

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

*Альфонсо Рейес.
«Гонгоррианские 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-Василида» 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

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

в нем различные сведения и концепции. Мои «Толкования Гомера» — это первая работа (и я не думаю, что когда-нибудь появится вторая) неуверенного в себе эллиниста.

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

Буэнос-Айрес, 1932

ПОЭЗИЯ ГАУЧО

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

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

ния 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 Акунью 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 неправдоподобию на том основании, что ее создавали не гаучо, — это педанство 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, бородастый 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, предлагае-

мая 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 оборкой понизу; шпоры на истертых сапогах гаучо-кабальеро; запахнутая на груди темная рубаша, раздуваемая ветром пампы; поле широкой шляпы, приподнятое надо лбом, как будто он все время несется галопом по родной земле; бородатое лицо, облагороженное взглядом, коему ведомы пути безбрежности и славы». Для меня куда живее, чем эти живописные портняжные подробности, два обстоятельства, также отмеченные Рохасом: тот факт, что, прежде чем выдумать управляющего Хасинто Чано и гаучо Рамона Контрераса, он сочинил — невозможное обстоятельство в биографии пайядора — множество сонетов и правильных од. Карлос Роксло считает, что сельские сочинения Идальго «до сих пор не превзойдены никем из тех, кто пыжился им подражать». Я считаю, все как раз наоборот: я считаю, что Идальго был превзойден многими и теперь его диалоги обретаются на грани забвения. А еще я думаю, что его парадоксальная слава как раз и основана на этом долговеч-

ном и разнообразном превосходстве потомков. Идальго продолжает жить в других, Идальго в какой-то степени и есть другие. Мой краткий опыт рассказчика убедил меня: когда знаешь, как персонаж говорит, — ты знаешь, кто он есть; когда ты открываешь его интонацию, его голос, его особый синтаксис — ты открыл его судьбу. Бартоломе Идальго открывает интонацию гаучо, и это много. Я не буду повторять его строки, иначе мы бы неизбежно впали в анахронизм осуждения, пользуясь в качестве канона строками его знаменитых последователей. Мне достаточно напомнить, что в других мелодиях, которые мы услышим, звучит голос Идальго — бесмертный, 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 из-

дание 1900 года сделалось редкостью, издательство «La Cultura Argentina» решило порадовать читателей выпуском какой-нибудь из его книг. По причинам объема и серьезности был выбран «Сантос Вега», непреодолимая твердыня из тринадцати тысяч стихов, произведение, которое вечно пытаются взять приступом и вечно откладывают на потом. Раздраженным и отчаявшимся читателям пришлось прибегнуть к этому благозвучному синониму почтенной беспомощности: к идее предтечи. Представлять Аскасуби предтечей его прямого ученика, Эстанислао дель Кампо, — это было бы слишком очевидно, и тогда его решили породнить с Хосе Эрнандесом. Слабым местом этого проекта являлась одна малость, которую мы обдумаем позже: превосходство Аскасуби-предтечи в тех редких случаях — описание рассвета, набег индейцев, — когда темы совпадают. Никто не останавливался на этом парадоксе, никто не шагнул дальше очевидного сопоставления: в целом Аскасуби проигрывает. (Я пишу эти строки не без угрызений совести, одним из таких рассеянных критиков был я сам, автор нескольких бесполезных замечаний о поэзии Аскасуби.) Однако же, если дать себе труд поразмыслить над задачами, которые ставили себе два писателя, окажется, что нередкое и частичное превосходство Анисето вполне предсказуемо. Какую цель ставил перед собой Эрнандес? Одну, наиконкретнейшую: история судьбы Мартина Фьерро, рассказанная им самим. Мы воспринимаем не события, а крестьянина Мартина Фьерро, который их излагает. Вот почему отсутствие или сглаживание локального колорита станет характерной особенностью Эрнандеса. Он не задерживается на описании дня и ночи, на мастьях лошадей: такая предрасположенность нашей скотоводческой литературы соответствует британской страсти к маршрутам, снастям и маневрам в их морской литературе (море — это ведь английская пампа). Эрнандес не скрывает реальности, он просто использует ее в функции характеристики своего героя. (Точно так же Джозеф Конрад поступает с морским пей-

зажем.) Вот почему многочисленные танцы, по необходимости присутствующие в рассказе, нигде не описываются. Аскасуби, напротив, ставит своей задачей прямую передачу танца, порывистой игры тел, которые постигают друг друга («Паулино Лусеро», с. 204):

Пригласил тогда танцевать
Риту Росу лихой дружок,
и взялись они заплетать —
где полкруга, а где кружок.
Ай девчонка, какая стать,
как вихляет бедром,
так и прет напролом!
Коль она до зари не уймется,
то, гляди, наживет перелом
или просто сотрется!

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

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

Не менее показательным 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 сигналист,

в тучах пыли так и прет.
Убегают, зубы скалят
стаи одичалых псов;
страусы среди волков,
лисы, пумы и олени —
все несутся в испуленьи
прямо попромеж домов.
Пастухи овец спасают,
сами позади бегут,
терутеру там и тут
заполoshные 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.

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

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

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

бока намял,
выбрал кнут похлеще,
вконец загнал.

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

Да здравствует Ривера, да здравствует Лавалье!

А Росаса не жалко — все равно каналья.

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

¹ «Порождается стих возмущением» (лат.).

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>	35
Суеверная этика читателя <i>Перевод Б. Ковалева, К. Корконосенко</i>	41
Другой Уитмен. <i>Перевод Б. Дубина</i>	46
Оправдание каббалы. <i>Перевод Вс. Багно</i>	51
В защиту Лже-Василида. <i>Перевод Б. Ковалева</i>	56
Допущение реальности. <i>Перевод Б. Дубина</i>	62
Фильмы. <i>Перевод Б. Ковалева, К. Корконосенко</i>	69
Повествовательное искусство и магия <i>Перевод К. Корконосенко</i>	75
Поль Груссак. <i>Перевод Б. Дубина</i>	86
Продолжительность ада. <i>Перевод Б. Дубина</i>	89
Толкования Гомера <i>Перевод Б. Ковалева, К. Корконосенко</i>	95
Вечное состязание Ахилла и черепахи <i>Перевод Е. Лысенко</i>	103
Несколько слов об Уолте Уитмене. <i>Перевод Б. Дубина</i>	111
Аватары черепахи. <i>Перевод К. Корконосенко</i>	119
Оправдание «Бувара и Пекюше». <i>Перевод Б. Дубина</i>	128
Флобер как образец писательского удела <i>Перевод Б. Дубина</i>	134

Аргентинский писатель и традиция <i>Перевод А. Кофмана</i>	139
---	-----

Заметки

Уэллс и притчи. <i>Перевод Б. Дубина</i>	150
Эдвард Каснер и Джеймс Ньюмен «Математика и воображение». <i>Перевод Б. Дубина</i>	152
Джеральд Херд «Страдание, биология и время» <i>Перевод Б. Дубина</i>	153
Гилберт Уотерхауз «Краткая история немецкой литературы». <i>Перевод Б. Дубина</i>	156
Лесли Уэзерхед «После смерти». <i>Перевод Б. Дубина</i>	158
М. Дэвидсон «Спор о свободе воли» <i>Перевод Б. Дубина</i>	160
О дубляже. <i>Перевод Б. Ковалева, К. Корконосенко</i>	162
Очередное превращение доктора Джекила и Эдварда Хайда. <i>Перевод Б. Дубина</i>	164

НОВЫЕ РАССЛЕДОВАНИЯ

Стена и книги. <i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	169
Сфера Паскаля. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	173
Цветок Кольриджа. <i>Перевод Б. Дубина</i>	178
Сон Кольриджа. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	182
Время и Дж. У. Данн. <i>Перевод Б. Ковалева</i>	187
Сотворение мира и Ф. Г. Госсе. <i>Перевод Б. Ковалева</i>	192
Тревоги доктора Америко Кастро <i>Перевод Б. Ковалева, К. Корконосенко</i>	197
Наш бедный индивидуализм <i>Перевод В. Кулагиной-Ярцевой</i>	204
Кеведо. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	207
Скрытая магия в «Дон Кихоте». <i>Перевод Е. Лысенко</i>	216
Натаниэль Готорн. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	221
Валери как символ. <i>Перевод Б. Дубина</i>	244

Загадка Эдварда Фитцджеральда. <i>Перевод Б. Дубина</i>	247
Об Оскаре Уайльде. <i>Перевод Б. Дубина</i>	252
О Честертоне. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	256
Ранний Уэллс. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	261
«Биатанатос». <i>Перевод Б. Ковалева</i>	265
Паскаль. <i>Перевод Б. Дубина</i>	270
Аналитический язык Джона Уилкинса <i>Перевод Е. Лысенко</i>	274
Кафка и его предшественники. <i>Перевод Б. Дубина</i>	280
О культе книг. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	284
Соловей Джона Китса. <i>Перевод Б. Дубина</i>	290
Зеркало загадок. <i>Перевод Вс. Багно</i>	295
Две книги. <i>Перевод Б. Дубина</i>	300
Комментарий к 23 августа 1944 года. <i>Перевод Е. Лысенко</i> .	306
О «Ватеке» Уильяма Бекфорда. <i>Перевод Б. Дубина</i>	309
О книге «The Purple Land». <i>Перевод Б. Дубина</i>	314
От некто к никто. <i>Перевод В. Резник</i>	319
Версии одной легенды. <i>Перевод В. Резник</i>	323
От аллегорий к романам. <i>Перевод Б. Ковалева</i>	329
Несколько слов по поводу (или вокруг) Бернарда Шоу <i>Перевод Б. Дубина</i>	334
Отголоски одного имени. <i>Перевод В. Резник</i>	339
Стыд истории. <i>Перевод К. Корконосенко</i>	344
Новое опровержение времени. <i>Перевод Б. Дубина</i>	349
По поводу классиков. <i>Перевод Е. Лысенко</i>	370
Послесловие. <i>Перевод Б. Ковалева</i>	374
ТАНГО. ЧЕТЫРЕ ЛЕКЦИИ <i>Перевод К. Корконосенко</i>	375
Примечания. <i>Б. Дубин, Б. Ковалев, К. Корконосенко</i>	451