистом. Воля есть нечто изначально обреченное: это беспокойство, всевозможные нужды, алчность, вожделение, стремление, боль, и мир воли неизбежно должен быть миром страданий...») Я полагаю, что оптимизм и пессимизм суть определения характера оценочного, зависящие от чувств и не имеющие ничего общего с философией, которая была предметом Шопенгауэра.

Как писатель он также неподражаем. Другие философы — Беркли, Юм, Анри Бергсон, Уильям Джеймс — говорят в точности то, что намереваются сказать, однако им недостает Шопенгауэровой страсти, его силы убеждения. Всем известно влияние, которое он оказал на Вагнера и Ницше.

Томас Манн в этой своей последней книге («Шопенгауэр», Стокгольм, 1938) отмечает, что философия Шо-

пенгауэра — это философия молодого человека. Он ссылается на мнение Ницше, считавшего, что философия каждого человека зависит от его возраста и что на космической поэме Шопенгауэра лежит отпечаток юношеского возраста, в котором господствуют эротика и чувство смерти.

В этом изящном очерке автор «Волшебной горы» не упоминает других книг Шопенгауэра, кроме его главного труда — «Мир как воля и представление». Подозреваю, что, если бы Манн ее перечитал, он бы также упомянул жутковатую фантазмагорию «Афоризмы и максимы», где Шопенгауэр сводит все лики мира к воплощениям или маскам одного-единственного лика (которым, очевидно, является Воля) и утверждает, что все перипетии нашей жизни, как бы ни были они ужасны, — это всего лишь измышления нашего «Я», подобно несчастьям в сновидении.

**СИЛЬВИЯ ПЕНКХЭРСТ
«ДЕЛЬФЫ, ИЛИ БУДУЩЕЕ
ВСЕМИРНОГО ЯЗЫКА»**

Этот занятный том маскируется под защиту искусственных языков в целом и «интерлингвы» (или упрощенной латыни) Пеано — в частности. Поначалу он даже трогает энтузиазмом, но необъяснимое пристрастие автора исключительно к статьям доктора Генри Суита на страницах «Британской энциклопедии» в конце концов внушает мысль, что энтузиазм г-жи Пенкхэрст вовсе не так уж велик, а то и попросту наигран.

Она (и стоящий за нею доктор Генри Суит) делит все искусственные языки на априорные и апостериорные, иными словами — изначальные и производные. Первые грандиозны и неупотребительны. Их сверхчеловеческая цель — раз и навсегда включить в рамки единой классификации все идеи человечества. Самим изобретателям эта задача окончательной каталогизации мира отнюдь не кажется невыполнимой: один за другим множат они свои головокружительные перечни сущего. Самый известный из подобных систематических реестров принадлежит, конечно, Уилкинсу и датируется 1668 годом. Уилкинс разбивает мир на сорок категорий, обозначив каждую слогом из двух букв. Категории подразделяются на роды (они обозначены согласной), а те, в свою очередь, на виды, обозначенные гласной. Так «де» это «стихия», «деб» — «огонь», «деба» — «пламя». Два века спустя Летелье пользуется тем же методом: «а» в предложенном им всемирном языке обозначает животное, «аб» — млекопитающее, «або» — плотоядное, «абох» — хищное, «абохе» — кошку, «абод» — относящееся к собакам, «абоде» — собаку, «аби» — травоядное, «абив» — относящееся к лошадям, «абиве» — коня, «абиву» — осла.

Апостериорные языки не так интересны. Самый сложный из них — волапюк. Он придуман в конце 1879 года немецким пастором Иоганном Мартином Шлейером, чтобы примирить народы Земли. В 1880 году работа была закончена и посвящена Творцу всего сущего. Словарь этого языка — полный абсурд, но способность вмещать множество смысловых оттенков в одно слово заслуживает, по меньшей мере, упоминания. Волапюк перегружен флексиями, глагол здесь может иметь 505 440 производных форм. Скажем, «пеглидалед» означает «вам непременно желают здравствовать».

Волапюк стерт эсперанто, эсперанто — «средним наречием», а оно, в свою очередь, интерлингвой. Два последних — по выражению Лугонеса, «беспристрастных, кратких и простых» — без объяснений понятны любому из владеющих романскими языками. Вот, к примеру, фраза на среднем наречии: «Идиом Неутрал эс усабл но соли пра скрибасьон, ма эт про перласьон: сикуасе ин конгрес секуант интернасьонал де медисинисти мир ав интенсьон усар ист идиом про мие рапорт ди маладидит „лупус“, э ми эспер эсар компрендед пер омни медисинисти презент».

ДЖ. Б. ХАРРИСОН
«ЗНАКОМЬТЕСЬ: ШЕКСПИР»

Восхитительная по краткости, эта многоликая и основополагающая книга — лучшее из известных мне предисловий к погружению в Шекспира. Можно не разделять какие-то мнения Харрисона — скажем, не соглашаться с хронологическим первенством, которое он отдает «Буре» перед «Макбетом» или «Гамлетом», но нельзя не порадоваться его наблюдениям и заметкам. Один конкретный пример. Шекспира не раз порицали (и превозносили) за бесчисленные перемены места действия в каждом акте. Так, судя по современным изданиям, в заключительном акте «Антония и Клеопатры» сменяются тринадцать различных и непредставимых в театре сцен, каждая из которых отсылает к тому или иному месту в Александрии. Для начала Харрисон напоминает, что в елизаветинском театре не было декораций. Более того, из находящегося у него в руках ин-фолио 1623 года следует, что указаний на место действия в шекспировском тексте нет. Отсюда — вывод: Шекспира (и современников Шекспира) не интересовало, где происходят события. Строго говоря, никакой перемены сцен тут нет, поскольку место действия вообще не обозначено. Иными словами, не всякая шекспировская сцена происходит в определенном месте. И Шекспир не разрушает единство места: он о нем не ведает — или переступает через него.

Читая подобную книгу, нельзя не изумиться множеству проблем, поднятых шекспировским творчеством. Проблем литературных, моральных, стиховедческих, психологических, наконец — биографических. (Как точно замечает наш Груссак: «Шекспир обратил свое состояние в деньги и вернулся в родной городок, где закончил

жизнь удалившимся от дел торговцем, ни разу не вспомнив о написанном; и, может быть, это абсолютное забвение сотворенного его руками чуда — факт даже более поразительный, чем само шекспировское творчество».)

Богатство проблем отчасти умеряет идолопоклонничество тех, кто иначе предался бы самому необузданному культу Шекспира. (И наоборот: культ Сервантеса непоправимо обеднил Испанию. Поклонники Гёте, Данте, Шекспира — обитатели сложных миров, тогда как сервантист — всего лишь собиратель удачных выражений. Кроме приверженцев Сервантеса, это, но в еще большей степени, можно отнести в Испании к поклонникам Кеведо.)

МУЗЕЙ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

У Новалиса есть глубокое наблюдение: «Нет ничего более поэтического, чем переменчивость и смесь различного».

Этой своеобразной прелестью пестроты отличаются некоторые знаменитые книги: «Естественная история» Плиния, «Анатомия меланхолии» Роберта Бертона, «Золотая ветвь» Фрэзера и, возможно, «Искушения» Флобера. Она то и привлекает нас в этом хаотическом перечне, в «Книге Дракона», на трехстах страницах которой уместилось множество прелюбопытных пассажей из самой древней литературы человечества, обширной китайской литературы, насчитывающей почти тридцать веков.

Из семи частей книги наименее поэтична, пожалуй, та, которая посвящена поэзии. (Свойство, присущее не только китайской литературе.) Составительница мисс Эдвардс предпочла ставшим уже классическими переводам Уэйли переводы, сделанные ею самой; с предпочтением этим трудно согласиться. В книгу включено много пословиц, вот несколько из них:

«Беднякам нетрудно соблюдать умеренность».

«С деньгами — дракон; без денег — червяк».

«Каменному льву дождь не страшен».

«Раб, которого продают слишком дешево, наверняка прокаженный».

«От редких блюд бывают редчайшие недуги».

«Когда сердце полно, ночь коротка».

«Лучше чувствовать затылком ледяное дыхание зимы, чем горячее дыхание разъяренного слона».

«Слушай, что говорит твоя жена, и не верь ни одному ее слову».

«Самое важное в жизни — хорошие похороны».

Сведения из фантазмагорической зоологии, напоминающей средневековые бестиарии, украшают вторую главу. На ее густонаселенных страницах мы знакомимся с «синь-ченем», человеком без головы, у которого глаза на груди, а рот на пупе; с «уи», собакой с человеческим лицом, чей смех предсказывает тайфуны; с «чи-янем», фантастической ярко-алой птицей, имеющей шесть ног и четыре крыла, но без лица и без глаз; и с черной молчаливой «северной обезьяной», которая, скрестив руки, ждет, пока люди кончат писать, и затем выпивает чернила. Точно так же мы узнаем, что у человека триста шестьдесят пять костей — «число, точно совпадающее с числом дней, в течение которых небеса делают полный оборот» — и что имеется также триста шестьдесят пять видов животных. Такова власть симметрии.

В четвертой главе изложен знаменитый метафизический сон Чжуан-цзы. Примерно двадцать четыре века тому назад этому писателю приснилось, что он мотылек, и, пробудившись, он не знал, то ли он человек, которому приснилось, что он мотылек, то ли он мотылек, которому снится, что он человек.

РАССКАЗ В РАССКАЗЕ

Первым понятием о проблеме бесконечности я обязан жестянке из-под галет, тайне и головоломке моего детства. Бок этого необыкновенного изделия украшала сцена в японском духе; не помню, кто уж там был изображен, дети или воины, но в углу картинки виднелась та же самая жестянка из-под галет с тем же самым изображением, а на нем — опять-таки то же изображение, и так далее (насколько можно себе представить) до бесконечности... Лет через четырнадцать-пятнадцать, году в двадцать первом, я наткнулся в одной из книг Рассела на похожую выдумку Джосайи Ройса. Тот вообразил себе карту Англии, нарисованную на клочке английской земли: она с неизбежностью должна была включать и карту этой карты, а та — карту карты этой карты, и опять-таки до бесконечности... Несколькими годами раньше я увидел в Прадо знаменитое полотно Веласкеса «Менины»: там в глубине находится сам Веласкес, работающий над семейным портретом Филиппа IV и его супруги, которые стоят по другую сторону холста, но отражаются в стенном зеркале. Грудь художника украшает крест святого Иакова; известно, что рисовал его сам король, желая произвести мастера в кавалеры этого ордена... Помню, что дирекция музея, множа эти чудеса, на противоположной стене поместила зеркало.

Живописному приему, когда одна картина содержит в себе другую, в литературе соответствует рассказ в рассказе. Сервантес включает в «Дон Кихота» целую повесть, Луций Апулей в «Золотого осла» — знаменитую сказку об Амуре и Психее. Подобные скобки, чья природа совершенно ясна, — вещь обычная: так человек рядом с нами может

декламировать или петь. Оба плана — реальный и идеальный — здесь не смешиваются. Напротив, в «Тысяче и одной ночи» первоначальный рассказ многократно и до головокружения удваивается в разбегающихся от него рассказах, но тут эти разные реальности не соподчинены друг другу, почему и производимое ими впечатление (задуманное глубоким) остается поверхностным на манер персидского ковра. Все помнят начало: страшную клятву царя проводить каждую ночь с новой избранницей, предавая ее наутро казни, и решение Шахразады отвлечь его рассказыванием чудесных историй, после чего над ними пролетают тысяча и одна ночь, в конце которых царица показывает царю его новорожденного сына. Необходимость нанизать тысячу и один эпизод толкала составителей на различные вставки. Но ни одна из них не потрясает воображение так, как вставка ночи шестисот второй, чудеснейшей из ночей. В эту необычайную ночь царь слышит из уст Шахразады рассказ о себе. Слышит первую историю, обнимающую все остальные, и наконец, как ни чудовищно, — свою собственную. Не знаю, понимает ли читатель беспредельные возможности подобной вставки и ее соблазнительную опасность. Ведь окажись царица понастойчивей, и неподвижный царь ночь за ночью слушал бы прерывавшуюся историю тысячи и одной — теперь уже воистину бесконечной, ведущей по кругу — ночи... Но Шахзада рассказывает в книге множество историй, и лишь одна из них едва не становится историей самой книги.

Шекспир в третьем действии «Гамлета» возводит на сцене еще одну сцену. Сюжет представляемой пьесы — отравление короля — на свой лад отражает события основной, что опять-таки можно продолжать до бесконечности. (В эссе 1840 года Де Куинси замечает, что напыщенный слог вставной пьесы по контрасту придает обнимающей ее основной большее правдоподобие; на мой взгляд, замысел тут как раз обратный: подчеркнуть нереальность реальности.)

«Гамлет» создан в 1602 году. В конце 1635-го молодой драматург Пьер Корнель пишет волшебную комедию

«L'illusion comique»¹. Придамант, отец ее героя Клиндора, разыскивает пропавшего сына по всей Европе. Скорей из любопытства, чем в надежде, он заходит в пещеру чародея Алькандра. Тот показывает в своих волшебных картинах бурную жизнь его отпрыска. Мы видим, как он приканчивает соперника, бежит от правосудия, гибнет в саду от руки убийц, а потом снова, как ни в чем не бывало, беседует с друзьями. Алькандр поясняет. После убийства соперника Клиндор поступил в актеры, и сцена гибели в саду происходит не в реальности (реальности, напомним, придуманной Корнелем), а в пьесе. Мы, сами того не подозревая, оказались в театре. Неожиданной хвалой в честь этого трюка пьеса завершается:

И даже сам король, великий наш властитель,
Гроза враждебных царств, сражений повелитель,
Порой одаривал вниманием своим
Театр французский — он и королями чтим².

Как ни грустно, Корнель вкладывает эти малоочаровательные строки в уста чародея.

Роман Густава Майринка «Голем» (1915) — история сна, в котором греются другие сны, а в тех (насколько я понимаю) следующие.

Я упомянул несколько литературных лабиринтов. Но ни один из них не сравнивается в сложности с недавней книгой Фленна О'Брайена «At Swim-Two-Birds»³. Дублинский студент пишет роман о дублинском кабатчике, а тот, в свою очередь, — роман о завсегдатаях своего кабатка (к которым принадлежит и студент), каждый из которых опять-таки пишет свой роман, в котором есть свой кабатчик, свой студент и свои завсегдатаи, сочиняющие романы о своих романистах. Книгу и составляют

¹ «Смешное наваждение» (франц.).

² Перевод М. Кудинова.

³ «В кабачке „Плывут две птички“» (англ.).

разрозненные рукописи этих всамделишных или придуманных героев, скрупулезно откомментированные студентом. Но этот роман — не просто лабиринт: он еще и спор о разных путях развития будущего ирландского романа, и вместе с тем антология сочинений в стихах и прозе, которые представляют или пародируют все возможные стилизованные манеры ирландской словесности. Глубочайшее воздействие Джойса (еще одного архитектора лабиринтов и еще одного литературного Протея) несомненно, но нисколько не умаляет ценности этой многоликой книги.

Артур Шопенгауэр писал, что сон и явь — это страницы одной книги: читая ее от начала до конца, мы живем; перелистывая наугад — грезим. Картины в картинах и книги, повторяющиеся в других книгах, воочию убеждают в этом родстве.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ GERMAHOΦИЛA

Непримиримые противники этимологии утверждают, будто происхождение слов ничего не говорит об их нынешнем значении. Наоборот, могут возразить защитники, оно говорит как раз о том, *что* эти слова сегодня уже не означают. Например, что понтифики — это вовсе не строители понтонов; что миниатюры не обязательно написаны свинцовым суриком; что хрусталь получается не из желчи; что леопард — не помесь пантеры со львом; что кандидат может и не отличаться незапятнанностью; что саркофаг — не антоним вегетерианца; что аллигаторы не относятся к ящерицам; что рубрики не краснеют; что Америку открыл не Америго Веспуччи, а германофилы — отнюдь не почитатели Германии.

Все сказанное — не выдумка и не преувеличение. Я безо всяких задних мыслей беседовал со многими аргентинскими германофилами; искал любого предлога, чтобы навести разговор на Германию и несокрушимое ядро немецкого духа; упоминал Гельдерлина, Лютера, Шопенгауэра и Лейбница и ~~всякий~~ раз добивался лишь того, что мой собеседник-«германофил» с грехом пополам опознавал эти имена, но говорить предпочитал о каком-то более или менее антарктическом архипелаге, который в 1592 году открыли англичане и связи которого с Германией я решительно не видел.

Вместе с тем стопроцентная неосведомленность ни в чем немецком не исчерпывает определение нашего германофила. Он обладает рядом других, не менее обязательных признаков. Скажем, германофила необыкновенно гнетет факт, что среди акционеров железнодорожных компаний одной южноамериканской республики есть англичане. Кроме того, он не может примириться с жесто-

костями англо-бурской войны 1902 года. Наконец, он антисемит и мечтает выдворить из аргентинских земель славяно-германскую общину, представители которой носят, как правило, фамилии немецкого происхождения (Розенблат, Грюнберг, Ниренштейн, Лириенталь) и изъясняются на одном из диалектов немецкого языка под названием идиш или юдиш.

Отсюда напрашивается вывод: на самом деле наш германofil — это англофоб. Он абсолютно ничего не знает о Германии, но легко поддается энтузиазму, если речь идет о стране, воюющей с Англией. Это, как мы уже видели, правда, но не вся правда и даже не самая важная ее часть. Чтобы воссоздать целое, попробую восстановить, сведя к главному, свои беседы с множеством германофилов, которых клянусь больше не начинать, поскольку время, отпущенное смертным, коротко, а результат подобных собеседований равен нулю.

Как правило, собеседник начинал с осуждения Версальского договора, навязанного Германии силой. Я, как правило, иллюстрировал его обвинительный приговор цитатой из Уэллса или Бернарда Шоу, которые денонсировали этот безжалостный документ сразу после победы. Их слов не опровергал на моей памяти ни один германofil. Больше того, он заявлял, что победившая сторона должна была воздержаться от притеснений и мести. Заявлял, что Германия, естественно, хотела бы смыть позорное пятно. Я и здесь соглашался. И тогда, в ту же секунду, происходило необъяснимое. Мой необыкновенный собеседник рассуждал так: старая обида, нанесенная Германии, дает ей право сегодня, в 1940 году, стереть с земли не только Англию и Францию (почему тогда не Италию?), но и Данию, Голландию и Норвегию, чьей вины в несправедливостях прошлого вообще не было. В 1919 году враги жестоко обошлись с Германией, и по этой всеобъемлющей причине она теперь может жечь, громить, захватывать страны Европы, а то и весь мир... Рассуждение явно дикое.

Я спокойно указываю на это моему собеседнику. Он поднимает мою допотопную щепетильность на смех и приводит иезуитские или ницшеанские аргументы в свою пользу: дескать, цель оправдывает средства, необходимость выше права, нет других прав, кроме воли сильнейшего, а Рейх сегодня сильнее всех, его самолеты разбомбили Ковентри и т.д. Я бормочу, что уж если переходить от морали Христа к морали Заратустры или Черного Муравья, то после столь стремительного обращения в иную веру жалобы на несправедливость случившегося с Германией в 1919 году, пожалуй, неуместны. Ведь в ту пору, о которой мой собеседник никак не может забыть, сильнейшими были Англия и Франция, а поскольку другого права, кроме воли сильного, нет, то эти оклеветанные им страны не совершили ничего дурного, стремясь сокрушить Германию, и единственное, в чем их можно упрекнуть, так это в недостаточной решимости (или непростительной жалости), не позволившей довести начатое до конца. Не снисходя до подобных сухих теорий, мой собеседник берется или хватается за панегирик Гитлеру, судьбоносному герою, чьи неустанные речи заставят замолчать всяческих шарлатанов и демагогов и чьи зажигательные бомбы, не ослабленные многословным объявлением войны, словно небесные знаки, возвещают гибель хищническому империализму Запада. И тут, в ту же секунду, происходит еще одна неожиданная вещь. Она — морального свойства, и верится в нее всегда с трудом.

Я — и, как правило, вдруг — понимаю, что мой собеседник боготворит Гитлера не вопреки сыплющимся с небес бомбам и молниеносным нашествиям, пулеметам, доносам и лжесвидетельствам, а за эти упрямые привычки и подручные средства. Зло, зверство его опьяняют. Ему не так важна победа Германии, как унижение Англии, горящий ему на радость Лондон. Он восторгается Гитлером, как вчера восторгался его предшественниками из бандитского подполья Чикаго. Спорить с ним невоз-

можно, поскольку гитлеровские преступления в его глазах — чудеса и заслуги. Хвалители Артигаса, Рамиреса, Кироги, Росаса или Уркисы пытаются как-то обелить или смягчить их злодейства; обожатель Гитлера находит в них особое удовольствие. Поклонники Гитлера — люди, как правило, злопамятные; тайком, а то и на людях они преклоняются перед выплеснувшимся «безрассудством» и жестокостью. По недостатку воображения подобные люди убеждены, будто завтрашний день не может отличаться от сегодняшнего и если Германия пока побеждает, то не может когда-нибудь и проиграть. Это ловкачи, которые хотят всегда оставаться на стороне победителей.

Не знаю, какие оправдания могут быть у Гитлера; у германофилов их нет.

**НЕ ВОШЕДШЕЕ
В КНИГИ**

МАСЕДОНИО ФЕРНАНДЕС «НОВОПРИБЫВШИЙ»

В последнее время принято сравнивать богословский акт творения с искусством литературы, приумножающей словесными реалиями реальность мира. Мысль по-своему удачная. И там, и здесь перед нами галлюцинация, ведь земную жизнь тоже можно понимать как повествование о муках Создателя, который выходит из себя, разделяясь на множество душ. Шопенгауэр сопоставил Бога и поэта в замечательной метафоре, заметив, что частная иллюзия искусства — одно из звеньев в общей иллюзии мира, своего рода пьеса в пьесе, наподобие гамлетовской.

Но сейчас меня занимают уловки, с помощью которых жизнь перекраивают в роман. Сменив Эдгара По, за ткацким станком фантастики умело орудует Уэллс с его убедительными буднями и пригородами. Он доводит галлюцинацию до предела, вплетая в сюжет ту или иную абсурдную случайность, — за нее он и ухватится потом, когда, смотав нить действия в упругую точность формулы, с прежней неумолимостью ткнет читателя лицом в землю. То же самое у Свифта: какими бы замысловатыми ни выглядели его химерические авантюры, вся мощь авторского воображения включается здесь лишь на секунду, ради единственного сдвига, когда поток повествования перебрасывают в русло чудесного. Другим сочинителям, намеренным подняться до уровня фантастики, приходится громоздить суккубов и шабаши ведьм. Они, можно сказать, пробавляются чужими вымыслами, стыдливо одождаясь у мошенничающего времени. А возьмем Кеведо: в эпизодах, открывающих «Час воздаяния», рассказ у него, кажется, вот-вот наберет энергию и долгое дыхание, но тайная страсть моралиста и стойка тут же

дает о себе знать, и книга, начавшись дурачествами, заканчивается суровым блеском оружия и нападками на власть. Что до Гомеса де ла Серны, то он с маниакальным упорством пытается во всех подробностях передать окружающее. Его конек — стиль, а не оптика: удушающая, перенасыщенная, чувственная...

Поскольку перечень примеров истощился, скажу коротко: сегодняшний роман уходит от фактографии, с предельной логичностью используя нечаянное. За единственным исключением. В астрономических дигрессиях Маседонио Фернандеса мне видится безостановочная работа фантазии — деятельность, мощной волей созидаящая целые миры, но не законопослушные и фатальные миры шахматных задач, а причудливые и шутовские галактики лучших партий в труко. Чтобы оценить их по достоинству, достаточно быть просто собой, отдельной личностью неповторимого чекана — вроде тебя, мой читатель, наделенный наравне со всеми завидной способностью кем-то быть.

ОПИСАНИЕ ОДНОЙ НОЧИ

Этаким гулякой, сдвинув шляпу на затылок, чтобы ветер холодил лоб, не спеша подхожу к дому. Отпираю, снова запираю, прилаживаю цепочку; прикованный к двери дом до утра прощается с надеждами. Он опять наглухо отрезан от ночи. Медлю во дворике (под сводом дома, сводом над плитами облицовки), вглядываясь в другой свод, переливающийся звездами, имен которых не знаем ни он, ни я. Миг полного покоя, отдых от мыслей. Вхожу, еще одна задвижка: дом в ожидании неизвестности. Наверху каждый замурован одиночкой в своей комнате, и пожелание «доброй ночи», как дыхание от марша к маршу, делится поровну на всех. Раздеваюсь. На секунду чувствую себя опозоренным животным — притаившимся, непохожим на человека и чужим себе самому, как любой раздетый. (Таиться — черта вора: китайские воры ходили по крышам раздевшись и для юркости намазавшись маслом.) Поворачиваю выключатель. Суетливо ложусь: кровать черна, как могила. Темнота сглатывает меня. Темнота не умещается в ум, томит сердце. Никому еще не удавалось помыслить темноту. Я такой же темный, как темнота (говорю я себе), и фраза остается во рту. Я — из плоти и крови (продолжаю я), но с черной кожей, черными костями, черными деснами, черной кровью, которая течет по черному, недоступному для нежности телу, с черными плечами. Я такой же темный (опять говорю я)... если это представить, сойдешь с ума. Человек вдруг превратился в ком темноты и лежит в темной кровати на темных, как шерсть, простынях... и глоток за глотком вдыхает темный, будто из подпола, воздух, и упирается в темноту глазами, которые, расталкивая тьму, видят опять ночь, — кто

представит себе такое? Я хуже прокаженного. Дом вокруг неспешно отплывает в ночь... От города остался лишь удар колокола, кажется, откуда-то с высоты. Я сливаюсь с ничто, как уже слился с темнотой. Может быть, внутри меня и правда нет ни света, ни мысли, а есть только тьма и смерть? Но я же всегда (если не донимала боль) был уверен, что ношу в себе не мрак, а свет... Лишь неутомимая механика времени еще продолжает работать. Или и время меня оставило? Минуту — долгую, короткую ли, не знаю, часы над ней не властны, так что она растягивается до вечности — я еще побираюсь у воспоминаний. Потом постепенно теряю имя, прошлое, гадательное будущее. Я — кто-то другой. Сначала меркнет зрение, потом умирают слух, воображение, осязание. Я уже почти никто, совсем как кусты (черные в темноте черного сада), и не увижу рассвета. Но вокруг не рассвет, а мрак, и я в нем зарыт. Я, парализованный, ослепший, нелепый, чудовищный в своем будничном исчезновении. Я, никто.

ТЮРКСКИЕ СКАЗКИ

Сказки, о которых пойдет речь, ведут свое происхождение из двух разных областей Туркестана. Одни сложены на севере, в краю бескрайних равнин, у костров из верблюжьего кизяка на киргизских стоянках. Другие — на юге, в краю рисовых полей и арыков; профессиональные сказительницы сплетают их на базарах, окруженные плотным и почтительным вниманием слушателей. Сначала они были переведены Остроумовым на русский, а уже с русского доктор Густав Юнгбауэр переложил их на немецкий; перевод напечатали в 1923 году в Йене, и в конце концов, после всех этногеографических перипетий, книга — вероятно, единственная в городе — оказалась у меня на столе. Я проглотил ее залпом, скорей всего, совершенно перекроив обстановку действия, о чем, впрочем,нисколько не тревожусь: сказки в книге — волшебные, и каждая новая версия — это новый миф. Тот факт, что аргентинец говорит (а теперь и пишет) о немецком переложении русского перевода сказок, придуманных в Туркестане, — самое убедительное свидетельство магической силы этих сказаний. Он подчеркивает множественность пространства и времени, наводит на мысль о метафизике...

В фантастических рассказах тюркских народов действуют принцы, принцессы, драконы, духи, демоны, сынолюбивые цари. Драконы в мифах этих азиатских земель — те же самые, что созданы неверующими европейцами: гигантские змеи, которых обезглавливает меч героя и чья судьба — погибнуть под прославленным клинком. В ожидании чего они обживают пустыни и каменистые русла высохших рек либо забираются в горы, ища дождевой влаги. Здешние духи — это джинны исламской мифологии: Господь по беспредельному своему

милосердию допустил, чтобы тигр и огненная волчица зачали их на последнем уступе Преисподней, и одни из них приняли ислам, а другие — нет. По желанию они могут менять облик и превращаются в людей, ослов, собачек, языки огня, даже в повозки. Жилище себе устраивают в печных трубах, брошенных домах, грудах щебенки, купальнях, чашах фонтанов, на пустырях, где сжигают мусор (только джиннам и селиться у нас в Малом Палермо или на Пуэнте-Альсина). Демоны тоже напоминают наших: внешность их отличают шерсть, когти, хвост, а ум — коварство и тупость (сочетание поистине чудесное). Господь сотворил их из дыма над первозданным огнем, оставив пламя духам, а сияние — ангелам. Они крайне прожорливы. В сказке «Чудесный конь» царская дочь опрометчиво выходит замуж за демона, который, удалив ее из дома, поедает всех рабов, рабынь и ослов брачной процессии. Есть на этих страницах и великаны, обычные обитатели волшебных сказок: согласно другим волшебным сказкам, именуемым психоанализом, их источник — воспоминания детства и разница в росте взрослых и ребенка. Есть и любимые Рубеном Дарио принцессы, символы тайной суженой, по которой томимся мы все, или попросту смесь из счастья, молодости, родовитого происхождения, нежности, красоты, недоступности, желания любви и поисков славы. Но есть и особое существо: птица Симург, птица с безмятежным человеческим лицом и серебряным оперением, древняя птица, которой две тысячи лет, гигантская птица, раскрытыми крыльями способная затмить солнце, услужливая и словоохотливая птица, вызволяющая героев из самых жестоких переделок.

Материя этих туркестанских сказаний — щедрость: доблесть равнин и пастухов, которые не губят попираемую землю, а кормятся от ливней и засух. Пространство, в горах размеченное перепадами от вершины к вершине и разнообразием форм, глыб, откосов, на равнине простирается до бесконечности. Время, для пахарей разбитое на четыре сезона со своими предписанными трудами,

для пастухов устремляется в вечность. Здесь и расцветают культ удобства, лень, щедрость, искусство повествования, которому отводятся вечера, музыка и танцы, которые не терпят спешки и неторопливо заполняют часы. Время в этих химерических тюркских повествованиях не просто тянется: оно податливо, как сон.

Шекспир — пользуюсь его собственной метафорой — умещал события многих лет в один поворот клепсидры. Джойс примирительным жестом останавливает бег времени и растягивает день человека на семьсот многословных страниц. В сказках Туркестана время, в отличие от шекспировского, не летит, но и, в отличие от джойсовского, не ползет: это неосязаемое, невесомое, не давящее на жизнь время, которое не знаешь, чем измерять — годами или сутками, календарями или закатами.

Гипербола увеличивает или, напротив, стирает расстояния. В сказке о богатом Атаметое — одной из лучших в сборнике — говорится о двух городах, между которыми лежат сорок дней пути. В одном из них день и ночь плачут от горя, а жители другого, не видя этого, слышат из-за горизонта лишь отзвук плача.

Эти истории (не хочу называть их небылицами — отвлеченным словом, афиширующим моральное превосходство и выдающим стремление поучать, совершенно чуждое волшебной сказке) щедрь, как степь. У них широкое сердце. Величие духа здесь естественное, без натуги. В доме героя одной из них, сострадательного и богатого Атаметоя, сорок дверей, и у каждой двери всегда стоит золотая чаша с золотыми монетами для нищих. Дочь персидского царя в той же сказке так прекрасна, что тело ее отбрасывает не тень, а свет («*Lux est umbra Dei*»¹, сказал мистик и с удовольствием напомнил сэръ Томас Браун). Чудесное и обыденное переплетаются, и очевидно, что для рассказчика нет такой иерархии, которая бы их непримиримо разделяла или разносила по разным клет-

¹ Свет — тень Бога (лат.).

кам. Существуют ангелы, и существуют деревья: и те, и другие — реальность. Магия — образец причинности, одно из ее проявлений. Чтобы убить человека на расстоянии, пользуются стрелами, а можно вылепить из глины чучело и утыкать его иглами, чтобы добиться смерти оригинала. Мы, потерявшие веру в колдовство и, даже допуская его, претендующие, будто умеем безошибочно отделять сверхъестественное воздействие от естественных последствий, обусловленных известными нам законами, утверждаем, что кудесники заблуждаются, что никакой связи между порчей нашего подobia и нами самими нет, и тем не менее впадаем в тоску, стоит кому-то прибавить к нашему имени оскорбительную кличку. Мы-то, понятное дело, говорим о законах природы, а всякий читавший Эдварда Карпендера или Эрнста Маха знает, что подобные законы не имеют ничего общего с полезными условностями, и мы вовсе не навязываем их миру. Но первобытный человек не верит ни в эти предустановленные законы, ни в чудо — некое благодетельное нарушение, придающее им пристойный вид. Он безотчетно верит в причинность, не деля ее на магию и здравый смысл.

Истолковывая мексиканскую мифологию, Теодор Вильгельм Данцель идет еще дальше: по его мнению, первобытные люди не разделяют субъект и объект. У их мира не два, а десять тысяч лиц, но эти лица не распределены по классам. Жизнь первобытных людей безгранична, как сон. Они — хозяева мира, который бывает прекрасен, поскольку желаемая вещь как бы достигается сама собою, а бывает страшен, поскольку простое предчувствие беды способно ее навлечь. Отдаваясь чувствам, мы живем ровно так же. Их жизнь соседствует с мифом, сновидением, землей возможного. Я для того и льну к этим сказкам: чтобы ощутить себя чужим собственной жизни, чтобы от нее оторваться, чтобы играть в ностальгию по ней.

ПАМПА

Однажды я уже писал — и скажу еще раз, — что Аргентину в поэзии воплощают пригород и пампа. Говорю как житель окраины, географические масштабы своей отсылки представляющий довольно смутно. И вовсе не имею при этом в виду, что наши сердца не трогает холм или поместье или что я охладел к центру столицы с его залитыми светом вечерами и несколькими старыми двориками, оставленными теперь без неба и уместающими столько жизни на таком пятачке пространства. Я просто хочу сказать, что пампа и предместья волнуют глаз любого аргентинца: они — зримая родина наших чувств.

Пампа. Англичане (большие ее почитатели и первопроходцы) предпочитают говорить «пампы», что кое у кого вызывало иронию, а на самом деле было поэзией. Ведь множественное число может обозначать беспредельность; таково в начальном стихе Книги Бытия имя Бога (Элохим), а в Его устах — имя слона (Бегемот). Первый случай схоласты именовали «множественным величия», «*pluralis majestaticus*». Он — предмет горячих дебатов, поскольку, на первый взгляд, подрывает единство Бога, хоть и свидетельствует в пользу Его триединства. (К умиротворению спорщиков, глагол при имени Элохим стоит в единственном числе.) Второй пример фрай Луис де Леон толковал так: «Бегемот — слово еврейское, все равно что „звери“, и по общему суду людей ученых означает слона, названного здесь так за свою непомерную величину, когда один зверь вместит в себя многих» («Изложение Книги Иова», XI). Поэтому мы не переходим никаких особенных границ, умножая пампу, которая тоже вмещает в себя немало равнин, до памп, и возводя из многих частей одно целое.

Итак, самая очевидная черта пампы — ее необъятность. Дарвин с этим не соглашался и имел к тому основания. В открытом море (писал он) от человека, находящегося в шести футах над уровнем воды, горизонт расположен на расстоянии всего в две и четыре пятых мили. Ровно так же на равнине: чем она уплощенной, тем ближе горизонт к упомянутым узким рамкам, а это, по дарвиновским понятиям, сводит целиком на нет неохватную величину, которую заранее воображаешь при мысли о равнине («The Journal of a Naturalist»¹). Поневоле вспоминаются убийственные слова Юма об идеализме Беркли: «Не допускает возражений и не внушает доверия».

Так или иначе, тут задето наше знамя, зеленеющее надеждой знамя пампы, и аргентинцам подобает встать на его защиту. Это уж чересчур: величину пампы оценит любой непредвзятый человек. Дарвин (подозреваю) ошибся в одном: почему-то решил, что видят только глазами. Но ведь воспоминание и мысль умеют видеть не хуже. Восприятие направляется памятью, — доктрина, которую пустили по рукам психологи, но которую за много веков до них развивал Платон. Скажу ясней: наше зрение подправлено и удостоверено всем, что мы уже знаем о размерах пампы. Чистый акт созерцания, из которого исходил Дарвин, — чистейшей воды софистика. Если знаешь, что перед тобою лиги и лиги пути, в считанных двух милях с четырьмя пятыми свободно умещается бесконечность.

Примем поэтому, что главная черта пампы — ее необъятность. Причем необъятность (без Дарвина мы бы в ней так легко не убедились!), которая не ограничивается видимым. Скорей она похожа на закат солнца, когда дело не просто в красках: нас потрясает ослепительный финал и отмеченный им конец дня — ушедшего, сгоревшего дотла и невозвратимого впредь. Скажу прямо: по-моему, чтобы выразить пампу, нужна музыка, слово, а не живопись.

¹ «Дневник натуралиста» (англ.).

Кто из наших писателей первым увидел пампу? Сармьенто — по-видимому, не зря и явно от души — однажды поставил себе в заслугу то, что создал ей настоящее имя. Он писал (фразу вспоминает Рохас): «Для Факундо аргентинская пампа была среди сокровищ земли такой же воплощенной поэзией, как горы Шотландии, увековеченные Вальтером Скоттом». Звучит великолепно, но не хотелось бы, чтобы выросшая у нас на глазах тень Сармьенто заслонила все, что хотели или сделали в свое время Хуан Годой, Эчеверрия, полковник Иларио Аскасуби. Особенно последний, не превзойденный, по-моему, никем. Конечно, его наследие нужно еще проредить: в целом оно непроходимо, как чаша. Он — мастер отдельных, чеканных и несравненных страниц, а это, согласимся, немало. Приглашаю читателя, не зашоренного общими местами критики, всего лишь сравнить. Пусть он сначала прочтет пространнейшую картину рассвета в поэме «Сантос Вега» (песнь десятая), а потом соответствующий пейзаж в «Мартине Фьерро» (песнь вторая) и ответит: разве в первой не больше любви к описанному? А еще пусть сравнит набег индейцев у Аскасуби и Хосе Эрнандеса и скажет, какой из них выразительней.

Кстати, в «Мартине Фьерро» развернутого пейзажа не найти, и это полностью в духе гаучо. За строками Эрнандеса видишь пампу. Его взгляд был бы совсем широким, если бы не мешала необходимость то и дело рифмовать Мартина с равниной. Но это можно извинить, давайте лучше вспомним строки, над которыми время не властно:

Крус и Фьерро, заарканив
Нескольких чужих коней,
Двинулись в простор степей,
А добравшись до границы,
Придержали лошадей.

На дымок они взглянули,
Что курчавился вдали, —

Теплый дым родной земли.
Чем-то встретит их чужбина?
Тихо по щекам Мартина
Две слезинки проползли.

Эти стихи не навязывают никакого пейзажа, но он входит в сознание того, кто их слышит, вместе с безнадежными словами, теперь уже свободными от всякого украшательства: «граница», «дым», «чужбина». (В первом издании «Мартина Фьерро» был рисунок, который я помню, как сами стихи. На нем больше земли, чем неба, горизонт вздыблен, словно видится с высоты, детально выписан угнанный табун, и два всадника неторопливо пересекают пространство, едва заметные, почти невидимые и уже неуничтожимые навсегда.)

Необъятной описывает пампу и другая поэма «Сантос Вега» — не Аскасуби, а Рафаэля Облигадо. Такой же увидел ее в своем мужественном рассказе Р. Б. Каннингем Грэм, шотландский «laird»¹, испанский гранд, приятель Джорджа Бернарда Шоу, историк, пропагандист социализма, а в душе — постоянный гость наших краев. Умеряя признательность ностальгией, он писал: «Не напрасно в древние времена индейцы-кечуа дали этим местам имя, на их языке означающее „ширь“. Все здесь отмечено бескрайней ширью: земля, небо, ни на секунду не замирающие, волнами ходящие до горизонта травы, неисчислимы стада лошадей и скота, колдовские игры света, но прежде всего души этих людей, которые чувствуют себя свободными, один на один с природой, под бездонными небесами южных широт» («Рио-де-ла-Плата», Лондон, 1914).

Пампа во всем равна себе. В самых разных местах она по сути одна и та же, целостная, неделимая, какой я видел ее и в носящей это имя округе, и в нашей провинции, и в пригородной глухомани. Так было и на крыль-

¹ Помещик (англ.).

це усадьбы, и в центре вычерченных циркулем вечеров Кекена, и на долгом, тяжелом ночном пути через Пуэнте-Альсина, и на бесчисленных дорогах в бледных сумерках Вилья-Уркиса, и в любой затерявшейся точке Буэнос-Айреса или Чубута. С площадки трамвая на линии Лакроз я смотрел на нее с тем же священным чувством, как из-под навеса неподалеку от Чанилао, в разгар грозы. И знаю: в любой точке пампы сходятся земля и небо. Общее название «хребет» неточно: одна гора отличается от другой не меньше, чем от равнины. А пампа — единое целое, простая и очевидная вездесущность Бога.

Из нее родилась половина нашей поэзии. (Другая половина — Эстанислао дель Кампо, Эваристо Каррьего, почти все нынешние поэты — вскормлена городом, столицей.) Пампа, монета Господа Бога, отеканенная вечность, да пребудут с нами твои суровость и простота, да минует нас твое презрение.

КИНЕМАТОГРАФ И БИОГРАФ

В иные времена иные называли его «биографом», сегодня все говорят «кинематограф». Первое название прожилось недолго. Может быть, славе требовалось имя звонче, а может быть, прежнему угрожала опасная близость к языку Босуэла или Вольтера. И вряд ли кто-нибудь стал бы оплакивать его кончину (одну из многих в бесконечной череде извещений о словах-покойниках), будь наша речь всего лишь собранием бесстрастных символов. Но в этом я уверен все меньше: они контрабандой переносят людские мнения, указания, приговоры. Любое слово предполагает аргумент, а тот вполне может оказаться софизмом. Даже не углубляясь в обсуждение того, какое из двух существительных лучше, легко заметить, что по замыслу «кинематограф» точнее «биографа». Последний, если мой гадательный греческий язык меня не обманывает, намеревается описывать жизнь, первый — только движение. Обе идеи, которые диалектика вполне способна привести к единству, исходят тем не менее из разных ориентиров, что и дает мне право их не смешивать и одну называть словом «кинематограф», а другую — словом «биограф». Впрочем, спешу заверить читателя, что указанное различие не выйдет за пределы данной страницы, а потому совершенно безвредно.

Кинематограф передает движение, особенно подчеркивая скорость, праздничность, сумятицу. В особенности это характерно для раннего этапа, когда единственное содержание ленты — быстрота, когда смещит ошарашенный бедняга, одним выстрелом уверенно крушащий стойки и столы, а воплощением эпоса предстает туча пыли, поднятой, как принято выражаться, «ковбоями». Впрочем, по коварному стечению обстоятельств, всем

этим отличается и так называемое авангардное кино — институция, оснащенная не в пример лучше, но пичкающая публику все той же старинной оторопью. Первого зрителя можно было поразить единственным всадником, нынешнему необходимы полчища в сопровождении картин железной дороги, колонн трудящихся или океанского лайнера. Но суть переживаний осталась прежней: ошеломленность горожанина при виде чертовщины, на которую способна техника, — разве не это чувство придумало для игрушки со страниц «*Arg magna lucis et umbræ*»¹ Атанасиуса Кирхера непомерное имя «волшебного фонаря»? В случае зрителя мы имеем дело с оторопью простеца перед любым механизмом, в случае драмдеда — с нерадивостью выдумки, находящей спасение в механической сцепке образов. Та же инерция правит поэтами, пишущими регулярным стихом и не могущими шагу ступить без поддержки накатанного синтаксиса, эшелонированного подхвата фразы фразой. Подобной накатанностью привлекают и пайядоры. Говорю безо всякого осуждения, поскольку никаких доказательств того, что мысль — наша с вами, Шопенгауэра или Бернарда Шоу — полностью независима и порождена чистой случайностью, у меня, увы, нет. Несмотря на сомнения, которыми я обязан, кажется, Маутнеру.

Итак, отбросим кинематограф и, развязав себе руки, сосредоточимся на биографе. Но как нам его отличить, если он смешан со столькими существами низшей природы? Самое легкое — руководствоваться именами Чарли Чаплина, Эмиля Яннинга, Джорджа Бэнкрофта, кого-то из вечно печальных русских. Метод результативный, хоть и слишком привязанный к нынешнему дню, а потому подверженный случаю. Более общий (пусть и не столь провидческий) ход я бы сформулировал так. Биограф описывает судьбы, представляет человеку человечество. Определить его можно в нескольких словах, подтвердить

¹ «Великое искусство света и тени» (лат.).

это определение (почувствовать или не почувствовать живое присутствие других, человеческое согласие) еще проще. Мы поступаем так всякий раз, когда распознаем для себя художественную литературу. Роман представляет множество судеб, стихи или эссе — одну судьбу. (Поэт или автор эссе — это романист, единственный персонаж которого — он сам; в двенадцати томах Генриха Гейне не живет никто, кроме Генриха Гейне, в книгах Унамуно — кроме Унамуно. Что до драматических поэтов вроде Браунинга или Шекспира либо авторов повествовательных эссе, как Литтон Стрейчи или Маколей, то они — в полном смысле слова романисты, разве что не так скрывают свою страсть.) Биограф, повторяю, окружает нас людьми. Кинематограф же безлюден, человека в нем замещают заводы, машины, дворцы, навьюченные лошади и другие отсылки к реальности или к общим местам. Его пространство необитаемо, оно давит.

Для полного оправдания биографа (и из чувства приятного долга) обращусь к Чаплину. Более удачных выдумок нет, кажется, во всем кино. Такова его потрясающая эпопея «The gold rush», название которой хорошо передано по-французски — «La guée vers l'or»¹ и нелепо по-испански — «Золотая химера». Возьму лишь несколько сцен. Хилый еврейский хвастунишка, Чаплин идет по головокружительной тропе между отвесным утесом с одной стороны и крутым обрывом — с другой. Сзади появляется медведь и вышагивает за ним. По-ангельски беспечный Чаплин ничего не замечает. Дальше следуют несколько невыносимых секунд: хищник буквально наступает герою на пятки, а тот старается удержать равновесие, помогая себе тросточкой, котелком, кажется, даже усиками. Зритель ждет, что Чаплин или сорвется, или, к своему ужасу, опомнится. Но тут зверь исчезает в берлоге, а герой, так ничего и не заметив, идет своим пу-

¹ «Золотая лихорадка» (англ., франц.).

тем. Ситуация разрешается (или распадается) самым неожиданным образом: перед нами был не один рассеянный, а двое. Сам Господь Бог не придумал бы тоньше. Или другой эпизод, в основе которого — тоже рассеянность. Разбогатеv на Аляске, Чаплин, с непривычки летящий как на крыльях, возвращается домой миллионером. Есть опасность, что он покажется нам слишком победоносным, слишком похожим на свои доллары. Встречающие выстроились на пароходе, который набит чуть ли не одними лизоблюдями-фотографами. Палуба, Чаплин проходит между восторженными шеренгами. И вдруг, по-ангельски простодушный, видит на пути окурок, безотчетно наклоняется и поднимает его. Рассеянность, близкая уже к святости. И такова в «Золотой лихорадке» буквально каждая сцена. К тому же Чаплин здесь — не единственный персонаж, чем и отличается от других созданий своего автора, чистых монологов наподобие «Малыша» или «Цирка». Джим, который натолкнулся на золотую жилу, забыл, где она находится, и теперь со своим безумным воспоминанием и непоправимым забвеньем слоняется по борделям; танцовщица Джорджия, у которой нет ничего, кроме непобедимой красоты, слишком воздушной для этого мира; Ларсен, приветствующий незнакомцев выстрелом из револьвера, человек, с готовностью принимающий судьбу мерзавца и во всех перипетиях сохраняющий убийственную невинность негодяя, — все они — полноправные герои со своей судьбой.

Чаплин — рассказчик собственной личности, иначе говоря — поэт; Яннингс — многоликий романист. Созданное им пересказу не поддается: живой словарь его жестов, непосредственный язык мимики не переводимы ни на какое иное наречие. Помимо умирания в трагедиях, Яннингс умеет воздать должное будням. Он умеет не только умирать (труд небольшой, равно как и подделка несложная, ведь проверить нельзя), он умеет жить. Его манера, построенная на беспрестанных микроскопических находках, не бросается в глаза, но действует безот-

казно, как проза Сервантеса или Батлера. Его персонажи — мрачная груда похоти со всегдашним молитвенником перед глазами, похожим на издевательскую маску, в «Тартюфе»; отвратительный в своем женоподобии и раздувшейся спеси император в «Камо грядеши»; истинный хозяин своего методичного счастья, кассир Шиллинг, настоящий грансеньор в «Последнем приказе», настолько же преданный родине, насколько знающий ее слабости и темные пятна, — таковы сыгранные Яннингсом совершенно разные, практически не соприкасающиеся друг с другом характеры, и невозможно даже представить, как это между ними может быть что-то общее. С каким ироничным равнодушием отнесся бы повелитель к жалкой драме Шиллинга, и какими пророческими проклятиями на героическом наречии Мартина Лютера тот бы его осыпал!

Чтобы умереть, достаточно быть живым, беспрекословно отрезала в разговоре одна полукровка. Но уж это, добавлю от себя, условие обязательное, и легкость, с какой от него отделяется нынешнее немецкое кино, равнодушное к личности, а озабоченное поиском симметрий и символов, губительна для искусства. Нас пытаются потрясти крахом мироздания или мучениями толпы, жизни которой мы не видели и которая отталкивает своим барельефным видом и гигантскими масштабами. Они забывают, что толпа меньше человека, а целый лес не скроет отсутствие одного-единственного дерева. В искусстве, как в повествовании о всемирном потопе, гибель человечества ничего не значит в сравнении со смертью одной конкретной супружеской пары. Дефо поделил бы эту пару надвое и сказал: в сравнении с Робинзоном.

НАШИ НЕДОСТАТКИ

Эти отрывочные заметки о самых досадных чертах аргентинского характера нуждаются в предварительных оговорках. Речь пойдет о наших горожанах — загадочном и привычном подвиде, преклоняющемся перед блеском таких занятий, как владелец солильни или аукционист, пользующемся автобусом, видя в нем орудие смерти, презирающем Соединенные Штаты и гордящемся, что Буэнос-Айрес не уступит Чикаго по количеству ежедневных убийств, не могущем даже представить русских необрезанными и безбородыми, провидящем тайную связь между извращениями или половым бессилием и табаком светлых сортов, со страстью предающемся исполнению на пальцах пантомимы под названием «сериола», поглощающем в праздничные вечера циклопические порции органов пищеварения, испражнения и размножения в традиционных, но новехоньких с виду заведениях под вывеской «паррильяс», кичащемся нашим «латинским идеализмом» и нашей «столичной лихостью», хотя в глубине души верующем только в лихость. Не имею в виду креолов — карикатурный на нынешний день тип любителей мате и анекдотов, не связанный теперь уже ни с какими расовыми особенностями. Сегодня креолов — по крайней мере, у нас в провинции — отличают разве что склад языка и черты поведения, порой тяжелые, иногда приятные. Пример последней разновидности — гаучо в летах, чьи ирония и спесь — что-то вроде смягченной формы раболепия, до того озабочен он мнением окружающих... Думаю, креолов надо искать в тех местах, где соперничество с приезжими новичками не привело к подражанию и вырождению, — скажем, в северных округах Восточной республики. Но вернемся к нашему

обычному аргентинцу. Не берусь исчерпать его особенности, ограничившись лишь самыми заметными.

Первая — отсутствие воображения. Для типового аргентинца все непривычное чудовишно, а потому потешно. Фрондер, носящий бороду в эпоху бритых или щеголяющий среди круглых шляп квартала своим одиноким котелком, — совершеннейшее диво, невидаль и безобразие для всякого очевидца. Любой чужак в популярных оперетках, будь он галисиец либо англичанин, — всего-навсего тот же креол, только навыворот. Он не то чтобы несет зло — за этим стояло бы определенное достоинство, — нет, он слишком смешон, мимолетен и мелкотравчат, чтобы обращать на него внимание. Все, что он может, — это суетиться: единственная серьезная вещь на свете — смерть — ему не по зубам. И эта призрачность других — опять-таки лишь обратная сторона дутого самомнения моих соотечественников. *Те* для наших всегда чужие — существа безответственные, двусмысленные и в каком-то смысле нереальные. На руку и бездарность наших актеров. С тех пор как на дюжину молодцов из Буэнос-Айреса нашлась дюжина неуважительных мерзавцев из Монтевидео, иностранцем как таковым, *ap sích*, стал для нас уругваец. И если мы до такой степени заврались и требуем не путать нас с выдуманными иностранцами, которых сами так нарекли, то что говорить об иностранцах настоящих? Признать их особый мир мои соотечественники в жизни не согласятся. Провал острого фильма «Аллилуйя» у нашей публики — точнее, провал нашей тупой публики на фильме «Аллилуйя» — я целиком отношу на счет непобедимого союза этой нашей неспособности, многократно усиленной лице-зрением негров, с другой, не менее плачевной и характерной чертой. Мы не умеем относиться к чужой страсти без ехидства. Из-за убийственного и удобного презрения ко всему не аргентинскому наша оценка собственного места в мире несообразно завышена. Несколько месяцев назад, после совершенно закономерного провала выборов на мест-ном уровне, зашушукались было о «русском золоте» — как будто внутренние проблемы хоть

одной из областей нашего бесцветного края могут привлечь внимание и вдохновить кого-то в Москве. Простодушная мания величия — отменная среда для размножения подобных легенд. Добавьте к ней наше нелюбопытство, щедро унавоживаемое иллюстрированными журналами столицы, столь же равнодушными к существованию пяти континентов и семи морей, насколько захвачены они состоятельными дачниками берегов Мар-дель-Плата, которые только и будоражат их гончий пыл, низкопоклонство и дотошность. Нищенские представления здесь не только о целом мире, но и о собственном доме. Нехитрый Буэнос-Айрес истинного портеньо общеизвестен: в него входят Центр, Северный квартал (с чистоплюйским умолчанием о его трущобах), устье Риачуэло и квартал Бельграно. За этими пределами раскинулась недостойная упоминаний Киммерия, призрачный и ненужный мир конечных остановок пригородного автобуса и безропотных рельсов лакрозовского трамвая.

Другая черта, о которой хотелось бы упомянуть, — нескрываемая радость при виде чужой беды. Партер столичных кино приветствует любой провал героев рукоплесканиями: они — предмет для смеха. То же самое — в случае схватки: удача победителя занимает куда меньше, чем унижение проигравшего. Когда в одной из остро сюжетных лент фон Штернберга рослый наемный убийца по кличке Тощий Бык в конце губительного празднества крадется по мертвым тропинкам зари за своим беспутным врагом, а тот видит его, неумолимого и литого, и спасается бегством от подступившей смерти, — зал взрывается хохотом, тут же напоминая, в каком мы полушарии. В киношках для бедных достаточно малейшего признака жестокости, чтобы расшевелить зрителей. Запас злобы выплескивается поразительным императивом «получай!», который вслух теперь выкрикнут редко, но про себя повторяют все. Замечательно еще словечко «видала?», которым аргентинка завершает любое перечисление благ, скажем, роскошных эпизодов летнего отдыха, как будто истинная ценность счастья — в зависти и досаде, которые оно вызывает у дру-

гих. (Замечу, что самая искренняя похвала по-испански выражается словом «на зависть».) Еще один пример легкости, с какой буэнос-айресцы изливают злобу, — авторы бесчисленных анонимок, к которым в последнее время прибавились анонимы слуховые, не оставляющие следов: угрозы по телефону, неуязвимый поток оскорблений. Не знаю, обязан ли этот безличный и скромный жанр словесности своим изобретением жителям столицы, но пользуются они им охотно и удачно. Появились даже свои виртуозы, дошедшие до совершенства в наглости пожеланий вкупе с расчетливой несвоевременностью звонка. Не забывают мои земляки и о скорости: она тоже своеобразная защита, и ругательства, извергнутые на прохожих из окна пронсящегося автомобиля, чаще всего остаются безнаказанными. Адресат, понятно, едва различим, и зрелище его гнева исчезающе кратко, и все-таки невозможно удержаться от искушения и не облегчить душу. Добавлю еще один занятный пример — содомию. В любом краю мира осуждение падает без различий на обе стороны недопустимой связи. «Оба они сделали мерзость... и кровь их падет на них», — говорится в Книге Левит. Буэнос-айресский сброд смотрит на дело иначе: активной стороне выражают своего рода почтение, поскольку сотоварищ унижен. Дарю этот образчик экскрементальной диалектики ревнителям нашей лихости, сплетен и тычков, переполнившим не одну преисподнюю.

От бедности воображения и затаенной злобы идет и наше понимание смерти. Первой посвящена выходящая далеко за пределы темы заметка Унамуно «Воображение Кочабамбы», пример второй — невиданное зрелище консерваторов у власти, загоняющих страну в стойло социализма, только чтобы насолить умеренным.

Я — аргентинец в нескольких поколениях и писал все это без малейшего удовольствия.

Я — ЕВРЕЙ

Как друзья и луна, как смерть и прошлая неделя, далекое прошлое — из тех вещей, глубина которых измеряется нашим незнанием. Его мягкость и предупредительность не знают границ; оно, в отличие от будущего, всегда готово к услугам, а хлопот сулит куда меньше. Понятно, что прошлое — заповедник любых мифологий.

Кто хотя бы однажды не забавлялся поисками собственных предков, не воображал себе предысторию родных и близких? Я забавлялся этим неоднократно и всякий раз испытывал удовольствие, представляя себя евреем. Речь всего лишь о выдумке, о мысленном приключении тихони и домоседа, которое ведь не задевает никого и меньше других — репутацию Израиля, поскольку мое иудейство, подобно песням Мендельсона, остается музыкой без слов. Тем не менее журнал «Тигель» решил увековечить мою обращенную в прошлое надежду, объявив миру о «коварно скрываемых» мною еврейских корнях (подобное причастие, да еще вкупе с наречием, не может оставить писателя равнодушным).

Мое полное имя — Борхес Асеведо. В одном из примечаний к главе пятнадцатой своей книги «Росас и его эпоха» Рамос Мехия перечисляет буэнос-айресские семейства того времени, доказывая, что все или почти все они «ведут происхождение от португальских евреев». В списке есть и фамилия Асеведо: таков единственный документ в поддержку моих семитофильских притязаний (точнее, он был единственным до торжественного посвящения на страницах «Тигля»). Тем не менее капитан Онорио Асеведо предался соответствующим разысканиям, о результатах которых мне вряд ли дадут умолчать. Из них следует, что первым из Асеведо на латиноамериканский континент ступил каталонец дон Педро де Асеведо, земле-

владелец, около 1728 года пустивший корни в Паго-делос-Аройос, отец и дед скотоводов этого края, почетный гражданин, фигурирующий в анналах одного из приходов Санта-Фе и в документах времен вице-королевства, — то бишь предок, увы, из неисправимых испанцев.

Два столетия не смогли придать ему иудейское происхождение, два столетия ничья рука не тревожила его памяти.

Я благодарен журналу «Тигель», подвигнувшему меня на эти розыски, но теперь у меня еще меньше надежд включить в свою родословную Жертвенник всеожжения, Медное море, Генриха Гейне, Глейзера и десять праведников, Екклесиаста и Чарли Чаплина.

Говоря языком статистики, евреи весьма немногочисленны. Что бы мы сказали о человеке, в четырехтысячном году открывшем, что отовсюду окружен выходцами из провинции Сан-Хуан? Наши избалованные упорно ищут чужие корни среди евреев, но никогда — среди финикийцев, нумидийцев, скифов, вавилонян, персов, египтян, гуннов, вандалов, остроготов, эфиопов, иллирийцев, пафлагонцев, сарматов, мидийцев, оттоманцев, берберов, британцев, ливийцев, циклопов и лапифов. Ночи Александрии, Вавилона, Карфагена или Мемфиса никогда не подарят тебе предка: эта способность оставлена лишь племенам смолистого Мертвого моря.

ЛАБИРИНТЫ ДЕТЕКТИВА И ЧЕСТЕРТОН

Англичанином владеют две взаимоисключающие страсти: необъяснимая тяга к приключениям и необъяснимое пристрастие к закону. Называю их «необъяснимыми», поскольку для уроженца Ла-Платы они именно таковы. Думаю, изменивший своему воинскому долгу и возведенный за это в ранг святого Мартин Фьерро, равно как изменивший своему долгу полицейского и тоже возведенный за это в ранг святого издольщик Крус, не стесняясь в выражениях и насмешках, немало подивились бы понятиям англичан (и североамериканцев) о непогрешимой правоте закона. Но еще несуразней была бы для них мысль, что их собственная кривая судьба головорезов может кого-то заинтересовать или увлечь. Убить для уроженца Ла-Платы — *беда*. Это напасть, и сама по себе она не прибавляет и не умаляет достоинств мужчины. Полная противоположность Убийству как разновидности изящных искусств у «болезненного искусника» Де Куинси или Теории хладнокровного убийства у любителя сидячей жизни Честертона.

Обе страсти — к телесным испытаниям и мстительной законности — находят свое удовлетворение в современной детективной прозе. Ее прототип — старые романы-фельетоны и новейшие еженедельные выпуски прославившего свое имя Ника Картера, чистоплотного и белозубого атлета, отцом которого стал репортер Джон Кориел, а мать — не знающая сна и производящая по семьдесят тысяч слов в месяц пишущая машинка. Надо ли напоминать, что настоящий детективный роман с одинаковым презрением отвергает как физическую опасность, так и

уравнительную справедливость. Кроме того, он безмятежно обходится без подземных застенков, потайных лестниц, угрызений совести, гимнастических упражнений, накладных бород, фехтования, бодлеровских нетопырей и превратностей судьбы. Как в первых образцах жанра («Тайна Мари Роже» Эдгара Аллана По, 1842), так и в одном из последних («Распутанные узлы» баронессы Орчи), история ограничивается абсолютно отвлеченным обсуждением и разгадкой, которые чаще всего отделены от преступления множеством миль и лет. Будничные способы детективного дознания — отпечатки пальцев, пытки, доносы — нарушили бы эту стерильную чистоту. Условность подобного запрета легко оспорить, но в данном конкретном случае невозможно упрекнуть: ее задача — не устранять трудности, а, напротив, нагромождать их. Это не чисто писательская условность, наподобие безликих наперсников Жана Расина или сценических реплик в сторону.

Объемистый детектив близок уже к роману характеров, к психологическому роману («Лунный камень» Уилки Коллинза, 1868; «Мистер Дигвид и мистер Лэм» Филпотса, 1934). В рассказе же главное — загадочность и точность. Набор требований здесь я бы сформулировал так:

1. *Благоразумное ограничение числа действующих лиц шестью.* Опрометчивое нарушение этого закона — причина путаницы и скуки во всех детективных фильмах. В каждом из них зрителю показывают полтора десятка неведомых ему персонажей, чтобы в конце объявить, что хладнокровным преступником был вовсе не подглядывавший в замочную скважину А, не судорожно прятавшийся монету Б, не безутешно рыдавший в углу передней В, а ничем не примечательный молодой Ч, которого мы все время путали с Ш, невероятно похожего на Щ, в роковой день замещавшего лифтера. И я еще во много раз приуменьшаю то замешательство, в которое нас обычно повергают.

2. *Демонстрация всех подробностей по ходу расследования.* Если память (или ее слабость) меня не об-

манывает, многообразные нарушения этого закона — любимая ошибка Конан Дойла. Скажем, речь идет о собранных Холмсом за спиной у читателя крупницах пепла, приводящих несравненного сыщика к одному-единственному сорту сигар из бирманского табака, которые продаются в одной-единственной лавке, а ею пользуется один-единственный клиент. В других случаях увертки куда серьезней. Я говорю об истинном виновнике, которого вдруг раскрывают в последний момент, предъявляя нам совершеннейшего незнакомца, безвкусную и неуклюжую интерполяцию. В честных рассказах преступник — один из сквозных персонажей и находится у нас на виду с самого начала.

3. *Экономия средств.* Открытие в решающий момент, что два персонажа — на самом деле один, читатель только приветствует, если, конечно, перемены достигаются не накладной бородой или фальшивым голосом, а игрой обстоятельств и имен. В противоположном случае — когда два героя преобразуются в третьего, делая его вездесущим, — трудно избавиться от чувства, что перед тобой — топорная работа.

4. *Превосходство «как» над «кто».* Мошенники, уже заклеенные мною в пункте 1, кишат в историях о драгоценном камне, который доступен любому из пятнадцати участников — лучше сказать, пятнадцати фамилий, поскольку об их характерах мы ничего не знаем, — и в конце концов оказывается в руках одного из них. Легко догадаться, что задача узнать, какой из фамилий принадлежат упомянутые руки, вызывает у читателя достаточно скромный интерес.

5. *Сдержанность в изображении смерти.* Гомер мог рассказывать о мече, отрубившем руку Гипсенора, об окровавленной руке, упавшей в прах, о кровавой Смерти и могучей Участи, смеживших очи троянцу. Однако вся эта предсмертная помпа совершенно неуместна в детективном повествовании, бесстрастные музы которого — чистоплотность, хитрость и упорядоченность.

6. *Предопределенность и поразительность разгадки.* Первое предполагает, что загадка должна быть однозначной, иметь один ответ. Второе требует, чтобы эта разгадка поражала читателя, разумеется, не прибегая к сверхъестественному, обращаться к которому в данном жанре — слабость и вероломство. Соответственно, запрещен гипноз, телепатические галлюцинации, пророчества, непредсказуемого действия эликсиры, жульнические псевдонаучные трюки и талисманы любого рода. Честертон, как правило, идет на *tour de force*¹, предлагая сначала сверхъестественное объяснение, а затем без малейшей потери заменяя его посюсторонним.

Его недавняя книга «*The scandal of Father Brown*»² (Лондон, 1935) и внушила мне соображения, приведенные выше. Из пяти выпусков хроники деяний низкорослого пастыря этот, должно быть, наименее удачный. Однако здесь есть два рассказа, которые не хотелось бы потерять для будущей антологии или брауновского канона: третий, под названием «Книга, поражающая молнией», и восьмой, который называется «Неразрешимая загадка». Посылка первого впечатляет: речь идет о приходящей в негодность сверхъестественной книге, которая исчезает, стоит ее неосмотрительно открыть. Один из героев сообщает по телефону, что держит перед собой книгу и сейчас откроет ее; испуганный собеседник «слышит как бы беззвучный взрыв». Другому остается дыра в окне, третьему — дыра в брезенте, четвертому — безжизненная деревяшка вместо ноги. *Dénoûement*³ придумана неплохо, но готов поклясться, что пристальный читатель угадает ее уже на странице 73... В изобилии встречаются характерные мотивы Г. К. Ч., скажем, грустный человек в черных перчатках, который оказывается потом аристократом и ярым противником нудизма.

¹ Усложнение, заведомая трудность (франц.).

² «Скандальное происшествие с отцом Брауном» (англ.).

³ Развязка (франц.).

Места действия, как обычно у Честертона, выбраны бесподобно: они намеренно и поразительно не подходят для преступления. Неужели никто до сих пор не отметил родства между фантастическим Лондоном Стивенсона и Честертона, между господами в трауре среди ночных садов «Suicide Club»¹ и нынешней обстановкой пятитомной саги об отце Брауне?

¹ «Клуб самоубийц» (англ.).

ОПРАВДАНИЕ МАРКА ТВЕНА

30 ноября 1835 года родился Марк Твен. Сегодня, сто лет спустя, наш долг — обелить светлую память писателя, сняв с него два похожих и даже, пожалуй, неотличимых обвинения. С одной стороны, его упрекают в том, что он притворялся, будто главным в его безмятежном творчестве были минуты досады и сарказма. С другой, его принижают до образа художника, задавленного и изуродованного безжалостным девятнадцатым веком и жестоким континентом, где ему выпало появиться на свет. Обе ошибки в большом ходу у него на родине; стоит их выявить, пока они не распространились у нас. Скорей всего, их источник — книга Вана Вика Брукса «The ordeal of Mark Twain»¹.

На двухстах шестидесяти девяти печальных страницах большого формата Ван Вик Брукс пытается показать, что Марк Твен был (по своим задаткам) человеком одаренным, но способности его оказались извращены самым черным кальвинизмом сорока восьми соединенных североамериканских штатов. Трудно найти более европейскую, более sophisticated² выдумку, чем эта; следственно, выдумку более притягательную для «передового интеллектуала» из Нью-Йорк-Сити. И к тому же более соответствующую некоему общемировому стереотипу. С тех пор как Шарля Пьера Бодлера поразил простой факт, что Эдгар Аллан По родился в штате Массачусетс, всякий убежден: американским прозаиком, композитором

¹ «Марк Твен: окончательный приговор» (англ.)

² Изощренный (англ.).

или живописцем можно быть только наперекор Америке, а то и в борьбе с ней. Таково общее мнение, но значит ли это, что оно верное? Возвратимся к самому известному случаю: Эдгару Аллану По. Многократно повторяли, что этот изобретатель для Америки не характерен и что все описанное в его новеллах могло с равным успехом «произойти» в Лондоне или Упсале. Не могу согласиться. Чудовищный и уморительный По — не просто американец, он настоящий янки, отсюда неукоснительная точность и практическая расчетливость всех его многообразных игр в потемки, тайнопись и стихи, отсюда взрывы непомерного пустословия, напоминающие о Барнуме. (Черты, увековеченные его потомками: ср. позу мистагога и шрифтовые выкрутасы, в которых находит удовольствие г-н Эдмон Тест.)

Применительно к Марку Твену это и вовсе неоспоримо. Его можно представить только в Америке. Мы не знаем и никогда не сможем узнать, чего Америка его лишила. Но знаем, что она подарила ему «Гекльберри Финна», «Пешком по Европе», «Простаков у себя дома», «Тома Сойера» и не знающую границ бездеятельность полицейских, которые никак не усядутся на спине непоседливого Белого Слона. Сведем твеновские книги к одной и скажем коротко: «Марк Твен создал Гекльберри Финна в соавторстве с американской и глинистой рекой под названием Миссисипи». Сожалеть об этом сверхъестественном сотрудничестве, говорить о задавленности и притеснениях — все равно что жаловаться на провинцию Буэнос-Айрес, которая-де до такой степени погубила гений Эрнандеса, что он написал «Мартина Фьерро». Не продолжаю: безнадежный тезис Брукса блистательно сокрушен Бернардом Де Вото в пылкой и ясной книге «Mark Twain's America»¹.

Перехожу к другому из упомянутых выше обвинений. Самый грубый, но вместе с тем самый доступный и рас-

¹ «Америка Марка Твена» (англ.).

пространенный соблазн мысли — считать вещь прямо противоположной тому, чем она кажется на первый взгляд. Если речь заходит о юмористе, то его обязательно определяют навыворот: образ смеющегося паяца — *ridi, pagliaccio!*¹ — из разряда тех сентиментальных неприличностей, которые странно волнуют души. Подобная болезнь не обошла даже безмятежного и сказочного Микки Мауса. Могу поклясться, что сам слышал от одного испанского поэта — не стану называть его имя — такие слова: «Этот мышонки не оставляет меня в покое, он меня буквально переворачивает, я шкурой чувствую в нем трагедию американского народа». Нужно ли добавлять, что в прославленном соотечественнике «этого мышонка» Марке Твене «шкурой» почувствовали ту же трагедию? Разумеется, у Твена есть смягчающие обстоятельства. Его нигилизм, представление о космосе как вечном и бессмысленном механизме, неизменное пристрастие к циничным и оскорбительным сентенциям, его пылкое отрицание свободы воли, приверженность к мыслям о самоубийстве, исследование «самого дешевого и практичного способа покончить с человечеством», его фанатичный атеизм и культ фитцджеральдовского Омара общеизвестны. Добавлю, что для современников Фрейда самое долговечное в писателе — нескромности его друзей. Человек этого уникального двадцатого столетия оскорбится при одной мысли, что я могу ничего не знать о его привычках, и вместе с тем... Если у Марка Твена и есть особое право на нашу память, то он заслужил его именно как писатель; и если уж что-то искать (и находить) в его многочисленных книгах, то меньше всего трагедию. Марк Твен — раскрою эту чудовищную и парадоксальную тайну! — был юмористом.

О юмористических приемах Марка Твена — так же как Кеведо, Стерна и Рабле — сказано много. Но одно неоспоримо: для юмориста важно оставаться новым, больше

¹ Смейся, паяц! (итал.)

того — поражать новизной. Казалось бы, поразительно-го в Марке Твене уже почти нет: он — как полковник Эстанислао дель Кампо, как Эдуардо Уайлд — привычен нам с детства, а память удивить трудно. «The laughter is gone from it»¹, — пишет Де Вотто об одной из первых страниц Марка Твена; боюсь, это признание влюбленного вполне приложимо ко всем последующим страницам. Выскажу гипотезу: чисто словесный юмор с его нагромождениями и несообразностями — черта устная, а не письменная. Трое более или менее постоянно видящихся друзей в конце концов создают собственный потешный жаргон, традицию мимолетных намеков, усложняя и как бы возводя шутки в степень. Наедине с собой человек такими играми не забавляется. А читатель — по определению одиночка. (Даниель Дефо скрупулезно перечисляет покаяния, труды, распорядок дня, шапки и зонтики из козлиных шкур, благочестивые монологи, судостроительные и гончарные предприятия и даже сны Робинзона Крузо из Йорка, но ни словом не обмолвливается о его шутках и внезапных раскатах хохота перед лицом Океана. Учитывая пунктуальность данного историографа, приходится допустить, что ничего подобного просто не было.)

Если основополагающий нигилизм Марка Твена не пережил большинства им написанного, если от непомерного смеха, который вызывали его страницы, осталась разве что бледная тень, для чего тогда утруждать печатный станок и время этими бесполезными поминками? Г-н Джон Мейси — «The Spirit of American Literature»², с. 249 — в отчаянии предлагает «признать этого неисправимого шутника сильным и оригинальным мыслителем». Согласен, но какой титул приберечь тогда для Уильяма Джемса или самого г-на Мейси? Может быть, неисправимых шутников?.. Однако я не считаю этот узел таким уж гордиевым и думаю обойтись без меча. Марк Твен (пов-

¹ Смех отсюда улетучился (англ.).

² «Дух американской литературы» (англ.).

торию) оставил нам «Гекльберри Финна» — этого достаточно, чтобы прославить любого писателя. Его книга не шутовская и не трагическая, она просто счастливая. А «счастье выше радости», как обронил в одном своем письме Уильям Блейк.

В начале августа 1934 года я вместе с Аделиной дель Карриль читал гранки английского перевода «Дона Сегундо Сомбры». И набросал тогда заметку, из которой приведу сейчас один абзац: «Сквозь эти гранки до меня дошла притягательная сила и голос другой главной книги нашего континента — „Гекльберри Финна“ Марка Твена. Обе эти книги — о странствии и дружбе, но у Твена сноровка связана с ребенком, неуклюжесть и почтительность — со взрослым, а странствие — с нескончаемыми водами величайшей реки мира. Первому подражал потом Редьярд Киплинг в романе „Ким“ — еще одной замечательной книге, родственной повести Гуиральдеса». Перевод вышел в свет, и на предваряющих его страницах Уолдо Фрэнк провел ту же параллель между «Доном Сегундо» и «Гекльберри Финном».

Если не ошибаюсь, тот факт, что роман хорош, находится в самой прямой связи с интересом, который внушает автору своеобразие его героев, и в обратном отношении с мысленными или душевными мотивами, которые этим автором движут. В «Киме» политика лежит на поверхности, достаточно вспомнить его разоблачительный апофеоз, когда автор вознаграждает и увенчивает труднейшие похождения протагониста, поручая ему роль шпиона. Заведомые намерения Гуиральдеса тоже понятны: он пытается доказать, что ремесло скотогона на *окружающей* Буэнос-Айрес равнине — столичные писатели еще называют ее Пампой — занятие едва ли не героическое. В отличие от них, Марк Твен божественно беспристрастен: единственное, чего он хочет, — описать нескольких людей и их судьбу.

БЕССМЕРТИЕ УНАМУНО

Со смертью любого писателя немедленно возникает спор вокруг двух равно смехотворных задач: дознаться либо предвосхитить, что именно из его наследия сохранится в веках, и угадать, каким будет неотменимый приговор загадочных потомков. Последний вопрос высосан из пальца: никакого трибунала потомков, готовых посвятить жизнь вынесению неотменимых приговоров, не существует. Первый же не лишен своеобразного великодушия, поскольку предполагает, будто плоды человеческого разума могут быть вечными, независимыми от автора и обстоятельств, которые произвели их на свет; вместе с тем он разрушителен, поскольку подталкивает вынюхивать во всем признаки упадка.

Для меня в вопросе о бессмертии скрыта скорее драма. Сможет ли вот этот человек как таковой (сможет ли наше представление о человеке как таковом) пережить свое время или нет? Если говорить об Унамуно, то здесь есть явная опасность, что облик писателя нанесет непоправимый урон им созданному. Я не преувеличиваю. За многие столетия в испанской литературе было не так много людей отчетливого облика. Первым в голову приходит Кеведо: я думаю о нем всякий день, — но кого поставить с ним рядом? Как вообразить себе, что говоришь с Сервантесом? Гонгору я, кажется, вижу и слышу, однако те, кто знаком с ним лучше, причисляют его к семейству Малларме, а тут я, право, теряюсь. Что же до Унамуно... Едва ли не каждый видит в нем яркую фигуру, настоящего испанца, с которым знаком «напрямую», без посредства расположенных на бумаге слов. Опасность как раз и кроется в силе и внушительности подобной фигуры. Этот облик способен подавить или свести на нет всю сложность написанного и богатейшие возможности, которые оно сулит уму... Вот что пишет, к примеру, Жан Кассу: «Мигель де Унамуно,

борец, который сражается с самим собой, борясь за свой народ и против своего народа; безжалостный воитель, не останавливающийся даже перед братоубийством; трибун без единомышленников, пророк в пустыне, высокомерный, мрачный, парадоксальный, разрывающийся между жизнью и смертью, непобедимый и опять побежденный в своей борьбе». Если перед нами характеристика Унамуно, то процитированная формула (или целая рапсодия из формул) читателя не столько просветит, сколько запутает; если же это упражнение в копиистике из разряда тех, когда утомленный критик отказывается от трудов истолкования и берется передразнивать голос и повадки писателя, то его не назовешь слишком искусным. Самое главное в сказанном — его типичность. За исключением некоторых паразитических недомолвок — писателя на сей раз не приравнивают ни к Дон Кихоту, ни к Испании — строки Кассу подытоживают то, что всякий предусмотрительный литератор чувствует себя обязанным произнести при имени Унамуно. Моя цель — не в том, чтобы приведенные строки опровергнуть; я вовсе не утверждаю, будто они неверны. Я лишь хочу сказать, что это самый нерезультативный подход к Унамуно. Прежде всего, он был зачинателем блистательных споров. Он оспаривал личность, бессмертие, язык, культ Сервантеса, веру, возможность возродить словарь и синтаксис прошлого, непомерное ячество и недостаток индивидуальности у испанцев, хихиканье и угрюмость, этику... Восхищаться подобной неутомимостью (не будем сводить ее к простой эрудиции) значит ахать — и только; драматизировать судьбу Унамуно и его метания — занятие, по-моему, столь же бесплодное. И в том, и в другом кроется опасность, о которой уже говорилось: опасность, что символ, облик писателя затмит его книги.

Умер первый писатель испанского языка. По-моему, лучшее, что можно сделать в память о нем, это подхватить начатые им споры и вдуматься в тайные законы, правившие его душой.

ШКОЛА НЕНАВИСТИ

Назидательная книжица Эльвиры Бауэр распродана уже в пятидесяти одной тысяче экземпляров. Ее цель — приобщить школьников и школьниц к нескончаемым трудам и радостям юдофобства. Насколько знаю, критика в Германии критикам теперь запрещена, допустимо лишь информировать о вышедшей книге.

Ограничусь и я информацией о нескольких рисунках, объединяющих этот плотоядный томик. Замешательство (и овации) оставляю читателям.

Первый рисунок иллюстрирует нехитрую мысль: «Все евреи — исчадия Дьявола».

Рисунок второй изображает еврея-кредитора, забирающего у должника свиней и корову.

Третий — возмущение немецкой девицы, которой докучливый и похотливый еврей навязывает дорогое ожерелье.

Четвертый — еврея-толстосума (с сигарой и в феске), выгоняющего из дому двух побирушек, явно нордического происхождения.

Пятый — еврея-мясника, топчущего мясо ногами.

Шестой — увековечивает силу воли немецкой девочки, гордо отказывающейся от куклы в еврейской лавке.

Седьмой — ополчается на евреев-адвокатов, восьмой — на евреев-врачей.

Девятый поясняет слова Христа: «Иудеи предали меня».

Десятый, проникшись внезапным сионизмом, изображает плачущих евреев-изгнанников на пути в Иерусалим.

Дюжина других не уступает перечисленным ни в остроумии, ни в наглядности.

Из текста достаточно пересказать два стихика. «Немецкого Фюрера немецкие дети любят, Господа Бога на небе — боятся, евреев презирают», — гласит один. Второй сообщает: «Немцы ходят, а евреи ползают».

СУИНБЕРН

В одном из самых не блестящих своих эссе — «Суинберн как поэт», 1920 — Элиот берется составить «Избранное» Суинберна и перечисляет главные его вещи: «The Leper»¹, «Laus Veneris»², «The Triumph of Time»³... Как всегда, выбор показателен не столько для автора, сколько для составителя. «Кажется, других стихов, забыть которые было бы непростительно, у Суинберна нет», — пишет Элиот. Но первое из названных — драматический монолог в манере Браунинга и Теннисона (дивного Теннисона «Улисса» и «Святого Симеона Столпника»), а третье если чем и известно, то, пожалуй, лишь несколькими биографическими вкраплениями — редчайшими у Суинберна, кажется, не имевшего биографии, если верить его биографам. (Знаменитая строка из «Триумфа»:

I shall never be friends again with roses⁴, —

на Суинберна совершенно не похожа.) Итак, за вычетом двух названных, элиотовскую подборку Суинберна придется свести к одному на самом деле прославленному стихотворению «Laus Veneris», наконец-то доносящему до нас подлинный голос поэта.

Из сказанного ясно одно: голос этот Элиоту не близок. Точнее, *теперь* не близок. И не только Элиоту, но всей Англии. Столетний юбилей это показал. Литературные

¹ «Прокаженный» (англ.).

² «Хвала Венере» (лат.).

³ «Триумф Времени» (англ.).

⁴ Мне роз теперь друзьями не назвать (англ.).

обычай англичан не поощряют ни хвалу, ни хулу, но безразличие и пресыщенность общества очевидны. Человек по имени Суинберн не интересен никому. Жалкая склонность нашего времени сводить произведение к личному документу, к биографическому свидетельству искалечила и художественные оценки. С Суинберном произошло то же, что с Уайльдом. Последний — кто об этом помнит? — написал «Дом шлюхи» и «Сфинкса», он же — кто этого не знает? — создал крайне неровную «Балладу Редингской тюрьмы». Первые забыты, последняя гремит. Причина очевидна: первые декоративны (а этот жанр в нашем обиходе заведомо скомпрометирован), последняя «проникнута человечностью». В случае с Уайльдом несправедливость можно перенести, Суинберн — иное дело: у него пострадали бы вещи в буквальном смысле слова блистательные — «Ave atque Vale»¹, «Итилл», «Анактория», «Маска царицы Савской», «Долорес», «Аголиав», «Гермафродит», замечательные хоры в «Аталанте», «Бесплодное бдение»...

Говорят, атеизм Суинберна, его республиканская вера отошли в прошлое. В памяти и на губах у меня — неуничтожимое, физическое ощущение ритмики его стиха. Ощущение вот этих строк:

Men shall not see bright fire nor hear the sea,
Nor mix their hearts with music, no behold
Cast forth of heaven, with feet of awful gold
And plumeless wings that make the bright air blind,
Lightning, with thunder for a hound behind...²

Или одной-единственной строки:

¹ «Славься и здравствуй» (лат.).

² Не знать сиянья им, не слышать моря,
Не влиться в хор, не видеть за собой
Тот райский строй, что, золотой стопой
И блеском крыльев солнцу указуя,
Грядет, громами кликая борзую (англ.).

The thunder of the trumpets of the night¹.

Любой из биографов Суинберна сетует на скудость его биографии. «Всего только жизнь и смерть — как мало», — кажется, в один голос говорят все. Они забывают сокровища его ума: ясность воображения и тонкую музыку речи.

¹ Громовый рокот полуночных труб (*англ.*).

ЛЕОПОЛЬДО ЛУГОНЕС

Сказать, что от нас ушел первый писатель нашей страны, что от нас ушел первый писатель нашего языка, значит сказать чистую правду и, вместе с тем, сказать слишком мало. К первым писателям Аргентины принадлежал и ушедший Грусак, к первым писателям испанского языка — и ушедший Унамуно. Но и те, и другие слова вынуждают предпочесть одного многим; и те, и другие можно сказать о Лугонесе и еще о многих — только не о единственном близком каждому из нас Лугонесе; и те, и другие изолируют его от остальных. Наконец, и тем, и другим словам (не хочу сказать, что они не оправданы), как всем превосходным степеням, недостает гибкости.

Говоря о Лугонесе, обычно говорят о бесчисленных переломах в Лугонесе. Вернее, ограничиваются двумя: до 1897 года — до «Золотых гор» — он был социалистом, до 1916-го — до «Моей войны» — демократом, после 1923-го — после выступлений в «Колизее» — напористым ежесубботным пророком Эры Меча. Кроме того, из-за «Чуждых сил» (1906) ему, насколько понимаю, ставят в вину прямое непостоянство: он-де не предвидит теорий Эйнштейна, которые в 1924 году будет с жаром популяризировать. Еще меньше Лугонесу прощают переход от самого непочтительного атеизма к самой горячей христианской вере — будто бы то и другое не воплощения одной страсти.

Неоспоримо одно: пресловутые «бесчисленные переломы» в Лугонесе, которые так удручают и восхищают соотечественников, — переломы идеологические, а каждый знает, что идеи (или, лучше сказать, мнения) Лугонеса

всегда заведомо слабее той захваченности и блистательной риторики, с какими он их излагает. Говорю о блистательной, а не об услужливой риторике, поскольку Лугонес обыкновенно предпочитал свысока запугивать читателя, нежели приобщать его к сказанному. Понятно, что всегда найдутся малодушные читатели, любящие, чтобы их заставили вскрикивать от страха, равно как и те, кто чувствует своим долгом те крики подхватить... Клодель, Честертон или Шоу беспрестанно расцветчивали доводами различные учения, которые исповедовали; Лугонес не изобрел ни единого нового софизма.

Главным в Лугонесе была форма. Его убеждения убеждали редко, эпитеты и метафоры — почти всегда. А потому лучше всего искать Лугонеса там, где его слова не запятнаны полемикой: в описательных фрагментах «Истории Сармьенто» и «Пайядора» («Это был настоящий пир для солдат, собак и хищных птиц... По локоть в крови, мужчины у гигантских очагов наставительным тоном комментировали события дня, то рисуя на земле, то неспешно обтирая жирные пальцы о голенища сапог...»), в том или ином из великолепных фантастических рассказов — «Огненном дожде», «Абдерских скакунах», «Изуре» — либо в «Календаре души», который по сей день остается непризнанным архетипом всей, если пользоваться цеховым языком, «новой» поэзии Латинской Америки, от «Стеклянного колокольчика» Гуиральдеса до «Злополучного возвращения» и «Сладостной родины» Лопеса Веларде, может быть, превзошедших свой образец. (Не говоря о его факсимильных копиях вроде «Трубки гашиша».)

При жизни о Лугонесе судили по последней мимолетной статье, которую позволяло себе его перо. Теперь он обладает всеми правами умерших, и судить о нем нужно по лучшему из написанного.

Его стихи зрели вместе с моей жизнью, вместе с жизнью моих родителей.

ВСЕМИРНАЯ БИБЛИОТЕКА

У мечтаний, выдумок и утопических фантазий о всемирной библиотеке есть общие черты, которые нетрудно принять за достоинства. Прежде всего поражает, как долго вынашивало человечество эту мысль. Некоторые соображения, приписанные Аристотелем Демокриту и Левкиппу, ее, бесспорно, предвосхищают, но выдумал ее, пусть и с опозданием, Густав Теодор Фехнер, а изложил на письме Курт Лассвиц. (Между Демокритом Абдерским и Фехнером Лейпцигским прошло почти двадцать четыре — и каких! — столетия европейской истории.) Связи ее с другими идеями известны и многочисленны: она в родстве с учением об атомах и комбинаторным анализом, книгопечатанием и случаем. Доктор Теодор Вольф в своем «Состязании с черепахой» (Берлин, 1929) видит в библиотеке росток (или пародию) мыслительной машины Раймунда Луллия, а для меня она — печатное воплощение доктрины о Вечном Возврате, которая, усваиваясь то стоиками, то Бланки, то пифагорейцами, то Ницше, и в самом деле возвращается вечно.

Самый древний из посвященных ей текстов содержится в первой книге «Метафизики» Аристотеля. Имею в виду тот пассаж, где речь идет о космогонии Левкиппа: рождении мира из случайного сочетания атомов. Атомы, замечает автор, по требованиям этой гипотезы должны быть одной природы, а различия между ними — определяться местоположением, порядком или формой. В пояснение он добавляет: «А и N различаются по форме, AN и NA — по порядку, а Z и N — по местоположению». В трактате «О возникновении и уничтожении» Аристотель пытается согласовать разнообразие видимого мира с простотой строения атомов и приходит к вы-

воду, что трагедия и комедия состоят из одних и тех же элементов, иначе говоря — из двадцати четырех букв алфавита.

Проходит триста лет, и Марк Туллий Цицерон создает свой неуверенный диалог скептика, который с иронией именуется «О природе богов». Во второй его книге один из собеседников заявляет: «Не удивительно, если кто-то убедил себя, будто существуют плотные и неделимые частицы, которые увлекает сила притяжения, так что из их беспорядочного столкновения рождается прекраснейший окружающий мир. Убедивший себя в подобном вполне может поверить и другому: что стоит наудачу разбросать двадцать одну букву алфавита, отчеканенного из золота в бесчисленном множестве копий, и они сами собой сложатся в „Анналы“ Энния. Только вряд ли случай создаст хоть одну-единственную строку»¹.

Типографской метафоре Цицерона выпала долгая жизнь. В середине семнадцатого века она мелькает в академической речи Паскаля; Свифт в начале восемнадцатого пользуется ею в предисловии к своему незаслуженно забытому «Заурядному очерку о способностях души» — этому собранию общих мест наподобие будущего «Лексикона прописных истин» Флобера.

Еще через полтора века трое мыслителей соглашаются с Демокритом и отвергают доводы Цицерона. На таком огромном промежутке времени словарь и метафоры спора, понятно, не могли не измениться. Гексли (один из трех упомянутых) не утверждает, будто «золотые буквы», если бросать их достаточно долго, в конце концов сложатся в латинский стих; он говорит, что полдюжины обезьян, будь у них пишущие машинки и одна-другая

¹ Не имея под рукой оригинала, цитирую испанский перевод Менендеса-и-Пелайо («Сочинения Марка Туллия Цицерона», III, с. 88). Дейсен и Маутнер говорят о мешке букв, не упоминая золота; не исключая, что «знаменитый библиофаг» золото прибавил от себя, прибрав к рукам мешок.

вечность в запасе, создадут все книги, которые хранятся сегодня в Британском музее¹.

Льюис Кэрролл (второй из оппонентов) во второй части замечательного сновидческого романа «Сильви и Бруно» (1893) замечает, что поскольку количество слов в языке ограничено, то ограничено и число их возможных сочетаний, то есть — самих книг. «Скоро, — пишет он, — автор будет спрашивать себя не какую, а которую по счету книгу он собирается написать». Лассвиц, вдохновленный Фехнером, представил себе всеобщую библиотеку. Его выдумка опубликована в томике фантастических рассказов «Traumskristalle»².

Основная идея Лассвица — та же, что у Кэрролла, только единицы в его игре — не слова языка, а всеобщие символы письменности. Число их, если считать буквы, пробелы, скобки, многоточия, цифры, — невелико, его можно еще уменьшить. Из алфавита можно исключить совершенно лишнее «Q» и (по сути, аббревиатуру) «X», а также все заглавные буквы. Можно отказаться от десятичной системы счисления или свести ее к двоичной, наподобие двузначного кода у Лейбница. Знаки препинания можно свести к запятой и точке. Надстрочные знаки — упразднить, как в латинском. В результате подобных упрощений Курт Лассвиц пришел к двадцати пяти исчерпывающим символам (двадцать две буквы, пробел, точка и запятая), бесконечные сочетания которых содержат все доступное выражению на любом языке. Набор этих сочетаний составит Всемирную библиотеку астрономического объема. Лассвиц подталкивает человечество к мысли о возможности чисто механически создать эту бесчеловечную библиотеку, порожденную случаем и упраздняющую разум. (В «Состязании с черепахой» Теодор Вольф описывает процесс и масштабы этого невероятного труда.)

¹ Строго говоря, хватило бы и одной бессмертной обезьяны.

² «Кристаллы сна» (нем.).

В ее слепых томах заключено все. Буквально все: скрупулезная история будущего, «Египтяне» Эсхила, точное число раз, когда воды Ганга отражали полет сокола, хранимое в тайне подлинное имя Рима, энциклопедия, которую мог бы создать Новалис, мои сны и полусны утром четырнадцатого августа 1924 года, разгадка теоремы Пьера Ферма, ненаписанные главы «Эдвина Друда», те же главы в переводе на язык племени гарамантов, парадоксы о природе Времени, придуманные и не опубликованные Беркли, железные книги Уризена, отроческие эпифании Стивена Дедала, к смыслу которых подступятся лет через тысячу, гностическое Евангелие Василида, песни сирен, точнейший каталог Библиотеки, справочник неточностей этого каталога. Буквально все, но на одну осмысленную строку или достоверное свидетельство здесь будут приходиться миллионы безумных какофоний, груды словесного мусора и неразберихи. Буквально все, но пройдут поколения людей, прежде чем головокружительные полки — полки, затмившие свет и приютившие хаос, — подарят им хоть одну связную страницу.

Среди привычек разума — выдумывать ужасы. Так были выдуманы Ад, предопределенность Ада, платоновские идеи, химера; сфинкс, немислимый мир бесконечно малых (где часть равна целому), маски, зеркала, оперы, чудовищная Троица из Отца, Сына и бессмертного Духа, воплощенных в одном лице... Я хотел спасти от забвения один из таких третьестепенных ужасов: беспредельную и разноречивую Библиотеку, где вертикальные пустыни сменяющихся книг бесконечно переходят друг в друга, возводя, руша и путая все на свете, как впавший в горячку Бог.

НЕСКОЛЬКО МНЕНИЙ ФРИДРИХА НИЦШЕ

Молва всегда упрощает, а порой и просто извращает реальность; нет знаменитого человека, не оклеветанного молвой. Для Испании и Латинской Америки Артур Шопенгауэр — в первую голову автор книги «Любовь, женщины и смерть», рапсодии, сфабрикованной из сенсационных кусков одним левантинским составителем. О непослушном ученике Шопенгауэра, Фридрихе Ницше, уже Бернард Шоу («Майор Барбара», Лондон, 1905) заметил, что для всего мира Ницше пал жертвой собственной формулы о «белокурой бестии» и что любой теперь приписывает его славу и сводит им написанное к евангелию для любителей рукопашной. За минувшие годы наблюдение Шоу несколько не устарело, я бы только добавил, что Ницше сам потворствовал, а то и содействовал произошедшей ошибке. В конце жизни он явно вдохновлялся ролью пророка и узнал на себе, что это занятие несовместимо с четким и ясным стилем. Самый громкий (но отнюдь не лучший) из его трудов представляет собой еврейско-немецкий пастиш, prophetic book¹, более напыщенную и куда менее впечатляющую, чем у Блейка. Работая над книгой, предназначенной для публики, параллельно Ницше заносил в другую тетрадь мысли, которые должны были обосновать предпринятый труд. Эти мысли (со всеми сопутствующими соображениями) собраны и скомпонованы Альфредом Бакумлером, составив два тома в четыреста и пятьсот страниц соответственно. Вся книга получила довольно неуклюжий титул «Непогрешимость развития» и в 1931 году вышла в издательстве Альфреда Крёнера. «В опубли-

¹ Пророческая книга (англ.).

кованных книгах, — пишет составитель, — Ницше всегда говорит имея в виду противника и всегда пользуется недомолвками; в них, по заявлению самого автора, преобладает первый план. Напротив, неизданное (куда входят записи от 1870 до 1888 года) передает глубинные слои его мысли, а потому представляет собой не вторичный источник, а труд первостепенной важности».

Нижеследующий фрагмент — в первом томе он помещен под номером 1072 — мучительное свидетельство одиночества Ницше: «Зачем я мараю эти страницы? Забочусь о собственной старости: думая о времени, когда душа уже не сможет впитывать ничего нового, пишу историю ее приключений и заморских путешествий. Точно так же я приберегаю музыку до поры, когда ослепну».

Ницше принято отождествлять с нетерпимостью и агрессивностью расовых идей и превозносить (или принижать) его до роли предшественника нынешних кровожадных аккуратистов. Вот что Ницше — что там ни говори, настоящий европеец — думал об этих проблемах в 1880 году: «Во Франции, — пишет он, — национализм разложил характер людей, в Германии — их дух и вкусы. Чтобы перенести полное — и окончательное — поражение, надо быть моложе и крепче победителя».

Последние слова не нужно понимать так, что триумф 1871 года его бесконечно радовал. Во фрагменте 1180 из второго тома сказано: «Мы недостаточно тупы, чтобы вдохновляться принципом *Германия превыше всего* или идеей Германской империи». И чуть раньше: «*Германия превыше всего* — нелепее девиза я не знаю. Какая Германия, — спрашиваю я себя, — если никто не хочет, не представляет себе и не имеет в виду ничего другого, кроме того, что уже было и есть? А это само по себе — всего лишь еще одно непомерно раздутое государство, еще одна сделанная в истории глупость».

Антисемитизм наталкивает Ницше на следующие рассуждения: «Наличие евреев — благо, особенно если они живут среди немцев. Евреи — противоядие от национа-

лизма, этой смертельной болезни европейского разума... Может быть, они — наиболее жизнеспособный народ во всей ненадежной Европе: процесс его становления длится дольше, чем на Западе в целом, и еще не закончен. Его организация предполагает более сложный ход развития, с бóльшим числом этапов, чем у других народов... Как любой организм, народ может только расти или погибать: остановка невозможна. Всякий народ, который еще не погиб, находится в состоянии непрерывного роста. Его долголетие обозначает высоту достигнутого: самый древний народ должен быть и самым развитым. В современной Европе еврейство достигло высшей формы духовного развития: гениального искусства смеяться.

С Оффенбахом, с Гейне потенции европейской культуры пришли к своему пределу: в этой изобретательности их не превзойти никакому другому народу... Евреи в современной Европе — народ самый древний и самый чистый. Отсюда беспримерная красота еврейских женщин».

Если говорить по возможности беспристрастно, предыдущий параграф легкоуязвим. Его цель — оспорить (или задеть) немецкий национализм; его форма — утверждение и преувеличение национализма еврейского. Этот последний превосходит все остальные: невозможность сослаться на страну, устав, знамя ведет его к такому интеллектуальному цезаризму, который не уместается в границы реальности. Нацисты отрицают вклад евреев в культуру Германии; евреи, в данном случае столь же далекие от истины, пытаются убедить, будто культура Германии — целиком еврейская. Так или иначе, мысль Ницше была, вероятней всего, более беспристрастной, чем его утверждения; думаю, *in mente*¹ он имел в виду немцев изверившихся и недостойных.

В другом месте он пронизательно пишет: «Немцы считают, что сила должна быть суровой и жестокой. Когда-нибудь они уверятся, что можно быть сильным,

¹ В уме, мысленно (*лат.*).

оставаясь уравновешенным и спокойным. Они считают, будто Бетховен сильнее Гёте, — и ошибаются».

Настоящее и даже будущее явно присутствуют и во фрагменте 1168: «Все чистокровные немцы давно покинули страну; сегодняшняя Германия — аванпост славянского мира на пути к русификации Европы». Вряд ли стоит добавлять, что в нынешней Германии эта мысль соберет не много сторонников. В стране сегодня заправляют германисты, превозносящие аннексию одних соседей, поскольку они принадлежат к германской расе, и других, поскольку те принадлежат к расе рабов. Их опасная этнология утверждает, будто германцы господствовали некогда в Скандинавии, Англии, Нидерландах, во Франции, Ломбардии и Северной Америке: гипотеза, как ни странно, нимало не мешающая им приписывать право на представительство этой вездесущей расы все той же Германии.

В другом месте Ницше пишет: «Бисмарк — несомненный славянин. Достаточно только взглянуть на лица сегодняшних немцев: страну давно покинули все, в ком текла аристократическая, благородная кровь; жалкий, приросший к своему месту люд, народ с душой рабов несколько облагородился позднее за счет чужестранной, прежде всего славянской, крови. Лучшая кровь в Германии — деревенская: возьмите Лютера, Нибура, Бисмарка».

Обратить только что приведенный параграф против Германии было бы слишком просто и несправедливо. Одна из замечательных черт немецкого интеллектуала — о французском не скажу — в том, что он защищен от предрассудков патриотизма. Чтобы не допустить несправедливости, он скорее предпочтет быть несправедливым к собственной стране. В этом отношении Ницше — пусть нас не обманывает его польская фамилия — настоящий немец. Среди прочего он предостерегает нас не путать агрессию и силу: усвой Заратустра это различие, он говорил бы не так.

В фрагменте 1139 Ницше не оставляет от лютеровского наследия камня на камне; тем не менее в 501 фрагменте он пишет: «Человек поступает так, чтобы сделанное им было достойно; но дело не может сделать достойным человека». Вряд ли можно короче выразить ту доктрину, которую Лютер противопоставил доктрине спасения делами.

В нашумевшем и почти забытом теперь томе под титулом «Вырождение», который принес немало пользы как ценная антология писателей, которых автор намеревался развенчать, Макс Нордау связал фрагментарность Ницше с его неспособностью к компоновке целого. Это соображение (и не замечать, и раздувать его было бы неправильно) можно дополнить еще одним: о головокружительном богатстве ницшевской мысли. Богатстве тем более поражающем, что оно почти целиком обращено на предмет, перед которым люди чаще всего оказываются нищими и бесплодными: я имею в виду этику.

Кроме Сэмюэла Батлера, ни одного автора девятнадцатого века не чувствуешь сегодня до такой степени современным, как Ницше. В написанном им почти ничего не устарело, разве что преклонение гуманитария перед античной классикой, за которое его первым упрекнул Бернард Шоу. И меньше всего устарела сохраняемая им даже в самом горячем споре ясность мысли, какая-то мягкость в нападении, о которой наша эпоха, кажется, совсем забыла.

НЕЙЛ СТЮАРТ «БЛАНКИ»

Несколько сотен непреодолимых страниц отдает скрупулезный автор этой книги повествованию о трудах, вынесенных журналистом и коммунарком Луи Огюстом Бланки. Бурная судьба, в которой мужественно уживаются подполье и застенки, открывает перед биографом безбрежные литературные возможности; сказать, что Нейл Стюарт их упустил, было бы несправедливо. Если его и стоит упрекнуть, то совсем в другом: в полном равнодушии к космогоническим построениям Бланки. Труд «L'éternité par les astres»¹ он скупко именует «не столько серьезным исследованием, сколько литературным курьезом», как бы не удосуживаясь заметить, что перед ним оправдание (и развитие) учения о циклах.

Это учение (новейший изобретатель назвал его доктриной о Вечном Возвращении) утверждает, что история мира — и собственная жизнь каждого из нас вместе с ней — повторяется по кругу. Обычно его приписывают Ницше, который и сам полагал, будто августовским днем 1881 года открыл его в Сильваплане, «в шести тысячах футов над временем и людьми...». О нем знали ученики Пифагора; его исповедуют гексаметры Лукреция²; с ним спорят святой Августин и Ориген; Браун в 1640 году говорит о нем в одном из примечаний к «Religio medici»; Мур удачно завершает им «Memoirs of my dead life»³. Из всех формулировок самая радикальная и развернутая принадлежит Бланки. Ницше (как и Гейне, и Лебон, и

¹ «Вечность по звездам» (франц.).

² «De rerum natura», III, 854—860.

³ «Воспоминания о моей пустой жизни» (англ.).

знакомец Бернарда Шоу по Британскому музею, сомнительный Томас Тайлер) сталкивается с *последовательностью* неотличимых временных циклов; Бланки нагромождает бесконечные повторения не только во времени, но и в столь же бесконечном пространстве. По его мысли, во Вселенной содержится бесконечное количество факсимильных копий нашей планеты и всех ее возможных вариантов. Точно так же каждый из нас существует в бесконечном количестве экземпляров со своими вариациями или без оных. «Все, что могло бы произойти на Земле, — утверждает Бланки, — уже есть в том или ином месте. Помимо этой жизни от рождения до смерти, которую мы прожили и которую нам предстоит прожить во многих мирах, мы существуем еще в пятнадцати тысячах разных версий». И дальше: «То, что я пишу сейчас в подzemелье Бычьего замка, я — у этого же стола, этим же самым пером — писал и буду писать вечно».

Гипотеза Бланки (превратившего мироздание в безграничный шар зеркал, одни из которых плоские, а другие — вогнуты) коротко изложена в «L'enfermé»¹ Жеффруа, в монографии Лихтанберже о Ницше и в книге Камиля Фламариона «Les mondes imaginaires et les mondes réels»².

Похожая выдумка есть в неисчерпаемых «Note-books»³ Батлера. Она не датирована. У Бланки (по крайней мере, в этом цикле вечности) она относится к 1872 году. Кроме того, неутолимый читатель может обратиться к пятой главе основополагающего труда Унамуно «О трагическом чувстве жизни».

¹ «Заключенный» (франц.).

² «Миры воображаемые и реальные» (франц.).

³ «Записные книжки» (англ.).

ОТРЫВОК О ДЖОЙСЕ

Среди рассказов, которых я не написал и, видимо, не напишу (хотя они на свой странный и зачаточный лад как-то оправдывают мое существование), есть восемь-десять страничек, многословный черновик которых носит титул «Фунес, чудо памяти», а другие, более сжатые версии — попросту «Иренео Фунес». Герой этой вдвойне призрачной выдумки — обычный оборванец из Фрай Бентоса или Хунина образца 1884 года. Его мать — гладильщица, загадочный отец, по слухам, мясник со скотобойни. Известно одно: по происхождению и неразговорчивости он индеец. В детстве его выставили из начальной школы после того, как он на память воспроизвел две главы учебника с иллюстрациями, картами, виньетками, шрифтом и даже опечаткой... Парень умирает, не дожив до двадцати. Он невероятно ленив: день за днем пролеживает в кровати, уставившись на смоковницу во дворе или на паутину в углу. У одра соседи припоминают жалкие события его жизни: поездку на скотный двор, в бордель, в усадьбу к такому-то. И только один подсказывает разгадку. Покойный был, вероятно, единственным подлинным ясновидцем на свете. Восприятие и память служили ему безотказно. Мы охватываем взглядом три стакана на столе, Фунес — каждый лист и корешок виноградной лозы. Он помнил формы южных облаков на рассвете тридцатого апреля 1882 года и мог сравнить их в уме с разводами на кожаном переплете книги, которую однажды в детстве подержал в руках. Мог восстановить все свои сны, все полусны. Он умер от воспаления легких, и его замурованная жизнь осталась самой неисчерпаемой сокровищницей в мире.

Можно видеть в загадочном бедняге из моего рассказа зародыш сверхчеловека, этакое маленького Заратустру из пригорода, но одно бесспорно: он чудовищен. Я вспомнил о нем здесь лишь потому, что прочесть не отрываясь все четыреста тысяч слов джойсовского «Улисса» одно за другим под силу разве что подобным чудовищам. (Не решаюсь даже представить, какие потребуются для «Поминок по Финнегану»: они для меня столь же невообразимы, как четвертое измерение Хинтона или никейская Троица.) Известно, что неподготовленному читателю бескрайний роман Джойса представляется непостижимым хаосом. Известно и то, что официальный толкователь романа Стюарт Гилберт соотносит каждую главу с определенным часом дня, органом тела, видом искусства, символом, цветом, литературным приемом и приключением Улисса, сына Лаэрта из рода Зевса. Простого перечисления этих незаметных и кропотливых соответствий оказалось достаточно, чтобы мир склонился перед суровым планом и классической дисциплиной книги. Самым прославленным из добровольных тиков стал самый ничтожный: совпадения Джойса с Гомером или (проще говоря) с сенатором от департамента Юра, господином Виктором Бераром.

Куда поразительней, я убежден, неисчерпаемое разнообразие стилей книги. Подобно Шекспиру, Кеведо и Гёте, Джойс — как мало кто другой — не просто литератор, а целая литература. И все это, как ни сверхъестественно, в пределах одного тома. Письмо у него насыщено до предела, тогда как у Гёте всегда оставалось легким — достоинство, в котором Кеведо не заподозришь. Я (как любой другой) целиком «Улисса» не прочел, но с удовольствием читаю и перечитываю некоторые сцены: диалог о Шекспире, «Walpurgisnacht»¹ в лупанарии, вопросы и ответы катехизиса... «They drank in jocosereious silence Epp s massproduct, the creature cocoa». А на другой странице: «A dark horse riderless, bolts like a phantom past the win-

¹ «Вальпургиева ночь» (нем.).

ningpost, his mane mononfoaming, his eyeballs stars». Или еще: «Bridebed, childebed, bed of death, ghost-candled»^{*1}.

Избыток и недостаток идут у Джойса рука об руку. Недоразвитие архитектурных способностей (которых боги ему не послали, вынудив подменять их гелюволомными соответствиями и лабиринтами) искупается его даром слова, без малейшего преувеличения или неточности сравнимым с «Гамлетом» или «Погребальной урной»... «Улисс» (как известно) — это история одного дня в пределах одного города. Легко заметить, что добровольное самоограничение здесь — не просто дань вкусам Аристотеля: как нетрудно догадаться, любой день для Джойса — это втайне все тот же неотвратимый день Страшного суда, а любое место на свете — Преисподняя или Чистилище.

* Они в балаганно-озабоченном молчании испили Эппова мясопродукта, животворящего какао; темная лошадка без седока тенью проходит финишный столб, лунно-пенная грива и звезды-зрачки; ложе зачатия и рождения, ложе смерти в призрачном круге свечей (англ.).

¹ Французский перевод не слишком удачен: «Lit nuptial, lit de parturition, lit de mort aux spectrales bougies». Но виноват тут, понятно, лишь язык, бедный сложными словами.

ТРИ ФИЛОСОФСКИЕ ШКОЛЫ ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Когда на одном замечательном повороте «Pickwick Papers»¹ Диккенсу понадобилось передать смесь сложности и скуки, он помянул «китайскую метафизику». Сочетание сильнодействующее и, в некотором роде, головокружительное: метафизика, всякому понятно, вещь мудреная; в особенности, как полагает каждый, китайская метафизика, где замысловатое устройство соединяется к тому же с «нечитаемым» письмом. Реальность — судя по книгам Форке, Вильгельма, Герберта Джайлса, Уэйли — подобных догадок не подтверждает. Далекий Чжуан-цзы (даже сквозь спенсерианское наречие Джайлса, даже сквозь гегельянский жаргон Вильгельма) куда ближе всем нам и лично мне, чем протагонисты неотомистских доктрин или адепты диалектического материализма. Их занимают те же простые, первичные вопросы, которые вдохновляли прославленную мысль горожан Ионии и Элеи.

Я не напрасно потревожил вековые тени эллинов. Общие точки очевидны и многочисленны. Платон в «Пармениде» доказывает, что существование единого предполагает существование бесконечного: если единое существует, то в силу своей причастности бытию; соответственно, оно состоит из двух частей — бытия и единого, каждая из которых, в свою очередь, едина и вместе с тем существует, разделяясь, следовательно, на две части, опять-таки делящиеся надвое, и так далее до бесконечности. Чжуан-цзы («Три философские школы древнего Китая», с. 25) исполъ-

¹ «Записки Пиквикского клуба» (англ.).

зует тот же бесконечный регресс в споре с монистами, полагавшими, будто Десять Тысяч Существ (Мироздание) суть одно. Но единство мироздания и утверждение об этом единстве — уже две разные вещи, доказывает Чжуан-цзы; если же прибавить к ним утверждение об их двойственности, то таких вещей уже три, а вместе с утверждением о троичности — четыре, и так до бесконечности... Другое бесспорное совпадение — Зенон и Хуэйши. Первый в одном из своих парадоксов убеждает, что прибыть в конечную точку пути невозможно, поскольку до этого необходимо преодолеть половину пути, а прежде — половину этой половины, но еще раньше — половину половины этой половины и так далее; Хуэйши говорит, что прут, который каждый день укорачивают вдвое, бесконечен.

Из трех мыслителей, чьи учения изложены в книге Уэйли — Чжуан-цзы, Мэн-цзы, Хань Фэй-цзы, — наиболее ярким первый. Мэн-цзы проповедовал Человечность, а это, согласимся, не вдохновляет. Хань Фэй-цзы (если верить Уэйли) — буквальный предшественник Адольфа Гитлера, но грустно лишать Прошлое его бесценных преимуществ — ничего не знать об Адольфе Гитлере... Чжуан-цзы оценивали по-разному. Мартин Бубер («Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse»¹, 1910) видит в нем мистика; синолог Марсель Гране («La pensée chinoise»², 1934) — самого своеобразного среди писателей его страны; Шуль-Солар — литератора, который воспользовался поэтическими и полемическими возможностями даосской мысли. Его силу и изобретательность не отрицает никто. Один из его снов стал в китайской словесности — а она мастерица видеть сны — настоящей пословицей. Чжуан-цзы двадцать четыре века назад приснилось, что он превратился в мотылька. И, проснувшись, он уже не знал, кто он: человек, видевший во сне, будто стал мотыльком, или мотылек, которому снится, что он — человек.

¹ «Беседы и притчи Чжуан-цзы» (нем.).

² «Мышление китайцев» (франц.).

Приведу еще одну его притчу: «Как-то раз Си Ши, красивейшая женщина на свете, потеряла переносицу. Безобразнейшая крестьянка увидела это и залюбовалась. Ей захотелось стать такой же: она напустила на себя хмурый вид, принялась усердно тереть переносицу, а потом вышла на улицу. Богатые заперлись на ключ и не пустили ее на порог, а бедняки забрали детей и жен и покинули эти края».

Первый перевод Чжуан-цзы на английский появился в 1889 году. Оскар Уайльд откликнулся на него рецензией в журнале «Speaker»¹. Он с похвалой отозвался о его мистицизме и духе отрицания, а закончил следующими словами: «Чжуан-цзы, трудоемкое имя которого произносится совершенно не так, как пишется, — опаснейший писатель. Перевод его книги на английский спустя два тысячелетия после смерти автора — непростительная поспешность».

¹ «Болтун» (англ.).

БРЕТ ГАРТ
«ИСТОРИИ СТАРОГО ЗАПАДА»

Жестокостей в жизни Северной Америки XIX века более чем хватало. Чего не скажешь о североамериканской литературе. (Наша, при бесконечной скудости, уже могла предъявить в ту пору «Бойню» Эстебана Эчеверрии, «Оступившуюся» Аскасуби, убитого негра из «Мартина Фьерро» и не баловавшие разнообразием сцены зверств, которые послушно производил на свет Эдуардо Гутьеррес...) Американская литература избегала жестокости, сказал я; в первой же главе «Spirit of American Literature» Джона Мейси читаю: «Наша словесность лицемерна, искусственна, хрупка, слащава... Одиссей, одолевавший исполинские реки и опасные моря, коллекционирует сегодня японские гравюры. Ветеран Войны между Севером и Югом успешно соревнуется с госпожой Марией Корелли. Обветренный покоритель пустынь принимается сочинять песенки и поет о садочках и розах». (Не будем удивляться странным понятиям автора, как будто забывшего, что пустыни покоряют именно для того, чтобы сажать потом сады и розы.)

Эти вариации на тему крайнего замешательства относятся к 1908 году. Может быть, с них и начинается тот простодушный страх оказаться недостаточно *hardboiled*¹, который служит самой явной (и наименее симпатичной) отличительной чертой сегодняшней американской литературы. Пренебрежение американцев тонкими чувствами бросило тень и на славу Брет Гарта. Кроме того, ему явственно повредила дружба с гением — Марком Твенном. Культ героев с регулярностью требует жертв: так

¹ Крутой (англ.).

у нас ритуального агнца Аскасуби, а в иную пору — дель Кампо или Луссича, из года в год возлагают на алтарь всеобщего кумира Эрнандеса. Тем временем Бернард Де Вотто — «Mark Twain's America», с. 164 — описывает Брет Гарта как «литературного шарлатана, чьи рассказы весьма ценились всяческими фигурами второго ряда». Скрупулезная форстеровская биография донесла до нас имя одного из этих второразрядных ценителей: Чарлз Диккенс.

Полное собрание сочинений Брет Гарта насчитывает девятнадцать томов. Возможное бессмертие, скорей всего, суждено лишь трем-четырем его рассказам: среди них, без сомнения, окажутся «The outcasts of Poker Flat»¹ (1869). Многие вещи — вместе с новеллами неистощимого О'Генри — легли в основу фильмов. Поэтому читатели 1941 года склонны впадать в невольный анахронизм, относя Брет Гарта к бесспорным выученикам Голливуда.

¹ «Изгнанники Покер-Флета» (англ.).

ЭДВАРД ШЕНКС
«РЕДЬЯРД КИПЛИНГ»

Стоит упомянуть Киплинга, как неминуемо возникает лжепроблема: должно ли искусство служить политике? Говорю «лже», поскольку те, кто потехи ради взваливает на нас ее бессмысленное обсуждение, забывают одно: мало что в искусстве значит меньше, чем намерения автора. Допустим, году в 1853-м Уолта Уитмена вдохновило сумрачное учение Шопенгауэра (а не безоблачное — Эмерсона). И что, его песни станут другими? Не думаю. Библейский стих сохранит ту же первоначальную горечь, бесконечные перечни раскроют ужасающее многообразие мира, американизмы и варваризмы подойдут для жалоб не хуже, чем для нынешних восторгов. В смысле исполнения не изменится решительно ничего. Я не раз задумывался о переворачивании авторского замысла; в любой литературе есть знаменитые книги, истоки которых неуследимы или сомнительны. Для Унамуно «Мартин Фьерро» — это «песнь об испанском воителе, водрузившем крест над Гранадой, а позже отправившемся в Америку, неся туда цивилизацию и прокладывая дороги в непроходимой глуши»; для Рикардо Рохаса — «дух родной земли» и «первозданный голос самой природы»; я же всегда видел в нем скромного крестьянина, вырождающегося в поножовщика у трактирной стойки... Батлер, знавший «Илиаду» наизусть и переведший ее на английский, воображал ее автора кем-то из троянских юмористов; не всякий эрудит с этим согласится.

Случай Киплинга особенно любопытен. Как в восхвалениях, так и в проклятиях его уравнивали с Британской империей. Приверженцы этого государственного союза

подняли на щит имя писателя, моральные достоинства стихотворения «If»¹ и несколько чеканных страниц, провозглашающих неисчерпаемую многоликость Пяти Наций и радостное подчинение индивида долгу перед империей. Противники империи (приверженцы иных империй) все это отвергают либо вычеркивают из памяти. Пацифисты противопоставляют многотомному наследию Киплинга один-другой роман Эриха Марии Ремарка, забывая, что самые ошеломляющие открытия «На Западном фронте без перемен» — бытовые тяготы войны, признаки физического страха героев, солдатский жаргон на каждом шагу — сделал бичуемый ими Киплинг в «Казарменных балладах», первый выпуск которых увидел свет в 1892 году. Понятно, что тогда этот «грубый реализм» был встречен викторианской критикой в штыки; сегодня его продолжатели не прощают автору малейшей трогательной ноты. Итальянские футуристы не помнят, что именно он первым среди европейских поэтов прославил чистую и слепую неутомимость машины...² В конце концов, все — и обожатели, и хулители — сводят его до незамысловатого певца империи и предпочитают думать, будто пары элементарных политических штампов достаточно для эстетического анализа тридцати пяти ни в чем не повторяющихся томов. Иначе как тупой эту уверенность не назовешь, убожество ее бросается в глаза.

Перейду к бесспорному. Творчество Киплинга — его стихи и проза — бесконечно сложнее мысли, которую они отстаивают. Рядом с «Dayspring Mishandled», «The Gardener», «The Church that Was at Antioch»³ даже лучшие рассказы Мопассана — скажем, «Le lit 29» или «Boule de suif»⁴ — кажутся детскими каракулями.

¹ «Если» (англ.).

² Провозвестник здесь, как и в других случаях, многократно ценней последователей.

³ «Плохое начало»; «Садовник»; «Прежняя церковь в Антиохе» (англ.).

⁴ «Койка номер 29»; «Пышка» (франц.).

Второстепенные обстоятельства — то, что Киплинг написал несколько книг для детей, а в литературе предпочитал недоговаривать, — заслонили эту истину. Как любой из живущих, Киплинг вмещал в себя многих людей (английского аристократа, журналиста в Евразии, книголюба, собеседника солдат и холмов), но прежде всего он был мастером.

Мастером изобретательным, скрытным и неудовлетворенным, как Джеймс Джойс или Малларме. Ничего равного страсти к слову в его пестрой жизни не было.

Эдвард Шенкс (автор немедленно забываемых стихов и посредственной книги об Эдгаре По) в этом своем труде уверяет, будто Киплинг в конце концов осудил войну и предсказал, что личность упразднит или урежет власть государства.

ПРИМЕЧАНИЯ

Страсть к Буэнос-Айресу (Fervor de Buenos Aires) 1923

Книга вышла изданием автора (точнее — на деньги, данные отцом), девять из включенных в нее сорока шести стихотворений Борхес позднее не перепечатывал, большинство остальных многократно переделывал.

Стр. 31. *Труко* — распространенная в Ла-Плате карточная игра, сквозной мотив ранней борхесовской лирики и прозы (см. главку «Труко», зачин которой дословно совпадает с данным стихотворением, в книге «Эваристо Каррьега» и др.).

Хуан Мануэль — Хуан Мануэль Ортис де Росас (1793—1877) — аргентинский государственный и военный деятель. С 1828 г. — генерал, с 1829 г. — губернатор Буэнос-Айреса, с 1835-го — единоличный правитель страны. Свергнут в 1852 г., бежал, скончался в Великобритании. Родственник семьи Борхесов и вместе с тем их политический противник, постоянный герой борхесовской поэзии и прозы (стихотворение «Росас», микророман «Диалог мертвых» и др.).

Стр. 33. *Мануэль Исидоро Суарес* (1799—1846) — аргентинский военачальник, двоюродный брат Х. М. де Росаса, участвовал в войнах за освобождение Латинской Америки от испанского владычества.

...через *Кордильеры*. — Речь идет об андском походе армии Боливара в 1823 г. для освобождения Перу от испанцев.

Вошел в Хунин с победой... — Имеется в виду бой с испанскими войсками 6 августа 1824 г., победный исход которого решила кавалерийская атака во главе с Суаресом (позднее она упоминается Борхесом в новелле «Гуаякиль»).

Скончался в ссылке... — Прадед писателя был обвинен в заговоре против Боливара, сослан в 1830 г. в Уругвай и умер в Монтевидео; в 1879 г. его прах перенесен на родину.

Стр. 44. *Из написанного и потерянного году в двадцать втором.* — Стихотворение написано в 60-х гг., заглавие приурочено к дебютной книге автора и задним числом включено в ее переиздание отдельным томиком в «Собрании стихотворений» Борхеса, выпущенном буэнос-айресским издательством «Эмесе» (1969).

Расследования
(Inquisiciones)
1925

Книга, как и две следующие за ней, вышла в издательстве журнала «Форштевень», который Борхес выпускал вместе с Маседонио Фернандесом в 1922—1923 гг. (с 1924 по 1926 г. журнал издавали уже Борхес и Гуиральдес). Позже этот сборник эссе и рецензий, во многом посвященный писателям английского и испаноязычного барокко, а в большой степени и сам отмеченный воздействием необарочной стилистики, ни целиком, ни частями не переиздавался автором; лишь в 1995 г. он вновь опубликован вдовой писателя Марией Кодамой.

Стр. 47. *Луис Карлос Лопес де Меса* (1883—1950) — колумбийский поэт, автор бытовых картин и сатирических зарисовок захолустной жизни.

Стр. 48. *Масорка* (букв. «маисовый початок») — военные отряды, терроризировавшие Аргентину во времена Росаса.

Леопольдо Лугонес Аргуэльо (1874—1938) — аргентинский поэт и прозаик, учитель и оппонент Борхеса и всего его поколения; Борхес выпустил книгу о нем (1955) и посвятил его памяти свой сборник «Создатель» (1960).

Стр. 49. *Маседонио Фернандес* (1874—1952) — аргентинский писатель, мастер разговора, литературный наставник Борхеса, который унаследовал «культ и дружбу Маседонио» от своего отца; свою рецензию на экспериментальную прозу «*Записки новоприбывшего*» Борхес поместил в авангардистском журнале «Форштевень» (см. ниже). Позднее он включил новеллу Фернандеса «Танталиада» в «Антологию фантастической литературы» (1940), в 1952 г. откликнулся статьей на смерть писателя, а в 1961 г. сопроводил развернутым предисловием том его произведений (см. т. 3 наст. изд.).

Висенте Уидобро (1893—1948) — чилийский поэт-авангардист, прозаик, драматург, в 1916—1933 гг. жил во Франции, ряд книг написал по-французски. В 1926 г. Борхес выпустил в соавторстве с ним «Указатель новейшей американской поэзии».

Стр. 50. *Томас Браун* (1605—1681) — английский врач, барочный писатель, один из наиболее цитируемых Борхесом авторов. Сделанный Борхесом — вместе с А. Бьоме Касаресом — перевод пятой главы его книги «Погребальная урна» (1658) был

опубликован в 1944 г. (ср. упоминание об этой работе в финале борхесовской новеллы «Тлён, Укбар, Орбис Терциус»).

Стр. 51. *Родриго Манрике*, граф Паредес (?–1476) — испанский военачальник, отец и соратник поэта Хорхе Манрике, обессмертившего отца в прославленных «Строфах» на его кончину (опубл. 1492), которые Борхес здесь и цитирует.

Стр. 52. *Диего де Сааведра Фахардо* (1584–1648) — испанский писатель и дипломат.

Beso las manos — Томас Браун, «Religio Medici» (I, 17).

Себастьян Коваррубиас (1539–1613) — испанский писатель-эрудит. У Борхеса здесь описка: в своем трактате «Христианская мораль», III, 10 (опубл. 1716) Т. Браун ссылается на его труд 1610 г. «Эмблемы» («Emblemas»).

Хуан де Пинедо (1516?–1597) — испанский религиозный писатель, монах-францисканец, автор «Общей истории мира» (1576) и др. Т. Браун упоминает его в трактате «Religio Medici» (I, 24).

Стр. 53. ...*замечательный фрагмент...* — Цитата из той самой пятой главы, которую позднее переведут Борхес и Бьой Касарес и которую будет упоминать рассказчик новеллы «Тлён...».

Стр. 55. *Фернандо де Эррера*, прозванный Божественным (1534–1597) — испанский поэт, священник. Автор поэмы «О поражении короля Дона Себастьяна», образцовых сонетов.

Ортенсио Феликс Парависино-и-Артеага (1580–1633) — испанский поэт-гонгорианец, священник, член ордена тринитариев. Автор духовных стихов, комедии «Гридония, или Рай отомщенной любви».

Стр. 57. *Рафаэль Кансинос-Ассенс* (1883–1964) — испанский писатель, переводчик, историк литературы и искусства, наставник молодого Борхеса (они познакомились в 1919 г. в Мадриде). Борхес посвятил Кансиносу стихотворение в книге «Луна напротив», в 1960 г. появилось эссе «Кансинос-Ассенс и „Тысяча и одна ночь“», сонет «Рафаэль Кансинос-Ассенс» включен в борхесовский сборник «Иной и прежний».

Стр. 58. «*Божественный крах*» (1918) — книга эссе Кансиноса-Ассенса.

Диего Торрес Вильяррозль (1693–1770) — испанский писатель, издатель и последователь *Кеведо*, трактатами по магии и оккультизму, сонниками, календарями снискал в народе репутацию чернокнижника. Автор живописной автобиографии «Жизнь доктора Вильяррозля» (1743–1758). Эссе Борхеса о нем открывает сборник «Расследования».

Стр. 63. «*Фауст*» (1866) — нравоописательная («костюбристская») поэма о жизни гаучо и столкновении пастуха со столичным укладом, принадлежащая аргентинскому поэту *Эстанислао дель Кампо* (1834—1880); в 1948 г. Борхес написал предисловие к ее переизданию.

«*Мартин Фьерро*» (1872—1879) — поэма о гаучо аргентинского поэта *Хосе Рафаэля Эрнандеса Пуэйрредона* (1834—1886); памятник национальной словесности, из которого Борхес почерпнул многие свои сюжеты и о котором не раз писал (в 1953 г. его эссе на эту тему вышли отдельной книгой).

Стр. 65. *Рамон Гомес де ла Серна* (1888—1963) — испанский прозаик. Борхес познакомился с ним в Мадриде, не раз писал о нем. Гомес де ла Серна откликнулся рецензией на первый сборник стихов Борхеса. Одна из книг Гомеса де ла Серны включена в борхесовскую «Личную библиотеку».

«*Помбо*» — по его собственным позднейшим словам, Борхес был в этом мадридском кафе лишь однажды, поскольку обычно ходил в кафе «Колониаль», где ультраистская компания складывалась вокруг *Р. Кансиноса Ассенса* (между двумя лидерами шла конкуренция). А вот сестра Борхеса *Нора* названа в книге Гомеса де ла Серны постоянной посетительницей «Помбо».

Роберт Бертон (1577—1640) — английский писатель-эрудит, автор энциклопедического труда «Анатомия меланхолии» (1621).

...*трех великих Рамонов...* — Кроме Гомеса де ла Серны, имеются в виду *Раймунд Луллий* (*Рамон Льюль*) и *Рамон дель Валье-Инклан*.

Стр. 66. *Хосе Гутьеррес Солана* (1886—1945) — испанский художник и писатель.

Хулио Антонио Родригес Эрнандес, чаще просто — *Хулио Антонио* (1883—1919) — испанский скульптор.

Альберто Гильен (1897—1935) — перуанский поэт и прозаик, долгое время жил в Мадриде. Его книга «Фонарь Диогена» (1921) содержит резкие нападки на *Кансиноса Ассенса* и *Гомеса де ла Серну*. В 1930 г. выпустил антологию молодых поэтов Латинской Америки.

Стр. 66. *Оливеро Хирондо* (1891—1967) — аргентинский поэт, крайний авангардист, Борхес сотрудничал вместе с ним в журнале «*Мартин Фьерро*», в 1925 г. рецензировал книгу его стихов «*Кальки*» (рецензия вошла в сборник «*Земля моей надежды*»).

Луна напротив
(Luna de enfrente)
1925

Стр. 70. *Хуан Факундо Кирога* (1790—1835) — аргентинский военный и политический деятель, предательски убит. Его символической фигуре «народного вождя» посвящен историко-софский труд Д. Ф. Сармьенто «Цивилизация и варварство. Жизнь Хуана Факундо Кироги» (1845), который Борхес многократно перечитывал и предисловие к переизданию которого написал в 1974 г. О Кироге Борхес писал также в новелле «Диалог мертвых» (сб. «Создатель» — см. наст. изд., т. 2, с. 515—517).

Земля моей надежды
(El tamaño de mi esperanza)
1926

Сборник эссе и рецензий, посвященных современной испаноязычной словесности, в дальнейшем Борхесом не переиздавался; в 1993 г. вновь опубликован Марией Кодамой.

Стр. 79. *Ангелы старше нас на два дня и две ночи...* — Сближение ангелов и небесных светил — древняя семитическая традиция, вошедшая в иудаизм, христианство и ислам. Однако в вопросе о дне сотворения ангелов единства нет: по Талмуду, они созданы во второй день творения, по иудейской Книге Юбилеев — в первый же день.

Луис Понсе де Леон (1527—1591) — испанский религиозный мыслитель и писатель-мистик, монах ордена августинцев. Переводил и комментировал античных авторов, Библию, стихи Петрарки, автор поэтических переложений Псалтири, Песни Песней, Книги Иова (два последних труда Борхес в 1980-х гг. включил в число ста томов составленной им «Личной библиотеки»).

...*тот, кто боролся с Иаковом...* — Быт 32: 24—25.

Стр. 80. *Эдвард Уильям Лейн* (1801—1876) — английский арабист, переводчик «Сказок тысячи и одной ночи»; см. о нем в эссе «Переводчики „Тысячи и одной ночи“» (наст. том, с. 354—358).

«*О небесной иерархии*» — один из религиозно-философских трактатов, входящих в так называемые «Ареопагитики» — корпус из четырех сочинений, приписанных традицией афинянину I в. Дионисию Ареопагиту, но созданных, очевидно, в V—

начале VI в. в Сирии; в IX в. Иоанн Скот Эриугена перевел их на латынь.

Рихард Роте (1799—1867) — немецкий богослов; Борхес ссылается на его «Догматику» в своих эссе «Продолжительность ада» и «История вечности».

Стр. 81. *Эрих Бишоф* (1865—1936) — немецкий гебраист, автор фундаментального труда «Первоначала каббалы» (в 2 т., 1913).

Джон Питер Стелин (XVIII в.) — английский гебраист, перевел книгу немецкого систематизатора иудаизма Иоганна Андреаса Айзенмергена «Общедоступное наследие евреев» (изд. 1711); в Англии она была опубликована под названием «*Раввиническая литература*» (1748).

«*Я есмь Сущий*» — Исх 3: 14. Борхес многократно возвращается к этой формуле в своих стихах и прозе.

Хуан Мартинес де Хауреги-и-Уртадо (1583—1641) — испанский художник и теоретик искусства, барочный поэт, переводчик библейских псалмов, поэм Лукана и Тассо.

Стр. 82. *Для дона Луиса де Гонгоры...* — Цитируется его сонет «Из хрупкой и божественной руки...» («*En el cristal de tu divina mano...*»); заметка Борхеса о Гонгоре вошла в книгу «Земля моей надежды», эссе о гонгоризме — в сборник «Язык аргентинцев» (1928, см. ниже).

У Хуана Рамона Хименеса... — Цитируется его стихотворение «Заря» (из книги «Первые стихи»); в 1957 г. Борхес откликнулся на присуждение Х. Р. Хименесу Нобелевской премии по литературе.

Стр. 84. *...Аполлинер разделил писателей...* — Отсылка к его стихотворению «Рыжекудрая красавица» (сб. «Калиграммы»), где поэт говорит о «давнем споре традиции и изобретения, Порядка и Новизны»; позднее Борхес полемически соединит «порядок» и «новизну» в итоговой характеристике Валери (эссе «Валери как символ»). Добавлю, что аполлинеровскую новеллу «Матрос из Амстердама» Борхес включил в свою, составленную вместе с А. Бьоме Касаресом, антологию «Лучшие детективные рассказы» (1943).

Стр. 84. *Гарсиласо де ла Вега* (1503—1536) — испанский поэт, реформатор традиционного романсового и песенного стиха по новейшим образцам итальянского Возрождения.

Кристобаль дель Кастильехо (ок. 1490—1556) — испанский поэт-традиционалист, противник итальянских веяний.

Стр. 85. *...боскановской метрики.* — *Хуан Боскан-и-Альмогавер* (1490—1542) — испанский поэт, друг и поэтический сподвижник Гарсиласо де ла Веги.

Стр. 85. «Без любви» — танго Роберто Эмилио Гойенече (?—1925).

«Сутенер из предместья» — танго Альфонсо до Рейеса (род. в 1905 г.) на слова Мануэля Ромеро (1891—1954).

Рикардо Хаймес Фрейре (1868—1933) — боливийский поэт, сподвижник Рубена Дарио в обновлении латиноамериканской поэзии на рубеже веков, пропагандировал верлибр.

Стр. 86. Джон Драйден (1631—1700) — английский поэт, драматург, теоретик классицизма.

Язык аргентинцев
(El idioma de los argentinos)
1928

За исключением эссе о языке Буэнос-Айреса, не раз печатавшегося и переведенного на английский, сборник при жизни автора не переиздавался. Вновь опубликован Марией Кодамой в 1994 г.

Стр. 89. *Культуранизм* — в 1927 г. эссе было опубликовано в буэнос-айресской газете «Пренса» под названием «Гонгоринство».

...считал Новалис. — Эту цитату Борхес уже использовал раньше в эссе «Две разновидности перевода» («Пренса», 1926).

Стр. 90. *Гильермо де Торре* (1900—1972) — испанский писатель, литературный и художественный критик, один из основателей ультраизма (манифест этого движения опубликован в 1919 г.), сблизился с Борхесом в Мадриде в 1920 г. Вскоре переехал в Аргентину, в 1928 г. породнился с Борхесом, женившись на его сестре Норе. Сборник стихов Г. де Торре «Винтовые линии» (1923) вышел с предисловием Борхеса.

Стр. 91. *Хосе Пельисер де Оссау-и-Тобар* (1602—1679) — испанский барочный поэт и прозаик, автор первых серьезных трудов о творчестве Гонгоры.

Хосе Гарсиа Сальседо-и-Коронель (ок. 1592—1651) — испанский писатель, комментатор Гонгоры.

Марселино Менендес-и-Пелайо (1856—1912) — испанский историк, литературовед.

Артур Шопенгауэр однажды назвал... — «Мир как воля и представление», том II, дополнения к 3-й книге, глава 37 «Об эстетике поэзии».

Сан-Мартинская тетрадка
(Cuaderno San Martin)
1929

Заглавие книги имеет в виду обычную тетрадь с изображением на обложке национального героя Аргентины, одного из руководителей Войны за независимость Латинской Америки, генерала Хосе де Сан-Мартина (1778 — 1850).

Стр. 95. *Диас* — Хуан Диас де Солис (? — 1516) — испанский мореплаватель, открывший полуостров Юкатан и Рио-де-ла-Плату, убит индейцами племени чарруа. Основание Буэнос-Айреса — расхожий сюжет аргентинской национальной мифологии и массового исторического сознания (хрестоматийная картина Х. Морено Карбонеро и др.).

Риачуэло (букв. «ручеек») — речка в Буэнос-Айресе.

Бока, Палермо, Серрано и др. — районы столицы.

Стр. 96. *Кум* (или куманек) — наряду со скотоводом-гаучо, одна из фигур массовой мифологии аргентинцев в XX в. (в частности, мира танго): это бравый парень с буэнос-айресской окраины, всегда готовый постоять за себя с ножом, верховод в шайке таких же поножовщиков. В 1945 г. Борхес вместе с писательницей Сильвиной Бульрич составил книгу о куманьках, которых и до, и после того не раз описывал в лирике и прозе (новелла «Хуан Муранья» и др.).

Иполито Иригойен (1852 — 1933) — государственный и политический деятель Аргентины, радикал, президент страны в 1916 — 1922 и 1928 — 1930 гг.

Энрике Саборидо (1876 — 1941) — аргентинский композитор, автор известных танго.

Стр. 97. *Франсиско Луис Бернадес* (1900 — 1978) — аргентинский поэт, дружил с Норой Борхес, познакомил Борхеса с творчеством Леона Блуа. Два его стихотворения вошли в составленную Борхесом вместе с С. Окампо и А. Бьоме Касаресом «Антологию аргентинской поэзии» (1941). Борхес не раз упоминал Бернадеса в своих новеллах и эссе, посвятил его памяти стихотворение «Эпилог» (сб. «Тайнопись»).

Мануэль Бильбао (1828 — 1895) — аргентинский писатель, журналист, автор книг по истории Латинской Америки (среди прочих, о Х. М. Росасе).

Стр. 98. *Милонга* — жанр популярной музыки в Аргентине, куплеты — обычно о том или ином герое столичных окраин, — распеваемые под гитару; Борхес написал несколько стилизаций

в таком роде (сб. «Для шести струн», 1965, и др.), их положил на музыку Астор Пьяццолла.

Стр. 99. *Летисия Альварес де Толедо* — буэнос-айресская знакомая Борхеса, позже упомянута в новелле «Вавилонская библиотека».

Юг — так у коренного буэнос-айресца Борхеса (так называемого портеньо) обычно обозначаются старые, южные районы столицы.

Эваристо Каррьега
(Evaristo Carriego)
1930

Сборник, как и позднейшее «Обсуждение», вышел в издательстве Мануэля Глейзера (Борхес упоминает его в заметке тридцатых годов «Я — еврей»). При жизни Борхеса именно эта книга, не раз печатавшаяся отдельными изданиями, открывала собрания борхесовской прозы.

Стр. 103. *Эваристо Каррьега* (1883—1912) — аргентинский лирик и драматург, знакомый семейства Борхесов, поэт буэнос-айресских предместий, символическая топография, мифология, язык которых собственно и составляют предмет борхесовской книги.

Вступление

Стр. 105. ...*слепой пират Стивенсона*... — Пью из «Острова сокровищ», ему посвящен сонет в сб. «Создатель».

...*предатель, бросивший друга*... — Отсылка к роману Герберта Уэллса «Первые люди на Луне».

...*странник по временам*... — Эпизод из его же романа «Машина времени», позже Борхес упоминает его в эссе «Цветок Колриджа».

...*дух в Соломоновом кувшине*... — Эпизод «Повести о медном городе» из «Сказок тысячи и одной ночи».

...*хорасанский пророк в маске*... — См. ниже рассказ «Хаким из Мерва» и комментарий к нему.

Истории о всадниках

Стр. 109. *Апарисио Саравия* (1855–1904) — уругвайский военный и политический деятель, последний «каудильо» Ла-Платы; упомянут также в рассказе «Вторая смерть».

Луис Мельян Лафинур — уругвайский родственник семейства Борхесов.

Рикардо Лопес Хордан (1822–1889) — аргентинский военачальник, возглавил мятеж против губернатора провинции Энтрер-Риос Х. Х. де Уркисы.

Ричард Бертон (1821–1890) — английский писатель, путешественник, исследователь Востока и Латинской Америки; его переводы Борхес разбирает в эссе «Переводчики „Тысячи и одной ночи“».

Стр. 109. *Аммиан Марцеллин* (ок. 330 — ок. 400) — римский историк; цитируется его частично сохранившийся труд «Деяния» (XXXI, 2, 4).

Стр. 110. *Рене Груссе* (1885–1952) — французский историк, цитируемая книга посвящена Аттиле, Чингисхану и Тимуру.

Стр. 111. *Бартоломе Идальго* (1788–1822) — уругвайский поэт, один из первооткрывателей гаучистской темы в литературе Ла-Платы; в 1955 г. Борхес (вместе с А. Бьоме Касаресом) выпустил двухтомную антологию поэзии гаучо и много раз писал о ее представителях.

Иларио Аскасуби (1807–1875) — аргентинский поэт и прозаик, эссе Борхеса о нем вошло в книгу «Расследования» (1925).

Антонио Луссич (1848–1928) — уругвайский писатель, его книгу «Три гаучо с Восточного берега и разбойник Сантос по кличке Светлячок» Борхес рецензировал в 1932 г.

Стр. 112. *Пайядор* — исполнитель песен в народном духе.

«*Дон Сегундо Сомбра*» (1926) — роман о гаучо аргентинского поэта и прозаика Рикардо Гуиральдеса, друга юности Борхеса (они сотрудничали в журнале «Мартин Фьерро»).

Стр. 113. *Вильгельм Капелле* (1871–1961) — немецкий историк греческой культуры, издатель и переводчик философских текстов Античности; в 1938 г. Борхес рецензировал его книгу «Досократики».

Клинок

Стр. 114. *Такуарембо* — район в Уругвае, позже Борхес поместил туда героев новеллы «Мертвый».

История танго

Стр. 115. «*Ким*» (1901) — роман Редьярда Киплинга.

...*составленной Иорданом...* — «О происхождении и деянии готов» (206).

В «*Илиаде*» говорится... — Цитируются соответственно песнь XI (13—14) и VI (505—512).

...*рапсод именует сражение... игрой клинков...* — «Беовульф» (16, 1042).

Стр. 116. ...*Гюго... говорит о солдатах...* — В стихотворении «Ватерлоо».

Батерия, Верхний Квартал — районы старого Буэнос-Айреса, опозитизированные танго.

Висенте Росси (1871—1945) — уругвайский писатель, этнограф, языковед итало-швейцарского происхождения, очеркист уходящих традиций Ла-Платы; Борхес здесь имеет в виду его книгу о танго «Дело рук негров» (1926), которую он рецензировал. В 30-е гг. Борхес, внимательно следивший за работой Росси, не раз публиковал его заметки в субботнем приложении к газете «Критика» («Пестрое обозрение»), где тогда работал и много печатался сам.

«*Паулино Лусеро*» (1872) — сборник стихов Х. Аскасуби.

Стр. 117. В *одном из диалогов... Уайльда...* — В эссе «Критик как художник» (ч. 1).

«*Марна*» — танго аргентинского композитора Эдуардо Ароласа (1892—1924); «*Дон Хуан*» — танго Висенте Греко (1888—1924). Борхес упоминает обоих в стихотворении «Танго» (сб. «Иной и прежний» — наст. изд., т. 2, с. 595).

Майпу — равнина в Чили, где 5 апреля 1818 г. освободительная армия генерала Сан-Мартина дала бой испанцам.

Аякучо — город на юге Перу, где 9 декабря 1824 г. армия патриотов разбила последнюю крупную группировку испанских войск.

Бразильская война — вторжение бразильских войск в Ла-Плату в 1827 г., тогда же закончившееся победой войск Ла-Платы под Итусаинго.

Хусто Хосе де Уркиса (1800 или 1801—1870) — аргентинский государственный и военный деятель, противник диктатуры Росаса, которого разбил в феврале 1852 г. под Касерос.

Парагвайская война — отпор объединенных войск Аргентины, Бразилии и Уругвая под командованием Б. Митре вторжению армий парагвайского диктатора Франсиско Соланы Лопеса; продолжалась с 1865 по 1869 г., закончилась победой Митре.

Обсуждение
(Discusión)
1932

Одна из последних версий реальности

Стр. 121. *Альфред Кожибский* (1879—1950) — американский философ, основатель общей семантики.

Стр. 123. *Фриц Маутнер* (1849—1923) — немецкий литератор, автор «Философского словаря» (1910), одной из настольных книг Борхеса.

Гаспар Мартин — аргентинский журналист.

Стр. 124. *Роберт Клайв* (1715—1784) — деятель британской колониальной администрации в Индии, первый губернатор Бенгалии.

Уоррен Хастингс (1732—1818) — чиновник британской администрации в Индии, обвинялся в крупных финансовых махинациях.

Суеверная этика читателя

Стр. 127. *Бальтасар Грасиан-и-Моралес* (1601—1658) — испанский священнослужитель, писатель, теоретик искусства барокко.

Стр. 128. «*Гусман де Альфараче*» (1599) — авантюрный роман испанского писателя Матео Алемана, который Грасиан упоминает в своем трактате «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (1642).

Поль Груссак (1848—1929) — аргентинский писатель, по происхождению француз, в Ла-Плате с 1866 г. Один из предшественников Борхеса на посту директора Национальной библиотеки (в 1885—1929 гг.), ему в книге «Обсуждение» посвящено отдельное эссе (см. ниже). Кроме того, Борхес упоминает Груссака в своем стихотворении «О дарах» и эссе «Искусство оскорбления». Сборник статей Груссака о литературе вошел в борхесовское собрание «Личная библиотека».

Стр. 129. *Сэмюэл Батлер* (1835—1902) — английский писатель-моралист, автор романов-антиутопий. Переводил Гомера, оставил ряд трудов по гомеровскому вопросу.

Стр. 130. *Гейне... прославил его навсегда...* — В статье «Введение к „Дон Кихоту“» (1837).

Стр. 131. *Валери* — в его дневниковых записях цитируется поэма Жана де Лафонтена «Адонис» (1658).

Оправдание каббалы

Стр. 132. «*Formula consensus helvetica*» (1549) — соглашение, заключенное в Цюрихе с целью положить конец реформационным спорам о природе Христа и таинстве святого причастия.

Стр. 134. *Иеремия Тейлор* (1613—1667) — английский священник, мастер проповеднического красноречия, близкого к прозе барокко.

Иринеи Лионский (ок. 130 — ок. 200) — церковный писатель; цитируется его труд «Против ересей» (II, 7).

Данте представил их в образе... — «Рай», XXXIII, 117.

Павлин Ноланский (352—431) — церковный деятель, латинский христианский поэт.

Афанасий Александрийский (295—373) — церковный деятель и писатель, автор трактата «О Святой Троице» и др.

Македоний (IV в.) — епископ Константинополя; сблизился с еретиками и основал секту «пневматомахов» (иначе — македониан), отрицавших единосущность Святого Духа Отцу и Сыну.

Социнианцы — последователи реформатора Фауста Социна (1539—1604), отрицавшего догмат о Троице, божественную природу Христа, первородный грех и вместе с тем кальвиновское учение о предопределении.

Стр. 135. *Гиббон* — имеется в виду 50-я глава его труда «История упадка и разрушения Римской империи», одной из настольных книг Борхеса.

Оправдание Псевдо-Василида

Стр. 137. *Василид* — сирийский богослов-гностицист первой половины II в.

...*вычитал у Кеведо...* — Цитируется его сатира «Свинарники Плутона» (изд. 1627).

Стр. 137. *Николай Антиохийский* — диакон Иерусалимской церкви, основатель секты николаитов.

Карпократ — александрийский гностицист первой половины II в.

Керинф — гностицист египетской ветви, его упоминает Иринеи («Против ересей», I, 26).

Эбион — имеется в виду учение эбионитов (эвионитов, по-еврейски — «нищих»), которых Тертуллиан («Опровержение еретиков», XXXIII) ошибочно возвел к некоему несуществующему Эвиону; на эту ошибку указывал Гиббон («История...», 15).

Валентин (? — ок. 160) — гностик египетской ветви; Тертуллиан, написавший против ереси валентинианства отдельный трактат, называл Валентина «платоником» («Опровержение...», XXX).

Джордж Роберт Стоу Мид (1863—1933) — английский исследователь раннего христианства, гностических и герметических традиций.

Вольфганг Шульц (1881—1936) — австрийский историк поздней Античности.

Вильгельм Буссе (1865—1920) — немецкий теолог, исследователь иудаизма и раннего христианства.

Стр. 138. *Адольф Хильгенфельд* (1823—1907) — немецкий библиист, исследователь раннего христианства.

Стр. 139. *Саторнил* — гностик начала II в.

Абракас — верховное существо в мифологии гностицизма, сумма числовых эквивалентов греческих букв его имени составляет 365, символизируя полноту творческих сил мира.

Стр. 140. *Симон Маг* (Симон-волхв) — сирийский проповедник и врачеватель I — II вв., родом из Самарии, основатель гностической секты, развил свое гедонистическое учение в форме комментария к Книге Бытия; о нем и его спутнице Елене писал Ириней («Против ересей», I, 23).

...*призрак бедной царицы*. — О Елене Троянской как наваждении (см. микронovelлу Борхеса «Четыре цикла») писал греческий поэт Стесихор, этот сюжет использовал Еврипид в драме «Елена».

Эндрю Лэнг (1844 — 1912) — английский (шотландский) писатель, историк и библиофил.

Стр. 141. *Вселенная... началась не во времени...* — Цитата из «Исповеди» Августина (XI, 30).

...*«жизнь есть болезнь духа...»* — Новалис, «Фрагменты» (№ 1975).

...*«настоящей жизни нет...»* — Рембо, «В бреду, часть I» (книга «Лето в аду»).

Иоганн Вильгельм Риттер (1776—1810) — немецкий ученый и философ из круга иенских романтиков, развивал натурфилософское учение о единстве космоса «сидеризм» (от латинского «siderius» — звездный).

Допущение реальности

Стр. 143. *Юм раз и навсегда заметил, что аргументы Беркли...* — Цитируется трактат Юма «Исследование о человеческом разуме».

ском познании» (XII, ч. I), где он полемизирует с положениями труда Беркли «Опыт новой теории зрения»; раньше Борхес приводил эту цитату в эссе «Пампа» (1927), позже — повторит ее в новелле «Тлён, Укбар, Орбис Терциус».

Стр. 143. ...*доводы Кроче...* — Имеется в виду центральное положение его труда «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902).

Стр. 146. *Мэтью Арнольд* (1822 — 1888) — английский поэт, эссеист, литературный критик; здесь имеется в виду его полемика о принципах перевода с эллинистом *Фрэнсисом Уильямом Ньюменом* (1805 — 1897), которую Борхес упоминает и в эссе «Переводчики Гомера» (сб. «Обсуждение»).

...*отцовство одного из героев «Lehrjahre»...* — Речь идет об отцовстве Вильгельма Мейстера.

Стр. 147. «*Morte d'Arthur*» (1830) — эпическая стилизация Теннисона, цитируется ее начало (строки 1 — 12).

Таким же манером действует Моррис... — Цитируется его поэма «Жизнь и смерть Ясона» (IV, 642 — 648).

Стр. 148. «*Слава дона Рамиро*» (1908) — исторический роман аргентинского писателя Энрике Ларреты; Борхес упоминает его в новелле «Пьер Менар, автор „Дон Кихота“». Некоторые черты стилистики Ларреты спародированы Борхесом и Бьоме Касаресом в книге «Шесть задач для дона Исидро Пароди», где писатель выведен в образе Хервасио Монтенегро.

Стр. 149. *Джозеф фон Штернберг* (1894 — 1969) — американский кинорежиссер, выходец из Австрии; Борхес рецензировал его фильмы в журналах 1930-х гг. и не раз говорил о влиянии их поэтики на свою раннюю прозу.

Джордж Мур (1852 — 1933) — английский (ирландский) писатель символистского направления, близкий к кругу У. Б. Йейтса.

...*одна из строк Киплинга...* — из его «Стихов о трех котиколовах» (1893).

Повествовательное искусство и магия

Стр. 150. *Аполлоний Родосский* (ок. 295 — ок. 215 до н. э.) — греческий поэт, филолог, библиофил, глава Александрийской библиотеки.

Стр. 153. *Джон Ламприер* (1765 — 1824) — английский лексикограф, составитель регулярно переиздающегося по сей день «Классического словаря собственных имен, упомянутых древними авторами» (1788).

Луи Кишера (1799—1884) — французский языковед и лексикограф, составитель распространенной латинской хрестоматии и латинско-французского словаря; ими позднее пользуется заглавный герой борхесовской новеллы «Фунес, чудо памяти».

Пьер Грималь (род. 1912) — французский историк и филолог, исследователь античной цивилизации, составитель «Словаря греческой и римской мифологии».

Страбон — отсылка к его труду «География» (II, 18).

Аполлодор (II в. до н. э.) — греческий историк и филолог, ему приписывается создание мифологического свода «Библиотека».

Стр. 154. ...повторил бы... *Поль Валери*... — Имеется в виду его поэма «Приморское кладбище» с ее сквозным образом морского крова.

Стр. 155. ...*Малларме заметил*... — В ответах на вопросы анкеты «О литературной эволюции» (1891).

Victorieusement fut le suicide beau... — Начальная строка одного из сонетов Малларме.

Стр. 156. *Джоан Кроуфорд* (собственно Люсиль де Сюзр, 1908—1977) — американская киноактриса.

Стр. 157. *Кенельм Дигби* (1603—1665) — английский мыслитель, соединивший физику Декарта с идеями платонизма, автор трактатов «О природе тел» и «О природе души человеческой».

Хосе Антонио Конде (1762—1820) — испанский историк-арабист.

Стр. 158. ...в *фантасмагории Честертона*... — Пересказываются эпизоды из честертоновских новелл «Честный шарлатан» (сб. «Четыре безупречных мошенника», 1930), «Верный предатель» (из той же книги) и «Небесная стрела» (сб. «Недоверчивость отца Брауна», 1926).

Стр. 159. «*Воровской закон*» — прокатное название фильма Дж. фон Штернберга «Подполье» (1927) в Латинской Америке; «*Dishonored*» (1931) — его же фильм с Марлен Дитрих.

Стюарт Гилберт (1883—1969) — английский литературовед, исследователь творчества Дж. Джойса, автор книги о романе «Улисс» (1932), издатель джойсовских писем (1957).

Поль Грассак

Стр. 160. *Альфонсо Рейес* (1889—1959) — мексиканский писатель, переводчик, педагог, общественный и государственный деятель. В 1927—1930 гг. был послом в Аргентине, где они с Борхесом и познакомились. Борхес, высоко ценивший Рейеса как человека классического склада и не раз о нем писавший

(в кн. «Язык аргентинцев», 1928, и др.), посвятил его памяти стихотворение, вошедшее в сб. «Создатель».

Стр. 161. *Facit indignatio versum* — Ювенал, «Сатиры» (I, 79).

Норберто Пиньеро (1858—1938) — аргентинский правовед и историк.

Продолжительность ада

Стр. 163. ...*Тертуллиан... рисовал ее так...* — Борхес цитирует его трактат по труду Гиббона (гл. XV), который заметно украшает и усиливает Тертуллиана.

Стр. 164. ...*литературные преисподние Кеведо...* — Имеются в виду его «Сновидения» (1627) — «Сон о черепахах», «Рассуждение о всевозможных бесах», «Сон о Страшном суде» и др. К фигуре и наследию Кеведо Борхес обращался многократно, эссе о нем входили в сборники «Расследования» и «Язык аргентинцев»; в 1948 г. Борхес сопроводил том стихов и прозы Кеведо своим предисловием, впоследствии включенным в книгу «Новые расследования» (1952).

...и *Торреса Вильяроэля* — Имеется в виду одна из частей его написанных в подражание Кеведо «Назидательных сновидений» — «Ладья через Ахерон, или Адское обиталище Плутона».

...*французский глагол... этимологически восходит...* — В любви к этимологиям Борхес признавался не раз (например, в микроновелле «Борхес и я»); ныне принято, что французский глагол *gêner* восходит к древневерхненемецкой основе, означающей признание под пыткой, тогда как «геенна» — к еврейскому топониму «долина Хинном», названию местности под Иерусалимом, служившей в древности для языческих жертво-приношений и воплощающей для правоверных иудеев грех и погибель.

Сабеи (сабии, мандеи) — древний народ на территории Аравии; Борхес почерпнул сведения о них из работ английского востоковеда Этель Стивенс Драуэр, чью книгу «Сабии Ирака и Ирана» он позднее рецензировал (см. сб. «Оставленное под спудом»).

Стр. 165. ...*ада Бернарда Шоу...* — фрагмент из упомянутой пьесы (наряду с отрывками из Сведенборга и др.) Борхес позднее включил в составленную им вместе с А. Бьоме Касаресом антологию «Книга ада и рая» (1960).

Ричард Уэйтли (1787—1863) — английский (ирландский) священник, логик и теслог, архиепископ Дублина.

Вечное состязание Ахилла и черепахи

Стр. 172. *Франсиско Барнес* (1877–1947) — испанский философ, педагог, переводчик.

Стр. 175. *Лям* — династия императоров Южного Китая (502–557).

Несколько слов об Уолте Уитмене

Стр. 176. ...*первый корабль*... — Отправившийся за золотым руном «Арго» из эпической поэмы Аполлония «Аргонавтика»; позднее эта формула откликнется в стихотворении «Вещи» (сб. «Золото тигров»).

...*Лука*... — Имеется в виду его эпическая поэма «Фарсалия».

...*Камознс*... — В главном труде его жизни, национальном эпосе «Лузиады».

...*круг превращений души*... — Речь идет о незавершенной (сохранилась лишь первая песнь) поэме Джона Донна «Переселение душ» (1601).

...*Мильтон*... — Имеются в виду его библейские поэмы «Потерянный рай» и «Возвращенный рай».

...*Фирдоуси*... — Разумеется свод его поэм «Шахнаме».

Франсиско Каскалес (1564–1642) — испанский литератор, противник Гонгоры.

«*Критикон*» (1651–1657) — роман Грасиана; в цитируемом эпизоде («Библиотека рассудительного мужа») Гонгору попрекают миниатюрностью и незначительностью предметов его поэзии (она у этого автора, вообще говоря, принципиальная и демонстративная).

Как и Патер... — Подразумевается книга эссе Уолтера Патера «Ренессанс» (глава «Школа Джорджоне»); позднее Борхес не раз возвращается к этой мысли.

...«*Мир существует*...» — Не раз цитируемая Борхесом фраза из ответов Малларме на анкету «О литературной эволюции», позже повторенная автором в эссе «Книга как орудие духа» (1895).

Стр. 177. *Барбюс*... — Упоминается его ранний роман «Ад» (1908).

Лэселз Эберкромби (1881–1938) — английский поэт и литературный критик.

Эдмунд Уильям Госс (1849–1928) — английский писатель, литературный критик, сын ученого-натуралиста Ф. Г. Госса (Бор-

хес посвятил ему эссе «Сотворение мира и Ф. Госс»), автор автобиографического романа «Отец и сын» (1907, опубл. анонимно).

Стр. 178. *Сильс-Мария* — горное селение в Швейцарии, где Ницше явился образ заглавного героя его философской рапсодии «Так говорил Заратустра» (об этом говорится в его стихотворении «Сильс-Мария», приложенном к трактату «Веселая наука»).

Ватек — девятый халиф из рода Аббасидов, заглавный герой французской сказочной повести английского прозаика Уильяма Бекфорда (Борхес посвятил ей эссе, вошедшее в книгу «Новые расследования»).

Эдмон Тэст — персонаж цикла новелл Поля Валери, герой и мученик разума, которому он пытается полностью подчинить свои способности и жизнь.

Генри Сейдел Кэнби (1878—1961) — английский педагог, историк литературы и языка.

Марк Ван-Дорен (1894—1972) — американский поэт и литературный критик.

Стр. 182. *Джеймс Элрой Флекер* (1884—1915) — английский поэт и прозаик.

Константен Франсуа де Шасбеф, граф де Вольней (1757—1820) — французский философ, наследник просветителей.

...*Ницше посмеялся над... тезисом о цикличности истории...* — См. эссе «Циклическое время» и «Учение о циклах» (и комментарий к ним).

Стр. 183. *Со времен Горация...* — Имеется в виду его ода «Создал памятник я...» (III, 27).

...*Not marble...* — Шекспир, сонет LV.

Оправдание «Бувара и Пекюше»

Стр. 192. «*Бувар и Пекюше*» (1881) — незавершенный роман Флобера.

Реми де Гурмон (1858—1915) — французский прозаик, литературный и художественный критик-символист.

Эмиль Фаге (1847—1916) — французский историк литературы и литературный критик, пересказывается восьмая глава его книги «Флобер».

Альберто Герчунофф (1883—1949) — аргентинский писатель; в 1951 г. Борхес написал предисловие к его книге «Возвращение Дон Кихота» (вошло в борхесовский сборник «Предисловия»).

Панглосс и Кандид — персонажи философской повести Вольтера «Кандид, или Оптимист».

Стр. 193. ...*превратили Флобера в Бувара и Пекюше...* — Сам автор писал племяннице 21 августа 1874 г.: «Глупость моих чудаков передается мне».

Пер Гюнт — заглавный герой драматической поэмы Ибсена.

Анри Сепар (1851—1924) — французский писатель и литературный критик.

Рене Дюмениль (1879—1967) — французский историк литературы.

Стр. 194. *Флобер заявлял...* — В письме 16 декабря 1879 г. Гертруде Теннан.

Клод Дижон — французский историк литературы, имеется в виду его написанная в соавторстве с Р. Дюменилем книга «Вокруг Флобера» (1912).

...*фразу Мопассана...* — Из эссе о Флобере, опубликованном в 1884 г. в «Синем журнале» и тогда же — в качестве предисловия к тому писем Флобера Жорж Санд.

...*слово «болваны».* — Ср. в письме Флобера к Роже де Женетт, март 1878 г.: «Как вызвать интерес с помощью двух болванов, рассуждающих о литературе?»

Господь избрал немудрое мира... — 1 Кор 1:27.

«*Жив-Человек*» — заглавный герой романа Честертона.

Стр. 195. ...*в «First Principles»... сказано...* — См.: «Основные начала» (1, 1, 4 и 1, 1, 23).

Агриппа — греческий философ, доводы его последователей излагают Секст Эмпирик («Пирроновы положения», 1, 164—177) и Диоген Лаэртский («О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов», IX, 88—101).

Стр. 196. «*Ars Magna*» (опубл. 1480) — труд о моделирующей системе универсальных символов; Борхес писал о нем в заметке «Логическая машина Раймунда Луллия».

Рене Дешарм (1881—1925) — французский историк литературы, имеется в виду его книга «Вокруг „Бувара и Пекюше“» (1921).

...*отмечает Клод Дижон...* — В книге «Окончательный образ Флобера».

Стр. 197. «*Свод глупостей*» — собрание записей Флобера за многие годы; по замыслу заключительных глав «Бувара и Пекюше» именно эти заметки (включая флоберовский «Лексикон прописных истин») должны были переписывать его герои, вернувшись к своему первоначальному занятию.

Флобер как образец писательского удела

Стр. 198. *Джон Мидлтон Мерри* (1889—1957) — английский историк литературы, литературный критик; Борхес ссылается на его статью «Гюстав Флобер» (1921), позднее вошедшую в книгу «Местожителства духа» (т.1, 1931).

«...существо неверное, летучее и священное...» — Платон, «Ион» (534b).

Стр. 199. ...*доктрина... Эдгара По...* — В частности, имеется в виду известное эссе Эдгара По «Философия творчества» (1846).

Александр Македонский еженощно клал под подушку кинжал... — Плутарх, «Александр» (VIII).

Петрарка... увидел... материал для эпоса... — речь идет о его незавершенной латинской поэме «Африка».

Стр. 200. «*Matière de Bretagne*» — свод средневековых сказаний бретонского цикла, легенд о короле Артуре и рыцарях Круглого стола.

В «Илиаде»... — Песнь III, 125—128.

Стр. 201. *В «Энеиде»...* — Книга I, 456—493.

«*Проза родилась недавно...*» — Из письма Флобера Луизе Коле 24 апреля 1852 г.

«*Роман ждет своего Гомера.*» — Из письма ей же 17 декабря 1852 г.

«...*удачная строка Буало ничуть не хуже...*» — Из письма ей же 25—26 июня 1853 г.

«...*глубоко не случайной связью...*» — Из письма Жорж Санд 3 апреля 1876 г., где Флобер возводит эти взгляды к платонизму.

Стр. 202. ...*незримо, как Бог среди своих созданий...* — Ср. в письме Л. Коле 27 марта 1852 г.: «Художник должен так извернуться, чтобы внушить потомству, будто его и не существовало»; в письме м-ль Леруайе де Шантепи 18 марта 1857 г.: «Художник в своем творении должен быть, как Бог в мироздании, невидим и всемогущ...» (перевод Е. Лысенко и Н. Кулиш).

«*The Old Wive's Tales*» (1908) — роман английского прозаика Арнолда Беннета.

«*O primo Basilio*» (1878) — роман португальского писателя Жозе Марии Эсы де Кейроша.

Аргентинский писатель и традиция

В основе эссе, которое включается в состав сборника лишь с 1957 г., — устное выступление в декабре 1951 г.

Стр. 204, *Рикардо Рохас* (1882—1957) — аргентинский писатель, историк, автор многотомной «Истории аргентинской литературы» (1917—1921). Его книга закрепила официальную, почвенническо-националистическую версию культурной истории страны, которая сложилась вокруг столетнего юбилея независимой Ла-Платы (1816—1916).

Бартоломе Митре (1821—1906) — аргентинский военный и государственный деятель, писатель-публицист.

Стр. 206. ...*пайяду между Мартином Фьерро и Негром*. — Гл. XXX второй части поэмы.

Энрике Банс (1888—1968) — аргентинский поэт; один из сонетов его книги «Урна» (1911) Борхес приводит в заметке 1936 г. в журнале «Очаг», а потом разбирает в лекции «Поэзия», вошедшей в книгу «Семь вечеров».

Стр. 207—208. ...*в Коране... нет ни одного упоминания о верблюдах...* — Гиббон («История...», гл. 50) пишет, что любивший молоко Магомет предпочитал коровье и не упоминал о верблюдицах, однако верблюдицы в Коране все-таки упоминаются (сура 91 «Солнце», 13).

Стр. 211. ...*эссе... Веблена...* — Отсылка к эссе «Интеллектуальное превосходство евреев в современной Европе» (1919).

Стр. 212. *Платон говорил...* — «Ион» (533d—534d).

Заметки

Стр. 214. ...*чудесных и ледящих историй...* — речь идет соответственно о романах «Машина времени», «Остров доктора Моро», «Первые люди на Луне».

Стр. 215. *Эдвард Каснер* (1878—1955) — американский математик.

Джордж Генри Льюис (1817—1878) — английский философ, историк философии, литературный критик.

Бэзил Генри Лиддел Гарт (1895—1970) — английский военный историк; на его книгу ссылается рассказчик в борхесовской новелле «Сад расходящихся тропок».

Густав Спиллер (1864—?) — английский философ и психолог.

Луицен Эгбертус Ян Броувер (1881—1966) — голландский математик, один из основателей топологии.

Чарлз Говард Хинтон (1791–1873) — английский мыслитель, близкий к теософии; Борхес упоминает его в новелле «There are more things».

Стр. 214. *Жерар Дезарг* (1591–1661) — французский геометр, теоретик архитектуры, учитель Паскаля.

Луис Бараона де Сото (1548–1595) — испанский врач и поэт, автор поэмы по мотивам Ариосто «Слезы Анхелики» (1586).

Стр. 216. *Джералд Хэрд* (1889–1971) — английский публицист.

Бенито Херонимо Фейхоо-и-Монтенегро (1676–1764) — испанский священник-францисканец, писатель-эрудит, автор ряда энциклопедических трудов, среди которых — «Всемирное критическое обозрение» (1726–1739).

Стр. 218. *Animalibus tantum quod brevissimum est...* — Сенека, «Письма к Луцилию», СХХIV, 17.

Эдвард Карпенгер (1844–1929) — английский писатель, автор популярных в свое время книг «Упрощение жизни» (1884), «Цивилизация: причина и лечение» (1889) и др.

Чарлз Уэбстер Лидбетер (1847–1934) — английский эзотерический мыслитель.

Джон Уильям Данн (1875–1949) — английский мыслитель, близкий к теософии и другим неклассическим направлениям постпозитивистской мысли. Борхес посвятил ему эссе «Время и Дж. У. Данн».

Петр Успенский (1894–1957) — американский эзотерический мыслитель, выходец из России.

Стр. 219. *Гилберт Уотерхауз* (1888–?) — английский поэт, историк литературы.

Стр. 220. ...*Ницше писал...* — Борхес цитирует записные тетради Ницше, изданные в Германии в 1931 г. под названием «Непогрешимость развития» (он рецензировал их в заметке 1940 г. «Несколько мнений Фридриха Ницше»).

Фридрих Гундольф (1880–1931) — немецкий историк литературы, влиятельный писатель-эссеист из круга Стефана Георге.

Рой Паскаль (род. в 1904 г.) — английский историк немецкой культуры и идеологии, его книгу «Шекспир в Германии» Борхес рецензировал в 1937 г. в журнале «Очаг».

Стр. 221. *Карл Хайнеманн* (1857–1927) — немецкий филолог; может быть, Борхес имеет в виду его «Историю немецкой поэзии» (1910).

Макс Кох (1855–1931) — немецкий филолог, его «История немецкой литературы» вышла в 1893 г.

Мартин Дэвидсон — английский физик и математик, автор ряда трудов о природе мышления.

Стр. 222. «*Стоикам не нравится...*» — Цицерон, «О дивинации», LII, 118 и LVI, 127.

Стр. 224. *Альдонса* — крестьянка из «Дон Кихота», преобразенная фантазией героя в знатную красавицу Дульсинею.

Кэтрин Хепберн (род. в 1909 г.) — актриса американского театра и кино.

Стр. 225. «*Маска Димитрия*» (1944) — фильм американского кинорежиссера Жана Негулеско по одноименному шпионскому триллеру Эрика Эмблера (1939).

«*Дневник нациста*» — прокатное название «Боевого кино-сборника» номер девять, снятого советскими кинорежиссерами М. Донским и И. Савченко в 1942 г.

«*История доктора Васселя*» (1944) — фильм американского кинорежиссера Сесила Б. де Милля.

Виктор Флеминг (1883–1949) — американский кинорежиссер, известны его фильмы «Остров сокровищ» (1934), «Унесенные ветром» (1939), «Тортилья Флэт» (1942). Фильм «Доктор Джекил и мистер Хайд» вышел в 1941 г.

Рубен Мамулян (1898–1987) — американский кинорежиссер армянского происхождения, в США с 1923 г. Снял фильмы «Доктор Джекил и мистер Хайд» (1932), «Королева Христина» (1933), «Знак Зорро» (1940) и др.

Стр. 226. *Лана Тернер* (собственно Джулия Джина Милдред Фрэнсис, род. в 1920 г.) — американская киноактриса («Почтальон всегда звонит дважды», 1946; «Мот», 1954; «Пейтон Плейс», 1957).

Мириам Хопкинс (1902–1972) — американская актриса театра и кино.

Джордж Рафт (1895–1980) — американский киноактер («Человек со шрамом», 1932, и др.).

Стр. 227. *Лесли Диксон Уэзерхед* (1893–?) — английский священник-методист, религиозный писатель.

Стр. 228. ...*в строке Мильтона...* — «Потерянный рай», 1, 254.

...*Батлер... создал рай...* — Имеется в виду антиутопическая диалогия С. Батлера «Едгин» (1872) и «Возвращение в Едгин» (1901).

Всемирная история беславья
(*Historia universal de la infamia*)
1935

Новеллы печатались в газете «Критика» в 1933—1934 гг.; вторую, не публикуемую здесь часть книги — раздел «И т. д.» — составил монтаж притч на тему двойника, шарлатанства, подмены, извлеченных Борхесом из различных источников («Сказки тысячи и одной ночи», Сведенборг и др.) и печатавшихся прежде в той же газете. Кроме указанных самим Борхесом источников, на рассказы сборника повлияла книга новелл французского писателя-символиста Марселя Швоба «Воображаемые жизни».

Жестокий освободитель Лазарус Морель

Источниками рассказа, по словам Борхеса, послужили автобиографические записки Марка Твена «Жизнь на Миссисипи» (1883; в гл. XXIX автор, в свою очередь, ссылается на «позабытую книгу, изданную с полвека назад») и труд Бернарда Де Вотто «Америка Марка Твена» (1932).

Стр. 233. *Уильям Кристофер Хэнди* (1873—1958) — американский музыкант, руководитель джазового оркестра, автор знаменитого «Сент-Луи блюза» (1914).

Восточный берег — название нынешнего Уругвая до 1815 г. (употребляется и по сей день), до 1830 г. он именовался Восточной провинцией, а затем — Восточной республикой Уругвай.

Педро Фигари (1861—1938) — уругвайский поэт и художник, часто изображал жизнь негров. В 1925—1933 гг. жил в Париже, где выставлял свои картины и выпустил несколько книг с собственными рисунками. Борхесовская «Страничка о Фигари», посвященная одной из выставок художника, появилась в 1928 г. в буэнос-айресском журнале «Критерио», где работали и печатались друзья Борхеса (Ф. Л. Бернардес, Э. Мальеа и др.).

Фалуcho — прозвище Антонио Руиса, аргентинца негритянского происхождения, участника Войны за независимость испанских колоний в Америке, поднявшего мятеж в гарнизоне г. Кальяо и расстрелянного испанцами в 1824 г. В Буэнос-Айресе на площади Ретиро ему установлен памятник, ему посвящены поэмы, исторические труды.

«Аллилуйя» (1929) — фильм Кинга Видора с участием актеров-негров и негритянской музыкой (Борхес также упоминает его в эссе «Наши недостатки»).

Мигель Эстанислао Солер (1783—1849) — аргентинский военачальник, участник Войны за независимость, губернатор Восточной провинции (1814) и провинции Буэнос-Айрес (1820). В бою под Серрито 31 декабря 1812 г. командовал подразделениями, состоявшими из мулатов и негров.

...негр, убивший *Мартина Фьерро*... — Поэма Эрнандеса заканчивается миром. Придуманная «вторая смерть» героя-гаучо — центральной фигуры аргентинской национально-литературной мифологии — станет сюжетом позднейшей новеллы Борхеса «Конец» (сб. «Вымышленные истории»).

Крест и змея — ритуальные символы соответственно христианства и язычества.

Папалоа — жрец негритянского культа «вуду» на Гаити.

Кантомбе (в Бразилии — кандомбле) — экстатическая ритуальная пляска негров в Латинской Америке, описана в рецензировавшейся Борхесом книге В. Росси и не раз изображалась на картинах П. Фигари.

Стр. 234. *Альварес де Пинедо* — испанский мореплаватель. В 1519 г. прошел вдоль северного и северо-западного побережья Мексиканского залива.

Эрнандо де Сото (1500—1542) — испанский конкистадор.

Стр. 235. «*Сойди, Моисей*» — ветхозаветное обращение Бога к пророку Моисею, вошедшее в негритянские духовные песнопения (спиричуэлс).

Стр. 237. *Аль Капоне* (1899—1947), *Багс Моран* — американские гангстеры.

Стр. 241. ...*под именем Сайлеса Бакли*... — Эзра Бакли, скончавшийся в Батон-Руж (название этого города в штате Луизиана упоминается тремя главками раньше), мелькает потом в постскриптуме к борхесовской новелле «Тлён, Укбар, Орбис Терциус».

Беспардонный лжец Том Кастро

Источником рассказа Борхесу послужила статья английского историка и писателя Томаса Секкома (1866—1923) «Самозванец Тичборн» в 26-м томе одиннадцатого издания Британской энциклопедии.

Стр. 244. ...*выдать себя за германского императора*... — Вильгельма II Гогенцоллерна.

Вдова Чинга, пиратка

В качестве источника Борхес, по его словам, пользовался «Историей пиратства» Филиппа Госса (1932).

Стр. 249. ...*слова Айши, сказанные Боабдилу*... — Абу Абдаллах (1460—1526), в испанских романах — Боабдил, последний мусульманский правитель Гранады. О сдаче им своей столицы и словах его матери Айши рассказано в последней главе «Повести о Сегри и Абенсеррахах» (1595) испанского писателя Хинеса Переса де Иты, в книге очерков Вашингтона Ирвинга «Альгамбра» (1832, глава «Памятники царствования Боабдила») и др.

Стр. 252. *Киа-Кинг* — т. е. Цзяцин (1760—1820).

Преступных дел мастер Манк Истмен

Источником Борхесу служили книги упоминаемого в рассказе исследователя гангстерского мира Америки Герберта Эсбери (1891—1963).

Стр. 256. *Манк Истмен* (ок. 1873—1920) — нью-йоркский гангстер.

Стр. 259. *Луис Волхейм* (1880—1931) — американский актер театра и кино.

Стр. 262. *Монфокон* — местность под Верденом. 27 сентября 1918 г. американский отряд разбил здесь части германской армии.

Бауэрри — улица в Нью-Йорке, известная своими притонами.

Бескорыстный убийца Билл Харриган

Источниками рассказа были книги «Век вооруженных парней» Фредерика Уотсона (1931) и «Сага о Билли Киде» Уолтера Бёрнса (1925). В основе образа заглавного борхесовского героя — биография Генри Маккарти, он же Уильям Бонни (1859—1881), по прозвищу Малыш Билли («Билли Кид»).

Стр. 264. *Брайем Янг* (1801—1877) — глава религиозной общины американских мормонов (с 1844 г.); молва приписывала им многоженство.

Неучтивый церемониймейстер Котсуке-но-Суке

Некоторые мотивы рассказа Борхес, по его свидетельству, почерпнул из «Сказаний Старой Японии» (1919) Алджернона Бертрама Фримена Митфорда. «Мечь сорока семи ронинов» — сюжет, многократно использованный японской литературой, театром и кино.

Стр. 268. *Ако* — крупный феодальный клан в Японии.

Стр. 269. *Оиси Кураноскэ* — старшина самураев из клана Ако, вместе с шестнадцатью другими воинами покончил самоубийством 4 февраля 1704 г. Ему посвящено несколько рассказов Акутагавы — «Оиси Кураноскэ в один из своих дней» и др.

Хаким из Мерва, красильщик в маске

В качестве своих источников Борхес указывал «Историю Персии» П. М. Сайкса (1915) и «арабскую хронику» в переводе Александра Шульца (1927); последняя — мистификация, приписанная другу Борхеса Алехандро Шульцу Солари (упоминаемому в эссе «Кёнинги», «По поводу классиков» и др.). Некоторые исследователи видят в новелле влияние рассказа Марселя Швоба «Король в золотой маске».

Стр. 274. *Анхелика Окампо* (1891—1977) — одна из сестер Окампо, близких друзей Борхеса.

Аль Моканна — под этим именем известен вождь арабского религиозного движения 776—783 гг.; в Европу сведения о нем проникают во второй половине XVIII в., в 1787 г. его краткую биографию написал молодой Наполеон Бонапарт.

Аль Балазури (?— до 892) — арабский историк.

Ибн Аби Тахир Тайфур (819 или 820 — 893) — арабский писатель и историк.

Пауль Хорн (1863—1908) — немецкий востоковед-иранист.

Перси Молворт Сайкс (1867—1945) — английский ориенталист, географ, путешественник по Востоку.

Стр. 275. *Год Креста* — имеется в виду, нашей эры.

Шаабан — восьмой месяц мусульманского календаря.

Стр. 277. *Раджаб* — седьмой месяц мусульманского календаря, отмеченный праздником «мирадж» в честь легендарного ночного полета пророка Мухаммада из Мекки в Иерусалим на волшебном коне Аль-Бурак (Коран, XVII).

Стр. 278. *Мухамед аль Махди* — мусульманский правитель 775—785 гг.

Стр. 279. *Земля... это просто ошибка...* — По словам гностического Евангелия от Филиппа, «мир создан по ошибке»; в стихотворении Поля Валери «Набросок змея» (книга «Чары», 1922): «Мироздание — ошибка // В чистоте небытия».

Зеркала и деторождения отвратительны... — Эту фразу друг Борхеса Сантьяго Дабове (см. о нем в примеч. к т. 3 наст. изд.) возьмет в качестве эпиграфа к своей новелле «Предчувствие», опубликованной в еженедельном приложении к газете «Критика» в том же 1934 г.; позже Борхес повторит ее в рассказе «Тлён, Укбар, Орбис Терциус».

Мужчина из Розового кафе

В 1957 г. по рассказу снял фильм аргентинский кинорежиссер Рене Мухика, в 1990-м — испанский режиссер Херардо Вера.

Стр. 281. *Энрике Аморим* (1900—1960) — уругвайский прозаик, был женат на двоюродной сестре Борхеса. В 1934 г. Борхес и Аморим проехали по глухим северным районам Уругвая (об этом упоминается в новелле «Фунес, чудо памяти»). Тогдашние наблюдения дали основу многим борхесовским рассказам, включая уругвайский эпизод в новелле «Конгресс». В 1937 г. Борхес написал предисловие к немецкому изданию одного из гаучистских романов Аморима, которые ставил гораздо выше канонизированного в Ла-Плате «Сегундо Сомбры» Гуиральдеса.

Стр. 281. *Николас Паредес* (?—1929) — один из буэнос-айресских поножовщиков; Борхес познакомился с ним, работая над книгой о Каррье, и несколько раз упоминал его в своих рассказах.

Морель — персонаж новеллы «Жестокий освободитель...» из этой же книги. Поздней его фамилию взял для заглавного героя своего фантастического романа А.Бьой Касарес.

...слепого мулата, пилившего скрипку... — Не исключен намек на известное танго Омеро Манци «Слепой со скрипкой» (1924).

История вечности
(Historia de la eternidad)
1936

История вечности

Стр. 291. В одном отрывке из «Эннеад»... — «Эннеады», ч. III, кн. VII.

В «Тимее»... — «Тимей», 37d.

«В сумерках река времени...» — Цитируется стихотворение Унамуно из его книги «Четки сонетов» (1911).

...объекты Уайтхеда... — Концепцию вечных сущностей, близких к идеям Платона, А. Н. Уайтхеда развивал в труде «Наука и современный мир» (гл. X) и др.

Брэдли отвергает... — Излагаются положения его центрального труда «Видимость и сущность» (1893).

Стр. 293. ...*тот поразительный словарь*... — Имеется в виду Французский энциклопедический словарь, в борхесовской заметке о нем в журнале «Очаг» (1936) приводится та же формулировка, которую сам Борхес возводит к Груссаку.

Пауль Дейссен (1845—1919) — немецкий историк философии, последователь Шопенгауэра, изучал платонизм в его связи с индийской мыслью.

Стр. 295. *Педро Малон де Чайде* (1530?—1596?) — испанский мистический писатель, монах-августинец; цитируется его трактат «Обращение Магдалины» (ч. IV, параграф LIV).

Стр. 296. *Ибн Туфейль* (1116—1185) — ученый и философ мусульманской Испании; имеется в виду его философская утопия «Повесть о Хайяе ибн Якзане», действие которой, как и у Дефо, развивается на пустынном острове, куда волей случая заброшен герой.

Китс очень недалек от истины... — Пересказывается VII строфа его «Оды к соловью».

Шопенгауэр тоже вносит свою лепту... — «Мир как воля и представление» (т. 2, параграф 41).

Платон предлагает... — «Государство», кн. X.

Стр. 299. *Фурвьер* — холм в г. Лионе с руинами римского поселения Лугдунум, музеем и базиликой Богоматери, возведенной на месте древнего языческого жертвенника.

Стр. 300. *У Данте она изображена*... — повторение пассажа из эссе «Оправдание каббалы».

Стр. 302. «*Один день перед Господом*...» — 2 Пет 3:8.

...*стеклянное море*... — Откр 4:6; 15:2.

Стр. 302. ...багряный зверь... — Откр 17:3.

...птиц, пожирающих трупы... — Откр 19:17–18.

«Я есмь Альфа и Омега...» — Откр 1:8; 21:6.

Стр. 303. ...всцелое и совершенное обладание беспредельной жизнью... — Бозций, «Утешение философией», V, VI.

Ханс Лассен Мартенсен (1808–1884) — датский богослов, философ-гегельянец, университетский наставник С. Кьеркегора.

Стр. 304. ...в Первой Книге Царств... — 23:11.

...в Евангелие от Матфея... — 9:21.

Стр. 305. ...последним страницам «Улисса»... — Речь идет о семнадцатой главе («Итака»), написанной в форме пародии на катехизис.

Стр. 306. ...комедийный герой... — Господин Журден из мольеровской комедии «Мещанин во дворянстве».

Стр. 308. ...чтение стихов на память... — Августин, «Исповедь», XI, 28.

Стр. 312. Томас Тейлор (1758–1835) — английский литератор, переводчик Плотина.

Эрик Робертсон Доддс (1893–1979) — английский поэт (в 1920 г. Борхес перевел одно из его стихотворений), историк античной культуры.

Альфред Фуйе (1838–1912) — французский философ, историк философии, исследователь этнопсихологии.

Стр. 312. Эдуард Рудольф Гризебах (1845–1906) — немецкий писатель, переводчик восточной словесности, исследователь немецкой литературы, издатель и комментатор Шопенгауэра.

Анхель Кустодио Вега (1894–1973) — испанский историк религии и словесности, публикатор испанских мистиков.

Кёнинги

Стр. 313, 314. «Сага о Греттире», «Сага о Ньяле» — крупнейшие и наиболее известные исландские саги.

Стр. 314. Рэв Гестссон (XI в.) — исландский скальд, многократно цитируется в «Младшей Эдде».

Феликс Ниднер (1859–1934) — немецкий филолог-скандинавист.

Эгиль Скалагримссон (между 910 и 990) — исландский викинг и скальд, заглавный герой «Саги об Эгиле» (в конце жизни включена Борхесом в его «Личную библиотеку»).

Стр. 315. Педро Тельес Хирон, герцог де Осуна (1597–1624) — испанский политический и военный деятель. Сонет Ке-

ведо на его смерть Борхес разбирает в эссе «Кевето» (сб. «Новые расследования»), лекции «Поэзия» (кн. «Семь вечеров»).

Стр. 316. «*В тот час, когда в амфитеатре дня...*» — Следующие далее строки, впервые опубликованные в 1700 г. в собрании сочинений Грасиана, ему не принадлежат: Грасиан допускал, что здравомыслящий человек еще может сочинить один стих, но уж, конечно, удержится от того, чтобы подобрать к нему второй. О мнимом авторстве Грасиана писал по этому поводу Альфонсо Рейес в одной из своих рецензий 1915 г.

Хохлаток поднебесного двора... — Эту строку Борхес потом иронически процитирует в своем стихотворении «Бальтасар Грасиан».

Тиндарей — в греческой мифологии спартанский царь, муж Леды, которая то ли сама снесла, то ли нашла и сберегла то яйцо, из которого родилась дочь Зевса, знаменитая Елена (впоследствии виновница Троянской войны).

Стр. 317. *Петр Хризолог* (Златослов, 380–450) — христианский богослов, архиепископ Равенны; «*Панегирик*» — «Панегирик императору Траяну» Плиния Младшего. Борхес цитирует здесь первое рассуждение из грасиановского трактата «Остроумие, или Искусство изощренного ума».

Карл Густав Конрад (1881–?) — немецкий филолог, переводчик «Младшей Эдды».

Стр. 319. «*Сага об Инглингах*» — открывает «Круг земной», свод сказаний, составленный Снорри Стурлусоном.

Стр. 323. *Ликофрон* (III в. до н. э.) — греческий поэт и филолог, автор поэмы о гибели Трои «Александра» (т. е. Кассандра). Борхес упоминает его также в эссе «Метафора».

Эйвинд Погубитель Скальдов (?– ок. 990) — норвежский скальд, придворный короля Хакона Доброго.

Стр. 324. *Маркус* — норвежский скальд, его стихи не раз приводятся в «Младшей Эдде».

Стр. 325. «*Бестиарий*» — имеется в виду древнеанглийский сборник из трех стихотворений: о пантере, ките и куропатке.

Бруннанбург — город в Англии, место победы англичан над объединенными силами скоттов и викингов; согласно «Саге об Эгиле», в бою принимал участие Эгиль Скаллаgrimсон. Под 937 г. в «Англосаксонской хронике» дошла хвалебная песнь, посвященная этой битве, в XIX в. ее переложил английскими стихами любимый Борхесом-отцом, а затем и сыном Альфред Теннисон. Стихотворение об этом есть и у самого Борхеса (сб. «Сокровенная роза»).

Стр. 326. *In the desert where the dung-fed* — из стихотворения Киплинга «Песня для банджо» (1894).

That dolphin-torn — из стихотворения Йейтса «Византия» (1930).

Шуль-Солар (наст. имя — Оскар Агустин Алехандро Шульц Солари, 1887—1963) — аргентинский живописец-авангардист, литератор-языковтворец (выдвинул утопический проект двух искусственных языков — национального и всемирного). По отцу — рижский еврей, по матери — итальянец, он в 1912—1924 г. жил в Европе, с 1924 г., после возвращения в Буэнос-Айрес, близок к кругу столичного журнала «Мартин Фьерро». Друг юности Борхеса, иллюстрировал сборник его эссеистики «Язык аргентинцев», книгу «Образчик смерти» Борхеса и А. Боя Касареса, участвовал в выставках вместе с сестрой писателя, художницей Норой Борхес. В 1977 г. Борхес торжественно открывал в Париже большую ретроспективу живописи А. Шуль-Солара.

Стр. 327. *Нам остались считанные слова.* — Ср. эту формулу позднее в финале рассказа «Бессмертный».

Стр. 329. *Нора Ланге* (1906—1972) — аргентинская поэтесса, в двадцатые годы близкая к кругу журнала «Мартин Фьерро», жена поэта Оливеро Хирондо. Борхес написал предисловие к книге ее лирики «Вечерняя улица» (вошло в книгу «Расследования», 1925), откликнулся в журнале «Синтез» (1928) рецензией на сборник стихов «Голос жизни». В 30-е годы Ланге целиком перешла на прозу.

Стр. 330. *Артур Гилкрест Броудер* (1888—?) — английский историк и переводчик.

Густав Некель (1878—1940) — немецкий филолог, германист и кельтолог.

Хуго Геринг (1847—1925) — немецкий скандинавист.

Вильгельм Раниш (1865—?) — немецкий историк и переводчик.

Эйрик Магнуссон (1833—1913) — английский переводчик-скандинавист.

Джордж Уэбб Дзэнт (1817—1896) — английский скандинавист.

Джордж Эйнсли Хайт (1851—?) — английский философ, музыковед, переводчик.

Роберт Кей Гордон — английский филолог, исследователь и переводчик древнеанглийской словесности.

Джон Эрл (1824—1903) — английский филолог и переводчик.

Метафора

Стр. 331. ...*Кроме мог обвинять...* — Имеется в виду его труд «Очерки итальянской литературы семнадцатого века» (1911).

Стр. 332. *Эдуард Глэнвилл Браун* (1862—1926) — английский востоковед, его фундаментальная «История персидской литературы» вышла в 1902—1906 гг.

...*дунайские корабельщики на тонущем судне...* — В поздней лекции «Поэзия», вошедшей в книгу «Семь вечеров», Борхес рассказал, что заимствовал эти молитвы из новеллы Киплинга «Род человеческий».

...*по Лессингу...* — Цитируется примечание 79 к его трактату «Лаокоон».

Вильгельм Клемм (1881—1968) — немецкий поэт-экспрессионист; Борхес в юности переводил его стихи (переводы опубликованы в 1920 г.).

Гейне говорил... — Цитата из «Книги песен» (раздел «Опять на родине»).

Виньи — цитируется его стихотворение «Моисей».

Стр. 333. «*Мабиногион*» — свод средневековых валлийских преданий, создан в конце XVI в.

Катулл — отсылка к образам двух его свадебных песен-эпиталам.

...*птичка в Армидиных садах...* — Отсылка к поэме Т. Тассо.

...*Малерб, пытаясь утешить...* — Цитируются его «Стансы в утешение господину Дю Перье».

Учение о циклах

Стр. 335. *Учение... Ницше.* — «Учителем вечного возвращения» назван протагонист поэмы «Так говорил Заратустра» (ч. 3 «Выздоровливающий», 2).

Стр. 338. ...*Ницше пишет...* — «Так говорил Заратустра» (ч. 3 «О призраке и загадке»).

Стр. 339. *Евдем Родосский* — греческий философ, ученик Аристотеля. Цитата из его труда «Физика» (фрагм. 88) сохранилась в комментарии Симпликия к одноименному аристотелевскому трактату.

Стр. 340. ...*Милль заявляет...* — цитируется его «Система логики» (1843, III, V, 7), где приводится знаменитая IV эклога Вергилия, возвещающая новый приход золотого века былых времен.

...*Ницше указал... точное место...* — В книге «Ессе Номо».

Стр. 340. ...человеческую — слишком человеческую!.. — Игра на заглавии известной книги Ницше (1878).

...высмеял пифагорейское учение... — См. этот пассаж в эссе «Несколько слов об Уолте Уитмене», где цитата уточнена.

Стр. 341. *Генрих Риттер* (1791–1869), *Людвиг Преллер* (1809–1861) — немецкие историки античной культуры, имеется в виду их труд 1838 г.

Стр. 342. *Роберт Бертон* — цитируется его «Анатомия меланхолии» (ч. 2, подразд. VII, «Сон и пробуждение»).

Стр. 343. *Нестор Ибарра* — переводчик французской словесности (Валери) на испанский и Борхеса на французский язык, автор монографии об аргентинском ультраизме (1930), книги «Борхес и Борхес» (1969). Борхес написал предисловие к его переводу поэмы Валери «Приморское кладбище» (1932).

Стр. 344. ...*Августин решил...* — «Исповедь» (XI, 30).

Стр. 346. *Хосе Каэтано Диас де Бейраль* — испанский переводчик Августина.

Циклическое время

Стр. 348. ...*Томас Браун писал...* — «Religio medici», 1, 7.

Ли Боян (Ли Эр) — китайский мудрец Лао-цзы.

Стр. 349. ...*дни и ночи Брахмы...* — День Брахмы составляет 2 160 000 000 земных лет.

...*люди Гесиода...* — Идею о трёх сменяющих друг друга «веках» мира Гесиод развил в поэме «Труды и дни» (стихи 104–201).

...*отзвук у Шелли...* — Имеется в виду развивающий тему золотого века заключительный хор лирической драмы «Эллада» (1821).

...*десятичная история... Кондорсе...* — Речь идет о десяти эпохах человеческой истории, представленных в трактате Кондорсе «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» (1794).

Стр. 350. «*Эврика*» (1848) — философская поэма в прозе Эдгара По.

«*Да живи ты хоть три тысячи лет...*» — Марк Аврелий, «К самому себе», II, 14.

...*как у Екклесиаста...* — Отсылка к начальным стихам Книги Екклесиаста: «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться; и нет ничего нового под солнцем» (1:9).

Стр. 351. *Леон Блуа* (1846—1917) — французский писатель, католический мистик (позже Борхес писал о нем в эссе «Зеркало загадок»); «*фантастический рассказ*» в его духе — «*Богословы*».

...к семидесяти годам нашего возраста... — Пс 89:10.

«*Кто видит нынешнее...*» — Марк Аврелий, «К самому себе», VI, 37.

Переводчики «Тысячи и одной ночи»

Стр. 352. *Жан-Антуан Галлан* (1646—1715) — французский ориенталист, переводчик Корана и «Сказок тысячи и одной ночи».

Маронит — последователь Марона, легендарного основателя особой ветви христианства, которая укоренилась с VII в. в Сирии, Ливане и Египте.

Стр. 353. *Жозеф-Шарль Мардрюс* (1868—1949) — французский медик и ориенталист, переводчик Корана (1925) и «Сказок тысячи и одной ночи» (1898—1904).

Густав Вайль (1808—1889) — немецкий арабист, один из переводчиков «Сказок тысячи и одной ночи» (1837—1841).

Стр. 354. *Его биографы не устают повторять...* — Основой биографии английского арабиста является очерк его внучатого племянника Стэнли Лейн-Пула, опубликованный в 1877 г. как приложение к «Арабско-английскому словарю» Лейна.

Стр. 358. *Улемы* — сословие мусульманских богословов и законоучителей.

«*Старый моряк*» (1797—1798) — визионерская поэма С. Т. Колриджа.

«*Пьяный корабль*» (1871) — стихотворное видение А. Рембо.

Энно Литтман (1875—1958) — немецкий ориенталист.

Стр. 359. *Гудибрас* — заглавный герой сатирической поэмы Сэмюэла Батлера (1612—1680).

Окраинная Фула — самый северный остров, известный грекам по запискам мореплавателя Пифея (его книга «Об океане» не сохранилась); как символ последнего предела Фула (Туле) не раз возникала в европейской литературе вплоть до «Ultima Thule» В. Набокова.

Поль Моран (1888—1976) — французский писатель, путешественник. О его книгах Борхес писал в 1937—1938 гг. в журнале «Очаг».

Стр. 360. ...*всеядный проконсул Шекспира...* — Антоний в «Антонии и Клеопатре» (I, IV).

Стр. 360. *Моисей прикрывает лицо...* — Исх 3:6.

Стр. 361. *Альмутанаби* (915–965) — арабский поэт.

Леонард Смайзерс (1863–1909) — английский литератор и коллекционер.

Альфред Беннет Серф (1898–1971) — американский литературовед, составитель многочисленных антологий.

Стр. 362. *Эдвард Фитцджеральд* (1809–1883) — английский поэт и переводчик; заметка о его переводах Хайяма вошла в книгу Борхеса «Расследования» и развита затем в эссе «Загадка Эдварда Фитцджеральда».

Стр. 363. *Кордофан, Булак* — предместья Каира.

Поль-Жан Туле (1867–1920) — французский поэт, автор единственной, изданной лишь посмертно книги «Антистихи».

Стр. 364. *Аль-Масуди* (конец IX в. — 956 или 957) — арабский историк.

Стр. 365. «*Фихрист аль-улум*» — арабская литературная энциклопедия, составленная в 987 г. филологом Ибн Ан-Надимом.

...*истории... паломничества Чосера...* — Сюжетная основа поэмы Д. Чосера «Кентерберийские рассказы».

эпидемии... Боккаччо... — Книгу новелл Боккаччо «Декамерон» составляют, как помним, рассказы кружка друзей, бежавших от флорентийской чумы.

Уильям Хэй Макнотен (1793–1841) — английский арабист.

Джон Пейн (1842–1916) — английский писатель, переводчик-арабист.

Стр. 368. «*Портрет Дориана Грея*» (1891) — роман Оскара Уайльда.

Макс Хеннинг (1861–?) — немецкий арабист.

Стр. 369. *Жан-Батист Маршан* (1863–1934) — французский военачальник.

Сесил Блаунт Де Милль (1881–1959) — американский кинорежиссер, мастер костюмных исторических постановок («Клеопатра», 1934, и др.).

Стр. 372. *Артуро Кансела* (1892–1956) — аргентинский прозаик, драматург, автор скетчей и юморесок. Одну из его новелл (написанную в соавторстве с Пилар де Лусарретой) Борхес включил в свою «Антологию фантастической литературы».

Артуро Кандевила (1889–1967) — аргентинский поэт и эссеист, в 1934 г. Борхес рецензировал его книгу «Моя земля», а в 1941 г. включил несколько его стихотворений в «Антологию аргентинской поэзии».

Феликс Пауль Греве (1879–1910) — немецкий переводчик арабской и английской словесности.

Стр. 373. *Филипп Реклам* (1807—1896) — немецкий издатель, основатель донныне известной книгоиздательской фирмы.

Эрманн Зотенберг (1836—?) — французский архивист, востоковед.

...издания *Булак и Бреслау*... — Имеются в виду так называемое каирское издание «Тысячи и одной ночи» 1835 г. (2 тома) и 8 томов, вышедших в 1825—1838 гг. под редакцией М. Хабихта (с дополнением 4 томов под редакцией Х. Фляйшера).

Томас Уркхарт (1605 или 1611—1660) — английский (шотландский) барочный поэт и прозаик, переводчик Рабле.

Стр. 375. *Сирил Тернер* (ок. 1572—1626) — английский драматический поэт.

«*Ивовый манекен*» (1897) — роман Анатоля Франса.

Стр. 376. ...стих *Теннисона*... — из Пролога (ст. 20) к поэме «Принцесса» (1847).

Тарик Ибн-Зияд (VIII в.) — арабский военачальник, правитель Танжера, в бою у Гуадалете (иначе — Саладо) разбил войска испанского короля Родриго; вошел в арабский и испанский фольклор.

Unheimlichkeit — это понятие ввел в широкий обиход Зигмунд Фрейд, посвятивший «жуткому» (*Unheimliche*) развернутое эссе (1919).

Приближение к Альмутасиму

Борхес указывал, что на рассказ повлияли некоторые сюжетные ходы романа Генри Джеймса «Священный источник» (1901). Кроме упомянутой у Борхеса новеллы Киплинга «В городской стене», в рассказе есть отзвуки другой киплингской новеллы — «Город страшной ночи».

Стр. 378. *Филипп Гедалья* (1889—1944) — английский журналист, автор книги об аргентинском танго (1932), популярных биографий политических деятелей Европы и США.

Джон Х. Уотсон — доктор Ватсон из рассказов А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе.

Сесил Робертс (1892—1976) — английский поэт и прозаик, автор биобиблиографической книги о докторе Ватсоне и Шерлоке Холмсе (1931).

...речь идет о первом детективном романе... — Речь идет действительно о первом детективном романе, только аргентинском — «Загадке улицы Аркос» некоего Саули Лосталья (псев-

доним), который именно с таким рекламным объявлением на обложке и впрямь вышел «в конце 1932 года» на «почти газетной бумаге». Некоторыми мемуаристами и исследователями этот роман, носящий явные следы литературного розыгрыша и использующий сюжетные ходы Гастона Леру и Г. К. Честертонна, до сих пор приписывается Борхесу (вопрос живо дискутируется и пока остается открытым).

Стр. 379. *Виктор Голланц* (1893–1967) — английский писатель, издатель и политический деятель левой ориентации, издавал, среди прочих, книги Д. Дюморье и Д. Л. Сейерс.

Дороти Ли Сейерс (1893–1957) — английская писательница, классик детективного жанра, перевела «Божественную комедию» Данте. Несколько составленных ею антологий детектива Борхес, ставивший их намного выше романов писательницы, рецензировал в журнале «Очаг».

Стр. 381. *Траванкор* — штат на юге Индии, в 1949 г. объединен со штатом *Кошин*, образовав провинцию Траванкор-Кошин, ныне — Керала.

Стр. 383. *Ташилхунпо* — буддистский монастырь в Западном Тибете.

Стр. 384. «*The Faerie Queen*» (1590–1596) — незавершенная аллегорическая поэма Эдмунда Спенсера.

Ричард Уильям Черч (1815–1890) — английский священник, литератор, автор книги об Э. Спенсере (1879).

Жозеф-Элиодор Гарсен де Тасси (1794–1878) — французский востоковед, исследователь суфийской поэзии; его перевод поэмы Аттара вышел в 1857 г.

Маргарет Смит (1884–1967) — английская исследовательница христианского и ближневосточного мистицизма (Аль-Газали, Рабийя, Руми и др.); ее книгу об Аттаре Борхес рецензировал в 1944 г. в журнале «Юг».

Искусство оскорбления

Стр. 386. *Показать кукиш либо пнуть ногой...* — Шекспир, «Ромео и Джульетта», I, 1.

Стр. 390. *Лесли Стивен* (1832–1904) — английский историк, литературный критик, эссеист, отец Вирджинии Вулф; его книга о Свифте вышла в 1892 г.

...огонь и алгебру... — Эта формула повторяется у Борхеса в стихотворении «Мф XXV, 30» и новелле «Тлён, Укбар, Орбис Терциус».

Стр. 391. *Хосе Сантос Чокано* (1875—1934) — перуанский поэт, близкий к французскому символизму и поэзии «Парнаса», автор многочисленных патриотических стихов.

Хосе Мария Варгас Вила (1860—1933) — колумбийский писатель и литературный критик.

Хосе Мария Моннер Санс (1896—?) — аргентинский историк литературы и театра.

Оставленное под спудом
(Textos cautivos)
1936—1940

В сборник под этим заглавием, опубликованный в 1986 г., вошли избранные материалы рубрики «Зарубежные книги и их авторы: Путеводитель читателя», которую Борхес в 1936—1940 гг. вел в столичном семейном еженедельнике «Очаг».

Стр. 396. *Арвед Барин* (собственно Сесиль Венсан, 1840—1908) — французская писательница.

Стр. 397. *Деннис Уитли* (1897—1977) — английский прозаик, автор триллеров.

Стр. 399. *Доменико Гримальди* (1461—1523) — итальянский церковный деятель, меценат и библиофил.

Стр. 402. *Рамон Фернандес* (1894—1944) — французский писатель левых взглядов, автор нескольких романов, эссе о Жиде (1931), Прусте (1943) и др. В 1937 г. Борхес рецензировал одну из его публицистических книг в журнале «Очаг».

Эмиль Людвиг (собственно Эмиль Кон, 1881—1948) — немецкий писатель и журналист, автор многочисленных и пользовавшихся популярностью романизированных биографий Бисмарка (1926), Гинденбурга (1936), Сталина (1945) и др.

Жюльен Бенда (1867—1956) — французский писатель, философ, публицист. Особенно известны были его памфлеты «Вероотступничество грамотеев» (1927) и «Византийская Франция» (1945), резко критические по отношению к слою интеллектуалов.

Ален (собственно Эмиль Шартье, 1868—1951) — французский мыслитель-эссеист, известный педагог, наставник нескольких поколений парижских интеллектуалов.

Стр. 403. *Морис Баррес* (1862—1933) — французский писатель и публицист националистического направления.

Стр. 407. *Эдвард Джон Мортон Дракс Планкет, лорд Дансейни* (1878–1957) — английский (ирландский) писатель, автор волшебного-фантастических рассказов; Борхес включил его пьесу «Ночь на постоялом дворе» в свою «Антологию фантастической литературы».

Стр. 409. *В одном известном рассказе Эдгара По...* — «Похищенное письмо».

Эллери Куин — общий псевдоним американских издателей и авторов детективной прозы Манфреда Липофски (1905–1971) и Дэниэла Натана (род. в 1905 г.).

Патер Браун — католический священник, детектив-любитель в нескольких книгах новелл Г. К. Честертона.

Князь Залески — заглавный герой сборника детективных новелл (1895) английского писателя Мэтью Фипса Шила (1865–1947). Борхес упоминал о них в журнале «Очаг».

Сесил Ван Дайн (собственно Уильям Хантингтон Райт, 1888–1939) — американский автор детективных произведений.

Стр. 411. *Даниэль-Ропс* (собственно Анри Петио, 1901–1965) — французский католический писатель, известность получили его роман «Смерть, где твоя победа?» (1934) и исторический компендиум «Иисус и его эпоха» (1945).

Яссу Гоклер — французский писатель, историк французской культуры.

Рене Этьямбль (1909–2002) — французский писатель, литературовед, автор нескольких книг о Рембо («Миф о Рембо», 1952–1967, и др.).

Стр. 412. «*Я пытался создать новые цветы...*» — Из стихотворения Рембо «Прощание», завершающего книгу «Лето в аду».

Стр. 413. *Эдвин Мьюир* (1887–1959) — английский (шотландский) поэт, переводчик, литературный критик; *Уилла Мьюир* (до замужества — Андерсон, 1890–1970) — его жена, писательница, переводчик немецкой литературы.

Стр. 414. *Один из моих друзей назвал мне человека...* — Биографы считают, что это сопоставление принадлежит самому Борхесу.

Стр. 415. ...*Лепанто... том, опаляющий каждого...* — Имеются в виду одноименное стихотворение Честертона и его новелла «Книга, опаляющая молнией» (сб. «Скандалное происшествие с отцом Брауном», 1935).

...*очерк Викторианской эпохи...* — Книга «Викторианский век в литературе» (1913).

Стр. 417. *Атанасиус Кирхер* (1601–1680) — немецкий священник ордена иезуитов, ученый и эрудит, изобретатель «волшебного фонаря» и «эоловой арфы».

Стр. 423. *Цао Сюэцин* (1724—1764) — китайский писатель. Борхес включил два фрагмента из его обширного романа (опубл. 1791—1792) в «Антологию фантастической литературы» и упомянул его в новелле «Сад расходящихся тропок».

Франц Кун (1889—1961) — немецкий китаист, исследователь и переводчик.

Стр. 425. ...*в 1916-м рискнул отправиться в Петроград*. — В автобиографии Бабель пишет, что оказался в Петербурге в 1915 г., к Горькому он попал в конце 1916-го.

Стр. 427. *Вольфрам Эберхард* (род. в 1909 г.) — немецкий синолог, историк и переводчик.

Рихард Вильгельм (1873—1930) — немецкий китаист, исследователь и переводчик древней философии и словесности («Ицзин», Конфуций, Чжуан-цзы, волшебные сказки).

Стр. 429. *Этель Стивенс, леди Драуэр* (1879—?) — английский востоковед, исследователь мандейской (сабейской) мифологии, автор словаря мандейского языка.

Джон Генри Ньюмен (1801—1890) — английский (ирландский) церковный деятель и писатель, ректор католического университета в Дублине, кардинал (1879), историк арианской ереси. Его проза повлияла на Джойса.

Стр. 431. *Абатур* («отец мира») — верховный бог мандеев.

Стр. 432. *Джон Диксон Карр* (1906—1977) — англо-американский писатель, автор многочисленных детективных и историко-авантюрных романов, биографии А. Конан Дойла. Борхес рецензирует его дебютную книгу (1930), позднее он писал о Карре в журнале «Юг» (1940).

Израэль Зангвилл (1864—1926) — английский писатель, автор детективных романов.

Гастон Леру (1868—1927) — французский журналист, автор детективных романов.

Иден Филпотс (1862—1960) — английский писатель, автор, среди прочего, ряда детективных романов, один из которых («Рыжий род Редмейнов», 1922) Борхес включил в свою «Личную библиотеку». Борхес не раз писал о нем в журналах «Очаг» (1937—1938) и «Юг» (1940).

Стр. 433. *Ричард Халл* (собственно Ричард Генри Сампсон, 1896—1973) — английский писатель, Борхес рецензирует его детективный роман 1938 г.

Стр. 435. ...*состязание Ахиллеса и черепахи*. — Головоломке-апории Зенона Элейского Борхес посвятил эссе «Бесконечное состязание Ахиллеса и черепахи» (сб. «Обсуждение») и «Аватары черепахи» (сб. «Новые расследования»), не раз ис-

пользовал эту метафору, опровергающую чисто физическое понятие движения, в своей лирике и прозе.

Стр. 437. *Филипп Медоуз Тейлор* (1808—1876) — английский прозаик, автор экзотических остросюжетных романов из индийской жизни. Упомянут в новелле «Заир».

Фрэнсис Чарлз Клейрон Йетс Браун (1886—1944) — английский востоковед, журналист.

Бхавани — в индуизме одна из ипостасей богини Махадеви (Шакти).

Стр. 439. *Эрик Темпл Белл* (1883—1960) — американский математик, писатель-фантаст.

Стр. 440. *Жан-Виктор Понселе* (1788—1867) — французский военный и математик.

Стр. 441. *Сирил Эдвин Митчинсон Джод* (1891—1953) — английский педагог и писатель.

Стр. 443. *Луис Антермейер* (1885—1977) — американский поэт.

Карлос Грюнберг (1903—1968) — аргентинский поэт, переводчик Гейне, автор сборников «Книга времени» (1924), «Магистр очковтирательских наук» (1940, с предисловием Борхеса). Борхес включил несколько его стихотворений в свою «Антологию аргентинской поэзии».

Стр. 445. *Ши Найань* (1296—1370) — китайский писатель, его авантюрный роман «Речные заводы» известен в Европе по китайской переработке XVII в.

Герберт Аллан Джайлс (1845—1935) — американский исследователь и переводчик китайской философии и словесности.

Стр. 447. *Мурасаки Сикибу* (между 970 и 978 — ок. 1014) — японская аристократка, автор романа «Повесть о Гэндзи» (заключен ок. 1001 г.).

Артур Дейвид Уэйли (1889—1966) — английский востоковед, переводчик китайской и японской словесности, близкий к Блумсберийскому кружку.

Стр. 449. *Мишель Ревон* (1867—?) — французский японист.

Эдмунд Чемберс (1866—1954) — английский историк литературы и театра.

Лоуренс Хансон — английский литератор, автор биографий писателей, художников и музыкантов, многие из которых написаны им в соавторстве с женой, Элизабет Хансон.

Артур Уильям Саймонс (1865—1945) — английский символистский поэт, влиятельный литературный и художественный критик, друг У. Б. Йейтса и наставник Т. С. Элиота, автор книги «Символизм в литературе» (1899).

Стр. 450. *Колридж... отмечает...* — Ср. эхо этого мотива в микронуvelle Борхеса «Рагнарёк» из книги «Создатель».

Стр. 455. *Эстелла Сильвия Пенкхэрст* (1882—?) — английская писательница и журналистка.

Генри Суит (1845—1912) — английский лингвист, историк языка, исследователь англосаксонских наречий, по его пособиям Борхес в зрелые годы будет изучать со своими студентами древнеанглийскую словесность (см. стихотворение «К началу занятий англосаксонским языком» в сб. «Создатель», а также «Автобиографические заметки»).

Джон Уилкинс (1614—1672) — английский священник, теолог и философ, создатель проекта универсального языка. Его краткую биографию Борхес поместил в журнале «Очаг» (1939), посвятил ему эссе «Аналитический язык Джона Уилкинса» и упоминает его в новелле «Конгресс».

Шарль-Луи-Огюстен Летелье (1801—?) — французский языковед, поборник идеи всемирного языка.

Стр. 456. *Иоганн Мартин Шлейер* (1831—1912) — немецкий пастор, выдвинул проект всемирного языка, названного им волапюком.

Стр. 457. *Джордж Бэгшоу Харрисон* (1894—?) — английский историк литературы елизаветинской эпохи, автор многочисленных трудов о Шекспире.

Стр. 459. ...«*Искушения*» *Флобера...* — намек на перенесшую несколько редакций, но так и не удовлетворившую автора философскую драму «Искушение Святого Антония». В конце жизни Борхес включил ее в свою «Личную библиотеку».

Эванжелайн Дора Эдвардс (1888—?) — английский китаист, переводчик.

Стр. 461. *Сведения из фантасмагорической зоологии...* — Они включены потом Борхесом в его «Пособие по фантастической зоологии» («Книгу вымышленных существ»).

Стр. 463. *Фленн О'Брайен* (собственно Брайен О'Нолан, 1911—1966) — английский (ирландский) писатель.

Стр. 464. ...*сон и явь — это страницы одной книги...* — «Мир как воля и представление», I, 5 (Борхес уже приводил эту цитату в заметке 1925 г. об «Улиссе» Джойса, а позднее повторил ее в эссе «Время и Дж. У. Данн» и др.).

Стр. 467. *Черный Муравей* — прозвище Гильермо Ойо, буннос-айресского поножовщика, героя одноименного романа аргентинского прозаика Э. Гутьерреса (1853—1890), новеллы друга и соратника Борхеса, писателя Мануэля Пейру и др.

Стр. 468. *Хосе Хервасио Артигас* (1764—1850) — военачальник Ла-Платы, национальный герой Уругвая, один из руководителей Войны за независимость Латинской Америки.

Франсиско Рамирес (1786—1821) — аргентинский военачальник, губернатор провинции Энтре-Риос, боролся против Артигаса.

Не вошедшее в книги

Стр. 471. *Маседонио Фернандес «Новоприбывший»* — эта рецензия на еще не опубликованный тогда роман печаталась в журнале «Форштевень» (1923).

Шопенгауэр... в замечательной метафоре... — «Мир как воля и представление», том I, книга 3, параграф 52.

Стр. 473. «*Описание одной ночи*» — набросок 1924—1926 гг., опубликованный американским исследователем Доналдом Йейтсом (1973) по записной книжке, которую ему подарил Борхес. Сам автор думал включить его в книгу «Земля моей надежды».

Стр. 475. «*Тюркские сказки*» — эссе опубликовано в 1926 г. в буэнос-айресской газете «Пренса».

Николай Петрович Остроумов (1846—1930) — русский языковед и этнограф, буддолог, исламовед, исследователь быта и культуры оседлых узбеков-сартов; с 1877 г. — инспектор народных училищ Туркестанского края (за справку благодарю А. К. Рябова). Автор трудов «Сарты» (в 3 т., 1890—1895), «Исламоведение» (в 4 т., 1910). В данном случае имеется в виду его книга «Сказки сартов в русском изложении» (Ташкент, 1906).

Густав Юнгбауэр (1886—1942) — немецкий фольклорист, речь идет о его книге «Сказки Туркестана и Тибета».

Стр. 477. *Шекспир... умещал события многих лет в один поворот клепсидры.* — Пассаж о Шекспире и Джойсе — цитата из более ранней заметки о джойсовском «Улиссе» (журнал «Форштевень», 1925).

«*Lux est umbra Dei*» — Томас Браун, «Religio Medici» (I, 9).

Стр. 478. *Теодор Вильгельм Данцель* (1886—1954) — немецкий этнограф, исследователь доколумбовых цивилизаций Америки.

Стр. 479. «*Пампа*» — эссе опубликовано в 1927 г. в газете «Пренса».

Однажды я уже писал... — Отсылка к эссе 1926 г. «Наши боги — пампа и пригород», вошедшему в сб. «Земля моей надежды».

Стр. 480. ...убийственные слова Юма об идеализме Беркли... — Цитата из юмовского трактата «Исследование о человеческом познании» (XII, I), позже Борхес повторит ее в эссе «Допущение реальности» и новелле «Тлён, Укбар, Орбис Терциус».

Стр. 481. *Хуан Гуаберто Годой* (1793—1864) — аргентинский поэт и журналист.

Эстебан Эчеверрия (1805—1851) — аргентинский поэт и прозаик-романтик, общественный деятель, развивавший идеи утопического социализма, борец с диктатурой Росаса, скончался в эмиграции. Борхес много раз писал о нем.

«*Сантос Вега*» (1872) — роман в стихах Иларио Аскасуби. Борхес писал о нем в 1960 г. в предисловии к тому избранных поэм Аскасуби (вошло в борхесовский сб. «Предисловия»).

...*строки, над которыми время не властно...* — Через несколько лет Борхес использует эту цитату в эссе «Истории о всадниках» (кн. «Эваристо Каррьега»).

Стр. 482. *Рафаэль Облигадо* (1851—1920) — аргентинский поэт-романтик.

Роберт Каннингем Грэм (1852—1936) — английский писатель, автор рассказов из жизни Аргентины.

Стр. 483. ...*на линии Лакроз...* — Имеются в виду братья Лакроз, Федерико (1838—1899) и Хулио (1841—1890), аргентинские инженеры и предприниматели французского происхождения, открывшие в 1868 г. первую трамвайную линию в Буэнос-Айресе, — с тех пор она носит их имя.

Стр. 484. «*Кинематограф и биограф*» — опубликовано в газете «Пренса» в 1929 г.

Стр. 485. *Эмиль Яннингс* (собственно Теодор Фридрих Эмиль Яренц, 1882—1950) — немецкий киноактер, снимался в «Голубом ангеле» и других фильмах Дж. фон Штернберга.

Джордж Бэнкрофт (1882—1956) — американский киноактер, снимался у Штернберга, Дж. Форда, Ф. Капры.

Стр. 486. *Литтон Стрейчи* (1880—1932) — английский историк, биограф и литературный критик.

Томас Бабингтон Маколей (1800—1859) — английский (шотландский) историк, эссеист и библиофил.

Стр. 488. «*Тартюф*» (1927) — фильм Фридриха Мурнау по пьесе Мольера.

«*Камо Грядеши*» (1924) — немецко-итальянский фильм режиссеров Г. Якоби и Г. Д'Аннунцио-сына по историческому роману Генрика Сенкевича. Э. Яннингс был приглашен в него на роль Нерона (за справку благодарю А. И. Рейтблата).

«*Последний приказ*» (1928) — фильм Штернберга.

Стр. 489. «*Наши недостатки*» — эссе опубликовано в журнале «Юг» в 1931 г.

Стр. 491. ...*в одной из... лент фон Штернберга...* — «Подполье» (1927).

Стр. 492. «*Оба они сделали мерзость...*» — Лев 20:13.

Стр. 493. «*Я — еврей*» — реплика опубликована в 1934 г. в буэнос-айресском журнале «Мегафон».

Друзы — приверженцы одной из мусульманских сект.

...*подобно песням Мендельсона...* — Намек на фортепианный цикл Феликса Мендельсона-Бартольди «Песни без слов» (1845).

Хосе Мария Рамос Мехия (1842—1914) — аргентинский историк и писатель. Борхес ссылается на его двухтомный труд 1907 г.

Стр. 494. *Мануэль Глейзер* (1889—?) — буэнос-айресский издатель, родом из-под Кишинева, приехал в Буэнос-Айрес в 1906 г. Выпустил книги Борхеса «Эваристо Каррьега», «Обсуждение», издавал произведения М. Фернандеса, Р. Гуиральдеса и др.

Стр. 495. «*Лабиринты детектива и Честертон*» — эссе опубликовано в журнале «Юг» (1935).

«*Убийство как разновидность изящных искусств*» (1827) — провокационное эссе Томаса Де Куинси.

Ник Картер — авторский псевдоним и герой серии детективных романов американского журналиста Джона Кориела (1848—1924), позже продолженной Фредериком Ван Ренселером Деем (1865—1922).

Стр. 496. *Эмушка Орчи, баронесса* (1865—1947) — английская писательница венгерского происхождения, автор историко-авантюрных романов.

Стр. 497. ...*о мече, отрубившем руку Гипсенора...* — «Илиада» (V, 80—84).

Стр. 499. «*Suicide Club*» — детективная повесть Р. Л. Стивенсона.

Стр. 500. «*Оправдание Марка Твена*» — эссе опубликовано в журнале «Юг».

Ван Вик Брукс (1886—1963) — американский историк литературы и литературный критик.

...*Бодлера поразил простой факт...* — Вообще-то Эдгар По (Бодлер упоминает об этом в своем резко антиамериканском эссе «Жизнь и творчество Эдгара По», 1852) родился в городе Балтимор, штат Мэриленд.

Стр. 501. *Финеас Тейлор Барнум* (1810—1891) — американский цирковой антрепренер.

Бернард Огэстин Де Вото (1897–1955) — американский писатель, журналист, историк литературы, издатель и исследователь творчества Марка Твена.

Стр. 503. *Эдуардо Уайлд* (1884–1913) — аргентинский врач, дипломат, журналист и писатель.

Джон Элберт Мейси (1877–1932) — американский историк словесности, литературный критик.

Стр. 504. *Аделина дель Карриль* (1889–1967) — аргентинская писательница, жена Р. Гуиральдеса, переводила Сен-Жона Перса, Ж. Сюпервьеля и других французских писателей.

Уолдо Фрэнк (1889–1967) — американский прозаик, эссеист.

Стр. 505. «*Бессмертие Унамуну*» — некролог писателя опубликован в журнале «Юг» (1936).

Со смертью любого писателя... — Весь этот пассаж (с некоторыми изменениями) перенесен из раннего эссе «Поль Грусак» (1929, позднее вошло в кн. «Обсуждение»).

Жан Кассу (1897–1986) — французский поэт, литературный и художественный критик, переводчик-испанист.

Стр. 507. «*Школа ненависти*» — заметка опубликована в 1937 г. в журнале «Юг» и тогда же (с некоторыми изменениями) — в журнале «Очаг».

Стр. 509. «*Суинберн*» — эссе опубликовано в журнале «Юг» в 1937 г.

Стр. 510. ...*вот этих строк...* — цитируется поэма «Анактория».

Стр. 511. «*The thunder of the trumpets...*» — Заключительная строка стихотворения «*Laus Veneris*».

Стр. 512. «*Леопольдо Лугонес*» — некролог опубликован в журнале «Юг» (1938).

...*пророком Эры Меча*. — Цитата из воинственно-националистической речи Лугонеса в г. Аякучо (1924), произнесенной в присутствии министра вооруженных сил Аргентины.

Стр. 513. *Рамон Лопес Веларде* (1888–1921) — мексиканский поэт и публицист.

«*Трубка гашиша*» (1919) — книга стихов Рамона дель Валье-Инклана.

Стр. 514. «*Всемирная библиотека*» — эссе опубликовано в журнале «Юг» в 1939 г., его мотивы воспроизводятся позднее в новелле «Вавилонская библиотека».

Курт Лассвиц (1848–1910) — немецкий мыслитель, писатель-утопист.

Теодор Вольф (1880–?) — немецкий историк античной философии.

Стр. 515. *Пауль Дейссен* (1845–1919) — немецкий историк философии, исследователь и последователь Шопенгауэра.

Стр. 517. «*Египтяне*» *Эсхила* — имеется в виду вторая часть тетралогии о Данаидах, из которой сохранилась лишь трагедия «*Просительницы*».

«*Тайна Эдвина Друда*» (1870) — незавершенный детективно-психологический роман Диккенса.

Уризен — творец человеческого рода в визионерских поэмах У. Блейка.

...*эпифании Стивена*... — Отсылка к роману Джойса «*Улисс*» (эпизод третий, «Протей»).

...*гностическое Евангелие Василида*... — О нем сообщает крупный исследователь гностицизма Х. Лейзеганг; Евсевий («*Церковная история*», IV, 7, 7) упоминает 24 книги толкований Василида к этому Евангелию. Последующий пассаж почти целиком перенесен Борхесом в новеллу «*Вавилонская библиотека*».

Стр. 518. «*Несколько мнений Фридриха Ницше*» — опубликовано в газете «*Насьон*» в 1940 г.

...*prophetic book*... — Намек на цикл поэм Уильяма Блейка «*Пророческие книги*» (1789–1820); имеется в виду, скорее всего, философская поэма Ницше «*Так говорил Заратустра*».

Стр. 522. *Макс Нордау* (1849–1923) — австрийский писатель и публицист, популяризировал идею социального и расового вырождения; пассаж о его книге через много лет повторен в предисловии к томику «*Личной библиотеки*», куда Борхес включил трактат Метерлинка «*Разум цветов*».

...*упрекнул Бернард Шоу*. — Источник этой цитаты указан Борхесом в рецензии на книгу Джералда Хэрда «*Страдание, биология и время*» (см. ее в разделе «*Заметки*» сборника «*Обсуждение*»).

Стр. 523. *Нейл Стюарт* «*Бланки*» — рецензия опубликована в журнале «*Юг*» (1940).

Нейл Стюарт — английский историк социалистического движения, его книга о Бланки издана в 1939 г.

«...*в шести тысячах футов*...» — Эту отсылку к трактату «*Ессе Ното*» Борхес уже использовал в эссе «*Учение о циклах*» (вошло в сб. «*История вечности*»).

Браун... *говорит о нем в одном из примечаний*... — В примечании о тридцатилетнем цикле обращения планеты Сатурн: «*Religio Medici*», I, 41.

«*Memoirs of my dead life*» (1906) — одна из мемуарных книг Джорджа Мура (исправленным и дополненным изданием вышла в 1921 г.).

Гюстав Лебон (1841–1931) — французский философ и социолог, автор трудов по психологии народов и эпох.

Стр. 524. *Томас Тайлер* (1826–1902) — английский исследователь-шекспирист; *Бернард Шоу* откликнулся рецензией на его издание «Сонетов» Шекспира («Правда о Шекспире», 1886).

Гюстав Жеффруа (1855–1926) — французский историк, автор трудов о французских живописцах, его книга о Бланки вышла в 1897 г.

Анри Лихтанберже (1864–1941) — французский философ, его ставшая популярной книга «Философия Ницше» опубликована в 1898 г.

«*Les mondes imaginaires et les mondes réels*» — книга Фламариона вышла в 1865 г.

«*Записные книжки*» *Батлера* — в 1912 г. опубликованы избранные их страницы, в 1932 г. вышла расширенная «Батлериана», в 1934-м — «Новые отрывки».

Стр. 525. «*Отрывок о Джойсе*» — опубликован в 1941 г. в журнале «Юг».

Стр. 526. *Виктор Берар* (1864–1931) — французский государственный деятель, филолог-эллинист. Джойс в «Улиссе» не раз цитирует его труды о гомеровской «Одиссее».

...не просто литератор, а целая литература. — Сквозная борхесовская мысль, откликающаяся позднее в эссе «Кеведо», «Цветок Колриджа» и др.

...перечитываю некоторые сцены... — Далее цитируются 15-я и 17-я главы «Улисса».

Стр. 528. «*Три философские школы древнего Китая*» — рецензия опубликована в журнале «Юг» (1940).

Альфред Форке (1867–1944) — немецкий востоковед, исследователь китайской и индусской мысли, автор книг «Китайские софисты» (1901–1902), «История древней китайской философии» (1927) и др.

Стр. 529. *Хуэйши* (350–260 до н.э.) — китайский мыслитель, от его сочинений дошли только фрагменты, включенные в трактат Чжуан-цзы.

Марсель Гране (1884–1940) — французский этнолог-китаист, близкий к социологической школе Э. Дюркгейма.

Стр. 531. *Брет Гарт* «*Истории старого Запада*» — опубликовано в журнале «Юг» (1941).

Наша, при бесконечной скудости... — Весь пассаж о жестокости вместе с цитатой из Дж. Мэйси перенесен из рецензии 1938 г. на роман Джона Стейнбека «О мышцах и людях» (опуб-

ликована в журнале «Очаг»), впоследствии Борхес еще раз употребит его в предисловии к «Калифорнийским рассказам» Гарта (см. т. 3 наст. изд.).

Мария Корелли (собственно Мэри Маккей, 1855—1924) — английская сентиментальная писательница, любимый автор королевы Виктории.

Стр. 533. *Эдвард Шенкс* (1892—1953) — английский поэт, историк литературы, борхесовская рецензия на его труд опубликована в 1941 г. в журнале «Юг». В 1937 г. Борхес уже рецензировал в журнале «Очаг» книгу Шенкса об Эдгаре По.

Для Унамуну... — Имеется в виду его эссе «Гаучо Мартин Фьерро» (1894).

Случай Киплинга особенно любопытен. — Далее следует абзац из борхесовской рецензии на автобиографию Киплинга в журнале «Юг» (1937; см. ее в настоящем томе).

Борис Дубин

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Борис Дубин. Борхес: предыстория</i>	5
---	---

Из книги
Страсть к Буэнос-Айресу (1923)
Перевод Б. Дубина

Труко	31
Дворик	32
Надгробная надпись	33
Роза	34
Пустая комната	35
Росас	36
Конец года	38
Стыд перед умершим	39
Возвращение	40
Бенарес	41
Простота	42
Прощание	43
Из написанного и потерянного году в двадцать втором	44

Из книги
Расследования (1925)

За пределом метафор. <i>Перевод Б. Дубина</i>	47
Сэр Томас Браун. <i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	50
К определению Кансиноса-Ассенса. <i>Перевод Б. Дубина</i>	57
Буэнос-Айрес. <i>Перевод Б. Дубина</i>	61
Рамон Гомес де ла Серна «Священная крипта кафе „Помбо“». <i>Перевод Б. Дубина</i>	65

Из книги
Луна напротив (1925)
Перевод Б. Дубина

Предчувствие любящего	69
Генерал Кироба катит на смерть в карете	70
Превосходство невозмутимости	72
Монтевидео	73
Дома словно ангелы	74
Листок, найденный в книге Джозефа Конрада	75
Вся моя жизнь	76

Из книги
Земля моей надежды (1926)

История ангелов. <i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	79
Порядок и Новизна. <i>Перевод Б. Дубина</i>	84

Из книги
Язык аргентинцев (1928)

Культуранизм. <i>Перевод Б. Дубина</i>	89
--	----

Из книги
Сан-Мартинская тетрадка (1929)
Перевод Б. Дубина

Легендарное основание Буэнос-Айреса	95
Элегия о квартале Портонес	97
Ночь перед погребеньем у нас на Юге	99
Северный квартал	101

Из книги
Эваристо Каррехо (1930)
Перевод Б. Дубина

Предисловие	105
Труко	106
Истории о всадниках	109
Клинок	114
История танго (<i>фрагменты</i>)	115

Из книги
Обсуждение (1932)

Одна из последних версий реальности. <i>Перевод Б. Дубина</i>	121
Суеверная этика читателя. <i>Перевод А. Матвеева</i>	127
Оправдание каббалы. <i>Перевод Вс. Багно</i>	132
Оправдание Псевдо-Василида. <i>Перевод И. Петровского</i>	137
Допущение реальности. <i>Перевод Б. Дубина</i>	143
Повествовательное искусство и магия. <i>Перевод А. Матвеева</i>	150
Поль Грусак. <i>Перевод Б. Дубина</i>	160
Продолжительность ада. <i>Перевод Б. Дубина</i>	163
Вечное состязание Ахилла и черепахи. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	169
Несколько слов об Уолте Уитмене. <i>Перевод Б. Дубина</i>	176
Аватары черепахи. <i>Перевод И. Петровского</i>	184
Оправдание «Бувары и Пекюше». <i>Перевод Б. Дубина</i>	192

Флобер как образец писательского удела. <i>Перевод Б. Дубина</i>	198
Аргентинский писатель и традиция. <i>Перевод А. Кофмана</i> и <i>Б. Дубина</i>	203

З а м е т к и

Уэллс и притчи. <i>Перевод Б. Дубина</i>	213
Эдвард Каснер и Джеймс Ньюмен «Математика и воображение». <i>Перевод Б. Дубина</i>	215
Джералд Хэрд «Страдание, биология и время». <i>Перевод Б. Дубина</i>	216
Гилберт Уотерхауз «Краткая история немецкой литературы». <i>Перевод Б. Дубина</i>	219
М. Дэвидсон «Спор о свободе воли». <i>Перевод Б. Дубина</i> . . .	221
О дубляже. <i>Перевод М. Ямпольского</i>	223
Очередное превращение д-ра Джекила и Эдварда Хайда. <i>Перевод Б. Дубина</i>	225
Лесли Уэзерхед «После смерти». <i>Перевод Б. Дубина</i>	227

Из книги

Всемирная история бесславья (1935)

Жестокий освободитель Лазарус Морель. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	233
Беспардонный лжец Том Кастро. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	242
Вдова Чинга, пиратка. <i>Перевод М. Былинкиной</i>	249
Преступных дел мастер Манк Истмен. <i>Перевод Е. Лысенко</i> . .	256
Бескорыстный убийца Билл Харриган. <i>Перевод М. Былинкиной</i>	263
Неучтивый церемониймейстер Котсуке-но-Суке. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	268
Хаким из Мерва, красильщик в маске. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	274
Мужчина из Розового кафе. <i>Перевод М. Былинкиной</i>	281

История вечности (1936)

История вечности. <i>Перевод А. Погоняйло и В. Резник</i>	291
Кёнинги. <i>Перевод Б. Дубина</i>	313
Метафора. <i>Перевод Б. Дубина</i>	331
Учение о циклах. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	335
Циклическое время. <i>Перевод И. Петровского</i>	347
Переводчики «Тысячи и одной ночи». <i>Перевод И. Петровского</i>	352
Приближение к Альмутасиму. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	378
Искусство оскорбления. <i>Перевод П. Скобцева</i>	385

Из книги
Оставленное под спудом (1936—1940)

Густав Майринк «Ангел Западного окна».	
<i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	395
Арвед Барин «Неврозы».	
<i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	396
Деннис Уитли и др. «Убийца из Майами».	
<i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	397
Джеймс Джордж Фрэзер	
«Страх перед мертвецом в первобытных религиях».	
<i>Перевод Е. Лысенко</i>	398
Перл Кибби «Библиотека Пико делла Мирандолы»	
<i>Перевод Е. Лысенко</i>	399
«Книга привидений лорда Галифакса».	
<i>Перевод Е. Лысенко</i>	400
Герман Брох «Die unbekante Größe».	
<i>Перевод Б. Дубина</i>	401
Киплинг и его автобиография. <i>Перевод Б. Дубина</i>	402
Анри Дювернуа «L'homme qui s'est retrouvé».	
<i>Перевод Б. Дубина</i>	406
Лорд Дансейни. <i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	407
Г. К. Честертон «Парадоксы мистера Понда».	
<i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	409
Два подхода к Артуру Рембо. <i>Перевод Б. Дубина</i>	411
Франц Кафка «Процесс». <i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i> . .	413
Автобиография Честертона. <i>Перевод Б. Дубина</i>	415
Логическая машина Раймунда Луллия. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	417
Цао Сюэцинъ «Сон в Красном тереме». <i>Перевод Е. Лысенко</i>	423
Исаак Бабель. <i>Перевод Б. Дубина</i>	425
«Китайские волшебные и народные сказки».	
<i>Перевод Б. Дубина</i>	427
Э. С. Драуэр «Сабии Ирака и Ирана». <i>Перевод Е. Лысенко</i>	429
Джон Диксон Карр «It Walks by Night». <i>Перевод Б. Дубина</i>	431
Ричард Халл «Excellent Intentions». <i>Перевод Б. Дубина</i> . . .	433
Вильгельм Капелле «Досократики».	
<i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	435
Медоуз Тейлор «Исповедь душителя». <i>Перевод Е. Лысенко</i>	437
Э. Т. Белл «Человек математический». <i>Перевод Е. Лысенко</i>	439
С. Э. М. Джод «Путеводитель по философии морали и политики». <i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	441
Луис Антермейер «Генрих Гейне». <i>Перевод Б. Дубина</i>	443
Ши Найань «Die Räuber vom Liang Schan Moog».	
<i>Перевод Б. Дубина</i>	445
Мурасаки Сикибу «Повесть о Гэндзи». <i>Перевод Б. Дубина</i>	447
Два жизнеописания Колриджа. <i>Перевод Б. Дубина</i>	449

Многословный манифест Бретона.	
<i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	451
Книга Томаса Манна о Шопенгауэре. <i>Перевод Е. Лысенко</i> . .	453
Сильвия Пенкхэрст «Дельфы, или Будущее всемирного языка».	
<i>Перевод Б. Дубина</i>	455
Дж. Б. Харрисон «Знакомьтесь: Шекспир».	
<i>Перевод Б. Дубина</i>	457
Музей восточной литературы. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	459
Рассказ в рассказе. <i>Перевод Б. Дубина</i>	461
К определению германофила. <i>Перевод Б. Дубина</i>	465

Не вошедшее в книги

Перевод Б. Дубина

Маседонио Фернандес «Новоприбывший»	471
Описание одной ночи	473
Тюркские сказки	475
Пампа	479
Кинематограф и биограф	484
Наши недостатки	489
Я — еврей	493
Лабиринты детектива и Честертон	495
Оправдание Марка Твена	500
Бессмертие Унамуно	505
Школа ненависти	507
Суинберн	509
Леопольдо Лугонес	512
Всемирная библиотека	514
Несколько мнений Фридриха Ницше	518
Нейл Стюарт «Бланки»	523
Отрывок о Джойсе	525
Три философские школы древнего Китая	528
Брет Гарт «Истории Старого Запада»	531
Эдвард Шенкс «Редьярд Киплинг»	533
Примечания. <i>Борис Дубин</i>	536

Литературно-художественное издание

Хорхе Луис Борхес

ПРОИЗВЕДЕНИЯ 1921–1941 ГОДОВ

Ответственный редактор *Алексей Балакин*
Художественный редактор *Егор Саламашенко*
Технические редакторы *Любовь Никитина, Елена Траскевич*
Корректор *Елена Васильева*
Верстка *Алексея Горбачева*

Подписано в печать 15.12.2004.
Формат издания 84×108¹/₃₂. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 31,08. Тираж 4000 экз.
Заказ № 1186.

Издательство «Амфора».
Торгово-издательский дом «Амфора».
197342, Санкт-Петербург, наб. Черной речки, д. 15, литера А.
E-mail: amphora@mail.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ФГУП ИПК «Лениздат» Федерального агентства
по печати и массовым коммуникациям
Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ.
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 59.