



ЗЕРКАЛО  
ЗАГАДОК

ХОРХЕ  
ЛУИС  
БОРХЕС

Издательство КоЛибри

# Хорхе Луис Борхес

## Зеркало загадок

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=67838322](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67838322)*

*Зеркало загадок:*

*ISBN 978-5-389-21542-9*

### Аннотация

Хорхе Луис Борхес – один из самых известных писателей XX века, во многом определивший облик современной литературы. Умберто Эко в своем эссе о влиянии Борхеса формулирует основной принцип произведений великого аргентинца: «Книги разговаривают друг с другом». Сам Борхес писал: «Кто-то гордится каждой написанной книгой, я – любой прочтенной». В многочисленных интервью Борхес называл себя не столько писателем, сколько внимательным, благодарным читателем.

В настоящее издание вошли два известных сборника литературных размышлений Борхеса: «Обсуждение» и «Новые расследования» в полном виде, включая тексты, никогда не выходившие на русском языке. Также впервые на русском печатаются четыре лекции Борхеса о танго, прочитанные им в 1965 году в Буэнос-Айресе. Литература и танец, поэзия и вечность, сновидения и магия – вот темы, к которым Борхес возвращается снова и снова, приглашая читателя в путешествие «по зыбким лабиринтам времени».

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

# Содержание

Обсуждение	5
Предисловие	5
Поэзия Гаучо	7
Одна из последних версий реальности	43
Суеверная этика читателя	50
Другой Уитмен	57
Оправдание каббалы	64
В защиту лже-Василида	71
Допущение реальности	79
Конец ознакомительного фрагмента.	80

# **Хорхе Луис Борхес**

## **Зеркало загадок**

© Вс. Е. Багно, перевод, 2022

© Б. В. Дубин (наследник), перевод, примечания, 2022

© Б. В. Ковалев, перевод, примечания, 2022

© Б. В. Ковалев, К. С. Корконосенко, перевод, 2022

© К. С. Корконосенко, перевод, примечания, 2022

© А. Ф. Кофман, перевод, 1982

© В. С. Кулагина-Ярцева, перевод, 2022

© Е. М. Лысенко (наследник), перевод, 2022

© В. Г. Резник, перевод, 2022

© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2022

Издательство КоЛибри®

# Обсуждение

*Вот что плохо в книгах, которые не публикуешь:  
их всю жизнь приходится переписывать.  
Альфонсо Рейес. «Гонгорианские вопросы», 60*

## Предисловие

Тексты, собранные в этой книге, не нуждаются в подробных разъяснениях. «Повествовательное искусство и магия», «Фильмы» и «Допущение реальности» отвечают одним и тем же требованиям и, полагаю, вполне согласуются между собой. «Наши недостатки» – не грубое упражнение в жанре памфлета, как высказались некоторые, но весьма сдержанный и скорбный очерк, описывающий наши не самые славные черты<sup>1</sup>. «Оправдание каббалы» и «В защиту Лже-Василица» суть смиренные упражнения в анахронизме: они не восстанавливают в правах тяжелое прошлое, но взаимодействуют и полемизируют с ним. «Продолжительность ада» свидетельствует о моем постоянном интересе и критическом отношении к некоторым спорным вопросам в области теологии. То же можно сказать и об «Одной из последних вер-

---

<sup>1</sup> Текст, ныне представляющийся мне очень слабым, не входит в настоящее переиздание. – *Примечание автора к изданию 1955 г.*

сий реальности». «Поль Грассак» стоит наименьшего внимания среди всех текстов. В эссе, озаглавленном «Другой Уитмен», я сознательно умалчиваю о той страсти, которую будит во мне эта тема; сожалею, что не выделил должным образом многочисленные риторические изобретения поэта – определенно, более прекрасные и породившие больше подражаний, чем новации Малларме или Суинберна. Главное достоинство «Вечного состязания Ахилла и черепахи» – собранные в нем различные сведения и концепции. Мои «Толкования Гомера» – это первая работа (и я не думаю, что когда-нибудь появится вторая) неуверенного в себе эллиниста.

В моей жизни не хватало жизни и смерти. Отсюда мучительная любовь к этим пустякам. Не знаю, оправдывает ли меня эпитафия.

*Буэнос-Айрес, 1932*

# Поэзия Гаучо

Существует легенда, что Уистлера однажды спросили, сколько времени ему понадобилось для написания одного из «Ноктюрнов», и тот ответил: «Вся жизнь». Не менее правомочным был бы и ответ, что ему понадобились все века, предшествовавшие моменту написания. Из этого скрытого применения закона причинности следует, что малейшее из событий несет в себе непостижимую вселенную, а также наоборот: вселенная нуждается в малейшем из событий. Исследовать причины явления, пусть даже столь простого, как литература гаучо, означает стремиться к бесконечности; я ограничусь упоминанием *двух* причин, которые считаю основными.

Мои предшественники на этом поприще ограничивались одной составляющей: пастушеской жизнью, типичной для горных склонов и пампы. Этой составляющей, бесспорно приводящей к ораторской плавности и живописным отступлениям, недостаточно; пастушеская жизнь типична для многих областей Америки, от Монтаны и Орегона до Чили, однако эти области до сего дня категорически воздерживаются от составления своего «Мартина Фьерро». Получается, что сурового пастуха и пустынной местности не хватает. Ковбой, несмотря на документальные книги Уилла Джеймса и на все упорство кинематографа, имеет в литературе своей страны

меньше веса, нежели люди Среднего Запада или чернокожие с Юга... Выводить литературу гаучо из ее предмета, то есть из самого гаучо, – значит устраивать путаницу, искажающую очевидную правду. Для формирования этого жанра не менее важным, чем пампа и холмы, был городской характер Буэнос-Айреса и Монтевидео. Война за независимость, война с Бразилией, другие войны самого разного свойства заставили людей гражданской формации проникнуться духом гаучо; и вот из случайного сопряжения двух этих образов жизни, из удивления, который один вызывал в другом, и родилась литература гаучо. Поносить (а некоторые так и делали) Хуана Круса Варелу или Франсиско Акуню де Фигероа за то, что они не пробовали себя в литературе гаучо или не изобрели ее, – это глупость: без их высококультурных од и эпиграмм Мартин Фьерро пятьдесят лет спустя не убил бы негра в приграничной пульперии. Вот насколько протяженно и неисчислимо искусство, насколько таинственна его игра. Обвинять литературу гаучо в неподлинности и неправдоподобии на том основании, что ее создавали не гаучо, – это педантство и нелепость; и все-таки ни один представитель этого жанра не избежал обвинения в фальши – либо от современников, либо от грядущих поколений. Так, например, по мнению Лугонеса, Анисето, которого создал Аскасуби, – это «незадачливая смесь философа-недоучки и пустомели»; по мнению Висенте Росси, «персонажи „Фауста“ – два болтливых пьяницы», Вискача – «старый помешанный поденщик»,



Фьерро – это «монашек-федерал, бородатый орибист в широченных штанах». Подобные определения, ясное дело, суть курьезы изобретательности; слабым и прямым оправданием может служить только то, что всякий литературный гаучо (всякий литературный персонаж) так или иначе представляет писателя, который его выдумал. Не раз было говорено, что герои Шекспира независимы от Шекспира, однако же для Бернарда Шоу «„Макбет“ – это трагедия современного просвещенного человека – убийцы и клиента ведьм...». Касательно большей или меньшей достоверности выдуманных гаучо следует, наверное, заметить, что почти для всех нас гаучо – это идеальная, прототипическая сущность. И отсюда дилемма: если фигура, предлагаемая нам автором, в точности совпадает с этим прототипом, мы почитаем ее затасканной и условной; если же они различаются, мы чувствуем себя обманутыми, облапошенными. Позже мы убедимся, что из всех героев этой поэзии самый индивидуальный – это Фьерро, он меньше всех соответствует традиции. Искусство всегда стремится к индивидуальному и конкретному, искусству чужд Платон.

А теперь я приступаю к последовательному обзору поэтов.

Зачинателем, Адамом, является Бартоломе Идальго из Монтевидео. То обстоятельство, что в 1810 году он был цирюльником, всегда изумляло критиков: Лугонес, который

его недолюбливал, пользовался словом «стригаль»; Рохас, который его восхвалял, не мог обойтись без «брадобрея». Одним росчерком пера он превращает Идальго в пайядора, и описание его идет по восходящей, с накоплением подробнейших воображаемых деталей: «широкие штаны наде ты поверх подштанников с кружевной оборкой понизу; шпоры на истертых сапогах гаучо-кабальеро; запахнутая на груди темная рубаша, раздуваемая ветром пампы; поле широкой шляпы, приподнятое надо лбом, как будто он все время несется галопом по родной земле; бородатое лицо, облагороженное взглядом, коему ведомы пути безбрежности и славы». Для меня куда живее, чем эти живописные портняжные подробности, два обстоятельства, также отмеченные Рохасом: тот факт, что, прежде чем выдумать управляющего Хасинто Чано и гаучо Рамона Контрераса, он сочинил – невозможное обстоятельство в биографии пайядора – множество сонетов и правильных од. Карлос Роксло считает, что сельские сочинения Идальго «до сих пор не превзойдены никем из тех, кто пыжился им подражать». Я считаю, все как раз наоборот: я считаю, что Идальго был превзойден многими и теперь его диалоги обретаются на грани забвения. А еще я думаю, что его парадоксальная слава как раз и основана на этом долговечном и разнообразном превосходстве потомков. Идальго продолжает жить в других, Идальго в какой-то степени и есть другие. Мой краткий опыт рассказчика убедил меня: когда знаешь, как персонаж говорит, – ты знаешь,

кто он есть; когда ты открываешь его интонацию, его голос, его особый синтаксис – ты открыл его судьбу. Бартоломе Идальго открывает интонацию гаучо, и это много. Я не буду повторять его строки, иначе мы бы неизбежно впали в анахронизм осуждения, пользуясь в качестве канона строками его знаменитых последователей. Мне достаточно напомнить, что в других мелодиях, которые мы услышим, звучит голос Идальго – бессмертный, потаенный и скромный.

Идальго незаметно скончался от болезни легких в поселке Морон в 1823 году. В 1841-м в Монтевидео раздалось – умноженное дерзкими псевдонимами – пение кордовца Иларио Аскасуби. Грядущее не было к нему ни милосердно, ни даже справедливо.

Аскасуби при жизни был «Беранже с Рио-де-ла-Платы»; после смерти он стал неявным предшественником Эрнандеса. Как мы видим, оба определения превращают Аскасуби всего-навсего в черновик – ошибшийся то ли временем, то ли пространством, – черновик судьбы другого человека. Первое современное определение не причинило ему вреда: те, кто использовал это прозвище, имели непосредственное представление о том, кто такой Аскасуби, и достаточно свидетельств о другом, о французе; теперь же два понятия режут его на куски. Честная слава Беранже закатилась, хотя у него и сейчас есть три колонки в «Британской энциклопедии», подписанные ни больше ни меньше как самим Сти-

венсоном; а слава Аскасуби... Второе же определение (предтеча или провозвестник «Мартина Фьерро») – это благоглупость: сходство произведений случайно, сходство замыслов вообще отсутствует. Любопытна сама причина этого заблуждения. Когда первого издания Аскасуби (1872 года) в книжных лавках не осталось вообще, а издание 1900 года сделалось редкостью, издательство «La Cultura Argentina» решило порадовать читателей выпуском какой-нибудь из его книг. По причинам объема и серьезности был выбран «Сантос Вега», непреодолимая твердыня из тринадцати тысяч стихов, произведение, которое вечно пытаются взять приступом и вечно откладывают на потом. Раздраженным и отчаявшимся читателям пришлось прибегнуть к этому благозвучному синониму почтенной беспомощности: к идее предтечи. Представлять Аскасуби предтечей его прямого ученика, Эстанислао дель Кампо, – это было бы слишком очевидно, и тогда его решили породнить с Хосе Эрнандесом. Слабым местом этого проекта являлась одна малость, которую мы обдумаем позже: превосходство Аскасуби-предтечи в тех редких случаях – описание рассвета, набег индейцев, – когда темы совпадают. Никто не останавливался на этом парадоксе, никто не шагнул дальше очевидного сопоставления: в целом Аскасуби проигрывает. (Я пишу эти строки не без угрызений совести, одним из таких рассеянных критиков был я сам, автор нескольких бесполезных замечаний о поэзии Аскасуби.) Однако же, если дать себе труд поразмыслить над задачами,

которые ставили себе два писателя, окажется, что нередкое и частичное превосходство Анисето вполне предсказуемо. Какую цель ставил перед собой Эрнандес? Одну, наиконкретнейшую: история судьбы Мартина Фьерро, рассказанная им самим. Мы воспринимаем не события, а крестьянина Мартина Фьерро, который их излагает. Вот почему отсутствие или сглаживание локального колорита станет характерной особенностью Эрнандеса. Он не задерживается на описании дня и ночи, на мастьях лошадей: такая предрасположенность нашей скотоводческой литературы соответствует британской страсти к маршрутам, снастям и маневрам в их морской литературе (море – это ведь английская пампа). Эрнандес не скрывает реальности, он просто использует ее в функции характеристики своего героя. (Точно так же Джозеф Конрад поступает с морским пейзажем.) Вот почему многочисленные танцы, по необходимости присутствующие в рассказе, нигде не описываются. Аскасуби, напротив, ставит своей задачей прямую передачу танца, порывистой игры тел, которые постигают друг друга («Паулино Лусеро», с. 204):

Пригласил тогда танцевать  
Риту Росу лихой дружок,  
и взялись они заплетать —  
где полкруга, а где кружок.  
Ай девчонка, какая стать,  
как вихляет бедром,  
так и прет напролом!

Коль она до зари не уймется,  
то, гляди, наживет перелом  
или просто сотрется!

А вот еще одна десима, красочная, точно новая колода карт («Анисето Эль-Гальо», с. 178):

Пошла выступать Пилар,  
красавица-девка, право!  
Крутится влево-вправо  
среди танцующих пар,  
посматривает лукаво  
на гаучо в шляпе новой,  
что, пончо не сняв, замерев  
и руку в бок уперев,  
бросает ей взгляд суровый:  
душа моя, я рисковый!

Не менее показательно будет и сопоставление известий об индейских набегах, переданных в «Мартине Фьерро», с непосредственными впечатлениями Аскасуби. Эрнандес («Возвращение Мартина Фьерро», Песнь четвертая) намеренно выделяет обоснованный страх Мартина Фьерро перед беспощадным разграблением; для Аскасуби («Сантос Вега», XIII) важны орды надвигающихся индейцев:

Но когда индейцы валят,  
дело ясно наперед:

все зверье о том сигналил,  
в тучах пыли так и прет.  
Убегают, зубы скалят  
стаи одичалых псов;  
страусы среди волков,  
лисы, пумы и олени —  
все несутся в исступленьи  
прямо попромеж домов.  
Пастухи овец спасают,  
сами позади бегут,  
терутеру там и тут  
заполошные порхают.  
Но верней предупреждают,  
что беда пришла лихая,  
остальных опережая,  
утки-чайя: эту весть  
первыми несут окрест,  
слышно в пампе: «Чайя! Чайя!»  
Растревожены все норы,  
паника среди зверей:  
страшна поступь дикарей.  
Тучи пыли, словно горы,  
заполняют все просторы,  
а за ними — рысью частой  
на конях лихих гривастых,  
полумесяцем-дугой,  
вереща наперебой,  
скачет злой народ кудластый.

Снова рисуется мизансцена, снова наслаждение от зрелища. В этом стремлении для меня и коренится уникальность Аскасуби – а вовсе не в его добродетельной ярости унитария, о которой так много писали Ойуэла и Рохас. Последний (Собрание сочинений, т. IX, с. 671) представляет себе негодование, которые варварские пайяды Аскасуби вызывали, должно быть, в доне Хуане Мануэле, и вспоминает убийство Флоренсио Варелы на площади осажденного Монтевидео. Эти случаи нельзя сравнивать: Варела, создатель и редактор газеты «El Comercio del Plata», обладал международной известностью; Аскасуби, неутомимый пайядор, оставался всего-навсего доморощенным импровизатором под гитару.

В охваченном войной Монтевидео Аскасуби был певцом счастливой ярости. Ювеналово «*facit indignatio versum*»<sup>2</sup> не объясняет нам стиля Аскасуби; он – забияка до мозга костей, но, ругаясь, Аскасуби чувствует себя так раскованно и привольно, что злословие его кажется развлечением, праздником, наслаждением от брани. Достаточно прочесть одну лишь десиму 1849 года («Паулино Лусеро», с. 336):

Вам письмо, сеньор, ловите!  
в нем всю правду излагаю:  
Реставратора ругаю,  
сидя здесь, уж извините.

---

<sup>2</sup> «Порождается стих возмущеньем» (лат.).



До конца письмо прочтите,  
если вызвать смех сумели  
эти строки – в самом деле,  
я не в облаках витаю,  
славным гаучо считая  
дона Хуана Мануэля.

Но против этого самого Хуана Мануэля Росаса, настоящего гаучо, Аскасуби выстраивает свои песни, которые все больше походят на войска. Это у него раз за разом змеится и повторяется этот припевчик: «Пол-оборота, / ждет нас свобода»:

Жеребец-десятилетка  
необъезженный гулял,  
наш дон Фрутос на Каганче  
это дело поменял:  
бока намял,  
выбрал кнут похлеще,  
вконец загнал.

За Восточных, за Восточных жизнь отдать готов,  
лучше нет объездчиков, храбрее молодцов.  
Да здравствует Ривера, да здравствует Лавалье!  
А Росаса не жалко – все равно каналья.

Пол-оборота,  
кому охота,  
потом оборот —  
скоро в поход.

Идем на Энтре-Риос, там Овчинка ждет,  
посмотрим, как завертится этот оборот:  
там Фрутос дотанцует то, что начал без ошибки,  
а генерал Лавалье сыграет нам на скрипке.

А вы, из Каганчи,  
плясать отправляйтесь  
к черту на ранчо.

Привожу также свидетельство его задиристого счастья  
(«Паулино Лусеро», с. 58):

Есть такое чувство злое,  
радость от самой борьбы,  
жажда схватки, голод боя,  
ненасытный до пальбы.

Аскасуби можно определить по буйству отваги, по вкусу  
к беспримесным цветам и конкретным предметам. Вот как  
начинается «Сантос Вега»:

А под ним – скакун ретивый,  
легконогий, молодой.  
Споро едет наш герой:  
конь пятнистый, горделивый  
мчит его по-над землей<sup>3</sup>.

Или возьмем описание человеческой фигуры («Анисето

---

<sup>3</sup> Перевод Б. Ковалева.

Эль-Гальо», с. 147):

А вот и фигура прямая:  
Анисето размеренным шагом  
идет горделиво под флагом  
страны Двадцать пятого мая.

В «Рефалосе» Аскасуби передает естественный ужас человека, которому перерезают глотку; однако очевидные причины хронологического свойства не позволили ему применить единственное литературное изобретение войны 1914 года: проникновенное описание страха. Это изобретение, которое парадоксальным образом предчувствовал Редьярд Киплинг, осторожно испробовал Шерифф и со славным журналистским напором применил знаменитый Ремарк, — его не было и в помине у людей 1850 года.

Аскасуби сражался под Итусаингó, защищал окопы Монтевидео и запечатлел эти свои дни в сверкающих строках. В его стихах нет и намек на волю судьбы, которой отмечен «Мартин Фьерро», зато есть беспечная и суровая наивность людей действия, всечасно готовых к приключению и никогда — к изумлению. А еще есть его здоровое бесстыдство, ведь уделом Аскасуби были дерзкая гитара куманька и походные костры. И есть еще одно достоинство, связанное с этим недостатком, тоже народная черта: наслаждение от самой мелодии, когда пустяковый стих только в силу своей интонации оказывается как нельзя кстати.

Из множества псевдонимов Аскасуби самым знаменитым (наверно, и самым элегантным) был Анисето Эль-Гальо, Анисето-Петух. Его подражатель Эстанислао дель Кампо избрал себе имя Анастасио Эль-Польо, Анастасио-Цыпленок. Теперь это имя прочно связано с его знаменитейшей книгой, с «Фаустом». Известно, откуда берет начало это удачное упражнение; Груссак не без язвительности описал исток замысла так: «Эстанислао дель Кампо, высокопоставленный провинциальный чиновник, уже отправил много нисколько не нашумевших исходящих бумаг в стихах самого разного размера и пошиба, и вот в августе 66-го года он оказался на постановке „Фауста“ Гуно в оперном театре „Колон“, и ему случилось вообразить, что среди зрителей на галерке присутствует и гаучо Анастасио, а потом этот Анастасио пересказывает приятелю-арендатору свои впечатления, по-своему толкуя все фантастические сцены. Если не слишком придираться к сюжету, пародия получилась увлекательная, и, помнится, я сам в журнале „Аргентинская жизнь“ приветствовал такое сведение прославленной партитуры к пению под гитару... Все сходилось, все предвещало успех: необыкновенная популярность оперы, лишь недавно поставленной в Буэнос-Айресе; комический оборот „уговора“ между дьяволом и доктором, который в этой пародийной версии переносил драму – в большой степени через голову Гёте – к ее народным средневековым истокам; простая однозвучность редондий, и, наконец, то были годы триумфального креолизма,

и в „Фаусте“ чувствовался привкус крепкого мате, которым сполна наслаждался сын пампы, если и не такой, как в реальности, то по крайней мере такой, каким его создали и „приспособили“ пятьдесят лет плохой литературы».

Конец цитаты из Груссак. Всем известно, что этот высокоученый писатель почитал обязательным презрение при общении с обыкновенными южноамериканцами; в случае с Эстанислао дель Кампо (которого Груссак именует «пайядором из адвокатской конторы») он добавляет к этому презрению еще и подлог, искажающий истину. Он коварно объявляет дель Кампо государственным служащим, абсолютно забывая, что тот сражался при осаде Буэнос-Айреса, в битве при Сепеде, при Павоне и во время революции 74-го года. Один из моих дедов, унитарий, воевавший бок о бок с дель Кампо, любил вспоминать, что тот перед сражением всегда надевал парадный мундир и, приложив правую руку к своему кепи, салютовал первым пулям, выпущенным в битве при Павоне.

«Фауст» получил весьма противоречивые оценки. Каликсто Ойуэла, всегдашний недоброжелатель поэзии гаучо, назвал «Фауста» сокровищем. По его словам, «Фауст», подобно наивным стихам пастухов, мог бы обойтись без типографского тиража, потому что он живет в людской памяти. Главным образом – в памяти многих женщин. И это вовсе не порицание: есть неоспоримо значительные писатели – Марсель Пруст, Д. Г. Лоуренс, Вирджиния Вулф, – которые нра-

вятся женщинам больше, чем мужчинам... Хулители «Фауста» обвиняют его в безграмотности и фальши. Даже масть лошади главного героя сделалась объектом изучения и осуждения. В 1896 году Рафаэль Эрнандес, брат Хосе Эрнандеса, писал: «Этот жеребчик *масти розово-соловой*, как раз такой, какой никогда не бывает у жеребцов; добиться этого так же редко, как найти трехцветного кота»; в 1916 году Эрнандесу вторит Лугонес: «Ни один состоятельный наездник-креол, каков и есть главный герой, в жизни не сядет на розово-солового жеребца: это навеки презренное животное, удел которого – возить воду на ранчо или носить на себе малолетних посыльных». Не избежали приговора и последние строки знаменитой начальной десимы:

Он любого жеребца  
обуздает удилами.

Рафаэль Эрнандес обращает внимание на разницу между удилами и трензелем и пишет, что управление конем с помощью удила «...в ходу только лишь у злостных гринго». Лугонес это подтверждает, перелагая своими словами: «Ни один гаучо не станет сдерживать коня удилами. Это фальшивое креольство бахвалистого гринго, который взялся объездить кобылу своей садовницы».

Я считаю себя недостойным вмешиваться в эти деревенские споры; в таких делах я смыслю меньше, чем осмеян-

ный Эстанислао дель Кампо. Я всего-навсего осмелюсь признаться: хотя самые ортодоксальные гаучо и презирают розово-соловый цвет, строка «масти розово-соловой» таинственным образом мне нравится. Под подозрением оказывалось также и то обстоятельство, что деревенщина сумел осмыслить и пересказать оперный сюжет. Те, кто высказывается на этот счет, забывают, что всякое искусство условно; условна и биографическая пайяда о Мартине Фьерро.

Уходят события, уходят обстоятельства, уходит эрудиция людей, сведущих в конских мастях; что не уходит, что, возможно, неисчерпаемо – так это удовольствие, которое приносит любование счастьем и дружбой. Это удовольствие, пожалуй, не менее редкое в мире книг, чем в материальном мире судебных, и составляет, по моему мнению, основное достоинство поэмы. Многие хвалили описания рассвета, пампы, заката, явленные нам в «Фаусте»; что до меня, я считаю, что упомянутые заранее сценические подмостки заразили неестественностью и эти описания. Главное здесь – диалог и чистое чувство дружбы, этот диалог озаряющее. «Фауст» не принадлежит аргентинской реальности, он – как танго, как труко, как Иригойен – принадлежит аргентинской мифологии.

Ближе к Аскасуби, чем к Эстанислао дель Кампо, ближе к Эрнандесу, чем к Аскасуби, находится автор, чье творчество я намерен рассмотреть: Антонио Луссич. Насколько

мне известно, существует лишь два кратких очерка его творчества и ни один из них не полон. Привожу целиком первый очерк, которого хватило, чтобы возбудить мое любопытство. Он был написан Лугонесом и помещен на 189-й странице сборника «Эль Пайядор»:

«Дон Антонио Луссич, недавно выпустивший книгу, высоко оцененную Эрнандесом, „Три восточных гаучо“, вывел на сцену типичных гаучо времен уругвайской революции, так называемой „кампании Апарисио“; как представляется, Луссич придал Эрнандесу очень своевременный стимул. Получение книги „Три гаучо“ оказалось для Эрнандеса как нельзя кстати. Произведение сеньора Луссича было отпечатано в Буэнос-Айресе в типографии „Трибуна“ 14 июня 1872 года. Ответное письмо Эрнандеса, в котором он благодарит за отправку книги, датируется 20-м числом того же месяца того же года. „Мартин Фьерро“ появился в декабре. Стихи сеньора Луссича, залихватские и соответствующие общим представлениям о языке и стиле крестьянина, выстаивались в четверостишия, редондилы, десимы и те самые секстины, которые Эрнандес избрал в качестве наиболее типичных для пайядора».

Перед нами нешуточная похвала – наивысшая, если принять во внимание националистический посыл Лугонеса, его задачу превознести «Мартина Фьерро» и безоговорочно принизить Бартоломе Идальго, Аскасуби, Эстанислао дель Кампо, Рикардо Гуиральдеса и Эчеверрию. Второй очерк,



несопоставимый с первым ни по сдержанности, ни по объему, приводится в «Критической истории уругвайской литературы» Карлоса Роксло. «Муза Луссича, – как читаем мы на 242-й странице второго тома, – на редкость потаскана и обитает в тюрьме прозаизмов; его описания лишены яркого живописного многоцветия».

Самое интересное в творчестве Луссича – это, безусловно, очевидное забегание вперед: «Мартин Фьерро» был опубликован непосредственно вслед за «Тремя гаучо». В поэме Луссича на первый план чудесным образом выходят черты, отличающие ее от «Мартина Фьерро»; с другой стороны, именно сопоставление с «Мартином Фьерро» придает этим чертам необычайную выразительность, каковой они, вероятно, не обладали в оригинальном тексте.

Вообще-то, книга Луссича – это в меньшей степени предтеча «Мартина Фьерро», нежели повторение бесед Рамона Контрераса и Чано. Между мате и мате трое ветеранов рассказывают о походах, в которых им довелось участвовать. Прием вполне традиционный, однако герои Луссича не держатся за историческую достоверность, их рассказы уснащены автобиографическими подробностями. Именно эти частые отступления, глубоко личные и выстраданные (такого не было ни у Идальго, ни у Аскасуби), предвосхищают «Мартина Фьерро» – и по интонации, и по событиям, и по самим словам.

Я не намерен скупиться на цитаты, ведь мне известно, что

поэма Луссича, можно сказать, не издана.

Вызов читается уже в таких вот десимах:

Называют меня ухарь,  
в драке я не уступлю,  
потому что не терплю  
пения клинка над ухом.  
Я из пампы, волен духом  
и свободой наделен  
с той поры, как вышел вон  
из мамашиного пуза.  
Никому я не обуза,  
только воля мне закон.

На ноже моем узоры,  
надпись украшает сталь:  
«Если в ножнах я привстал,  
кто-нибудь согнется скоро».  
Только этому сеньору  
доверяю жизнь свою.  
С ним я лих в любом бою,  
с ним я лев, гляжу надменно,  
сердце бьется ровно, мерно,  
волю страхам не даю.

Лассо я крутить мастак,  
есть и удаль, и сноровка,  
с болас управляюсь ловко,  
кто еще сумеет так?

И копьё, скажу без врак,  
я кидаю всем на диво.  
Меж людей хожу спесиво,  
отвечаю резко, грубо,  
только сабля мне не любя:  
насмерть рубит, некрасиво.

Вот другие примеры, на сей раз с точными или выборочными соответствиями. Луссич пишет:

Были кони, домик был,  
ранчо, овцы для достатка...  
я держал удачу хватко,  
а теперь и след простыл!

Дом стоял – пожары взяли,  
был загон – и тот исчез,  
рухнул старенький навес...  
Так мне люди рассказали.

Все проглочено войной,  
от бывшего лишь руины  
отыщу, когда с чужбины  
возвернусь я в край родной.

Эрнандес напишет:

Жили мы с женой в достатке:  
дом был, утварь и стада.

Как птенцы в тепле гнезда,  
мирно подрастали дети...  
Нынче я один на свете —  
все исчезло без следа<sup>4</sup>.

Луссич напишет:

Сбрую я собрал толково:  
удила — к кольцу колечко  
и нарядная уздечка  
перевитая готова;  
из коровьей кожи новый  
потник толстый я припас,  
и попонка — в самый раз;  
сбруя хоть не для походов,  
на коня не жаль расходов,  
не свожу с красавца глаз.

Раскошелился немало,  
я не скряга — это точно,  
шерстяное выбрал пончо,  
чтоб лодыжки прикрывало,  
а чтоб тело отдыхало —  
огроменную подушку;  
я мечтал, что заварушку  
пережду в тепле и холе,  
сберегу от грозной доли

---

<sup>4</sup> Перевод М. Донского.

каждый гвоздь и безделушку.

Шпоры звонкие достал,  
бич с клеймом на рукоятке,  
пути, болас, а для схватки —  
лучший дорогой кинжал.  
В шитый пояс запахал  
десять песо полновесных:  
с грузом этих денег честных  
буду принят как игрок,  
карты – тоже мой конек,  
обскачу умельцев местных.

Стремена и пряжки прочны,  
бляхи на ремнях – как пламя,  
луки вышиты гербами  
славной армии Восточной.  
Не видал, скажу вам точно,  
краше и нарядней сбруи!  
Ни словечком не совру я —  
конь был чудо как хорош.  
Эти мысли мне как нож,  
прочь гоню тоску пустую.

Ярче солнца жеребец,  
легче света, крепок, ловок,  
и для ихних потасовок  
был он слишком молодец!  
Жаром пышет удалец,

а подковы, что на нем,  
отливают серебром,  
как луна над горным кряжем.  
Был я счастлив, прямо скажем:  
я гордился тем конем.

Эрнандес напишет:

Оседлал я вороного.  
Вот конек был – ей-же-ей,  
лучших я не знал коней:  
с ним на скачках в Айякучо  
денег выиграл я кучу.  
Конь для нас всего главней.

Я навьючил вороного  
всем накопленным добром:  
пончо взял, стянул ремнем  
войлоки да одежонку...  
И свою оставил женку  
почитай что нагишом.

Сбрую всю свою и снасть  
прихватил я в путь-дорогу:  
лассо, болас, хлыст, треногу...  
Полной чашей был мой дом.  
Верьте, нет, но я, ей-богу,

не всегда был бедняком<sup>5</sup>.

Луссич пишет:

Чтоб сыскать себе ночлег,  
нам даны леса и горы:  
где зверье находит норы,  
скроется и человек.

Эрнандес напишет:

Где бы ни был днем, а к ночи  
я пускался в путь-дорогу:  
может, разделю берлогу  
я с каким-нибудь зверьем,  
не хотелось к людям в дом  
приносить с собой тревогу<sup>6</sup>.

Легко заметить, что в октябре-ноябре 1872 года Эрнандес до сих пор был tout sonore encore <sup>7</sup>стихами, которые в июне того же года ему дружески посвятил Луссич. Так же легко заметить лаконичность стиля Эрнандеса, его преднамеренную бесхитростность. Когда Мартин Фьерро перечисляет: «дом был, утварь и стада», а потом, упомянув о потерях, восклицает:

---

<sup>5</sup> Перевод М. Донского.

<sup>6</sup> Перевод М. Донского.

<sup>7</sup> Еще звенящий (*фр.*).

Верьте, нет, но я, ей-богу,  
не всегда был бедняком, —

он знает, что городские жители обязательно одобряют такую простоту. Луссич, более спонтанный или более опрометчивый, никогда не ведет себя таким образом. Его литературные притязания были совсем иного рода, они, как правило, не шли дальше имитации самых коварных нежностей «Фауста»:

Я завел себе цветок,  
так заботился душевно,  
что наряд его волшебный  
в целый месяц не поблёл.  
Ах, забвения лишь час —  
лепесточки облетели.  
Так и память о потере  
обескровливает нас.

Во второй части, опубликованной в 1873 году, подражания «Фаусту» чередуются с кальками из «Мартина Фьерро», как будто дон Антонио Луссич затребовал свое имущество обратно.

Продолжать сопоставление не имеет смысла. Мне кажется, приведенного выше достаточно, чтобы подтвердить вывод: диалоги Луссича — это черновик окончательной версии



Эрнандеса. Черновик непроработанный, дряблый, случайный, но при этом полезный и пророческий.

И вот я приступаю к нашему шедевру: к «Мартину Фьерро».

Подозреваю, что не было другой аргентинской книги, которая подвигла бы критиков на такое изобилие бесполезных замечаний. Ошибки с нашим «Мартином Фьерро» подразделяются на три множества: первое – снисходительные похвалы; второе – грубое неудержимое восхищение; третье – исторические либо филологические отступления. Первый случай традиционен: его прототип – это благожелательная некомпетентность газетных заметок и надписей, присвоивших себе место на переплете первого издания, а продолжателям несть числа. Такие критики, неосознанно принижающие предмет своей похвалы, всегда рады отметить в «Мартине Фьерро» отсутствие риторики – это выражение служит им для обозначения неявной риторики; это все равно что называть архитектурой стихийные бедствия, обвалы и разрушения. Они воображают, будто книга может не принадлежать словесности: «Мартин Фьерро» нравится им в пику искусству и в пику интеллекту. Весь результат их трудов целиком помещается в этих строках Рохаса: «С тем же успехом можно презирать воркование голубки, потому что это не мадригал, или песню ветра, потому что это не ода. Таким образом, эту живописную пайяду следует оценивать во всей грубости ее

формы и в наивности ее содержания, как простейший голос природы».

Вторая группа (завышенные похвалы) до сего дня породила только ненужное жертвоприношение «предшественников» и вымученное тождество с «Песнью о моем Сиде» и с Дантовой «Комедией». Выше, когда я писал о полковнике Аскасуби, я характеризовал и первый род критики; о втором достаточно сказать, что основной метод здесь – это выискивание тяжелых или неблагозвучных стихов в древних эпopeях, как если бы сходства в ошибках могли что-то доказать. В остальном же все эти трудоемкие писания основаны на одном-единственном предрассудке: подразумевается, что определенные литературные жанры (в данном случае – эпос) имеют формальное преимущество перед другими. Наивная и сумасбродная потребность видеть в «Мартине Фьерро» эпопею стремится – даже на символическом уровне – вместить вековую историю страны с ее поколениями, несчастьями, агониями, с битвами при Тукумане и Итусаинго, в приключения одного поножовщика 1870 года. Ойуэла («Антология испаноамериканской поэзии», т. 3, примечания) уже разоблачил этот комплот. Он отмечает: «Сюжет „Мартина Фьерро“ – это не национальная проблема, ни в коем случае не проблема расы, он никак не связан с нашими корнями как народа и как политически оформившейся нации. В „Мартине Фьерро“ речь идет о превратностях горестной судьбы гаучо последней трети прошлого века, во время упадка и бли-

зящегося исчезновения этой фигуры – нашей, местной, проходящей и недолговечной, перед лицом сокрушающего его общественного устройства, – и эти превратности рассказаны и спеты самим главным героем».

Третья группа интересна своими благими намерениями. Эти критики, например, чуть-чуть грешат против истины, утверждая, что «Мартин Фьерро» открывает нам пампу. Дело в том, что нам, людям города, равнина может быть явлена только через постепенное открытие, которое по мере возможности обогащает наш опыт. Таков метод романов воспитания пампой: «The Purple Land» (1885) Хадсона и «Дон Сегундо Сомбра» (1926) Гуиральдеса, в которых герой шаг за шагом осваивает жизнь вне города. Не таков метод Эрнандеса, который сознательно выносит за скобки саму пампу и ее каждодневных обитателей, нигде не давая подробных описаний, – такое умолчание выглядит правдоподобно, ведь у Эрнандеса один гаучо говорит для других гаучо. Возможно, кто-то захочет оспорить мою правоту этими строками и теми, что идут за ними:

Гаучо еще недавно  
вольным был в родном краю;  
прокормить он мог семью  
сам, не кланяясь, не клянча,  
скот был у него и ранчо.

Насколько я могу судить, здесь говорится не о жалком золотом веке, как мы его понимаем; здесь говорится о потерях рассказчика, о его переживании тоски в настоящем.

Рохас оставляет в будущем место только для филологического исследования «Мартина Фьерро» – то есть для меланхолических рассуждений о разнице между *cantramilla* и *contramilla*, более уместных в бесконечной длительности преисподней, нежели в довольно-таки мимолетном времени нашей жизни. В этом конкретном времени (как и во всех других) для «Мартина Фьерро» типично намеренное приглушение местного колорита. В сравнении с лексикой «предтеч» словарь Эрнандеса как будто избегает отличительных особенностей языка пампы и пользуется обычной *sermo plebeius*. Я помню, что в детстве удивлялся простоте языка «Мартина Фьерро», мне казалось, что это речь куманька-креола, а не крестьянина. Для меня нормой деревенской речи был «Фауст». Теперь, когда я чуть лучше знаю деревню, превосходство высокомерного поножовщика из пульперии над сдержанным трудолюбивым крестьянином для меня очевидно, и дело не столько в языке, сколько в неумолчной похвальбе и напористой интонации.

Еще один способ обойти вниманием саму поэму – это пословицы. Эти дешевки – так категорично характеризует их

---

<sup>8</sup> Перевод М. Донского.

Лугонес – не раз и не два объявлялись важнейшей составляющей книги. Выводить этику «Мартина Фьерро» не из судеб героев, а из механических наследственных побасенок, нарушающих рассказ, или же из привнесенных сентенций, звучащих в конце, – это заблуждение могло быть порождено только преклонением перед традицией. Я же предпочитаю видеть в этих наставлениях простое стремление к правдоподобию, указания на прямую речь. Воспринимать их буквально – значит обрекать себя на нескончаемые противоречия. Так, в Песни седьмой «Мартина Фьерро» есть копла, в полной мере характеризующая крестьянина:

Я факон отер травую,  
молча отвязал коня,  
сел в седло и ехал шагом  
вплоть до наступленья дня<sup>9</sup>.

Нет необходимости приводить долгое описание: мужчина совершил убийство и не испытывает сожаления. Тот же мужчина позже предлагает нам такое моральное суждение:

Пролил кровь я и поныне  
въявь терзаюсь и во сне.  
Память о моей вине,  
угрызенья не ослабли:  
словно огненные капли

---

<sup>9</sup> Перевод М. Донского.

Подлинная этика креола содержится в повествовании: она подразумевает, что пролитая кровь – вещь не слишком памятная, а мужчинам случается убивать. (В английском языке есть выражение «to kill his man», что буквально переводится как «убить своего мужчину», а расшифровывается как «убить того мужчину, которого должен убить всякий мужчина».) «На каждом из нас в мое время висело по смерти» – вот такое милое сетование мне довелось услышать как-то вечером от одного пожилого сеньора. Не забуду я и встречу с одним сеньором из предместья, который совершенно серьезно уверил меня: «Сеньор Борхес, я много раз сидел в тюрьме, но всегда за убийство».

Теперь, отбросив неудачные традиционные пути, я подхожу к рассмотрению самой поэмы. Начиная с решительного стиха, который ее открывает, почти вся она написана от первого лица. Этот факт для меня принципиально важен. Фьерро рассказывает свою историю, начиная с возраста полной мужской зрелости, со времени, когда мужчина уже есть, а не с того податливого времени, когда жизнь его только ищет. Такое начало нас многого лишает: мы ведь уже читали Диккенса, изобретателя детства, и взрослым сложившимся характерам мы предпочитаем становление. Нам хотелось бы знать, как подходят к тому, чтобы стать Мартином Фьерро...

---

<sup>10</sup> Перевод М. Донского.

Каковы намерения Эрнандеса? Рассказать нам историю Мартина Фьерро, а вместе с этой историей – и его характер. Доказательством тому служит любой эпизод. «В прошлом время любое», которое, как правило, «лучше всегда», из Песни второй – это правда о чувствах героя, а не о скудной жизни на ранчо во времена Росаса. Яростная схватка с негром в Песни седьмой нужна не ради ощущения схватки и не ради мгновенных проблесков и теней, которые остаются в памяти от случившегося события, а ради крестьянина Мартина Фьерро, который об этом рассказывает. (Рассказывает под гитару, как любил напевать вполголоса Рикардо Гуиральдес, поскольку неумолчное треньканье хорошо подчеркивает намерение отобразить печальную отвагу.) Это подтверждается всей поэмой; я выделю лишь несколько строк. Начну с исчерпывающего описания одной судьбы:

Гринго был других не хуже,  
всё болтал о корабле,  
утопили его в луже,  
как разносчика заразы.  
Был он малость неуклюжий,  
как жеребчик светлоглазый.

Среди множества горестных обстоятельств – жестокость и ненужность этой смерти, такое правдивое воспоминание о корабле, нелепость утопления посреди пампы в судьбе человека, который целым и невредимым пересек море, – наи-

большого эффекта в этой строфе достигает прибавка, это трогательное воспоминание: «Был он малость неуклюжий, / как жеребчик светлоглазый», столь значимое в речи рассказчика, который уже закончил очередную историю, но память воскрешает для него еще одну подробность.

И эти строки тоже неслучайно даны от первого лица:

На колени я упал,  
за него молил Иисуса,  
сам сражен как наповал,  
не снеся такого груза.  
Свет в глазах едва мерцал:  
мертвым я увидел Круса.

«Мертвым я увидел Круса». Фьерро, стыдясь своей боли, уверяет, что его товарищ погиб, и притворяется, что изобразил эту гибель.

Такое утверждение реальности кажется мне важным для книги в целом. Тема ее – повторюсь – не невозможное отображение всех событий, которые проносятся в человеческом сознании, и не та их искаженная малая часть, которая может сохраниться в памяти, а рассказ крестьянина, человека, который раскрывает в этом повествовании себя. Таким образом, этот проект рассчитан сразу на два вымысла: изображаются и сами эпизоды, и чувства героя, чувства героя в прошлом и непосредственно во время повествования. А такой маятник мешает ясному изложению некоторых подроб-



ностей: мы, например, не знаем, явилось ли искушение избить женщину убитого негра пьяной жестокостью или – мы бы предпочли второй вариант – отчаянием после пережитого потрясения, и эта неясность мотивов лишь добавляет подлинности. Что касается череды событий, меня не интересует их подробный разбор, я убежден в главном: в романной природе «Мартина Фьерро». «Мартин Фьерро» – не что иное, как роман, его романное построение могло быть как инстинктивным, так и преднамеренным; роман – это единственное определение, способное в точности передать тот род наслаждения, который дает нам «Мартин Фьерро», к тому же оно непротиворечиво согласуется с датой написания. А дата, отмечу на всякий случай, – это самый романый век, какой только может быть: век Достоевского, Золя, Батлера, Флобера, Диккенса. Я привожу эти имена как самые очевидные, однако сам я предпочитаю объединять нашего креола с еще одним американцем, в жизни которого тоже так много значили случай и воспоминания: с задушевым и неожиданным Марком Твеном, создателем «Гекльберри Финна».

Я сказал, что это роман. Мне могут напомнить, что античные эпопеи представляют собой прообраз романа. Пусть так, но сближать книгу Эрнандеса с этой примитивной категорией – значит погружаться в бессмысленную игру с надуманными совпадениями, значит отринуть всякую возможность исследования. Свод законов той эпохи – героические размеры, вмешательство богов, исключительный политиче-

ский статус героев – здесь неприменим. А вот обстоятельства романа – да, применимы.

## Одна из последних версий реальности

Франсиско Луис Бернардес только что опубликовал пыльную 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 расчленяем 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»<sup>11</sup>, III, с. 436) останавливается на этом с иронией. «Кажется, – пишет он, – животные наделяны 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 вневременной мир, по-настоящему грандиозно<sup>12</sup>.

Продолжу изложение: «Материализм говорит человеку: „Пространство принадлежит тебе – владей им“. И человек забывает свое подлинное призвание. Благородное призвание

---

<sup>11</sup> «Философский словарь» (нем.).

<sup>12</sup> Стоило бы добавить к названным имя Сенеки («Письма к Луцилию», СХХIV). – *Примечание автора.*

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. По-моему, 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*<sup>13</sup>, 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.

---

<sup>13</sup> Бог, или Природа (лат.).

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 Гастингса 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, космогонии, 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). Ины-



ми 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 – продолжало 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

Бедность нашей словесности, ее неспособность увлечь читателя породили своеобразный стилистический предрассудок – рассеянное чтение при внимании к деталям. Те, кто страдает этим суеверием, понимают под стилем не силу или бессилие той или иной страницы, а очевидные приемы автора: его сравнения, звукопись, особенности работы с синтаксисом и пунктуацией. Читатели безразличны к авторской позиции как таковой, к эмоциям как таковым: они ищут *маячки* (как выразился Мигель де Унамуно), которые дали бы им понять, имеет ли написанное право им понравиться. Они слышали, что эпитет не должен быть тривиальным, и думают, что страница плохо написана, если на ней нет оригинальных сочетаний существительных и прилагательных, даже если достигнута главная цель текста. Они слышали, что лаконичность – это добродетель, и считают лаконичным того, кто растягивает текст десятью короткими фразами, а не того, кто управляется с одной длинной. (Образцовые примеры такой шарлатанской краткости, этой сентенциозной пылкости можно отыскать в речах известного датского чиновника Полония из «Гамлета» или же у Полония из реального мира – по имени Бальтасар Грасиан.) Они слышали, что близость повторяющихся слогов неблагозвучна, и притворяются, что в прозе она приносит им страдание, а в поэзии – осо-

бого рода наслаждение, хотя полагаю, что и здесь они лукавят. Иными словами, они обращают внимание не на эффективность механизма, а на его конструкцию. Они подчиняют чувства этике, а точнее – непреложному этикету. Подобная точка зрения стала настолько распространенной, что читателей в собственном значении слова уже нет – все стали потенциальными критиками.

Этот предрассудок настолько общепринят, что теперь никто не отважится признать отсутствие стиля в произведениях, где его на самом деле нет, особенно если дело касается классики. Не существует хороших книг без привязки к стилю, без этого не может обойтись никто, кроме разве что автора. Обратимся к примеру «Дон Кихота». Когда величие этого романа уже было доказано, испанская критика не хотела и помыслить, что главная (быть может, единственная неоспоримая) его ценность состоит в психологии, и приписала ему стилистические достоинства, каковые для многих наверняка остаются загадкой. Действительно, достаточно перечитать всего несколько абзацев из «Дон Кихота», чтобы понять, что Сервантес не был стилистом (по крайней мере, в нынешнем акустически украшательском значении слова), – он слишком живо интересовался судьбами Дон Кихота и Санчо, чтобы позволить себе отвлекаться на собственный голос. В «Остроумии, или Искусстве изощренного ума» – столь хвалебном по отношению к повествовательной прозе в духе «Гусмана де Альфараче» – Бальтасар Грасиан не решается упомянуть

«Дон Кихота». Кеведо в шутку перелагает его смерть стихами и сразу же о нем забывает. Мне возразят, что оба примера отрицательные; Леопольдо Лугонес уже в наше время выносит недвусмысленный приговор: «Стиль – это слабое место Сервантеса, и ущерб, который нанесло его влияние, весьма серьезен. Бедность цветовой палитры, неустойчивая композиция, запутанные абзацы, которые, отдуваясь, завиваются в бесконечные спирали, где начало никак не может состыковаться с финалом; повторы, несоразмерность – вот наследие для тех, кто, видя наивысшее воплощение бессмертного произведения только в форме, продолжает грызть шероховатую скорлупу, скрывающую вкус и сочность плода» («Империя иезуитов», с. 59). Того же мнения и наш Груссак: «Если называть вещи своими именами, мы должны признать, что добрая половина романа написана чрезвычайно расхлябанно и небрежно, что с лихвой оправдывает обвинения в *ущербности языка*, которые предъявляли Сервантесу его противники. Я имею в виду не только и не столько речевые неловкости, невыносимые повторы, каламбуры, напыщенные и тяжеловесные риторические обороты, но скорее общую слабость этой послеобеденной прозы» («Литературная критика», с. 41). *Послеобеденная проза*, проза разговора, а не декламации – вот она, проза Сервантеса, а другой ему и не нужно. Полагаю, то же самое наблюдение справедливо и по отношению к Достоевскому, Монтеню или Сэмюэлу Батлеру.

Стилистическое тщеславие перерастает в еще более па-

тетическую разновидность – погоню за совершенством. Нет ни одного стихотворца – каким бы малозначительным и ничтожным он ни был, – который не попытался бы *отчеканить* (именно это слово они обычно используют) свой идеальный сонет – крошечный памятник, который призван охранять возможное бессмертие поэта от беспощадного движения времени. Речь идет главным образом о сонете без *затычек*, который, впрочем, сам по себе является *затычкой* – вещью ненужной и бесполезной. Это многолетнее заблуждение (сэр Томас Браун, «Urn Burial»<sup>14</sup>) сформулировал и подкрепил своим авторитетом Флобер: «Отделка (я разумею ее в высшем смысле слова) для мысли то же, чем была вода Стикса для тела Ахиллеса: придает неуязвимость и нетленность» («Correspondance»<sup>15</sup>, II, с. 199). Сказано со всей определенностью, однако я так и не нашел примеров, подтверждающих это суждение. (Умолчу о тонизирующем эффекте вод Стикса – эта инфернальная реминисценция не довод, а пафосная фигура речи.) Идеальная страница, страница, на которой нельзя заменить ни одного слова, – самая несовершенная из всех. Язык меняется, стирая второстепенные значения слов и смысловые оттенки; «идеальная» страница состоит из таких недолговечных достоинств и с легкостью изнашивается. Напротив, страница, которая обречена на бессмертие, может безболезненно пройти сквозь пламя *опеча-*

---

<sup>14</sup> «Погребение в урнах» (англ.).

<sup>15</sup> «Письма» (фр.).

*ток, неточных переводов*, рассеянного чтения и непонимания. Нельзя безнаказанно изменить ни строчки в стихах Гонгоры (как заявляют те, кто воссоздает его текст), а «Дон Кихот» неизменно побеждает в каждой посмертной битве со своими переводчиками и остается в живых после всякого небрежного перевода. Гейне, не слышавший этого романа на испанском, смог прославить его навеки. Немецкий, скандинавский или индийский призраки Дон Кихота намного живее словесных ухищрений неугомонного стилиста.

Мне бы не хотелось, чтобы выводы из этих рассуждений приняли за отчаяние и нигилизм. Я не намерен поощрять небрежность и не верю в мистическую добродетель неуклюжей фразы и безвкусного эпитета. Я лишь утверждаю, что добровольный отказ от двух-трех маленьких удовольствий (зрительное наслаждение метафорой, звуковое изящество ритма, удивление от междометий и перестановки слов) наводит на мысль, что писателем правит страсть к избранной теме, и ничего более. Шероховатость фразы столь же безразлична для подлинной литературы, как и ее гладкость. Просодическая арифметика не менее чужда искусству, чем каллиграфия, орфография или пунктуация, – такова правда, которую от нас скрывают судебные корни риторики и музыкальные истоки пения. Излюбленная ошибка современной литературы – это пафосность. Категоричные слова – слова, утверждающие божественную или ангельскую мудрость, требующие сверхчеловеческой твердости и решимо-

сти: «единственный», «никогда», «навсегда», «все», «совершенство», «окончательный», — *всечасно* используются нынешними писателями. Они не думают, что слишком много говорить о чем-либо столь же бессмысленно, как и не говорить вовсе, а небрежное обобщение и гиперболизация — та же бедность, которая непременно бросается в глаза читателю. Подобная неосторожность ведет к обесцениванию языка. Вот что происходит, например, во французском: выражение *je suis navré*<sup>16</sup> теперь обозначает: «Я не пойду пить с вами чай»; *aimer*<sup>17</sup> опустилось до простого «нравиться». Эта же склонность французского к гиперболизации различима и в литературном языке: Поль Валери, герой упорядоченной ясности, приводит несколько легко забываемых и уже забытых строк из Лафонтена и защищает их (от кого-то) таким оборотом: «*Ces plus beaux vers du monde*»<sup>18</sup> («*Variété*»<sup>19</sup>, 84).

Теперь я хочу напомнить о будущем, а не о прошлом. Практикуется чтение про себя, и это хороший знак. Поэзию тоже начинают читать про себя. Между этой беззвучной способностью и чисто идеографическим письмом — прямой передачей идей, а не звуков — расстояние хоть и значительное, но куда менее протяженное, чем наше будущее.

Перечитав эти скептические замечания, я подумал: не

---

<sup>16</sup> Я удручен (*фр.*).

<sup>17</sup> Любить (*фр.*).

<sup>18</sup> Эти самые прекрасные стихи на свете (*фр.*).

<sup>19</sup> «Смесь» (*фр.*).

знаю, способна ли музыка разочаровать музыку, а мрамор устать от мрамора, однако литература – именно то искусство, которое может предсказать свою немоту, ожесточиться на собственную добродетель, полюбить свое угасание и проводить самое себя в последний путь.

*1930*



## Другой Уитмен

Когда старинному составителю «Зогара» пришлось рискнуть и все-таки сказать хоть что-то определенное о своем невообразимом Боге – божестве настолько свободном от материальности, что даже атрибут бытия выглядел бы применительно к нему кощунством, – он вышел из положения следующим диковинным способом. «Лик его в триста семьдесят раз пространнее двенадцати тысяч миров, вместе взятых», – написал он, подразумевая, что исполинское – разновидность невидимого, а значит, и отвлеченного. Ровно то же происходит с Уитменом. Его мощь настолько подавляет и до того очевидна, что мы понимаем одно: перед нами – сама мощь.

Ничьей особой вины тут нет. Уроженцы двух разных Америк, мы так мало общаемся напрямую, что знаем друг о друге только через третьих лиц, по отсылкам к Европе. Европа в таких случаях – синекдоха Парижа. А Париж куда меньше интересуется искусством, чем художественной политикой. Достаточно вспомнить кружковые традиции тамошней литературы и живописи, которыми всегда заправляют комитеты, каждый со своим политическим словарем: у одних – парламентским, толкующим о правых и левых, у других – военным, толкующим об авангарде и арьергарде. Выразусь точнее: Париж интересуют механизмы искусства, а не результат. Механизм же стихов Уитмена был до того невероятен,

что самого Уитмена так и не узнали. Его предпочитали классифицировать: воздавали хвалу его *licence majestueuse*<sup>20</sup>, делили его предшественником множества собственных изобретателей верлибра. Среди прочего подражали наименее защищенной стороне его словесного дара – щедрым перечням подробностей географии, истории и ближайшего окружения, которые Уитмен нанизывал, исполняя завет Эмерсона стать поэтом, достойным Америки. Такими подражаниями или отголосками стали футуризм, унанимизм. К этому свелась вся французская поэзия нашего времени, за вычетом той, что идет от Эдгара По (хочу сказать, от блестящей теории По, а не от его ущербной практики). Большинство при этом, кажется, даже не подозревало, что перечни – один из древнейших приемов поэзии (вспомним ветхозаветные псалмы, или первый хор из «Персов», или гомеровский список кораблей) и что подлинная заслуга Уитмена – не их длина, а тончайшая словесная подгонка, «притяжения и отталкивания» вокабул. А вот Уитмен об этом никогда не забывал:

And of the threads that connect the stars and of wombs  
and of the father-stuff<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Царственная свобода (*фр.*).

<sup>21</sup> И нитей, связующих звезды, и женских чресел, и влаги мужской (*англ.*) – «Песнь о себе», 24. Перевод К. Чуковского.

Или:

From what the divine husband knows, from the work  
of fatherhood<sup>22</sup>.

Или:

I am as one disembodied, triumphant, dead<sup>23</sup>.

Между тем восхищение создало фальшивый образ Уитмена – образ гиганта, воспевающего мир и обращенного к миру, этакого неотвязного Гюго, снова и снова допекающего человечество. С тем, что на изрядной части своих страниц Уитмен и впрямь выглядит подобной напастью, я не спорю; хочу лишь показать, что на других, лучших, это поэт пылкой и лапидарной краткости, человек, исповедующий, а не провозглашающий свою судьбу. Лучше всего с этим справится перевод<sup>24</sup>:

---

<sup>22</sup> Ради того, что знает хороший супруг, ради этой работы отцовства (*англ.*) – «Запружены реки мои». Перевод К. Чуковского.

<sup>23</sup> Я словно разъят на части, торжествующий, мертвый (*англ.*) – «До свиданья!». Перевод Э. Шустера.

<sup>24</sup> Здесь и далее переводы К. Чуковского. Названия стихотворений отражают первые строки. – *Примечание редактора.*

# ONCE I PASSED THROUGH A POPULOUS CITY

Однажды, когда я проходил по большому, многолюдному  
городу, я пытался

Внедрить в свою память его улицы, зданья, обычаи,  
нравы,

Но теперь я забыл этот город, помню лишь некую  
женщину,

которую я

Случайно там встретил, и она удержала меня, потому что  
полюбила меня.

День за днем, ночь за ночью мы были вдвоем —  
все остальное я давно позабыл,

Помню только ее, эту женщину, которая страстно  
прилепилась ко мне,

Опять мы блуждаем вдвоем, мы любим, мы расстаемся  
опять,

Опять она держит меня за руку и просит, чтобы я не  
уходил,

Я вижу ее, она рядом со мною, ее грустные губы молчат  
и дрожат.

# WHEN I READ THE BOOK

Читая книгу, биографию прославленную,  
И это (говорю я) зовется у автора человеческой жизнью?  
Так, когда я умру, кто-нибудь и мою опишет жизнь?  
(Будто кто по-настоящему знает что-нибудь о жизни  
моей.

Нет, зачастую я думаю, я и сам ничего не знаю  
о своей подлинной жизни,  
Несколько слабых намеков, несколько сбивчивых,  
разрозненных, еле заметных штрихов,  
Которые я пытаюсь найти для себя самого, чтобы  
вычертить здесь.)

## **WHEN I HEARD THE LEARNED ASTRONOMER**

Когда я слушал ученого-астронома  
И он выводил предо мною целые столбцы мудрых цифр  
И показывал небесные карты, диаграммы для измерения  
звезд,  
Я сидел в аудитории и слушал его, и все рукоплескали  
ему,  
Но скоро – я и сам не пойму отчего – мне стало так нудно  
и скучно,  
И как я был счастлив, когда выскользнул прочь и в  
полном  
молчании зашагал одинокий  
Среди влажной таинственной ночи,

И взглядывал порою на звезды.

Вот что такое Уолт Уитмен. Не знаю, нужно ли объяснять – я и без того грешу здесь объяснениями, – что три процитированных признания объединены сквозной темой: это особая поэзия неподвластности и утраты. Упрощение, к которому в конце концов сводится память, непознаваемость и целомудрие каждого отдельного существования, неприятие любых мыслительных схем и доверие к первичным свидетельствам чувства – вот моральные достоинства, которые отстаивают приведенные стихи. Уитмен как бы говорит: да, мир непредсказуем и неуловим, но сама его случайность и есть богатство, и, поскольку ни один из нас не в силах даже осознать, до чего он нищ, все окружающее – это подарок. Итак, перед нами мистика умеренности, и кто же преподает нам ее урок – Северная Америка?

Отсюда последнее. Уитмен, человек беспредельной изобретательности, упрощенный взглядом со стороны до всего лишь гиганта, кажется мне уменьшенным символом своей страны. Чудесная – и на этот раз чудом перевернутая – притча о деревьях и лесе может пояснить мою мысль. Поскольку лес настолько бесконечен, то никто не вспоминает о деревьях, из которых он состоит; поскольку между двумя океанами лежит страна людей такой мощи, то никто не вспоминает о людях, которые ее составляют. Людях с их человеческим уделом.



# 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»<sup>25</sup>, которая претендует на неоспоримую авторитетность в отношении согласных букв Священного Писания и даже диакритических знаков, отсутствовавших в древнейших версиях. (Подобное неукоснительное осуществление человеком сочинительских

---

<sup>25</sup> «Швейцарская формула согласия» (*лат.*).



устремлений Божества проявляется в виде воодушевления и восторга, что еще точнее было бы назвать исступленностью.) Мусульмане идут еще дальше, утверждая, что Коран в своем доподлинном виде – мать Книги, – это одно из проявлений Бога, подобно Его Милосердию, Его Ярости, а следовательно, 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 ввнесена 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»<sup>26</sup>. 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. Ес-

---

<sup>26</sup> В переводе я следую латинской версии: «Diffusius tractavit Jobi afflictions». Точнее, пожалуй, была английская: «Nath laboured more». – *Примечание автора.*

ли 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 большую определенность и действенность, он не становится менее загадочным. Мы понимаем, что, отвергая идею о Боге в трех лицах – в сущности, даже и в 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 самоуничтожение 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 сущ-

ности. 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 Иринеи – вечное порождение Сына и вечное исхождение Духа; то есть некое вневременное деяние, обделенный *zeitloses Zeitwort*<sup>27</sup>, 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 coruscat 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 божественного промысла, впоследствии многократно повторенная и перетолкованная.) Чем бы ни было это смутное третье лицо единосущей Троицы – скромной синтаксической конструкцией или чем-то большим, – но ему приписывается авторство Священного Писания. В той

---

<sup>27</sup> Безвременной глагол времен (нем.).

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, незыблемым законом которых является подчиненность смысла эвфоническим 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, всепроблаговому Богу теологов, которому изначально ведомо – *uno intelligendi actu*<sup>28</sup> – 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 сказать<sup>29</sup>. 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

---

<sup>28</sup> В едином акте мышления (*лат.*).

<sup>29</sup> 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. – *Примечание автора.*

перетолковывать ее, подобно тому, как это делала каббала?

*1931*

## В защиту лже-Василида

Примерно в 1905 году я узнал, что на всеведущих страницах первого тома испаноамериканского энциклопедического словаря под редакцией Монтанера и Симона (от «А» до «ALL») содержится лаконичное и пугающее изображение некоего царя, с головой петуха в профиль, торсом мужчины, раскинутыми руками, которые держат щит и кнут, и кольцевидным хвостом, заменявшим ему туловище. Примерно в 1916 году я прочел у Кеведа такое краткое перечисление: «Се был проклятый ересиарх Василид. Был и Николай Антиохийский, и Карпократ, и Керинф, и подлый Эбион. Затем явился Валентин, считавший началом всего сущего молчание и море». Наконец, в 1923-м, листая в Женеве какую-то немецкую книгу о ересях, я понял, что на том зловещем рисунке был изображен некий эклектичный бог, которого почитал сам Василид. Наряду с этим я узнал, сколь отчаянными и восхитительными людьми были гностики, и познакомился с их пылкими суждениями. Несколько позже я смог проконсультироваться с работами Мида (в немецком переводе: «Fragmente eines verschollenen Glaubens»<sup>30</sup>, 1902), Вольфганга Шульца («Dokumente der Gnosis»<sup>31</sup>, 1910) и со статьями Вильгельма Буссе в «Британике». Сегодня я при-

---

<sup>30</sup> «Фрагменты тайных религий» (нем.).

<sup>31</sup> «Документы гнозиса» (нем.).

нял решение изложить и разобрать одну из гностических космогоний – а именно космогонию ересиарха Василида. В целом я следую версии Иринея. Мне известно, что многие ставят достоверность его сведений под сомнение, но полагаю, что неупорядоченное изложение умерших сновидений может включать в себя и такое, о котором доподлинно неизвестно, был ли у него вообще сновидец. Ересь Василида, впрочем, не отличается сложностью для постижения. Говорят, что она возникла в Александрии, примерно через сто лет после распятия Христа; говорят, что она распространилась среди греков и сирийцев. В те времена увлечение теологией было всеобщим.

В основании космогонии Василида находится некий бог. Это божество в своей грандиозности лишено как имени, так и происхождения – отсюда его приблизительное обозначение *pater innatus*<sup>32</sup>. Его среда – *плерома*, или полнота: невообразимый музей платоновских архетипов, умопостигаемых сущностей и универсалий. Этот бог недвижим и бесстрастен, но из его покоя произошли семь подчиненных ему божеств, которые, снизойдя до действия, сотворили первое небо и на нем воцарились. От этого первого демиургического венца произошел второй – тоже с ангелами, властителями и престолами, который, в свою очередь, создал еще одно – нижестоящее – небо, полностью симметричное первому. Этот второй конклав воспроизвелся в третьем, третий – в следую-

---

<sup>32</sup> Отец нерожденный (*лат.*).



щем, более низком, и так происходило до триста шестьдесят пятого. Властитель наиболее низкого неба – Бог из Писания, и доля его божественности стремится к нулю. Он и его ангелы создали то небо, которое мы видим, из небытия замесили землю, которую мы попираем, и затем разделили ее между собой. Вполне резонно, что забвение стерло истории, связанные в этой космогонии с происхождением рода человеческого, однако примеры из других представлений, относящихся к той же эпохе, позволяют нам восполнить этот пробел – хотя бы в общих чертах и гипотетически. Во фрагменте, опубликованном Хильгенфельдом, утверждается, что тьма и свет сосуществовали вечно, не ведая друг о друге, а когда они наконец встретились, свет отвернулся, едва удостоив ее взглядом, а влюбленная тьма завладела его отражением (или воспоминанием): так возник человек. В похожей системе Сатурнина небо являет трудолюбивым ангелам короткое видение, по образу и подобию которого сотворяется человек, – однако он пресмыкается по земле, подобно змею, пока Господь не смиростивится и не наделит его искрой своей силы. Для нас важно то общее, что содержится в этих повествованиях: человек есть плод взаимодействия убогого божества с неблагоприятным материалом, результат дерзкого или преступного спонтанного деяния. Возвращаясь к истории Василида. Низменное человечество, порожденное тяжеловесными ангелами иудейского Бога, удостоилось милости Бога всевечного – и Он послал им спасителя. Спаситель этот должен был при-

нять иллюзорный облик, поскольку всякая плоть принижает. Его нечувствительный призрак был публично распят на кресте, в то время как истинный Христос вознесся через вышеположенные небеса и возвратился к *плероме*. Пересечение небесных слоев не принесло ему вреда, ибо он ведал тайные имена их божеств. «И тот, кому известна правда об этой истории, – так заключается вероучение, переданное Иринею, – освободится от власти сильных, создавших сей мир. У всякого неба есть свое имя, а равно и у всякого ангела, божества и властителя, на небе своем обретающегося. Всяк, кто знает их имена несравненные, вознесется, незримый и невредимый, подобно спасителю. И точно Сын Господень, не узнанный никем, и гностик не будет признан. И тайны сии надлежит не разглашать, но хранить в молчании. Знай всех, дабы тебя не узнали».

Числовая космогония первоначала в конце вырождается в числовую магию: 365 небесных страт по семь властителей на каждой требуют невозможного запоминания 2555 вербальных оберегов: долгие годы свели весь этот язык к восхитительному имени спасителя – Каулакау, и незыблемого бога – Абракса. Спасение, согласно этой дерзновенной ереси, – не более чем плод мнемонических усилий мертвых, а страсти спасителя – оптический обман; вместе они составляют два симулякра, таинственным образом согласованных с непрочной реальностью этого мира.

Глумиться над тщетным умножением поименованных ан-

гелов и отражений симметричных небес этой космогонии весьма несложно. С ней легко можно покончить, применив строгий принцип Оккама: «*Entia non sunt multiplicanda praeter necessitate*»<sup>33</sup>. Со своей стороны замечу, что такая категоричность представляется мне анахроничной и лишённой смысла. По-настоящему важно лишь то, что эти мрачные и зыбкие символы можно весьма успешно использовать. Я вижу две возможности: первая – общее место в критике, а вторая – не буду чваниться ею как моим открытием – до сей поры не была освещена должным образом. Начну с более очевидной. Она состоит в том, чтобы мирно разрешить проблеме зла посредством введения условной ступенчатой системы божеств между не менее условным богом и реальностью. В изложенной выше системе эти производные бога деградируют и ослабевают по мере удаления от него, пока наконец не опускаются на самое дно в самом отвратительном виде, – чтобы из сомнительного материала состряпать человека. Согласно Валентину, который на самом деле не считал первоначалом всего сущего море и молчание, падшая богиня по имени Ахамот рождает от мрака двух детей: Творца мироздания и дьявола. Симону Волхву вменяют в вину предельно обостренную версию той же истории: Симон якобы вызволил Елену Троянскую – первую дочь Бога, которую ангелы обрekli на болезненные перерождения, – из портового при-

---

<sup>33</sup> Не следует множить сущности без необходимости (*лат.*).

тона города Тир<sup>34</sup>. Тридцать три человеческих года Иисуса Христа и Его сумерки на кресте для суровых гностиков не казались достаточным искуплением.

Остается рассмотреть другое возможное значение этих темных измышлений. Головокружительная башня небес, представленная в ереси Василида, плодovitость ангелов, планетарная тень демиургов, разрушающая землю, интриги нижеположенных небес против *плеромы*, невообразимая или мыслимая лишь на словах плотность населения его пространной мифологии – все это способствует умалению нашего мира. Не наше зло в ней проповедуется, но наша фундаментальная ничтожность. Как на равнине в дивный час заката: огромное великолепное небо – и сирая, убогая земля. В этом и заключается оправдательный замысел мелодраматической космогонии Валентина, которая эксплуатирует нескончаемый сюжет о двух многосильных братьях, узнающих друг друга, о падшей женщине, о злых ангелах, вотще плетущих интриги, и со свадьбой в финале. Сотворение мира в этой мелодраме – или бульварном романе – отходит на второй план. Чем не идея: представить мир как нечто по при-

---

<sup>34</sup> Елена, страждущая дочь Господа. У легенды о ней есть множество пересечений с легендой о Христе. Елене приверженцы Василида приписали низменную плоть; предполагалось, что в Трою было похищено лишь *eidolon* (подобие (*др. – греч.*)), или призрак несчастной царицы. Одно восхитительное видение нас спасло, другое – вдохновило сражения и Гомера. Другие материалы на тему божественного происхождения Елены – «Федр» Платона и книга Эндрю Лэнга «Adventures among Books» («Приключения среди книг» (*англ.*), с. 234–248). – *Примечание автора.*

роде своей ничтожное, как косвенное и искаженное отражение древних небесных событий. Сотворение становится случайным актом.

Замысел был дерзновенным; ортодоксальное религиозное чувство и каноническое богословие яростно его отвергли. Сотворение мира для них – свободный и необходимый Божественный акт. Вселенная, как дает понять святой Августин, началась не во времени, но одновременно с ним – суждение, отрицающее какое бы то ни было первенство Творца. Штраусс считает гипотезу о первоначальном мгновении иллюзорной, поскольку таковое мгновение запятнало бы темпоральностью не только последующие мгновения, но и «предшествующую» вечность.

В течение первых столетий нашей эры гностики полемизировали с христианами. Гностиков истребили, однако мы можем представить себе их возможную победу. Если бы взяла верх Александрия, а не Рим, безумные грязные истории, кратко изложенные мною выше, казались бы связными, возвышенными и вполне обыденными. Такие сентенции, как «жизнь есть болезнь духа»<sup>35</sup> Новалиса или «настоящей жизни нет и в помине, нас в мире нет» Рембо, гордо пылали бы

---

<sup>35</sup> Это мнение – «Leben ist eine Krankheit des Geistes, ein leidenschaftliches Tun» («Жизнь есть болезнь духа, страстное деяние» (*нем.*)) – было растиражировано Карлейлем, который отметил его в своей знаменитой статье, опубликованной в «Foreign Review» в 1829 году. Не случайное совпадение, а важное переоткрытие агонии и блеска гностицизма – это пророческие «Весы» Уильяма Блейка. – *Примечание автора.*

в священных книгах. Суждения, подобные отвергнутой гипотезе Риттера о звездном происхождении жизни и ее случайном попадании на Землю, были бы безоговорочно приняты благочестивыми лабораториями. И правда, можно ли ожидать лучшего дара, нежели пребывать в ничтожестве, и нет ли вящей славы для Господа, нежели быть свободным от этого мира?

*1931*

# 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 наделено, так это способностью убеждать (но и только). Во всем остальном с ним делать нечего: оно закрывает дискуссию, не разрешив проблемы.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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