

Вот что плохо в книгах, которые не публикуешь:
их всю жизнь приходится переписывать.

*Альфонсо Рейес.
«Гонгорианские вопросы», 60*

Предисловие

Тексты, собранные в этой книге, не нуждаются в подробных разъяснениях. «Повествовательное искусство и магия», «Фильмы» и «Допущение реальности» отвечают одним и тем же требованиям и, полагая, вполне согласуются между собой. «Наши недостатки» — не грубое упражнение в жанре памфлета, как высказались некоторые, но весьма сдержанный и скорбный очерк, описывающий наши не самые славные черты¹. «Оправдание каббалы» и «В защиту Лже-Василица» суть смиренные упражнения в анахронизме: они не восстанавливают в правах тяжелое прошлое, но взаимодействуют и полемизируют с ним. «Продолжительность ада» свидетельствует о моем постоянном интересе и критическом отношении к некоторым спорным вопросам в области теологии. То же можно сказать и об «Одной из последних версий реальности». «Поль Грусак» стоит наименьшего внимания среди всех текстов. В эссе, озаглавленном «Другой Уитмен», я сознательно умалчиваю о той страсти, которую будит во мне эта тема; сожалею, что не выделил должным образом многочисленные риторические изобретения поэта — определенно, более прекрасные и породившие больше подражаний, чем новации Малларме или Суинберна. Главное достоинство «Вечного состязания Ахилла и черепахи» — собранные в нем различные сведения и концепции. Мои «Толкования Гомера» — это первая работа (и я не думаю, что

¹ Текст, ныне представляющийся мне очень слабым, не входит в настоящее переиздание. — *Примечание автора к изданию 1955 г.*

Хорхе Луис Борхес

когда-нибудь появится вторая) неуверенного в себе эллиниста.

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

Буэнос-Айрес, 1932

ПОЭЗИЯ ГАУЧО

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

Мои предшественники на этом попрizzi ограничивались одной составляющей: пастушеской жизнью, типичной для горных склонов и пампы. Этой составляющей, бесспорно приводящей к ораторской плавности и живописным отступлениям, недостаточно; пастушеская жизнь типична для многих областей Америки, от Монтаны и Орегона до Чили, однако эти области до сего дня категорически воздерживаются от составления своего «Мартина Фьерро». Получается, что сурового пастуха и пустынной местности не хватает. Ковбой, несмотря на документальные книги Уилла Джеймса и на все упорство кинематографа, имеет в литературе своей страны меньше веса, нежели люди Среднего Запада или чернокожие с Юга... Выводить литературу гаучо из ее предмета, то есть из самого гаучо, — значит устраивать путаницу, искажающую очевидную правду. Для формирования этого жанра не менее важным, чем пампа и холмы, был городской характер Буэнос-Айреса и Монтевидео. Война за независимость, война

с Бразилией, другие войны самого разного свойства заставили людей гражданской формации проникнуться духом гаучо; и вот из случайного сопряжения двух этих образов жизни, из удивления, который один вызывал в другом, и родилась литература гаучо. Поносить (а некоторые так и делали) Хуана Круса Варелу или Франсиско Акуню де Фигероа за то, что они не пробовали себя в литературе гаучо или не изобрели ее, — это глупость: без их высококультурных од и эпиграмм Мартин Фьерро пятьдесят лет спустя не убил бы негра в приграничной пульперии. Вот насколько протяженно и неисчислимо искусство, насколько таинственна его игра. Обвинять литературу гаучо в неподлинности и неправдоподобии на том основании, что ее создавали не гаучо, — это педантство и нелепость; и все-таки ни один представитель этого жанра не избежал обвинения в фальши — либо от современников, либо от грядущих поколений. Так, например, по мнению Лугонеса, Анисето, которого создал Аскасуби, — это «незадачливая смесь философа-недоучки и пустомели»; по мнению Висенте Росси, «персонажи „Фауста“ — два болтливых пьяницы», Вискача — «старый помешанный поденщик», Фьерро — это «монашек-федерал, бородатый орибист в широченных штанах». Подобные определения, ясное дело, суть курьезы изобретательности; слабым и прямым оправданием может служить только то, что всякий литературный гаучо (всякий литературный персонаж) так или иначе представляет писателя, который его выдумал. Не раз было говорено, что герои Шекспира независимы от Шекспира, однако же для Бернарда Шоу «„Макбет“ — это трагедия современного просвещенного человека — убийцы и клиента ведьм...». Касательно большей или меньшей достоверности выдуманных гаучо следует, наверное, заметить, что почти для всех нас гаучо — это идеальная, прототипическая сущность. И отсюда дилемма: если фигура, предлагаемая нам автором, в точности совпадает с этим прототипом, мы почитаем ее затасканной и условной; если же они различаются, мы чувствуем себя обманутыми, облапошенными. Позже мы убедимся, что из всех героев этой поэзии самый индивидуальный — это Фьерро, он

меньше всех соответствует традиции. Искусство всегда стремится к индивидуальному и конкретному, искусству чужд Платон.

А теперь я приступаю к последовательному обзору поэтов.

Зачинателем, Адамом, является Бартоломе Идальго из Монтевидео. То обстоятельство, что в 1810 году он был цирюльником, всегда изумляло критиков: Лугонес, который его недолюбливал, пользовался словом «стригаль»; Рохас, который его восхвалял, не мог обойтись без «брадобрея». Одним росчерком пера он превращает Идальго в пайядора, и описание его идет по восходящей, с накоплением подробнейших воображаемых деталей: «широкие штаны надеты поверх подштанников с кружевной оборочкой понизу; шпоры на истертых сапогах гаучо-кабальеро; запахнутая на груди темная рубаша, раздуваемая ветром пампы; поле широкой шляпы, приподнятое надо лбом, как будто он все время несется галопом по родной земле; бородатое лицо, облагороженное взглядом, коему ведомы пути безбрежности и славы». Для меня куда живее, чем эти живописные портняжные подробности, два обстоятельства, также отмеченные Рохасом: тот факт, что, прежде чем выдумать управляющего Хасинто Чано и гаучо Рамона Контрераса, он сочинил — невозможное обстоятельство в биографии пайядора — множество сонетов и правильных од. Карлос Роксло считает, что сельские сочинения Идальго «до сих пор не превзойдены никем из тех, кто пыжился им подражать». Я считаю, все как раз наоборот: я считаю, что Идальго был превзойден многими и теперь его диалоги обретаются на грани забвения. А еще я думаю, что его парадоксальная слава как раз и основана на этом долговечном и разнообразном превосходстве потомков. Идальго продолжает жить в других, Идальго в какой-то степени и есть другие. Мой краткий опыт рассказчика убедил меня: когда знаешь, как персонаж говорит, — ты знаешь, кто он есть; когда ты открываешь его интонацию, его голос, его особый синтаксис — ты открыл его судьбу. Бартоломе Идальго открывает интонацию гау-

чо, и это много. Я не буду повторять его строки, иначе мы бы неизбежно впали в анахронизм осуждения, пользуясь в качестве канона строками его знаменитых последователей. Мне достаточно напомнить, что в других мелодиях, которые мы услышим, звучит голос Идальго — бессмертный, потаенный и скромный.

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

Аскасуби при жизни был «Беранже с Рио-де-ла-Платы»; после смерти он стал неявным предшественником Эрнандеса. Как мы видим, оба определения превращают Аскасуби всего-навсего в черновик — ошибшийся то ли временем, то ли пространством, — черновик судьбы другого человека. Первое современное определение не причинило ему вреда: те, кто использовал это прозвище, имели непосредственное представление о том, кто такой Аскасуби, и достаточно свидетельств о другом, о французе; теперь же два понятия режут его на куски. Честная слава Беранже закатилась, хотя у него и сейчас есть три колонки в «Британской энциклопедии», подписанные ни больше ни меньше как самим Стивенсоном; а слава Аскасуби... Второе же определение (предтеча или провозвестник «Мартина Фьерро») — это благоглупость: сходство произведений случайно, сходство замыслов вообще отсутствует. Любопытна сама причина этого заблуждения. Когда первого издания Аскасуби (1872 года) в книжных лавках не осталось вообще, а издание 1900 года сделалось редкостью, издательство «La Cultura Argentina» решило порадовать читателей выпуском какой-нибудь из его книг. По причинам объема и серьезности был выбран «Сантос Вега», непреодолимая твердыня из тринадцати тысяч стихов, произведение, которое вечно пытаются взять приступом и вечно откладывают на потом. Раздраженным и отчаявшимся читателям пришлось прибегнуть к этому благозвучному синониму почтенной беспомощности: к идее

предтечи. Представлять Аскасуби предтечей его прямого ученика, Эстанислао дель Кампо, — это было бы слишком очевидно, и тогда его решили породнить с Хосе Эрнандесом. Слабым местом этого проекта являлась одна малость, которую мы обдумаем позже: превосходство Аскасуби-предтечи в тех редких случаях — описание рассвета, набег индейцев, — когда темы совпадают. Никто не останавливался на этом парадоксе, никто не шагнул дальше очевидного сопоставления: в целом Аскасуби проигрывает. (Я пишу эти строки не без угрызений совести, одним из таких рассеянных критиков был я сам, автор нескольких бесполезных замечаний о поэзии Аскасуби.) Однако же, если дать себе труд поразмыслить над задачами, которые ставили себе два писателя, окажется, что нередкое и частичное превосходство Анисето вполне предсказуемо. Какую цель ставил перед собой Эрнандес? Одну, наиконкретнейшую: история судьбы Мартина Фьерро, рассказанная им самим. Мы воспринимаем не события, а крестьянина Мартина Фьерро, который их излагает. Вот почему отсутствие или сглаживание локального колорита станет характерной особенностью Эрнандеса. Он не задерживается на описании дня и ночи, на мастях лошадей: такая предрасположенность нашей скотоводческой литературы соответствует британской страсти к маршрутам, снастям и маневрам в их морской литературе (море — это ведь английская пампа). Эрнандес не скрывает реальности, он просто использует ее в функции характеристики своего героя. (Точно так же Джозеф Конрад поступает с морским пейзажем.) Вот почему многочисленные танцы, по необходимости присутствующие в рассказе, нигде не описываются. Аскасуби, напротив, ставит своей задачей прямую передачу танца, порывистой игры тел, которые постигают друг друга («Паулино Лусеро», с. 204):

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

Хорхе Луис Борхес

так и прет напролом!
Коль она до зари не уймется,
то, гляди, наживет перелом
или просто сотрется!

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

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

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

Но когда индейцы валят,
дело ясно наперед:
все зверье о том сигналит,
в тучах пыли так и прет.
Убегают, зубы скалят
стаи одичалых псов;
страусы среди волков,
лисы, пумы и олени —
все несутся в испуге
прямо попромеж домов.
Пастухи овец спасают,
сами позади бегут,
терутеру там и тут
заполошные порхают.
Но верней предупреждают,
что беда пришла лихая,

остальных опережая,
утки-чайя: эту весть
первыми несут окрест,
слышно в пампе: «Чайя! Чайя!»
Растревожены все норы,
паника среди зверей:
страшна поступь дикарей.
Тучи пыли, словно горы,
заполняют все просторы,
а за ними — рысью частой
на конях лихих гривастых,
полумесяцем-дугой,
вереща наперебой,
скачет злой народ кудластый.

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

В охваченном войной Монтевидео Аскасуби был певцом счастливой ярости. Ювеналово «*facit indignatio versum*»¹ не объясняет нам стиля Аскасуби; он — забияка до мозга костей, но, ругаясь, Аскасуби чувствует себя так раскованно и привольно, что злословие его кажется развлечением, праздником, наслаждением от брани. Достаточно прочесть одну лишь десиму 1849 года («Паулино Лусеро», с. 336):

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

¹ «Порождается стих возмущеньем» (лат.).

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

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

Жеребец-десятилетка
необъезженный гулял,
наш дон Фругос на Каганче
это дело поменял:

бока намял,
выбрал кнут похлеще,
вконец загнал.

За Восточных, за Восточных жизнь отдать готов,
лучше нет объездчиков, храбрее молодцов.

Да здравствует Ривера, да здравствует Лавалье!

А Росаса не жалко — все равно каналья.

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

Идем на Энтре-Риос, там Овчинка ждет,

посмотрим, как завертится этот оборот:

там Фругос дотанцует то, что начал без ошибки,

а генерал Лавалье сыграет нам на скрипке.

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

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

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

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

А под ним — скакун ретивый,
легконогий, молодой.
Споро едет наш герой:
конь пятнистый, горделивый
мчит его по-над землей¹.

Или возьмем описание человеческой фигуры («Анисето Эль-Гальо», с. 147):

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

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

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

¹ Перевод Б. Ковалева.

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

Конец цитаты из Груссака. Всем известно, что этот высокоученый писатель почитал обязательным презрение при обхождении с обыкновенными южноамериканцами; в случае с Эстанислао дель Кампо (которого Груссак именует «пайядором из адвокатской конторы») он добавляет к этому презрению еще и подлог, искажающий истину. Он коварно объявляет дель Кампо государственным служа-

щим, абсолютно забывая, что тот сражался при осаде Буэнос-Айреса, в битве при Сепеде, при Павоне и во время революции 74-го года. Один из моих дедов, унитарий, воевавший бок о бок с дель Кампо, любил вспоминать, что тот перед сражением всегда надевал парадный мундир и, приложив правую руку к своему кепи, салютовал первым пулям, выпущенным в битве при Павоне.

«Фауст» получил весьма противоречивые оценки. Каликсто Ойуэла, всегдашний недоброжелатель поэзии гаучо, назвал «Фауста» сокровищем. По его словам, «Фауст», подобно наивным стихам пастухов, мог бы обойтись без типографского тиража, потому что он живет в людской памяти. Главным образом — в памяти многих женщин. И это вовсе не порицание: есть неоспоримо значительные писатели — Марсель Пруст, Д. Г. Лоуренс, Вирджиния Вулф, — которые нравятся женщинам больше, чем мужчинам... Хулители «Фауста» обвиняют его в безграмотности и фальши. Даже масть лошади главного героя сделалась объектом изучения и осуждения. В 1896 году Рафаэль Эрнандес, брат Хосе Эрнандеса, писал: «Этот жеребчик *масти розово-соловой*, как раз такой, какой никогда не бывает у жеребцов; добиться этого так же редко, как найти трехцветного кота»; в 1916 году Эрнандесу вторит Лугонес: «Ни один состоятельный наездник-креол, каков и есть главный герой, в жизни не сядет на розово-солового жеребца: это навеки презренное животное, удел которого — возить воду на ранчо или носить на себе малолетних посыльных». Не избежали приговора и последние строки знаменитой начальной десимы:

Он любого жеребца
обуздает удилами.

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

Я считаю себя недостойным вмешиваться в эти деревенские споры; в таких делах я смыслю меньше, чем осмеянный Эстанислао дель Кампо. Я всего-навсего осмелюсь признаться: хотя самые ортодоксальные гаучо и презирают розово-соловый цвет, строка «масти розово-соловой» таинственным образом мне нравится. Под подозрением оказывалось также и то обстоятельство, что деревенщина сумел осмыслить и пересказать оперный сюжет. Те, кто высказывается на этот счет, забывают, что всякое искусство условно; условна и биографическая пайяда о Мартине Фьерро.

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

Ближе к Аскасуби, чем к Эстанислао дель Кампо, ближе к Эрнандесу, чем к Аскасуби, находится автор, чье творчество я намерен рассмотреть: Антонио Луссич. Насколько мне известно, существует лишь два кратких очерка его творчества и ни один из них не полон. Привожу целиком первый очерк, которого хватило, чтобы возбудить мое любопытство. Он был написан Лугонесом и помещен на 189-й странице сборника «Эль Пайядор»:

«Дон Антонио Луссич, недавно выпустивший книгу, высоко оцененную Эрнандесом, „Три восточных гаучо“, вывел на сцену типичных гаучо времен уругвайской революции, так называемой „кампании Апарисио“; как представляется, Луссич придал Эрнандесу очень своевремен-

ный стимул. Получение книги „Три гаучо“ оказалось для Эрнандеса как нельзя кстати. Произведение сеньора Луссича было отпечатано в Буэнос-Айресе в типографии „Трибуна“ 14 июня 1872 года. Ответное письмо Эрнандеса, в котором он благодарит за отправку книги, датируется 20-м числом того же месяца того же года. „Мартин Фьерро“ появился в декабре. Стихи сеньора Луссича, залихватские и соответствующие общим представлениям о языке и стиле крестьянина, выстаивались в четверостишия, редондилы, десимы и те самые секстины, которые Эрнандес избрал в качестве наиболее типичных для пайядора».

Перед нами нешуточная похвала — наивысшая, если принять во внимание националистический посыл Лугонеса, его задачу превознести «Мартина Фьерро» и безоговорочно принизить Бартоломе Идальго, Аскасуби, Эстанислао дель Кампо, Рикардо Гуиральдеса и Эчеверрию. Второй очерк, несопоставимый с первым ни по сдержанности, ни по объему, приводится в «Критической истории уругвайской литературы» Карлоса Роксло. «Муза Луссича, — как читаем мы на 242-й странице второго тома, — на редкость потаскана и обитает в тюрьме прозаизмов; его описания лишены яркого живописного многоцветия».

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

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

суби), предвосхищают «Мартина Фьерро» — и по интонации, и по событиям, и по самим словам.

Я не намерен скупиться на цитаты, ведь мне известно, что поэма Луссича, можно сказать, не издана.

Вызов читается уже в таких вот десимах:

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

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

Лассо я крутить мастак,
есть и удаль, и сноровка,
с болас управляюсь ловко,
кто еще сумеет так?
И копьё, скажу без врак,
я кидаю всем на диво.
Меж людей хожу спесиво,
отвечаю резко, грубо,
только сабля мне не люба:
насмерть рубит, некрасиво.

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

Были кони, домик был,
ранчо, овцы для достатка...

Обсуждение

я держал удачу хватко,
а теперь и след простыл!

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

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

Эрнандес напишет:

Жили мы с женой в достатке:
дом был, утварь и стада.
Как птенцы в тепле гнезда,
мирно подрастали дети...
Нынче я один на свете —
все исчезло без следа¹.

Луссич напишет:

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

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

¹ Перевод М. Донского.

Хорхе Луис Борхес

сберегу от грозной доли
каждый гвоздь и безделушку.

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

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

Ярче солнца жеребец,
легче света, крепок, ловок,
и для ихних потасовок
был он слишком молодец!
Жаром пышет удалец,
а подковы, что на нем,
отливают серебром,
как луна над горным кряжем.
Был я счастлив, прямо скажем:
я гордился тем конем.

Эрнандес напишет:

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

СОДЕРЖАНИЕ

Обсуждение

Предисловие. <i>Перевод Б. Ковалева</i>	7
Поэзия гаучо. <i>Перевод К. Корконосенко</i>	9
Одна из последних версий реальности <i>Перевод Б. Дубина</i>	33
Суеверная этика читателя <i>Перевод Б. Ковалева, К. Корконосенко</i>	38
Другой Уитмен. <i>Перевод Б. Дубина</i>	43
Оправдание каббалы. <i>Перевод Вс. Багно</i>	47
В защиту Лже-Василида. <i>Перевод Б. Ковалева</i>	52
Допущение реальности. <i>Перевод Б. Дубина</i>	58
Фильмы. <i>Перевод Б. Ковалева, К. Корконосенко</i>	65
Повествовательное искусство и магия <i>Перевод К. Корконосенко</i>	70
Поль Грусак. <i>Перевод Б. Дубина</i>	80
Продолжительность ада. <i>Перевод Б. Дубина</i>	83
Толкования Гомера. <i>Перевод Б. Ковалева, К. Корконосенко</i>	88
Вечное состязание Ахилла и черепахи <i>Перевод Е. Лысенко</i>	96
Несколько слов об Уолте Уитмене. <i>Перевод Б. Дубина</i>	103
Аватары черепахи. <i>Перевод К. Корконосенко</i>	111
Оправдание «Буvara и Пекюше». <i>Перевод Б. Дубина</i>	119
Флобер как образец писательского удела <i>Перевод Б. Дубина</i>	125
Аргентинский писатель и традиция <i>Перевод А. Кофмана</i>	130

Заметки

Уэллс и притчи. <i>Перевод Б. Дубина</i>	139
Эдвард Каснер и Джеймс Ньюмен «Математика и воображение». <i>Перевод Б. Дубина</i>	140
Джеральд Херд «Страдание, биология и время» <i>Перевод Б. Дубина</i>	142
Гилберт Уотерхауз «Краткая история немецкой литературы». <i>Перевод Б. Дубина</i>	145
Лесли Узерхед «После смерти». <i>Перевод Б. Дубина</i>	147
М. Дэвидсон «Спор о свободе воли» <i>Перевод Б. Дубина</i>	148
О дубляже. <i>Перевод Б. Ковалева, К. Корконосенко</i>	151
Очередное превращение доктора Джекила и Эдварда Хайда. <i>Перевод Б. Дубина</i>	152

Новые расследования

Стена и книги. <i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	157
Сфера Паскаля. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	160
Цветок Кольриджа. <i>Перевод Б. Дубина</i>	164
Сон Кольриджа. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	168
Время и Дж. У. Данн. <i>Перевод Б. Ковалева</i>	173
Сотворение мира и Ф. Г. Госсе. <i>Перевод Б. Ковалева</i>	178
Тревоги доктора Америко Кастро <i>Перевод Б. Ковалева, К. Корконосенко</i>	183
Наш бедный индивидуализм <i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	189
Кеведо. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	192
Скрытая магия в «Дон Кихоте». <i>Перевод Е. Лысенко</i>	200
Натаниэль Готорн. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	204
Валери как символ. <i>Перевод Б. Дубина</i>	226
Загадка Эдварда Фитцджеральда. <i>Перевод Б. Дубина</i>	229
Об Оскаре Уайльде. <i>Перевод Б. Дубина</i>	233
О Честертоне. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	237

Содержание

Ранний Уэллс. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	241
«Биатанатос». <i>Перевод Б. Ковалева</i>	245
Паскаль. <i>Перевод Б. Дубина</i>	250
Аналитический язык Джона Уилкинса <i>Перевод Е. Лысенко</i>	254
Кафка и его предшественники. <i>Перевод Б. Дубина</i>	259
О культе книг. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	262
Соловей Джона Китса. <i>Перевод Б. Дубина</i>	268
Зеркало загадок. <i>Перевод Вс. Багно</i>	272
Две книги. <i>Перевод Б. Дубина</i>	277
Комментарий к 23 августа 1944 года. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	283
О «Ватек» Уильяма Бекфорда. <i>Перевод Б. Дубина</i>	286
О книге «The Purple Land». <i>Перевод Б. Дубина</i>	291
От некто к никто. <i>Перевод В. Резник</i>	296
Версии одной легенды. <i>Перевод В. Резник</i>	300
От аллегорий к романам. <i>Перевод Б. Ковалева</i>	306
Несколько слов по поводу (или вокруг) Бернарда Шоу <i>Перевод Б. Дубина</i>	311
Отголоски одного имени. <i>Перевод В. Резник</i>	316
Стыд истории. <i>Перевод К. Корконосенко</i>	321
Новое опровержение времени. <i>Перевод Б. Дубина</i>	325
По поводу классиков. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	345
Послесловие. <i>Перевод Б. Ковалева</i>	348
Танго. Четыре лекции	
<i>Перевод К. Корконосенко</i>	349
Примечания. Б. Дубин, Б. Ковалев, К. Корконосенко	418

Борхес Х. Л.

Б 83 Зеркало загадок / Хорхе Луис Борхес ; пер. с исп. В. Багно, Б. Дубина, Б. Ковалева и др. — М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2022. — 480 с.

ISBN 978-5-389-21155-1

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

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

УДК 821.134.2(8)
ББК 84(7Арг)-44

Литературно-художественное издание

ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС
ЗЕРКАЛО ЗАГАДОК

Ответственный редактор Кирилл Красник
Художественный редактор Вадим Пожидаев-мл.
Технический редактор Татьяна Раткевич
Компьютерная верстка Анны Скурихиной
Корректоры Валерий Камендо, Маргарита Ахметова

Подписано в печать 11.05.2022. Формат издания 84 × 108^{1/32}.
Печать офсетная. Тираж 4000 экз. Усл. печ. л. 25,2.
Заказ № .

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

16+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» —
обладатель товарного знака „Издательство КоЛибри“
115093, г. Москва, ул. Павловская, д. 7, эт. 2, пом. III, ком. № 1
Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
в Санкт-Петербурге

191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А
Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт».
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1,
комплекс № 3А.
www.pareto-print.ru



Y-CHM-30086-01-R