

Новая встреча

Неизданные беседы

[iq]

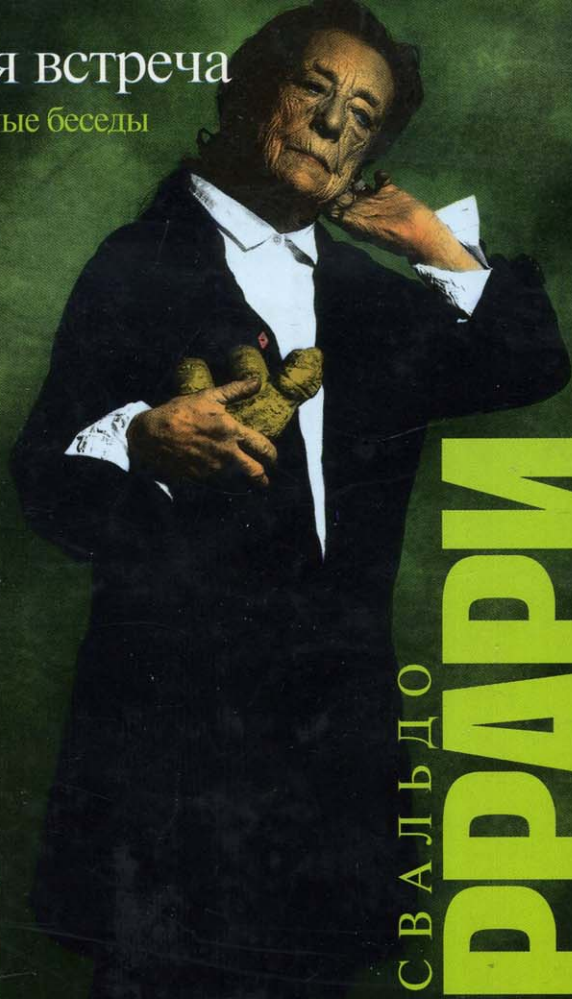
symposium

ХОРХЕ ЛУИС

БОРХЕС

ОСВАЛЬДО

ФЕРРАРИ





Jorge Luis Borges
Osvaldo Ferrari

Хорхе Луис
БОРХЕС

Освальдо
ФЕРРАРИ

Новая встреча

Неизданные беседы

Перевод с испанского

Виктора Андреева

Санкт-Петербург

symposium

2004

УДК 82/89
ББК 84.7Ар
Б83

Перевод с испанского
Виктора Андреева

Художественное оформление и макет
Андрея Бондаренко

Всякое коммерческое использование текста, оформления книги, оформления серии — полностью или частично — возможно исключительно с письменного разрешения Издателя. Нарушения преследуются в соответствии с законодательством и международными договорами РФ.

ISBN 5-89091-243-7

© 1999, Osvaldo Ferrari
© Издательство «Симпозиум», 2004
© В. Андреев, перевод, 2003
© А. Бондаренко, оформление, 2003

[Содержание]

Предисловие Хорхе Луиса Борхеса	[7]
Предисловие Освальдо Феррари	[9]
<i>Освальдо Феррари. Борхес — в нас, мы — в Борхесе</i>	[13]
1. Первая беседа. 9.3.1984	[15]
2. «Книга Небес и Ада». Стивенсон, Беньян	[25]
3. Причинные связи	[32]
4. Фантастическая литература и научная фантастика .	[38]
5. Джеймс Джойс	[42]
6. «Книга песчинок»	[49]
7. Блез Паскаль	[57]
8. Страна подражателей	[63]
9. «Книга Небес и Ада». Святой Фома Аквинский, Талмуд	[70]
10. Либерализм и национализм	[79]
11. Эмерсон — Уитмен	[88]
12. Стоицизм	[96]
13. Иисус Христос	[105]
14. Апология дружбы	[116]
15. Поль Валери	[123]

16. Рассказ «Непрошенная»	[132]
17. Оскар Уайльд	[136]
18. Пустыня, равнина	[146]
19. Адольфо Биой Касарес	[153]
20. Политика и культура	[162]
21. Бернард Шоу	[172]
22. Кинокритика	[179]
23. Еще одна беседа о Поле Грессаке	[187]
24. Литература в опасности	[196]
25. Уильям Батлер Йейтс (I)	[204]
26. Уильям Батлер Йейтс (II)	[209]
27. Писатель-философ	[216]
28. Время	[224]

[Предисловие Хорхе Луиса Борхеса]

Лет за пятьсот до Рождества Христова в Великой Греции произошло самое замечательное событие мировой истории: открытие диалога. Вера, убеждения, догмы, анафемы, моления, запреты, приказы, табу, тирании, войны, славословия уже действовали на мир угнетающе; несколько греков договорились — мы никогда не узнаем каким образом, — что возьмут за обычай постоянно вести беседы. Они сомневались, убеждали друг друга, расходились во взглядах, меняли мнения, опровергали один другого. Вести беседы им, вероятно, помогала их мифология, которая, как и Синто¹, являлась собранием различных иносказаний и космогоний. Эти — разнообразнейшие — беседы стали первоосновой того, что сейчас мы — не без некоторой помпезности — называем метафизикой. Таким образом, без нескольких греков, овладевших искусством вести разговор, вся западная культура становится непонятной.

¹ Синто (букв.: путь богов) — учение, легшее в основу древней религии японцев — синтоизма. (*Здесь и далее — примечания переводчика.*)

Данная книга, отдаленная пространством и временем, является приглушенным отзвуком античных бесед.

Как и все мои книги — а возможно, и все книги на свете, — предлагаемая читателю тоже была написана сама собой. Мы, Феррари и я, позаботились о том, чтобы наши слова протекли через нас, а может быть, и вопреки нам. Мы ни разу не довели разговор до конца. Те, кто уже просмотрел нашу рукопись, уверяли нас, что подобный эксперимент вполне приемлем. Дай Бог, чтобы и наши читатели были согласны со столь великодушным суждением. В прологе к одному из своих «Сновидений» Франсиско де Кеведо написал: «Читатель, да не придется тебе, волею Господа, сталкиваться с длинными прологами и неудачными сравнениями».

*Буэнос-Айрес,
12 октября 1985 года*

[Предисловие Освальдо Феррари]

В своих прежних книгах я уже рассказывал, как происходили беседы между Борхесом и мной. В данной книге я хотел бы коснуться той духовной сути, что оживляла наши разговоры и определяла их содержание.

В марте 1984 года состоялся наш первый радиодialog.

Слушая диалог по муниципальному радио (им руководил наш общий, незабвенный друг Рикардо Костантино), я почувствовал: для меня — да и для всех радиослушателей — открылась дверь в безграничное; необычная, всегда неожиданная, чудодейственная манера письма, свойственная Борхесу, и только ему, соединилась с его манерой вести разговор.

Иными словами, тогда я сразу же осознал: мне предстоит попасть в некое новое измерение. Диалог с Борхесом являлся вхождением в самую литературу, соприкосновением с душой всего связанного с литературой, что переполняло писателя, и диалог помогал найти ключ к тому чарующему литературному миру, что был создан его умом, тем умом, что оказался способен открыть и описать новую реальность.

Так было положено начало остроумным, неповторимым лекциям, которые полностью рождались тут же. Мы смотрели глазами Борхеса на многообразие его мира. Восьмидесятичетырехлетний писатель перенес нас, радиослушателей, в свою действительность.

Этот мир открывался в диалогах сразу же, с любого места, поскольку в Борхесе гармонично уживались прекрасная память, ясность ума и лаконизм речи.

Стоило упомянуть писателя, к которому он питал слабость, либо произведение, которое он часто перечитывал, — и он тотчас же излагал новый взгляд на творчество писателя, новую интерпретацию произведения; стоило коснуться вопросов философии, которая его привлекала, либо религии, которая его интересовала, — и он раскрывал свое собственное, сугубо личное понимание и философии, и религии; стоило упомянуть о путешествиях, которые он совершил, либо о странах, в которых он побывал, — и он начинал подробный рассказ о своих путевых впечатлениях и о литературе этих стран.

Не раз он говорил мне, что диалог — это своеобразная форма письма; следовательно: ведя диалог, он продолжал писать. Когда я подготавливал беседы для публикации, я ясно осознал: разговор для Борхеса являлся продолжением написанного им. Слушать его — такое же волшебство, как и читать его книги.

Таким образом, мы смогли понять (я уже писал об этом) человека, писателя, дух литературы. Те, кто раньше знал только его творчество, теперь смогли узнать автора, смогли узнать Борхеса-человека, смогли получить представление о том, как он творил. Можно сказать так: реальностью для него являлась литература, и он, как никто другой, сделал все для того, чтобы мы получили литературную опись реальности. Можно убедиться и в том, что его интересовала литература не реалистическая, а только фантастическая, и что реальность для него возникла из литературы. Так Борхес объясняет литературу, а литература объясняет Борхеса.

Он глядел на вопросы, которые я ему задавал, из своего мира, который был миром литературы, и они оборачивались неожиданной стороной. И если речь заходила о философии, мистике, политике и так далее — он всегда рассматривал их как литератор, поскольку так был устроен его ум, поскольку он верил, что родился для литературы, что она была его судьбой.

Он говорил о писателях, которые, помимо написанных книг, смогли выразить себя также — и даже в большей степени — в разговорах, он говорил о таких писателях, как Педро Энрикес Уренья¹, Кансинос Ассенс² и Маседонио Фернандес³; но наши диалоги с ним хорошо показали: его манера говорить тождественна манере его письма, к ведению диалога он подходил с изумляющей нас меркой литературного произведения. «То, что мы сейчас говорим, фиксируется, значит, наш разговор является одновременно и устным, и написанным; пока мы ведем диалог, мы пишем», — говорил он.

Тональность его голоса отражала работу его ума; и он добавлял: «Не знаю, смогу ли я в своей жизни написать еще хоть какое-либо эссе, вероятно, что нет, но может быть, я напишу его достаточно необычно — так, как это делаем сейчас мы с вами вдвоем».

Таким образом, диалог для Борхеса последних лет оказался подходящей формой для того, чтобы он смог выразить суть литературы как он ее понимал, — а также, с высоты своих лет, и суть мистической реальности, — и донести свои мысли до всех благодаря общению с журналистом, что был младше него на полвека.

Во время бесед юмор Борхеса проявлялся разнообразнейше — в нем звучали и нотки скептицизма,

¹ Энрикес Уренья Педро (1884—1946) — доминиканский литературовед, эссеист.

² Кансинос Ассенс Рафаэль (1883—1964) — испанский писатель.

³ Фернандес Маседонио (1874—1952) — аргентинский писатель, литературный наставник Борхеса.

и нотки надежды. Пометки «смеется» либо «оба смеются», как увидит читатель, появляются в этой книге достаточно часто.

Силой притяжения во время всех разговоров была душа Борхеса, и это сделало возможным подлинную встречу с ним самим и со всемирной литературой, которой была посвящена вся его жизнь.

Апрель 1998 года

[Борхес — в нас, мы — в Борхесе]

Эти беседы происходили четырнадцать лет назад, и вот я снова встречаюсь с ними, снова слышу голос Борхеса, снова я изумлен, как и тогда; нет, более, чем тогда; записи включают в себя и наши беседы, которые мы вели в последние дни общения, в 1985 году; данные диалоги можно назвать дважды неизданными: в большинстве своем они затрагивают темы, которых прежде мы никогда не касались, и никогда прежде они не были собраны в книгу.

В этих диалогах Борхес предстает настолько в полном виде, что встреча с ним мне представляется невероятной; неразрывно соединились его голос, его ум, его воображение. Заново привыкая к ощущению его присутствия, я вспомнил его слова из нашего первого диалога о Йейтсе: «Ранен, ранен красотой».

Нас всех ожидает новая встреча с Борхесом, со своеобразием его мышления, его восприимчивости; с его неистощимой страстью к литературе, с его этическими пристрастиями, с его возвышенным восприятием всего окружающего.

В данном случае новая встреча является итогом всех встреч, которые уже состоялись и которые мы продолжаем во времени: Борхес — в нас, мы — в Борхесе. Он любил говорить: «Когда мы читаем Шекспира, мы сами — хотя бы на мгновение — становимся Шекспиром». Читая эти диалоги, сохраненные временем, мы все станем, хотя бы на мгновение, Борхесом.

Освальдо Феррари
Буэнос-Айрес, ноябрь 1998 года

1. Первая беседа. 9.3.1984

Освальдо Феррари: *Итак, Борхес, мы начинаем цикл радиобесед, и первое, что я хотел бы спросить: как вы себя чувствуете перед микрофоном, вы, кто привык выражать себя в тишине и одиночестве над листом бумаги?*

Хорхе Луис Борхес: Чувствую, что немного нервничаю. Но ведь человек проводит свою жизнь в беседах, и сейчас мы, вы и я, ведем беседу. Письмо — случайность, а речь возникла неизбежно, разве нет?

— *Конечно. Но считаете ли вы, что диалог для писателя — естественная форма...*

— Да, полагаю, что да; к тому же в чем заслуга Платона, если не в том, что он изобрел диалог?

— *Разумеется, но в отличие, например, от музыкантов и художников...*

— Что же, у них иные способы выразить себя, а я ограничен... словом. Но любое написанное слово, в конце концов, не слишком сильно отличается от слова произнесенного.

— *О нашем времени говорят как о времени аудио- и видеообщения, как о форме общения, которое предполагает присутствие слушателя. Когда вы пишете, вы ощущаете присутствие читателя?..*

— Нет, нет, когда я пишу, я делаю это, словно... словно отдыхаю... мне нравится писать. Это не значит, что я верю в ценность того, что пишу, это значит, что мне доставляет наслаждение писать. Иными словами, если бы я был Робинзоном Крузо, я бы, наверное, писал и на необитаемом острове.

— *Ясно.*

— Не думая о читателях.

— *Не думая о читателях...*

— Да, я никогда не думаю о читателе, я просто стараюсь писать понятно; это любезность, которую я оказываю читателям, пусть даже и вымышленным мною либо несуществующим. Не думаю, что невнятность — достоинство.

— *И вы полагаете, что можно работать, не думая о каком-либо общении, о быстром восприятии произведения, о чем так много сейчас говорят?*

— Нет, я не думаю о каком-либо общении с читателем. Кроме того, если я что-то пишу, значит, я что-то воспринял, получил извне. Смиренно признаю: мне это внушено. Иными словами, я считаю, что любой писатель пишет под диктовку. Кто и что диктует? Неизвестно. Мы можем думать, как думали в древности евреи, что это — *гуаһ*, дух; или муза, как думали греки, или «великая память», как полагал ирландский поэт Уильям Батлер Йейтс... Он верил, что любой писатель наследует память своих предков, то есть всего рода человеческого, ведь у нас есть отец и мать, две бабушки и два дедушки, и так далее, в геометрической прогрессии. Йейтс полагал, что писатель может и не обладать достаточным жизненным опытом, он может рассчитывать на опыт предшествующих, помнить о нем... Он

называл это «великой памятью». Мы можем назвать это и подсознанием, но «великая память» — это красивее, верно ведь? Это неистощимый источник.

— *Разумеется.*

— Но сама идея — та же самая: мы воспринимаем, получаем что-то либо вспоминаем что-то.

— *Но вы сами говорили, что с каждым разом вы вспоминаете все меньше. Помнится, получая Сервантесовскую премию в Испании¹, вы сказали, что если дух стремился передать через вас что-либо другим, то сейчас вы уже ощущаете свою миссию исполненной.*

— ...Я чувствую себя удовлетворенным. Ведь единственно возможная для меня судьба — судьба литератора. Перед вами — человек, сделавший глупость прожить восемьдесят четыре года, намеревающийся отметить и восемьдесят пять, к тому же слепой; большинство моих сверстников уже умерли, но, как вы видите, рядом со мной молодые люди. Какую-то часть времени я провожу в одиночестве, и один я задумываю сюжеты будущих произведений. Ну, например, сегодня утром я проснулся в семь, и я знал, что придут ко мне в полдевятого. Я решил воспользоваться данным обстоятельством и стал писать — мысленно, как вы понимаете, — сонет; через несколько дней он будет сонетом и в реальности. Сейчас это просто предварительный вариант. В общем, я провожу часть времени в одиночестве и обдумываю сюжеты будущих произведений, живу в мире призраков, можно сказать, — звучит несколько пугающе, впечатляюще, да? — но они не преследуют меня, это приятные призраки.

— *Я вас понимаю, но мысль, высказанная вами о музе, о духе, что направляет искусство либо литературу, в наше время кажется устаревшей, сданной в архив...*

¹ Премии «Мигель де Сервантес» — самой престижной в испаноязычных странах литературной награды — Борхес был удостоен в 1979 году.

— Нет, надеюсь, что нет. Любой писатель чувствует: он записывает то, что он воспринимает, получает извне. Ведь невозможно отдать что-либо, если не получил. Сейчас мне пришла другая мысль, которая не противоречит только что сказанному, нет, даже дополняет: надлежит как можно меньше вмешиваться в свое произведение. И особенно, чтобы мои воззрения не мешали творчеству. Я хочу сказать: писать — это в определенном смысле значит видеть сны, грезить, и писатель должен стремиться к тому, чтобы просто грезить. Он знает, что все — лживо, и вместе с тем для него — истинно. Когда я пишу — я погружаюсь в грезы, да, и я это знаю, но я стараюсь грезить, и только.

— *Я вас понимаю, но верно и следующее: то, что нам дано, мы получили, ведь так вы сказали...*

— Да, полагаю, что да. Мы получаем, воспринимаем постоянно. А также считаю — об этом я говорил уже много раз, — что если кто-либо действительно является поэтом (я не уверен, что являюсь поэтом, или же являюсь им только время от времени), то он каждое мгновение переживает как поэтическое, да, каждое мгновение своей жизни как поэтическое. Мнение о том, что есть темы поэтические и темы прозаические, — ошибочно, все должно ощущаться поэтически. Мне хочется верить, что некоторые поэты — Уолт Уитмен, например, — были способны ощущать это, ощущать каждое мгновение своей жизни как божественное или — если слово «божественное» кажется слишком амбициозным — как удивительное, как не менее любопытное, чем все другие мгновения.

— *Но...*

— Вот это мгновение, например, весьма необычно; мы — вы и я — ведем беседу, и вы мне говорите, что нас окружает множество невидимых людей, будущих... возможно, только предполагаемых. Это весьма поэтично, разве нет? — полагать, что в действительно-

сти мы сейчас не одни, что нас окружает — словно в театре — множество будущих людей.

— *Да, но вам приходилось задумываться над тем, что ваша концепция творчества как воплощения того, что вы воспринимаете извне, в целом является мистической?*

КАК — Да, вероятно.

— *Вы ожидаете, воспринимаете и стараетесь выразить воспринятое.*

— Полагаю, что так.

— *Вы думали о том, что в таком случае поэт или прозаик напоминает мистика?*

— Но почему бы ему и не быть мистиком? Во всяком случае, быть мистиком — в этом нет никакой опасности.

— *Я спрашиваю потому, что...*

— Да, я понял, потому, что сейчас литература смешивается с журналистикой и историческими сочинениями.

— *Верно.*

— Но я полагаю, что литература не стремится рассказать о фактах — не знаю, правильное ли слово я употребил, поскольку все есть правда, — но как бы там ни было, я не стремлюсь рассказать о чем-либо происшедшем, о том, что происходит... во мне... в моем воображении, скажем так...

— *В связи с вашим воображением и вашей памятью... Очень многие поражаются всемогуществу, всесилу вашего воображения. Что вы можете сказать о вашем воображении и вашей памяти?*

— Ну что же, я, как и французский еврей, философ Бергсон, считаю, что память — избирательна, что человек... что память избирает. Поэтому что-либо неприятное человек старается забыть. Да, я знаю: одиннадцать дней, одиннадцать ночей, в феврале, провел я однажды в лечебнице, я лежал на спине, я не мог пошевелиться,

ведь если бы я пошевелился, я бы тогда полностью утратил зрение. Но я знаю об этом только потому, что мне об этом рассказали, а в моей памяти — реально — все эти одиннадцать дней и ночей нестерпимого жара и насильственной неподвижности остались как одно мгновение; а вместе с тем они были, без сомнения, ужасны. И сейчас я говорю об этом так, словно все это происходило с кем-то другим. И наоборот, мне нравится вспоминать о счастливых минутах, и возможно, я даже преувеличиваю счастье, которое я переживал в те минуты, поскольку мне нравится вспоминать о них.

— *В определенном смысле, такой памятью вы наделили героя своего рассказа «Юг»¹ Дальмана, памятью о тех одиннадцати днях?*

— Что же, верно... Но я рассказал там о другой операции, ведь большую часть жизни мне пришлось провести в лечебницах. Но это совершенно неважно, ведь я забыл о них. Ну, например, мне сделали операцию в больнице в Палермо², делали долго, и выздоровление мое было долгим — там, в больнице на улице Бразилия, недалеко от площади Конституции. Но я знаю это просто как случившееся, а не как испытанное мною лично. Ну, так же, как я знаю о том, что мой дедушка Борхес, шестнадцатилетним, участвовал в сражении при Касеросе³. То есть это нечто, о чем я слышал.

— *Но вы верите, что память можно развивать, совершенствовать? Вы ведь способны создать для себя*

¹ Рассказ «Юг» вошел в сборник Борхеса «Вымыслы» (1944).

² Палермо — район Буэнос-Айреса.

³ В феврале 1852 года в сражении при Касеросе (западный пригород Буэнос-Айреса) войска Хусто Хосе де Уркисы разбили армию диктатора Хуана Мануэля де Росаса. К правлению Росаса — 1829—1852 годы — у Борхеса всегда было негативное отношение.

условия для развития своей памяти, сделать ее совершенной.

— И полагаю, что слепота может мне помочь в этом.

— *Да, понимаю.*

— Если бы зрение вернулось ко мне, я бы не выходил из дому, я бы читал и читал все эти книги, что окружают меня, они так близко и так далеко, но, к сожалению, у меня отнята возможность читать книги, я могу только слушать то, что мне читают, а это совсем другое, так как книгу нужно перелистывать, но в этом мне отказано. Кто-либо приходит ко мне, и я прошу почитать мне, и он мне читает, но книгу нужно перелистывать, откладывать, хватать с жадностью, и во всем этом мне отказано, а ведь в этом и состоит одно из наслаждений, получаемых от чтения.

— *Но слепота оказалась счастливой помощницей вашей памяти и воображению.*

— Если это даже не так, я во всяком случае склонен так думать. Я склонен думать, что слепота, как и все, что есть на свете, — дар. Конечно же, любое несчастье — дар, ведь благодаря несчастьям родилась трагедия, родилась, вероятно, и... почти вся поэзия. В данном случае счастье навряд ли является благом; счастье замкнуто само в себе, несчастье — нет. Это должен понимать любой человек искусства — допустим, был бы я музыкантом или художником, как моя сестра¹. Но я — писатель, я должен превращать случившееся в нечто иное. Конечно, в моем случае я ограничен словом, а кроме того, я знаю: моя судьба — писать на испанском языке. Я должен стараться сделать все возможное внутри этого языка, внутри его традиции, так как всякий язык — это традиция. Сегодня утром

¹ Сестра Хорхе Луиса — Нора Борхес (1901—1998) — аргентинская художница.

я написал стихотворение, одна из его тем такова: языки не эквивалентны друг другу, каждый язык — иной способ ощущать мир. В настоящее время я пытаюсь выучить японский язык, и трудность не в том, чтобы запомнить слова, она в том, что мир японцев очень далек от меня, хотя я его и люблю; да, я прожил в Японии около пяти недель — самых счастливых в моей жизни, каждый день был подарком, я побывал в семи городах, японцы обращались с нами чрезвычайно вежливо; с Марией Кодамой¹ мы побывали в храмах, садах, святилищах, на берегах рек.

— *Не хотите ли хоть коротко вспомнить об этой поездке?*

— Я разговаривал с буддистскими и синтоистскими монахами, раньше я и помыслить не мог, что подобное возможно, и тем не менее я разговаривал с ними. Мне это казалось нереальным.

— *Воображение и реальность были поставлены лицом друг к другу?*

— Да, я думал, что мне, в моем-то возрасте, ничего нового испытать уже не доведется, что я уже пережил все, что только возможно, и мне теперь остается лишь повторение прожитого. И вдруг — неожиданный подарок: приглашение в Японию. Меня пригласили провести в Японии четыре недели. Эти четыре недели оказались пятью. Никто меня не торопил, каждый день был для меня новым сюрпризом, таким сюрпризом мог стать буддистский храм или сад; маленькие сады в Японии созданы не для того, чтобы гулять в них, а для того, чтобы созерцать их, камни и вода значат в них более, чем растительность. И кроме того, я получил возможность беседовать с писателями и монахами — буддистскими и синтоистскими.

¹ Кодама Мария (р. 1946) — жена и соавтор Борхеса, аргентинская писательница.

— *То есть в течение довольно долгого времени вы смогли жить в согласии со своим воображением?*

— Да.

— *Но здесь, в Буэнос-Айресе, я хочу упомянуть, Борхес, о вашем уникальном и неистощимом даре выдумывать. Здесь уже привыкли слышать о способности Борхеса хитроумно строить сюжеты...*

— Нет, нет, я не хитроумен, во всяком случае, не стремлюсь быть таковым...

— *Я говорю о хитроумии литературном...*

— Нет, нет, когда я веду беседу, я просто размышляю вслух, и я отнюдь не стремлюсь выглядеть хитроумным. Подобная игра слов вызывает во мне только досаду...¹

— *Но когда хитроумная изобретательность касается юмора, политики...*

— Ну, это другое дело...

— *Касается общества, литературы; речь идет о хитроумном, изобретательном видении мира.*

— Может быть. Но в моем случае...

— *Хитроумие, ум, дух, гений — немного да похожи.*

— ...Вероятно, но слово «гений» звучит амбициозно. А слово «хитроумие» — тщеславно, разве нет? Я бы не хотел быть хитроумным...

— *Предполагать быть хитроумным? Но им можно быть и не предполагая.*

— Будем играть словами? Вы к этому подводите? Но я больше люблю играть хитросплетениями сюжета, чем словами; лично я игру слов презираю. Хотя мне нравятся рифмы, а ведь они, строго говоря, игра слов. (Смеется.)

— *Разумеется.*

— Но это игра с поэтическими возможностями

¹ ... Феррари начал разговор о «хитроумном Борхесе» с явной отсылкой к сервантесовскому Дон Кихоту, «хитроумному идальго».

слова. Принято думать, что рифмы всегда одни и те же, а человек должен искать, как бы там ни было, иные ассоциации, хотя мы и знаем, что после слова «день» должно стоять «тень», так ведь?

— Конечно, но, Борхес, сейчас мы должны попрощаться со слушателями...

— Да? Черт возьми, как жаль!..

— Мы встретимся с ними в ближайшую пятницу...

— Но ведь мы беседовали не более трех минут...

— Да, да, кажется, что не прошло и трех минут.

Но вместе с тем время эфира вышло...

— Ну что же, большое спасибо.

— Спасибо вам, Борхес.

— Нет, вам спасибо.

2. «Книга Небес и Ада». Стивенсон, Бенъян

Освальдо Феррари: *В «Книге Небес и Ада»¹, которую вы, Борхес, составили вместе с Биой Касаресом, есть отрывок из Стивенсона, он называется «Опровержение неба».*

Хорхе Луис Борхес: Да.

— *Он начинается словами: «Не счастья, вечного или временного, ищет человеческий род...»².*

— Ну что же, Бернард Шоу в комедии «Майор Барбара» говорит нечто подобное: «Я отказываюсь от подкупа блаженством на небесах»³. Та же самая мысль, разве не так?

— *Разумеется, похоже.*

— Но ведь это может также означать и нечто иное; может означать, что счастья недостаточно, что необходимо... усилие. У Теннисона есть стихотворение, в котором он говорит о душе, говорит, что она не желает

¹ Первым изданием антология «Книга Небес и Ада» вышла в 1960 году.

² Перевод А. Миролюбовой.

³ Перевод Н. Дарузес.

вкушать отдых среди золотых небес, но желает «the work of going on and not to die» («продолжать работу и не умирать»). Он хочет сказать, что душа жаждет активности в самой себе, она хочет, чтобы ей позволили работать и не умирать, я правильно истолковываю?

— *Способ быть вечной.*

— Но быть вечной не в праздности, а прилагая усилия, работая.

— *Далее Стивенсон говорит: «Я не стану кричать об этом, ибо человеку нравится верить, будто он любит то самое счастье, которое постоянно отвергает, мимо которого проходит; и вера в какое-то посмертное счастье подходит ему как нельзя лучше. Он не обязательно должен остановиться и испытать это счастье; он, может быть, увлечен каким-то грубым, жестоким предприятием, к которому лежит его сердце; и все же тешить себя сказочкой о вечном чаепитии, ублажать себя мыслью, будто в нем, кроме известной его природы, есть что-то еще; и друзья его снова с ним встретятся, плоские, бесполое, но такие любимые...».*

— *(Смеется.)* Да, я припоминаю эти последние слова. Полагаю, что нам предстоит весьма долгий, без споров, разговор по поводу общества, о котором писал Стивенсон — да? — как о некой гармонии; у этого общества нет границ. Стивенсон знал, что он не будет очарован, но сама надежда могла принести ему удовлетворение; надежда, но не единение с ней или исполнение желания; тут важно желание само по себе. А название — «Опровержение неба» — оно, без сомнения, придумано Бией Касаресом, ведь мы должны были хоть как-то озаглавить этот отрывок из большого эссе.

— *Он из писем Стивенсона.*

— А, да, да.

— *Последняя фраза в отрывке чрезвычайно интересна; она заканчивается словами: «...Как будто любовь не живет лишь в недостатках любимого человека».*

— Да, это из его писем. Из писем тысяча восемьсот восемьдесят шестого года.

— *Мы знаем, что долгое время вы, Борхес, всячески способствовали распространению писем Стивенсона в Буэнос-Айресе.*

— ...Кажется, я уже рассказывал об одном из самых приятных в своей жизни воспоминаний; это случилось недавно, на улице ко мне подошел какой-то юноша и сказал: «Позвольте мне поблагодарить вас, Борхес». «За что?» — спросил я, и он ответил: «Вам я обязан своим знакомством с Робертом Льюисом Стивенсоном». И я подумал: ну что же, в таком случае я могу чувствовать себя удовлетворенным. Я не знаю, как зовут юношу, я ничего не знаю о нем; но все и так было сказано, и ни к чему было называть имя.

— *Было достаточно уже сказанных слов.*

— Было достаточно уже сказанных слов, было достаточно упомянуть имя Стивенсона, и все; ведь если бы юноша сказал мне: вам я обязан знакомством с Мильтоном или Шекспиром, — фраза бы утратила свою действительную силу, верно? А в данном случае важно, что он сказал о столь любимом мною писателе — о Стивенсоне.

— *Вы говорили мне однажды, что Стивенсон до сих пор не оценен в полной мере читателями мира, включая аргентинцев, поскольку считается, что он писал для детей; подобное происходит и с другими писателями.*

— Да, писать для детей — это большое испытание для писателя, ведь в таком случае все начинают думать: все, что он написал, он написал для детей. Так случилось, например, и с Кипплингом, его все знают как автора «Just so stories» («Сказок просто так») и «Книги джунглей», а это несправедливо. Подобное произошло и с Льюисом Кэрроллом, его «Алису в Стране чудес» принято считать написанной для детей. Да, конечно, для детей, но и для взрослых тоже; об этом все забывают и упорно говорят об этой книге как о детской.

— *А в случае со Стивенсоном все сразу же вспоминают «Остров сокровищ».*

— Да, и Сильвине Окампо¹, наверное, не стоило бы писать свою прекрасную книгу «Чудесный апельсин», ведь тот, кто читал эту ее книгу, не вспоминают о том, что остальные ее книги тоже достойны внимания. Они не менее прекрасны, просто они другие.

— *Но эти ее книги — поздние произведения. Ей выпала участь написать их тогда, когда ее уже узнали как автора рассказов и стихов.*

— Не уверен в том, что ее узнали достаточно хорошо.

— *Да, в этом вы правы.*

— Я был однажды... кажется, это место называется Экзальтасьон-де-ла-Крус... и меня попросили назвать лучшего аргентинского писателя нашего времени, и когда я назвал Сильвину Окампо, понял, что это имя не говорит ничего. Оно прозвучало, а позже кто-то предположил: закралась ошибка, я хотел сказать о Виктории Окампо², но спутал имена. Так вот, я хочу сказать, что я не ошибся, ее имя не должно звучать как эхо, некий отзвук, оно заслуживает своего собственного звучания.

— *В том местечке произошла обычная ошибка с ее именем.*

— Да.

— *Обычная ассоциация с Викторией Окампо.*

— Да, она известна как младшая сестра Виктории.

— *А также как жена Биой Касареса и друг Борхеса.*

— Ну, последнее для меня сомнительно. Да, конеч-

¹ Окампо Сильвина (1909—1994) — аргентинская писательница, жена и соавтор Биой Касареса. Вместе с Биой Касаресом и Борхесом составила несколько антологий.

² Окампо Виктория (1890—1979) — аргентинская писательница, сестра Сильвины.

но, о ней говорят как о младшей сестре Виктории и жене Бий Касареса... ну и не более.

— (Смеется.) *Но эта книга, о которой я говорю и которую вы составили с Бий Касаресом, — «Книга Небес и Ада» — она ведь воплощает вашу мысль собрать воедино различные тексты, касающиеся темы неба и ада?*

— Мы подбирали для книги разнообразный и выразительный материал, и надеюсь, нам удалось это сделать.

— *Полагаю, что да, книгу отличает разнообразие, вы приводите тексты многих авторов.*

— И среди них такого мистика, как Сведенборг¹.

— *Да.*

— Мы приводим несколько отрывков из него. Все они имеют прямое отношение к небу и аду... Но кажется, мы не включили никакого текста Данте. Почему? Да потому, что это напрашивалось само собой, а может быть, потому, что мы должны были бы приводить Данте по-испански и понимали, что в переводе его текст всегда утратит что-либо, но ведь представляется невероятным, что в книге о небесах и аде нет текстов из «Ада» и «Рая», не так ли?

— *Но зато вы приводите текст английского писателя, с которым ощущаете мистическую связь: Джона Беньяна².*

— О да, Беньян. Думаю, что мы привели последнюю страницу его «Pilgrim's progress»³, верно?

— *Да, и это поразительный текст.*

— Там говорится о сеньоре Бойце-за-правду.

— *Верно, и «его кувшин был разбит у источника».*

¹ Сведенборг Эмануэль (1688—1772) — шведский ученый, философ. Оказал большое влияние на Борхеса.

² Беньян Джон (1628—1688) — английский писатель, религиозный моралист, автор аллегорических произведений.

³ «Путешествие пилигрима» (англ.).

— Ну что же, этот отрывок, который процитировали мы, был процитирован Бернардом Шоу в одной из статей, в которой он сказал, что Беньян — более сильнодействующее средство, чем Шекспир; не исключая, что Шоу хотел эпатировать публику, ведь позволить себе сказать в Англии «более чем Шекспир» — не очень-то просто, хотя многие и могли бы так сказать. Это воспринимается как легкая ересь. Часто эта ересь приятна публике.

— *Мне бы хотелось узнать ваше мнение об этой книге, столь прославленной в английской литературе, — «The pilgrim's progress».*

— Это — аллегория, но для того, чтобы получить наслаждение от книги, надо забыть, что это аллегория; наверное, так можно сказать обо всех аллегориях. Иными словами, если кто-либо станет читать эту книгу, памятуя о том, что персонажи соответствуют своим именам — например, сеньор Ханжа, сеньор Лжец, — тот не получит удовольствия от чтения.

— *А как вы переведете название книги?*

— Наверное, «Путешествие пилигрима», хоть это и звучит скверно. Но английское «progress» как «прогресс» — ни в коем случае; «дорога», «путь»... не знаю. «Путь пилигрима»? Слова столь загадочны; возможно, самое главное в каждом слове — его окружение, а не оно само.

— *В Соединенных Штатах эту книгу изучают в университетах.*

— Эту книгу очень легко и приятно читать, она вся сложена из библейских текстов. В моем издании, например, на полях сделаны пометки: Екклезиаст, глава такая-то, стих такой-то. Эта книга — собрание цитат, но тем не менее у нее своя собственная жизнь.

— *Она наполнена мистикой, что и было свойственно Беньяну?*

— Да, я читал и другие его книги, и его автобио-

графию, в которой он показывает себя как чудовищного грешника, но грехи, в которых он признается, отнюдь не чудовищны. Однако у него было свое чувство вины. И кроме того, ему принадлежит одна из самых прекрасных фраз, о которой мы однажды уже говорили, слова об отце, который был пекарем; он сказал: «My father was a baker of human bread» («Мой отец был пекарем хлеба человеческого»). Разве это не прекрасно? Помимо прочего, у хлеба есть ассоциации, которых нет у других продуктов.

— *Хлеб ассоциируется с плотью.*

— Да, вспомним «Отче наш»: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь»; я говорю о питании. Не помню, в какой протестантской секте эти слова переведены так: «Give of this day our supernatural bread» («Дай нам днесь наш хлеб необычный»); полагаю, что здесь спутали дар съестной и дар духовный.

— *Разумеется.*

— Удивительно, что вы заговорили со мной об этом; я только что перелистывал книги Геродота, в одной из них говорится — кажется, по поводу спора между пеласгами¹ и египтянами — о том, какая народность древнее. И решено было провести один эксперимент; выбрали двух детей, которые сначала жили у пастуха, а потом с женщинами, у которых были вырваны языки. Пришло время этим детям заговорить; и первое слово, которое они сказали (я сейчас не вспомню, как оно звучит), это было слово из языка пеласгов, не египтян, и это слово было «хлеб». Так было доказано, что язык пеласгов — первоначальный язык человечества.

¹ Пеласги — догреческое население Балканского полуострова.

3. Причинные связи

Освальдо Феррари: *Более, чем в магию, более, чем в откровение, более, чем в чудеса, вы, Борхес, как мне кажется, верите в причинные связи; этот закон материального мира вы переносите в духовную сферу.*

Хорхе Луис Борхес: Да, но сам этот закон достаточно загадочен. Никто не знает, почему такая-то причина влечет за собой такое-то следствие. Как бы там ни было, я догматически верю в этот закон, хотя и не могу его объяснить. Сейчас, когда вы сказали о нем, я подумал, что этот закон — произвольный, незаконный; магия может принять какую-либо форму, а закон причинности не может материализоваться, не так ли? И суеверие, к примеру, тоже.

— *Расширим тему...*

— Да. К примеру, за стол садятся тринадцать сотрапезников, один из них в этом же году умирает... Де Куинси¹ нашел объяснение или псевдообъяснение этому закону (стойки, вероятно, его объясняли так же):

¹ Де Куинси Томас (1785—1859) — английский писатель.

если предположить, что вселенная — это единый организм, тогда, несомненно, имеется связь всего со всем; можно найти связь между тем, что просыпали соль, разбили зеркало, спустились по лестнице, за стол сели тринадцать человек, и тем, что случится позже... Думаю, что здесь, как правило, путают разные вещи. Например, возьмем астрологию: верят, что существует связь между расположением звезд и деяниями человека, родившегося при таком-то расположении звезд. Это лежит в основе астрологии. Но одно дело — увидеть, что существует подобная связь, и другое — попытаться исследовать ее, изучить. А вместе с тем и то, и другое смешивают. Разумеется, если вселенная едина, как утверждает Де Куинси, то меньшее является тайным отражением большего; все взаимосвязано. Но надлежит исследовать подобную связь, это как раз и труднее всего. Несомненно, существует связь между написанной мною страницей и моим характером. Подобными сопоставлениями занимается графология; но изучить причины такой связи — дело необычайно сложное. Да, как правило, и то и другое смешивают; считается, что отметить определенную связь — уже значит исследовать ее. Но вот здесь-то и начинаются трудности... Я готов признать, что существует связь всего со всем, во всяком случае не будет нелогичным предположить подобное; но изучить такую связь, как мне кажется, чрезвычайно трудно. О, можно привести и еще другие, более близкие по времени, примеры суеверия; скажем, существует связь между человеком и сновидениями, которые он видит...

— *Во всяком случае, вы не расположены признать всемогущество психологии и социологии.*

— Наверное, можно вылечить человека, изучив его сны, но, как мне думается, сделать это очень трудно. Что существует подобная связь — я готов признать, но связь между болезнью человека и его сновидениями,

обычно сложными, не поддающимися однозначному толкованию, — изучить вряд ли возможно. Я не уверен в том, что психиатр может излечить больного, даже установив связь между сновидениями и болезнью; особенно если речь идет о психическом расстройстве.

— *Речь, конечно же, идет о двух разных аспектах проблемы. Но вернемся к проблеме причинных связей; мне кажется, что, по вашему убеждению, они не обязательно определяются Божественной либо трансцендентной волей.*

— Наверное, можно было бы поразмышлять обо всей предшествующей истории вселенной, или, если использовать слова еще более амбициозные, обо всем предыдущем космическом процессе; несомненно, в нем все связано, но постичь самую суть — это, как мне кажется, вне сферы человеческого разума, а возможно, также и Божественного.

— *Надлежит понять первопричину.*

— Да, конечно. Первопричина должна существовать.

— *Как представляется мне, вы верите в предопределение свыше, в связь причин и предназначения. Случившееся и должно было произойти таким именно образом.*

— Да. Совершенно различные понятия: кто-то знает о предопределении или же кто-то его устанавливает. Возьмем, к примеру, кальвинизм или пуританизм, который ведет начало от кальвинизма; мысль о том, что каждому предопределено быть в раю либо в аду — если они, конечно, существуют, — уже сама эта мысль весьма сложна. Да, предопределение должно существовать, но знает ли кто-либо... да, для безграничного разума, уже по самому определению, все возможно, но я не уверен в том, что слова «безграничный разум» имеют хоть какой-то смысл, это ведь противозаконно либо это просто языковая забава.

— *Иными словами, ни о причинной связи, ни о предопределении мы не можем ничего знать конкретно.*

— Да, они существуют вне субъекта, знающего об их существовании.

— *Но коснемся вопроса о религиях, он кажется мне чрезвычайно важным, и мы недавно говорили об этом. Можно ли полагать, что люди верят в какую-либо религию или мифологию в соответствии с тем духовным либо магическим климатом, в который они погружены? Мы говорили, в частности, о Платоне: греки его времени переживали поэзию и философию как реальность, они являлись формой реальности.*

— Да, но я не знаю: такие слова, как Эрос, например, — соответствовали они какому-либо реальному существу или же они являлись просто метафорой. Этого мы никогда не узнаем, и смысл их изменялся, вероятно, в зависимости от веры либо неверия. Вы, например, знаете латинское выражение: «Sub Jove» («Под Юпитером»), что означает, пожалуй, «под открытым небом», то есть это указывает на то, что Юпитер, в определенном смысле, обозначал пространство. Ну, что-то похожее на слова Спинозы: «Deus sive natura» («Бог либо природа»), верно?

— *В связи с духовным или магическим климатом, когда во что-то веришь все больше и больше, коснемся такого вопроса: можно предположить, что современники Христа готовы были увидеть и видели то, что готовы были увидеть. Готовы были увидеть духовно.*

— И, вероятно, чем более простодушен народ, тем легче он принимает что-либо. Мой отец рассказывал мне о епископе Параны, который ездил по всей провинции Энтре-Риос; он всегда был одет в черное, всегда в карете, и, разумеется, привлекал внимание крестьян. И когда он уезжал из какого-либо селения или поместья, скотоводы-гаучо постоянно обсуждали: был ли это епископ Параны или сам Господь. *(Оба смеются.)* Но, как говорил мой отец, для гаучо эти два слова, возможно, не были различными. Мы говорим сейчас

о епископе Параны как о слуге Церкви и о Боге как о творце неба и земли, живущем не во времени, а в вечности. Но едва ли их различали гаучо, жившие в провинции Энтре-Риос в тысяча восемьсот восьмидесятом году. Так что, может быть, наша дискуссия — просто игра словами?

— Вероятно. Я, Борхес, хочу процитировать одно ваше стихотворение, в котором, как мне кажется, выражена ваша мысль о предопределении. Это — «Лабиринт»¹; не знаю, помните ли вы его.

— ...Наверное, я написал что-либо подобное; прочтите — и, может быть, я его узнаю.

— Я и предлагаю его прочитать.

— Ну что же, у нас есть время для восемнадцати строк?

— (Смеется.) Полагаю, что да. Итак, «Лабиринт»: «Спаси меня и Зевсу не под силу / из этих каменных тенет...»

— Кто это говорит: Тезей или Минотавр?

— Об этом я хотел спросить именно вас.

— А, ну что же, увидим.

— «...Из этих каменных тенет. Забыто, / кем прежде был. Остались только плиты / бессменных стен, маячащих постылой / моей судьбой, прямые коридоры, / ведущие по кругу, открывая / знакомую развилку, на которой / за столько лет расселась мостовая...»

— Ясно, в этих строках — мысль об очень большом лабиринте, в котором ведущие по кругу коридоры кажутся прямыми. То есть тот, кто смотрит на эту огромную стену, видит ее прямой, но она, конечно же, по-немногу изгибается и ведет по кругу.

— (Продолжает читать.) «...И снова различаю под ногою / злоеший след в пыли. И слышу снова, / как вечера, сойдясь в кольцо тугое, / рокоуют ревом или эхом

¹ Из книги 1969 года «Хвала тьме».

рева. / И чувствую: в потемках наготове / тот, чей удел, не зная милосердья,— / томить пустыней, добиваться крови / и, наконец, отведать моей смерти. / Мы ищем встречи. Ждать все безысходней, / и если бы конец — уже сегодня!»¹

— Ну что же, мы дошли до конца стихотворения, а я так и не знаю: идет ли речь о Тезее, Минотавре или о том, кто является ими двоими сразу; стихотворение наполнилось бы большим смыслом, если бы его субъектом был бы Тезей или Минотавр, а еще лучше, если бы и Тезей, и Минотавр одновременно. Кажется, в нем говорится о том, что прошло немало времени, а значит, речь должна бы идти о Минотавре, обитателе лабиринта, а не о Тезее, путешественнике, так ведь?

— *Посетителе.*

— Ну что же, посетитель, путешественник; пусть будет неясно, от этого стихотворение только выиграет. Да и нужно ли что-либо объяснять; все, что я сказал только что, не содержит в себе больше смысла, чем само стихотворение, которое для читателей будет расширяться подобно лабиринту, о котором и идет речь в стихотворении.

— *Я привел его в качестве примера вашего взгляда на предопределение, но сейчас я склонен думать, что это — одно из самых своеобразных ваших стихотворений. Не знаю, согласитесь ли вы со мной.*

— То, что вы мне сказали сейчас, мне действительно по душе; и особенно мне по душе то, что стихотворение не прояснено до конца.

¹ Перевод Бориса Дубина.

4. Фантастическая литература и научная фантастика

Освальдо Феррари предлагает Хорхе Луису Борхесу ответить на вопросы, заданные итальянским критиком Лучио Д'Арканджело и писателем Анхелем Бономини.

Освальдо Феррари: Каково для вас основное различие между реалистической и фантастической литературой?

Хорхе Луис Борхес: Поскольку мы не знаем, к какому жанру: реалистическому или фантастическому — следует отнести саму вселенную, то ответ зависит от читателя, а также от намерения писателя, так ведь? Но, согласно идеалистическим представлениям, все — фантастика, и все — реальность. А может быть, это все одно и то же.

— В нашем веке говорят о фантастическом без фантомов, без призраков и привидений, о фантастическом в интеллектуальном, метафизическом смысле; подчас речь идет о фантастическом как о чем-то близком к парадоксу. Каково ваше мнение об этом?

— Я... я полагаю, что первым аргентинским писателем, сознательно разрабатывавшим фантастический

жанр, был Леопольдо Лугонес¹, автор сборника «Чуждые силы»; в рассказах из этой книги — и, в частности, в «Изуре» — нет фантомов, призраков; «Изур» — это фантастическая история об одной обезьяне, сошедшей с ума, когда она попыталась заговорить; эту книгу — а о ней обычно забывают — Лугонес опубликовал в первое десятилетие XX века, кажется, в самом начале века. Книга не заигрывает ни с декоративной прозой модернистов, ни с архаизированной прозой тех, кто подражал испанцам, и она прошла почти не замеченной. Но это, без сомнения, — великая книга; в «Антологию фантастической литературы», которую составили Сильвина Окампо, Биой Касарес и я, мы включили, правда, не рассказ «Изур», а «Абдерских скакунов», произведение, истоком которого является один из сонетов... француза Эредиа.

— *Мои коллеги спрашивают: чем вы объясняете возрождение фантастической литературы в Аргентине?*

— Не знаю, но предполагаю, что одним из виновников в данном случае являюсь я сам. (Оба смеются.) Но я и должен был оказаться виновником; одной из первых прочитанных мною книг были рассказы Эдгара По, те самые, незабываемые, а также великолепные произведения Уэллса: «Машина времени», «Остров доктора Моро», «Первые люди на Луне», «Человек-невидимка» и другие. Все это сказалось и в моих первых фантастических рассказах.

— *Находятся люди, которые утверждают: в будущем художественной фантастической литературы не будет.*

— Почему же?

— *Она будет вытеснена научной фантастикой. Вы разделяете подобное мнение?*

¹ Лугонес Леопольдо (1874—1938) — аргентинский поэт, прозаик, эссеист. Оказал существенное влияние на многих латиноамериканских писателей XX века — в том числе и на Борхеса.

— Прежде всего, мне не очень-то нравится сам термин — «научная фантастика».

— *Но вы не думаете, что она вытеснит художественную фантастическую литературу...*

— Конечно нет... Лично я убежден в том, что научная фантастика — бедная родственница литературы. Например, в «Саге о Вельсунгах»¹ нам рассказывают о человеке, который, надев на палец кольцо, стал невидимкой, от нас требуют только поверить в это. Но когда нам говорят о том, что необходимо погрузиться в специальную жидкость винного цвета, что необходимо раздеться для того, чтобы стать человеком-невидимкой, как в великолепном романе Уэллса, — то от нас требуют усилий для веры. И мы думаем: а почему автор не изобрел данного прибора? В первом же случае от нас требуется только вера, и все; мы верим в колдовской предмет и с легкостью признаем его существование. В общем, я думаю, что со временем, вероятно, литература вновь обратится к описанию колдовского предмета, потребует от нас только веры и не будет утомлять читателя описаниями лабораторных исследований и требовать усилий для веры. Мне кажется, что намного легче признать существование волшебного кольца, чем фантастических лабораторий. Для меня, по крайней мере, так легче, поскольку я в общем-то ничего не смыслю в науке.

— *Понятно.*

— Но в конце концов научная фантастика станет, вероятно, одним из жанров фантастической литературы, и не более. Они ведь друг другу не противостоят.

— *Сейчас полагают, что если литература и не умрет естественной смертью, то, во всяком случае, она*

¹ «Сага о Вельсунгах» — произведение древнегерманской литературы.

ограничена тематически. Что вы можете сказать о тематике фантастической литературы?

— Наверное, вместо слова «тематика» следовало бы просто сказать «тема», но сейчас любят длинные слова с ударением на третьем слоге от конца: «методология» вместо «метод», «тематика» вместо «тема»... Полагаю, что темы фантастической литературы таковы же, как и темы литературы в целом. Уэллс в своей автобиографии рассказывает, например, что когда он, полунищий, туберкулезный юноша, приехал из Кента в Лондон, то он чувствовал себя страшно одиноким. И он написал «Человека-невидимку» для того, чтобы передать это свое одиночество. Именно одиночество стало источником этой книги. Иначе говоря, источники фантастической литературы такие же, как источники любой литературы; эмоция, скажем так.

— *Ясно.*

— Без эмоций нельзя писать. Мне непонятно, почему людям столь понравилась мысль о том, что машина может писать стихи. Конечно, ничего невероятного в этом нет; но какая необходимость машине писать стихи? — абсолютно никакой. И если я переживаю какое-либо чувство, я смогу сам излить свою душу, мне вовсе не нужно приводить в движение какой-либо механизм.

5. Джеймс Джойс

Освальдо Феррари: *Борхес, есть книга и есть автор, которые для большинства читателей остаются загадочными, хотя вы говорили о них не раз и подробно. Я имею в виду Джеймса Джойса и его «Улисса».*

Хорхе Луис Борхес: Вероятно, книга и была написана так, чтобы оставаться загадочной. Так, чтобы ее комментировали и объясняли. Думаю, что Джойс писал свою книгу как экспериментальную, в ней должна была оставаться тайна, или сам принцип построения был для него чрезвычайно важен. Я читал книгу Стюарта Гилберта¹, она написана как план «Улисса», и эта книга доставляет большее удовольствие, чем «Улисс», который без книги Гилберта читать, по-видимому, и невозможно. Например, в книге Гилберта объясняются риторические фигуры, с которых начинается каждая глава «Улисса». В каждой главе — свой главный цвет. Предположим, красный. Затем, в каждой главе речь

¹ Гилберт Стюарт (1883—1969) — английский литературовед, переводчик.

идет о жизнедеятельности организма; в случае с красным цветом мы должны говорить о крови. Таким образом риторическая фигура соотносится с определенным часом, с определенным эпизодом, и можно сравнить главу, соответствующую суждениям Стивена Дедалуса, с главой, соответствующей суждениям Леопольда Блума, и наконец наступает момент, когда они оба останавливают внимание на туче. И становится понятным, что такой параллелизм многого стоит. Кроме того, каждый эпизод в романе соответствует определенному эпизоду «Одиссеи»; становится понятным параллелизм жизнью героев. А также какова техника письма... Если я не ошибаюсь, в книге Гилберта есть глава, где приводится полный список использованных Джойсом метафор; приводятся примеры синекдохи, метонимии и так далее. Есть, например, и глава, где говорится о системе вопросов и ответов; своеобразный катехизис. В конце романа — знаменитый внутренний монолог Молли, тридцать или сорок страниц без знаков препинания, он соответствует потоку сознания, хотя Гилберт и указывает на то, что поток сознания — бессловесен: кто-либо размышляет о чем-либо, но не оформляет свои мысли словесно. Иначе говоря, поток сознания стремится отвергнуть язык, или, по крайней мере, должны быть употреблены только глаголы, не более. Но Джойс использует и прилагательные, и существительные, и предлоги, и союзы, и даже строит целые фразы.

— *Все это делает понимание романа крайне затруднительным.*

— Но я не думаю, что эта книга... что этот роман Джойс писал для того, чтобы быть...

— *Понятым.*

— Да, или для того, чтобы можно было получить удовольствие от чтения. Думаю, что этот роман — своего рода *reductio ad absurdum* (сведение к абсурду) всей литературы, включая реалистический роман.

— *Да, вы, я думаю, попали в самую точку...*

— Мне думается, что Джойс хотел отойти от традиционного романа... отойти как можно дальше, и в конце концов разрушить его. После «Улисса» он написал «Finnegan's wake» («Поминки по Финнегану»), он написал их для того, чтобы покончить с литературой; он полагал, что они станут завершением литературы. Вероятно, он думал, что после его книг никто ничего уже не напишет, поскольку все остальное в литературе станет просто проекцией либо бессмысленным повторением его книг. Иначе говоря, Джойс писал свои произведения для того, чтобы они стали последними книгами. Но люди пишущие думали совершенно иначе. У него появились ученики, литература осталась живой, несмотря на то что он хотел сделать свои книги закрывающими литературу. Сейчас очевидно вот что: у Джойса были безграничные... безграничные способности работать со словом; помимо всего прочего, английский язык — хотя и в меньшей степени, чем немецкий — позволяет изобретать сложные слова. Мне трудно сейчас вспомнить, в какой мере Джойс принимал участие в переводе «Улисса» на французский — вместе с Валери Ларбо¹, Стюартом Гилбертом и другими, — но он хорошо понимал, что его книга в очень большой степени держится на сложных словах, придуманных им, и поэтому — непереводима...

— *Он изобретал неологизмы.*

— Да. Не вызывает сомнений, что его роман можно перевести на немецкий, поскольку в немецком языке сложные слова — весьма обычное явление. Немцы могут использовать сложные слова при разговоре, и это никого не поставит в тупик, потому что смысл будет

¹ Ларбо Валери (1881—1957) — французский писатель, переводчик.

ясен. Но в английском они уже несколько искусственны, а в испанском — практически невозможны.

— Таким образом Джеймс Джойс намеревался в «*Finnegan's wake*» и в «*Улиссе*» свершить свой Страшный суд над литературой...

— Особенно в «*Finnegan's wake*», этот роман — завершение начатого «*Улиссом*». Казалось, что после этой книги уже не будет литературы. Однако литература, приняв новые условности, продолжает существовать. В частности, чрезвычайно широко используется внутренний монолог. Кажется, есть два дословных перевода «*Улисса*», но они весьма безобразны, поскольку переводить следует смысл. Кроме того, слова в испанском языке — обычно длинные, а Джойс воздействует главным образом ритмом, каденциями; в нашем языке этот эффект пропадает. Дословный перевод, в лучшем случае, принимает во внимание только содержание, а фразы Джойса по-английски, помимо прочего, оформлены словно стихи или, во всяком случае, оформлены ритмически, и это очень, очень ясно ощущается на слух; а в дословном переводе получаются неуклюжие, громоздкие фразы, и сложные слова получают искусственными или же вычурными. По-английски они тоже в какой-то мере искусственны. Вот по-немецки — нет, по-немецки вы можете составлять слова сколько вам угодно, и это ни у кого не вызовет удивления и не заставит читателя задуматься. В английском такие слова встречаются весьма нечасто, в испанском, да и в других романских языках, они — невозможны.

— Современный роман, вместо того чтобы завершиться на Джойсе, воспользовался опытом, извлек выгоду из Джойса.

— Да...

— Вобрал его в себя.

— Да, и я полагаю, что сам Джойс не ожидал этого.

— *Или не желал.*

— Думаю, что он желал стать последним, он ожидал смерти романа.

— *Несомненно.*

— К этому вели его поиски. На первом этапе он писал прекрасные стихи, очень короткие стихи, ритмически безупречные, и они не представляли для существования поэзии никакой опасности. А его два романа... они, в определенном смысле, — *reductio ad absurdum* реализма, поскольку он не упускает из виду ни одного мгновения из двадцати четырех часов жизни двух своих героев; каждое мгновение зафиксировано, хотя все эти мгновения... уже и не вспоминаются, не так ли?

— *Мгновения одного-единственного дня.*

— И становится понятно, что речь идет не о хронике какого-то конкретного, одного дня, что эта хроника определенным образом связана с «Одиссеей». Иными словами, то, что в «Одиссее» происходило на протяжении многих лет, происходит в сознании двух героев романа, и Джойс произвольно выбирает какой-то один день и поселяет героев в Дублине... конечно же, так как Джойс жил в ностальгии по Дублину. Но не хотел вернуться...

— *Да...*

— Ностальгия, вероятно, была средством овладения родиной.

— *И написал «Dubliners» («Дублинцев»).*

— И написал, в частности, «Dubliners». Может быть, он полагал: написать эти книги — значит оказаться в Дублине; ему не нужно было жить в Дублине физически.

— *Верно.*

— Он был там и без своих книг.

— *Вероятно, воспоминание, закрепленное литературно, было для него более действенным.*

— Для того чтобы ощущать ностальгию, человеку нужно находиться далеко от родины. Евреи, вероятно, не мечтали бы о Иерусалиме, если бы не было исхода, а также... забыл слово.

— *Диаспора.*

— Да, диаспора. Если бы не было исхода, массовой эмиграции и диаспоры, они бы не создали образ Иерусалима, не ощутили бы ностальгии по Иерусалиму. Да, исход и диаспора; а сейчас Израиль — это государство, и Иерусалим, без сомнения, теряет свое магнетическое влияние, и было невозможно... сейчас это уже не невозможно. И для поэзии это — утрата, верно ведь? Поскольку зачем говорить о Иерусалиме, когда можно сесть на пароход, на поезд и — приехать. А ведь он был городом магическим, разве не так?

— *Но вернемся к Джойсу; в его творчестве ясно просматривается религиозность. Особенно в «Портрете художника в юности». Да и во всех других произведениях.*

— Да, конечно, он отрекается от католицизма, но... слово «атеист», я полагаю, в каждой религии варьируется. Атеист в протестантизме — значит далеко не то же самое, что атеист в католицизме или иудаизме. Думаю, различий здесь будет много. Ведь отрекаются именно от своего бога, отрицают своего бога.

— *Но религиозность Джойса проявляется во всем его творчестве; вы сами говорили однажды, что неведомо как, но все дни для него являлись Судным днем; все земное пространство — адом либо чистилищем.*

— ...Если это не так, то «Улисс» становится бессмысленным.

— *Конечно.*

— Если предположить, что хоть что-либо исключается из этого одного дня, из этой книги, — нужно ли было писать «Улисса»? Эта книга — своеобразный микрокосмос, она охватывает весь мир... хотя она очень

объемна, и не думаю, что кто-то смог ее прочесть. (*Оба смеются.*) Многие анализировали ее. Но не думаю, что кто-либо смог прочесть ее от первой до последней страницы.

— *И кроме того, немыслимо, чтобы она полностью сохранилась в памяти читателя.*

— Если только не предположить, что кто-либо обладает безграничной памятью. Но многие книги, видимо, написаны не с тем, чтобы запомнилась каждая страница, а с тем, чтобы запомнилась сама книга, не так ли?

— *Верно.*

— Вероятно, это произошло и с «Дон Кихотом». Мы не запоминаем каждую главу, а уж тем более каждую страницу, но, закрывая роман, мы помним его. Что-то остается от книги, и это что-то — образ, и этот образ остается в нашей памяти.

— *И он может даже восприниматься в отрыве от книги.*

— Да, даже в отрыве от книги.

6. «Книга песчинок»

Освальдо Феррари: *Борхес, когда вы говорите о своих последних книгах, вы всегда отдаете предпочтение «Книге песчинок»¹.*

Хорхе Луис Борхес: Я надеюсь, что из всех моих книг эта — самая легкая для чтения, а быть понятным — это, несомненно, достоинство, но ведь найдется немало великих книг, которые не обладают таким достоинством и не стремятся им обладать. Например, книги Джойса, или «Война гаучо» Лугонеса... кажется, что они написаны не для того, чтобы их читали, а для того, чтобы ими восхищались, анализировали, комментировали их. Ныне у меня скромное желание: хочу быть читаемым. И хотя мои рассказы сложны — в мире нет ничего, что не было бы сложным, — даже считая, что мир необъясним, я стремлюсь к тому, чтобы написанное мною казалось бы простым, и принимаю меры предосторожности: выбираю слова, которые понятны

¹ Первым изданием сборник рассказов «Книга песчинок» вышел в 1975 году.

читателю без словаря. В данном случае я — противник современных языковых усложнений, ну, например, «методология» вместо «метод», «изыскание» вместо «поиск», «тематика» вместо «тема». Иначе говоря, сейчас обычно авторы ищут слова как можно более длинные, сложные, но я — нет, я стараюсь найти слова простые и, кроме того, стараюсь писать рассказ так, чтобы читатель спрашивал себя: «А что же будет сейчас?» Мне кажется, что это — важно; читателя должен заинтересовать текст, который ему предлагают. Недавно я с помощью своей сестры перечитал рассказы Конан Дойля о Шерлоке Холмсе: сюжет построен неубедительно, ловко написанные фразы не очень-то и спасают рассказ, но читаешь с неизменным интересом; развязка сделана неубедительно, но тайны, постоянные загадки — всегда интересны. И мне думается, что этого уже достаточно для рассказа. И сейчас, если бы мне предложили выбрать одну из моих книг, — я сделать этого не могу, так как здесь, в этом доме, моих книг нет, — я бы выбрал «Книгу песчинок». Мне постоянно говорят, что «Сообщение Броуди»¹ — моя лучшая книга. Я сам, правда, уже не помню, в какой сборник включен тот или иной рассказ, но меня все уверяют, что «Конгресс» — это мой лучший рассказ, и мне кажется, что он — из «Сообщения Броуди».

— Нет, он — из «Книги песчинок».

— Тогда я отдаю предпочтение «Книге песчинок».

— Солидарен с вами.

— Ну что ж, и я солидарен с вами; а кроме того, и сам рассказ «Книга песчинок» вовсе не плох.

— Без сомнения, но вы никогда не говорили об этом рассказе, что поставлен последним в сборнике, и мне кажется, что было бы чрезвычайно важно...

— Не знаю, что тут важно, ведь «Книга песчи-

¹ Сборник рассказов «Сообщение Броуди» вышел в 1970 году.

нок» — это в какой-то мере и «Алеф, и «Заир», и «Фунес, чудо памяти»¹. Иначе говоря, это — мысль о том, что поначалу кажется прекрасным, а затем — ужасающим.

— Ну что же, в связи со сходством, соответствиями, замечу, что первый рассказ сборника — «Другой» — без сомнения, связан с вашим рассказом «Борхес и я»².

— Да, но мне думается, что «Борхес и я» у меня получился лучше — не правда ли? — рассказ совсем крохотный, а ведь это — уже достоинство. А что касается остальных новелл в сборнике, я совершенно не знаю, какая из них — лучшая.

— «Авелино Арредондо» — прекрасный рассказ.

— Быть может, но рассказом «Авелино Арредондо» я обязан... истории Восточной республики³, я описал то, что случилось однажды в действительности. Я рассказал о террористе, убившем президента; он тотчас же отдал себя в руки полиции и взял на себя всю ответственность за содеянное, его защитником на суде был мой дядя, Луис Мелиан Лафинур⁴, и он мог бы рассказать мне много интересного об Авелино Арредондо, но, когда я писал рассказ, Луиса Мелиана Лафинура уже не было в живых. Он был защитником Арредондо; тому дали, кажется, всего два года тюрьмы, поскольку все восхищались юношей — не потому, что он убил Идиарте Борду⁵, а потому, что взял на себя всю ответственность за убийство, — что, согласитесь, встречается отнюдь не часто; думается, что сейчас на скамье

¹ Рассказы «Алеф» и «Заир» — из сборника «Алеф» (1949), «Фунес, чудо памяти» — из «Вымыслов» (1944).

² «Другой» — из сборника «Книга песчинок», «Борхес и я» — миниатюра из книги «Делатель» (1960).

³ Восточная республика — так аргентинцы обычно называют Уругвай (по отношению к Аргентине он находится на востоке).

⁴ Мелиан Лафинур Луис (1850—1939) — уругвайский юрист, дипломат, писатель.

⁵ Идиарте Борда Хуан (1844—1897) — президент Уругвая с 1894 года.

подсудимых чаще всего — те, кто больше думает о хорошем адвокате, чем о том, чтобы взять на себя всю ответственность за преступление. Так было и на Нюрнбергском процессе. Для того чтобы позволить таким осужденным искупить хоть каким-то образом свою вину, я придумал образчик нациста; придумал человека, который верит, что с ним справедливо делают то, что он делал с другими, и написал рассказ «Deutsche requiem»¹, рассказ, который многие интерпретировали как мое одобрение содеянного Гитлером. Но это не так; я придумал, я хотел изобразить нациста, беспощадного не только к другим — это легко представить, — но и к самому себе, принимающего свою судьбу как справедливое возмездие. В жизни, наверное, такого не бывает, правда? Человек обычно жалеет самого себя, но не других. Классический пример — Мартин Фьерро², сентиментальный злодей, которому всегда жалко самого себя, но совсем не жалко других. Видимо, так ведут себя и все остальные.

— Если вы, Борхес, не будете возражать, я бы хотел прочитать несколько отрывков из рассказа «Авелино Арредондо».

— Нет, конечно, я не буду возражать. Но где вы возьмете текст? В этом доме нет моих книг.

— (Смеется.) У меня есть.

— Прекрасно.

— Давайте вспомним: ваш герой, чтобы никого не подвергать опасности, втайне ото всех, в одиночку, разрабатывает план, который впоследствии и осуществляет.

— Да, я вынужден был многое придумывать, по-

¹ «Немецкий реквием» (нем.). Так называется и оратория немецкого композитора Иоганнеса Брамса (1833—1897).

² Мартин Фьерро — заглавный герой гаучистской поэмы Хосе Рафаэля Эрнандеса (об этой поэме Борхес неоднократно говорит далее).

сколько не знал, где он действительно скрывался; возможно, вне пределов столицы. Но об этом я ничего не знал и не знаю. Знаю, что он не встречался ни со своей невестой, ни с друзьями — он не хотел подвергать их опасности; знаю, что он не читал газет, чтобы не подумали, будто на его решение повлияла постоянная критика президента со стороны журналистов. В общем, он был индивидуалист, одиночка. Итак, прочтем.

— *Вы пишете:*

«Затем он перебрался в комнату, выходящую в немощеный внутренний дворик. Смысла в этом большого не было, однако там, решил он, ему будет легче начать свое добровольное заточение.

Лежа на узкой железной кровати, на которой он теперь мог вволю отдыхать, как бывало прежде, он с легкой грустью смотрел на пустую книжную полку. Все свои книги он продал, даже „Введение в юриспруденцию“. Осталась только Библия, в которую он обычно не заглядывал и которую до конца не дочитал.

Теперь он стал изучать ее страница за страницей, порой с интересом, порой со скукой, и поставил себе задачу выучить наизусть какую-нибудь главу из Исхода и заключение Екклесиаста. Вникать в то, что он читал, он даже не старался. Он был вольнодумцем...»¹

— Думаю, всё так и было, да.

— *Вы пишете, что он был вольнодумцем...*

— Да, он был вольнодумцем; думаю, что в те времена именно так и говорили: вольнодумец. Сейчас это слово уже не встречается в речи, да? Free thinker — по-английски; по-французски — esprit fort, сильный духом, — звучит так, словно чествуют вольнодумца. Во Франции так говорят... так говорили об атеисте;

¹ Здесь и далее рассказ «Авелино Арредондо» дается в переводе Б. Дубина.

в XVIII веке вольнодумцем называли того, кто не желал подчиняться никаким властям. Но — дальше...

— *«Он был вольнодумцем, однако каждый вечер непременно читал „Отче наш“, как обещал матери, уезжая в Монтевидео...»*

— Это — черта автобиографическая: я обещал маме¹ читать перед сном «Отче наш» и делал это каждый вечер. Получается, что я, весьма бесцеремонно, вторгся в выдуманную судьбу Авелино Арредондо. (Смеется.)

— *Неожиданное саморазоблачение, Борхес.* (Смеется.)

— Целомудренное саморазоблачение.

— *Читаю дальше: «Нарушить сыновнее обещание он не решался, опасаясь, что это может принести ему неудачу...»*

— Конечно, суеверие. Но ведь оно не противоречит образу Авелино Арредондо.

— *Разумеется, нет; и кроме того, это мало-помалу вводит нас в курс дела.*

— А я, помимо всего прочего, хотел, как это принято, дать характерные черточки того времени.

— *Но читаю дальше: «Он знал, что назначенный час наступит утром двадцать пятого августа. Знал точно, сколько дней остается до того срока. Когда же срок настанет, течение времени прекратится, вернее, будет уже безразлично, что произойдет потом...»*

— Когда ждешь — всегда состояние такое. Когда я оказываюсь в Европе, то думаю: «Вот вернусь в Буэнос-Айрес...» А сейчас думаю: «Был бы я в Италии... был бы я в Японии...» — так, словно будет безразлично, что произошло бы потом. Когда кто-либо ждет... нет, не так... когда мужчина ждет женщину, он думает: «Лишь бы она пришла» (оба смеются), а что будет потом — ну какое это имеет значение?!

¹ Мать Хорхе Луиса — Леонор Асеведо де Борхес (1876—1975). В семье существовал подлинный культ матери.

— Читаю дальше: «Он ждал этой даты, как ждут счастья или освобождения. Он остановил свои часы, чтобы не смотреть на них постоянно, но каждую ночь, услышав двенадцать глухих ударов колокола, отрывал листок календаря и думал: „Одним днем меньше“...»

— Так делал один мой друг, он был врачом в Ла-Пампе¹, — ожидая, когда пройдет какой-либо определенный срок, он отрывал в полночь листок календаря. Иначе говоря, я не придумал ничего (смеется), все мне было подсказано жизнью; да и что другое может делать человек, считающий дни?!

— (Смеется.) Но жизнь вам подсказывала для этого рассказа чрезвычайно важные детали. Итак: «Сперва...»

— Мне очень любопытно слушать ваше чтение, я ведь не помню, что произойдет дальше; этот рассказ я написал уже так давно...

— Мы приближаемся к важному моменту:

«Сперва он пытался установить некий распорядок дня. Пил мате², курил сигареты, которые сам набивал, читал и перечитывал определенное количество страниц, пробовал разговаривать с Клементиной, когда она приносила на подносе еду, повторял и дополнял будущую свою речь, прежде чем погасить свечу. Беседовать с Клементиной, женщиной пожилой, было не очень легко — все ее помыслы и воспоминания были о деревне, о деревенской жизни.

Были у нее также шахматы, и он разыгрывал как попало партии, даже не доводя их до конца. Одной ладьи не хватало, он заменял ее пулей или винтеном...»

— Упоминание о пуле — здесь очень кстати, оно подготавливает читателя к финальному выстрелу.

— Без сомнения.

¹ Ла-Пампа — провинция в центральной части Аргентины.

² Мате (парагвайский чай) — тонизирующий напиток, популярный в юго-восточных странах Латинской Америки.

— А винтён — это деталь типично уругвайская; в Уругвае медную монету называют винтен, у нас такого слова, кажется, нет.

— *Но вам, Борхес, надо объяснить, куда приведет нас упоминание о пуле и кому эта пуля будет предназначена.*

— Пуля предназначена президенту республики...

— *Президенту Восточной республики Уругвай.*

— Да, Идиарте Борде. И странно, что в нашей стране эта реальная история совершенно неизвестна, все, кто читал мой рассказ, полагают, что я ее выдумал. В Уругвае об этом историческом эпизоде тоже никто уже не помнит; получается, я спас его от забвения. Точно не помню, когда все это произошло... но, кажется, в первое десятилетие двадцатого века¹.

¹ Идиарте Борда был убит в 1897 году.

7. Блез Паскаль

Освальдо Феррари: *Мне думается, Борхес, что главная проблема, которая больше всего занимает вас, — это время, а, например, Паскаля — пространство.*

Хорхе Луис Борхес: Да, при мысли о бесконечности пространства он ощущал головокружение. Любопытно вот что: если вы перечитаете «*De rerum natura*»¹ Лукреция, то увидите, что он был зачарован идеей бесконечного пространства.

— *Бесконечной вселенной.*

— Да, бесконечной вселенной; он ощущал нечто, похожее на головокружение, но — головокружение приятное. Шпенглер — однажды я уже говорил об этом — полагал: греки, а затем римляне, их ученики, представляли мир в виде ряда сфер, расположенных в пространстве, отсюда — Фаустова культура, зачарованная идеей бесконечности времени и бесконечности пространства. Но Лукреций, задолго до Фаустовой культуры, уже был зачарован этой мыслью, а позже она, эта мысль, ужаснула Паскаля.

¹ «О природе вещей» (лат.).

— Ясно.

— И вот что любопытно. Шпенглер говорит, что такая книга, как «*De rerum natura*», должна была предшествовать «Мыслям» Паскаля, если принимать во внимание не только хронологию, но и менталитет; сейчас мысль о бесконечном времени или пространстве нас уже не ужасает. Во всяком случае, наше воображение с ней примиряется.

— Идеи Коперника и Галилея тоже должны были предшествовать Паскалю.

— Да, думаю, что и Цицерон тоже был зачарован идеей пространства, заполненного мирами, такими же сферическими, как наш, и некоторые из них являлись двойниками; он верил, что в те же минуты, когда он пишет, другой Цицерон, на другой планете, пишет то же самое; он предвосхитил идею Ницше о «вечном возвращении», высказанную много позже, и он говорил не только о времени, но и о пространстве: о бесконечном пространстве со всеми возможными либо существующими ныне мирами. Эта мысль есть... в трактате «О природе богов», да, в «*De natura deorum*», там, на какой-либо странице. Скорее всего, у него был какой-либо предшественник, грек; не думаю, что подобное придумал сам Цицерон, он прочитал эту мысль у какого-нибудь грека.

— Всё — от греков.

— Полагаю, что да. А Цицерон был внимательным читателем греков...

— Вне всякого сомнения... Но страх Паскаля был вызван не только бесконечностью пространства, но и ничтожностью людей. Иначе говоря, он видел, что в этой беспредельности мы практически и не существуем.

— Да, он ощущал головокружение от подобной мысли, а Лукреций был убежден в ее истинности.

— В своем эссе вы приводите слова Паскаля о «безмерной бесконечности пространств, мне неведомых и не ведающих обо мне»¹.

— Думаю, что они попали и в поле зрения Валери², ведь Валери пишет, что многим мыслителям,— предшественникам Паскалю, его современникам, родившимся позже,— звездный купол не внушал подобных идей; они видели в мироздании порядок, ощущали не ужас, а радость от созерцания бесконечного числа звезд, расположенных в определенном порядке, они подчиняются высшим законам, и в этом — одно из доказательств существования Бога.

— Пространство — это космос, порядок.

— Да, пространство — это космос, это порядок, а не хаос.

— Есть и еще одна проблема, которая, как мне представляется, связана с размышлениями Паскаля о пространстве, проблема более сокровенная,— это воплощение и распятие Христа. В своих последних работах он пишет, что мысль о воплощении божества смущает его душу.

— Агностики,— ну, кто-либо из них,— утверждали, что Христос не был распят, распят был фантом, поскольку Бог не может испытывать мук и страданий.

— И не может воплотиться.

— Да, и не может воплотиться. Агностики полагают, что Христос был видением, божественным фантомом, и тот, кто умирал на кресте, был фантомом. Иначе говоря, они отрицают телесную форму Христа. Да, они отрицают идею Бога, который ест, переваривает пищу, потеет; все это, наверное, трудно представить...

¹ Перевод Э. Линецкой. Эти слова из фрагмента 88 «Мыслей» Борхес приводит в эссе «Паскаль» (книга 1952 года «Новые расследования»).

² Валери Поль (1871—1945) — французский поэт и прозаик.

вероятно, данная мысль связана с самопожертвованием и распятием: Бог снизошел до телесных страданий человека. Божественный дух, Творец мироздания заключает себя в человеческое тело, со всеми его... ну что же, скажем так... со всеми его физиологическими особенностями.

— *Не могу сказать с полной уверенностью, но, кажется, Спиноза отождествлял Бога и природу.*

— Да, он говорил: *Deus sive natura*¹. Всё есть Бог, но эта идея — пантеистическая.

— *Всё есть Бог.*

— Во всем Божие проявление; и можно предположить, что в минералах божественный дух мертв, в растениях он спит, в животных, а затем и в человеке начинает пробуждаться, грезить, создавать видения; человек, именно он, может уже осознать Божье творение. Иначе говоря, разум человеческий уже способен осознать время; у других живых существ понимания времени еще нет.

— *Верно, но вернемся к Паскалю; его идеи отличаются от идей Спинозы, Паскаль рассуждает о вселенной, но не говорит о том, что вселенная или природа есть Бог.*

— Но он признает, что вселенная, природа — это творение Бога. Блейк, например, говорил о мире с полным пренебрежением, он называл его «The vegetable world», то есть мир для него был растительным и не более, так? В эпоху романтизма, да, расцвета романтизма, он говорил, что созерцание природы не вызывает у него экзальтации. Позже он признавался, что видит природу по-иному. Ну, например, когда он созерцал рассвет, он не видел восходящего на небо, сверкающего диска; нет, он видел рассветный мир как божество, окруженное ангелами (*смеется*); он смотрел на природу

¹ Бог или природа (*лат.*).

как на миф. Конечно, он видел солнце, но то, что он видел, было в какой-то мере также и Аполлоном. Кроме того, у него была еще и собственная мифология.

— *Но Греция также присутствовала в ней.*

— Да, Греция, конечно, тоже присутствовала. Греция, вероятно, присутствует во всем.

— *Она — повсеместна.*

— Мне сейчас вспомнился каламбур Альфонсо Рейеса¹. Он придумал его уже давно, но я хочу сейчас его привести; он написал: «Такая-то, полная грации», а затем, через запятую или в скобках, «полная Греции». (Смеется.) Конечно, он написал это не всерьез, в шутку, верно?

— *В шутку, но вместе с тем чтобы польстить женщине.*

— Конечно, чтобы польстить, конечно, но тот, кто прочтет этот каламбур, подумает: слова «Греция» и «грация» похожи друг на друга не случайно, и словам «полная грации», «полная Греции» было, наверное, предопределено встать рядом, мелодия, созвучие этих слов позволяют им стоять рядом, не так ли?

— *Конечно, так.*

— Правда, я, вырвав эти слова из контекста, предаю своего учителя и друга, уже умершего, — Альфонсо Рейеса. Он написал их, конечно, в шутку, и мы могли бы забыть о ней.

— *Борхес, я хотел бы поговорить об одной вашей сноске в эссе о Паскале...*

— Хотел бы я вспомнить это эссе; я написал его так давно, что помню только название и, кажется, помню, какого цвета была обложка книги. Печально, что от книг остаются только такие вот воспоминания...

— *Обложка была зеленой.*

— *Остается только зеленая память (оба смеются),*

¹ Рейес Альфонсо (1889—1959) — мексиканский писатель.

издавал же Рудольф Вилкок журнал «Зеленые воспоминания».

— *Но я хочу коснуться мысли Паскаля о сфере, центр которой всюду, а окружность нигде; он начал говорить о природе, а завершил рассуждением об ужасающей его сфере.*

— Мироздание ужасало его, это правда; а вот Честертон полагал так: он должен быть благодарным за все, что есть в мире, даже сознавая, что подчас мир ужасен. Он понимает, что смерть неизбежна, и сожалеет, что не сможет быть благодарным Богу всегда. Все так просто, не правда ли?

— *Быть благодарным за все. Паскаль тоже был преисполнен религиозного чувства благодарности; но ужас перед мирозданием был жив в нем до самой смерти.*

— Да, если я что-то еще помню о Паскале — то именно это.

8. Страна подражателей

Освальдо Феррари: *В последнее время вы, Борхес, нередко выказывали озабоченность по поводу образования, и особенно об уровне преподавания на философско-филологическом факультете; но эта озабоченность касается также других факультетов и других университетов.*

Хорхе Луис Борхес: Да, я был недавно в знаменитом Кордовском университете¹, где, в частности, учился Доктор Франсиа²; и у меня остались впечатления, скажем так, не самые приятные. Я побывал, нет, меня пригласили побывать на лекции; меня встревожило уже само название: «динамическая психология». Мой отец был преподавателем психопатологии;

¹ Кордовский университет — один из старейших вузов Аргентины, основан в 1613 году.

² Франсиа Хосе Гаспар Родригес де (Доктор Франсиа; 1766—1840) — государственный деятель Парагвая, один из руководителей борьбы за независимость страны, президент в 1814—1840 годах. В 1780-х годах учился в Кордовском университете, изучал теологию и юриспруденцию.

я психологией интересовался всегда и считал, что это — наука, связанная с познанием человека, что психологию надо обязательно изучать, ей уделяли внимание схоласты, Уильям Джеймс¹, Спиллер²; я считал, что речь должна идти о познании человека, о механизме этого познания, о таких удивительных вещах, как сновидения, грезы, память, забвение, воля. Я полагал, что все это и есть психология.

— *Разумеется.*

— Я вспомнил, конечно, и о Бергсоне. И вот я побывал на лекции, название которой меня встревожило: «динамическая психология». Преподаватель — его имя я не хочу вспоминать, да и, сказать правду, я его забыл — начал занятие с того, что мелом вывел на доске слово: «Пролегомены»³, слово ученое, не очень удачное, но студенты, — а их было, наверное, человек сто, — записали его в своих тетрадях. Это занятие: «динамическая психология» — длилось полчаса. И я удостоверился, что оно не имеет ничего общего ни с психологией, ни с динамикой, и состояло оно из примеров, связанных с этимологией слов. Как вы знаете, меня чрезвычайно интересует этимология, особенно если слова, совершенно разные по смыслу, имеют один общий корень. Ну, например, недавно я осознал, что «клептоман» и «клепсидра» — одного происхождения. Они абсолютно не похожи; клептоман — это вор, то есть тот, кто крадет деньги или что другое, так ведь? А клепсидра — это водяные часы, она крадет у нас время. Или такое слово, как «рвота», ужасное слово, которое не осмелится использовать почти ни один писатель, а ведь у него прекрасное происхождение. Оно — морское, корабельное. Представьте: на море шторм, ветер рвет паруса,

¹ Джеймс Уильям (1842—1910) — американский философ.

² Спиллер Густав (1864—1932) — английский философ, психолог.

³ Пролегомены — предварительные рассуждения, введение.

и человека на судне выворачивает наизнанку, рвет. Мне всегда доставляет удовольствие заметить, что у слов, совершенно разных по смыслу, имеется один корень. Но тема занятия «динамическая психология» была абсолютно иной: преподаватель пытался показать, что если два слова имеют один корень, то они — синонимы. В качестве доказательства он привел два слова: «вера» и «верность», — я не уверен в том, что у них один корень, но в любом случае нелепо делать заключение, что эти слова — синонимы. А доказательство было таким: если человек верит — он на верном пути. Это — игра слов, каламбур, грегерия¹. Было приведено еще шесть или семь примеров, не менее странных, но я их, по счастью, тотчас забыл, а студенты должны были все это записать, это было темой занятия. И это заучивается, потом надо будет сдавать экзамен — правда, сейчас экзаменов как таковых практически уже не существует, есть экзамены в группах, когда студент отвечает на вопросы своих товарищей. И кроме того, университетские преподаватели сейчас в известной мере запуганы студентами, так что, вместо того чтобы давать знания, они придумывают иллюзорные науки вроде «динамической психологии». Надеюсь, что в других случаях дела обстоят лучше.

— *И это было в Кордове.*

— Да, это было в Кордове; и мне там все показалось очень странным, создалось впечатление: все, что делается, это просто... ну, ладно, может быть, преподаватели имеют право быть самонадеянными, во всяком случае, имеют право удивлять студентов; но до чрезвычайности жаль, что университеты используются не для обучения, а для удовлетворения амбиций. Наверное, то

¹ Грегерия — афоризм, основанный на игре слов. Грегерию как литературную форму придумал испанский писатель Рамон Гомес де ла Серна (1888—1963). С 1936 года Гомес де ла Серна жил в Аргентине.

же самое и на лекциях по литературе, об эстетическом наслаждении говорить уже и не будем.

— *Вы считаете, так обстоят дела и здесь, в Буэнос-Айресе?*

— Да, и, возможно, почти повсюду в мире, существенное оставляют в стороне и занимаются сугубо словесными играми. Думается, что психология заменена психоанализом, а этимологические словесные игры — это просто частный случай.

— *Но в них необходимо участие студента, его желание найти ответ.*

— Да, но студентам можно внушить все что угодно... Это совсем нетрудно; а им тоже не составляет большого труда заучить все эти банальности, не так ли?

— *Во всяком случае, запомнить.*

— Ну да, запомнить, чтобы потом благополучно забыть (смеется); все, что запоминается ради экзамена, потом благополучно забывается.

— *После того, как экзамен сдан благополучно.*

— Да, после того, как экзамены сданы, можно все и забыть; получается: все впустую, разве не так? И это донельзя печально, поскольку — и мы все это хорошо знаем — страна идет к упадку; к сожалению, упадок не только этический и экономический, но и интеллектуальный. Возможно, это делают еще и в политических целях, не так ли? У властей сейчас нет точных критериев, на что ориентироваться¹. В Кордове мне назвали количество студентов, цифра — просто ошеломляющая.

— *Какая же?*

— Я точно не помню, но несколько десятков тысяч. Как преподаватели могут справиться с таким количеством студентов?! Разумнее всего было бы уменьшить число студентов и дать оставшимся настоящее образо-

¹ В Аргентине в начале 80-х у власти были военные, постоянно происходила смена президентов — со всеми вытекающими из этого последствиями.

вание. Но похоже, что в нашу эпоху статистика — это самое важное, да? — статистика, и только. Однажды я сказал, что демократия — это злоупотребление статистикой, и если университеты пойдут таким же путем, если для них будет важно не качество обучения, а количество студентов... И кроме того, у нас в стране повальная страсть все преувеличивать. Я знаю, что существуют университетские города, к примеру, в Соединенных Штатах, и они действительно университетские города — там аудитории, там живут профессора и студенты. А у нас в каком-нибудь районе объединятся два каких-нибудь факультета, и это уже называется Университетский город, но ведь в нем никто не живет, там только учатся. Но кажется, со словесной игрой пора заканчивать, верно?

— Да, у нас, кроме всего прочего, злоупотребление здравым смыслом.

— Да, верно; у нас сейчас, к примеру, восемьдесят два генерала... пожалуй, было бы лучше, если был бы всего один. Подчас и одного более чем достаточно; и однако у нас — восемьдесят два генерала, восемьдесят два бездарных генерала-дилетанта: восемьдесят два человека, одетых в военную форму.

— Мне вспомнилась одна ваша фраза; вы сказали: «В нашей стране военный — это штатский, одетый в военную форму».

— Да, а вы, помнится, на это ответили, что многие штатские — это военные без формы.

— Но ведь это и действительно так.

— Не по своим стратегическим задаткам, а из-за страсти к беззакониям, к насилию; они не способны выиграть сражения¹, но очень даже способны арестовать кого угодно.

¹ Здесь — как и в предыдущих рассуждениях Борхеса — скорее всего, намек на войну 1982 года между Аргентиной и Великобританией из-за Фолклендских (Мальвинских) островов, в которой аргентинская армия потерпела поражение.

— *Весь последний год — да и предыдущий тоже — вы выказывали озабоченность тем, что происходит в наших университетах.*

— Да, и это естественно. Двадцать последних лет я был преподавателем английской литературы на философско-филологическом факультете. Я не читал курс английской литературы, я ее не знаю, но я люблю — я не буду говорить, что люблю всю литературу, это было бы абсурдом, — некоторых авторов и некоторые книги; и не думаю, что как преподаватель потерпел фиаско.

— *Конечно, нет.*

— И меня не может не беспокоить то, что происходит в университетах. Сейчас я — преподаватель-консультант, но что это такое — я не знаю, ко мне никто никогда ни за какими консультациями не обращался. Я спросил Хосе Луиса Ромеро — мы оба считаемся преподавателями-консультантами, — что означает данная должность? И он мне ответил, что не имеет ни малейшего понятия, но полагает, что она создана из-за хорошего отношения к нам. В общем, это просто-напросто звук пустой, фонетическая добавка, не так ли?

— *Вы выражали озабоченность также и тем, что в последнее время не давали никому никаких консультаций?*

— ...Со мной и не следует консультироваться (*смеется*); я не одобряю той чепухи, которой сейчас пичкают, которой кормят, ну, или одаривают досужих студентов.

— *Наверное, в наше время самое главное для аргентинцев — осознание того, что происходит, пробуждение сознания. В этом смысле ваша деятельность, поскольку она вызывает беспокойство, направлена на пробуждение сознания.*

— У меня то, что происходит сейчас, вызывает не просто беспокойство, а боль.

— *Поэтому и необходимо пробуждать сознание.*

— Ну что же... Но я и до сих пор удивлен той иллюзорной наукой, которая называется: «динамическая психология»; у нее нет ничего общего ни с психологией, ни с динамикой.

— *Но зато существует греческая основа. (Смеется.)*

— *(Смеется.)* Да, греческая основа, это верно, всё — от греков. Не знаю, откуда взялась эта наука, но не думаю, что ее придумали в Кордовском университете, и притом ради реформы образования. Без сомнения, курс по этой дисциплине уже читают в каком-либо университете за границей, ведь наша страна — прежде всего страна подражателей.

9. «Книга Небес и Ада». Святой Фома Аквинский, Талмуд

Освальдо Феррари: *Мне хочется, Борхес, вновь вспомнить о той книге, которую вы составили вместе с Адольфо Биой Касаресом и название которой напоминает о книге Блейка. Я говорю о вашей «Книге Небес и Ада».*

Хорхе Луис Борхес: Да, книга Блейка называется «Свадьба...».

— *«Бракосочетание...».*

— Да, да, «Бракосочетание Неба и Ада» — «Marriage of Heaven and Hell».

— *Но я хочу поговорить о вашей и Биой Касареса книге — «Книге Небес и Ада»...*

— В нее должны быть включены тексты Блейка, разве нет?

— *Разумеется, есть.*

— *Надеюсь, что есть¹.*

¹ В своих произведениях Борхес неоднократно упоминал и цитировал Блейка, но в «Книге Небес и Ада» блейковских текстов нет.

— Я подтверждаю, что есть. Но меня сейчас более всего интересует один фрагмент из святого Фомы Аквинского, включенный в книгу и названный «Воскресение плоти».

— Но, кажется, это не из святого Фомы, а из Оригена. Да, я вспоминаю: это отрывок из Оригена¹. Ориген пишет, что у сферы — совершенная форма. Совершенная — то есть: любая точка... все точки поверхности равно удалены от центра; когда наступит воскресение плоти, человечество, то есть мы воскреснем в сферической форме и станем кружиться в небесах; или речь идет о другом отрывке? Может быть, и о другом.

— Полагаю, что было бы превосходно, если бы в книгу был включен и такой фрагмент... Но Фома Аквинский пишет: «Воскреснет лишь то, что необходимо для действительности естества»². Это первая фраза; и далее: «Все, что говорилось о цельности человека после воскресения, должно относиться к реальности человеческого естества, ибо то, что не относится к истине естества человека, не будет воссоздано в воскресших».

— Ну что же, он хочет сказать, хочет сказать, что люди воскреснут без своих болезней; например, я воскресну не слепым, а зрячим, так ведь? Или какой-либо прокаженный воскреснет здоровым; или не так?

— Он объясняет таким образом...

— Или же те, что воскреснут, будут праведниками.

— Вероятно.

— Нет, думаю, что не так; ведь если кто-то наказан адом.... нет, не знаю, как надлежит понимать этот

¹ Ориген (185—254) — христианский богослов. В «Книге Небес и Ада» отрывка из Оригена нет. Фрагмент «Воскресение из плоти», включенный в борхесовскую книгу, — из «Суммы теологии» Фомы Аквинского.

² Здесь и далее цитаты из Фомы Аквинского — в переводе А. Миролюбовой.

текст. Кроме того, слова «реальность человеческого естества» могут не означать ничего, а могут означать всё.

— Несомненно; и далее Фома Аквинский пишет: *«Иначе необходимо было бы, чтобы все люди достигли необычайной протяженности, если бы вся пища, превращенная в плоть и кровь, была бы воссоздана»*. Разъяснение не очень-то понятное.

— Он хочет сказать, что когда какой-либо человек воскреснет, с ним вместе воскреснет и весь хлеб, который он съел, так? С ним, с огромным, воскреснет и вся вода, которую он выпил; или это не так? Но если это не так, то это ничто и не значит.

— Ну что же, кажется, разумное объяснение.

— Любопытно, но мне думается, что всякие объяснения — бессмысленны; или я ошибаюсь?

— (Смеется.) Вы правы. А Фома Аквинский пишет: *«Итак, во внимание принимается лишь истина каждой природы согласно ее виду; потом части тела, разделенные по видам и формам, окажутся в целости в воскрешенных людях — части как органические, так и сопутствующие, а именно: плоть, нервы и вся материя того же рода, образующая органы тела»*.

— Он хочет сказать, что никто не воскреснет как пигмей либо как гигант, все воскресшие будут одинакового размера; или он хотел сказать что-либо иное?

— Давайте продолжим объяснения; возможно, все встанет на свои места.

— Ну что же, продолжим объяснения, и, может быть, все встанет на свои места; или придем к тому, что Валери считал наиболее сложным для понимания: совершенный хаос, совершенный беспорядок (смеется); продолжим, поскольку мы уже углубились в проблему.

— Читаю далее: *«Не вся та материя, которая составляла телесные части во время их естественного существования, будет воскрешена, а лишь та, которой будет достаточно для целостности тела»*.

— Иначе говоря, мы не воскреснем, например, вместе со всеми теми сардинами, которые мы съели.

— (Смеется.) *Заранее обусловлено, что нет; но сказанное понимать все труднее.*

— Но мне кажется, что никто и не сможет этого сделать.

— *Он говорит нечто очень странное. Вот что он говорит дальше: «Тем не менее количественно человек останется тем же в своей целостности, хотя бы и не воскресла вся та материя, какая в нем была. В самом деле, очевидно, что в этой жизни человек количественно тот же самый от начала и до конца».*

— Камень преткновения здесь — наречие «количественно». Говоря «количественно», он хочет сказать «численно»; или я ошибаюсь?

— *Очевидно, это — единственно возможное объяснение; речь идет о численном выражении.*

— А я вот что хотел бы знать: в день Страшного суда старец воскреснет как старец или он воскреснет в том возрасте, который считается совершенным, — то есть тридцать три года либо тридцать пять лет. Тридцать три — в этом возрасте Христос был распят и в этом возрасте родился Адам; а тридцать пять — вспомним знаменитый стих Данте: «Nel mezzo del cammin di nostra vita»¹. Век человеческий — семьдесят лет, а значит: «nel mezzo del cammin» — тридцать пять. Данте говорит об этом в «Новой жизни».

— *И наконец, последний фрагмент.*

— Ну что же, посмотрим, сможем ли мы прояснить весь текст или же сможем только, как говорил Мильтон, «перепутать перепутанные слова» («Confused words confounded»). (Смеется.)

— (Смеется, читает.) *«Тем не менее материя, которая*

¹ «Земную жизнь пройдя до половины» (перевод М. Лозинского) — первая строка «Божественной комедии».

находится в нем в совокупности телесных частей, не остается неизменной, а подвержена убыванию или возрастанию так же, как и огонь поддерживается на прежнем уровне путем добавления дров по мере того, как прежние истребляются; человек является цельным, когда сохраняется вид и количество материи, соответствующее этому виду».

— Не знаю, чувствуете ли вы себя сбитым с толку, но я — точно...

— *Кажется, Борхес, мы с вами оба сбиты с толку в равной мере. Настоящий лабиринт святого Фомы Аквинского.*

— Но вот ведь что удивительно: всё это он говорил не для того, чтобы завести человека в лабиринт, а для того, чтобы разъяснить ему свои мысли.

— *Верно.*

— Все сказанное им — разъяснение, но это разъяснение — загадочно, не так ли? Сейчас я вспомнил слова Байрона о Кольридже; он говорит, что Кольридж «explaining metaphysics to the nation» («объясняет метафизику нации»). И добавляет: «Дай Бог, чтобы он объяснил свои объяснения». Наверное, эти слова можно переадресовать и святому Фоме: «Дай Бог, чтобы он объяснил свои объяснения», так как его объяснения более туманны, чем сама загадка, чем проблема, которую он старается объяснить.

— *В отличие от святого Августина, приверженец Аристотеля святой Фома Аквинский всегда обращается только к разуму человека; мы не можем представить себе то, о чем он говорит, мы можем его только понять, а понять его — до чрезвычайности трудно.*

— Если говорить о прочитанном фрагменте, то я не уверен, что его можно понять; я попытался в нем разобраться, но, честно, ничего не понял. Он говорит загадочные слова: действенность естества или есте-

ственность действительности. Ведь так он говорит; или я что-то путаю?

— *Он говорит: «Воскреснет лишь то, что необходимо для действительности естества».*

— И что это значит?

— *Неясно. Может быть, Честертон, который воссоздал портрет святого Фомы Аквинского...*

— Честертон писал, что для того, чтобы понять святого Франциска Ассизского, достаточно очерка, наброска, но чтобы понять святого Фому Аквинского, необходима подробная карта. Такая карта, наверное, помогла бы нам сейчас. Да, чтобы понять святого Фому Аквинского, не обойдешься наброском — речь должна идти о карте.

— *Но если говорить о портрете святого Фомы Аквинского, который воссоздан Честертоном, то вы признавали, что это — великолепный портрет.*

— Конечно, великолепный, но Честертон, кажется, не касался прочитанного вами фрагмента; думаю, что он поставил бы Честертон в тупик. Нет, Честертон, конечно, попытался бы придумать хитроумнейшее разъяснение; еще более хитроумное, чем сам поясняемый текст, столь хитроумное, чтобы мы с ним согласились... Не думаю, что данный фрагмент поддается объяснению; а вы уверены, что он действительно помещен в нашу книгу?

— *Да, он там действительно есть.*

— Нет сомнения: мы поместили его в книгу как музейную редкость, как забаву, диковину, чтобы... нет, не для того, чтобы досадить читателю, а чтобы его заинтересовать, расшевелить.

— *Комментатор книги Честертон о святом Фоме Аквинском говорит, что ее герой ждал семь столетий именно этой книги Честертон.*

— То есть он хочет сказать, что эта книга — более

приемлема для читателя... чем «Сумма теологии», так? Охотно соглашаюсь. (Смеется.)

— *А вот слова Хаксли.*

— *Что же, послушаем...*

— *Он говорит, что в конце жизни святой Фома Аквинский почувствовал: все, что он написал... я цитирую: «Все, что он написал, показалось ему пустословием», слишком грубым, материальным, вряд ли позволяющим проникнуть в суть явлений. Вероятно, он достиг состояния созерцателя.*

— *Что же, пусть он достиг такого состояния, но это нам не помогает объяснить его, скажем так, черновики.*

— *Хотя прояснить текст Фомы Аквинского невозможно, но вас всегда интересовала проблема воскресения плоти.*

— Несомненно, но только я представляю воскресение плоти менее живописно, чем Ориген: он полагал, что люди воскреснут в форме сферы... и ничего не сказал о размерах сферы. Не знаю, будут ли они все одинаковые. Для меня очевидно: Ориген играл словами — то, что сфера будет совершенной формы, не означает, что ее будет приятней созерцать, чем колонну либо конную статую Коллеони¹ или Гаттамелаты². Сфера совершенна с иной точки зрения: все точки на ее поверхности равно удалены от центра; но эстетически она не совершенней других форм. Если бы какой-либо скульптор решил создавать только сферы, шары, вряд ли бы он добился успеха у зрителей. Подобное случилось и с кубистами: теория, что любую форму

¹ Коллеони Бартоломео (1400—1476) — кондотьер (предводитель наемного военного отряда), большую часть жизни провел на службе у Венеции. Конный памятник Коллеони на площади Санти-Джованни-и-Паоло в Венеции — шедевр Андреа дель Веррокко (1435—1488).

² Гаттамелата Эразмо да Нарни (1370—1443) — венецианский кондотьер.

можно свести к кубу, весьма и весьма странна. Не понимаю, почему они выбрали именно куб, а не пирамиду, допустим, или конус, или цилиндр. Надо бы изучить теорию кубизма, если таковая существует; впрочем, мы все равно вряд ли сможем что-либо понять, особенно если захотим понять, почему предпочтение было отдано именно кубу.

— Ну что же, Борхес, пусть это послужит нам утешением за поражение, которое мы потерпели при попытке прокомментировать текст святого Фомы Аквинского.

— Нет, тот, кто потерпел неудачу, так это сам святой Фома (оба смеются); он — святой, а мы — нет. Мы — не святые, и мы не потерпели поражения.

— Да, мы не потерпели поражения.

— Сама идея: объяснить текст Фомы Аквинского — была обречена на неудачу.

— В вашей «Книге Небес и Ада» есть еще один небольшой и любопытный текст...

— Ну что же, будем надеяться, что он менее...

— Что он более ясный, более конкретный...

— Что он менее туманный, менее загадочный, чем текст Фомы Аквинского.

— Это — фрагмент из Талмуда, и он называется «Небеса для иудея»: «Сад Эдема в шестьдесят раз обширнее Египта и расположен на седьмой сфере мироздания». Мы только что говорили о сферах, и вот перед нами — вполне конкретная сфера.

— Да, да.

— «В двое ворот его входят шестьдесят мириад ангелов, и лики их сверкают, словно небесный свод».

— Мне кажется, ангелов столь много, что их и не представить; когда тебе говорят о двух ангелах, ты способен в них поверить, но если тебе говорят о тысячах ангелов — их невозможно вообразить. Чем цифра больше, тем она неопределеннее.

— Сейчас речь вновь пойдет о более конкретных вещах.

— Что же, посмотрим.

— *«Когда праведник достигает Эдема, ангелы совлекают с него одежды, украшают главу его двумя венцами: одним — золотым, другим — из золотых камней; дают в руки ему до восьми веточек мирта и, танцуя вокруг, не устают петь приятными голосами: „Вкуси своего хлеба и возвеселись“».*

— Не думаю, что легко вкушать хлеб, когда в руках у тебя восемь веточек мирта; подобную сцену весьма трудно представить себе, не правда ли?

— (Смеется.) *Но вам-то, Борхес...*

— Надеюсь, что ни один художник не попытался изобразить подобную сцену; отнюдь нелегко нарисовать такого праведника в Эдеме. Веселящегося, вкушающего хлеб, который только упомянут, и не более того. Он сотворен ex nihilo, из ничего.

— *Меня поражает, Борхес, ваша способность соединять две разновидности мышления: манеру святого Фомы Аквинского — рассуждать, аргументировать строго рационалистически, — и манеру святого Августина или Платона — мыслить мифами.*

— Что касается фрагмента, который вы мне только что прочитали, — я не знаю, чему отдать предпочтение, какую манеру мыслить следует выбрать. Фрагмент вроде бы и мифический, да не совсем, не правда ли? Словно бы человек пытается вообразить себе что-либо и не может, терпит поражение. Поэтому он и использует большие числа.

— *Борхес, мне так жаль, что мы с вами потерпели сегодня двойное поражение, но...*

— Но поражение потерпели вовсе не мы, а богословы.

10. Либерализм и национализм

Освальдо Феррари: *Борхес, людям моего поколения кажется странным, и даже необъяснимым, это постоянное противостояние националистов и либералов, едва речь заходит о традициях (либо об отсутствии традиций) аргентинской литературы и культуры.*

Хорхе Луис Борхес: И мне тоже это кажется странным. Разумеется, речь идет о поисках собственной идентичности, но, думается, лучше будет, если ее не найдут; я уже неоднократно говорил: мы — люди Запада, европейцы в изгнании, в благословенном изгнании. Странно, но националисты сейчас упорно стараются стереть тот характерный след, который оставили в нашей стране иммигранты. Всей Америке, включая и Северную, «аргентинское лицо» знакомо именно этими иммигрантскими чертами; и именно эти черты не устраивают националистов, которые хотят видеть в нас испанцев и индейцев, то есть хотят видеть в нас просто обитателей Южной Америки. Очень странно, что они отказывают нам как раз в том, что отличает нас от всех остальных; тем не менее националисты упорно

не желают видеть нашу страну как страну иммигрантов, они признают ее только страной испанцев и индейцев, которых к тому же у нас почти и нет. В общем, здравомыслящими наших националистов не назовешь.

— *Но все-таки для разных поколений нашей нации проблема иммигрантов не была одной и той же.*

— Полагаю, что в восьмидесятые годы вопрос об иммиграции — из числа приятных, в предыдущие времена — из числа внушающих тревогу, опасения.

— *Опасения для идентичности.*

— Да, полагаю, что так; считалось, что все наши беды — от иммигрантов, но ведь это — неверно, все наши беды, все зло — от времен Войны за независимость¹, от анархизма, от стоявших у власти каудильо; все это было до массовой иммиграции. Помнится, во время диктатуры Перона² мне встречались люди, которые утверждали: в том, что он пришел к власти, повинны иммигранты, и я отвечал им на это, что перонизм имеет больше всего сторонников во внутренних районах страны, там, где иммигрантов менее всего. И в качестве доказательства приводил столь почитаемый националистами Тукуман³: там смешение испанцев и индейцев без примеси других наций, и там, не будем скрывать, началась война.

— *А в литературе полемика между либералами и националистами началась, вероятно, после появления «Пайядора»⁴ Лугонеса.*

¹ Война за независимость испанских колоний в Америке длилась с 1810 по 1826 год.

² Перон Хуан Доминго (1895—1974) — президент (диктатор) Аргентины в 1946—1955 годах. К диктатуре Перона у Борхеса всегда было резко негативное отношение.

³ Тукуман — город на северо-западе Аргентины, административный центр одноименной провинции. 9 июля 1816 года в Тукумане состоялся конгресс, провозгласивший независимость Аргентины.

⁴ Пайядор — бродячий музыкант.

— Возможно, но, как бы там ни было, Лугонес — необъясним, непонятен без французской литературы. А кроме того, он исповедовал культ Данте.

— Конечно, но что касается «Мартина Фьерро»...¹

— Ситуация с «Мartiном Фьерро» согласуется с идеей о том, что в каждой стране должна быть своя священная книга; мне эта идея представляется суеверием. Вот есть Коран, есть Библия, а в нашей стране есть «Мартин Фьерро». Например, на встречах с зарубежными писателями — я не раз был тому свидетелем — им дарят «Мартина Фьерро» со словами: «Это наша Библия». Такое отношение к этой книге кажется странным, верно? Но вместе с тем таково оно и есть...

— Но это означает, что нам надлежит писать в гаучистской традиции? Что в Аргентине писать — значит продолжать эту традицию?

— Нет, не думаю, что это так, полагаю, что это означает: к вершинам литературы с «Мartiном Фьерро». Нет, вряд ли надлежит продолжать гаучистскую традицию. «Мартин Фьерро» — наша священная книга, ну что же, но до каких пор мы сможем ей подражать без богохульства, без поношений? Не думаю, что наши писатели, которые затрагивали аналогичную тему, считали себя наследниками «Мартина Фьерро». Вспомним: когда увидел свет роман «Дон Сегундо Сомбра»², крестным отцом которого был Лугонес, в журнале «Сур» появилась статья Хорхе Алимано, восхваляющая

¹ «Мартин Фьерро» — эпическая поэма Хосе Рафаэля Эрнандеса (1834—1886), ставшая в Аргентине хрестоматийной. Поэма повествует о вольнолюбивых гаучо (гаучо — пастухи и скотоводы в Аргентине и Уругвае). На русском языке поэма «Мартин Фьерро» неоднократно публиковалась в переводе М. Донского.

² «Дон Сегундо Сомбра» — роман аргентинского писателя Рикардо Гуиральдеса (1886—1927). Первым изданием роман вышел в 1926 году (поэма «Мартин Фьерро» опубликована в 1872 году).

книгу Гуиральдеса; в статье говорилось: мы всегда удивлялись тому, что Мартин Фьерро выведен как типичный гаучо, теперь появилось убедительное доказательство, что гаучо были другими — миролюбивыми, кроткими людьми, а не дезертирами и разбойниками. Вспоминаю, что Гуиральдес говорил мне однажды: Дон Сегундо Сомбра является более типичным для гаучо, чем Мартин Фьерро. Без сомнения, большинство жителей пампы не являлись разбойниками.

— *Разумеется, но между этими двумя типами гаучо — расстояние не менее чем в полвека.*

— Верно; и я не уверен в том, что когда Гуиральдес писал «Дона Сегундо Сомбру», подобные гаучо существовали в действительности; скорее всего, нет. Скажу так: Рикардо должен был бы прочитать свой роман в детстве, у себя в эстансии¹. Так же как и Палермо, о котором писал Карриего² в книге «Душа предместья», в действительности уже не существовал... да, в прошлом в Палермо были драки, поножовщина, убийства, но во времена моего детства никаких драк в Палермо уже не было. В ту пору не только в Палермо, а и во всей стране было спокойнее.

— *Вероятно, в основе этих книг — местные мифы.*

— Да, полагаю, что да. В случае с Карриего сказана традиция литературы об удайцах, которых больше было в Энтре-Риос³, чем в Буэнос-Айресе.

— *Вы упоминали о том, что Рикардо Рохас⁴ однажды высказал мысль о происхождении гаучистской поэзии, мысль, способную привести в замешательство.*

¹ Эстансия — в Аргентине: большое скотоводческое поместье.

² Карриего Эваристо (1883—1912) — аргентинский поэт. О поэте, его творчестве и его времени Борхес в 1930 году написал книгу «Эваристо Карриего».

³ Энтре-Риос (Междуречье) — провинция в восточной части Аргентины, между реками Парана и Уругвай.

⁴ Рохас Рикардо (1882—1957) — аргентинский писатель, историк.

— Гаучистских поэтов он называет пайядорами, бродячими певцами, но ни один из них в действительности пайядором не был. Возможно, Аскасуби¹ был бродячим певцом, но и это убедительно еще не доказано. А для меня, например, очевидно: гаучистская поэзия родилась в городах.

— *Гаучо и пампу придумали в Буэнос-Айресе?*

— Да, полагаю, что да; и придумали славно; Буэнос-Айрес не заслужил упрека за эти выдумки. Наоборот, он заслужил похвалы.

— *Мне помнится, вы говорили, что в манере письма аргентинских писателей выражаются две сокровенные склонности аргентинцев. В качестве примера вы процитировали стихи Банчса², в которых выражена уклончивость или стыдливость аргентинца.*

— Да, и конкретно — в тех случаях, когда Банчс не затрагивает местного колорита; я цитировал те стихи, где говорится о соловьях и черепичных крышах, не так ли? «...На черепице крыши / и в стеклах окон солнце золотится. / И в соловьиной песне голос страсти слышен». Да, он говорит о соловьях и черепичных крышах вообще, а должен был бы сказать о наших жаворонках и плоских крышах наших домов, к примеру.

— *Хотя соловьи и черепичные крыши для нас — иностранцы, но интонация здесь — наша, аргентинская.*

— Разумеется, и это важнее, чем выбор слов. Мне кажется, если писатель озабочен только местным колоритом, то он фальшивит, не так ли? Ну вот я, к примеру, когда писал милонги³, я не подбирал специально только аргентинские словечки, хотя в моих милонгах

¹ Аскасуби Иларио (1807—1875) — аргентинский писатель. Автор гаучистской поэмы «Сантос Вега».

² Банчс Энрике (1888—1968) — аргентинский поэт.

³ Милонга — песенно-танцевальный жанр аргентинского городского (главным образом буэнос-айресского) фольклора; стихотворение, песня этого жанра.

они и есть, но там самое важное — естественность ритма, сугубо аргентинского. Но сугубо аргентинских слов я не подыскивал, они появлялись сами.

— *Они сами отыскивали вас.*

— Да, верно, и если вы возьмете на себя труд перечитать мои милонги, то увидите, что сугубо аргентинских словечек там почти нет; конечно, немного таких словечек есть, но я их специально не подыскивал. Аргентинским в милонгах должны быть ритм, интонация голоса. Читатель читает текст, и если текст — аргентинский, то и читать он его будет с аргентинской интонацией.

— *Это ощущается. И настало время вспомнить теорию Мартинеса Эстрады¹, суть ее такова: здесь, на нашей земле, в стране, где еще не были решены вопросы собственной культуры и просвещения, уже была укоренена европейская культура.*

— А Висенте Росси² пошел даже дальше, до *reductio ad absurdum*³; он сказал, что выбирает среди всех возможных языков — испанский. Конечно, в этих словах — фальшь; с таким же успехом он мог бы сказать, что стоит перед выбором: гуарани⁴ и кастильский язык, или кастильский и французский; это — нелепость, ведь мы все говорим на кастильском... Но встречаются и еще более удивительные вещи; например, Артуро Кансела⁵ в рассказе «Судьба босяка» пишет: буэнос-айресский поножовщик, которого зовут Лопес, гордится тем, что у него испанская фамилия. Полагаю, сейчас никто и не вспоминает, что фамилия «Лопес» —

¹ Мартинес Эстрада Эсекиэль (1895—1970) — аргентинский поэт, эссеист.

² Росси Висенте (1871—1945) — уругвайский писатель.

³ Доведение до абсурда (*лат.*).

⁴ Гуарани — язык одноименного индейского народа, проживающего в Парагвае, Боливии, Бразилии и в северо-восточной части Аргентины.

⁵ Кансела Артуро (1892—1956) — аргентинский писатель.

испанская; это — просто широко распространенная фамилия, и все давно забыли, что она — испанская. Мы все, когда говорим, мы ведь не думаем о том, что мы говорим по-испански; мы говорим — и для любого из нас это совершенно естественно.

— *Но, с другой стороны, вы говорили, что всю историю Аргентины можно определить как желание отстраниться от Испании.*

— Ну да, конечно, но отстраниться, отделиться политически. А что касается языка... С той поры как мы заговорили по-кастильски... я предпочитаю сказать «по-кастильски», а не «по-испански», потому что «по-кастильски» кажется мне максимально обобщающим для обозначения нашего языка. А в Испании говорят: «испанский язык», так как «кастильский» ограничен для них регионом: Кастилия. Ну а здесь — не Испания. И я предпочитаю сказать «по-кастильски», потому что это мне представляется максимально обобщающим. А в Испании — иначе. Странно, что у слов «кастильский» и «испанский» по разные стороны Атлантики столь разные значения. Это так, и, например, Лугонес назвал свой словарь «Словарем разговорного кастильского языка»; и еще есть лингвистическая книга филолога Косты Альвареса, и в ней он, аргентинец, тоже говорит «кастильский язык», а не «испанский»; «испанский» — это представляется уже едва ли не политическим понятием.

— *Но в действительности это не более чем вопрос вкуса в выборе названия.*

— Разумеется.

— *Вы уделяли много внимания связям Аргентины и Европы; аргентинцы внимательно следили за ходом Второй мировой войны, тогдашняя Аргентина была поделена на два лагеря.*

— Думаю, что осознанию идентичности с Европой мы обязаны Гражданской войне в Испании, ведь

до того времени мы и не вспоминали, что когда-то мы были испанцами. Но когда началась Гражданская война, у нас произошло деление на сторонников Монархии и Республики, или, лучше сказать, на сторонников Франко и Республики.

— *Подобное деление произошло и позже, во время Второй мировой войны, были сторонники союзников и...*¹

— Да, сторонники союзников и сторонники Германии. Я в ту пору опубликовал статью, в которой писал, что германофилы не являются друзьями Германии, просто они — враги Англии и Франции; но друзьями Германии они не являлись, а кроме того, абсолютно ничего о ней не знали.

— *Не могли бы вы вкратце сказать, что разделяло в ту пору наших либералов и националистов?*

— Националисты были, как они сами утверждали, германофилами, хотя они ничего и не знали о Германии. Но это было для них несущественно, им было важно то, что Гитлер являлся противником Англии и Франции, особенно — Англии. Именно об этом я и говорил в статье, опубликованной в журнале «Огар».

— *А как вы считаете: у нас есть собственные традиции или их нет, связаны они или нет с Испанией либо с другими странами? Мне кажется, сейчас вы обращаетесь к этой проблеме гораздо реже, чем раньше.*

— Да, и лучше совсем не говорить о ней.

— *Вы считаете, она решена?*

— Чем больше у нас будет традиций — тем лучше; чем большим мы будем обязаны другим странам, включая Испанию, — тем лучше. Нелепо не признавать другие страны и другие культуры, не стремиться к тому, чтобы стать космополитами. Нет никакого смысла быть националистами.

¹ В период Второй мировой войны Аргентина формально являлась нейтральным государством, только в марте 1945 года она объявила войну Германии и Японии.

— Сейчас мы можем уже говорить о том, что в нашей стране есть собственная литературная традиция.

— Традиция существовала уже и в XIX веке, назовем имена Сармьенто¹ или Альмафуэрте², или — почему бы и нет? — Лопеса³.

— Но писатели последнего поколения, — такие как Мурена⁴, — утверждают, что признавать литературную школу в нашей стране можно только взяв за точку отсчета Борхеса, Мальэа⁵, Мартинеса Эстраду и Маречалья⁶.

— ...Как бы там ни было, давайте вычеркнем одно из этих имен — мое; Мартинес Эстрада или Лугонес писали, не имея привилегии сослаться на него. (Оба смеются.)

— Для них традиция тоже была важна.

— Полагаю, что да; во всяком случае... Впрочем, не знаю; и мне никогда не приходило в голову поставить имя Маречалья рядом с именем Мартинеса Эстрады.

¹ Сармьенто Доминго Фаустино (1811—1888) — аргентинский писатель, историк, государственный деятель. В 1868—1874 годах — президент Аргентины. Автор книги «Факундо», оказавшей большое воздействие на развитие литературы и философии в Латинской Америке XIX века.

² Альмафуэрте (наст. имя — Педро Бонифасио Паласиос; 1854—1917) — аргентинский поэт.

³ Лопес Висенте Фидель (1815—1903) — аргентинский историк, писатель.

⁴ Мурена Эктор (1923—1975) — аргентинский прозаик, эссеист.

⁵ Мальэа Эдуардо (1903—1982) — аргентинский писатель. Был с Борхесом в дружеских отношениях.

⁶ Маречаль Леопольдо (1900—1970) — аргентинский писатель. Автор романа «Адам Буэносайрес».

11. Эмерсон — Уитмен

Освальдо Феррари: У вас, Борхес, свое собственное понимание Эмерсона¹; вы говорите, что Уитмен и Эдгар По отодвинули Эмерсона в тень, заслонили сделанное им.

Хорхе Луис Борхес: При жизни по сравнению с Эмерсоном и Уитмен, и Эдгар По были почти неизвестны; для Уитмена Эмерсон сделал чрезвычайно много. Уитмен послал ему первый экземпляр... нет, не так, экземпляр первого издания книги «Leaves of grass» («Листья травы») — она вышла в 1855 году, в том году, когда Лонгфелло опубликовал свою американскую поэму «Гайавата», ныне забытую, включенную в школьные программы — что одно и то же. В общем, в 1855 году увидела свет «Гайавата», североамериканская разновидность поэмы «Табаре»², только в ней говорится не о белых, а об индейцах; для своей поэмы

¹ Эмерсон Ралф Уолдо (1803—1882) — американский писатель, философ.

² «Табаре» — эпическая поэма Хуана Соррильи де Сан-Мартина (1855—1931), уругвайского поэта-романтика.

Лонгфелло выбрал размер «Калевалы», финского эпоса, размер, можно сказать, усыпляющий; в том же году было напечатано и первое издание «Leaves of grass». Эмерсон, в определенной степени, предсказал появление Уитмена — в одной статье, опубликованной в «The American scholar»¹, он написал, что поэт Америки обязан включить в свое творчество все, не только все доброе, но и все злое: ложь, преступления, ненависть, зависть; все, что существует в мире. Но, разумеется, одно дело — предсказать поэта, а другое — быть поэтом.

— *Без сомнения.*

— Да, это — совершенно разные вещи. Получив книгу, Эмерсон написал Уитмену письмо, поистине доброжелательное, чрезвычайно доброжелательное; он писал, что верит: его книга — самая талантливая, самая мудрая из всех, что когда-либо появлялись в Америке. Он писал, что редко бывает в Нью-Йорке, но что при первой же возможности, оказавшись в Нью-Йорке, будет рад пожать руку творцу, который написал эту книгу и которого зовут Уитмен. Если не ошибаюсь, Уитмен был корреспондентом газеты «Brooklyn Eagle»², в общем, фигурой весьма незначительной, но именно он написал эту великую книгу. Так вот Уитмен взял да и опубликовал письмо Эмерсона — и тем самым нанес ему оскорбление. Он сделал то, что не должен был делать, ведь письмо Эмерсона было частным. А кроме того, Уитмен воспроизвел это письмо в третьем издании своей книги, а рядом напечатал ныне столь знаменитые эротические стихи; не так ли?

— *Да...*

— И естественно, получилось, что Эмерсон являлся вдохновителем этих стихов, которые шокировали

¹ «Американский ученый» (англ.).

² «Бруклинский орел» (англ.).

тогдашних читателей. Сейчас-то их можно печатать где угодно, и никакого скандала они не вызовут.

— *В общем, Эмерсон, как вы его представляете, был истинным джентльменом.*

— Да, но только я не знаю... не помню, хотя и читал биографии Уитмена, высказал ли Эмерсон ему хоть какой-либо упрек; но он отдалился от поэта. А Уитмен продолжал печатать свои стихи; кажется, каждый год появлялось новое издание книги, каждый раз — дополненное. И это согласуется с общим мнением и рассуждениями, которые приведены в предисловии к сборнику, о том, что для Уитмена эти стихи, столь разнообразные по манере и темам, являлись единой поэмой, эпосей, эпической поэмой Америки. Поистине этот наш герой, Уолт Уитмен, был триедин; человек Уитмен, мифический Уитмен, сотворенный воображением автора; мы знаем, что Уитмен родился на Лонг-Айленде, а в книге он пишет, что родился в Техасе, затем объездил всю страну — чего на самом деле не было, — работал шахтером в Калифорнии, в Небраске; и все это было только в воображении Уитмена. И наконец, третья ипостась Уитмена — это читатель, он тоже вторгается в книгу, поскольку поэт неоднократно обращается к нему. Или делает так, словно читатель задает ему вопросы и он на них отвечает. В общем, замысел чрезвычайно странный. И все это к тому же соответствует демократическим идеям; в одном относительно малоизвестном стихотворении Уитмен описывает картины, на которых изображены святые со златыми нимбами, и говорит, что желал бы, чтобы персонажи его книги тоже были с нимбами, так как эта книга принадлежит не одному человеку, а всем американцам, и не только нынешним американцам, но и грядущим, которых поэт тоже воспел. Иначе говоря, герой Уолта Уитмена — это герой, имя которому — легион; читатель является персонажем его книги, возможно, он явится и много лет

спустя после Уитмена. Да и мы с вами сейчас, в известной степени, — порождение Уолта Уитмена.

— *Теперь мне ясно, почему вы столь высоко цените Эмерсона, ведь в тех случаях, которые мы рассматриваем, Уитмен и Эдгар По оказываются ниже Эмерсона.*

— Как бы там ни было, они — несравнимы. Наверное, я не должен был бы говорить этого. Но они — несравнимы.

— *Это — мгновение экзальтации.*

— Но вернемся к Эмерсону; Эдгар По ему явно не нравился, он называл поэта «the jingle man», звонарем, имея в виду, вероятно, его знаменитое стихотворение...

— *«Колокола».*

— Да, «Колокола», и это: «The bells, bells, bells» («Бубенцы, бубенцы, бубенцы!»)¹; все это казалось Эмерсону недолговечной игрой. И он говорил: «Рое, oh, yes, a jingle man»², мол, звонарь, и всё. По-английски сама фраза звучит изысканно, ведь в слове «jingle» уже слышится звон, звукопись, не правда ли?

— *«Jingle man» — звучит неплохо.*

— Да, «Рое, oh, yes, a jingle man». (*Смеется.*) Эмерсон, конечно же, был поэтом-интеллектуалом. Он не был поэтом страсти, наверное, нет... но кто сказал, что страсть — непременно условие для поэзии? Есть и иная поэзия, вспомним Поупа³, вспомним Буало⁴, нельзя сказать, что они поэты страсти, но они — поэты. Или можно привести другой пример, более знаменитый или более древний: Гораций; мы говорим о Горации как о непревзойденном мастере слова, но не как о поэте страсти. Не уверен, что страсть — необходимое условие для поэзии. Эмоция, чувство — да, без эмоций

¹ Перевод С. Степанова.

² «По, о, да, человек-звонарь» (англ.).

³ Поуп (Поп) Александр (1688—1744) — английский поэт.

⁴ Буало Никола (1636—1711) — французский поэт, теоретик классицизма. Автор трактата в стихах «Поэтическое искусство».

поэзии не бывает. Но без страсти — бывает, ведь есть поэзия интеллектуальная, холодная; прекрасная поэзия, созданная человеком чрезвычайно умным, но не страстным, не обязательно страстным.

— *А кроме того, можно говорить об интеллектуальной страсти, страсти познания.*

— Конечно же, есть любовь умственная, духовная, о ней, в частности, говорил Спиноза; и Эмерсон не испытывал недостатка в любви. Думается, что Эдгар По не был начитанным человеком, но придумывал он чрезвычайно умело и умно; Уитмен, вероятно, читал какие-либо научные книги, читал эпопеи; без Библии, без Псалмов Давида он совершенно непонятен. Но то, что он сделал, — совсем иное, чем Библия; стих Уитмена звучит словно бы эхо Псалмов, но он более пространный, более сложный. Без сомнения, к мысли о верлибре, о свободном стихе его привели идеи свободы. Конечно же, он хотел быть демократическим поэтом и не хотел использовать старые формы. Он тешил себя мыслью, что все прошлое — это феодализм.

— *Уитмен?*

— Да, но он понимал, что демократическая поэзия состоит не в том, чтобы восклицать «О, демократия!» и восторженно, напыщенно славить ее. Нет, он сделал нечто совершенно иное. Он создал поэму, героем которой были все люди; для него — все американцы. Уитмен утверждал, что его книга — это черновик, что это, скажем так, точка отсчета для грядущих поэтов; в известной степени, так оно и есть, но мне не кажется, что кто-либо превзошел Уитмена.

— *Да, он написал непревзойденный черновик.*

— Для меня, без сомнения. Конечно же, Карл Сэндберг¹ использует разговорный язык лучше, чем Уитмен. Но Уитмен хотел продемонстрировать также

¹ Сэндберг Карл (1878—1967) — американский поэт.

и то, что он — человек начитанный; любимым поэтом Уитмена был Теннисон, поэт культуры. А Сэндберг умело использовал обиходную речь. Уитмен мог бы легко воспользоваться такой речью, но тогда бы он резко ограничил себя.

— *Борхес, всегда, когда говорят об Эмерсоне, вспоминают и о Карлейле; есть нечто, что связывает Эмерсона с Карлейлем или, иначе, Карлейля с Эмерсоном. Вспомним слова Груссака¹.*

— Но я считаю, что они — неверны.

— *Да, абсолютно неверны.*

— Кроме всего прочего, Карлейль был человеком страсти, чрезвычайно несчастным человеком. Он видел мир как некий кошмар. А Эмерсон — нет, он был человеком здравомыслящим, ясным... и если сравнить «Культ героев» Карлейля с очерками Эмерсона «Представители человечества», то видишь, что эти писатели — совершенно различные; Карлейль восхищается вспыльчивыми, жестокими людьми, восхищается тиранами. Он написал очерк о Докторе Франсиа — очерк, в целом, во славу этого человека, — он восхищался Фридрихом Пруссским²; должен был бы восхищаться Наполеоном, но Наполеон был французом, а Карлейль любил Германию и, следовательно, должен был ненавидеть Францию, хотя «История Французской революции» — одна из лучших книг Карлейля.

— *И вы, конечно, согласны со словами Карлейля о том, что всемирная история — это священный текст.*

— Конечно; всемирную историю мы можем назвать также и космическим процессом; Карлейль говорит, что всемирная история — это текст, который мы все всегда читаем, мы все всегда пишем; но тут кроется

¹ Груссак Поль (1848—1929) — аргентинский писатель.

² Фридрих Пруссский (Фридрих II; 1712—1786) — король Пруссии с 1740 года. Проявил себя также как выдающийся полководец.

также и тайна: это текст, в который вписаны и мы сами. История напоминает божественную тайнопись, и мы — знаки в этой тайнописи. Эту мысль: мысль, что мир похож на тайнопись, — Карлейль воспринял, вероятно, у Сведенборга¹; иначе говоря, все в мире имеет свой смысл. Подобная идея должна происходить от Библии, не так ли? Ну что же, вспомним: Данте полагал, что есть четыре возможных прочтения Библии. В Средневековье так было принято думать, а кроме того, можно полагать, что есть также и четыре возможных прочтения «Божественной комедии».

— *А сейчас, если не возражаете, для того чтобы продемонстрировать ваше неизменное восхищение Эмерсоном, я хотел бы прочитать ваш сонет, посвященный ему.*

— Я могу только сказать, что это стихотворение — недостойно самого Эмерсона; Эзекиэль Мартинес Эстрада написал о нем лучше. Однако что же, давайте прочтем мое.

— *Да, прочтем ваше: «Он потирает сгорбленную спину / И отправляется, закрыв Монтеня, / На поиски иного утешенья — / Заката, опалившего равнину. / И на закатной, золотой дороге, / У самой кромки неба на минуту / Вдруг прорисовывается, как будто / В уме того, кто пишет эти строки...»*

— Пожалуй, этот фрагмент... не совсем плох.

— *Все стихотворение отнюдь не плохое.*

— Хотя и написал его я.

— *И в последней процитированной строке речь идет о вашем собственном восприятии, вашей памяти, ваших размышлениях.*

— Да.

— *«Он думает: „Заветные страницы / Я прочитал*

¹ Сведенборг Эмануэль (1688—1772) — шведский философ-мистик, ученый, писатель.

и сочинил такие, / Что их прочтут во времена другие. / Бог дал мне все, что многим только снится. / Не обойденный славою земною, / Я не жил на земле. Ищу иное»¹.

— У него есть стихотворение — «Days»², — в котором говорится то же самое: проходят дни, и он ненавидит их, так как отвергает наслаждения жизни; он сам себя ограничил; как вы сказали, он знал лишь интеллектуальное наслаждение. А в конце концов он раскаялся.

— *И все-таки...*

— Но как бы там ни было, он человек со спокойной, счастливой судьбой.

— *Да, вы говорите: он был инстинктивно счастлив.*

— Полагаю, что так; кроме того, он был очень умен, он всю жизнь провел в размышлениях; как же ему не быть счастливым?! Несчастливы — глупцы; а человек, который привык к размышлениям, способен воскресить прошлое, вспоминая о нем, и постоянно обновляться; умственная работа — своеобразная форма счастья. И Эмерсон был, без сомнения, счастлив.

¹ Перевод Б. Дубина.

² «Дни» (англ.).

12. Стоицизм

Освальдо Феррари: *Я всегда думал, Борхес, что ваш замкнутый образ жизни более всего связан не с мистическим аскетизмом, а с философским стоицизмом.*

Хорхе Луис Борхес: Да, разумеется; кроме того, мне — в отличие от, к примеру, Мануэля Мухики Лайнеса¹ — роскошь представляется чем-то ужасным. Причиной тому... не знаю... может быть, моя родословная. Во всяком случае, я ощущаю роскошь как нечто, связанное с невоспитанностью, как нечто вульгарное.

— *Почти как напрасно потраченное время.*

— Многие воспринимают ее по-иному, но я — так. То же самое и с языком: мне кажется, что лучше всего избегать пышных описаний и красивых слов.

— *Ясно; иначе говоря: если вы кем-либо не можете быть, так это человеком барокко.*

— Нет, долгое время я был, пожалуй, барочным, но сейчас — уже нет. Наверное, стоит вспомнить то сти-

¹ Мухика Лайнес Мануэль (1910—1984) — аргентинский писатель. Был с Борхесом в дружеских отношениях.

хотворение, может быть, лучшее из всего, что написано на кастильском языке, стихотворение оставшегося неизвестным севильца, — ныне оно приписывается капитану Фернадесу де Андраде¹. Но, наверное, лучше, если оно останется анонимным; это стихотворение... его цитировал Альфонсо Рейес и, кажется, говорил что-то о «высшей изысканности». Вычеркнем слово «высший», оно — незначительное, мелкое, не так ли? (*Смеется.*) «Я не живу богато, / и стиль мой — беден и скромн, / никто в нем не видит злата». Как бы там ни было, не уверен, что имею право причислять себя к стойкам или аскетам. Наверное, нет; то, что меня поистине интересует в жизни, — это книги, и я трачу на них почти всё. Конечно, это нелепо, ведь я все равно не могу их прочесть. В общем, это — иллюзорные приобретения. Шопенгауэр говорил, что человек вместе с книгой должен покупать время для чтения. Но постоянно смешиваются приобретение книги и приобретение знания из книги, правда, с течением времени прочитанное забывается; особенно это касается романов — проходит время, и ты уже не уверен: читал ли ты такой-то роман или нет. Сейчас я хожу по вечерам в Академию, там ведутся разговоры о дворце Эррасури-са. Мне слово «дворец» кажется весьма и весьма вульгарным. В Италии — нет, там много дворцов, и они, как правило, не роскошны и очень красивы; но здесь, в нашей стране, здесь они выставляют напоказ все свое великолепие. Что же касается Мухики Лайнеса, думаю: он понимает, что роскошь отдает вульгарностью, но вместе с тем он ею наслаждается. Так же как должен понимать, что желание приобрести как можно больше галстуков и колец отдает бахвальством, фанфаронством, не так ли? — и вместе с тем он получает

¹ Фернандес де Андрада Андрес (XVII в.) — испанский поэт. Был капитаном королевских войск, служил в Мексике.

от приобретения их удовольствие. Я, например, люблю трости, но мне кажется, что человеку достаточно пять-шесть тростей, а у Мухики Лайнеса их, наверное, шестьдесят — семьдесят. Много тростей было и у Генри Джеймса — он их менял в зависимости от времени суток и от костюма. Уэллс, например, считал, что джентльмену для утренних визитов, «a morning call», к соответствующему костюму необходима соответствующая трость, а вечером, видимо, для соответствия с красочной пышностью заката — красочно пышный наряд. Я вспоминаю: я был одно время преподавателем в Аргентинской ассоциации английской культуры, и я думал, нет, лучше сказать, я чувствовал, что писатель не должен беспокоиться о том, в какой он одежде, и, вероятно, у своих учеников в этой ассоциации я вызывал жалость, так как они всегда видели меня в одном и том же пиджаке, в одних и тех же брюках, ботинках, ну, еще галстук и смена рубашек; они произвели подобный подсчет, и всю мою суть свели к этому. (Смеется.) Но я обычно покупал что-либо новое из одежды только тогда, когда изнашивал старое. Возможно, в те времена мы все вели более скромный образ жизни, чем сейчас; не помню, рассказывал ли я вам о том, как однажды разгорелся спор: можно ли увидеть Карлоса Альберто Эрро¹ и Эдуардо Мальэа стоящими пред витриной и разглядывающими пальто и костюмы; для писателей подобное казалось почти что невероятным. А сейчас — иначе, сейчас все, наверное, позволяют себе говорить об одежде... но, впрочем, почему бы и нет? Оскар Уайльд говорил, что переворот в моде намного важнее переворота в этике, я не ошибаюсь? Но ведь это, в конце концов, один из «перевертышей» Уайльда.

¹ Эрро Карлос Альберто (1903—1968) — аргентинский писатель, журналист.

— А кроме того, Уайльд говорил: первый серьезный поступок в жизни человека — умение завязать галстук. Вы, рассказывая о Лугонесе, говорили, что он всегда был немного денди.

— Это я говорил о Лугонесе?

— Кажется, вы говорили это, стараясь объяснить его состояние перед самоубийством¹.

— Нет, нет, я говорил это о Франсиско Лопесе Мерино.

— Да, да, о Лопесе Мерино.

— Но не о Лугонесе, нет. Он покончил с собой, глядя в зеркало.

— Лугонес или Лопес Мерино?

— Конечно, Лопес Мерино; в подвале жокей-клуба Ла-Платы². Но Лугонес... Лугонес производил — во всяком случае на меня — впечатление человека, одетого со вкусом, изысканно, можно сказать, со скромной изысканностью. Но почему бы не придавать в одежде значение всему? И примером поэта-денди для нас будет Петроний, прозванный *Arbiter Elegantiarum*, арбитром эlegantности. Вспомним также Уайльда. Говорят, он мог высказать веское суждение о том, как надлежит правильно носить тогу или держать трость.

— Во времена Уайльда, вернее чуть раньше, были Эдгар По и Бодлер, для которых дендизм тоже значил много.

— Что касается Эдгара По — в этом я не уверен.

— Но Бодлер говорил об Эдгаре По как о денди — и не только в связи с его одеждой, но в связи с его образом жизни, характером.

— Бодлеру принадлежит фраза, которая кажется в известной степени *uncanny*³; иначе говоря, в ней,

¹ Лепольдо Лугонес покончил с собой 18 февраля 1938 года. Причины самоубийства остались невыясненными.

² Ла-Плата — здесь: город, расположенный к югу от Буэноса-Айреса, на берегу залива Ла-Плата.

³ Жуткий, страшный (англ.).

в этой фразе, есть что-то ужасающее. Не знаю, ощущал ли он это сам; он полагал, что все в жизни должно быть осознанно. Итак, Бодлер сказал: «Vivre et mourir devant un miroir» («Жить и умереть перед зеркалом»), и это устрашает, не правда ли? Представьте, что за нами постоянно наблюдает безмолвное зеркальное стекло.

— Несомненно; но продолжим разговор о стоицизме. В ваших рассуждениях, Борхес, есть немало совпадений со стоицизмом. Например, ваша мысль о том, что надо надлежащим образом прожить эту жизнь и не беспокоиться о жизни иной.

— Да, но мысль эта принадлежит не стоику, а Конфуцию; он сказал — и полагаю, сказал безо всякого злого умысла, — что надлежит с уважением относиться к сверхъестественным существам, но лучше держаться от них подальше. (Оба смеются.) Это не значит, что он не верил в них; он полагал, что... это то, о чем говорит религия Синто: «One life at the time» («Жизнь во времени»); иначе говоря, мы должны достойно вести себя в этой жизни и не должны беспокоиться о том, как будем вести себя в другой. Несколько дней назад мне рассказали нечто странное о каком-то индейском племени, живущем в Соединенных Штатах. Это племя — не из прославленных; это — не команчи, не сиу, не могикане; в этом племени каждое утро принято рассказывать сны, и родители учат своих детей, как тем надлежит вести себя в сновидении. Могу предложить два объяснения столь странного обычая; первое, и оно наименее интересное, таково: тот, кто ведет себя правильно в сновидении, ведет себя правильно и наяву. Второе для меня более привлекательно: сновидения не менее реальны, чем явь, либо явь — форма сновидения. Кажется, у некоторых примитивных народов существует поверье: когда человек спит, он путешествует. Во сне он может побывать в далеких краях и встретиться

с существами, которых больше никогда не увидит, так как забрел слишком далеко.

— *Чрезвычайно привлекательный образ мыслей.*

— Да, чрезвычайно привлекательный образ мыслей; и можно дать два объяснения; первое: если человек ведет себя достойно в жизни, он должен быть таким и в сновидении. Второе мне нравится больше: это — представление о том, что между явью и сновидением нет границы.

— *Жизнь есть сон¹, и не более.*

— Да, жизнь есть сон. Кант, а он был идеалистом, сказал, что различие между явью и сном, — и эта его мысль была раскритикована Шопенгауэром, — различие состоит в том, что у поступков, которые мы совершаем во сне, нет кармы; то есть они не действительны. В жизни — иначе. Ну, к примеру, вы убиваете кого-либо во сне, а утром выясняется, что этот человек жив и невредим; или вы видите, что кто-то пришел в ваш дом, а утром обнаруживаете, что в доме нет никого.

— *Понятно.*

— Но это не является истинным различием, ведь мы, по сути, не знаем, имеют ли наши поступки хоть какие-либо последствия. Если признать, что время — бесконечно, то вся наша жизнь кратка не менее, чем сон; наша явь столь же кратка, как наш сон. И я не уверен, что в данном случае можно указать хоть какое-либо различие между явью и сном.

— *Все верно. Но сейчас, Борхес, давайте коснемся вопросов этики, они были важны для всех стоиков. И особенно — для Марка Аврелия; вопросы этики интересовали его в высшей степени.*

— В «Мыслях» Марка Аврелия есть чрезвычайно любопытная, изящная фраза, у которой может быть

¹ «Жизнь есть сон» — так называется самая известная пьеса испанского драматурга Педро Кальдерона де ла Барки (1600—1681).

одно-единственное толкование, хотя толкование и достаточно смешное, далекое от предмета размышлений Марка Аврелия. Фраза такова: «Можно жить хорошо даже и во дворце». Он не хочет сказать, что можно жить комфортно даже и во дворце; нет, он хочет сказать: можно жить достойно даже и во дворце. И наверное, жить во дворце достойно, честно, безгрешно намного труднее, чем в монастыре, ведь во дворце — столько искушений, не так ли?

— Поразительно, что сказал это именно он.

— Да, потому что сам жил во дворце.

— И еще был не кем иным, как императором.

— Был императором, а дворец был его обычным местом проживания.

— Вспомните: Симона Вейль¹, которая всегда подчеркивала превосходство греческой культуры над римской, тем не менее делала для Марка Аврелия исключение.

— Да, в римской культуре есть некоторая вульгарность; взять, к примеру, несоразмерную огромность Колизея. А образ жизни императоров? Это просто невообразимо! Упадок Греции начался, наверное, с Александра Македонского. Он был буквально отравлен стремлением захватить Азию, Восток; грекам была по душе сама идея империи.

— Да, но давайте вернемся к «Мыслям» Марка Аврелия; он говорит о созидании души, стойкой к несчастьям, к соблазнам, способной исполнить свой долг. То есть говорит о стоическом понимании жизни.

— В нашей стране единственным поэтом-стоиком был, без сомнения, Альмафуэрте. Его единственного интересовали вопросы этики.

— Согласен с вами.

— И философия стоиков. Если говорить о Лугонесе — то его прежде всего интересовала форма. У него

¹ Вейль Симона (1909—1943) — французская писательница, историк, философ.

был барочный стиль, но не было барочного ощущения. Мне думается, Лутонес не был человеком философского склада ума. В нем уживалась некая несогласованность между стилистической сложностью и элементарной простотой содержания.

— *В известной степени душа аргентинца родственна душе стоика.*

— Дай Бог, чтоб это было действительно так. На протяжении своей уже весьма долгой жизни я не раз убеждался, что при знакомстве с человеком можно почти сразу ощутить: умный ли он, добрый ли, честный. И это независимо от его слов и поступков; можно ощутить, что человек умный, хотя и говорит он какие-нибудь банальности; человек может изрекать и что-либо умное, а ты чувствуешь, что он — глуп.

— *То, что вы говорите, чрезвычайно важно!*

— Может быть; мне уже не раз приходилось говорить, что передача мыслей на расстояние несомненно существует, и происходит она постоянно. Вот, например, человек читает книгу, он может быть абсолютно не согласен с автором, книга может его не заинтересовать, она может казаться ему бездарно написанной, но он все равно ощущает влияние автора, внушает ли тот симпатию либо антипатию, все равно.

— *Влияет нечто, стоящее за словами.*

— Полагаю, что да. Вчера я писал предисловие к эссе Атилио Момильяно¹, посвященное «Неистовому Роланду», в этом эссе говорится: Ариосто внушает симпатию, а не почтение. Я не сомневаюсь: когда Момильяно писал эти слова, он думал о Данте, ибо Данте внушает почтение, а не симпатию. Вот предположим: появись у нас возможность побеседовать с Данте, ведь нам, наверное, хоть немного, но стало бы страшно. И наоборот, нам было бы приятно поговорить с Ариосто

¹ Момильяно Атилио (1883—1952) — итальянский историк литературы, комментатор Данте.

или — а почему бы и нет, мы ведь тщеславны, — с Оскаром Уайльдом.

— *О, конечно, это было бы прекрасно.*

— Но разговор с Данте — каким бы он был? С его стороны были бы многословные жалобы... или этот разговор напоминал бы катехизис?

— *Он нам внушает скорее восхищение, чем любовь.*

— Да, вы правы.

— *Что касается пессимизма и скептицизма, вы, Борхес, и стоики — родственные души. Ну, например, если я сейчас спрошу вас: как вы считаете, Бог справедлив или несправедлив? — то я совершенно не знаю, какой ответ услышу.*

— По отношению ко мне он был очень и очень великодушен; иногда, наверное, несправедлив; не знаю, заслужил ли я, столь любящий книги, заслужил ли я в 1955 году участия стать неграмотным?¹ Мне думается, нет.

— *Об этом вы говорите в стихотворении «О дарах»².*

— Меня все уверяют, что мне вовсе и не обязательно видеть, что я вижу все внутренним зрением, но ведь это просто игра словами, глагол «видеть» достаточно многозначный, но, как бы там ни было, слепой — не видит. И внутреннее зрение, воспоминание об увиденном — не заменяют наслаждение от созерцания мира.

— *Но в одном из последних своих стихотворений, в «On his blindness»³, вы говорите: «Я недостоин звезд и недостоин птиц...»⁴.*

— Да, но, говоря это, я, скорее всего, не был искренним.

¹ В 1955 году Борхес полностью ослеп; в том же году он стал директором Национальной библиотеки в Буэнос-Айресе.

² Стихотворение включено в сборник «Делатель» (1960).

³ «На его слепоту» (англ.). Сонет из книги «Золото тигров» (1972). Так же называется сонет Джона Мильтона.

⁴ Перевод Вс. Багно.

13. Иисус Христос

Освальдо Феррари: *Мы с вами, Борхес, не раз, хотя всегда кратко, мимоходом, говорили о католицизме и протестантизме; но еще ни разу не говорили о вашем видении главного персонажа христианских вероучений — Христа.*

Хорхе Луис Борхес: Я говорил, — хотя Ренан¹ до меня сказал во много раз лучше, чем я, — что если Христос и не воплощение Бога (а это представляется совершенно невероятным), то он все равно самая необычная фигура в истории человечества. Не помню, говорил ли уже кто-либо, что Христос — это, помимо всего прочего, стиль литературы. Вы читаете «Paradise Lost», «Paradise Regained» («Потерянный рай», «Возвращенный рай») Мильтона и понимаете, что, как заметил Поуп, Отец и Сын разговаривают словно схоласты; но стиль Христа — сверхобычный стиль. Уже многие и многие столетия писатели подыскивают метафоры, ну,

¹ Ренан Жозеф Эрнест (1823—1892) — французский философ, историк христианства.

достаточно вспомнить... Лугонеса, Гонгору¹, да можно вспомнить кого угодно. Но никто не нашел столь необычных образов, какие подарил нам Христос, образы, которые изумляют людей вот уже два тысячелетия. Ну, например: «Не бросайте жемчуга вашего пред свиньями»²; как Он смог придумать такую фразу?! Полагаю, что большинству фраз предшествуют какие-либо варианты; но «бросать жемчуг пред свиньями»... — согласитесь, это нечто необыкновенное, эту фразу нельзя как-либо классифицировать, она — алогичная. Или, например, чтобы осудить погребальные обряды, отличающиеся помпезностью и одобренные религиями, Он говорит: «Предоставь мертвым погребать своих мертвецов»³. Это ужасает и звучит едва ли не фантастически. Или еще: «Кто из вас без греха, первый брось на нее камень»⁴.

— *Это сказано навсегда.*

— Следовало бы исправить несправедливость, допущенную по отношению к английскому мистику Уильяму Блейку; всегда было принято думать, что спасение человечества — это вопрос этики, этического развития, такому восприятию способствовал — демагогически, скажем так, — сам Христос, проповедовавший: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное»⁵, то есть все зависит от поведения человека. Затем пришел шведский мистик Сведенборг и сказал, что спасение должно также зависеть и от его интеллектуального развития; он написал великолепную притчу о человеке, что вознамерился обрести блаженство на небесах. Он отрекается от богатства, живет в пустыне —

¹ Гонгора Луис де (1561—1627) — испанский поэт, один из крупнейших литераторов европейского барокко.

² Матфей, 7:6.

³ Матфей, 8:22.

⁴ Иоанн, 8:7.

⁵ Матфей, 5:3.

в своей пустыне, отказывается от чувственных, интеллектуальных и эстетических наслаждений, живет добродетельно, истязает себя и, естественно, попадает на небеса, поскольку нет никаких оснований отказать ему в райском блаженстве. Но когда он оказывается на небесах, то осознает: мир горний — намного сложнее земного: согласно Сведенборгу, рай небесный — намного разнообразнее, красочней и, разумеется, интеллектуально богаче, чем наш мир; святой бедняга вынужден слушать беседы ангелов, которые, согласно книге Эмануэля Сведенборга «О небесах и об аде», рассуждают о теологии; он не понимает совершенно ничего, поскольку он не развивал свой ум, и желает как-либо покинуть рай. Когда высшие силы, скажем так, замечают это, они признаются: «Что мы можем поделать с ним? Небеса для него утрачены, ибо он не способен принимать участие в беседах ангелов; надлежит отправить его в ад, к демонам, ведь совершенно очевидно, что он — грешник». И когда они приходят к столь неутешительному умозаключению, то разрешают ему там, в мире ином, сотворить образ его пустыни; и теперь этот человек пребывает в своей иллюзорной пустыне, в полном одиночестве, он истязает себя и молится, но молится и истязает себя без какой-либо надежды на вечное блаженство, ибо знает, что уже никогда не сможет обрести рай небесный¹.

— *Чрезвычайно любопытно.*

— Ужасная участь. Но продолжим; после Сведенборга пришел Блейк и сказал, что спасение человека должно быть не только этическим, как учил Христос, и не только интеллектуальным, как учил Сведенборг; Блейк сказал буквально следующее: «The fool shall not

¹ Эта притча, под названием «Человек выбирает себе вечность», частично приведена в «Книге Небес и Ада» Борхеса и Биой Касареса.

enter heaven be he ever so holy» («Будь глупец хоть трижды святым, в рай ему не войти»)¹. А в другой сентенции, уже из «Marriage of Heaven and Hell» («Бракосочетание Неба и Ада»), Блейк закликает: «Put of holyness and put on intellect», иначе говоря: откажитесь от святости и обретите разум. (*Оба смеются.*) Согласно Блейку, от учения Христа неотделимы также и вопросы эстетики; поучения Христа — это прежде всего литературные поучения; его притчи — произведения литературы, произведения, которым невозможно подражать. Несколько дней назад я раздумывал о том, — сейчас я расскажу вам о своем замысле, и вы, хотел бы я надеяться, сможете его осуществить, но я его осуществить не смогу, это я знаю, — раздумывал о том, что можно было бы создать произведение, превосходящее все амбиции любого писателя, — а писатели, как правило, чрезвычайно амбициозны, тщеславны, — нечто более значительное по своему дерзкому замыслу, чем умышленно запутанные произведения Гонгоры или тот во многом неоправданный лабиринт, который называется «The Finnegans wake» («Поминки по Финнегану») Джойса; я говорю о том, что можно было бы попытаться написать пятое Евангелие. В этом пятом Евангелии проповедовались бы вопросы этики, которых нет в остальных Евангелиях. Но самое трудное здесь заключается не в этом; самое трудное заключается в том, чтобы придумать новые притчи — полностью в манере Христа, притчи, которые отсутствуют во всех четырех Евангелиях.

— *Продолжить их...*

— Возможно; но не творить подобие; может быть, отобрать какие-либо из уже известных притч, даже слегка изменить их. Если какой-либо писатель смог бы создать новое Евангелие, то он сотворил бы нечто

¹ Из «Видения Страшного суда». Перевод С. Сухарева.

более необычное, чем сделал Ницше, написав «Так говорил Заратустра»; он смог бы создать произведение искусства, если бы смог создать рискованные метафоры, не менее необычные, чем те, которые создал Христос, проповедуя в Галилее. Задумав такую книгу, писатель вынужден был бы провести добрую часть своей жизни в размышлениях, а затем посвятить себя написанию книги. Объемом это Евангелие будет, наверное, не более тридцати страниц и станет одной из самых необычных в мире книг. В случае удачи это Евангелие будут печатать вместе с четырьмя другими, оно станет частью канонического текста Нового Завета. Замысел до чрезвычайности амбициозный, но вы, Феррари, как мне кажется, можете оказаться тем писателем, кто способен претворить его в жизнь; я — нет, я уже стар и чувствую себя слишком усталым, чтобы осуществить подобное; создание такого произведения предоставляет литератору прекрасные возможности, более прекрасные, чем предоставляет любая другая книга, когда придумываются новые метафоры, ведь ваши метафоры должны быть притчами, поучениями, достойными стать рядом с прославленными и уже бессмертными притчами Нового Завета.

— *Ваш замысел, ваше намерение совпадает с мыслью Кьеркегора; он утверждал, что быть христианином — это равнозначно тому, чтобы стать современным Христом.*

— А также совпадает с теми словами, что вынесены в название книги Фомы Кемпийского — «О подражании Христу».

— *Да, разумеется.*

— Разумеется, в них должно быть нечто общее, но пятое Евангелие должно быть более искусной работой, чем «О подражании Христу»; а лучше всего, если сейчас, в эти минуты, когда я говорю, кто-то уже начал осуществлять мой замысел.

— Ну что же, не станем исключать такую возможность.

— Чрезвычайно трудно придумать что-либо новое; то, что пришло в голову мне, пришло в голову и другому, другим, тем, кто меня сейчас слушает. Как бы там ни было, создание нового, пятого Евангелия — прекрасная работа, оно не должно отличаться от других четырех; может быть, иногда будет совпадать с ними, иногда должно отличаться — все должно делаться для большей приемлемости, неожиданности, подлинности текста. И вот странно: христианство осуждает самоубийства. Но если Евангелия заключают в себе какой-либо смысл, то смерть Христа надо понимать как добровольную; если она не была добровольной — что тогда означает его жертвоприношение?

— *То же самое можно сказать и о смерти Сократа.*

— Верно, но Сократ, я думаю, не говорил, что он умирает за человечество, а Христос — сказал. И если он умер, то умер он добровольно. Я вспомнил одно англосаксонское стихотворение одиннадцатого века, оно называется: «Сон креста», и в этом сне Христос показан не как страдающий Христос с полотен Эль-Греко, но как юный германский герой, добровольно идущий к кресту; он поднимается к перекладинам креста потому, что желает спасти людей, в стихотворении о нем говорится: «Юный герой, что был всемогущим Богом». Другими словами: здесь выражена мысль о жертвоприношении как о радостном добровольном поступке; не страсти Христовы, не страдающий Христос, как на полотнах Эль-Греко, а юный герой, который добровольно поднимается к перекладинам креста и позволяет прибить себя к нему. В примечании к этому стихотворению, которое носит название «Сон креста», я прочитал, что в Средневековье были сделаны к нему иллюстрации, на них изображен уже воздвигнутый крест, и Христос, который поднимается

по лестнице к его перекладинам, поднимается, как было уже сказано, добровольно. То есть не было Голгофы в общепринятом смысле, не было бичевания...

— *Значит, есть нечто общее в принятии смерти на кресте Христом и в принятии чаши с цикутой Сократом.*

— Разумеется, да.

— *В готовности принять смерть.*

— И кроме того, это — две самые знаменитые в истории человечества смерти, не так ли?

— *Полагаю, что да. Но сейчас...*

— Да, смерть ведущего беседу Сократа, и смерть Христа, который кажется несколько удивленным тем, что ему досталась такая участь, ведь он же воскликнул: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?»¹ Но затем сказал доброму разбойнику: «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю»², и разбойник признал Христа Богом. Я написал об этом стихотворение; впрочем, о Христе и разбойнике, распятом вместе с ним и признающем в Христе Бога, написано уже столько стихов!

— *А также о Варавве и Христе.*

— Да.

— *Но сейчас, Борхес, я хочу поговорить о том, что для вас архетип, образец человека — это архетип праведника.*

— Я стараюсь жить праведно, но, конечно, не ожидаю, как Спиноза, никакого вознаграждения и не боюсь никакого наказания.

— *Понятно, но архетип праведника — это, без сомнения, архетип этический.*

— Да; я воспитывался на Евангелиях... четыре Евангелия,— наверное, это самые необычные на свете

¹ Матфей, 27:46; Марк, 15:34.

² Лука, 23:43.

книги, не правда ли? И Евангелие от Иоанна — иное, чем предыдущие, оно отличается от них духовно, я не прав? — особенно тогда, когда в нем говорится о Слове Божием.

— *Этика Христа и этика Сократа... в первом случае речь идет об этике религиозной, во втором — о языческой. Но как бы там ни было, и та и другая совпадают в главном: в идеале праведного человека.*

— Да, но только не концепции мира. И это естественно; думаю, что хотя бы потому, что Христос был иудеем... и, наверное, весьма невежественным; а Сократа окружали люди, жившие напряженной интеллектуальной и духовной жизнью, в этом смысле его эпоха, вероятно, не имеет себе равных в истории Греции. Сократ мог вести беседы с Пифагором, с Зеноном Элейским, с Платоном, который, как уверял Бернард Шоу, его и выдумал. А Христос вел беседы только со своими учениками. Ницше утверждал: христианская религия — это религия рабов, и Гиббон говорил то же самое, хотя и осторожно выбирая слова, но, наверное, более точно: «Должно удивляться тому, что Бог, который мог открыть истину философам, открывает ее невежественным рыбакам Галилеи». Ведь это то же самое, не правда ли? Та же самая мысль, но только выраженная более приятно и уклончиво.

— *«Дух дышит, где хочет»¹.*

— Да, верно, «дух дышит, где хочет». В данном случае он дышал в бедняках Галилеи.

— *Иной раз, но не в беседах с вами, даже и не помышляешь о том, чтобы заговорить о Христе как о фигуре исторической.*

— Мне думается, что сомнений в его существовании и быть не должно; я не склонен предполагать, что четыре драматурга, скажем так, да, четыре евангелиста,

¹ Иоанн, 3:8.

превосходящие всех остальных драматургов и поэтов мира, придумали Христа. А вот Бернард Шоу, тот говорил, что, без сомнения, греческие трагики придумали греческие мифы, а вслед за ними евангелисты придумали Христа; ну а раньше Платон выдумал Сократа. Потом Босуэлл¹ выдумал Джонсона, а он, Бернард Шоу, и Ибсен унаследовали от евангелистов умение придумывать драмы, выдумывать персонажей. Но ведь это была одна из шуток Бернарда Шоу.

— *Весь мир — театр.*

— *Весь мир — театр, а драматурги — это...*

— *Демиурги.*

— *Демиурги либо поставщики сюжетов всемирной истории.*

— *Другая фигура, которая для вас столь же историческая, как и Христос, — это Платон; мне кажется, что мы больше придумываем Платона, чем представляем его реально.*

— Это потому, что Платон разветвляется, словно дерево, на несколько персонажей, один из которых — Сократ; а сам Платон оказывается, в известном смысле, заслоненным, перечеркнутым своими созданиями. Ну вот, например, мы, читая Диккенса, рисуем в своем воображении автора или его героев? Кажется, Унамуно говорил, что Сервантес — менее живой, чем Алонсо Кихано, то есть Дон Кихот. Другими словами, творец перечеркивается, стирается своим творением. Может быть, наше впечатление от мира более живое, чем мир, сотворенный Богом и описанный в первой главе Бытия; или я ошибаюсь?

— *Вы правы; но можно также предположить, что люди создают ту или иную религию либо мифологию под*

¹ Босуэлл Джеймс (1740—1795) — английский литератор, автор жизнеописания Сэмюэля Джонсона (1709—1784), одной из самых значительных фигур в английской литературе XVIII века.

воздействием того духовного либо магического климата, в котором они существуют. Например, греки смогли воспринять идеи Платона потому, что для них поэзия являлась формой реальности, в которой они жили.

— А вам кажется, что сейчас по-иному?

— *Полагаю, что то же самое. Но такое предположение принадлежит не мне, а Эктору Мурене: он сказал, что современники Христа видели его после воскрешения и узнавали потому, что их глаза были открыты для восприятия такой реальности. Другими словами, все зависит от определенного климата в определенный исторический момент.*

— Вы говорите о климате, позволяющем во что-либо легко поверить, что-либо воспринять?

— *Да, о духовном климате.*

— У меня сложилось впечатление, что люди сейчас живут, не ощущая его, ничего не видя вокруг; словно... словно чувства их притуплены; я не прав? Но впечатление мое таково.

— *Во всяком случае, притупилось ощущение духовности.*

— Люди не ощущают окружающий их мир, они слышат и повторяют слова, но даже не пытаются представить то, что эти слова означают, и не делают умозаключений. Люди сейчас живут, конечно, воспринимая окружающий мир, но воспринимая его поверхностно; словно бы никто ни о чем не задумывается, словно бы разум исключен из окружающей людей среды, в которой они затеряны.

— *Это верно,— и особенно в отношении духовного восприятия мира; в целом, у людей сейчас развито логическое мышление, и не более. И это — в лучшем случае.*

— В лучшем случае; поскольку мыслить для человека — уже стало трудным делом.

— *Для католиков или протестантов, для верующих или атеистов, но мне, Борхес, кажется, что Христос*

для всех и навсегда останется фигурой поучительной и важной.

— Да, и он никем не будет заменен; Ницше намеревался заменить Христа Заратустрой и потерпел неудачу, прославившую его, но все равно — неудачу.

— *Это намеревались сделать и Антихристы.*

— Да, и они все тоже потерпели поражение. Но Заратустра Фридриха Ницше был самым амбициозным. Без сомнения, сам замысел был обречен на неудачу, никто не поверил в Заратустру, в его смеющегося льва, в орла, в пещеру; все это было шуткой, нет, не шуткой, а достаточно неуклюжей литературной игрой, не так ли?

— *Другими словами: если кто-либо скажет «Бог умер», это не значит, что он смог его заменить.*

— Нет; уже ведь восклицали: «Пан умер». Но и Пана никто не смог заменить¹.

¹ Возможно, здесь намек на Рубена Дарио (1867—1916), никарагуанского поэта, бывшего общепризнанным главой латиноамериканского модернизма. Рубена Дарио нередко сравнивали с языческим Паном.

14. Апология дружбы

Освальдо Феррари: *Насколько я знаю, Борхес, в нашей стране никто так не восславил дружбу, как вы.*

Хорхе Луис Борхес: Не уверен, но возможно.

Я уже рассказывал вам, что когда прочитал название книги Мальэа «История одной аргентинской страсти», то подумал: «страсть» здесь означает «дружба», поскольку в нашей стране нет иной страсти. Прочитав книгу, я понял, что ошибся. Но как бы там ни было, имеет смысл поговорить о теме «дружба», находившей отражение в нашей литературе, хотя история ее столь коротка, уже множество раз. Не знаю, замечал ли уже кто-либо раньше, что истинная тема «Фауста» Эстанислао дель Кампо¹ — вовсе не пародирование оперы, а дружба двух мужчин.

¹ Кампо Эстанислао дель (1834—1880) — аргентинский поэт, прозаик, общественный деятель. Автор поэмы «Фауст», получившей в Аргентине широкую известность. Поэма представляет собой рассказ гаучо Анастасио Эль-Польо, побывавшего в буэнос-айресском театре «Колумб» на опере Шарля Гуно (1818—1893) «Фауст», и комментарии к этому рассказу (по поводу содержания оперы) его друга — гаучо Лагуны.

— В «Фаусте», как вы говорили, есть «радостное чувство дружбы».

— Да. И тема «Дон Сегундо Сомбры» — тоже, конечно, тема дружбы. Вероятно, и главной темой «Мартина Фьерро» тоже является дружба, странная дружба между жандармом, которого зовут Крус, и дезертиром Фьерро, не так ли?

— Я был уверен, что вы именно так понимаете эти произведения.

— И еще есть книга Эдуардо Гутьерреса¹, которую я не читал, — «Дружба до гроба»; но уже само ее название указывает, что она может стоять рядом с его «Черным муравьем» и «Братьями Баррьентос» — книгами, повествующими о дружбе.

— Давайте снова вспомним о дружбе Дон Сегундо Сомбры и Фабио.

— Разумеется. А его звали Фабио? Да, верно, Фабио Касерес.

— Так и есть.

— Как странно, что человек подчас не знает то, что знает, вы не находите?

— Не знает то, что знает... Но вы сами указывали на литературных предшественников этих двух друзей.

— И я, наверное, вспоминал о «Гекльберри Финне» и о «Киме».

— Да, о Марке Твене и Киплинге.

— Не берусь утверждать, что Гуиральдес читал Марка Твена, вероятно — нет, но он, без сомнения, читал Киплинга; когда меня познакомили с ним, он сказал: «Мне говорили, что вы знаете английский». В те времена — не то что теперь — люди, знающие английский, встречались до чрезвычайности редко. Я ответил, что да, знаю, и он сказал: «Счастливец,

¹ Гутьеррес Эдуардо (1851—1889) — аргентинский прозаик, автор гаучистских произведений.

вы можете читать Кипплинга в оригинале». Да, он говорил мне именно о Кипплинге. Без сомнения, он читал некоторые его произведения в переводе на французский.

— *Вероятно, Гуиральдес и в жизни исповедовал нечто вроде культа дружбы.*

— Да, разумеется... А мне вспомнилось, как они — Рикардо и Аделина дель Карриль¹ — однажды пришли к нам на обед, трапеза была долгой; потом моя мама позвонила Рикардо по телефону, потому что он оставил у нас гитару. Но он ответил, что сделал это сознательно, так как уезжает в Европу и хотел, чтобы в нашем доме осталось хоть что-то из его вещей, вот он и оставил гитару. Многие из тех, кто приходил к нам потом, играли на гитаре Рикардо Гуиральдеса.

— *С его стороны — красивый жест.*

— Да, красивый жест; и еще я вспоминаю: когда он писал «Дон Сегундо Сомбру», мы приходили к нему, а он жил тогда в доме неподалеку от площади Конгресса. Квартира выглядела довольно странно, так как мебель была складная, она была вдвинута в стены. Стоило нажать кнопку — и выдвигался стул или диван. Это было на улице Солис, да, кажется, на улице Солиси-Альсина, хотя и не стану уверять, что не ошибаюсь. Не знаю, существует ли этот дом еще и доньне. В этом доме они с женой жили перед отъездом в Европу. Жилье было достаточно скромное, и, кажется, это был единственный раз, когда Рикардо жил в южной части Буэнос-Айреса. В двух кварталах на юг от площади Конгресса. Роман «Дон Сегундо Сомбра» он писал в бухгалтерской книге своего поместья. Но так как он был лентяем, то когда мы приходили, он тотчас бросал работу и вел с нами долгие беседы либо играл

¹ Карриль Аделина дель (1889—1967) — аргентинская писательница, жена Рикардо Гуиральдеса.

на гитаре. Однажды Аделина попросила, чтобы мы больше не приходили, так как для Рикардо любой повод был хорош, чтобы отложить работу в сторону.

— *А жена помогала ему в работе.*

— Да, конечно. Хотя если бы я был Нестором Ибаррой¹, я бы сказал, что она, обладая хорошим литературным вкусом, на самом деле хотела, чтобы ему помешали написать «Дон Сегундо Сомбру». (Смеется.) Но сказать подобное пришло в голову Ибарре, а не мне. Мне кажется, было бы очень жаль, если бы Рикардо не написал этой книги.

— *Конечно же. Но вернемся к разговору о дружбе; вы говорили, что дружба — это едва ли не единственная добродетель аргентинцев.*

— Да, но это — опасная добродетель, она способна легко превратиться в каудильизм², ведь его тоже можно назвать разновидностью дружбы, разве не так?

— *Это происходит обязательно?*

— Да, во всяком случае до тех пор, пока поступками людей управляет кумовство, а не этика. Пока прекрасная страсть дружбы не перестанет приводить к злоупотреблениям властью.

— *Понятно.*

— В известной мере именно дружескими отношениями можно объяснить проявления зла в истории Южной Америки; в частности, диктаторов, опирающихся на друзей, и друзей, возможно, не всегда добропорядочных.

— *Но в таком случае речь должна идти не о дружбе, а, если позволите так сказать, о дружбанстве.*

— Ну что же, в конце концов, можно и так сказать.

¹ Ибарра Нестор (1907—1986) — аргентинский писатель.

² Каудильизм (от исп. caudillo — вождь, предводитель, главарь) — социальное явление в странах Латинской Америки, связанное с приходом к власти «сильной» личности.

— *О дружбанстве, приносящем зло.*

— Этот неологизм «дружбанство», который вы использовали сейчас, и привычное нам слово «дружба» уже хорошо показывают, сколь разные явления они определяют.

— *Борхес, я бы хотел задать вам вот какой вопрос: вы не задумывались о том, что возникновению обостренного чувства дружбы в Аргентине способствовала наша географическая и историческая изолированность, отчужденность?*

— Вероятно. И еще этому способствовало то, что добрая половина аргентинцев были скотоводами, пастухами, они привыкли жить в одиночестве, общаться только с ближайшими соседями. Что такое жизнь в эстансии... вероятно, землевладельцы не так уж и сильно отличались от пеонов, хозяева — от гаучо.

— *Одиночество уравнивало их.*

— Да, вероятно, да; но сейчас, кажется, мы утратили эту способность к одиночеству, которая нам, несомненно, была свойственна и которая до сих пор свойственна англичанам — англичане любят одиночество. Кажется, Лоуренс¹ сказал, что у англичан «a hunger for lonely places» («голод по уединенным местам»). Я вспомнил эти слова, когда был в Шотландии, там мне сказали: «We lead you to the loneliest place in Scotland» («Мы вам покажем самое уединенное в Шотландии место»). И это место, действительно, было совершенно безлюдно, и я подумал: как странно! Мне, приехавшему из Южной Америки, говорят о безлюдной местности как о том, что достойно одобрения и восхищения. В нашей стране сейчас все происходит по-иному, аргентинцы отказываются от одиночества; все... даже те, кто живет в Кордове или в Росарио,

¹ Лоуренс Томас Эдуард (Лоуренс Аравийский; 1888—1935) — английский разведчик на арабском Востоке, писатель.

мечтают жить в Буэнос-Айресе, а те, кто живет в Буэнос-Айресе, мечтают жить в Европе; словно бы мы приговорены не быть... (Смеется.)

— (Смеется.) *Не быть там, где мы есть.*

— Да, где мы есть или где бы мы хотели быть.

— *И странно, что мы оказались способны на чувство личной дружбы...*

— Наверное, действительно странно.

— *Но у нас нет чувства общности, слитности.*

— А это очень важно, для любой страны — это очень важно.

— *Конечно же.*

— Разобщенность, она происходит... раньше в нашей столице было соперничество между кварталами, а сейчас людей разделил футбол; странно, не правда ли?

— *В любом случае, мы разобщены, отделены друг от друга.*

— И истина заключается в том, что мы, ко всему прочему, злоупотребляем любым поводом, любым предлогом для разобщенности. Да, у нас нет чувства общности.

— *Возможно, и страна наша не развивается, как должна бы, именно из-за этой нашей разобщенности.*

— Вы правы; но разобщенность — это также вопрос этический; когда мы думаем: имярек должен выполнять свои служебные обязанности и... и не задаемся вопросами этики, то этот имярек из конкретного человека превращается в абстрактного.

— *И к тому же он выполняет обязанности во имя какой-либо группы, какого-либо сообщества, но не страны в целом... Можем ли мы говорить о том, что чувство дружбы, свойственное аргентинцу, — это чувство индивидуалиста?*

— Для аргентинцев индивидуализм чрезвычайно характерен, и это несомненно, но я не знаю, можем ли мы извлечь из этого хоть какую-либо пользу для себя; навряд ли. В политическом плане индивидуализм, конечно, полезен быть не может, как раз — наоборот.

15. Поль Валери

Освальдо Феррари: *На одной из ваших страниц, Борхес, о которых вы обычно говорите, что они кажутся вам написанными другим, можно прочесть: «Поль Валери — символ Европы и ее мягкого заката, Уитмен — зари, встающей над Америкой»¹. Для вас эти два поэта — антагонисты.*

Хорхе Луис Борхес: Я совсем не помню этой фразы, но сейчас я бы выбрал другого поэта, который мне по душе больше, чем Валери; ставить Валери рядом с Уитменом — это едва ли не кощунство, поскольку Уитмен — не сравним ни с кем, а про Валери я не рискну этого сказать. А упоминание о «мягком закате» — это отголосок идей о закате Европы.

— *Вне всякого сомнения.*

— И этот закат, этот упадок... не знаю, идет ли

¹ Цитируется эссе «Валери как символ». Оно было написано в 1945 году как некролог Полю Валери и позднее включено Борхесом в книгу «Новые расследования» (1952). Перевод Б. Дубина.

к упадку Европа, но во всем мире, к сожалению, падает интерес к Европе. Это вовсе не означает, что Европа идет к закату; но как бы там ни было, мы все реже и реже вспоминаем о Европе. Хотя ностальгия по Европе — и конкретно по Франции — в мире еще ощущается. Ныне мир все чаще вспоминает о других землях, о других временах... наверное, это я хотел сказать в эссе о Валери. Сегодня я не выбрал бы Валери в качестве примера; конечно, у него есть великолепные стихи; и прежде всего я вспоминаю такие его строки: «Как для плода нет радости безбрежной, / чем в сладость обратить свой облик прежний — / вот он вошел в уста, и вот исчез»¹. Прекрасные строки, в них одно ощущение перетекает в другое; когда мы говорим «плод», мы прежде всего вспоминаем его форму, облик, цвет, а только потом — думаем о его сладости, не так ли? И в строках Валери замечательно, великолепно передано, как одно ощущение перетекает в другое: «Как для плода нет радости безбрежной, чем в сладость обратить свой облик прежний». Эта сладость — даже не в плоде, она — на нашем нёбе, на нашем языке. И затем: «вот он вошел в уста, и вот исчез». Я процитировал одно из лучших, без сомнения, стихотворений Валери, но начинается оно, как мне кажется, с фальши; там, в начале, — сравнение моря с крышей, по которой гуляют голуби; думается, такой образ — полностью фальшивый, и еще эти голуби как избитая метафора паруса. Конечно, описать море — чрезвычайно трудно, и, наверное, лучше всего это делать не посредством метафор, а посредством музыки, напоминающей музыку морских волн. И сейчас мне вспомнились строки Киплинга: «Море, кто рвется к тебе? — к безбрежной соленой влаге, / к бурунам белопенным и к бурям,

¹ Из стихотворения «Кладбище у моря». Перевод Е. Витковского.

бушующим в буйной отваге»¹. Слова здесь не имеют большого значения; то, что имеет значение, — это ритм: «Who has desired the sea? — the sight of salt water unbounded». Вопрос здесь — не логический, а эстетический, он уже сам передает движение моря. Ну а сравнивать море, пусть даже такое небольшое, как Средиземное, с неподвижной крышей — это фальшь.

— *Здесь сказалось своеволие поэтического воображения.*

— Но в любом случае, эмоционально такой образ не срабатывает... Вернемся к тем словам, что я сказал о Валери и Уитмене, — наверное, я не должен слишком сожалеть о них. «Мягкий закат», можно было бы сказать: «мягкие сумерки», но эти два слова «мягкий» и «сумерки» — едва ли не синонимы, не правда ли? И «заря, встающая над Америкой» — это уже иной образ, образ пространства. Удивительно, я совсем забыл эти свои слова, и позже написал стихотворение, в котором благодарю Бога за то, что он мне дал, и, в частности, благодарю за «рассвет в Техасе», — в 1961 году моя мама и я впервые побывали в Америке и свое знакомство с ней начали с Техаса, с Остина². Я благодарен Богу и за рассветы в Монтевидео, они всегда были для меня радостными, и мог бы поблагодарить за рассветы на Пиренейском полуострове, в Пасо-дель-Молино³, где я побывал; но я выбрал именно эти рассветы: в Монтевидео и в Техасе. Не знаю, знаете ли вы о том, что я почетный житель двух городов: Остина и Ад-роге?⁴ Честно признаюсь: я не знаю, что это значит — быть почетным жителем, но это, конечно же, символ

¹ Начальные строки стихотворения «Море и горы». Перевод С. Сухарева.

² Остин — административный центр Техаса.

³ Пасо-дель-Молино — городок в центральной части Испании.

⁴ Адроге — пригород Буэнос-Айреса, где Борхес прожил многие годы.

дружбы, доброй воли. И поскольку мы можем являться символами, то почему бы и не поблагодарить Бога за символы доброй воли и дружбы?! Но ведь вы хотели поговорить о Валери и Уитмене...

— *У меня сложилось впечатление, что Валери для вас — это мир разума, аполлоновский мир, а Уитмен — это едва ли не дионисийский мир.*

— Замечательная мысль; только я не уверен в том, что Валери заслуживает славы поэта-интеллектуала, ведь в его стихах мыслей — до удивления немного. Для меня архетипом поэта-интеллектуала является Эмерсон; как поэт он намного значительнее Валери; он был не просто интеллектуалом, он еще и мыслил; а это для поэта-интеллектуала, согласитесь, редкость. Валери называют поэтом-интеллектуалом, но значительных мыслей в его стихах не встречается. Во всяком случае, мне не кажется, что Валери использовал мысль как поэтическую тему, и вряд ли он глубоко задумывался, когда писал стихи. Разумеется, он думал о ритме, об образах, о рифмах. Но ведь об этом задумывается любой поэт.

— *Хочу вновь процитировать вас: «Валери предпочитал ясные радости мысли и тайные перипетии порядка». Я думаю, что эти тайные перипетии — перипетии литературы; можно сказать, перипетии письма.*

— Разумеется, да; но мне кажется, что когда я писал это эссе, которое называется «Валери как символ», я менее всего думал о том, кем был Валери, или, скажем так, что мы воспринимаем в Валери, что от него получаем. В нем видят поэта-интеллектуала; он, как сказал Биой Касарес, приглашает других к размышлению, но сам остерегается размышлять... *(Смеется.)* Биой Касарес, наверное, слегка преувеличивает, но, думается, от преувеличения любое высказывание, что-либо утверждающее или отрицающее, становится только более действенным; читателю разрешено делать выводы, и он может изъять излишек почитания либо

излишек, нет, не презрения, это слишком сильно, а неодобрения, несоответствия, разногласия. И мне вспомнилось, какие замечательные названия давал своим книгам Альфонсо Рейес; одна из них называется «Симпатии и разногласия». До того, как была опубликована эта его книга, в Испании вышла книга, название которой можно считать пародией, невольной, нечаянной пародией на название книги Рейеса «Симпатии и разногласия», автор, которого я не читал и которого звали Бонафү, озаглавил свою книгу так: «Барабаны и палки» (*оба смеются*), весьма неуклюжий вариант названия «Симпатии и разногласия», не так ли? И Рейес уже осознанно, нарочно выбрал название для своей книги, чтобы уже никому не пришлось в голову давать своим книгам такие ужасные названия, как «Барабаны и палки». А кроме того, барабаны, когда их называют барабанами, уже теряют свою действенность, то же самое можно сказать и о палках. В общем, все это соответствует намерению что-либо одобрить или осудить.

— Да, разумеется. И меня заинтересовало вот что: вы подчеркиваете, что ни у одного из современников Валери, «ни у одного из прославленных мастеров за стихами не стоит личность такого масштаба, как у Валери».

— Да, это так.

— Но, вероятно, эту личность, личность Валери, вы разглядели потому, что она находит свое отражение в его творчестве?

— Не станем забывать также и о том, что Валери творил тогда, когда всячески превозносились иррациональность, хаос; упомяну достаточно несерьезный дадаизм и пришедший ему на смену сюрреализм. Валери — полная противоположность подобным творцам. Он осмелился — а это была действительно смелость — восхвалить Лафонтена, то есть восхвалить логику, а логика тогда в поэзии встречалась крайне редко, ведь

все стремились стать безответственными гениями. Я вспомнил язвительный афоризм Оскара Уайльда: «Если бы не классические формы стиха, мы все были бы гениями»; подобное происходит и сейчас, все беззащитно метят в гении. Недавно ко мне приходили поэты и прочли мне свои стихи, я попросил их объяснить свои творения; они отказались, сказали, что записывают то, что с ними случается. Они далеки от мысли быть понятыми, то, что они печатают, — предварительные наброски, черновики, за которыми не последуют чистовики. Просто поразительно! Пишут они верлибром, и только потому, что полагают: писать верлибры легче, чем стихи классических форм; но они ошибаются; ведь если вы не дерзаете стать Уолтом Уитменом или Карлом Сэндбергом, то ваш верлибр — это просто плохая проза, проза, набранная в книге как стихи, и не более того. Конечно, можно утверждать, что верлибр, хотя на самом деле он — неудачная проза или проза, от которой сам автор отрекается, можно утверждать, что верлибр и должен печататься как стихи — для того, чтобы читатель знал: на данной странице его ожидает эмоциональное воздействие, а не информация или размышление. Когда видят строки разной длины, одну за другой, то уже понимают: это сделано для эмоционального воздействия. А если текст напечатан как проза, то предполагается: этот текст должен нас убедить в чем-либо или рассказать нам что-либо; то есть автор ставил себе цель: или что-либо рассказать, или вести с кем-либо полемику. Но если мы видим страницу со строками разной длины, мы говорим себе: «Это должно быть прочитано как стихи», а мы уже знаем, что восприятие текста зависит от того, как он будет прочитан. В общем, сама форма верлибра может, вероятно, оправдать его. Сейчас никто не пишет стихи классических форм; и когда я говорю своим читателям, что такие стихи писать чрезвычайно легко, все удивляются. Тем не менее

сама классическая форма уже предоставляет поэту возможность, хотя и иллюзорную, написать стихи. Например, если вы задумали написать сонет, у вас уже есть готовая форма: два катрена и два терцета, или три катрена и одно двустушие. В любом случае, у вас есть готовая форма, и при работе над сонетом она может вам помочь, хотя в действительности создание сонета — не только формальная задача.

— *Разумеется; но я хотел бы снова вспомнить о том произведении, которое вы назвали «огромным алмазом», — о «Кладбище у моря» Поля Валери.*

— Я назвал его огромным алмазом?

— Да, именно так.

— Сейчас я определил бы этими словами другие стихи; я бы определил так... ну, например, поэму Аристо «Неистовый Роланд», и это для меня более очевидно. Конечно же, произведение Валери не такое большое по объему, как эта поэма, и не является алмазом; там есть весьма слабые строки. Странно, что еще никто, кажется, не сравнил «Кладбище у моря» с «Элегией, написанной на сельском кладбище» Грея¹. А стоило бы их сравнить; правда, стихотворение Грея мне кажется лучше сделанным. Если не ошибаюсь, есть похожее стихотворение и у Виктора Гюго... надо будет поискать его. И было бы замечательно, было бы очень хорошо сравнить три этих стихотворения, они не похожи друг на друга, но их вывод, их заключение, вероятно, очень близки друг другу. Можно было бы указать «симпатии и разногласия» Грея, Гюго и Валери. Как странно: я писал стихи о Реколете и Чакарите²; не знаю, почему я их описал, ведь эти места кажутся мне

¹ Грей Томас (1716—1771) — английский поэт. В России эта элегия Грея широко известна в переводе В. А. Жуковского под названием «Сельское кладбище».

² Реколета, Чакарита — кладбища в Буэнос-Айресе.

такими ужасными! Некоторое время назад я был на кладбище Реколета, навещал своих родных — они покоятся там в склепе, — и я думал: «Мои отец и мама могут находиться где угодно, но только не здесь, в склепе». Склеп, что в нем может находиться? Ну, скажем, мы храним пряди срезанных волос, состриженные ногти... а потом, это ужасное гниение плоти. Ну, в общем, то, что имел в виду Христос, когда сказал, что фарисеи уподоблены «окрашенным гробам, которые снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты»¹. И так странно, что одно из первых стихотворений, которые я написал еще в 1923 году, было стихотворением о Реколете²; позже, в книгу, которую я назвал «Сан-Мартинская тетрадь»³, я включил стихотворение о Чакарите; в ту пору я не ощущал кладбища как нечто ужасное, но сейчас они кажутся мне ужасными, и я надеюсь, что буду не погребен, а кремирован. Есть одно великолепное англосаксонское стихотворение, оно называется «Могила»; тема его такова: мертвый — столь ужасен, что его надлежит зарыть, убрать с глаз людских. И затем говорится о червях, пожирающих его. И затем говорится... могила там сравнивается с домом; это стихотворение датируется, кажется, одиннадцатым веком, то есть оно написано после прихода норманнов; возможно, это — последнее стихотворение, написанное на англосаксонском, последнее из дошедших до нас, и в нем говорится: «Дверей в доме нет, там вечная тьма». И затем говорится, что мертвец в этом доме столь ужасен, что ни один друг не решится навещать его. Речь в нем идет об ужасной оболочке мертвеца, о том, о чем мы, как правило, не заговариваем,

¹ Матфей, 23:27.

² Стихотворение вошло в первую стихотворную книгу Борхеса «Жар Буэнос-Айреса» (1923).

³ Сборник «Сан-Мартинская тетрадь» был издан в 1929 году.

возможно, из смиренного почтения, из трепета перед таинством смерти.

— *Да, мы предпочитаем обойти эту тему молчанием.*

— В поэме Манрике¹ она тоже замалчивается, там говорится: «Наши жизни суть реки, / они устремляются в море, / а море есть смерть». Но там ничего не говорится о теле умершего, которое станет гнить.

— *В связи с темой смерти я хочу напомнить ваши слова о Валери, вы говорили, что в «Кладбище у моря» дана умозрительная картина смерти. И вы вспомнили, что он написал также поэму «Юная парка». Размышления о смерти чрезвычайно характерны для испанской поэзии.*

— Без сомнения, тема смерти всегда присутствует в испанской поэзии, и в прозе тоже; но в испанской прозе есть и такая непоэтическая тема, как голод, не правда ли?

— (Смеется.) *Голод пройдохи, плута?*

— Да, кажется, что их протагонисты все время крадут один и тот же сыр. (Смеется.) Это и есть их плутовство².

¹ Манрике Хорхе (1440—1479) — испанский поэт. Автор поэмы «Строфы на смерть отца», ставшей в испаноязычных странах хрестоматийной.

² Намек на испанский плутовской роман. Этот роман возник в XVI веке, в XX веке были неоднократные попытки возродить его — например, в 1944 году Камило Хосе Села (1916—2002) написал «Новые похождения и злоключения Ласарильо с Тормеса».

16. Рассказ «Непрошенная»¹

Освальдо Феррари: *Много раз, Борхес, мы с вами говорили об Адроге; сейчас, как мне кажется, мы могли бы поговорить и о другом местечке, связанном с вашим именем.*

Хорхе Луис Борхес: О Турдере². Конечно же, о Турдере и о братьях Иберра.

— (Смеется.) *И об одном из ваших рассказов, который, как я знаю, вы любите,— о «Непрошенной».*

— Да, «Непрошенная». Этот рассказ... я задумал выразить в нем одну абстрактную идею, и это не предвещало ничего хорошего; эта идея, эта мысль — о том, что подлинной аргентинской страстью является дружба. Когда Эдуардо Мальэа опубликовал «Историю одной аргентинской страсти», я подумал: аргентинская страсть, ну да, конечно же, есть и другие страсти — например, вожделение, но аргентинской страстью, достойной восхваления, может быть только дружба.

¹ Рассказ входит в сборник «Сообщение Броуди» (1970).

² Турдера — пригород Буэнос-Айреса.

В этом смысле книга Мальэа меня разочаровала, но только в этом смысле, а не в другом¹. И я задумал написать рассказ на тему дружбы; рассказ, в котором бы утверждалось, что дружба, как правило, значит для нас больше, чем любовь. И вспомнил слова старого дона Николаса Паредеса из Палермо, местного главаря; он сказал: мужчина, который, расставшись с женщиной, думает о ней больше пяти минут, — это не мужчина, это... и он добавил словцо, которое я здесь не рискну повторить. И я подумал: я напишу рассказ, в котором покажу двух мужчин, что предпочли дружбу любви к женщине. Понятие дружбы сейчас запачкано, скажем так, содомским грехом, и я подумал: чтобы ни у кого не закралось в голову подобной мысли, я сделаю этих мужчин родными братьями. Я стал искать подходящих персонажей из простонародья и воскликнул: черт побери, действие очень многих моих рассказов разворачивается в Палермо. Я стал подыскивать какой-либо другой район, в котором тоже немало таких, кого называют поножовщиками. И тут я вспомнил о Турдере и о братьях Иберра; а затем стал писать историю о двух братьях, двух поножовщиках. Упомянул об их прошлом погонщиков и скотокрадов, возможно, картежников, и вне сомнения, телохранителях местных каудильо. И решил: между ними встает женщина; старший понимает: их дружба — под угрозой, они могут стать соперниками. Старший брат — это единственный персонаж рассказа, который что-либо говорит. Он пытается хоть как-то исправить ситуацию. Ну, к примеру, он, зная, что младший брат влюблен в его женщину, уезжает на ночь из дому и говорит брату: вот тебе женщина, если хочешь, пользуйся. Разумеется, брата не пришлось долго уговаривать, и с этой ночи они стали делить ее. Женщина предпочитала младшего, и старший стал

¹ См. также беседу «Апология дружбы».

ревновать, а затем продал ее в публичный дом. Но однажды братья встречаются в этом доме, в Мороне¹, — они дожидались своей очереди к ней. Тогда они выкупают ее и привозят назад, в Турдеру; однажды старший говорит младшему, что нужно отвезти выделанные кожи (у них была повозка и быки). Так как я знал концовку рассказа, то в самом начале упомянул и о повозке, и о волах. Они ехали по пустынной равнине, и настал момент, когда старший брат должен был сказать младшему, что он убил женщину. И вот — а я диктовал рассказ своей маме, так как в то время уже потерял зрение, — и вот, когда настал этот момент, я сказал: «Весь рассказ зависит от фразы, которую старший брат должен произнести». Он должен ее сказать, должен сказать коротко и действительно, словно сентенцию. И я спросил маму: «Как старший должен сказать младшему, что он убил женщину и что ему нужен помощник для того, чтобы закопать ее, чтобы скрыть ее труп», ну, и тому подобное. Мама молча посмотрела на меня и ответила — очень внятно, четко: «Я знаю, что он сказал». «Я знаю, что он сказал», — словно она видела мое видение, мой рассказ. Она не ответила: «Я знаю, что он мог бы сказать». Нет, именно так: «Я знаю, что он сказал»; в тот момент мое видение было ее реальностью. «Напиши эту фразу», — ответил я. И она записала и затем прочла ее мне: «За работу, брат; сегодня я убил ее»². Фраза — поистине совершенна.

— *Да, она совершенна.*

— Ее начало: «За работу, брат»; тем самым говорящий показывает, что он — старший и что брат обязан ему подчиняться; затем он говорит: «Сегодня я убил ее», он не вдаётся в ненужные детали, задушил он ее или зарезал, — к чему это? — «я убил ее». Брат без-

¹ Морон — западный пригород Буэнос-Айреса.

² Перевод В. Кулагиной-Ярцевой.

ропотно подчиняется, они закапывают труп; рассказ завершен.

— *Их связывало слишком многое. Даже преступление.*

— Да, их связывало многое. Но ясно, что было спасено самое драгоценное: дружба братьев.

— *Да, конечно.*

17. Оскар Уайльд

Освальдо Феррари: *Борхес, вы постоянно цитируете двух писателей-ирландцев, которые оказали воздействие сначала на английскую литературу, а потом и на мировую.*

Хорхе Луис Борхес: Один из них — Бернард Шоу, не так ли?

— *Да, один — Шоу, а второй — Оскар Уайльд.*

— Ну что же, но мы забыли о Джордже Муре¹, мы забыли о Свифте, мы забыли об Уильяме Батлере Йейтсе...

— *Но за столь короткое время, отведенное нам, очень трудно...*

— Крохотный остров, с населением всего-то в шесть или семь миллионов, и дал миру столько гениев! Просто поразительно.

— *Да.*

— А вместе с тем есть обширнейшие края, что не дали миру почти никого; а Ирландия... начиная со

¹ Мур Джордж (1852—1933) — английский (ирландский) прозаик.

Скотта Эриугены¹, мистика и пантеиста IX века, и кажется невероятным, что он существовал, но вместе с тем он был, и он был при дворе Карла Лысого², и переводил с греческого, поскольку тогда во Франции греческого никто не знал, но зато его знали ирландские монахи; в общем, сверхъестественное количество гениальных людей дала миру Ирландия.

— *И кажется, она дала более всего гениальных людей критического ума; Шоу и Уайльд тоже относятся к таким, не правда ли?*

— Ну что же, Шоу, например, сказал, что англичане — сентиментальны, а ирландцы — недоверчивы и ироничны.

— *И Шоу, и Уайльд обладали талантом острословов, умели быть афористичными...*

— Но мы забыли еще об одном ирландце, которого часто упоминал Бернард Шоу, — о герцоге Веллингтоне, Артуре Уэлсли, и о другом писателе — о Конан Дойле, он, хотя и родился в Эдинбурге, был ирландцем.

— *Но, кажется, именно Шоу и Уайльд язвительнее всех других отзывались об английском обществе.*

— ...Да, но мне кажется, что англичанам нравится, когда их высмеивают; это такая своеобразная дань, налог, что взимается в пользу Англии. А вот еще одна странность англичан: в каждую войну выбирать себе в качестве героя кого-либо из вражеского стана. Например, в Первую мировую войну это был капитан «Эмдена»³, а также кто-то из немецких летчиков, которым они восхищались. А во Вторую мировую войну

¹ Скотт Эриугена Иоанн (810—877) — ирландский богослов, философ-неоплатоник. С начала 840-х годов жил во Франции.

² Карл Лысый (Карл II; 823—877) — король Западно-Франкского королевства с 840 года, император франков с 875-го.

³ «Эмден» — немецкий крейсер, в начале Первой мировой войны успешно действовавший против англичан.

героем для них стал Роммель. Англичанам, если Англия воюет с какой-то страной, просто необходимо восхищаться кем-либо из этой страны; у них — культ героев, и этот культ распространяется даже на их врагов. В других странах такого нет.

— *Чрезвычайно интересное наблюдение.*

— Но это же видно невооруженным глазом.

— *Не стану спорить.*

— Или, например, Наполеон; он был, без сомнения, главным врагом Англии, а сколько у него было сторонников среди англичан?! Когда Байрону сказали о победе под Ватерлоо, он воскликнул: «I am damned sorry», то есть: «Ах, как жаль!» Для него была предпочтительнее победа Наполеона над англичанами и немцами. И я вспомнил открытое письмо Стивенсона; это было в начале войны в Южной Африке¹, и он написал, что для чести Англии надлежит вывести войска, что была допущена ошибка, но, если войска будут выведены, ее можно исправить. Это письмо он опубликовал в «Таймсе», и никто за это не стал его порицать. Он имеет право высказать то, что думает.

— *Беспристрастность англичан — поразительна.*

— Да, они стараются быть «fair man», стараются быть честными, беспристрастными. А вот в других странах — не так, в других странах беспристрастность считают едва ли не предательством. Я вспоминаю о письме, которое опубликовали, кажется, двое военных, против моих — не помню уже каких — заявлений; было это, кажется, год назад. И там были такие любопытные слова: «Данное утверждение, если бы его высказал чилиец, было бы справедливым, но в устах Борхеса, являющегося аргентинцем, — нет». То есть они сами признают, что они не беспристрастны, признают, что мнение чилийца, высказанное по данному

¹ Речь идет об англо-бурской войне.

конкретному поводу, может резко расходиться с мнением аргентинца; но ведь это же — абсурд. Впрочем, о какой беспристрастности может идти речь, если аргентинец имеет право судить вот так, и только так, а чилиец — только иначе.

— *Это верно, всегда подчеркиваются различия между нами. Но мы можем вспомнить также, что англичане затаили злобу на Уайльда из-за его критики английского общества; это стало очевидно во время суда, закончившегося для писателя тюремным заключением.*

— Да, но этот суд начал он сам. Именно он, если верить Пирсону¹, потому что жил в иллюзорном мире. Конечно, мы все живем в иллюзорном мире, но его мир был миром язвительных афоризмов, блистательных фраз; и он полагал, что может распространить его, скажем так, на всех. Он знал, что обвинение, которое выдвинул против него Куинсберри, справедливо, но решил, что, будучи более образованным и остроумным, чем судьи, может защищаться своими язвительными афоризмами, и в этом была его ошибка. Почему он решил судиться — неизвестно; может быть, его втянул в тяжбу лорд Альфред Дуглас, сын того человека, которого он обвинил в клевете.

— *Да, но слова Куинсберри были, без сомнения, оскорбительны, поскольку он сказал не «содомит», а «поза содомита». И такой джентльмен, как Уайльд, должен был отреагировать соответствующим образом.*

— Нет, думаю, что слова «поза содомита» — это была хитрая предусмотрительность Куинсберри. Сказав «поза содомита», он как бы сказал...

— *Это звучало оскорбительно.*

— Нет, он хотел сказать: я, мол, не утверждаю, что он — содомит.

— *Вы полагаете?*

¹ Пирсон Хескетт (1887—1964) — английский историк литературы.

— Во всяком случае, я думаю, что это была предусмотрительность, осторожность Куинсберри. Если бы он сказал «содомит», Уайльд мог бы ответить: нет, я не таков. Но «поза содомита» уже показывает некоторую неуверенность. В то же время Куинсберри был совершенно уверен в том, что Уайльд — содомит, так как имелись донесения парижской полиции. А Куинсберри разыграл неуверенность для того, чтобы подбодрить Уайльда. Я думаю, этим все и объясняется; и он даже сказал не «содомит», а «сомдомит», как бы ошибся в слове; и я думаю, сделано это было умышленно.

— *Обратим внимание на то, что на суде против Уайльда выступили его университетские товарищи, те, кто, без сомнения, тайно ненавидели его уже многие годы.*

— Выступили те, кто был младше его, те, кого он совратил. Более всего Уайльду навредило именно это; юношам, которых он привозил в Париж и которым дарил золотые часы, не было еще восемнадцати. Он и не предполагал, что все это получит публичную огласку; но постыдное прошлое перестало быть тайной, и этого оказалось достаточно, чтобы доказать справедливость обвинения, доказать, что оно не является наветом. Уайльд мог бы уехать из Англии, у него был для этого целый месяц; Фрэнк Хэррис¹, Бернард Шоу и другие его друзья советовали уехать из Англии, уехать в Париж, но он не захотел, он остался в Англии. Кажется, в последнюю ночь он был один, снизу слышали, как он ходил взад-вперед по комнате; шеф полиции отправил своего подчиненного на станцию, откуда уходил последний поезд на Дувр, полицейский вернулся удрученный и сказал: нет, Оскар Уайльд не сажился на этот поезд. Черт побери, ответил шеф полиции, придется идти и брать его под арест; и они пошли и арестовали

¹ Хэррис Фрэнк (1855—1931) — английский писатель.

Уайльда. Он знал, что все так и случится. Позже он объяснял Андре Жиду, что хотел узнать и «другую сторону сада». Он уже узнал успех, познал славу, счастье; он узнал, что счастье — возможно, и хотел познать также бесчестье и несчастье; хотел полностью испытать горькую чашу познания, и сделал он это сознательно.

— *И сделал это с достоинством; вы вспоминаете...*

— Да, он сделал это чрезвычайно достойно; он стал другом заключенным, а позже, когда вышел из тюрьмы, продолжал интересоваться их судьбой, писал им и помогал. Он вышел на свободу и поселился у одной женщины-еврейки. Да, он вышел вместе со своим другом и, разумеется, отправился в книжный магазин; он перелистывал книги, и кто-то — его имя навсегда осталось неизвестным — воскликнул: «Смотрите, Оскар Уайльд!» И тогда он понял, что если останется в Англии — покоя ему не будет; в Ирландии ему было бы, конечно, еще хуже, и он уехал в Париж и умер там несколько лет спустя.

— *В комедии «Веер леди Уиндермир» есть такие любопытные слова о Лондоне: «В Лондоне не поймешь: не то люди создали туман, не то туман создал людей».*

— Хорошо сказано. Напомнить англичанам о тумане — значит в известной мере польстить им; они гордятся лондонским туманом.

— *Однажды вы сказали, что Уайльд — почти всегда прав, что он — человек...*

— Да, я полагаю, что он был человеком глубокого ума; но хотел, чтобы его считали легкомысленным, и делал это весьма изящно. Свои суждения он облекал в форму язвительных афоризмов, парадоксов.

— *Да.*

— Поэтом он был, надо признать, посредственным; такой маленький Теннисон, маленький Суинберн; но как личность — посредственностью он не был.

— *И рассказчиком он был исключительным.*

— Разумеется, но стиль его прозы — слишком декоративный; к примеру «Портрет Дориана Грея» — имитация «Странной истории доктора Джекиля и мистера Хайда», но повесть Стивенсона написана великолепно, а «Портрет Дориана Грея» — нет. Роман Уайльда полон длиннот, там есть ненужные главы, длинные перечни музыкальных инструментов; в общем, роман написан в декоративном стиле.

— Но вспомним «Балладу Рэдингской тюрьмы» и «*De profundis*»; «Баллада» и «*De profundis*» — в них весь Уайльд.

— Да, но я не уверен в том, что «Баллада» хороша. Сравним ее с балладами Кольриджа или Кипплинга, или с народными балладами, и увидим: она — ничто. Она — вся насквозь — фальшивая. Ну, например, в самом начале Уайльд говорит: вино и кровь — красного цвета¹. Кипплинг знал, и Уайльд, без сомнения, знал, что английский солдат не пьет вино, в Англии всегда пили джин. Виски в ту пору тоже не пили; но Уайльд пишет: «вино», потому что это слово уже обрело литературную окраску. Мундир кавалериста-гвардейца тоже не был красным, он был зеленым; об этом кто-то из друзей сказал ему: мундир у кавалеристов-гвардейцев зеленый. Прекрасно, ответил Уайльд, если вам это кажется лучше из-за того, что кровь и вино зеленого цвета... (*смется*), то пусть будет по-вашему, но все-таки лучше, если они будут красного цвета. В общем, ясно, что он знал, что лжет. И кроме того, он использует аллегории, тоже насквозь фальшивые.

— Но как бы там ни было, Борхес, приведу его

¹ В основе сюжета «Баллады» — казнь в Рэдингской тюрьме в июле 1896 года кавалериста-гвардейца Вулриджа, убившего из ревности свою жену. Борхес говорит о первых четырех строках «Баллады»: «Он больше не был в ярко-красном, / но он обрызган был / вином багряным, кровью алой, / в тот час, когда убил...» (перевод В. Брюсова).

фразу: «Я превращу свою боль в музыку». И мне кажется, что в «Балладе» и в «*De profundis*» ему удастся добиться этого.

— Полагаю, что да; и думаю, что это — цель любого поэта.

— Разумеется...

— Создать музыку, создать ритм. В «Одиссее» написано: боги заставляют людей страдать, чтобы будущие поколения знали, что можно воспеть; здесь та же самая мысль.

— Без сомнения.

— Иными словами, для того, чтобы существование мира было оправдано эстетически; и об этом же — только более прозаически — сказал Малларме, он сказал: «Все создано, чтобы завершиться в книге», но книга — вещь мертвая; поэтому: «знали, что можно воспеть» — сказано лучше, гораздо более живо; Гомер сказал более искусно, чем Малларме. Конечно, Малларме говорил с некоторым смирением: «Все создано, чтобы завершиться в книге» — так, словно бы говорил: мы должны надеяться, что все создано, чтобы завершиться в книге. Кроме того, у него был культ книги, или же он хотел обладать и миром, и книгой; Малларме — человек очень сложный; возможно, он умышленно написал недостаточно ясно. А Уайльд — и мне представляется это несомненным, это видно по любой его фразе, — Уайльд оставляет впечатление гениального и обаятельного человека. И кроме того — об этом я уже говорил неоднократно — оставляет впечатление человека наивного; такое же впечатление оставляет и Верлен. Иначе говоря, в их жизни было много позорного, но сами они таковыми не были. Сейчас мне вспомнились слова Стивенсона — великолепные и верные слова. «Человек, — сказал он, — может быть оклеветан своим творчеством, своей жизнью», или нет, он сказал: «своими поступками». «Человек может быть оклеветан

своими поступками». Иначе говоря, человек может убить, но сам по себе убийцей он не является; и это — случай Макбета, не согласны? Мы ощущаем, что Макбета толкают на убийство старухи-парки, жена, и они сильнее его, но сам по себе он — не убийца. Умный человек тоже может поступать глупо, и судить о нем следует не по этим поступкам, а по сути его. Так и с Уайльдом, он оставляет странное впечатление наивного человека, словно все, что с ним было, происходило с кем-то другим, или словно сам он не был участником всей своей жизни. И поэтому очень жаль, что все всегда делают акцент на трагическом финале Уайльда; мне хотелось бы прочитать какую-либо книгу об Уайльде, где не говорилось бы о позорных поступках в его жизни, а говорилось бы только о творчестве. Но кажется, что доньше такой книги не появилось, и все пишут о суде, о тюрьме, о последних несчастливых годах в Париже.

— *Вы говорили и о том, что главное в его творчестве это — счастье.*

— Да, полагаю, что, без сомнения, да, и готов повторить свои слова; думаю, это — несомненно... В его комедиях много глупых персонажей — и женщин из общества, и легкомысленных девиц, — но все они в то же время остроумны. Но ведь это не суть как важно, не правда ли? Все они оставляют впечатление глупых, хотя и постоянно изрекают что-либо остроумное. Но ведь это просто потому, что остроумные фразы вложил в их уста Уайльд. А сами они — глупые или, во всяком случае, легкомысленные; и тем не менее постоянно изрекают афоризмы, и афоризмы чрезвычайно удачные.

— *Как странно, сейчас, когда вы говорили, я вспомнил слова Достоевского о красоте; он сказал, что красота сияет повсюду, даже и в глупости.*

— Хорошо сказано, и верно. Я, к примеру, неоднократно слышу на улице чрезвычайно любопытные

фразы, их говорят люди, которые даже и не понимают, что́ они говорят. Шоу — поскольку мы сегодня говорим об ирландцах — признавался, что все его фразы — это фразы, которые он услышал на улице; сам он ничего не придумал, он их просто записал. Но это, конечно же, одна из шуток Шоу, не так ли?

— *Вероятно, он считал себя человеком, записывающим остроумные фразы других.*

— Не думаю, что это так; а кроме того, странно, что никто даже не помыслил записывать случайно услышанные фразы, кроме этого хитроумца, которого зовут, или, вернее, звали, Джорджем Бернардом Шоу. Уайльд и Шоу были большими друзьями, и Шоу говорил, что он многое готов отдать за возможность поговорить с Уайльдом час или два; и что во время этой беседы говорил бы только один Уайльд; а он, признается Шоу, «впервые в жизни не сказал бы ни слова».

— *А Уайльд говорил, что Шоу — совершенно бесстрастный человек, и поэтому, полагал Уайльд, его творчество ему совсем неинтересно — творчество Шоу неинтересно Уайльду.*

— У Шоу была страсть — прежде всего, страсть мыслить.

18. Пустыня, равнина

Освальдо Феррари: *Время от времени, Борхес, мы с вами говорим о равнине; но на этот раз, в связи с данной темой, давайте поговорим вот о чем; я всегда думал, что великим мистикам для их размышлений более подходили горы, чем равнины. И вместе с тем творцы великих монотеистических религий мира обитали именно на равнине, в пустыне.*

Хорхе Луис Борхес: Вы имеете в виду ислам и христианство, не так ли?

— Да, несомненно.

— Пожалуй, я и не знаю, какие другие религии вы могли бы иметь в виду.

— *В этих религиях равнина, а не гора, являлась великой вдохновительницей... Вы неоднократно упоминали о видении равнины Дарвиным.*

— Да, в «Путешествии на „Бигле“» Дарвина есть описания равнины, позже их повторил Хадсон¹, не по-

¹ Хадсон Уильям Генри (1841—1922) — английский писатель, натуралист (родился в Аргентине).

мню, в книге «Натуралист в Ла-Плате» или в «Far away and long ago», то есть: «Издалека и издавна». И вот что любопытно, Франсиско Луис Бернардес¹ говорил, что название этой книги — точное название книги «Годы и расстояния», не помню, какого испанского писателя; но это неверно, ведь «Годы и расстояния» — звучит сухо, не правда ли? И кроме того, сперва говорится о времени, а потом — о пространстве. А в названии «Far away and long ago» («Издалека и издавна») есть ритм, звукопись, есть музыка, похожая на... на ностальгию, на грусть. И я думаю, что слова «Far away and long ago» встречаются в какой-либо балладе. В общем, сказано вроде то же самое, но сказано ритмически, музыкально. А название «Годы и расстояния» кажется сухим, эти слова — простая констатация времени и пространства. Без какого-либо эмоционального оттенка. А в словах «Far away and long ago» («Издалека и издавна») ощущается ритм, некий эмоциональный шифр. Эти два названия — «Годы и расстояния» — «Издалека и издавна» — по смыслу, который в них заключен, равны, но эмоционально совершенно различны.

— *Но вы сами однажды, говоря эмоционально, сказали мне: единственно истинный способ быть в каком-либо месте — это быть от него далеко; Хадсон описывал Аргентину издалека, так же как и Гуиральдес писал об аргентинских равнинах, находясь в Париже. В общем, издалека...*

— Да, частично в Париже. Но часть «Дона Сегундо Сомбры» он написал в своем поместье, в Сан-Антонио-де-Ареко, что в провинции Буэнос-Айрес. Писал его и в Буэнос-Айресе; частично в доме родителей, что стоял на перекрестке улиц Парагвай и Флорида²,

¹ Бернардес Франсиско Луис (1900—1978) — аргентинский поэт, эссеист. Был с Борхесом в дружеских отношениях.

² Флорида — одна из центральных улиц Буэнос-Айреса. По этой улице была названа литературная группа, в которую входил Борхес.

частично в доме, что находился на углу улиц Солис и Виктория, или Солис и Альсина, сейчас я не помню, я приходил к нему туда как раз тогда, когда он писал этот свой роман. В любом случае, это было недалеко от площади Конгресса; это, конечно, равнина, но это уже и не равнина, поскольку она застроена домами.

— *Но в любом случае, расстояние способствует вдохновению.*

— Думаю, да. Можно даже сказать: единственный способ эмоционально быть где-либо — это не быть там физически, не правда ли?

— *Да, вы совершенно правы; но можно привести и другие примеры из нашей литературы, в частности литературы прошлого века, произведения, имеющие отношение к аргентинской равнине и созданные вдалеке от нее.*

— К примеру, Сармьенто¹; книгу «Факундо» он написал в Чили.

— *Да.*

— Затем, Эчеверриа²; он написал поэму «Пленница»... он написал ее в пампе, в своем поместье, в Пиларе³, но когда он ее писал, он менее всего думал о своем клочке земли, он представлял себе обширнейшую равнину, что тянется до Кордильер.

— *До Кордильер. И он только что вернулся из Европы...*

— Да, верно, вспомним о гитаре Эчеверриа, оставшейся в Париже.

¹ Сармьенто Доминго Фаустино (1811—1888) — аргентинский государственный деятель, историк, писатель. Многие годы жил в Чили. В 1868—1874 годах — президент Аргентины. Главное произведение Сармьенто — философско-художественная книга «Факундо» (в ней, в частности, описывается аргентинская пампа).

² Эчеверриа Эстебан (1805—1851) — аргентинский поэт, прозаик, общественный деятель.

³ Пилар — пригород Буэнос-Айреса.

— *В общем, равнину описывали по-разному... Но вернемся к тому, о чем вы говорили в начале беседы,— вы говорили о том, как Дарвин видел нашу равнину. Вы сказали, что видение равнины зависит от высоты, с которой на нее смотрят.*

— Да, Дарвин, а затем и Хадсон, говорят о равнине, находясь на ней; они видят ее с высоты пешего человека либо с высоты всадника; Дарвин говорит, что невозможно обозреть ее всю, так как линия горизонта слишком близка. Иными словами, человек, находящийся посреди равнины, не ощущает ее как бесконечную; он способен только предположить, что она бесконечна, не так ли? Ведь глазами он не может обозреть ее всю, линия горизонта слишком близка; замкнутый, не очень широкий круг. На море человек видит больше, ведь он смотрит с палубы корабля, а не с коня.

— *В нашей литературе есть три описания, лучшие всего показывающих аргентинскую равнину.*

— Какие же?

— *Одно принадлежит Сармьенто, он сказал: чтобы понять аргентинца, надо понять влияние на него природы; второе принадлежит Мартинесу Эстраде: пампа неизменно входит в нас, входит в наши города, в наши селения...*

— Да, и Гуиральдес тоже говорил о том, что равнина входит в наши дома.

— *Да, верно.*

— Это сказано об одном и том же.

— *Без сомнения.*

— Не помню, это говорится в «Стеклянном колокольчике»?¹ Или в каком-либо стихотворении, написанном после «Дона Сегундо Сомбры», в каком — мне

¹ «Стеклянный колокольчик» — стихотворная книга Гуиральдеса, вышедшая в 1915 году.

не вспомнить. Но в каком-то из своих стихотворений он говорит о том, что равнина входит в наши дома.

— *И есть еще одно описание, оно принадлежит Кармен Гандаре: «Мы, аргентинцы, — жители пустыни».*

— Да, нет сомнения: пустыня — внутри нас. Это чрезвычайно печально, и вместе с тем верно, не так ли? Аргентинец ощущает себя одиноким. У него нет ощущения общности. Равнина нас разделяет, и мы с ней нераздельны, и навсегда одиноки.

— *Эта разобщенность, от которой мы страдаем, свойственна жителям юга, тем, кто обитает на краю земли.*

— Да; и я сейчас вспомнил Шуль Солара¹, он говорил мне, что карты следовало бы печатать иначе, чем принято. И тогда бы мы находились не на конусе, свисающем, словно тряпочка, вниз, а на вершине, на самом пике; юг должен быть наверху, а не внизу карты.

— *Шуль хотел перевернуть карту мира, перевернуть земной шар.*

— Да, но этой шутке — грош цена; с таким же успехом можно было сказать, что юг и север должны находиться справа и слева. Однако они на картах и поныне располагаются внизу и вверху.

— *Я вспоминаю людей равнины, которых вы описали в своих рассказах, — их образы законченны, я даже бы сказал, законченны окончательно. Я вспоминаю Тадео Исидоро Круса², я вспоминаю...*

— Да, верно; и столь странно, что характер человека может определяться картографией (оба смеются),

¹ Шуль Солар Александр (1887—1963) — аргентинский художник, писатель. Был другом Борхеса.

² Тадео Исидоро Крус — главный герой борхесовского рассказа «Биография Тадео Исидоро Круса», включенного в сборник «Алеф» (1945). Можно сказать: рассказ является фантазией на темы «Мартина Фьерро» Эрнандеса.

но почему бы и нет? — почему бы и не отличаться друг от друга тем, кто живет в горах, и тем, кто живет на равнине? Возьмем, к примеру, гаучо; образ гаучо не ограничен только тем, что он живет на равнине, ведь есть и гаучо, которые живут в горах; но я не знаю, влияет ли это на характер человека или нет.

— *Очевидно, да; в каждой стране жители равнин отличаются от жителей гор. Важны и оттенки различий.*

— На конференции, посвященной гаучо, — кажется, она проходила в Чикаго, — Груссак говорил, что есть два типа гаучо: гаучо, живущий на равнине, на юге, и гаучо, живущий в горах, на севере. А вот Луто-нес в «Пайядоре» утверждает: гаучо повсюду один и тот же — и в горном районе Сальта, и на равнине. Но я не уверен в том, что он прав; вероятнее всего, разница между двумя типами гаучо имеется.

— *Но я хотел бы поговорить не только о гаучо, я хотел бы поговорить о нас всех, как о людях равнины, ведь Буэнос-Айрес, как вы сами сказали, — это равнина, застроенная домами.*

— Без сомнения; помнится, однажды я разговаривал... не буду упоминать его имени... я беседовал с одним литератором, французом, и он мне сказал... да, разговор происходил в отеле, не помню, в каком, неподалеку от площади Конгресса... и он мне сказал, что хотел бы увидеть пампу. И я ответил ему: нет ничего проще, мы как раз и находимся в пампе. Конечно, я пошутил (*смеется*), я понимал, что он хочет видеть не пампу, застроенную домами, а пампу-пустыню.

— *Но вспомним еще об одном французском писателе, о том, кто сказал: горизонтальное головокружение пампы.*

— Это был Дриё ла Рошель¹; мы пошли от центра

¹ Дриё ла Рошель Пьер (1893—1945) — французский писатель. Покончил жизнь самоубийством.

города на западную окраину и дошли, кажется, до моста Альсина или до квартала Патерналь, точно не помню, в общем пришли туда, где уже ощущается равнина. И он сказал: «vertige horisontal» («горизонтальное головокружение»). Да, это был Пьер Дрие ла Рошель, в какое-то давнее раннее утро, на окраине Буэнос-Айреса.

— *В то утро Дрие ла Рошель был только с вами, Борхес?*

— Были Ибарра¹, Дрие ла Рошель и я. По-моему, больше никого. Мы шли втроем и дошли до окраины Буэнос-Айреса. Кажется, мы вышли из Сан-Хуан-и-Боэдо и дошли до моста Альсины, так мне помнится. Но может быть, мы вышли к другой западной окраине; нет, скорее всего, мы шли на юго-запад; да, мы вышли к мосту Альсины. Да, помню, что... да, мы увидели табун лошадей. Ибарра мне напомнил об этом однажды, сам я уже и забыл. И я воскликнул: родина! И добавил грубое словцо, оно не было грубым, оно было эмоциональной эмфазой.

— *Как странно, Борхес, мы искали что-либо для завершения нашего диалога о пустыне, о равнине и...*

— И будущий самоубийца предоставил нам свою фразу.

— *И самоубийца Дрие ла Рошель нашел эти слова: горизонтальное головокружение.*

— Да, наш друг пришел нам на помощь.

¹ Ибарра Нестор (1907—1986) — аргентинский писатель.

19. Адольфо Биой Касарес

Освальдо Феррари: *Борхес, мы все, ваши читатели и почитатели, не забываем об одной вашей дружбе — ей мы обязаны многими вашими оригинальными произведениями и переводами. Я говорю о вашей многолетней дружбе с Адольфо Биой Касаресом.*

Хорхе Луис Борхес: Ну что же; я написал предисловие к его первой книге — «Изобретение Мореля»¹. Вспоминаю, что он дал ей такое название для того, чтобы напомнить о другой книге — об «Острове доктора Моро» Уэллса, и моя сестра нарисовала для обложки что-то вроде плана острова; вспоминаю также, что это был желтый остров среди синего моря, и предисловие, которое я написал... я написал его потому, что Ортега-и-Гассет сказал, что в нашем веке чрезвычайно трудно заинтересовать читателя развитием сюжета и что практически невозможно придумать новый сюжет. А я в заметке, первоначально опублико-

¹ Первым изданием фантастический роман Биой Касареса «Изобретение Мореля» вышел в 1940 году.

ванной в журнале «Сур», написал, что именно в наш век, как ни в какую другую эпоху, появилось множество произведений с великолепными сюжетами, и в качестве примера привел Уэллса; да, я упомянул Уэллса, Честертона, а также романы Кафки; я вспомнил этих писателей и добавил, что именно для литературы нашего века показательно умение придумывать великолепные сюжеты. И что такой книгой, не менее прекрасной, чем приведенные примеры, является роман Бийо Касареса... Я не верил, что можно работать в соавторстве, но однажды в воскресное утро я пришел к Бийо завтракать, завтрак длился целый час, и он мне сказал: «А давай напишем вместе тот рассказ, сюжет которого ты придумал, давай попробуем писать в соавторстве». И я ответил, что согласен, и согласился только потому, что бы уверен: писать в соавторстве — невозможно. Все же мы начали писать вместе и какое-то время спустя поняли: вместо нас появился новый автор, позже мы назвали его Бустос Домек, а еще позже появился Суарес Линч; он появился вместо нас, и мы начали писать. Я не смогу вспомнить, кто из нас что придумал; чаще всего сюжеты были мои, а фразы, великолепные фразы, — Бийо Касареса; но все же я не совсем уверен и в этом, какая-либо фраза могла принадлежать и мне, а какое-либо развитие сюжета мог придумать и он. Кроме того, я думаю, что для того, чтобы писать в соавторстве, соавторы должны забыть о том, что они — два человека, два автора; если этого не произойдет, если каждый из них будет утверждать, что прав — он, либо, из вежливости, будет говорить, что всегда прав другой, — то ничего хорошего не получится. Надо забыть о себе; надо считать, что все придумывается и все пишется как бы помимо тебя. И мы смогли добиться этого с Бийо Касаресом. Но в конце концов решили оставить его...

— *Бустос Домека?*

— Бустоса Домека и Суареса Линча, так как нам не нравилось то, что они пишут, а стиль у них был барочный, и у Биоя это вызывало досаду — именно Биой научил меня ценить классическую простоту, — и у меня они тоже вызывали неудовольствие, досаду. Однако когда мы начали писать вместе, появился этот призрак, этот фантом, рожденный в наших беседах, и он стал создавать вместо нас не только сюжеты, но и фразы, и фразы получались пышно-барочными; в общем, мы писали до тех пор, пока все не свелось к *reductio ad absurdum*. В конце концов мы перестали писать в соавторстве.

— *А дон Исидро Пароди¹, как появился он?*

— Мы выбрали фамилию «Пароди» случайно, и мы, без сомнения, не думали о созвучии «Пароди» и «пародия». Нет, мы просто подумали о том, что есть итальянские фамилии, которые ощущаются не как итальянские, а как аргентинские. Ну, например, фамилия Ферри², она не ощущается как итальянская, или Молинари³, точно также не ощущается как итальянская и фамилия Пароди.

— *Вы правы.*

— Да; и я сейчас вспомнил слова одного моего друга, он говорил: в Аргентине все старые креолы⁴ были в свое время гринго⁵. (*Оба смеются.*) Что в Буэнос-Ай-

¹ Дон Исидро Пароди — главный герой (сыщик, сидящий в тюремной одиночке) сборника пародийно-детективных рассказов «Шесть задач для дона Исидро Пароди» и ряда других произведений Борхеса и Биой Касареса. Впервые книга «Шесть задач...» — под псевдонимом Онорио Бустос Домек — была опубликована в 1946 году. В последний раз Бустос Домек предстал перед читателями как «автор» книги в 1977 году.

² В Аргентине в 50—70-е годы XX века пользовалась известностью балерина О. Ферри.

³ Молинари Рикардо (1898—1982) — аргентинский поэт.

⁴ В Аргентине креолами называют потомков иммигрантов, родившихся уже на новой родине.

⁵ Гринго — в Латинской Америке: презрительно-ироническая кличка иностранцев (главным образом — североамериканцев).

ресе старики-гринго — это старики-креолы. И это верно.

— *Я хочу подчеркнуть, что ваша дружба с Биой Касаресом была благотворной и созидательной...*

— Разумеется; но я бы хотел сказать вот еще что: всегда считается, что при дружбе двух писателей разного возраста старший будет учителем, а младший — учеником; в нашем случае все получилось иначе: учителем был младший, а учеником — я. Я хочу подчеркнуть это — нет, не из ложной скромности, а чтобы восстановить истину, — потому, что Биой, только из вежливости, конечно, отрицает то, что было в действительности, ведь принято считать: учителем должен быть старший.

— *Так же верно и то, Борхес, что вы всегда считаете себя учеником, а не учителем.*

— Конечно; когда кто-либо называет меня «учитель», я оглядываюсь по сторонам — как если бы сказали «доктор» — и думаю, что обращаются к кому-то другому. Моя фамилия — Борхес, ко мне обычно именно так и обращаются: «Борхес»; те, кто меня не знает, называют меня «Джордж», но те, кто знает, говорят «Борхес». Конечно, кроме сестры; она, естественно, не называет меня по фамилии.

— *Понятно. Но вернемся к разговору о вас и о Биой Касаресе; иногда про вас говорят, что вы друзья — без близости, что дружба ваша — весьма своеобразна.*

— Без сомнения; но если говорить обо мне, то у меня такая же дружба с Мануэлем Пейру¹ и с Мануэлем Мухикой Лайнесом. Пейру известил меня о том, что он женился, год с лишним спустя. Пейру вообще — весьма странный: он полагал, что о своей женитьбе он сообщил Сильвине Окампо, — на том основании, что, ежедневно разговаривая с ней по телефону, он однаж-

¹ Пейру Мануэль (1902—1974) — аргентинский писатель.

ды сказал ей: «Вчера я принял решение». Эти слова можно понимать как угодно, но Пейру решил, что он сообщил Сильвине о своей женитьбе; да, он сказал, весьма загадочно и кратко: «Вчера я принял решение» (окончательное решение) — и посчитал, что таким образом сообщил о своей женитьбе.

— (Смеется.) *Да, он сказал предельно ясно.*

— О да, предельно ясно. С Мухикой Лайнесом мы тоже были очень дружны, виделись мы, наверное... раз в два года. Добрую половину жизни я провел в лечебницах и санаториях, много раз мне делали операции на глазах, и всякий раз, когда меня оперировали, в больнице оказывался Мухика Лайнес. Когда он умер, меня не было в Аргентине; о его смерти я узнал только по возвращении в Буэнос-Айрес.

— *У вас, Борхес, много друзей, с которыми вы, бывает, не видитесь годами; один из них — Рикардо Костантино.*

— Да, он был замечательным человеком, и кроме того, мы были земляками: он — из Ломаса¹, я — из Ад-роге; то есть мы оба — «южане». Я не встречался с ним долгое время, но однажды он позвонил мне, я надеялся, что вновь увижусь с ним; он был прекрасным человеком, несправедливо забытым. Впрочем, в нашей стране все забывается, не так ли? — даже диктатуры, даже бесчестие, подлость, позор, все, все забывается или прощается, ведь забыть — это и значит простить; так и утверждается безнаказанность.

— *Забвение приводит к непониманию себя, своей истории, не так ли?*

— Да, конечно, забвение легко порождает сумятицу, неразбериху во всем.

— *Но давайте вспомним вновь о Бийо Касаресе. Вы подружились, встретившись в журнале «Сур» или*

¹ Ломас — южный пригород Буэнос-Айреса.

во время работы над «Антологией фантастической литературы»?¹

— Нет, мы познакомились не в журнале «Сур». Я увидел Биоя... меня представила ему Сильвина Окампо, которая тогда еще не была его женой; она была подругой моей сестры. Но только было это не в журнале «Сур», нет; вообще, не следует преувеличивать мое сотрудничество с этим журналом; да, я многим обязан Виктории Окампо, но не журналу, я печатался в нем изредка, я состою в редакционном совете — в него входят очень многие из тех, кто имел хоть какое-либо отношение к журналу, также и те, кто не имеет отношения к литературе; ну, например, Альфредо Гонсалес Гараньо, или Мария Роса Оливер².

— *И вы не собирались все вместе?*

— Нет, по-моему, нет; невозможно позвать Уолда Франка³ из Нью-Йорка, Ортегу-и-Гассета из Мадрида, Дрие ла Рошеля из Парижа, невозможно. Это никому и не было нужно, эти люди вошли в редакционный совет только в знак уважения к Виктории Окампо.

— *Почетный редакционный совет.*

— Да, да, очень почетный (*смеется*); сегодня — очень почетный и призрачный. Но мне кажется, что журнал уже прекратил свое существование; или он все еще продолжает выходить?

— *Я тоже не уверен в том, что журнал еще существует; он выходит столь нерегулярно, что...*

— Ну что же, сомнение, в данном случае, означает несуществование. Но журнал с самого начала не был периодическим изданием, Виктория Окампо предпо-

¹ Первым изданием «Антология фантастической литературы», ставшая впоследствии знаменитой, вышла в 1940 году.

² Оливер Мария Роса (1898—1977) — аргентинская журналистка, общественный деятель. Правнучка национального героя Аргентины Хосе де Сан-Мартина.

³ Франк Уолд (1889—1967) — североамериканский писатель.

лагала издавать по четыре номера в год: зимой, весной, летом, осенью. Но впечатления какой-либо периодичности подобное издание не производит, не правда ли? Журнал, который выходит раз в три месяца, воспринимается как книга.

— Мне хочется, Борхес, поговорить об «Антологии фантастической литературы», составленной вами вместе с Бией Касаресом и Сильвиной Окампо.

— Ну что же, мне думается, что эта книга заслуживает доброго слова, ведь литература Южной Америки, в отличие от североамериканской литературы, была в целом литературой реалистической либо костумбристской¹. Лугонес первым опубликовал на нашем континенте, в Южной Америке, книгу фантастических рассказов; разумеется, я говорю о книге «Чуждые силы», она появилась, кажется, в 1905 году, хотя я могу и ошибаться². Но как бы там ни было, это первая у нас книга фантастических рассказов; Лугонес написал ее, конечно же, под влиянием Эдгара Аллана По, но ведь Эдгара По мы все читали, но никто не написал книги «Чуждые силы». Никто, кроме него, не написал таких рассказов, как «Изур», или «Абдерские кони», или «Огненный дождь», — они лучшие в этой книге. А кроме того, у Лугонеса есть эссе о космогонии — своеобразная вариация на тему «Эврики» Эдгара По, которая тоже является космогонией. Свое эссе Лугонес назвал и весьма остроумно, и весьма странно: «Космогония в десяти лекциях». Эти слова нельзя сочетать, не так ли? Космогония, как мне кажется, возникла очень давно, а лекции — это нечто современное и дидактическое. Вместе с тем, это название показывает самоуверенность, апломб Лугонеса: он может научить

¹ Писатели-костумбристы описывают быт, нравы, обычаи своего края (*исп. costumbre* — обычай).

² Сборник фантастических рассказов Лугонеса «Чуждые силы» первым изданием вышел в 1906 году.

космогонии — космогонии, которая, по словам Поля Валери, является самым древним жанром литературы, — но вот он, Лугонес, может за десять лекций обучить космогонии. Это, конечно, литературная хитрость, уловка; к подобному трюку я прибег тогда, когда выпустил книгу, которую назвал «Руководство по фантастической зоологии»¹ — фантастической зоологии не существует, и тем более не может быть руководства по такой зоологии. Это, конечно же, литературный трюк, и я сейчас, Феррари, в этом вам признаюсь.

— *Лугонес писал без юмора и весьма экстравагантно.*

— Он пытался написать и что-либо смешное, но результат получался весьма плачевным; когда он писал: «Циркулю подобна тощая молодка, / зато вот у свекрови — четыре подбородка», он пытался пошутить, но шутка получилась печальная, не правда ли? (*Оба смеются.*)

— *Удручающая шутка.*

— Сравнение худой женщины с циркулем, пожалуй, нельзя назвать неудачным, но вряд ли оно вызывает веселый смех.

— *Но давайте снова вернемся к Бий Касаресу; вместе с ним вы сделали немало переводов. Вы включали их в свои антологии, особенно переводы стихов с английского.*

— Да, мы работали над ними вместе с Сильвиной Окампо.

— *Не только над антологиями, но и над переводами?*

— Без сомнения, да.

— *При работе над «Антологией фантастической литературы» — тоже?*

¹ Сборник «Руководство по фантастической зоологии» Борхес выпустил в 1950 году. Впоследствии он переработал сборник, дополнил его и дал ему название «Книга вымышленных существ».

— Да, без сомнения, и при работе над этой антологией тоже. Мы собирали ее втроем, Бюя я попросил написать предисловие. Если не ошибаюсь, в этом предисловии он цитирует сонет Энрике Банчса о тигре. Банчс подробно описывает тигра, говорит об осенних листьях... и совершенно неожиданно — словно в детективном или фантастическом рассказе — заканчивает словами: «Такова и ненависть моя». До этого он даже и не упоминал о ненависти, он просто описывал тигра. Бюй процитировал этот сонет как пример неожиданного в литературе; не знаю, был ли способен на ненависть сам Банчс; наверное, нет. Но впрочем, как знать — человеком он был скрытным...

— *Но чувство ненависти, само по себе, больше свойственно тигру, чем Банчсу.*

— Ненависть и тигр... нет, я бы сказал: тигр и ярость, к тому же ярость, не приносящая вреда; ведь ненависть предполагает наличие памяти и упорства, а еще Сенека заметил, что животные живут только в настоящем времени; да, они живут в настоящем времени и не знают смерти. В связи с этим я вспомнил великолепную строку ирландского поэта Уильяма Батлера Йейтса: «Man has created death» («Человек создал смерть») — в том смысле, что только человек способен осознать смерть; животные — бессмертны, поскольку они живут только в настоящем времени.

20. Политика и культура

Освальдо Феррари: *Мы с вами, Борхес, уже говорили о культуре и об этике. Особенно о том, сколь важно в культуре этическое поведение. Вам не один раз приходилось видеть, как манипулируют в нашей стране культурой; примеров здесь можно привести великое множество, давайте поговорим, к примеру, о Празднике книги.*

Хорхе Луис Борхес: Да, примеров здесь действительно много. Вот, скажем, нынешний год объявлен «гарделианским»; такой неологизм нас не ужаснул, не вызвало недоумения и то, что Праздник книги посвятили столь далекому от книги человеку, как Гардель¹. Демагогическая пропаганда, как мне кажется, была достаточно неуклюжей, грубой; а стоило бы вспомнить, например, о Грасиане²; автор «Придворного человека»

¹ Гардель Карлос (1890—1935) — аргентинский композитор, певец, киноактер. Гарделя в Аргентине называют «Королем танго».

² Грасиан Бальтасар (1601—1658) — испанский писатель, философ-моралист.

был остроумным и хитроумным. Но хитроумие нам не подходит, хитрить с нашим народом надо незамысловато, грубо, поскольку сам народ — груб. Объявить год годом Гарделя — это, без сомнения, грубо польстить аргентинцам, но подобные рассуждения никого не смущают; грубость, как известно, действенна. Я не думаю, что тонкость нам не присуща, нет; но если грубы руководители, подчиненные тоже будут грубыми.

— *Грубость понятна всем, не так ли?*

— Да, но она не устраивает человека тонкого; вспомним людей тонкого ума — например, Макиавелли или Грасиана. Что же, если кто-то грубо лжет, ему легче обманывать, поскольку все остальные тоже грубы; но, наверное, думать так — это заблуждение. Всё в мире — игра, и играть надлежит тонко, хотя, может быть, это и напрасно.

— *В прошлом году в Празднике книги за две недели приняло участие более миллиона человек; в предыдущие десятилетия нельзя было и представить себе ничего подобного.*

— Да, несомненно.

— *Но, возможно, потому, что была успешно проведена столь многочисленная культурная акция,— важно знать, как удалось ее провести.*

— В данном случае, демагогические уловки, вероятно, достигли цели.

— *Несомненно; и в данном случае речь идет о книге; помнится, вы говорили, что в предыдущие десятилетия книги и писатели — это было нечто загадочное, таинственное.*

— Да, а сейчас я бы сказал, что писатель и тайна — это нечто вроде оксюморона; предполагается, что писатель должен быть общественным человеком, таким же, как и политик. (*Смеется.*) Сегодня общественную известность и политика, и писателя преувеличивают. Я уже неоднократно рассказывал вам о том, как наша

семья в 1914 году приехала в Швейцарию; и мы, истинные южноамериканцы, спросили, как зовут президента Швейцарской Конфедерации. На нас смотрели с удивлением: никто не знал его имени; правительство действовало успешно и поэтому было безымянным, незримым. А нами руководили правители, фотографии которых можно было увидеть повсюду; они жаждали известности, искали ее. Они ездили по стране не только со своими телохранителями и свитой, но и с многочисленными фотографами. Вспомните Плотина; как-нибудь мы поговорим с вами о памятнике Плотину, согласны? Так вот, Плотин говорил, что он — не более чем тень, тень своего архетипа; и его образ — это тень от тени. Многие века спустя эту мысль повторил Паскаль, когда он выдвигал свои возражения против живописи. Он говорил: если мир не восхищает, то почему должен восхищать запечатленный образ мира? Ведь Паскаль, сам того не зная, повторил мысль Плотина.

— *Несомненно.*

— Да; но сейчас, кажется, подобные рассуждения никого не интересуют; сейчас если человек не запечатлен на портрете или снимке, то он практически и не существует, верно? *(Оба смеются.)* Изображения стали более реальными, чем живые люди.

— *Более реальными, чем реальность.*

— Да, верно, более реальными, чем реальность.

— *Вы говорили, что прежде писатели полагали: чем более узок круг их читателей, тем более высокого качества их работа.*

— Да, была идея «happy few» (немногих избранных), идея, которую высказал в стихах Стефан Георге, я не помню, как это сказано по-немецки, но в переводе Диеса Канедо звучит это так: «От редких ценителей / редко услышу хвалу». В этих строках — идеал поэта. Если не ошибаюсь, это из стихотворения, заглавие для которого взято у Генри Джеймса — «The figure in the

carpet» («Рисунок на ковре»); в этом рассказе описывается ковер, рисунок которого, на первый взгляд, кажется случайным соединением красок и линий, но потом хозяин, приглядевшись, видит в нем загадочную симметрию. Стефан Георге написал стихотворение «Ковер жизни», в нем — та же мысль: всё поначалу кажется хаосом, но в действительности во всем — неведомый нам порядок, загадочный космос. И идея любого произведения искусства: «От редких ценителей / редко услышу хвалу» — эта мысль Стефана Георге напоминает рассуждения Гонгоры либо Малларме. Они поэты — сознательно темные, непонятные, они сознательно писали не для толпы.

— *Ясно, но подобная мысль, на мой взгляд, не имеет ничего общего с концепцией культуры для элиты и культуры для масс.*

— Полагаю, что нет. Эти поэты верили, что любой читатель должен стремиться стать достойным понять их непонятность.

— *Мысль о том, что стихотворение должно найти своего читателя, а картина — своего зрителя.*

— Да, и кроме того, имелись комментарии, которые оправдывали и объясняли текст. Последний по времени случай — творчество Джеймса Джойса. Вспомним книгу, написанную Стюартом Гилбертом¹, секретарем Джойса; и есть еще одна книга, с любопытным названием — «Отмычка к „Поминкам по Финнегану“», ее написали два североамериканских студента, пять или шесть лет они жили в Дублине, отыскивая все топографические и исторические отсылки, все упоминания, связанные с Дублином и встречающиеся в романе «Поминки по Финнегану».

— *И кроме того, они размышляли о Джойсе.*

¹ Гилберт Стюарт (1883—1969) — английский литературовед. Борхес говорит о его книге «„Улисс“ Джойса».

— Да, и размышляли о Джойсе.

— *В наше время культура понимается как зрелище, как спектакль, а не как безмолвное выражение души.*

— Да, всё воспринимается как спектакль. Конечно же, спектакли бывают великолепные; в зрелище тоже есть красота.

— *Но стало очевидным, что мы в настоящее время меняем саму концепцию культуры.*

— Несомненно; всё воспринимается как зрелище, которое должно быть понятным всем; каждый человек жаждет стать «Человеком толпы» — «The man of the crowd», так называется знаменитый рассказ Эдгара По.

— *Это связано с самой эпохой или же связано со вторжением в культуру политики?*

— Боюсь, что вернее второе. Да, политика; похоже, она — вездесуща.

— *Да...*

— И о писателе сейчас, например, больше судят по его политическим взглядам, чем по его творчеству.

— *Вне всякого сомнения.*

— И главным образом, по его последним высказываниям на политические темы. Вспомним Лутонеса; за свою жизнь он придерживался самых различных политических доктрин, но вспоминают то, что он сказал в конце жизни. Вспоминают «Час шпаги» — последнее эссе, которое он написал; и не вспоминают о том, что до этого он был анархистом, социалистом, демократом, что он приветствовал русскую революцию, провозглашал братство всех людей; а в конце жизни, разочаровавшись, принял кредо, изложенное в «Часе шпаги». Вспоминают о Лутонесе в конце его жизни и забывают, что он, подлинный, вне этих политических личин. Да, он — вне этих личин.

— *В целом, психология, социология, политика прежде не имели такого престижа и влияния, как теперь. Во всяком случае, в нашей стране.*

— Мой отец был преподавателем психологии, и меня она тоже интересует; но сейчас, как мне кажется, психология мало кого интересует. Правда, не знаю, можно ли назвать психологией то, что сейчас преподают студентам под этим названием.

— *Чаще всего ее называют социальной психологией.*

— Социальная психология; ее применяют, когда хотят объяснить поведение индивидуума, особенно его сексуальное поведение; в общем, Фрейд и тому подобное, так?

— *Кажется, всё меньше размышляют об искусстве, о литературе, о духовной жизни и всё больше рассуждают о подобных дисциплинах.*

— К сожалению, вы — правы.

— *Иной раз даже начинаешь думать, что культуру и духовную жизнь хотят поставить на службу этим дисциплинам, а ведь они являются только вспомогательными.*

— Мы даже не знаем: существует ли социология как наука на самом деле или она — просто выдумка; если судить по результатам, то она, конечно, не существует. Раньше не вели разговоров об экономистах, а страна развивалась, теперь, кроме как о них, почти ни о чем другом и не говорят, а результат деятельности экономистов-экспертов таков, что страна в руинах; ну, да это не важно, болтовня продолжается, продолжают исследования в области социологии, которая, вероятно, не меньшая выдумка, чем алхимия.

— *Все верно, сейчас господствуют «социальные науки», которые навряд ли являются науками. Социологию придумал Огюст Конт.*

— Да, но и до сегодняшнего дня она не дала никаких результатов.

— *Без сомнения; мы ведь не знаем, превратились ли социальные науки действительно в науки или нет. Но преподают их именно как науки.*

— Наверное, самого слова «наука» достаточно для того, чтобы не возникло сомнения: а действительно ли это — наука?

— *Культуре приходится выдерживать огромное давление на нее; прежде молчаливая...*

— И действенная. А теперь — шумливая и суетно бесполезная. Но самое главное: надо пошуметь, поскандалить; это важнее всего.

— *И этот шум — всюду.*

— Да, и он не только оглушает нас, он увлекает нас... к бездне, если применить весьма простую метафору.

— *Вы неоднократно говорили, что чрезвычайно важное значение для развития культуры имеет единство культуры и этики; чрезвычайно важное, во всяком случае, для нашей страны.*

— Да; и я полагаю, что если каждый из нас будет стараться стать человеком этическим, то и это будет уже много; общий результат зависит от этического поведения каждого.

— *Вне всякого сомнения.*

— Иной раз я ощущаю себя ответственным за все. Хотя я знаю, что в иных случаях не мог бы ничего сделать, но все равно ощущаю себя ответственным. Словно жертва... нет, словно соучастник, соучастник — из-за воспитания, из-за лени. Человек слишком со многим склонен примиряться.

— *Несколько лет назад, когда вы вернулись из Соединенных Штатов, вы сказали, что ощутили в нашей стране — как положительную перемену — возможность, способность аргентинцев к диалогу.*

— В Соединенных Штатах искусство вести диалог утрачено. Вспоминаю, как мой друг Омеро Гульельмини, живший в Мар-дель-Плата¹, сказал мне: «Это — го-

¹ Мар-дель-Плата — город на юге провинции Буэнос-Айрес, на побережье Атлантики.

род без бесед». И я подумал: как это грустно! То же самое, только другими словами, сказал мне Маштронарди¹ в разговоре о Гуалегуае². Что делать человеку в маленьком городе?! Разумеется, речь идет не о том, чтобы свести беседу, как в случае с Алонсо Кихано, к диалогу с цирюльником, со священником, с племянницей, с ключницей; в лучшем случае, с бакалавром Самсоном Карраско; естественно, что Алонсо Кихано предпочел всему этому безумство Дон Кихота. Он испытывал отвращение к окружающему его; стать Дон Кихотом он решил не только из-за чтения рыцарских романов, но и потому, что не мог больше жить в некоем селенье ламанчском, название которого у Сервантеса не было охоты припоминать. Самым важным во всей жизни Алонсо Кихано было чтение рыцарских романов.

— *Несомненно.*

— Все остальное было до чрезвычайности серым, скучным. Доказательством тому служит то, что Сервантес ничего не говорит о реальной жизни Алонсо Кихано, кроме того, что он был, кажется, влюблен в крестьянку Альдонсу Лоренсо; и то в этом можно сомневаться; она сама, кажется, даже и не догадывалась о его любви. Да, чтение было самым важным в его жизни. Я подчас ощущаю: я тоже — Алонсо Кихано, ведь чтение дало мне столько радости и счастья. Сейчас я, к сожалению, Алонсо Кихано без книг; я окружен книгами, но они мне недоступны.

— *Но все-таки вам их могут прочесть.*

— Разумеется, и я чрезвычайно благодарен вам за все, что вы для меня сделали.

— *Несколько лет назад вы ощутили, что аргентинцы способны к диалогу и...*

¹ Маштронарди Карлос (1901—1976) — аргентинский поэт.

² Гуалегуай — город в аргентинской провинции Энтре-Риос.

— И кажется, сейчас они утратили эту способность, не так ли?

— *Но, вероятно, у нас есть и способность к этическому восприятию культуры, способность к ее развитию.*

— Да, но сейчас мы живем, оглушенные радио и телевидением... я не должен бы говорить плохо об этих средствах общения между людьми, их мы будем использовать и впредь. Но почему бы не сказать о них и плохо?

— *Однажды вы сказали, что все зависит, как станут использовать средства массовой информации.*

— Конечно, сами по себе средства массовой информации не могут быть ни хорошими, ни плохими. Ведь нельзя о самом процессе писания сказать — это хорошо или плохо. Но уже книгопечатание, может быть, оказалось плохим деянием, появляется все больше и больше книг, а возможно, их и так уже более чем достаточно. Кроме того, сейчас любая книга может быть немедленно издана. Прежде, в эпоху рукописей, человек, прежде чем сделать копию текста, долго размышлял: насколько необходима эта копия. А теперь иначе, теперь за несколько дней можно без лишних раздумий отпечатать столько-то экземпляров, и все. В этом есть опасность для общества. А Национальная библиотека вынуждена хранить всю эту печатную продукцию.

— (Смеется.) *Следовательно, все, что угрожает культуре, началось с изобретения книгопечатания?*

— Я недавно читал об одном итальянском библиотеке, в его тщательно подобранной библиотеке не было ни одной напечатанной книги. Мне думается, что первопечатные книги были просто-напросто безобразны. А рукописи отличались изяществом каллиграфии. Да, первопечатные книги были, конечно, безобразными, грубо, очень грубо сделанными.

— *В книге должна ощущаться рука пишущего, рука человека.*

— Несомненно.

— *А не машина.*

— Первопечатные книги делала машина, печатные станки были только-только изобретены, и были они несовершенны.

21. Бернард Шоу

Освальдо Феррари: *В той книге, которую вы, Борхес, составили вместе с Биой Касаресом, есть несколько строк Бернарда Шоу; я говорю о «Книге Небес и Ада»; и мне кажется, что эти несколько строк, в отличие от остальных текстов, включенных в эту книгу, понятны всем.*

Хорхе Луис Борхес: Я и не знал, что в этой книге есть непонятные тексты... ах, да, да, отрывок из святого Фомы Аквинского. Да, помнится, когда я читал его кому-либо, никто в нем не мог разобраться. Не могу понять, для чего он написал этот текст.

— *И мне кажется, что этот текст почти не поддается расшифровке; но сейчас мы с вами можем доказать, что в книге есть тексты совершенно понятные.*

— Ну, в сравнении с текстом Фомы Аквинского...

— (Смеется.) *Будем считать, что мы о нем забыли.*

— Да, забыли, он затерялся в книге, в лабиринте без выхода.

— *Бернард Шоу пишет: «Я отказываюсь от подкупа блаженством на небесах...»*¹

— Это говорит майор Барбара из Армии спасения. Он не говорит: «Мне безразлично блаженство на небесах», нет; в его словах — мысль о том, что человек будет вознагражден за благие дела, или, что то же самое, страх быть наказанным за грехи. Да, он отказывается от подкупа блаженством на небесах; разумеется, небеса — это райское блаженство, а преисподняя — вечная кара. Карать и вознаграждать — я не знаю, что из этого более недостойно божества, ведь с этической точки зрения для божества оба эти деяния — низки.

— *А дальше Шоу пишет: «Пусть Божье дело творится бескорыстно, для него Бог и создал нас, ибо это есть дело живых. Когда я умру, пусть он будет в долгу у меня, а не я у него».*

— Последние слова — изумительны, не правда ли?

— Да.

— «Пусть Бог будет в долгу у меня, а не я у него». Сама мысль как-либо вознаградить божество — это замечательная мысль. Как-либо вознаградить Бога, который все сотворил и который во всем. Но человек, видимо, все-таки может как-либо вознаградить его.

— *И только Шоу оказался способен мыслить так, мыслить поистине оригинально, не правда ли?*

— Да, это удивительно, это более чем удивительно! Почему-то никто не хочет видеть в Шоу человека, по сути своей этического. В Бернарде Шоу видят остроумца, но ведь в нем можно было бы увидеть и мудреца, и праведника. Но об этом все забывают, его остроумие заслонило все остальное, затмило все иное, не так ли?

— *Его интерес к философским и этическим проблемам.*

¹ Перевод Н. Дарузес.

— Да, и кроме того, его умение придумывать своих героев. Вспомните, персонажи Шоу поистине независимы от автора, многие из них мыслят иначе, чем Шоу, многие полностью с ним не согласны, но все равно чувствуешь: они для автора — живые люди.

— *Мне кажется, вы уже говорили о том, что его персонажи превосходят любого, выдуманного автором нашего времени.*

— Вы говорите о героях; да, ведь романы описывают, главным образом, слабости человеческие. Вспомним великих романистов, вспомним, к примеру, Достоевского; его интересовали человеческие слабости, пороки, он мыслил как романтик; вспомните, в «Преступлении и наказании» главный герой — убийца, героиня — проститутка. Подобного нельзя и представить в пьесах Шоу; у него не было романтического преклонения перед грехом, а у Достоевского — было, хотя он и опровергал данное обвинение. Достоевскому, без сомнения, было свойственно нечто, похожее на культ зла; в романе, который называется «Бесы», он показывает это; ему по душе идея зла. Также по душе эта идея была... да, Бодлеру; и Байрону она представлялась соблазнительной. Но для Шоу она была неприемлема; Шоу был человеком трезвого, блестящего ума; он легко придумал, скажем так, толпы иллюзорных существ.

— *Мировосприятие Бернарда Шоу было не религиозным, а этическим и философским.*

— Вместе с тем, он мог вообразить и религиозного персонажа, ведь, например, майор Барбара, в известной степени, религиозен, и Жанна д'Арк — безо всякого сомнения; и мы верим в них. Создать героя или героиню и праведными, и реальными — это чрезвычайно трудно. Но мне кажется, что Шоу было легко придумать их. У Бернарда Шоу, без сомнения, была великая душа, если, конечно, слова «великая душа»

что-либо значат, скажу иначе: щедрая душа и необычайный творческий дар. Его творчество... оно поистине фантастично; вспомним «Назад к Мафусаилу»: всемирная история от изгнания из рая до возвращения к Богу; в метафизике его земляка Скотта Эриугены та же идея: всё возвращается к Богу. Эта мысль была свойственна также и Виктору Гюго. У него есть прекрасное стихотворение, оно называется «То, что произносят уста во тьме», и произносят уста во тьме вот что, — разумеется, с пышными метафорами, к которым мы уже привыкли и которые являются частью творчества Гюго, — так вот, уста во тьме создают новую космогонию: сотворение мира и возвращение к Богу. Возвращается к Богу также и демон, и различные чудовища; и все это Гюго живописует красочно, великолепными стихами. Все возвращается к Богу. В последнем действии пьесы «Назад к Мафусаилу» творение тоже возвращается к божеству, и мы можем только гадать: что же может случиться потом?

— *Мы с вами уже говорили о том, что ирландцы — люди критического склада ума, и, в частности, о том, что Шоу и Уайльд, находясь в Англии, позволяли себе критиковать ее.*

— Ирландия — поистине необыкновенная страна, бедный крохотный остров, и вместе с тем она дала миру столько гениев; и все они столь не похожи друг на друга; разве есть что-нибудь общего между Уильямом Батлером Йейтсом и Бернардом Шоу? Я бы сказал: совершенно ничего, кроме того, что оба они — гении; а Оскар Уайльд и Джордж Мур, или Свифт и Скотт Эриугена? Этот затерянный в океане островок дал миру столько гениев!

— *А герцог Веллингтон...*

— Конечно, не будем забывать и о герцоге Веллингтоне. Он был скептически настроен ко всему, что касалось войны, он возражал против того, чтобы была

написана история битвы при Ватерлоо, его приводили в ужас воспоминания об этом сражении.

— *Однажды мы уже говорили о том, что Уайльд считал Бернарда Шоу совершенно бесстрастным человеком.*

— Нет, это не так.

— *И он верил, что именно поэтому творчество Шоу ему, Уайльду, совсем неинтересно.*

— Они были близкими друзьями. Шоу пытался защитить Уайльда, но он был одинок; все надеялись, что письмо в защиту Уайльда подпишет Сара Бернар, она была тогда в Лондоне, но она ответила, что она — иностранка и не может поставить свою подпись. И никто, в конце концов, не захотел подписать письмо. Было только два человека, готовых помочь Уайльду; один из них — второстепенный персонаж, Фрэнк Хэррис, а другой — Бернард Шоу. И кажется, больше никто.

— *Вы говорили, что у Шоу была страсть — страсть мыслить.*

— Да, в книге «Who is who» («Кто есть кто») на вопрос о любимом занятии в свободное время он отвечает: «мыслить».

— *Это уже веское доказательство. Но я бы сейчас хотел коснуться политических взглядов Бернарда Шоу; кажется, он был приверженцем социализма.*

— Он был одним из учредителей Фабианского общества. И он полагал, что революцию не следует подготавливать, он верил, что правительства уйдут в отставку сами, что в революции нет необходимости. Сейчас у нас тысяча девятьсот восемьдесят пятый год, и кажется, что никогда еще правительства не были столь беспомощны, как сейчас, и никогда они не были, скажем так, столь вездесущи, никогда не действовали столь угнетающе, столь бесцеремонно. Сейчас без правительства нельзя и шагу шагнуть. В девятнадцатом веке еще можно было верить, что правительства уже исчерпали

свои силы; сейчас уже никто и не надеется на такую возможность.

— *Никто. И помимо всего прочего, Шоу верил в то, что революцию могут совершить богатые.*

— Да, да, он считал, что капитализм явил миру два зла, поскольку обрел бедняков на нищету, а богачей — на скуку. Из этих двух зол легче вытерпеть нищету, чем скуку. Поэтому богачи и могут совершить революцию. Что сегодня представляется едва ли возможным, не так ли? Сейчас всех обуяла алчность. Но, вероятно, несправедливо судить о странах по их правительствам. К примеру, мне кажется, что одно из главных зол нашего времени — это национализм; но ведь люди, кроме тех, кто разделяет националистические идеи, с большим или меньшим удовольствием читают книги иностранных авторов; нельзя все время жить за закрытыми дверями. Правда, правительства могут так жить. Их священный долг — настаивать на существовании границ. А люди не хотят знать о границах, тот фильм, что с успехом шел в Нью-Йорке, с не меньшим успехом пройдет и... и в Буэнос-Айресе, и в Лондоне, и, если не окажется запрещенным, в Москве. Мне кажется, что любое правительство, в сравнении со страной, которой оно правит, всегда живет в прошлом. Вот, на мой взгляд, классический пример; то, что мы называем нацизмом, было придумано еще Фихте и Карлейлем. Но в те времена не было никакой возможности совершить нацистский переворот; а в наше время его смогли совершить Гитлер и Муссолини; в известной мере, они представляют собой карикатуры на героев, явления которых ожидал Карлейль. Если мы задумаемся о политической истории, то поймем: все, что происходит сейчас, без сомнения, напоминает сны, которые уже почти никому не снятся; никому, кроме политиков. *(Оба смеются.)*

— *Мне хочется верить, Борхес, что напоминание о Бернарде Шоу было для вас благотворным, вдохновля-*

ющим. Мне очень по душе слова Шоу о том, что все свои фразы он услышал на улице, что он только записал то, что сказали другие.

— Да, но это — проявление его скромности. Любой из нас постоянно слышит на улице чрезвычайно любопытные фразы. Впрочем, мы с вами об этом уже говорили; а ум, красота и счастье встречаются не так уж редко, они ожидают нас повсюду. И надо быть готовым ощутить, воспринять их.

22. Кинокритика

Освальдо Феррари: *У меня была счастливая возможность прочитать книгу, выпущенную издательством «Сур», в которой, Борхес, собраны ваши заметки о кинофильмах, шедших в Буэнос-Айресе в 1931—1944 годах.*

Хорхе Луис Борхес: Я написал чрезвычайно много подобных заметок, но составитель, с которым я не знаком, не перелистал подшивки двух журналов, одним из них руководил Карлос Вега, а другим — Зигфрид Радаэлли. Там я напечатал много заметок, а в журнале «Сур» я печатался только от случая к случаю. Не знаю почему, но переизданы были только те, что появились в журнале «Сур», а остальные были преданы забвению, которого они, конечно же, и заслуживают.

— *Но и эта книга уже служит доказательством тому, что вы имели весьма полное представление о кино того времени.*

— Я ходил в кинотеатры по меньшей мере два раза в неделю. Вспоминаю: когда появилось звуковое кино, все мы сожалели об этом, так как фильмы стали

представлять собой разновидность оперы, и актеры — сейчас, к счастью, забытые — такие как Дженетт Макдональд и Морис Шевалье¹ — заняли место великих актеров великого немого. И мы все думали: как жаль, кино, достигшее совершенства благодаря Джозефу фон Штернбергу², Штрохайму³, Кингу Видору⁴, это кино уходит, оно заменяется оперой. Да, было действительно жаль.

— *Обычно в одной заметке вы говорили сразу о нескольких фильмах. К примеру, о немецком фильме «Убийца Карамазов», об «Огнях большого города» Чаплина и о «Марокканцах» Штернберга.*

— Я не помню, но, наверное, так и было на самом деле. Я должен был заполнить в журнале некоторое количество страниц, а кроме того, эти свои заметки я писал буквально на следующий день после того, как посмотрел фильм, ведь человек, посмотревший фильм, ощущает желание поговорить о нем.

— *И проанализировать его.*

— Да, и я, пользуясь предоставленной мне возможностью, писал о фильмах, а до этого обсуждал их со своими друзьями. Не помню, что я тогда писал, сейчас, вероятно, я бы не согласился с теми или иными своими оценками. Ну, например, я написал нечто ужасное о великолепном фильме Орсона Уэллса⁵ «Citizen Kane» («Гражданин»). Почему я написал эту ругательную заметку — не знаю, из какого-то каприза; я пользовался полнейшей свободой, ведь в журнале «Сур» каждый

¹ Шевалье Морис (1888—1972) — французский киноактер и певец.

² Штернберг Джозеф фон (1894—1969) — американский (родом из Австрии) кинорежиссер.

³ Штрохайм Эрих фон (1885—1957) — американский (родом из Австрии) кинорежиссер.

⁴ Видор Кинг (1894—1982) — американский кинорежиссер.

⁵ Уэллс Орсон (1915—1985) — американский режиссер театра и кино, актер.

мог писать все, что ему вздумается... конечно, Виктория Окампо была главной в журнале, но она доверяла авторам. И Хосе Бьянко¹, и Карлос Рейлес² тоже предоставляли нам полнейшую свободу.

— В другой заметке вы пишете об «Улице» Кинга Видора и о русских фильмах — об «Октябре» Эйзенштейна, об «Иване Грозном»...

— Да, фильм «Октябрь» я помню; а «Иван Грозный» — было две серии, вернее, два разных фильма. Эти фильмы зависели от политической ситуации в стране; в первые годы после революции в России о царях говорили только плохо; но затем правление революционеров стало все больше напоминать правление царей; по указанию правительства было снято два фильма об Иване Грозном: один — разоблачительный, другой — хвалебный. Любопытно, что режиссером обоих фильмов был Эйзенштейн, он работал по указаниям правительства и сделал замечательные фильмы, но — совершенно разные.

— Вы, Борхес, писали также и о фильме «Броненосец „Потемкин“».

— Да, но, кажется, я писал о нем как о чрезвычайно неправдоподобном фильме.

— Да.

— Помню: там показан бунт на корабле, офицеров сбрасывают в море, и это подано как комическая сцена, поскольку офицеры непременно должны были выглядеть смешными: у одного — монокль, у другого — пенсне; затем показан обстрел Одессы, и единственное повреждение — какой-то памятник; никого не убивают, так как стреляет ведь, скажем так, революционный броненосец, и нельзя было показать, что хоть кого-нибудь

¹ Бьянко Хосе (1908—1986) — аргентинский писатель, журналист.

² Рейлес Карлос (1868—1938) — уругвайский писатель. Многие годы прожил в Буэнос-Айресе.

убили; таков был фильм, и вместе с тем о нем говорили как о реалистическом произведении, хотя, и это очевидно, он был лживым. Недостатком русских фильмов являлось и то, что в них не было оттенков, полутонов; есть добрые и злые, все добрые — по одну сторону, все злые — по другую. Это делалось для народа весьма примитивного, не правда ли? А вместе с тем операторская работа была великолепной, смотреть фильмы было чрезвычайно интересно. А психологии, конечно же, — никакой; все крайне упрощено.

— *Вы всегда уделяете большое внимание актерской и операторской работе.*

— Да, ведь это имеет для русских фильмов важное значение. Все остальное в них — примитивно. Конечно, примитив свойственен и вестернам: добрые — по одну сторону, злые — по другую, не так ли? Но в американских фильмах всегда показано великодушие противника. А в русских фильмах — нет. Вспомним фильмы о войне: все добрые, положительные — по одну сторону, все злые — по другую, и нет никакого великодушия, а также никакого беспристрастия.

— *У вас есть заметки и хвалебные, вы похвалили даже два аргентинских фильма, что кажется просто невероятным. (Смеется.)*

— Один из них — Луиса Заславского, не так ли?

— Да, «Фуга» Луиса Заславского.

— Вероятно, я хвалил фильм за то, что в нем нет местного колорита; да, там была сцена в эстансии, нам говорили, что это — эстансия, но показывали просто равнину. И там были чрезвычайно зрелищные сцены, как, например, укрощение коней. И не было ничего сугубо аргентинского.

— *Второй фильм — «Узники земли» Марио Соффичи.*

— ...В данном случае, вероятно, повинен Улис Петит де Мюрат¹.

¹ Петит де Мюрат Улис (1907—1983) — аргентинский писатель.

— Да, наверное, он имел отношение к фильму...

— И он настаивал, чтобы я посмотрел, да, ведь мы были друзьями, и, вероятно, по дружбе... (Смеется.)

— (Смеется.) И тем не менее этот фильм вы назвали превосходящим все аргентинские, восхваляющие нашу смиренную республику.

— Я действительно так сказал? Я, без сомнения, играл словами. «Смиренная» — это хорошее определение для нашей республики, я ведь мог написать: «покорная», «послушная»... но «смиренная» — лучше. Аргентинцу свойственно смирение и... подчинение правительству, не правда ли? У нас есть культ власти, а свое смирение мы называем «аргентинской жовиальностью». В действительности всё иначе: если аргентинец жовиален, жив, то только потому, что он — смирен и смирён; а его смирение — на самом деле трусость и малодушие. В большинстве случаев это так. Правда, я не уверен, имел ли я право говорить хоть что-либо об аргентинских фильмах, ведь я их почти не знал; в те времена почти никто не ходил на отечественные фильмы. Мне рассказывали, что французы во Франции долгое время не признавали своих фильмов; они смотрели их только из чувства патриотизма, но для отдохновения больше подходили американские картины.

— В кино человек хочет увидеть мир, отличный от того, в котором он живет.

— Да, вероятно, так.

— Я вспомнил: человека, который собрал ваши заметки о кино в единую книгу, зовут Эдгардо Козаринский.

— Верно, Козаринский. Я спросил его: почему он не отобрал заметки, которые я печатал в журналах Радаэлли и Карлоса Веги, и он ответил, что не знает этих журналов.

— В предисловии к сборнику, которое называется

«Частичная магия рассказа», Козаринский утверждает...

— Ясно, он использовал название моего эссе «Частичная магия Дон Кихота»; в этом эссе я писал о чародействе, время от времени возникающем в реальном мире Дон Кихота. Значит, он осознает, что существует магия.

— *В своем предисловии Козаринский утверждает, что ваши заметки — это на самом деле заготовки рассказов.*

— Да, наверное, так и есть, хотя я и не отдавал себе в этом отчета. Действительно, я написал «Всемирную историю бесславья»¹, где боязливо и осторожно подхожу к жанру новеллы, рассказа. Вероятно, я уже хотел показать себя новеллистом, но еще не осмеливался, так как я... мне так нравились рассказы, особенно рассказы Киплинга, Стивенсона и Честертона. Долгое время я считал себя недостойным этого жанра и во «Всемирной истории бесславья» сделал попытку приблизиться к рассказу.

— *Посредством очерка.*

— Да, во «Всемирной истории бесславья» я, например, сделал вид, что все это рассказывает историк, но на самом деле все было выдуманно либо изменено до неузнаваемости... Так, значит, Козаринский это осознает?

— *Да, и добавляет...*

— *Что же добавляет Козаринский?*

— *Он пишет, что в рассказах вы не делаете различий между вымыслом и реальностью.*

— Он прав, реальное у меня является основой для вымысла.

— *Значит, он попал в цель.*

¹ Первым изданием сборник «Всемирная история бесславья» вышел в 1935 году. Первые очерковые новеллы из этой книги появились в 1933 году, в газете «Критика».

— Да, но сам я не задумывался о подобном. Он оказался проницательнее меня.

— *И в качестве примера приводит эссе «Стена и книги»¹.*

— «Стена и книги» — это эссе... кажется, в нем нет никакого вымысла; хотя кто знает.

— *Но можно предположить...*

— А предположения приводят к утверждениям; я надеюсь, выводы в книге сделаны верные. Как жаль, что я не знаю этой книги.

— *Она называется «Борхес и кино».*

— Да, я совсем забыл. Козаринский разговаривал со мной, и я должен был сказать ему, что в журнале «Сур» я напечатал совсем немного заметок о кино и что лучше бы просмотреть журнал «Мегафон» (ужасное название) Зигфрида Радаэлли и еще один, которым руководил Карлос Вега, музыкальный критик. Однажды я привел Карлоса Вегу в дом к Паредесу, и Паредес исполнил милонги, которые Карлос Вега не знал и которые назывались... они назывались по именам уже забытых паядоров. Ведь это замечательно, что забытые музыканты продолжают жить в музыкальном произведении.

— *Я заметил, Борхес: едва только разговор заходит о давнем прошлом, вы начинаете говорить о книгах, а не о кино.*

— Как бы там ни было, для меня ни один фильм не идет ни в какое сравнение с Британской энциклопедией, или с энциклопедией Брокгауза, или с энциклопедией Гарзанти; и никакие наши истории не сравнятся с историей философии.

— *И вместе с тем вы, несомненно, интересовались кинофильмами.*

¹ Эссе «Стена и книги», написанное в 1950 году, включено Борхесом в книгу «Новые расследования» (1952).

— Да, они мне до чрезвычайности нравились, в кинотеатры я ходил два-три раза в неделю. Фильмы связаны у меня также с воспоминаниями о друзьях; я вспоминаю Мануэля Пейру, Нору Ланге...¹

— *Биой Касареса.*

— Да, несколько раз мы ходили в кино втроем — вместе с Сильвиной Окампо. А я ведь совсем забыл об этом. Моим родителям кино тоже очень нравилось. Помню, однажды мы пошли в кино вчетвером, вместе с Карлосом Мастронарди², кино еще было немым, показ картины сопровождался игрой таперов. В тот раз фильм почему-то все не начинался, и таперы играли «Мужчину из Междуречья». Карлос Мастронарди, а он был уроженцем Междуречья, посмотрел на моего отца, а он тоже был уроженцем Междуречья, и сказал ему: они узнали нас, доктор.

¹ Ланге Нора (1906—1972) — аргентинская писательница.

² Мастронарди Карлос (1901—1976) — аргентинский поэт.

23. Еще одна беседа о Поле Груссаке

Освальдо Феррари: *Однажды, когда мы с вами, Борхес, говорили о Поле Груссаке, я сказал вам: у меня создается впечатление, что вы считаете его прежде всего стилистом.*

Хорхе Луис Борхес: Да, я полагаю, что самое важное в нем — это стиль. Правда, я мог бы то же самое сказать и об Альфонсо Рейесе. Если в качестве главного инструмента писатель выбирает стиль, то сам стиль становится более важен, чем то, что писатель хотел бы поведать своим читателям; создать свой стиль — это уже много. Кроме того, Поль Груссак был учителем нас всех... за образец он взял французский язык. Он считал, — и я думаю, с полным для этого основанием, — что испанский, то есть кастильский, язык не отшлифован столь тщательно, как французский. Поэтому он и взял французский за образец. И считал, что если в кастильском языке можно будет добиться такой же краткости, как во французском, такого же изящества и сдержанности, это уже будет значить много. То, что он сделал, оказало влияние на всех писателей — вне зависимости

от того, читали они Груссака или нет. Нет сомнения, одно из важнейших течений в испанской литературе — это модернизм; как указывает или как замечает в своей «Краткой истории модернизма» Макс Эрикес Уренья¹, это течение, повлиявшее на великих поэтов Испании, зародилось по эту сторону Атлантики; вспомним великие имена: Рубена Дарио, которого Лугонес называл своим учителем, вспомним самого Леопольдо Лугонеса, Хаймеса Фрейре² и еще многих других... Все они были нашими писателями, писателями Америки, а позже повлияли на великих поэтов Испании. Я вспоминаю свой разговор с одним из крупнейших испанских поэтов — с Хуаном Рамоном Хименесом; он говорил мне, что был изумлен, когда читал книгу Лугонеса «Золотые горы», опубликованную в 1897 году. Он давал читать эту книгу своим друзьям, и они тоже изумлялись. Позже Хуан Рамон Хименес стал... да, он как поэт превзошел Лугонеса; но это не должно нас смущать, Лугонес все же был раньше него. Конечно, можно сказать, что модернисты просто-напросто подражали Верлену и Гюго; но ведь нет, наверное, труднее задачи, чем перенести музыку с одного языка на другой; и кастильская проза Груссака — это превосходная французская проза, написанная на языке, на котором раньше подобных попыток никто не решался сделать. Если бы мне пришлось выбирать какую-либо одну книгу Груссака, для своей «Библиотеки»³, которую намереваюсь издавать, я выбрал бы «Литературную критику». В этой книге есть две великолепные статьи о Сервантесе — лучшее, что

1 Энрикес Уренья Макс (1885—1968) — доминиканский литературовед, филолог, поэт.

2 Хаймес Фрейре Рикардо (1868—1933) — боливийский поэт. Многие годы прожил в Аргентине.

3 В 1985 году Борхес начал издавать «Личную библиотеку», в которую включал наиболее значительные для него книги авторов различных стран и различных эпох.

я когда-либо читал о Сервантесе. И кроме того, в этой книге, во всей книге, как правило, нет каких-либо преувеличений и безапелляционных утверждений; он говорит о книгах уважительно. Одна из опасностей кастильского языка состоит в том, что на этом языке очень легко говорить помпезно. Но в случае с Груссак-ом такого не происходит; для него кастильский — инструмент точности и ясности; он шлифовал его тщательно. Судьба Поля Груссак-а не сравнима ни с какой другой; он мог бы стать во Франции знаменитым писателем; но выбрал себе иной путь: он решил перенести сдержанную строгость французского языка...

— *На берега Ла-Платы.*

— И на берега всей Южной Америки; не забудем, что его учеником был Альфонсо Рейес, один из крупнейших писателей Америки. Груссак написал однажды: «Быть знаменитым в Южной Америке — значит остаться неизвестным». И это было в те годы чистой правдой; сейчас уже по-иному, сейчас южноамериканский писатель может стать известным всему миру; но в его эпоху такого нельзя было себе и представить. Груссак, конечно, чувствовал себя обманутым, но он не знал, что ему была уготована другая судьба: быть миссионером французской культуры здесь, в Южной Америке. И нет сомнения в том, что французская культура оказала на нас благотворное воздействие, а затем оказала такое же воздействие и на Испанию; хотя географически Испания находится рядом с Францией, она намного дальше от Франции, чем мы, чем Южная Америка. Во всяком случае, так было прежде. Сейчас в Южной Америке, к сожалению, утрачен интерес к французской культуре. Утверждают, что французский язык сейчас вытеснен английским, но это неверно; французский изучали для того, чтобы наслаждаться самым французским языком, а английский учат не для того, чтобы наслаждаться творениями Де Куинси, или Шекспира, или кого-либо

другого; его учат с деловыми целями. А это, согласитесь, не одно и то же. Груссак был, кроме всего прочего, замечательным историком, я хотел бы напомнить сейчас о его биографии Линье¹ — это великолепная книга; и еще хочу вспомнить его эссе, составившие книгу «Интеллектуальное путешествие». Название — не слишком удачное, но сама книга — превосходная, великолепны в ней и очерки по истории Аргентины. Читать эту книгу легко и приятно, а ведь писалась она в ту пору, когда испанский язык был склонен к... все стремились писать в стиле барокко, иначе говоря: пышно и помпезно. А Груссак писал не помпезно, а ясно и точно, и к тому же с иронией.

— *Вероятно, именно то, что за образец он взял французскую культуру, заставило его отрицать североамериканскую литературу прошлого века?*

— Наверное, вы правы; иначе его негативное отношение к североамериканской литературе — не объяснить.

— *Ясно.*

— У него был культ Шекспира, унаследованный, вероятно, от Гюго; Шекспир для Груссака был величайшим писателем. Я помню его великолепное эссе о «Буре» Шекспира, оно включено в книгу «Литературная критика»; и еще — эссе о Фрэнсисе Бэконе. Его, Груссака, суждения были до чрезвычайности верны и точны. Его книги читаются с огромным удовольствием. Я убедился, что в Аргентине удовольствие от испанской литературы получают только подготовленные читатели, нам надо затратить некоторое усилие, чтобы суметь насладиться испанской литературой; а французская литература не требует никакого усилия; кажется, так же происходит и с итальянской, и с английской. Но

¹ Линье Сантьяго де (1753—1810) — государственный и военный деятель Ла-Платы.

на первом месте — французская. А чтение испанской литературы уже требует усилий. Однажды я говорил об этом с Альфонсо Рейесом, и Рейес ответил: причина здесь, вероятно, кроется в том, что когда латиноамериканец читает книгу на французском, он не забывает, что книга написана на другом языке, написана человеком из другого мира; и он ищет различия со своим языком, со своей жизнью. А если он читает испанскую книгу, то, поскольку книга написана на родном для него языке, постоянно встречает несоответствия своей жизни, и эти несоответствия его шокируют, обескураживают. Рейес сказал: когда мы читаем испанскую литературу, мы стараемся осознать, что у нас общее с испанцами и что различное. А если мы ищем только то, что нас отличает, и вдруг обнаруживаем, что на самом деле это нам вовсе не чуждо, это нам понятно, то мы благодарны автору за такую книгу.

— *В книгу Груссак для своей «Личной библиотеки» кроме «Литературной критики» вы включили «Интеллектуальное путешествие» и «От Ла-Платы до Ниагары»?*

— Да.

— *То, что вам больше всего по душе?*

— Да; у него также есть полемические заметки; но я их исключаю. Эта полемика... да, полемика с Менендесом-и-Пелайо¹ по поводу той книги, что называется «Подложный Дон Кихот». Мне думается, что Груссаку не следовало вступать в полемику; он был прав в том... он установил автора этой книги, а затем выяснилось, что он был не прав, но важно иное, важно его восприятие «Дон Кихота». Груссак сделал... одним из первых он указал, что наименее важное в «Дон Кихоте» — это стиль; позже Лугонес тоже говорил об этом. Стиль,

¹ Менендес-и-Пелайо Марселино (1856—1912) — испанский литературовед.

то есть то, чему обычно и подражают; и что самое важное — герой, этот смешной и в то же время обожаемый герой, Алонсо Кихано. Именно на это обратил внимание Груссак, и это же сделал, к примеру, Унамуно; для него Дон Кихот — герой, с этической точки зрения, уникальный.

— Верно; и сейчас я хотел бы напомнить: вы неоднократно говорили о том, что Груссак был гуманистом, историком, испанистом, критиком, путешественником и, кроме того, просветителем.

— Да, конечно же, просветителем. Помимо всего прочего, он оказал влияние на Лугонеса. Хотя впоследствии Лугонес и отрицал это влияние. Мне представляется, что влияние Груссака — это благотворное влияние, оно ощущается еще и поныне. Можно сказать, сейчас влияние Поля Груссака распространяется даже и на тех, кто его не читал.

— Ясно.

— Он воздействует через своих учеников.

— Его влияние — всюду.

— Да; так происходит и с наиболее значительными произведениями; каким-то образом они становятся частью нашего всеобщего знания. Мы их знаем, даже если не читали их.

— Хотелось бы вспомнить и о том, что ваши судьбы пересеклись в Национальной библиотеке. Слово «пересеклись» — только фигура речи; вы работали там в разное время.

— Да, наши с ним судьбы некоторым образом похожи; об этом я однажды написал стихотворение¹. Но когда я его писал, я еще не знал, что речь должна идти не только о Поле Груссаке и обо мне, но и еще об одном директоре Национальной библиотеки, тоже слепом.

¹ Имеется в виду стихотворение «О дарах» из сборника «Делатель» (1960).

— *О Хосе Мармоле*¹.

— Да, о Хосе Мармоле. Я и не догадывался тогда, что образовалась грустная тройственная династия слепых директоров Национальной библиотеки. Но для меня это было во благо, ведь я, наверное, не смог бы сказать в своем стихотворении о трех человеках. Но, говоря о Груссаке и о себе, написать стихотворение смог; а если бы повел речь о троих, то вряд ли сумел бы справиться со своей задачей. По чисто литературным соображениям. Так что для меня оказалось к счастью, что, когда я писал это стихотворение, я не знал о Хосе Мармоле.

— *Вы не знали о его слепоте?*

— Да; и, как считают многие, стихотворение «О дарах» — одно из лучших моих стихотворений; в нем говорится, что слепота тоже может быть даром Божиим.

— *Да...*

— Я так считал, так, несомненно, считал и Поль Груссак, когда был директором Библиотеки. Можно сказать, что в какие-то минуты я даже был Груссаком, и я должен быть благодарным судьбе за это.

— *«Укором и слезой не опорочу...»*²

— Да, верно. В какие-то минуты я был Груссаком; я размышлял о том же самом, что и он, меня окружало то же самое, что и его, я наверняка сидел за тем же письменным столом, за которым сидел он. А быть, хотя бы несколько минут, Полем Груссаком — за это уже можно быть благодарным; да, я должен быть благодарен.

— *А Груссак был Борхесом.*

— Возможно, но я не знаю, приятно ли это было ему.

¹ Мармоль Хосе (1817—1871) — аргентинский писатель.

² Первая строка стихотворения «О дарах». Перевод Б. Дубина.

— Уверен, что да.

— Я не знаю, знал ли он хоть что-нибудь обо мне. О существовании моего деда он знал, он о нем упоминает. В одной из его книг встречается фамилия Борхес, а затем примечание: «Полковник Франсиско Борхес»¹. То есть речь, без сомнения, идет о моем деде. В общем, моя фамилия была известна Груссаку. Он написал «Борхес», и фамилия эта не была для него звуком пустым; возможно, он вспомнил о гибели моего деда в сражении под Ла-Верде², когда разгромили Митре³, это было в 1874 году.

— О чем вы уже написали⁴.

— Да, но мне кажется, что сейчас я чувствую себя очень далеким от своего деда, а очень близким — и это мне не стоит особого труда — чувствую себя к Полю Груссаку. Груссак для меня — человек гораздо более близкий и живой, чем мой дед.

— *Может быть, потому, что вы со своим дедом никогда, даже случайно, не встретились бы в Библиотеке?*

— Признаться, я думал, что меня назначат директором Библиотеки в Ломас-де Самора⁵, но кандидатуру мою не утвердили, я потерпел сокрушительное поражение. (Смеется.) Также не стал я директором и одной библиотеки в южном районе. В Монсеррат, я не ошибаюсь?

¹ Борхес Франсиско (1832—1874) — полковник аргентинской армии.

² Ла-Верде — селение в провинции Чако (север Аргентины), близ которого в 1874 году войска Митре потерпели поражение от армии Сармьенто.

³ Митре Бартоломе (1821—1906) — аргентинский политический деятель, историк, писатель. В 1862—1868 годах — президент Аргентины.

⁴ Имеется в виду стихотворение «Напоминание о смерти полковника Франсиско Борхеса». Вошло в сборник «Делатель» (1960).

⁵ Ломас-де-Самора — западный пригород Буэнос-Айреса.

— Ну что же, вы не стали директором библиотеки имени Антонио Ментруита, но зато стали директором Национальной библиотеки.

— А та библиотека носит имя Антонио Ментруита?

— Да.

— Ну что же, я хотел стать ее директором и сказал об этом Виктории Окампо, а она мне ответила, чтобы я не был идиотом.

— (Смеется.) Чтобы стал директором Национальной библиотеки.

— (Смеется.) Ну да, конечно.

24. Литература в опасности

Освальдо Феррари: *Недавно в одной буэнос-айресской газете я прочитал ваше, Борхес, открытое письмо, оно называется «Культура в опасности».*

Хорхе Луис Борхес: Сначала я хотел назвать его несколько иначе; мне самому название «Культура в опасности» не нравится. Лучше было бы озаглавить: «Литература в опасности», но людей, хотя бы номинально, больше интересует культура, чем литература; литература — только часть культуры, она входит в культуру, а не наоборот. Как бы там ни было, письмо получило название «Культура в опасности»; хотя многие и испытывают к слову «культура» неприязнь, но оно единственно возможное для определения понятия, которое оно и обозначает, не так ли?

— *Если вы не возражаете, я прочту ваше письмо для того, чтобы вы его прокомментировали.*

— Почему бы и нет?

— *Вы пишете: «Вряд ли найдется человек, который хотел бы сделаться объектом шуток; но хоть это и кажется невероятным, таким человеком стал я. У меня*

в руках проект реформы — назовем это так — учебного процесса на филологическом факультете Университета Буэнос-Айреса. Я — профессор-консультант этого учебного заведения...»

— Скажу коротко о своей преподавательской деятельности: почти двадцать лет, если округлить цифру, я преподавал не английскую либо североамериканскую литературу — это сделать невозможно, так как они беспредельны, — но учил любви к этим литературам, или, если говорить более конкретно, любви к некоторым писателям; я чувствовал себя вполне удовлетворенным, если какой-либо студент выказывал желание прочесть книги того или иного автора. Кажется, однажды я уже рассказывал о том, как какой-то незнакомец остановил меня на улице Сан-Мартина и сказал мне: «Я хочу, Борхес, поблагодарить вас». И я ответил ему: «За что же вы хотите поблагодарить меня, сеньор?», и он сказал: «Вы познакомили меня с Робертом Льюисом Стивенсоном». Ну что же, ответил я, в таком случае я могу чувствовать себя удовлетворенным. Да, я чувствовал себя чрезвычайно счастливым, ведь если я познакомил его со Стивенсоном, то я... значит, в его жизни стало побольше радости. Итак, я учил любви не ко всей литературе, поскольку всю литературу любить невозможно, но любви к некоторым книгам и к некоторым авторам, или даже только к одному автору. И если я мог внушить такую любовь, то я считал свою задачу выполненной; ведь все остальное: имена, даты — все это можно найти в энциклопедиях и в учебниках по истории литературы.

— *Дальше вы пишете: «Но я никогда никому не дал ни одной консультации...»*

— Объясню, почему я так написал; нам — Хосе Луиса Ромеро и мне — пожаловали должность профессор-консультантов. Я спросил у Ромеро: «Что означает быть профессором-консультантом?» Он ответил:

«Точно не знаю, но предполагаю, что мы должны давать консультации». Но ни за какими консультациями ко мне никто ни разу так и не обратился; видимо, Ромеро дал мне неверное объяснение. Возможно, предполагалось, что мне просто должно было польстить, что я являюсь профессором-консультантом. Ну что же, весьма признателен. Итак я — профессор-консультант, хотя и не знаю, что это значит. Думается, меня можно было назвать, предположим, «профессором на пенсии, в отставке», но это было бы очень похоже на «уволенного профессора», не так ли? А «консультант» — это похоже...

— *На похвалу.*

— Да, на похвалу, на лесть, в общем, подсластили пилюлю, не правда ли? Но давайте дальше.

— *Вы пишете: «...Не дал ни одной консультации, но, кажется, имел право высказать свое мнение...» — и далее вы приводите текст документа, который вам вручили.*

— Да, позже мне сказали, что скоро данный документ, хоть это и кажется чрезвычайно странным, будет обсуждаться в Университете.

— *А документ гласит: «Изучение зарубежной литературы — по желанию студентов...»*

— То есть можно и совсем не изучать зарубежную литературу, или я ошибаюсь?

— *А далее говорится: «Она может быть заменена массовой и народной литературой...»*

— Ну, здесь я готов признаться в своем невежестве; что это значит: массовая литература? Я спросил: речь, вероятно, идет о посредственной литературе, но мне ответили: нет, речь идет о бестселлерах; то есть о том, что, как правило, совсем не похоже на литературу. Ну что же, слово «литература», может быть, кажется кому-либо слишком торжественным, напыщенным, а словосочетание «массовая литература» звучит уже более приемлемо и никого не пугает.

— Но читаю дальше: «...Может быть заменена средствами связи...»

— Когда я прочел данный пассаж, я подумал об автобусах, дилижансах, трамваях, поездах. Мне разъяснили, что я ошибаюсь, что речь идет о газетах, журналах, — наши журналы похожи на небольшие антологии, — о радио и телевидении. Мне кажется чрезвычайно нелепым, что литература может быть заменена радиопостановками, но сегодня мне все кажется странным.

— Читаю дальше: «...Может быть заменена литературным фольклором...»

— По поводу этого я, кажется, высказываю свое мнение в самом письме дальше; но что такое фольклор, как не собрание суеверий и предрассудков, и для чего оживлять их? Ясно, что это делается потому, что речь идет о фольклоре региональном, а все региональное, все отечественное в наше, весьма курьезное, время должно, конечно же, быть престижным; кажется, огромное значение приобретает тот факт, где ты родился и живешь. Но для меня — иначе, я всегда стремился стать достойным желания стоиков: быть гражданином мира. И я не буду упорно настаивать на том, что родился в приходе церкви Святого Николая, в городе Буэнос-Айрес.

— Снова читаю: «...Может быть заменена социологией литературы...»

— Я действительно не знаю, есть ли, может ли быть социология литературы. Если это — наука, то она должна предвидеть развитие литературы в будущем, но, как ни странно, она обращается только к литературе прошлых времен либо к нынешней литературе. В связи с этим я вспомнил шутку Гейне: «Историк — это пророк прошлого»; эту шутку повторил, — как ни странно, улучшив ее, — Хуан Валера¹: «История — это

¹ Валера Хуан (1824—1905) — испанский писатель.

искусство предсказывать прошлое». И это — верно. Кроме того, я не уверен в том, что социология литературы способна назвать нам имена писателей ХХI века, я и не говорю даже о датах и названиях книг. В лучшем случае она может сказать: все, что случилось, и должно было неизбежно случиться; но что такое «неизбежность» с эстетической точки зрения? Наверное, когда в 1855 году журналист из Бруклина Уолт Уитмен издал «Leaves of grass» («Листья травы»), никто не мог предвидеть, что эта книга изменит всю последующую литературу. Или когда Эдгар Аллан По, несколькими годами ранее, написал пять, всем нам памятных, рассказов: «Убийство на улице Морг», «Золотой жук», «Похищенное письмо» и два других, то никто не мог предвидеть, что он создал новый жанр: детективный. И что у этого жанра будут столь замечательные приверженцы и почитатели, как Диккенс, как Уилки Коллинз, как Честертон, как Иден Филпотс¹, и многие, многие другие, список может быть бесконечным, скажем, Николас Блейк...² их очень много во всех странах; я сам — вместе с Бией Касаресом — работал в этом жанре, мы с ним написали «Шесть задач для дона Исидро Пароди». И всего этого, наверное, не случилось бы, если бы Эдгар Аллан По не написал те самые пять рассказов, которые являются совершенными образцами детективного жанра и определили его законы, зафиксированные позже: не описывать сам акт преступления, раскрывать преступление, анализируя и размышляя, и, как правило, раскрыть его в самом конце.

— *Настало время поговорить о двух последних замечаниях литературы...*

— Каковы же они?

¹ Филпотс Иден (1862—1960) — английский писатель.

² Блейк Николас (наст. имя — Сесил Дей-Льюис; 1904—1972) — английский поэт и прозаик.

— *Социальная лингвистика и психолингвистика.*

— Но я ничего не могу сказать об этих научных дисциплинах, если они, конечно, являются таковыми; для меня эти слова — не более чем неологизмы. В любом случае, эти науки возникли столь недавно, что для многих они сомнительны. Во имя чего заменять эстетическое наслаждение изучением этих наук, которые столь скучно названы?

— *Ваше письмо заканчивается словами, что мы, аргентинцы, как известно, простодушны...*

— Я написал это потому, что хочу, чтобы как можно больше аргентинцев поверили в то, что культура действительно в опасности, что действительно существует опасность замены литературы, наслаждения от чтения наукообразными дисциплинами о литературе. Такую возможность нельзя исключать; почти двадцать лет я преподавал литературу, и многие студенты просили меня дать им библиографию. Я всегда отвечал: нет, ведь любая библиография идет только вослед творчеству писателя; не думаю, что Шекспир смог бы прочитать обширнейшие библиотеки, заполненные книгами о нем. Прежде всего — само творчество, но сейчас больше всего пишут о творчестве, о книгах, пишут о том, кто пишет о писателе, пишут о том, кто пишет о том, кто пишет о том, кто пишет... и читатели, как правило, не доходят до самих текстов, ведь есть библиография. И это продолжается неостановимо; уже Сэмюэль Батлер¹ говорил, что со временем каталоги Британского музея не смогут поместиться на земном шаре. *(Оба смеются.)* Что же говорить о книгах, если одних каталогов больше чем достаточно? Мы стали жертвами эрудиции, которая является одной из опасностей нашего времени; хотя вокруг слишком много невежд; но ведь эрудиты, как правило, и являются невеждами;

¹ Батлер Сэмюэль (1835—1902) — английский писатель.

чаще всего они хорошо знают только тот предмет, который изучают. А об общей картине представления не имеют; общее — это для них нечто чересчур неопределенное.

— *Эрудиция замыкает творчество в тесную камеру.*

— Да; и наверное, чрезвычайно полезно изучать истоки литературы, тот период, когда не были важны все эти пустяки: имена авторов, даты, все то, что так занимает современных критиков, ну, например, смена местожительства... недавно я читал книгу Харви Аллена об Эдгаре По; такое впечатление, что в жизни Эдгара По не было ничего, кроме переездов с квартиры на квартиру. Но ведь все переезжают с одного места на другое, в этом нет ничего необычного; намного важнее то, что писатель рисовал в своем воображении, какие книги он нам оставил. А все это заменяется переездами с квартиры на квартиру, или — если пишут психоаналитики — всяческой ерундой о половой жизни... помимо всего прочего, считается, что писатель должен ненавидеть своего отца и любить свою мать либо ненавидеть мать и любить отца. И все это заменяет литературу, заменяет эстетическое наслаждение, которое сейчас многим уже почти неведомо. Я не знаю, действительно ли нам грозит столь серьезная опасность, о которой я говорил, или нет, хотелось бы верить, что нет, хотелось бы надеяться на то, что я заблуждаюсь; я жду опровержения от кого-либо из руководителей Университета по поводу того, что — я использую свою метафору — никакого нелепого каталога не существует и что всерьез ничто не угрожает культуре. Было бы очень грустно, если бы — конечно, я понимаю, что обычно преувеличивают значение университетов — если бы Университет все-таки решился заменить литературу социологией. Впрочем, в наше время всего приходится опасаться.

— *Полагаю, что свое письмо, Борхес, вы разъяснили нам в полной мере.*

— Я бы хотел, чтобы появились письма и других писателей; ведь мне кажется, что культуре в действительности грозит опасность. И надо, чтобы писатели выступили в защиту культуры. Не хочу называть имен. Но чем больше писателей выскажет свою тревогу и озабоченность в связи с этой неправдоподобной, но не невозможной опасностью,— тем лучше. Буало писал: «Пусть правда выглядит всегда правдоподобно»¹. А в нашем случае, как мне представляется, речь идет о столь же правдивом, сколь и неправдоподобном.

— *Или наоборот.*

— Да, всё может быть.

¹ Из «Поэтического искусства» Буало. Перевод Э. Линецкой.

25. Уильям Батлер Йейтс (I)

Освальдо Феррари: *Я знаю, Борхес, что несколько лет назад вы выступали в Аргентинской ассоциации английской культуры с лекцией об одном ирландском поэте, которым вы восхищаетесь; я имею в виду Уильяма Батлера Йейтса.*

Хорхе Луис Борхес: Да; говорить о Йейтсе, конечно же, всегда отрадно; Элиот считал, что Йейтс — самый великий поэт нашего столетия. И я склонен согласиться с ним, хотя лично мне больше нравится иной тип поэзии; мне больше по душе поэзия Фроста, поэзия Браунинга. Поэзия Йейтса — это звучащее слово, конечно же, любая поэзия — это звучащее слово; но у Йейтса, как и его земляка Джойса, любви к слову больше, чем чувства; у него чувственное отношение к слову. Его стихи производят на нас впечатление, скажем так, словесных объектов, они говорят нам много больше, чем в них сказано. Я могу вспомнить такого же поэта нашей страны, и мне кажется это очевидным, — это Лутонес, или я не прав? А в кастильской литературе такое же чувственное отношение к слову, такая же

любовь к слову были у Кеведо и Гонгоры. Разумеется, Йейтс — поэт намного более страстный, чем Кеведо, но они близки друг другу чувственным отношением к слову. Например: «That dolphins torned, that gong tormented sea». Если я переведу эту строку так: «Дельфинами разорванное море, измученное гонгом море», — то она просто-напросто окажется мертвой. Какая-то галиматья, и не более того; даже не надо и пытаться представить, что он хотел сказать, но когда англичанин произносит: «That dolphins torned, that gong tormented sea», — он тотчас ощущает, что ранен, ранен красотой, и ему не нужны никакие разъяснения.

— *Надо позволить звучанию слова вести за собой.*

— Да; но ведь это можно сказать и обо всей поэзии; самое важное — это музыка, звучание слов, смысл может отсутствовать, или он может быть весьма сомнительным. Как мне кажется, смысл в поэзии — наименее важное. Я привел строку, наиболее показательную для Йейтса, ценившего музыку стиха, но он не всегда доверял только звучанию слова; Йейтс написал немало стихотворений, замечательных по мысли, по содержанию. Интересно, что одна из его первых книг — книга рассказов «Celtic twilight» («Кельтские сумерки»). Стихи были совершенно туманные, неясные, писал он их прежде всего для восприятия слухом, а также для зрительного восприятия. Позже он оставил в стороне такую поэзию, ностальгическую, томную, его поэтический почерк стал твердым, и он переписал свои первые стихи. Он вычеркнул все, что было в них ностальгического, сентиментального — ко всему сентиментальному он стал испытывать отвращение, — все переписал по-иному. В последних стихах он старается избегать всего, что может показаться слишком литературным, умышленно литературным. К примеру, среди вариантов к одному его стихотворению есть строка: «That star laden sky» («Небо нагружено звездами»). Это

неверно, если говорить о небе Северного полушария, но совершенно верно для Южного; небо нашего полушария действительно нагружено звездами. Но такие словосочетания, как «star laden», воспринимаются как нечто невозможное для разговорного языка, они могут встретиться только в языке письменном, и Йейтс вычеркнул их; он всегда был внимателен к выбору слов, он знал их силу.

— *В те времена, когда Йейтс был молод, более всего на него повлияли Шелли, Спенсер¹ и прерафаэлиты.*

— Да, но прерафаэлиты, полагаю, писали лучше, чем Йейтс, когда он создавал «Celtic twilight». Например, Россетти²; у Россетти — точность и ясность... а Моррис³ писал иначе; но у них у всех был один несомненный учитель — Теннисон; хотя, вероятно, они превзошли его. Чему, впрочем, удивляться не следует; ученики нередко превосходят своих учителей.

— *Улучшают своих учителей.* ,

— Разумеется; и замечу, в литературе есть своеобразное разделение труда: один изобретает риторику, другие ее используют, и могут использовать лучше учителя. Приведу классический пример из аргентинской поэзии; вспомним Эсекиэля Мартинеса Эстраду⁴; полагаю, что без Лугонеса и Рубена Дарио он — непонятен. Но если мы забудем об исторической, хронологической последовательности и выберем у каждого из них по одному — лучшему — стихотворению и сравним между собой, то увидим: лучшим из них окажется стихотворение Мартинеса Эстрады, писавшего после Дарио и Лугонеса.

¹ Спенсер Эдмунд (1552—1599) — английский поэт.

² Россетти Данте Габриэль (1828—1882) — английский поэт.

³ Моррис Уильям (1834—1896) — английский писатель и художник.

⁴ Мартинес Эстрада Эсекиэль (1895—1970) — аргентинский поэт и прозаик.

- Он был также и прекрасным прозаиком.
- Кто... Мартинес Эстрада?
- Да, но чувствую, что вы со мной не согласны.

— Конечно, нет; мне кажется, что его проза — это, в лучшем случае, проза журналиста. Но его поэзия, на мой взгляд, — действительно поэзия. Хотя сам Мартинес Эстрада скорее согласился бы с вами, чем со мной; он говорил, что его стихи ничего не стоят.

— Любопытно, что единственный, кто у нас хвалит Мартинеса Эстраду как поэта, это вы, Борхес, все остальные, почти без исключения, говорят только о его прозе.

— Но если писатель опубликовал такую книгу, как «Радиография пампы», то чего можно ожидать от его прозы? Но он же написал и стихотворную книгу «Легконогие марионетки», название, конечно, не предвещает читателю ничего хорошего. Но в этом сборнике есть великолепные стихи: стихотворение, посвященное Уолту Уитмену, Эмерсону, Эдгару По, эти стихи он назвал «Три звезды Большой Медведицы», да, такое название он им дал. В книге есть и стихи, посвященные испанским поэтам, этот раздел называется «Башни Испании», там, правда, есть строки, просто-напросто повторяющие промахи Лугонеса. Но мы забыли о Йейтсе.

— Да, вернемся к нему; в его поэзии есть одна постоянная тема; это — Ирландия. Вы вспоминали, например, одно из его последних стихотворений, которое называется «*Under Ben Bulbin*» («У подножия Бен-Балбена»)¹; можно сказать, это — поэтическое завещание Йейтса, и оно посвящено Ирландии. Вспомним и другие его стихи, например «Видение».

— Да, но у него были и другие темы, свойственные только ему. Вспомним стихотворение о башне с винтовой

¹ Бен-Балбен — гора в Ирландии. Неподалеку от этой горы — могила Йейтса.

лестницей; можно сказать, это стихотворение — необычное для него; там говорится: он — на башне, в освещенной комнате, а два человека, они — персонажи его стихов, встречаются у подножия башни, разговаривают, и один говорит другому, что он нашел то, что Йейтс искал и что никогда не найдет. Они говорят о нем, о Йейтсе, смотрят вверх и видят, что свет в комнате на башне погас; и в этот момент стихотворение завершается, и они исчезают, так как они — создания поэта, который пишет о них при свете лампы; но он гасит лампу, и они исчезают. Удивительно построено стихотворение, не правда ли?

— *Без сомнения.*

— Да, очень интересно. Я не помню, как оно называется; хотя многие строки Йейтса знаю наизусть. А эти противоречия в нем... если не ошибаюсь, его юность была целомудренной. Но позже, когда он стал стариком, он с ностальгией вспоминал о своей беспорядочной молодости...

— *Которой у него на самом деле не было.*

— Верно, не было, но он вспоминал о ней.

26. Уильям Батлер Йейтс (II)

Освальдо Феррари: *Неоднократно, Борхес, когда мы с вами говорили о душе или о музе, вы вспоминали концепцию Йейтса, которая называется «Великая память».*

Хорхе Луис Борхес: Да; Йейтс придумал эту концепцию, вероятно, для того, чтобы оправдать свою жизнь, свою целомудренную юность и незнание, скажем так, физической любви. И тогда он придумал, что личный, непосредственный опыт человеку вовсе не обязателен, так как любой из нас наследует «Великую память», и эта память — родовая; память, которая вбирает всю жизнь родителей, прадедов, прапрадедов, так далее, почти до бесконечности. Это он и назвал «Великой памятью»; некое огромное хранилище воспоминаний о каждом в роду. Но позже, повзрослев и состарившись, он с удовольствием стал писать свои личные воспоминания, в которых многое напридумал; собственно говоря, мы все так делаем, когда начинаем вспоминать; наше воображаемое прошлое никогда не соответствует реальному прошлому, которое мы прожили.

— *Так поступают все поэты.*

— Да, так поступают все поэты. И Йейтс, вспоминая, придумывал не существовавшие в реальности любовные связи. Он написал: мудрость — это старческая немощь тела, физическая немощь, а когда мы молоды, мы любим и нас любят тоже. Это находится в согласии с его придуманной концепцией памяти, и это — одна из тем его поэзии.

— *Я вспомнил слова Уайльда о том, что опыт — это иное название наших ошибок.*

— Да, в какой-то мере похоже. Если не ошибаюсь, Йейтс чрезвычайно высоко оценивал «Балладу Рэдингской тюрьмы» Уайльда. Но на мой взгляд, эта баллада — неудачная, в ней много фальши; к примеру, Оскар Уайльд сравнивает облака с кораблями, у которых серебристые паруса. Якобы так представляет себе узник, и это мне кажется донельзя фальшивым; и вся «Баллада Рэдингской тюрьмы» кажется мне фальшивой; смерть, которая постоянно окружает заключенных, нет, я не верю... во всяком случае, все это мне представляется маловероятным. А язык баллады, язык — то литературный, то намеренно простонародный, и я не уверен, что подобная смесь получилась удачной. Я сказал бы, что Уайльд — велик в своей поэзии, которую называют декоративной, но не в этой балладе; она словно бы застряла где-то на полдороге между реализмом баллад Киплинга и фантастикой самой знаменитой баллады Колриджа «Ancient mariner» («Старый моряк»), ведь эта баллада, несомненно, фантастическая.

— *Но вернемся к Йейтсу; многое в его поэзии мы не сможем понять, если не будем знать его увлечения теософией. Вы уже вспоминали, например, его «Видение» — стихи, которые, вероятно, вдохновлены оккультной философией и мистицизмом.*

— Нет, я не помню этого стихотворения.

— Вы упоминали о нем, когда говорили, что Йейтс посещал кружок мадам Блаватской.

— Да, Йейтс принадлежал к этому кружку, он назывался «The golden dawn» («Золотая заря»). Вспомним строку Рубена Дарио: «Золотая заря моей жизни»; можно предположить, что он говорит о детстве, о юности. Конечно, он говорит и об этом тоже, но слова «золотая заря» он взял у названия кружка мадам Блаватской — «The golden dawn», или я ошибаюсь? Блаватская — автор книги «Изида», и это одна из книг, которую постоянно читал и перечитывал Рикардо Гуиральдес.

— У Вилье де Лиль-Адана¹ есть книга, которая тоже называется «Изида».

— Да, да, и кажется, упоминание о богине Изиде есть у Шопенгауэра, в его работе «Мир как воля и представление». Если не ошибаюсь, он цитирует Плутарха. Изиде говорит: «Я есмь все сущее, все настоящее, все прошедшее и все будущее, и ни один из смертных не поднял моего покрывала».

— Это прекрасно!

— И Шопенгауэр соединяет эти слова с еще более прекрасными — с фразой, которая есть в «Жак-фаталисте» Дидро; Жак и его хозяин прибывают в замок, на фронтоне которого начертаны приблизительно такие слова: «Вы были здесь до того, как прибыли сюда, и вы останетесь здесь после того, как уедете отсюда». Та же самая мысль, но выражена она лучше. И Шопенгауэр замечает: удивительно, что в романе «Жак-фаталист» есть эта фраза. Может быть, она придумана самим Дидро, а может быть, он вычитал ее в какой-либо старинной книге; в его времена разрешалось приводить раскавыченные цитаты; или я ошибаюсь? А иной раз кавычки ставили, чтобы напомнить читателю о каком-либо

¹ Вилье де Лиль-Адан Филипп Огюст Матиас (1838—1889) — французский писатель.

тексте, но вовсе не для того, чтобы ввести читателя в заблуждение. Цитирование, можно даже сказать, плагиат, различные аллюзии — все это было свойственно, например, Альфонсо Рейесу, он говорил, что таким образом он перемигивается с читателем.

— *Таким образом он общался со знатоками.*

— Да, он заключал слова в кавычки не для того, чтобы обмануть читателя, а для того, чтобы тот, обратив на них внимание, мог бы сравнить свое воспоминание о прочитанном прежде в другой книге с тем, что он читает сейчас.

— *Ясно, но давайте снова вернемся к Йейтсу; вероятно, его увлечением теософией можно объяснить и его интерес к мифам, в частности к кельтским легендам.*

— Да, любопытное замечание; но вспомним более знаменитого автора; в «Божественной комедии» есть то, что мы называем «христианской мифологией», и то, что называется «греческой мифологией», и они постоянно соседствуют. В аду, например, мы встречаем минотавра, кентавров; без сомнения, они не принадлежат к «христианской мифологии», но к ней относятся и святые, и девственницы, и многое другое; подобным же образом и Йейтс соединяет кельтскую мифологию с греческой. Вспомним один из его лучших сонетов, — а это значит: один из лучших в английской литературе и, следовательно, во всей мировой, — вспомним его сонет «Леда и лебедь»¹. К этой теме обращались уже бесчисленное множество раз, но Йейтс трактует ее по-своему уже с первой же строки сонета; вспомним: художники и поэты всегда изображали Леду сидящей на берегу моря либо озера, и лебедь неторопливо подплывал к ней. Но у Йейтса всё иначе; птица, огромная птица, она — и лебедь, и Зевс, падает с неба и опрокидывает ее.

¹ Сонет входит в книгу Йейтса «Башня» (1928).

— *Леду.*

— Ну да, конечно Леду; и Йейтс говорит: «the feathered glory» («крылатое великолепие»), я не ошибаюсь, нет? И лебедь опрокидывает ее, и наступает мгновение, когда они двое — единое целое; то мгновение, когда лебедь, Зевс, овладевает Ледой. И Йейтс пишет, что в это мгновение она — также и Зевс; то есть она знает прошлое, настоящее, будущее. Леда — уже мать Елены, уже пылает Троя — Йейтс пишет: «Горящий град, троянских стен паденье»¹. В это мгновение, когда ее пронзает бесчувственный клюв, — а клюв это и лебедь, и бог, — Леда видит все: она видит стены горячей Трои и мертвого Агамемнона. И поэт не знает, ощутила ли она мощь бога, страсть бога; в то мгновение, когда лебедь опрокинул ее, она приобрела мудрость бога. Этот сонет — один из последних у Йейтса; если не ошибаюсь, он диктовал его своей секретарше; можно представить, насколько та была шокирована! Но любопытно, у Данте Габриэля Россетти тоже есть стихотворение о Елене, построенное таким же образом; в настоящем, которое есть также и прошлое, он провидит будущее, которое сейчас уже тоже прошлое. Иначе говоря, начиная стихотворение о Елене, он знает уже все... он пишет о том, что Парис влюбляется в Елену, и в то мгновение, когда Парис влюбляется в нее, Троя уже обречена, Троя уже пылает, он пишет: «Пылает царственная Троя». В одном мгновении он соединяет два разных временных плана.

— *Миф опережает реальность, предвосхищает ее.*

— Да, миф предвосхищает реальность; и Йейтс, без сомнения, знал это стихотворение Россетти, — ведь в «Леде и лебеди» та же самая символика: Елена и Троя, — написал свой сонет в подражание ему и превзошел его. Два временных плана сливаются в одном

¹ Перевод С. Степанова.

мгновении. Настоящее и будущее, столь отдаленное, даны как единое время.

— *Я бы хотел вспомнить о любви Йейтса к театру, ведь в ряде случаев его описания — театральны.*

— Да, это так, но в данном случае он написал сонет.

— *Я говорю о театральности описания.*

— Верно, тема сонета могла бы стать темой пьесы; и, вероятно, пьеса смогла бы воздействовать сильнее, чем стихотворение, хотя вряд ли найдется что-либо воздействующее более сильно, чем сонеты Йейтса.

— *Полагаю, что нет.*

— Вполне вероятно, что так оно и есть... Для Йейтса обе мифологии были одинаково живыми: кельтская мифология, которую он унаследовал от рождения, и греческая, которую он получил в наследство от всех поэтов, не так ли? — в отличие от других мифологий, которые требуют специального изучения: скандинавская, например, или исландская, которую в Германии штудировал Вагнер; а Йейтс грезил далекой Исландией, островом Ultima Thule¹.

— *Он интересовался также и японским театром.*

— Да, он видел спектакли японского театра; это театр — пышный и искусственный. Театр, где ничто ни на одну минуту не напоминает реальность, нашу будничную реальность. Он видел этот театр... да, я тоже видел его; «видел» — это в данном случае метафора; я был на спектаклях японского театра, и поначалу они кажутся почти невыносимыми — из-за неспешности, замедленности, из-за музыки, чуждой мне.

— *Это было в Японии?*

— Да, конечно; поначалу предполагалось, что я проведу в театре только час, а мы, сами того не желая,

¹ По представлениям древних греков и римлян — самая северная из обитаемых земель. Высказывались предположения, что, возможно, речь должна была идти об Исландии.

провели в театре все утро, весь день, почти до самой ночи. И в конце концов я... в конце концов японский театр покорила меня. И эта неспешность, эти странные замедленные движения актеров. Ну, например, актер держит руку... рука актера у подбородка, и он должен ее опустить, — он опускает ее медленно-медленно, целых десять минут. Говорят они тоже очень медленно. В зале — свет, у зрителей — листы с текстом. Все знают пьесу наизусть, и произносят реплику, и внимательно смотрят, как играют актеры.

— *Замечают все изменения и различия.*

— Да, и все знают пьесу наизусть.

— *А изменения как-либо связаны с тем, что происходит сейчас в западном театре?*

— Да. Недавно я был на «Макбете», в постановке Орсона Уэллса, и обратил внимание, что он умышленно изымает из текста наиболее знаменитые реплики, он знает, что они у всех на памяти и что зрители уже раньше актеров произнесли их.

— *Понятно. Но я хочу напомнить вам о давно прошедшем — о 1923 году: в тот год Йейтс получил Нобелевскую премию. Вы помните об этом?*

— Нет, двадцать третий год у меня связан с менее значительным событием, с совсем незначительным событием: с изданием моей первой стихотворной книги.

— *Она называется «Жар Буэнос-Айреса».*

— В двадцать третьем году я, скорее всего, мало что знал о Йейтсе. Его поэзию я узнал позже.

— *В этом нет ничего удивительного.*

— Все знания, как и все остальное, приходят к нам постепенно, медленно и запоздало.

27. Писатель-философ

Освальдо Феррари: *Мнение о том, что вы не являетесь философом, потому что вы — писатель, мне представляется совершенно ошибочным.*

Хорхе Луис Борхес: Философия, скажем так, — это собрание сомнений, догадок. Один аргентинский преподаватель, имени которого у меня нет охоты припоминать¹, вел занятия, словно читал катехизис, и требовал, чтобы студенты отвечали на вопрос слово в слово как он продиктовал. То есть студенты должны были выучить ответ наизусть, не понимая, что говорят, и не задумываясь ни о чем. Первый вопрос всегда был такой: «Что есть философия?» — и отвечать надлежало так: «Точное и ясное знание о мире». Так вот, ни точное и ни ясное. И это совершенно очевидно; если я скажу вам, что улица Флорида является продолжением улицы Перу, а улица Сан-Мартина — продолжением улицы Боливара, вы получите точное и ясное знание

¹ Здесь — сознательная отсылка Борхеса к первой фразе сервантесовского «Дон Кихота».

о расположении этих улиц, но никакой философской ценности оно представлять не будет. И ничего страшного не будет, если какой-либо редактор книги, в которой упоминаются эти улицы, не знает, где и как они расположены, не правда ли? А он, то есть упомянутый преподаватель, упорно твердил все те же слова о философии, а потом еще и студентов заставлял повторять их. И они повторяли: «Точное и ясное знание о мире»; нет, сеньор, ни точное и ни ясное; точное и ясное, вы не выучили, что я сказал. *(Оба смеются.)* Это был преподаватель философско-филологического факультета буэнос-айресского Университета; он совершал абсолютно очевидную, абсолютно недопустимую логическую ошибку. Как может быть философия точным и ясным знанием? Она — собрание сомнений и противоречий.

— *Он подходил к философии антифилософски.*

— Разумеется, да; и история философии тоже не может быть точным и ясным знанием. Допустим, было пять или пять тысяч философов, которые объясняли вселенную или жизнь совершенно по-разному. С тех пор, как появились различные философские школы, речь уже не может идти о точном и ясном знании. Речь может идти о чреде сомнений. Помнится, Де Куинси писал: найти проблему — дело не менее значительное, чем найти решение проблемы. И это верно.

— *Да, это верно. Ваше мышление, ваше понимание истины и реальности — художническое; у вас свой взгляд на человеческую судьбу; в частности, вы считаете, что все в жизни происходит не случайно, а предопределено свыше.*

— Но вера в предопределение еще не означает, что кому-либо известен принцип работы сего механизма, да, именно механизма, безжалостного механизма. Если каждое настоящее мгновение определяется предшествующим ему, то это действительно некий механизм,

не правда ли? Но это вовсе не значит, что кто-либо может знать о нем хоть что-нибудь и предугадать его работу. Это значит, что есть что-то управляющее нашими действиями помимо нашей воли или, возможно, что мы сами являемся просто орудием высшей воли. Разумеется, это только предположение, догадка, и доказать ее к тому же невозможно.

— *Да. Предположение, догадка — в отличие от неизблемой формулы того преподавателя, о котором вы рассказали.*

— Да, конечно же.

— *Как правило, вы говорите о космосе как о порядке и противопоставляете его хаосу.*

— Космос по-гречески и означает порядок, а хаос — это нечто противоположное порядку. Не помню, упоминал ли я о слове «косметика», оно происходит от слова «космос», то есть означает маленький порядок, маленький космос, который человек наносит на свое лицо. «Космос» и «косметика» — одного корня, и, например, я, который не использует косметику, пребываю в состоянии хаоса, не так ли? *(Оба смеются.)* И мое лицо, вероятно, хаотично. *(Смеется.)* Впрочем, наше лицо создается нашим внутренним миром.

— *Как хорошо сказано!*

— Мне вспомнилась фраза, которую приписывают Линкольну; у Линкольна не было секретаря, ему принесли фотографии кандидатов, он посмотрел на фотографию одного из них и сказал: нет, этот не подойдет. Кто-то из присутствующих заметил: но ведь этот господин не отвечает за свое лицо. И Линкольн ответил: каждый человек, если ему уже за тридцать, отвечает за свое лицо; он высказал ту же мысль, но только другими словами. И когда говорят: «Лицо — зеркало души», — тоже повторяют ту же самую мысль, но только, в данном случае, она выражена менее впечатляюще, чем сказал Линкольн: «Каждый человек отвечает за свое лицо».

— Об этом же говорили древние греки, говорил и Леонардо да Винчи.

— Да, верно.

— Вы нередко говорите о том, что в наше время люди почти утратили чувство сопричастности к высшему порядку, к космосу, и что наше отношение к жизни приблизительно таково: хоть как-нибудь да прожить.

— Результат виден невооруженным глазом, для меня в данном случае нет никаких сомнений. Сейчас мы приближаемся уже к концу столетия, и складывается впечатление, что наш век по сравнению с девятнадцатым — жалок. И вероятно, девятнадцатый век был жалким по сравнению с восемнадцатым. Конечно, деление времени на столетия — не более чем условность, любое столетие надлежит, конечно же, судить наступающим столетием, приход которого подготовлен предыдущим, не так ли? Тогда самым сильным доводом против девятнадцатого века будет то, что он породил век двадцатый, а против восемнадцатого — то, что породил девятнадцатый. Хотя деление на века — не более чем условность, но, вероятно, разум человеческий нуждается в подобной условности.

— В делении времени на столетия.

— Да; вероятно, такое деление нам необходимо; к тому же оно позволяет нам обобщать; хотя мы и знаем, что любые, любые обобщающие утверждения — лживы. Хотя это, в свою очередь, — обобщение.

— Недавно вы говорили о том, что в наше время, к сожалению, утрачено христианское чувство, осознание добра и зла.

— Но это чувство — не только христианское, осознание добра и зла было свойственно людям и до христианства; этика...

— Об этике часто говорит Платон.

— Да; этика входила в круг интересов Аристотеля,

а он, разумеется, не мог предвидеть христианства. Я полагаю, мы все, делая что-либо, инстинктивно понимаем, делаем ли добро или зло, и осознаем, что последствия совершенного нами могут быть благотворными либо вредоносными.

— *Но все-таки может ли быть этика без осознания добра и зла? Может ли этика основываться, к примеру, только на понимании законности содеянного?*

— Нет, ни в коем случае; если вы читали «Билли Бадда» Мелвилла, — а это великолепная повесть, поверьте, — то знаете, что существует противоречие между справедливостью и законом. Закон — это попытка кодифицировать справедливость, но в большинстве случаев — неудачная попытка; что, впрочем, и естественно.

— *Как я понимаю, этика для вас обладает высшей ценностью; для вас более важно быть человеком этическим, чем верующим.*

— Быть верующим — и означает быть этическим; мифология может помогать, а может наносить вред этике. Во втором случае я предпочитаю перечеркнуть мифологию.

— (Смеется.) *Понятно...*

— В Японии, к примеру, император и все его подданные — синтоисты либо буддисты. А вместе с тем две эти веры — совершенно различные: буддизм — это философия, а синтоизм — синтоистская вера в судьбу; если не ошибаюсь, имеется восемь миллионов богов, они — повсюду; как писал Вергилий, «*Omnia sunt plena Jovis*» («Во всем живет Юпитер»). Однажды иезуиты и протестанты, — а они были, кажется, евангелистами или методистами, — решили выяснить, сколько людей верует в истинного Бога. И оказалось, что все веруют в истинного Бога. Иначе говоря, буддисты, синтоисты, католики, протестанты, мормоны, в конце концов, — все сознают, что все религии — грани, отражения

одной и той же истины, различные грани этики. Ясно, что в каждом случае этика понимается по-разному, она не одинакова для всех.

— *Перенесение вопросов этики на религию или включение религии в этику,— это, как мне кажется, Борхес, характерно именно для вас, свойственно вам, как никому другому. Однажды вы сказали, что в диалоге для вас самое важное — это попытка выяснения истины.*

— Да. Еще, к сожалению, у Платона встречается мысль о том, что в споре кто-либо один одерживает верх; это — заблуждение; если мы пытаемся выяснить истину, не суть как важно оказаться победителем в логических рассуждениях. Самое важное — приблизиться к истине, к пониманию истины. Но в большинстве случаев диалоги представляют собой не что иное, как полемику, не так ли? Иначе говоря, кто-то должен проиграть, а кто-то выиграть спор, но ведь подобный подход затрудняет постижение истины, делает ее выяснение невозможным. Быть правым — это не более чем тщета человеческая; во имя чего надо быть правым? Самое важное — приблизиться к истине, и если кто-то может тебе помочь в этом — тем лучше.

— *Озабоченность поисками истины более свойственна философам, чем художникам. Художников, как правило, заботит воссоздание реальности, или то, что Платон называл «реальной реальностью».*

— Да, но я не уверен, есть ли здесь принципиальное различие.

— *Вероятно, нет.*

— Я полагаю, что писатель должен быть этичным, в том смысле, что когда он рассказывает то, что представляет в своем воображении, он должен верить в это. Иначе говоря, он должен верить в воображаемое им, хотя и признает, что оно не соответствует действительности, в строгом понимании этого слова; и читатель либо принимает написанное на веру либо нет, ведь

читатель сразу же распознает, насколько был искренен и честен автор, написал ли он потому, что поверил в воображаемое, либо просто занялся словесными играми; если читатель хороший — он чувствует это с первых же строк. Я не уверен в том, что я — хороший писатель, но хочу верить в то, что читатель я хороший (*смеется*), а это более важно, ведь человек только небольшую часть времени посвящает писательству и гораздо большую — чтению. Я, правда, не могу сейчас ни писать, ни читать, — в прямом значении этих слов. Я нуждаюсь в помощи других — тех, кто читает мне и кто записывает то, что я диктую.

— *Мне кажется, что вы, как бы там ни было, до сих пор являетесь и писателем, и читателем.*

— Раз мы заговорили о чтении, давайте вновь, как всегда, поговорим о «Дон Кихоте». Согласимся с Сервантесом: самое важное, что было в жизни Алонсо Кихано, — это книги. В романе весьма неопределенно говорится о его любви к Альдонсе Лоренсо, описывается весьма случайная дружба с Санчо Пансой, дружба отнюдь не простая и достаточно спорная; у Дон Кихота словно бы и не было детства, когда мы знакомимся с ним — ему уже пятьдесят, и первое, что мы узнаем о нем, — то, что он был читателем.

— *Да, несомненно.*

— И складывается впечатление, что чтение книг было самым важным делом в его жизни, книги — «Амадис Галльский», «Пальмерин Английский» и другие рыцарские романы — явились причиной того, что Алонсо Кихано решил стать Дон Кихотом.

— *Борхес, вера и отсутствие веры могут ли стать двумя формами, двумя путями, приближающими нас к истине?*

— ...Да; и мне кажется, что я — человек веры. Я верю в этику, я верю в воображение. Я верю и в собственное воображение. Но более всего я верю в вообра-

жение других — тех, кто научил меня умению вымысла. Блейк верил, что спасение человечества — тройственно; во-первых, спасение этическое — то, что предлагает нам Иисус. Иными словами, человек спасется своими деяниями, своими поступками. Позже Сведенборг высказал мысль о возможности также и интеллектуального спасения; он представлял себе рай как то место, где ангелы неизменно ведут беседы о теологии. Еще позже Блейк, мятежный ученик шведа Сведенборга, сказал, что спасение может быть также и эстетическим, и интеллектуальным, он писал: «The fool shall not enter heaven be he ever so holy» («Будь глупец хоть трижды святым, в рай ему не войти»). Да, он верил, что спасение может быть также и эстетическим. Он полагал, что поскольку Иисус говорил притчами, его учение говорит также и об эстетическом спасении; что оно, это учение, надлежит оценивать не только справедливостью высказанного Иисусом, но и тем, как оно выражено, то есть притчами, которые являются произведениями искусства. Блейк писал, что Христос учил и спасению интеллектуальному, и спасению эстетическому. Он полагал, что истинное спасение человека — это спасение этическое, интеллектуальное и эстетическое. Иными словами, что человек должен быть художником¹.

¹ См. также беседу «Иисус Христос».

28. Время

Освальдо Феррари: *Предметом ваших размышлений, Борхес, является то, что является предметом размышлений и многих философов: время, концепция времени.*

Хорхе Луис Борхес: Да.

— *И в одной из бесед со мной вы сказали, что время — более реально, чем мы сами, что мы сотворены временем.*

— Я полагаю, что это так и что в данном случае я — идеалист, поскольку для материалистов основой всего является пространство; основное для материалистов, скажем так, — атомы, но для идеалиста основа всего — то космическое сновидение, которое мы называем временем; хотя в нашем мире существуют как время, так и пространство.

— *Разумеется.*

— Да, следовательно, когда я говорю, что мы сотворены временем, я являюсь идеалистом; самое важное — это временная последовательность: прежде, сейчас, после; это является основным. И возможно,

космическое сновидение является безличным. Ну, например, мы говорим: «моросит», здесь нет субъекта, просто идет мелкий дождь, падает вода; так же, вероятно, может быть и сновидение без сновидца.

— *Ясно.*

— Действие без субъекта действия. Эта проблема занимала многих людей; кажется невероятным, чтобы подобное было, и вместе с тем оно есть. Я уже неоднократно повторял слова Шоу: «God is in the making» («Бог творит сам себя»); так же и время творит самое себя, время, которое называется космическим деянием, или, если сказать более привычно, всемирной историей. Все это космическое деяние, не исключая нашу с вами сегодняшнюю беседу, не исключая всех остальных людей, которым грезится мир, в котором они живут, — все это и является творением Божиим. Важнейший вывод, который мы можем сделать из слов Шоу, состоит в том, что Бог не является существом, уже существующим; Бог творит сам себя, Бог, во всяком случае для нас, существует и в будущем, и в прошедшем. Иными словами, космическое деяние направлено к Богу.

— *Так полагал также и Рильке.*

— Все мы идем в направлении к Богу. Скотт Эриугена и его предшественники полагали, что в начале был только Бог, затем Бог разъединился, скажем так, на минералы, растения, животных, а также и на людей. Но еще позже, когда всемирная история будет завершена, все опять возвратится к Богу. У Виктора Гюго есть замечательное стихотворение, оно называется «Ce que dit la bouche d'ombre» («То, что уста говорят во тьме»); оно представляет собой нечто похожее на резюме всемирной истории. В конце Гюго пишет, что все создания Божии вернутся к Богу. Он соглашается даже с тем, что и сатана вернется к Богу, поскольку зло является частью космического деяния. Гюго —

в свойственной ему манере — описывает чудовищ, Левиафана, драконов, падших ангелов, черного ангела, сатану; все они возвратятся к Богу. Любопытно, что у Бернарда Шоу есть драма «Назад к Мафусаилу», которую он называл «метабиологической пенталогией» и которую, вероятно, нельзя назвать богословской, но в этой драме показана вся история человеческая: она начинается сценой жизни Адама и Евы в райском саду и завершается возвращением мира к Богу. Шоу, вероятно, сам того не желая, видел сон, который пригрезился ирландцу IX века, Скотту Эриугене, который переводил с греческого труды Дионисия Ареопагита¹ и философия которого была в точности такой же, как философия драмы Шоу: все творения Божии отделились от Бога, но по завершении долгого и запутанного космического процесса возвратятся к Богу. Какие они удивительные, эти два ирландца! Я не знаю, читал ли Шоу труды Скотта Эриугены, думаю, что нет, но философская система у них — одна и та же. То есть философская система драмы «Back to Matusalen» («Назад к Мафусаилу») Бернарда Шоу — это философская система Скотта Эриугены².

— *Чрезвычайно любопытно!*

— Да, два ирландца, и оба с одинаковым видением мира: мира, берущего начало в Боге, и его море — это, если перефразировать Хорхе Манрике³, тоже Бог. Все идет от Бога; современная история — столь запутанна, столь негармонична и кровава; но затем мы все снова соединимся в Боге. В драме Шоу появляется Лилит¹,

¹ Дионисий Ареопагит — предполагаемый автор четырех неоплатонических трактатов, появившихся в конце V — начале VI века.

² См. также беседу «Бернард Шоу».

³ Здесь Борхес имеет в виду следующие строки из поэмы «Строфы на смерть отца»: «Наши жизни суть реки, / они устремляются в море, / а море есть смерть».

она признается, что она видит современность, но что будет дальше — она видеть не может. В драме Шоу, конечно же, немало шутливых и сатирических сцен, но основная тема — возвращение мира к Богу; апокатастасис², так, кажется, это называется на греческом, но, возможно, я и ошибаюсь. И если это должно произойти, то тогда, несомненно, нашей сутью должно являться время или сам Бог.

— Любопытно, что раньше, в одном эссе об опровержении времени, вы...

— Это эссе было просто логической забавой...

— *Великой забавой...*

— Доказательством, что это была игра, служит уже само название, ироническое название: «Новое опровержение времени»³. Если нет времени, то не может быть ни нового, ни старого опровержения. Таким образом, само название указывает на то, что речь идет о шутке: слово «новое» уже запутывает понятие времени, и затем «опровержение времени»; иначе говоря, слово «время» не то что не допускает — не терпит прилагательных «новое» либо «старое»; если нет времени, то нет ничего нового, нет ничего прошедшего, настоящего или будущего, как нет и ничего предположительного.

— *И вместе с тем вы написали чрезвычайно значительное для того времени эссе.*

— Не уверен, что оно было значительным или серьезным; полагаю, что это была просто логическая забава. Но я отнесся к этому эссе вполне серьезно; во всяком случае, я хотел издать его отдельной книгой... Мандия Молина Ведиа⁴ нарисовала обложку: песочные

¹ Лилит — согласно апокрифам: первая, до Евы, женщина.

² Борхес не ошибся: апокатастасис (*греч.*) — возвращение.

³ Эссе «Новое опровержение времени» вошло в книгу Борхеса «Новые исследования» (1952).

⁴ Знакомая Борхеса.

часы, но книга так и не вышла. Правда, позже я включил эссе в...

— В сборник *«Новые расследования»*.

— Да, оно вошло в *«Новые расследования»*.

— В предисловии к эссе вы уважительно говорите о своем предке Хуане Крисостомо Лафинуре¹, который, по вашим словам, «очистил философию от богословского налета».

— Я не помнил этих слов. Спасибо, что процитировали их, это хороший повод лишний раз вспомнить о моем прадеде, докторе Хуане Крисостомо Лафинуре. Мне кажется, что ни с одним из моих предков я не смог бы побеседовать по душам. Например, мне было бы очень трудно вести беседу с полковником Исидоро Суаресом или с генералом Мигелем Эстанислао Солером; наверное, с военными вообще невозможно вести какой-либо диалог, не так ли? Но Хуан Крисостомо Лафинур был поэтом, он написал... написал прекрасную элегию на смерть Бельграно², во всяком случае в этой элегии есть несколько превосходных строк; Гутьеррес³ писал, что он является классиком романтизма, так как творил до Эчеверриа⁴. Стихи Лафинура — одновременно и романтические, и классические. В нашей поэзии до чрезвычайности редко встречаются столь благозвучные строки, как те, что написал он в 1820 году. Можно только поражаться тому, что наши поэты были начисто лишены слуха; стоит вспомнить другого моего предка — Луиса де Техеду, он написал книгу и озаглавил ее замечательно, хотя и несколько

¹ Лафинур Хуан Крисостомо (1797—1824) — аргентинский писатель, философ.

² Бельграно Мануэль (1770—1820) — аргентинский военный и политический деятель.

³ Гутьеррес Эдуардо (1852—1890) — аргентинский прозаик, автор гаучистских произведений.

⁴ Эчеверриа Эстебан (1805—1851) — аргентинский писатель.

странно: «Паломник в Вавилоне». Но если бы дело было только в названии; в книге — бессмысленная какофоническая поэма. Впрочем, мы ушли в сторону от темы времени, которая для меня более важна, чем мой прадед Хуан Крисостомо Лафинур.

— *В отличие от Хуана Крисостомо Лафинура, вы в последнее время в беседах постоянно обращаетесь к религии либо мистике, как, например, в случае с Бернардом Шоу, и в других случаях.*

— Но человеку действительно необходима религия. Труднее всего понять в христианстве догмы; и мне кажется, что я мог бы — хотя, конечно, и не уверен — стать буддистом, так как в буддизме нет мифологии. Буддизм требует только веры в этику и, вероятно, в реинкарнацию, но в этику — без сомнения, и не заставляет принять какую-либо мифологию. Однажды я разговаривал с японским художником Касуа Сакай-ем, он — буддист, и я сказал ему, что Будда, вероятно, родился в Непале за полтысячелетие до христианства, и Касуа Сакай стал со мной запальчиво спорить — он отрицал историчность Будды. Иначе говоря, в буддизме самое важное — это само учение, а не вопрос о том, существовал ли Будда на самом деле или нет. А христианство заставляет нас принять мифологию, притом труднопостижимую: Бог снизошел до того, что стал человеком, и принес себя в жертву во имя спасения всех нас; но трудно представить, что кто-либо может заслужить спасение, если пожертвовал собой другой. Понять все это до чрезвычайности трудно.

— *Это слишком антропологическое решение проблемы?*

— Да, и слишком трудное для понимания. А буддизм признает множество богов; в Японии вы можете быть синтоистом. Можете верить в восемь миллионов богов и, кроме того, верить в учение Будды, а можете и не верить в его учение; можете исключить из своей

религии богов. Католицизм требует от вас принятия мифологии, особенно принятия догмы о Богочеловеке, а также о триедином Боге. Это последнее выше моего понимания. Если Бог — и Отец, и Сын, то, значит, его тридцатитрехлетнее пребывание на земле было просто-напросто каникулами, не так ли? Ведь он продолжал пребывать на небесах и в то же время являлся земным человеком и познал все радости и муки человеческие¹. И кроме того, познал крестную муку. Все это кажется невозможным; во всяком случае — для меня.

— *Но в любом случае вы сознаете, что между тем, что предлагает теология, и тем, что предлагает вера, — существует огромная разница.*

— Да, разумеется.

— *Нередко полагают, что теология связана с упадком веры, так как она становится защитницей веры тогда, когда той необходимо объяснить самое себя.*

— Уже много раз говорилось о том, что в Индии верующие не нуждаются в доказательствах реинкарнации, они просто-напросто верят в нее.

— *Да, это и есть вера.*

— Но у христиан есть четыре или пять доказательств существования Бога. Что доказывает, что сами теологи не слишком-то уверены в его существовании, не так ли? Ведь если что-либо начинают доказывать, значит, это требует доказательств. Если я скажу вам: три плюс четыре равняется семи, — вы, может быть, и не согласитесь со мной. Но если вы со мной согласны, то вам не нужно никаких доказательств, вы не станете подсчитывать шахматные фигуры, карты, животных, людей, книги, дома; нет, вам нет в этом необходимости. Но вот вам скажут: на Луне нашли

¹ В рассказе «Три версии содеянного Иудой» слова о тридцатитрехлетних каникулах Бога на земле Борхес приписал другу своей молодости Морису Абрамовичу (1901—1982).

камни, которые, если взять сперва три, а потом еще четыре, не будут равняться семи. Я написал об этом рассказ, о том, что существуют камни, «которых становится то больше, то меньше» и которые никогда не поддаются точному подсчету. Но подобные таинственные камни — это только нужная для рассказа выдумка, и ничего более. А рассказ этот называется «Синие тигры»¹.

— *Но в любом случае мне кажется важным провести разделительную черту между теологией и верой.*

— Да, теология призвана рационально объяснить веру.

— *То есть дать объяснение, чуждое самой вере.*

— Да, чуждое самой вере; вера возникла до любых рациональных объяснений.

— *Несомненно.*

— Святой Ансельм², человек истинно верующий, придумал онтологическое доказательство существования Бога. Молясь, он говорил Богу: «Есть люди, что не верят в Твое существование, дай мне доказательство своего существования для того, что я смог убедить их; а убедив, я спасу их души».

— *Но не для того, чтобы убедиться самому.*

— Нет; и Бог дал ему онтологическое доказательство; как мне кажется, самое уязвимое из всех доказательств существования Бога.

— *В своем эссе по поводу опровержения времени вы ставите чрезвычайно сложный вопрос: является ли мир реальным или нет. И делаете вывод, что если мир — реален, то вы действительно Борхес.*

— Да, верно; и это, разумеется, несколько печальный вывод. (Смеется.)

¹ Рассказ «Синие тигры» включен в книгу Борхеса «»5 августа 1983 года» (1983). Перевод Вс. Багно.

² Святой Ансельм (Ансельм Кентерберийский, 1033—1109) — христианский богослов.

— (Смеется.) *В этом я с вами не соглашусь.*

— Я предпочел бы стать кем-либо иным, но если бы я стал кем-либо иным, я бы захотел не быть этим иным; все, к сожалению, склонны считать себя единственным «я» или верят, что являются этим «я». Но никто из нас не знает, что такое «я». Недавно я читал буддистский катехизис «Вопросы царя Милинды». «Милинда» — это измененное на языке хинди имя «Менандр». Это несомненно. Первое, о чем говорит священнослужитель царю, — это о том, что никакого «я» не существует; итак, первый пункт буддистской веры: «я» не существует. Позже это же утверждали Юм, Шопенгауэр; у нас об отрицании «я» говорил Маседонио Фернандес¹. И я тоже склонен верить, что «я» не существует, хотя в подобном утверждении и есть противоречие, не так ли?

— *Да, конечно.*

— Поскольку тот, кто пришел к подобному убеждению, это именно я, а не мой ближний.

— *Борхес — всегда Борхес.*

— К сожалению, да... *(Оба смеются.)* Но если действительно существует реинкарнация, то в иной жизни я буду иным, правда, я не буду знать, что в нынешней жизни я был Борхесом, в этом я могу быть уверен. И я смогу прочитать свои произведения, в том числе и то, о чем мы с вами сейчас говорим.

— *Прочитать этот вывод, к которому вы пришли, беседуя сейчас о проблеме времени...*

— Время — тема бесконечная. Она столь же бесконечна, как и само время, не так ли?

— *Без сомнения.*

— Ведь мы не можем представить себе ни начало, ни конец времени. Если мы задумаемся о начальном мгновении, то что предшествовало ему?

¹ Фернандес Маседонио (1874—1952) — аргентинский писатель. Был другом и литературным наставником Борхеса.

— *Однако мы не можем представить себе и вечность.*

— Но святой Августин нашел такое решение проблемы: «Бог создал землю не во времени, а вместе со временем». Иначе говоря, первый миг творения полностью совпадает с первым мгновением времени. Правда, я не знаю, не является ли данная фраза просто-напросто удачной словесной игрой. Может быть, и нет; но в любом случае святой Августин, когда написал ее, мог чувствовать себя удовлетворенным, не правда ли? Когда Бог создал мир, он создал и время; первый миг творения — это и первый миг времени. Но я не уверен в том, что подобное утверждение способно разрешить проблему. Человек, без сомнения, тотчас задумывается о том, что должно было существовать мгновение, которое предшествовало бы первому. А тому, более первому, мгновению — другое; и так — до бесконечности.

— *Да, до бесконечности. Я вспоминаю, что однажды, когда мы с вами говорили о времени, вы сказали, что искусство и литература должны бы освободиться от проблемы времени.*

— Да, припоминаю; но думаю, что это был мой эвфемизм, я хотел сказать, что искусство и литература могут сделать нас вечными. Именно литература, а не «социология литературы», которой в последнее время нас пугают. Несомненно, сама литература. Она более важна, чем социология, поскольку искусство всегда является более важным, чем наука. Тем более если речь идет о весьма сомнительной науке.

— *Я вспомнил слова Рильке, которые он сказал одному поэту: пишите так, словно вы — вечны. И мне кажется... мне думается, что и ваше отношение к писательству таково.*

— Вероятно, так мы сможем стать вечными. Все возможно. Во всех нас есть что-то, что не зависит

ни от каких превратностей нашей судьбы. Человек способен осознать это тогда, когда с ним случается какое-либо несчастье; я, например, вспоминаю: когда меня оставила одна женщина, я был, что, впрочем, естественно, в отчаянии. А затем я подумал: то, что случилось,— какое отношение это имеет к писателю, которого звали Хорхе Луис Борхес и который жил в двадцатом веке? Иначе говоря, есть что-то во мне, есть что-то во мне вечное, что отдалено ото всех превратностей моей личной судьбы, от моего имени, моих любовей и несчастий. Думаю, что подобное ощущение свойственно всем, не так ли? И что подобное ощущение — истинно; оно — в таинственном истоке человека, и оно — превыше обстоятельств жизни.

— *В таком случае, мы можем уповать на вечность, хотя и не можем постичь, что это такое.*

— Нет, сама возможность быть вечным не является для нас чем-то отдаленным во времени, она в нас — всегда. Иначе говоря, мы всегда должны ощущать себя вечными.

— *Вечность — наша современница.*

— Да, она — наша современница; и кроме того, она также — и прошлое, и грядущее.

Хорхе Луис Борхес, Освальдо Феррари

Б83 Новая встреча. Неизданные беседы /Пер. с исп. В. Андреева.— СПб.: «Симпозиум», 2004.— 234 с.

ISBN 5-89091-243-7

В беседах с Освальдо Феррари великий писатель, подтверждая свою блестящую эрудицию, предстает как непревзойденный мастер устного жанра.

**Хорхе Луис Борхес
Освальдо Феррари**

Новая встреча
Неизданные беседы

Редактор *В. А. Петров*
Художник *А. Л. Бондаренко*
Технический редактор *Е. И. Каплунова*
Верстка *И. В. Сомсикова*
Корректор *Е. Д. Шнитникова*

Издательство «Симпозиум».
190000, Санкт-Петербург, ул. Малая Морская, 18.
Тел./факс +7 (812) 314-46-13; 595-44-22
e-mail: symposium@online.ru

Подписано в печать 26.11.03. Формат 84×108/32.
Гарнитура Ньютон. Печать высокая. Усл. печ. л. 12,6.
Тираж 3000 экз. Заказ № 1168.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ФГУП «Печатный двор» Министерства РФ по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

Мартин Эмис Успех

«В юности всех тянет писать — стихи, пьесы, рассказы. Писателями становятся те, кто на этом заикливается», — считает Мартин Эмис (р. 1949), писатель, сын писателя. Литератор по рождению, образованию и роду занятий, Эмис бравирует своим блестящим знанием языка. Изошренность его стиля позволяет критикам ставить имя Эмиса в один ряд с именами таких виртуозов языковой игры как Набоков и Джойс. Боясь впасть в литературную зависимость от своего отца, знаменитого Кингсли Эмиса, сам Мартин породил многочисленных эпигонов, заслужив тем самым неофициальный титул самой влиятельной фигуры в современной английской литературе.

Они родились почти в один день, в похожих семьях, но жизнь одного началась со сказки, другого — с кошмара. Они выросли в одном доме, но крепче былой дружбы и общего детства их связали узы зависти, соперничества в любви — и, в конце концов, мести.

«Успех» — грустная и жестокая история двух названных братьев, так и не сумевших достучаться друг до друга. Даже когда по иронии судьбы им приходится обменяться всем — характерами, привычками, образом жизни, — и прошлые кошмары одного становятся настоящим для другого.

Аласдар Грэй
Из истории одного мира

рассказы о событиях правдоподобных,
но так и не произошедших
с древнейших времен и до конца света

Аласдар Грэй (р. 1934) — современный шотландский писатель и художник. Его хвалят за широту взглядов, необыкновенную эрудицию, острый ум и едкий юмор, за умение создавать необычные, сильные образы и упрекают за излишнюю привязанность к шотландской литературной традиции и скрытую мрачность.

Рассказы сборника «Из истории одного мира» позволяют заглянуть в «необычное и многонаселенное место» — так критики характеризуют сознание писателя. Здесь есть и эпос, и опасно похожая на правду пародия, и ироничные рассказы о «великом шотландском прошлом», и печальная восточная история об искусстве и политике. Авторские рисунки вплетаются в текст и становятся частью повествования. До конца книги читателя не покидает ощущение игры, радостной, но серьезной и, временами, грустной, как любая настоящая литература.

Формат 84×108/32; 336 стр.

Вышел в свет.

Майлз на Гапалинь
(Бриан О'Нуаллан)
Поющие Лазаря,
или На редкость бедные люди

Майлз на Гапалинь (1940–1966) — литературная маска ирландского писателя Бриана О'Нуаллана, известного также под именем Флэнна О'Брайена. Русский читатель впервые получает возможность познакомиться с его романом «Поющие Лазаря, или На редкость бедные люди» (1940) — ирландской «Историей одного города». Это произведение обеспечило ирландской команде Корка Дорха звание второго (наряду с нашими глуповцами) финалиста в Чемпионате мира по нелепости и абсурду. Соперничество России и Ирландии в пьянстве, бесконечном создании трудностей и героическом их преодолении, удовлетворении необоснованных мессианских претензий и безобидном (не всегда, впрочем) историческом абсурдизме уходит корнями в далекое прошлое. Сегодня у читателя есть возможность рассудить давний спор и решить наконец, кто из финалистов более достоин звания победителя.

Формат 76×90/32; 176 стр.

Вышел в свет.

**По коммерческим вопросам,
а также по вопросам оптовой торговли
обращаться:**

в С.-Петербурге: тел./факс +7 (812) 314-4613; 595-4442

в Москве: тел./факс (095) 207-5362

E-mail: symposium@online.ru

В розницу книги издательства «Symposium» реализуют:

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ДОМ КНИГИ»

(Невский пр., 28; тел. 318-6794)

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ КНИЖНАЯ ЯРМАРКА
в ДК им. Н.К.Крупской**

(пр. Обуховской обороны, 105; 2-й этаж,
места №№ 6, 83)

**Книги издательства «Symposium»
в МОСКВЕ реализуют:**

оптом и в розницу

«АЛИН-ПРЕСС»

ул. Гиляровского, 1; тел. 207-5362;

E-mail: bsgpress@mtu-net.ru

книжный клуб в «Олимпийском», №№ 128, 173а, 295

в розницу:

ТОРГОВЫЙ ДОМ «БИБЛИО-ГЛОБУС»

(ул. Мясницкая, 6; тел. 928-3567)

«МОСКОВСКИЙ ДОМ КНИГИ»

(ул. Новый Арбат, 8; тел. 290-4507)

КНИЖНЫЙ МАГАЗИН «МОСКВА»

(ул. Тверская, 8; тел. 229-6483)

JORGE LUIS BORGES

[ia]

symposium

Новая встреча

Неизданные беседы

OSVALDO

FERRARI

“Мы смотрели глазами Борхеса на многообразие его мира”: так определяет Освальдо Феррари суть своих бесед с известнейшим из аргентинцев.

Неожиданный Борхес — самое подходящее определение для этой книги. Признанный писатель раскрывается здесь как мастер устного жанра, непринужденного и доверительного диалога. Подкрепляя славу Борхеса-эрудита, Борхеса-литератора, эти беседы добавляют множество драгоценных подробностей к облику Борхеса-человека.



9 795890 912434