

## Введение

Русский читатель по сравнению с читающей публикой обеих Америк и Европы познакомился с творчеством Хорхе Луиса Борхеса (1899–1986) довольно поздно. Из-за несогласия писателя с политикой советской власти (которое, впрочем, проявлялось почти исключительно в его публичных выступлениях, а не в текстах, особенно если говорить о художественных произведениях) до середины 70-х переводы Борхеса, уже тогда всемирно известного, могли распространяться на территории России разве что в самиздате. Шесть лет прошло между первой одобренной цензурой публикацией Борхеса на русском языке, состоявшей всего из нескольких стихотворений, и первым осторожным изданием его прозы — это был рассказ «Сад расходящихся тропок» в переводе Бориса Дубина в 1981<sup>1</sup>. Еще три года спустя свет увидели сразу два русскоязычных сборника Борхеса, и с тех пор его творчество завоевало в России значительную читательскую аудиторию, чей интерес к сочинениям прославленного аргентинца уже более трех десятилетий не ослабевает. Косвенным подтверждением этого может послужить количество изданий и переизданий Борхеса: на момент написания настоящей работы в электронном каталоге Российской государственной библиотеки насчитывается 82 наименования книг на русском языке за авторством Борхеса (без учета тех, где он выступает составителем), и самая новая в этом списке (поэтический сборник «Перекрестки: стихи»<sup>2</sup>) вышла в 2020 году (правда, тиражом всего 700 экземпляров), а перед ней, в 2017-м, четырехтысячным тиражом был издан сборник «Алеф»<sup>3</sup>.

Трудно не удивляться, что при таком уровне популярности, при всем уважении к Борхесу в российских образованных кругах, унаследованном от позднесоветской интеллигенции, в России практически нет академических исследований,

---

<sup>1</sup> Об этом рассказывает сам переводчик в предисловии к четвертому тому собрания сочинений Борхеса: Дубин Б. Книга мира // Борхес Х. Л. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4: Произведения 1980–1986 годов. Посмертные публикации. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. С. 25.

<sup>2</sup> Борхес Х. Л. Перекрестки: стихи. Пер. Андрея Шетникова. М.: Magreb, 2020. 115 с.

<sup>3</sup> Борхес Х. Л. Алеф: сборник. М.: АСТ, 2017. 223 с.

посвященных данному автору (за рубежом они исчисляются десятками, если не сотнями, не говоря уж о научном интересе к Борхесу у него на родине). Уместно процитировать здесь того же Бориса Дубина: «Российская словесность, можно сказать, отделяется от Борхеса переводами, не берясь за его осмысление... Собственно аналитических работ о Борхесе (два-три разрозненных исключения — скажем, статьи Ю. Левина, М. Ямпольского, К. Кобринина — дела не меняют) на русском языке я не знаю»<sup>4</sup>. Стоит отметить, что среди работ перечисленных им отечественных авторов найти такую, где тексты Борхеса были бы главным, а не побочным предметом исследования, можно лишь у Юрия Левина, с математической точностью препарирующего структуру борхесовских новелл в статье «Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса»<sup>5</sup>, которая обнаруживает свою ценность и в рамках заявленной нами темы. В остальном инвектива Дубина против «российской словесности» совершенно справедлива, и почти двадцать лет, прошедшие с того момента, когда он выступил с нею в предисловии к первому изданию четырехтомника, мало что изменили в данном отношении.

Было бы, впрочем, большим упущением игнорировать ряд опубликованных за это время статей о Борхесе кандидата филологических наук Марии Федоровны Надъярных, изучающей не только литературу Латинской Америки в ее самостоятельной обособленности, но и вопросы латиноамериканского дискурса о России, а также литературных связей между культурами южноамериканского континента и русской культурой, что непосредственно смыкается с темой настоящей работы. Занимались этими вопросами и другие ученые, среди которых можно назвать В. Н. Кутейщикову («Литературные связи Латинской Америки и России»<sup>6</sup>) и А. Ф. Кофмана («Русская литература глазами испаноамериканских писателей XX века»<sup>7</sup>), однако Кофман в своей статье Борхеса почти не касается, Ку-

---

<sup>4</sup> Дубин Б. Указ. соч. С. 26.

<sup>5</sup> Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту: Тартуский государственный университет, 1981. С. 45–64.

<sup>6</sup> История литератур Латинской Америки. М.: Наследие, 1994. С. 629–640.

<sup>7</sup> Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 204–241.

тейщикова не упоминает его вовсе. Тем ценнее для предстоящего исследования труды М. Ф. Надъярных, в которых Борхес выступает полноправным участником русско-аргентинского литературного взаимодействия, что особенно основательно отражено в ее суммирующей статье по данной теме «Культ русской литературы в Латинской Америке»<sup>8</sup>, где Борхес хоть и не занимает центральных позиций, но траектория, по которой нить, протянутая от русской классики, зачастую скрываясь в умолчаниях, проходит сквозь его творчество, уже намечена. Заслуживают внимания и работы Надъярных, сосредоточенные на самом этом творчестве.

Несмотря на усилия Надъярных, ситуация в отечественном борхесоведении оставляет желать лучшего. На сегодняшний день существует единственная (!) большая научная работа о Борхесе на русском языке, и даже она написана не в рамках литературоведения — это диссертация 2000 года кандидата философских наук О. П. Чистюхиной «Творчество Х. Л. Борхеса в контексте философии культуры»<sup>9</sup>. В России, кроме того, отсутствуют биографии Борхеса (единственное исключение — книга Володи Тейтельбойма «Два Борхеса»<sup>10</sup> — вполне соответствует все той же манере «отделяться переводами»), нет и полного собрания его сочинений. Крупнейшим корпусом русских переводов Борхеса до сих пор является вышеупомянутый четырехтомник<sup>11</sup>, составленный Борисом Дубиним.

Дефицит отечественных филологических исследований, посвященных Борхесу, представляется не только досадной несправедливостью, но и колоссальным упущением для всего русского литературоведения, в особенности на фоне внимания, оказываемого Борхесу мировой филологией. Стоящий у истоков популяризации его творчества в России Борис Дубин,

---

<sup>8</sup> Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 897–942.

<sup>9</sup> Чистюхина О. П. Творчество Х. Л. Борхеса в контексте философии культуры: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. Ростов н/Д, 2000. 141 с.

<sup>10</sup> Тейтельбойм В. Два Борхеса: Жизнь, сновидения, загадки / пер. с исп. Ю. Ванникова. СПб.: Азбука, 2003. 448 с.

<sup>11</sup> Борхес Х. Л. Собрание сочинений: в 4 т. 2-е изд., испр. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. Далее произведения Борхеса, кроме отдельно оговоренных случаев, цитируются по данному изданию; в сносках указывается автор перевода, номер тома и страница.

сделавший на этом поприще больше, чем кто-либо другой, умер в 2014 году, и теперь есть причины опасаться, что Борхес, так и не замеченный всерьез отечественной наукой, с течением времени выпадет из кругозора образованного российского населения как такового. Едва ли создание филологических текстов способно предотвратить забвение какого-либо писателя на массовом уровне, но сейчас, возможно, русской словесности представляется один из последних шансов заняться осмыслением борхесовского наследия, пока в ней еще живо ощущение его значимости для мирового литературного процесса и, что еще важнее, для развития литературы в нашей стране.

Естественным следствием такого дефицита научных текстов о Борхесе в России становится необходимость обратиться к опыту западных коллег, и в первую очередь — к диссертации Дины Однопозовой, Ph.D. в Йельском университете, *Russian-Argentine Literary Exchanges*<sup>12</sup>, напрямую связанной с темой данной работы.

Отношение Борхеса к России в целом и к русской литературе в частности менялось на протяжении его жизни неоднократно. Как будет показано в дальнейшем, вне зависимости от знака этого отношения (положительного или отрицательного), образ России в сознании Борхеса всегда был сформирован как почти монолитный сплав русской политики, литературы, кинематографа и прочих культурных и социальных аспектов, поэтому далее для всей этой совокупности представлений будет использоваться термин «русская тема». Когда же речь пойдет об ассоциированном с Россией влиянии на творчество Борхеса, кажется наиболее логичным говорить отдельно о том, как отразились в текстах аргентинского автора его мнения насчет России (т. е. о выражении некоей позиции), и отдельно — о непосредственном влиянии русской литературы на те или иные произведения писателя, т. е. о влиянии, которое могло остаться не осознанным даже самим автором. Так, внимательное изучение рассказов Борхеса «Другой» (1972), «Лотерея в Вавилоне» (1941) и написанной в соавторстве с Адольфо Биой

---

<sup>12</sup> «Русско-аргентинский литературный обмен» (англ.). *Odnopozova, Dina. Russian-Argentine Literary Exchanges. Dissertation. Yale University, 2013. 212 p.*

Касаресом (1914–1999) новеллы «Ночи господина Голядкина» (1942) продемонстрирует оптику, сквозь которую Борхес смотрел на Россию бóльшую часть своей жизни, в то время как иной ряд рассказов — «Тлен, Укбар, Orbis Tertius» (1940), «Форма сабли» (1942), «Тайное чудо» (1943), «Тема предателя и героя» (1944) и «Непрощеная» (1966) — поможет выявить отголоски русской литературы, проникшие в его творчество, вероятно, даже против его желания.

За восемьдесят семь лет Борхес прошел в своем отношении к русской теме полный круг: от юношеского обожания русской словесности и почти одержимости ею к агрессивному неприятию всего, сколько-нибудь связанного с Россией, и затем, уже в преклонном возрасте, — к примирению с русской культурой и даже к заметным попыткам привлечь внимание своих соотечественников к русской классике. Если последний этап не оказал влияния на самые яркие страницы творческой биографии Борхеса, что пришлось в основном на пору его зрелости, то период раннего увлечения экзотическими текстами русских писателей очевидно должен был оставить след в его сознании, а значит, и в его творчестве. Был ли этот след глубоким или поверхностным, скрытым или явным — установить это является первостепенными задачами настоящего исследования.

Нельзя не отметить, что тема восприятия России аргентинским литератором с мировым именем затрагивает проблематику образа Другого, ключевую для относительно молодой, но уже продемонстрировавшей свой потенциал научной дисциплины имагологии. Однако, дабы не впасть в ошибку, здесь уместно будет обратиться к словам одного из основателей имагологии Х. Дизеринка, который в 1966 году, еще не выделяя имагологию из компаративистики, писал в своей программной статье «К проблеме “имиджей” и “миражей” и их исследования в рамках сравнительного литературоведения»: «...Образ другой страны не является предметом исследования компаративистики, однако он становится таковым в том случае, *когда литературный имидж или мираж влияет на общественное мнение*»<sup>13</sup>. Условие, выделенное курсивом, едва ли

---

<sup>13</sup> Цит. по: Трыков В. П. Имагология и имагопоэтика // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 3. С. 121.

применимо к образу России в сочинениях Борхеса, поскольку данный образ (в такой форме, в которой он мог бы быть воспринят рядовым читателем и, как следствие, повлиять на общественное мнение) в них практически не встречается. Вопрос отражения России в аргентинском национальном сознании выходит за пределы заявленной темы работы, и потому если он и будет в ней затронут, то по касательной и ненамеренно. Правильнее сказать, что в фокусе внимания окажется отражение русской темы в сознании одного конкретного аргентинца, Хорхе Луиса Борхеса, и его (отражения) преломление в созданных им (Борхесом) текстах.

К этому следует добавить, что своеобразным и самобытным Борхес был не только как автор, но и как личность, как человек, поэтому его трудно считать репрезентативным представителем аргентинского народа. Крайне поспешным и мало оправданным суждением выглядит пассаж М. Ф. Надъярных, что «Борхес, пожалуй, может служить своего рода образцом для понимания особенностей латиноамериканского чтения (и восприятия) русской литературы...»<sup>14</sup>, соблазняющий представить Аргентину (не говоря уж о всем континенте) этаким страной борхесов, отличных от их «образца» лишь тем, что они просто неспособны выразить свое единодушное понимание литературы (русской или какой-либо другой) или же, если подразумевать исключительно писателей, то выражающих его — по каким-то загадочным причинам — принципиально иначе. Что же касается литературной оригинальности Борхеса, то по данному поводу В. Тейтельбойм метко цитирует Беатрис Сарло, выдающегося аргентинского литературоведа и критика: «Борхес как бы утратил свою национальность, он более крупное явление, чем аргентинская литература, он более значителен, чем культурная традиция, которой он принадлежит»<sup>15</sup>. Таким образом, речь в дальнейшей работе пойдет не столько о русско-аргентинских литературных связях, сколько о вкладе русской литературы в становление Борхеса как писателя всемирного значения.

---

<sup>14</sup> Надъярных М. Ф. Культ русской литературы в Латинской Америке // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 908.

<sup>15</sup> Цит. по: Тейтельбойм В. Указ. соч. С. 62.

В свете вышеизложенного можно заключить, что в предстоящем исследовании образ Другого рассматривается отнюдь не с имагологической точки зрения, что делает нерелевантным использование специфических методов указанной дисциплины. Вместо этого будет разумно, следуя ненавязчивой рекомендации В. П. Трыкова из его статьи «Имагология и имагопоэтика», обратиться «к традициям русской филологической школы с ее интересом к специфике литературы (формалисты), с ее широким и системным взглядом на литературу в ее обусловленности социокультурными и историческими факторами», т. е. «к сравнительно-историческому методу и традициям исторической поэтики»<sup>16</sup>. Это позволяет отнести данное исследование к той области литературоведения, которую В. П. Трыков предлагает называть имагопоэтикой.

Впрочем, не следует отрицать важную роль и биографического метода для настоящей работы. Именно к этому методу прибегает в своей диссертации Дина Однопозова, в главе *Present and Absent Russia in the Works of Jorge Luis Borges*<sup>17</sup> внимательно прослеживая творческий путь Борхеса в контексте отношения писателя к России, начиная с первой его встречи с русской культурой и заканчивая последними годами его жизни. Представляется целесообразным также проанализировать этот путь шаг за шагом, безусловно, с оглядкой на труд Однопозовой, но и со всем возможным вниманием к самим фактам, а не к их интерпретации, предложенной зарубежными предшественниками. Не останется без внимания и выполненный Однопозовой разбор нескольких художественных текстов Борхеса на предмет проявления в них русской темы. Однако, в отличие от американской исследовательницы, сосредоточившейся почти исключительно на содержательном аспекте произведений, автор данной работы, помимо содержания, анализирует и формальные особенности борхесовских рассказов. Этот момент видится особенно важным, поскольку такой анализ дает возможность определить место Борхеса в литературной традиции, что, в свою очередь, позволяет

---

<sup>16</sup> Трыков В. П. Указ. соч. С. 126–127.

<sup>17</sup> «Присутствующая и отсутствующая Россия в работах Хорхе Луиса Борхеса» (англ.). *Однопозова. Op. cit.* P. 77–118.

установить пропорциональное соотношение черт, общих для прозы Борхеса и русских авторов (преимущественно Достоевского) по причине общих корней двух литературных явлений, с количеством тех пересечений, которые вызваны непосредственной преемственностью.

Теоретическую основу исследования составили труды Михаила Бахтина, глубоко изучившего творчество Достоевского, который был фаворитом юного Борхеса среди русских писателей и потому, очевидно, оставил наиболее значительный след в его собственной литературе, статьи вышеупомянутого Ю. И. Левина и Б. М. Эйхенбаума, разработавшего теорию современной новеллы, которая является главенствующим жанром борхесовской прозы, определяющим ее формальные особенности и связь Борхеса с его предшественниками.

Ликвидация колоссальной лакуны, существующей на месте российского филологического осмысления борхесовского наследия, обуславливает **научную новизну** настоящего исследования, а также — в свете несомненной значимости творчества Борхеса в глобальном литературном процессе — и его **актуальность**.

**Цель** исследования заключается в выявлении в творчестве Х. Л. Борхеса следов влияния, оказанного на него русской литературой и самим образом России, сложившимся в его сознании. Поставленная цель раскрывается через решение следующих **задач**:

- обосновать возникновение русской темы в поле внимания Борхеса;
- проследить траекторию изменения взглядов писателя относительно русской темы;
- обнаружить образы, мотивы, детали, связанные с русской темой в текстах Борхеса;
- выделить характерные черты обнаруженных элементов;
- выявить жанровую основу произведений и сущностные особенности творческого метода Борхеса в контексте его литературных ориентиров в предшествующей традиции;
- установить генеалогическое родство литературы Борхеса и наиболее значимых для него русских авторов.

Для анализа были выбраны следующие работы писателя: рассказы «Тлен, Укбар, Orbis Tertius», «Лотерея в Вавилоне»,



«Ночи господина Голядкина», «Форма сабли», «Тема предателя и героя», «Тайное чудо», «Непрощеная» и «Другой». Образцы его ранней поэзии, составляющие частично опубликованный сборник *Salmos Rojos* («Красные псалмы» (*исп.*)), продемонстрируют степень его юношеского очарования русской темой, а фрагменты более поздних эссе, рецензий, интервью, в которых эта тема затрагивается, позволят наблюдать метаморфозы взглядов Борхеса. Таким образом, **объектом** исследования будут вышеуказанные произведения Х. Л. Борхеса. **Предметом** исследования выступает «русская тема» в данных произведениях.

**Структура работы** будет отражать поставленные задачи. Работа будет состоять из введения, двух глав, объединенных общим наименованием раздела **«Константы и переменные в борхесовском восприятии русской темы»**, озаглавленных в соответствии с ним **«Константа»** и **«Переменные: биографический обзор»**, заключения и списка использованной литературы. В первой главе, сталкивающей друг с другом предельно полярные, сильно разнесенные во времени позиции Борхеса в отношении России, на основании такого контрастного сопоставления выявляются самые устойчивые, неподверженные изменениям аспекты его восприятия русской темы. Вторая глава включает в себя четыре параграфа, названных по наиболее значимым в ракурсе настоящего исследования текстам Борхеса для каждого отдельного периода его творческой биографии. Параграф **2.1 «Красные псалмы»** повествует о 1914–1921 годах, проведенных писателем в Европе, отмеченных его первым столкновением с русской темой и пламенными стихами, воспевающими русскую революцию. В параграфе **2.2 «Человек, который станет президентом»** дается подробный анализ целого ряда новелл Борхеса, в значительной мере выросших из одноименного, задуманного им в 1921 году, но так и не оконченного романа, существенно связанного — и передавшего эту связь новеллам — с романом Достоевского «Бесы». Параграф **2.3 «Ночи господина Голядкина»** старается по разрозненным вкраплениям русской темы в художественных и не только текстах Борхеса 30–40-х годов реконструировать сложный, постепенно меняющийся комплекс борхесовского восприятия России. Наконец, параграф **2.4 «Непрощеная»**,

помимо антагонизма Борхеса ко всему русскому, достигшего своего пика в течение 50–70-х годов, посвящен также формальным особенностям и жанровой природе сочинений аргентинского автора, что позволяет установить взаиморасположение художественных миров Борхеса и Достоевского на генеалогическом древе развития литературы.

В соответствии с поставленной целью и сформулированными задачами в работе применяется совокупность следующих методов: биографического, сравнительно-исторического, текстологического анализа.

**Научная гипотеза** исследования звучит следующим образом: наравне с другими обширными пластами мировой литературы, аккумулярованными Борхесом в его творчестве, русская литература также внесла заметный вклад в формирование художественного своеобразия его прозы. Вопреки длительному периоду его антагонизма к русской теме, без этого вклада яркое и самобытное явление Борхеса как «всемирного писателя», повлиявшего на весь дальнейший литературный процесс, в известном сейчас виде было бы невозможно.

**Научно-практическая значимость** работы состоит в возможности использования выводов, полученных в ходе исследования, для дальнейшего изучения творчества Борхеса в аспекте его взаимодействия с русской и другими национальными литературами, равно как и в иных аспектах, не связанных с компаративистикой.

# Константы и переменные в борхесовском восприятии русской темы

## Глава 1. Константа

Основываясь на критерии восприятия русской темы, биографию Борхеса удобно и логично делить на три неравных по продолжительности отрезка: 1) период пламенной влюбленности в образ революционной России; 2) период отторжения всего русского и 3) период запоздалого примирения и нового непредвзятого знакомства с русской культурой. Переходные моменты между этими периодами затруднительно однозначно локализовать: не было такого дня, когда отношение Борхеса к русской теме резко изменило бы знак с плюса на минус или наоборот, поскольку не было конкретного события (или мы не знаем о нем), которое вызвало бы такую перемену. Первый период, однако, коррелирует со временем проживания семьи писателя в Европе с 1914 по 1921 год: охлаждение Борхеса к обожаемой прежде теме началось либо вскоре по возвращении в Буэнос-Айрес, либо еще перед отплытием на родину, когда поэтом собственноручно была уничтожена книга стихов, посвященных революции в России<sup>18</sup> — впрочем, возможно, вследствие разочарования в их художественных достоинствах, а не в предмете изображения<sup>19</sup>. Таким образом, продлился этот период всего семь лет. Второй же период растянулся как минимум до начала 70-х, о чем свидетельствует рассказ «Другой» (1972), вместе с тем являющийся лучшим доказательством того, что юношеское увлечение русской темой не

---

<sup>18</sup> Много лет спустя в «Автобиографических заметках» Борхес напишет об этом: «...Книга называлась то ли “Красные псалмы”, то ли “Красные ритмы”. Это был сборник стихотворений — вероятно, около двадцати, — написанных свободным стихом и восхвалявших русскую революцию, братство людей и пацифизм. <...> Эту книгу я уничтожил еще в Испании, перед нашим отъездом. Теперь я был готов ехать домой». Пер. Е. Лысенко. Т. 3. С. 573.

<sup>19</sup> «Эти стихи я уничтожил, потому что они никуда не годились», — полвека спустя говорил он в интервью Фернандо Соррентино. Пер. В. Кулагиной-Ярцевой. Т. 4. С. 409.

стерлось из памяти Борхеса за минувшие полвека, не исчезло бесследно, а, напротив, заронило искру некоего внутреннего конфликта, тлеющего в его душе все эти годы.

В рассказе, представленном как автобиографический, действие происходит в 1969 году. Семидесятилетний Борхес как бы во сне (но неясно, кому приснившемся) встречается самого себя из 1918 года. Старый писатель в этот момент сидит на скамейке у реки Чарлз в Бостоне, молодой — на берегу Роны в Женеве. Наиболее очевидное объяснение того, почему для этого удивительного свидания автором был выбран берег реки — отсылка к знаменитому изречению Гераклита, которая два раза повторяется в тексте: «Река, понятно, навела меня на мысль о времени. О тысячелетней метафоре Гераклита»<sup>20</sup>. И далее: «“Вчерашний человек — уже не тот, что сегодняшней”, — учил один грек»<sup>21</sup>. Невозможность войти в одну реку дважды, так как воды ее непрерывно меняются, дополненная мыслью о том, что непрерывно меняется и человек, в нее входящий, выглядит идеальной метафорой самого сюжета о встрече двух столь разных людей, по сути являющихся одним. Но есть и дополнительный, уже специфически литературный смысловой оттенок: ведь именно на набережной Фонтанки впервые сталкивается с Голядкиным-младшим герой «Двойника» Достоевского<sup>22</sup>. Намек на эту аллюзию также содержится в рассказе: выяснив, что книга в руках Борхеса-младшего — это «Бесы» Достоевского, старший спрашивает, что еще у этого мастера он читал: «Он назвал две-три вещи, — сообщает рассказчик, — и среди них — “Двойника”»<sup>23</sup>. Несомненно, это выделение не случайно. Если же попробовать предположить, какие одно-два произведения автор не считал нужным здесь упомянуть, можно быть уверенным, что среди них есть «Преступление и наказание», о котором юный Борхес писал своему другу, испанскому поэту Хакобо Суредо (1901–1935), что это «la

---

<sup>20</sup> Пер. Б. Дубина. Т. 3. С. 257.

<sup>21</sup> Там же. С. 261.

<sup>22</sup> См.: Достоевский Ф. Двойник // Федор Достоевский. Двойник: повесть. Господин Прохарчин: рассказ. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. С. 55.

<sup>23</sup> Т. 3. С. 260.

mejor novela que se ha escrito jamás»<sup>24</sup> (лучший роман из когда-либо написанных (*исп.*)).

Когда речь заходит о Достоевском, Борхес-младший выдает, как заученную фразу, что «русский мастер как никто другой проник в лабиринты славянской души», после чего собеседник интересуется, «...видит ли он, читая, героев Достоевского так же ясно, как в книгах Конрада...»<sup>25</sup>, явно подводя к вопросу, существуют ли эти «лабиринты славянской души» в действительности, не сконструированы ли они Достоевским искусственно? В ноябре 1967 года, незадолго до времени действия рассказа, реальный Борхес, Борхес-автор, здесь же, в Кембридже, говорил в интервью Ричарду Бургину: «...One never feels anything in Russian novel to be true because the characters are always explaining themselves to each other. <...> I don't think people do that kind of thing, — затем, однако, добавив, — but perhaps they do in Russia»<sup>26</sup>. Старый Борхес как бы ловит молодого на этой, как он считает, наивной восторженной вере, будто все эти странные, на его взгляд, персонажи Достоевского являются носителями некой особенной души, глубоко постигнутой русским мастером. И молодой вынужден признать, что нет, видеть их ясно у него не получается.

Беседа переходит к теме творчества самого Борхеса — но не старого, а молодого: сейчас он как раз почти закончил книгу стихов, которую планирует назвать «Красные псалмы». Он говорит, что «...его книга воспевает братство людей всей

---

<sup>24</sup> Borges, Jorge Luis. *Cartas del fervor: correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919–1928*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Emecé, 1999. P. 193.

<sup>25</sup> Т. 3. С. 260. Интересен и почти наверняка не случаен выбор антитезы Достоевскому в лице Джозефа Конрада (1857–1924), англичанина польского происхождения, который и сам в известной мере противопоставлял свое творчество литературе Достоевского и даже написал полемический роман «Глазами Запада», построенный по образу «Преступления и наказания». Подробнее см.: Теличко Т. Г. «Фантазии на русские темы» в английской литературе начала XX века / Россия в литературе Запада: коллективная монография / отв. ред. В. П. Трыков. М.: МПГУ, 2017. С. 157–158.

<sup>26</sup> «...Никогда не чувствуется, чтобы что-нибудь в русском романе было правдой, потому что персонажи постоянно объясняются друг перед другом. <...> Я не думаю, что люди так делают, но, быть может, они делают так в России» (*англ.*). Burgin, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969. P. 86–87.

земли». Но собеседник вновь стремится нарушить эту наивную экзальтацию, спрашивая, действительно ли он чувствует себя братом всех на свете<sup>27</sup>.

Это обсуждение ранней борхесовской поэзии на революционную тему подготовлено предшествующей краткой исторической сводкой, посредством которой Борхес-старший знакомил своего альтер эго с миром его будущего: «Россия мало-помалу подчиняет себе мир; Америка из-за своих демократических предрассудков не решается стать империей»<sup>28</sup>. Отголосок этого высказывания можно слышать в интервью писателя с Фернандо Соррентино, которое вышло в свет вскоре после рассказа «Другой», в 1973-м: «Ну да, и я писал стихи, посвященные русской революции... <...> Но, повторяю, в русской революции я видел начало мира для всех, событие, ничего общего не имеющее с советским империализмом нашего времени»<sup>29</sup>. Если бы в том суждении об Америке, которое звучит в новелле, не чувствовалась ирония, то ничего не оставалось бы, кроме как сделать вывод, что, в понимании Борхеса образца начала 70-х, «советский империализм» плох не тем, что он империализм (поскольку Америке такая политика вполне подошла бы), а тем, что он советский. Ирония смягчает данный момент, но отнюдь не скрывает от читателя (особенно от русского читателя) отношение рассказчика к России. Еще раньше, в рамках той же ретроспективы, которой делится со своим двойником Борхес-старший, встречается фраза: «Англия и Америка сражались с немецким диктатором по имени Гитлер...»<sup>30</sup> — из-за подчеркнутого замалчивания участия СССР в этой борьбе фраза, в глазах русских граждан почти кощунственная (а с недавних пор, согласно Конституции РФ, и противозаконная). Старый Борхес в новелле вообще категоричен в высказываниях: на слова Борхеса-младшего, что его книга «...посвящена неисчислимым массам угнетенных и отверженных», он и вовсе реагирует сентенцией в менторском тоне: «Твои массы угнетенных и отверженных... попросту абстракция. Если на свете кто и существует, то лишь отдельные люди»<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Т. 3. С. 260.

<sup>28</sup> Там же. С. 259–260.

<sup>29</sup> Т. 4. С. 409.

<sup>30</sup> Т. 3. С. 259.

<sup>31</sup> Там же. С. 261.

Итак, в этом трехстраничном диалоге уже прозвучали выпады против русской литературы, против советской внешней политики, против России непосредственно и против коммунистической идеологии с ее коллективизмом. По всем указанным пунктам два Борхеса оказываются противоположностью друг друга. О чем еще они говорят? Немного о семье; немного о теории литературы: «Мой альтер эго верил в изобретение или открытие новых метафор, я — лишь в те, которые отвечают внутренним и общепринятым связям и с которыми давно свыклось воображение. Старость и закат, сон и жизнь, бег времени и реки»<sup>32</sup>. Как видно из цитаты, это преподносится как вопрос, в отношении которого возможны две точки зрения — спора здесь уже нет, и нет интенции старшего указать младшему на ошибку. (Кроме того, весь данный пассаж на тему, часто поднимаемую Борхесом в эти годы<sup>33</sup>, появляется здесь в значительной степени для того, чтобы подчеркнуть ключевые метафоры новеллы, которыми выступают река и сон.) Также герои не сходятся во мнениях и по поводу Уолта Уитмена, но тут последнее слово даже остается за молодым. В конце старый Борхес говорит ему несколько утешительных фраз о будущей слепоте, и они расстаются.

Возникает естественный вопрос: неужели за полвека жизни у Борхеса не набралось более важных наставлений или предостережений, которыми он мог бы поделиться с юным собой, чем пришедший на смену наивным восторгам скепсис в отношении русской темы? Неужели у него не было более серьезных сожалений? Получается, что так. Во всяком случае, это самый значимый конфликт с собственным прошлым, который Борхес был готов обсуждать в публичном поле — хотя ближе к началу рассказа упоминается бордель у площади Дюфур, где писатель пережил свой первый и, как показала его дальнейшая биография, психологически травмирующий сексуальный опыт<sup>34</sup> — что может быть еще более личным? Данная деталь задает исповедальный тон всей новеллы, и нелишне будет повторить, что главной темой этой исповеди становится

---

<sup>32</sup> Т. З. С. 261.

<sup>33</sup> Ср. его выступление в мадридском Институте испанской культуры в 1973 году «Моя поэзия». Т. З. С. 611–612.

<sup>34</sup> См.: Тейтельбойм В. Указ. соч. С. 33–34.

то, как Борхес некогда был ослеплен мечтой о всеобщем братстве и мире среди всех людей и смутной прелестью туманных для него русских текстов. И вот семидесятилетний Борхес, уже в буквальном смысле ослепший, предпринимает попытку (даже, быть может, успешную, судя по грядущим переменам воззрений молодого Борхеса) заставить его прозреть.

Интересно, как финал рассказа корреспондирует с повестью Достоевского: Борхес-младший пусть и не оказывается злодеем (в отличие от Голядкина-младшего), однако же, как и двойник титулярного советника, по сути, вытесняет протагониста. В последних абзацах — впрочем, не вполне обосновано — утверждается не реальность рассказчика, а реальность другого: «Встреча на самом деле была, но другой разговаривал со мной во сне и поэтому смог меня забыть... Я приснился другому, но снился ему, строго говоря, не я»<sup>35</sup>. Один из излюбленных борхесовских парадоксов<sup>36</sup> превращает автора и события рассказа, а значит, и сам рассказ, и даже того, кто его читает, в некий отголосок сна, вскоре забытого восторженным юношей, который сочиняет гимны, посвященные «неисчислимым массам угнетенных и отверженных», и единственный среди всего перечисленного подлинно существует.

В новелле обращает на себя внимание сущностное единство всех элементов русской темы в представлениях Борхеса. Причем это справедливо как для молодой версии писателя, для которого стремление к всеобщему братству рождается в «лабиринтах славянской души», изображенных Достоевским, и неизбежно актуализирует пронзительную революционную лирику («...Современный поэт не вправе отворачиваться от своей эпохи»<sup>37</sup>, — говорит он будущему себе о недописанных «Красных псалмах»), то есть выходит из литературы и в ней же воплощается; так и для пожилого Борхеса, для которого также в одном ряду стоят кажущаяся фальшь Достоевского, ложь о светлом будущем человечества, которой коммунисты прикры-

---

<sup>35</sup> Т. 3. С. 264.

<sup>36</sup> Обширный, хоть и не полный перечень таких парадоксов Борхеса см.: Левин Ю. И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса // Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту: Тартуский государственный университет, 1981. С. 63–64.

<sup>37</sup> Т. 3. С. 260.



вают свои империалистические аппетиты, и фундаментальное заблуждение коммунистической идеологии. Критика Борхеса в отношении русской литературы несколько более разнообразна, чем его критика советской политики — в различных эссе, выступлениях, интервью он прибегал к разным аргументам, и тем не менее не возникает сомнений, что все аспекты русской темы существовали для него единым блоком, и его антипатии к каждому из них в отдельности взаимообуславливались антипатией к остальным.

Эта нечленимость образа России, в предложенной терминологии данной работы, и есть константа в борхесовском восприятии русской темы, сохранившаяся до последних лет жизни писателя, в подтверждение чего немало будет сказано в дальнейшем. Однопозова связывает ее с концепцией «литературы третьего мира» американского компаративиста и теоретика марксизма Фредрика Джеймисона, описанной им в статье 2011 года *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* («Литература третьего мира в эпоху мультинационального капитализма» (*англ.*))<sup>38</sup>. В данной статье исследователь предложил для колоссальной и разнородной совокупности художественных произведений, отнесенных им к разряду *third-world texts* (текстов третьего мира), созданных представителями обширного перечня национальных литератур, использовать особый способ прочтения, названный им *allegorical mode of reading* (аллегорический способ чтения (*англ.*)). Сущность этого способа основывается на уверенности Джеймисона в том, что «текст третьего мира» обязательно содержит в себе «a political dimension in the form of national allegory»<sup>39</sup>, в котором «the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society»<sup>40</sup>. Джеймисон в рамках статьи не причисляет русскую литературу к «литературе третьего мира», но, пользуясь примером, приведенным Однопозовой, не будет ошибкой сказать, что, согласно

---

<sup>38</sup> *Odnopozova. Op. cit.* P. 79–80.

<sup>39</sup> «...Политическое измерение в форме национальной аллегии» (*англ.*). *Cit. ex: ibid.*, p. 89.

<sup>40</sup> «...История индивидуальной судьбы всегда представляет собой аллегию напряженной культурной и общественной ситуации государства третьего мира» (*англ.*). *Cit. ex: ibid.*, p. 79.

аллегорическому способу чтения, личная драма Раскольников или Голядкина есть не что иное, как аллегория общественно-политической обстановки в России в момент написания Достоевским соответствующих произведений<sup>41</sup>.

Оспаривать эту концепцию (и без того, как отмечает Однопозова, обильно критикуемую) не входит в задачи настоящего исследования, тем более, что в отношении Борхеса ее возможно применить лишь в сугубо иллюстративных целях. На протяжении всей отведенной Борхесу главы своей диссертации Однопозова доказывает, что та призма интерпретации, сквозь которую Борхес воспринимал тексты русских авторов, тождественна аллегорическому способу чтения по Джеймисону; и хоть с этим в значительной мере можно согласиться, трудно игнорировать факт, что перед нами не более чем совпадение или, лучше сказать, метафора: описание сомнительного метода литературоведческого анализа из XXI века и не описанное явление из XX встретились и случайно подошли друг другу. Очевидно, что, разбирая само явление, т. е. особенности борхесовского восприятия русской литературы, вовсе нет необходимости использовать формулировки Джеймисона — нет никаких гарантий, что они будут лучше и точнее других. Кроме того, сопоставление, сделанное Однопозовой, не приносит никакой ощутимой пользы в научном плане. Можно было бы предположить, что оно позволит экстраполировать недостатки аллегорического способа чтения на принципы борхесовской интерпретации русских произведений, но для этого нужно быть уверенным в совершенной полноте аналогии. Поэтому Однопозова, напротив, ищет в дефектах восприятия Борхеса подтверждение слабости джеймисоновской концепции (что, с учетом самой этой концепции, кажется действием избыточным).

Теперь, когда представлены обе позиции Борхеса в отношении русской темы, определен их общий знаменатель — константа — их неизменная черта, и дано, пусть пока еще лишь в первом приближении, ее теоретическое осмысление, настало время проследить сам процесс перехода от одной позиции к диаметрально противоположной и выявить факторы, которые на него повлияли.

---

<sup>41</sup> Ibid.

## Глава 2. Переменные: биографический обзор

### 2.1 «Красные псалмы»

Автобиографические детали, которыми пронизана новелла «Другой», абсолютно верны и точны. В Женеве, куда Борхесы переехали из Буэнос-Айреса в 1914 году в надежде поправить здоровье глаз отца семейства (слепота в их роду была наследственной), они действительно жили на улице Маланью, напротив православной церкви. Чтобы продолжить образование, начатое на родине, будущий великий писатель поступил в Колледж Кальвина, обучение в котором было сопряжено для него с определенными трудностями: в отличие от испанского языка и английского, который он знал благодаря своему отцу и бабушке-англичанке, французский, на котором там преподавали, Борхесу приходилось осваивать с нуля. Этим отчасти будет оправдано очень неожиданное заглавие, которое он даст своим первым стихам на французском («Зная, что я на французском пишу как иностранец, — объясняет он в «Автобиографических заметках», — я думал, что лучше пусть будет русское произношение, чем аргентинское»<sup>42</sup>) — стихи назывались *Роème pour être récité avec un accent russe* («Стихотворение для декламации с русским акцентом» (*франц.*)).

По воспоминаниям Борхеса, добрую половину его класса (т. е. порядка двадцати человек) составляли иностранцы — несомненно, в определенной мере это отражает национальный состав жителей тогдашней Женевы в целом. Из всех разнообразных акцентов иммигрантской речи, под которые могло бы мимикрировать звучание его стихов, юный поэт выбрал русский. Этот выбор кажется не случайным: соприкосновение с русской культурой почти сразу стало для Борхеса частью повседневного опыта проживания в Европе. Одним из первых его приятелей по колледжу был Александр Слаткин, о котором он писал в марте 1916-го оставшемуся на родине другу Роберто Годелю: «*He trabado amistad con dos muchachos: Slatkine, el primero, es ruso, de Odessa, moreno, bajo y vivaracho...*»<sup>43</sup> Со Слаткиным они

---

<sup>42</sup> Пер. Е. Лысенко. Т. 3. С. 568–569.

<sup>43</sup> «Подружился с двумя ребятами: Слаткин, первый, — русский из Одессы, темноволосый, невысокий и живенький...» (*исп.*). Cit. ex: Vaccaro,

проучились вместе всего два курса, однако примерно тогда же в жизни писателя возникли и остались в ней до конца Морис Абрамовиц и Симон Жиклинский, которого, цитируя аргентинского биографа Борхеса Алехандро Ваккаро, «los registros del College dan en alguna oportunidad como polaco y en otra como ruso»<sup>44</sup> — по словам самого Борхеса, «два польских еврея», которые стали его «закадычными друзьями»<sup>45</sup>. Стоит обратить внимание на это сочетание русского и еврейского происхождения у первых друзей Борхеса (Слаткин, по всей вероятности, тоже имел еврейские корни) — эта, на первый взгляд, незначительная деталь подскажет интересную гипотезу, когда на страницах данного исследования будут анализироваться рассказы «Тайное чудо» и «Ночи господина Голядкина».

Несомненно, на том раннем этапе окружение Борхеса сыграло значительную роль в становлении его взглядов относительно русской темы. Абрамовиц и Жиклинский, которые, согласно Однопозовой, гораздо дольше Борхеса оставались верны коммунистической идеологии<sup>46</sup> (также и Тейтельбойм сообщает, что Абрамовиц был «в свое время представителем коммунистов в женевском муниципалитете»<sup>47</sup>), конечно, с огромным энтузиазмом встречали новости о революционных событиях в России. Но также отец писателя, бывший для него во многом примером для подражания (ведь и выбор литературного поприща для маленького Хорхе Луиса был мотивирован продолжением дела отца<sup>48</sup>), хранил в себе веру в «начало мира для всех». В цитированном ранее интервью для Фернандо Соррентино, вспоминая об отце (причем именно в контексте обсуждения русской революции), Борхес говорил, что отец «был анархистом, приверженцем Спенсера...»<sup>49</sup>. Стоит заметить, что Герберт Спенсер (1820–1903), сторонник эволюционной модели общественного развития, как раз таки выступал

---

Alejandro. Georgie, 1899–1930: Una Vida de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Proa, 1996. P. 95.

<sup>44</sup> «...В записях колледжа называют то поляком, то русским...» (исп.).  
Ibid., p. 96.

<sup>45</sup> Т. 3. С. 566.

<sup>46</sup> See: Однопозова. Op. cit. P. 83.

<sup>47</sup> Тейтельбойм В. Указ. соч. С. 376.

<sup>48</sup> Т. 3. С. 562.

<sup>49</sup> Т. 4. С. 409.

резко против революционного вмешательства в этот процесс, а также держался позиций индивидуализма, несовместимых с идеологией русских революционеров<sup>50</sup>. Однако Борхес-старший, очевидно, имел слабость к разнообразным утопическим идеям: «Я помню, — говорит его сын в интервью, — как... отец советовал мне запомнить множество вещей, поскольку они вот-вот исчезнут... Он обращал мое внимание на казармы, знамена, пестрые карты, на которых для каждого государства был свой цвет... поскольку все это исчезнет, когда мир станет единым и различия сотрутся»<sup>51</sup>. В этих словах сквозит та же вера в возможность всеобщего братства, далекая от политических или социологических рассуждений Спенсера или кого бы то ни было еще.

Именно такая вера передалась юному автору «Красных псалмов», для которого, как покажет анализ некоторых стихотворений из этого сборника, был важен почти исключительно эстетический аспект революции, какой он ее мыслил. Для Борхеса, любившего повторять, что он всегда воспринимал философские и религиозные учения как разновидность фантастической литературы<sup>52</sup>, — иными словами, для Борхеса, привыкшего оценивать любую идею в первую очередь с эстетической точки зрения, это и не могло быть иначе. «Я всегда приходил к знакомству с реальностью через книги»<sup>53</sup>, — признается он в «Автобиографических заметках». За его мечтой о всеобщем братстве не скрывалось никакой политической программы, никакой строгой социологической теории — это было производной чисто эстетических, или даже конкретнее, литературных впечатлений, вновь проявившихся в литературе же.

Есть основания полагать, что данный дефект в восприятии политических процессов — эта избирательность взгляда

---

<sup>50</sup> См.: Кон И. С. Социологическая концепция Герберта Спенсера // История буржуазной социологии XIX — начала XX века. М.: Наука, 1979. С. 42–48.

<sup>51</sup> Т. 4. С. 409.

<sup>52</sup> См., в частности, беседы с Антонио Каррисио и с Ритой Гиберт (Т. 4. С. 430, 438). Акцент в этих его высказываниях, как кажется, следует делать не на слове «фантастической», которое может звучать оскорбительно для приверженцев той или иной конфессии, а на слове «литературы», подчеркивающим эстетическую ценность разных концепций мироустройства.

<sup>53</sup> Т. 3. С. 563.

Борхеса на сложные социально-политические ситуации в других странах и даже в его родной Аргентине — сохранился у него на протяжении всей жизни. Володя Тейтельбойм на примере знаменитого эпизода встречи Борхеса с Пиночетом в 1976 году наглядно демонстрирует<sup>54</sup>, как наивны были политические суждения писателя и в его преклонные годы, сколь несостоятелен (в том числе и по собственным позднейшим признаниям) он был в данных вопросах, и как удобно было манипулировать им в этом отношении — чем и воспользовалась чилийская хунта, чью диктатуру он долгие годы считал благородным «правительством рыцарей». Того же мнения он держался и насчет военных властей Аргентины 1976–1983 годов. Впоследствии, узнав о тысячах тайно арестованных и убитых под пытками в этот период, оставшийся в истории под именем «Грязной войны», он раскаялся в ошибочности своих позиций и незадолго до смерти выступал перед журналистами газеты *El País*, предваряя рассказ о перемене своих взглядов оправданием, что не разбирается в политике. Этот самооправдательный тон кажется знакомым — не он ли звучал в интервью для Фернандо Соррентино, когда Борхес едва ли не извинялся за былое сочувствие большевикам? Проведенная параллель показывает, что не раз в его жизни красивые идеи, такие как всеобщее братство или правительство рыцарей, разбивались о суровую действительность, затем заставляя его публично каяться и напоминать окружающим и самому себе о своей несовместимости с политикой<sup>55</sup>. Что, впрочем, не мешало ему спустя какое-то время вновь огорошивать общественность очередным оторванным от реальности и всякий раз неожиданным политическим заявлением или, например, в 1973 году характеризовать себя как анархиста-спенсерианца, которым был раньше и, возможно, так и остался, несмотря на то что стал

---

<sup>54</sup> См.: Тейтельбойм В. Указ. соч. С. 270–288.

<sup>55</sup> Ср. его слова из беседы с аргентинским прозаиком Хуаном Хосе Саером, состоявшейся 15 июня 1968 года и опубликованной в 1988 году: «Политическими вопросами я владею меньше всего, да к тому же в этой сфере я подвержен страстям». Цит. по: М. Ф. Надъярных. «Порочный список»: По, Бодлер, Достоевский. В мире слов и недомолвок Борхеса // По, Бодлер, Достоевский. Блеск и нищета национального гения. М.: НЛО, 2017. С. 414.

консерватором<sup>56</sup>. Как видно, излюбленные парадоксы Борхеса, что замечательно работали в его творчестве, в его философии, далеко не так хороши в области реальных общественных отношений. Приходится также констатировать, что выбор Консервативной партии (как любил повторять сам писатель, «единственной, которой не грозит наплыв фанатиков»<sup>57</sup>) не уберег его от опрометчивых и чересчур страстных политических порывов.

Нелишне будет напомнить, что все эти особенности построения идеологической и политической картины мира в сознании Борхеса столь подробно анализируются здесь потому, что доминирующая в первых, если так можно выразиться, набросках этой картины тема русской революции была неотделима для него от русской литературы, а значит, и в дальнейшем его творчестве мотив революции справедливо возвести к этим заложенным в юности представлениям. Они же, как показано ранее, подпитывались умонастроениями друзей-коммунистов, утопическими чаяниями отца, завораживающей неясностью книг Достоевского; наконец, простым и понятным желанием скорейшего прекращения войны. (Это, конечно, было связано не только с невозможностью вернуться на родину — даже когда водный маршрут уже не грозил встречей с немецкими подлодками, семья писателя задержалась в Европе еще на три года, один из которых прожила в Испании.) Рассуждая о том, насколько война может затянуться, 4 декабря 1917 года Борхес писал Роберто Годелю: «Yo empiezo a creer más y más en la posibilidad de una revolución en Alemania. No sé si el pueblo alemán está listo para ello. Sin embargo... la tentativa de sublevación en la flota, los motines en Berlín y el magnifico ejemplo

---

<sup>56</sup> «...Рикардо Гуиральдес, консерватор (каким являюсь теперь), и я, анархист-спенсерианец, каким я был тогда и, возможно, являюсь сейчас». Пер. Е. Лысенко. Т. 3. С. 609. Вопреки возможным сомнениям, перевод адекватен оригиналу: «...Ricardo Güiraldes, conservador como yo lo soy ahora; yo, anarquista spenceriano como lo fui entonces y quizá todavía lo sea». — Borges, Jorge Luis. *Mi poesía // Cuadernos Hispanoamericanos*. № 505–507 (Julio–Septiembre 1992). P. 52.

<sup>57</sup> Цитата, которую он даже включил в 1974 году в гипотетическую статью о себе, которая могла бы появиться в «Латиноамериканской энциклопедии» 2074 года выпуска. Пер. Б. Дубина. Т. 3. С. 641.

de la Revolución Rusa me dan esperanza. / Yo deseo esta revolución con toda mi alma»<sup>58</sup>.

В том же письме (как уже отмечалось, абсолютно типично для Борхеса того периода) политика вновь смешивается с литературой — в данном случае, с немецким экспрессионизмом: Борхес перечисляет ряд актуальных на тот момент немецких авторов (Johannes V. Becher, Franz Plemfert, Otto Ernst Herre, Max Pauluer, Gustav Meyrink, Franz Werfel, Harendever...), которых он читал в последнее время и которые являются «enemigos del militarismo... y lo declaran abiertamente»<sup>59</sup>. На таком основании он делает вывод, что «la juventud intelectual alemana saludaría esta revolución con entusiasmo»<sup>60</sup>. Из перечисленных авторов наиболее заметным (как в мировой литературе в целом, так и в дальнейшем творчестве Борхеса) оказался Густав Майринк (1868–1932), которого он упоминает и в связи с европейскими годами в «Автобиографических заметках», и в других местах, однако чаще всего не преминув добавить, что лишь «Голем» среди его книг по-настоящему заслуживает внимания<sup>61</sup>. Влияние экспрессионистов и в особенности Майринка на творчество Борхеса не раз фиксировалось филологами — о нем, в частности, пишет И. А. Тертерян в предисловии к первому сборнику борхесовской прозы на русском языке<sup>62</sup>. В текстах экспрессионистов, в свою очередь, отразилось влияние Достоевского<sup>63</sup>, поэтому здесь, очевидно, есть смысл гово-

---

<sup>58</sup> «Я все больше и больше начинаю верить в возможность революции в Германии. Не знаю, готов ли к этому немецкий народ. Однако... попытка восстания на флоте, беспорядки в Берлине и великолепный пример русской революции вселяют в меня надежду. Я хочу этой революции всей душой» (*ucn.*). Cit. ex: Balderston D. Políticas de la vanguardia: Borges en la década del veinte // Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008. P. 31–32.

<sup>59</sup> «...Врагами милитаризма... и открыто заявляют об этом» (*ucn.*). Ibid.

<sup>60</sup> «...Немецкая интеллектуальная молодежь с энтузиазмом встретит эту революцию» (*ucn.*). Ibid.

<sup>61</sup> См.: Т. 1. С. 395; Т. 3. С. 82, 567.

<sup>62</sup> Тертерян И. А. Человек, мир, культура в творчестве Х. Л. Борхеса // Борхес Х. Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1989. С. 8.

<sup>63</sup> Так, например, высказывалась об этом Фатима Риза-Заде: «Самое значительное литературное течение в современной немецкой лит-ре — экспрессионизм — целиком проходит «под знаком Д[остоевского]», которого экспрессионисты выдвигают как своего предтечу и учителя. Очень ярко это влияние проступает в творчестве таких писателей, как Герман Гессе, Густав



речь об опосредованном влиянии Достоевского на художественные особенности произведений Борхеса, но эта тема требует специального исследования, выходящего за пределы настоящей работы, посвященной влиянию прямому и непосредственному. Между тем, влияние это на юного поэта было настолько велико, что он даже пытался учить русский, но не преуспел, впоследствии оправдывая провал своего начинания чрезвычайной трудностью языка, хотя Однопозова склонна объяснять его иначе, а именно краткосрочностью интереса Борхеса к России<sup>64</sup>.

Интересно, что Борхес и сам ощущал указанную выше преемственность в характере литературы наиболее прогрессивного на тот момент немецкого направления, о котором писал в короткой заметке *Lirica expresionista: sintesis* («Лирика экспрессионизма: синтез» (*исп.*)), опубликованной в номере мадридского журнала *Grecia* за август 1920 года: «*El expresionismo tom6 ese car6cter dostoievskiano, ut6pico, m6stico y maximalista...*»<sup>65</sup>. Особого внимания здесь заслуживает слово «maximalista», которое, конечно, отсылает не к понятию максимализма с его негативной коннотацией, как синониму позиции, предъявляющей чрезмерные, неадекватные действительности требования к обществу и человеку (впрочем, такой оттенок смысла некоторой оторванности от реальности, возможно, несет в этой фразе Борхеса слово «утопический»). Другие близкие по времени контексты использования писателем слова «maximalistas» — например, письмо Хакобо Суреде из Буэнос-Айреса от 22 июня 1921 года, где Борхес, представляя задумку своего романа (так и не написанного) говорит о «...medios empleados por los maximalistas para... abrir asi camino al bolchevismo»<sup>66</sup> — конкретизируют значение этого слова,

---

Мейринк, Стефан Цвейг». Риза-Заде Ф. Достоевский на Западе // Ф. М. Достоевский и Общество любителей российской словесности: сборник статей. М.: Academia, 2011. С. 444.

<sup>64</sup> See: *Odnopozova*. Op. cit. P. 83.

<sup>65</sup> «Экспрессионизм принял этот достоевский (здесь понимать как прилагательное. — *Е. Д.*), утопический, мистический и максималистский характер...» (*исп.*). *Jorge Luis Borges. Textos recobrados, 1919–1929*. Barcelona: Emecé Editores, 1997. P. 52.

<sup>66</sup> «...Средствах, используемых максималистами, чтобы... открыть путь большевизму» (*исп.*). *Borges, Jorge Luis. Cartas del fervor: correspondencia con*

устанавливая четкую связь его с русскими революционными движениями. Можно было бы предположить, что речь идет о партии максималистов, официально называемой Союзом социалистов-революционеров-максималистов, которая занимала промежуточное положение между анархистами и эсерами, отделившись от последних в 1906 году, принимала участие в Октябрьском вооруженном восстании, а затем, расколовшись, распределилась между РКП(б) и бывшими левыми эсерами<sup>67</sup>. Однако, с учетом отмеченных ранее особенностей борхесовского восприятия политики, кажется сомнительным, что аргентинский юноша мог глубоко разбираться в хитросплетениях политической борьбы в революционной России. Максималисты едва ли были для него конкретной группой людей, решающей конкретные политические задачи в конкретный период истории отдельно взятой страны; в первую очередь они были воплощением идеологии — решительно антикапиталистической, пропитанной социализмом, близкой к анархизму — идеологии, заключавшей в себе то самое обещание всеобщего равенства и «братства людей всей земли».

На первый взгляд, в этой точке максимализм, каким Борхес его мыслил, должен смыкаться с большевизмом, который, занимая видное место в российских политических процессах того времени, также годился на роль воплощения революционной борьбы. Вероятно, поэтому Однопозова, не придавая значения возможным тонкостям смысловых различий, так и переводит везде борхесовское «maximalista» как «Bolshevik», следуя в этом за американским борхесоведом Даниэлем Балдерстоном, предложившим рассматривать указанные термины в ранних текстах Борхеса как синонимы<sup>68</sup>. Такой подход, хоть и неточен, в одном отношении все же полезен и не грешит против истины в тех пределах, которые предполагает изучение

---

Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919–1928. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Emecé, 1999. P. 198.

<sup>67</sup> См.: Павлов Д. Б. Эсеры-максималисты в первой российской революции. М.: Издательство Всесоюзного заочного политехнического института, 1989.

<sup>68</sup> См.: Надъярных М. Ф. Культ русской литературы в Латинской Америке // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 923.

литературного наследия писателя, а не переменчивых и расплывчатых его политических позиций: данный подход подчеркивает существенную связь термина с русской революцией и революционной идеологией и позволяет избежать лишних разночтений (в частности, в приведенной фразе об экспрессионистской поэзии он в очередной раз выявляет привычное для Борхеса сближение творчества Достоевского с теми событиями, что бушевали в России конца 1910-х, если перевести ее так: «Экспрессионизм принял этот достоевский, утопический, мистический и большевистский характер...»). С другой стороны, вполне ясны и резонны причины, по которым Надъярных оспаривает этот подход, цитируя письмо Борхеса Морису Абрамовицу от 12 января 1921 года: «Я согласен с твоим мнением относительно большевизма («Soy de tu opinión en lo concerniente al bolcheviquismo»). Это грязный сброд (chusma — отребье, устар. каторжники), толпа выскочек (arribistas — карьеристов, тех, кто стремится вверх), которые поднимутся (arribarán — повыскакивают) и превратят Жизнь в нравственную мерзость (vileza moral — подлость, гнусность) — посредственную и однообразную (mediocre y monótona)»<sup>69</sup>. Эти строки демонстрируют, что «большевизм», в отличие от максимализма, в сознании Борхеса был-таки связан с конкретными людьми, чей образ вобрал в себя все худшее в революции, в то время как максимализм оставался абстрактным воплощением всего самого лучшего. Прибегнув к метафоре религиозного характера, можно сказать, что максимализм для Борхеса был прекрасной и чистой душой революции, большевизм же был ее грязной греховной плотью; и вскоре молодой писатель понял, что плоть взяла верх.

Однако до тех пор, пока это не стало очевидно, Борхес рьяно воспевал свершившуюся в России победу духа. Всего месяц спустя после столь резкого высказывания в письме другу касательно большевиков поэт публикует в третьем номере мадридского журнала Ultra от 20 февраля 1921 года стихотворение Gesta maximalista из неизданных «Красных псалмов», заглавие которого Надъярных переводит как «Максималистское

---

<sup>69</sup> Надъярных М. Ф. Культ русской литературы в Латинской Америке // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 924.

деяние»<sup>70</sup>, Ю. Ванников — как «Максималистский эпос»<sup>71</sup>, но более поэтично оно может быть передано как «Подвиг максималиста»:

«Сорваны винтовки с крутых плеч / Баррикады разрежали площади и вибрируют как оголенный нерв / Всклокочено небо выстрелами и криками / Остановилось в зените солнце / изливая на головы жар / Затянут в долгое приземление самолет кафедрального собора / Напрягаются толпы, разрывая оковы / и вот уже новое войско колышется под сверкающим каскадом штыков / как тысяча и один фаллос / Красная птица осеняет стягом / неподвижный беспорядок масс»<sup>72</sup>.

В этой агрессивной, стремящейся перешагнуть все границы, чрезмерной образности, абсолютно не свойственной зрелой поэзии (а тем более прозе) Борхеса, слышится отголосок русского авангарда, с которым начинающий поэт уже мог быть отчасти знаком. Подтверждением этому (к сожалению, лишь косвенным) служат упоминания Блока и Маяковского в позднейших работах аргентинского мастера. В 1932 году в эссе «Фильмы» он бросает между делом: «Было это в те годы, когда Александр Блок с характерными интонациями Уолта Уитмена объявлял русских скифами»<sup>73</sup>; а в 1969 году, издав собствен-

---

<sup>70</sup> Надъярных М. Ф. Культ русской литературы в Латинской Америке // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 923.

<sup>71</sup> Тейтельбойм В. Указ. соч. С. 35.

<sup>72</sup> Там же. С. 36. Пер. Ю. Ванникова. Оригинал:

Desde los hombros curvos  
se arrojaron los rifles como viaductos  
Las barricadas que cicatrizan las plazas  
vibran nervios desnudos  
El cielo se ha crinado de gritos y disparos  
Solsticios interiores han quemado los cráneos  
Uncida por el largo aterrizaje  
la catedral avión de multitudes quiere romper las amarras  
y el ejército fresca arboladura  
de surtidores-bayonetas pasa  
el candelabro de los mil y un falos  
Pájaro rojo vuela un estandarte  
sobre la hirsuta muchedumbre extática. —

Jorge Luis Borges. Textos recobrados, 1919–1929. Barcelona: Emecé Editores, 1997. P. 89.

<sup>73</sup> Борхес Х. Л. Фильмы / пер. Т. Шишовой // Борхес Х. Л. Двойник Магомета: рассказы и эссе 1932–1970 гг. СПб.: СЗКЭО, Кристалл, 2002. С. 13.

ный испанский перевод «Листьев травы» Уитмена, в предисловии к нему называет Маяковского в списке тех, кто «imitado, con éxito diverso, la entonación de Whitman»<sup>74</sup>. Тот факт, что поэзию Уолта Уитмена (1819–1892) Борхес более всего превозносил в тот же самый период активного интереса к русской литературе (это преклонение перед автором «Листьев травы» не сменилось антагонизмом, но некоторое охлаждение все же имело место, что видно уже из разногласий о Уитмене между героями рассказа «Другой»), дает основание полагать, что американский поэт и его русские, как считал Борхес, подражатели, так прочно с ним ассоциируемые, вошли в поле зрения писателя примерно в одно время. Д. Бальдерстон, развивая мысль о влиянии поэтов Серебряного века на раннюю лирику Борхеса, в «Подвиге максималиста» обращает внимание на сравнение кафедрального собора с самолетом и на образ знамени, реющего красной птицей; в особенности же он отмечает строки из более раннего стихотворения, 1920 года, *Guardia Roja* («Красная гвардия» (*исп.*): «...y de las cruces pende Jesús-Cristo / como un cartel sobre los mundos...»<sup>75</sup>, полагая возникновение образа Христа в гуще революционных масс явно навеянным поэмой Блока «Двенадцать», уже переведенной к тому моменту на французский, английский и немецкий<sup>76</sup>.

Однако это влияние, конечно, было побочным и второстепенным по сравнению с ролью главной эстетической программы для Борхеса тех лет — ультраизма, одного из бесчисленных «измов» авангардной европейской литературы, который он «подхватил» в Испании, продолжив затем распространять и развивать его и по возвращении в Буэнос-Айрес<sup>77</sup>. Именно там в декабре 1921 года в журнале *Nosotros* Борхес выступал со своим видением основных принципов ультраизма

---

<sup>74</sup> «...С переменным успехом имитировали интонацию Уитмена...» (*исп.*). Jorge Luis Borges. *Prólogo // Walt Whitman. Hojas de hierba*. Buenos Aires: Editorial Juárez, 1969. P. 31.

<sup>75</sup> «...И Иисус Христос висит на крестах / как плакат над мирами...» (*исп.*). Jorge Luis Borges. *Textos recobrados, 1919–1929*. Barcelona: Emecé Editores, 1997. P. 91.

<sup>76</sup> See: Odnopozova. *Op. cit.* P. 85–86.

<sup>77</sup> См.: Т. И. Межиковская. *Литература Аргентины // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы. Часть вторая*. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 371–373.

в одноименной программной статье<sup>78</sup>. Упор в художественной концепции делался на поиск или изобретение новых, неожиданных метафор и сравнений (целесообразность этого занятия, как мы помним, является одним из пунктов разногласий между героями новеллы «Другой») в таких количествах, чтобы лирический текст был практически соткан из них. Пожалуй, простейший способ добиться подобной новизны, современности метафор, которым ультраисты охотно пользовались, заключается в подборе соотносимых понятий, объектов, явлений таким образом, чтобы хотя бы одна из этих составляющих метафоры (а лучше обе) была чем-то, возникшим сравнительно недавно, своего рода приметой времени — например, техническим новшеством. Вспоминая этот период своего творческого пути перед аудиторией мадридского Института испанской культуры в 1973 году, Борхес приводит примеры именно такого сопоставления поезда и четок (поезд, конечно, не относится к новшествам XX века, но все же любая метафора с его участием разительно молода по сравнению, скажем, с парой время-река), лифта и градусника (точнее, ртутного столбика в нем)<sup>79</sup>, цитирует строчку «Трамвай, с ружьем на плече, спорят с троллейбусами» и с присущей писателю самоиронией сознается, что является автором одной из этих строк: «...Не скажу какой, скажу — худшей»<sup>80</sup>. В этом смысле пара собор-самолет и «los rifles como viaductos» (винтовки как виадуки (*исп.*)) — сравнение, удачно опущенное Ю. Ванниковым, — представляют собой типично ультраистские тропы.

Однако в рамках выбранной темы исследования особенно важно сказать о человеке, заразившем Борхеса ультраизмом

---

<sup>78</sup> Этим принципам он выделил четыре:

«1. Сведение лирики к ее основному элементу — метафоре.

2. Вымарывание всех связей, бесполезных прилагательных, промежуточных предложений.

3. Отмена орнаментальных безделушек, исповедничества, подробных описаний, проповедей, вычурной туманности.

4. Синтез двух и более образов в один, который таким способом расширяет свои суггестивные возможности». См.: Т. И. Межиковская. Литература Аргентины // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы. Часть вторая. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 374.

<sup>79</sup> Т. 3. С. 611.

<sup>80</sup> Там же. С. 616.

и даже, по его словам, единолично создавшем эту школу<sup>81</sup> — об испанском литераторе и переводчике Рафаэле Кансиносе-Ассенсе (1882–1964), о котором Борхес писал в «Автобиографических заметках», что «он жил только для литературы»<sup>82</sup>. Дружба с ним, судя по воспоминаниям аргентинского поэта, почти магически преобразила для молодого Борхеса время пребывания в Мадриде. Кансинос предводительствовал в литературной группе, участники которой собирались по субботам в кафе «Колониаль», чтобы всю ночь провести в обсуждениях поэтической теории и практики, и под воздействием Кансиноса, под воздействием этих встреч Борхесу казалось, «что Мадрид — это мир литературного диалога. Словно у людей не было других дел, кроме как думать о литературе»<sup>83</sup>. Кансинос был человеком с необычайно широким кругом чтения, человеком, чей дом был заполнен стопками книг «от пола до потолка», между которыми «приходилось пробираться словно между колоннами»<sup>84</sup>; человеком, переведившим на испанский древнегреческих авторов, сказки «Тысячи и одной ночи», Томаса Де Куинси (1785–1859), предпринявшим полный перевод Гете и Достоевского, о чем сообщает и сам Борхес<sup>85</sup>. Но вот о чем он *не* сообщает, так это о другом призере симпатий Кансиноса среди русских авторов — о Леониде Андрееве (1871–1919), чье имя в поле литературной деятельности Борхеса мелькнет лишь раз, уже на закате жизни, когда выйдет очередной томик серии *La biblioteca de Babel* («Вавилонская библиотека» (*исп.*)), лично составляемой Борхесом: сборник 1985 года выпуска, озаглавленный *Cuentos Rusos* («Русские рассказы» (*исп.*)), будет включать в себя рассказ Андреева «Елеазар» (1906). М. Ф. Надъярных, ссылаясь на статью Н. Н. Арсентьевой<sup>86</sup>, утверждает, что «Кансинос Ассенс — один из тех писателей, чья тяга к русской словесности была общеизвестной, известно было и то, что он исповедовал настоящий

---

<sup>81</sup> Т. 3. С. 573.

<sup>82</sup> Там же. С. 571.

<sup>83</sup> Т. 3. С. 614.

<sup>84</sup> Т. 3. С. 572.

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> Испанский Леонид Андреев // Леонид Андреев. Материалы и исследования. Вып. 2. М., 2012. С. 232–249.

культ Леонида Андреева: он сам переводил многие рассказы Андреева, компоновал испаноязычные собрания его сочинений, добившись в итоге издания “Полного собрания”<sup>87</sup>. К несчастью, нет никакой возможности установить, пытался ли испанский автор привить Борхесу свою страсть к сочинениям Андреева еще тогда, в Мадриде, или же рассказ «Елеазар» впервые привлек внимание старого писателя незадолго до публикации *Cuentos Rusos*. В своих эссе и лекциях Борхес не забывает назвать бывшего учителя среди переводчиков «Тысячи и одной ночи», но что касается Андреева и других русских, которых тот переводил (Пушкин, Толстой, Тургенев, Горький), то в связи с именем Кансиноса всплывает лишь Достоевский, причем единожды. Однако видится крайне маловероятным, чтобы молодой поэт, еще недавно глубоко восхищенный Достоевским и воспринимавший его автором «лучшего романа из когда-либо написанных», проводя ночи в литературных беседах со своим наставником, также увлеченным русской литературой, и даже бывая у него в гостях, не услышал бы чего-то нового о Достоевском и не расширил хотя бы в какой-то мере свое восприятие произведений русского гения. Логично предположить, что в то время под присмотром Кансиноса-Ассенса различные элементы поэтики Достоевского, против которых Борхесу суждено было восстать в период резкой антипатии к русской теме, еще продолжали закладываться и укрепляться в том фундаменте, на котором он годы спустя возведет здание своей всемирно прославленной прозы.

Пока же вся его творческая энергия находила воплощение в поэзии, к тому же транслирующей русскую тему отнюдь не завуалированно. В номере прежде упоминавшегося ультраистского журнала *Grecia* от 1 сентября 1920 года был опубликован поэтический текст Борхеса, уже самым своим заголовком — *Rusia* — отсылающий к стране великих перемен, обещающих скорое наступление счастья для «неисчислимых масс угнетенных и отверженных». Подстрочник этого текста, предложенный Надъярных, дает о его смысле очень смутное представление и содержит некоторые неточности: «Передовые траншеи — это в

---

<sup>87</sup> Надъярных М. Ф. Культ русской литературы в Латинской Америке // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 906.



степи штурмующий корабль с вымпелами ура: полдни взрываются в глазах. Под знаменами тишины проходят толпы и солнце распятое на закатах (одновременно: в речах — *los ponientes*) умножается в шуме (криках, воплях, визгах, галдеже — *la vocinglería*) башен Кремля. Море придет потопом к этим армиям что окутают свои тела во все луга континента. В дикий рог радуги мы возгласим их подвиг (*gesta* — также деяния, с отчетливой эпической коннотацией) штыки, несомые на пиках гор»<sup>88</sup>. С другой стороны, перевод Ю. Ванникова, хоть и гораздо яснее в целом, еще менее точен: «Врезавшийся в степь окоп / подобен кораблю / идущему на abordaje / взвивается бесстрашное ура / слепит глаза полуденный свет / А под знаменами тишины / проходят толпы / и распятое на закате солнце / множится кричащими башнями Кремля / Морем готовы разлиться войска / по равнинам континента / На круто изогнутом роге радуги / протрубим о подвиге штыков / несущих на своих остриях рассвет»<sup>89</sup>. Он, однако, вернее передает заключительную строчку, несомненно содержащую в себе семантику утра, рассвета. Благодаря этой детали довершается ряд «полдень — закат — рассвет», подчеркивающий процессуальность изображаемых событий — длительность той тяжелой, молчаливой («под знаменами тишины») борьбы толп, армий — тех самых «неисчислимых масс», которая обернется на закате криками «башен Кремля», а к рассвету увенчается прославлением подвига, когда «мы» (Борхес присоединяет своего лирического героя к революционным массам или, во всяком случае, к тем, кто славит их подвиг) протрубим о нем «в дикий рог радуги».

Это стихотворение, по-видимому, также предполагалось частью «Красных псалмов» и, как и в рассмотренном ранее,

---

<sup>88</sup> Надъярных М. Ф. *Культ русской литературы в Латинской Америке // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации.* М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 923. Оригинал: «La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje con gallardetes de hurras: mediodías estallan en los ojos. Bajo estandartes de silencio pasan los muchedumbres y el sol crucificado en los ponientes se pluraliza en la vocinglería de las torres del Kreml.; [sic]. El mar vendrá nadando a esos ejércitos que envolverán sus torsos en todas las praderas del continente. En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas». —Borges Jorge Luis. *Textos recobrados, 1919–1929.* Barcelona: Emecé Editores, 1997. P. 57.

<sup>89</sup> Тейтельбойм В. Указ. соч. С. 36.

Россия в нем рисуется без малейшего учета стереотипа, существенного для многовековой традиции ее восприятия в Европе — стереотипа о стране снегов и морозов. Напротив, оба текста создают перед читателем пространство, пронизанное ярким солнцем (образ, почти исключая ассоциацию с холодом, если не вспоминать целенаправленно «мороз и солнце» Пушкина) — солнцем, которое в *Gesta maximalista* принимает даже гипертрофированную форму «solsticios» (солнцестояний), которые «han quemado los cráneos» (сожгли черепа): такая картина (впрочем, опять же на уровне стереотипа) кажется более свойственной Аргентине, чем России — она будто бы навеяна юному Борхесу ностальгией по далекой родине. Тем не менее он маркирует это полу-аргентинское (но больше все же условно-фантазийное) пространство специфическими элементами: вместо пампы перед читателем расстилается такая же безграничная «estepa» (степь), возникает «Kreml» — не «Kremlin», как можно было бы ожидать, а попытка транслитерировать подлинное русское слово. Отмеченная условность пространства, однако же, работает на общую идею стихотворения, представляющего молчаливую борьбу революционных масс как процесс глобальный, охватывающий все равнины, «все луга континента».

## 2.2 «Человек, который станет президентом»

Прежняя экзальтация, восторженный, возвышенный тон очень скоро сменится в борхесовских суждениях о революции сдержанной, но осязаемой иронией. Уже в июне 1921, всего через полгода после публикации *Gesta maximalista*, в ранее цитированном письме из Буэнос-Айреса к Хакобо Суредо Борхес так излагает свое видение стратегии «максималистов»: «El medio empleado por los maximalistas es la multiplicación de muchas pequeñas molestias que, insignificantes cada una en sí, carcomerían combinadas los ánimos de todos»<sup>90</sup>. Делают же все это они для того, чтобы «provocar una neurastenia general»

---

<sup>90</sup> «Метод, используемый максималистами, — это приумножение кучи мелких неприятностей (неудобств, проблем — molestias), которые, хоть и незначительны сами по себе, вместе разъедают дух каждого» (*ucn.*). Borges, Jorge Luis. *Cartas del fervor: correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919-1928*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Emecé, 1999. P. 198.

(вызвать всеобщую неврастению) и «abrir así camino al bolcheviquismo» (таким образом открыть путь большевикам)<sup>91</sup>. Быть может, ирония — все же не самая подходящая характеристика для высказанного здесь взгляда на революционеров, но поразительный контраст между трудной и молчаливой всенародной борьбой с одной стороны и бесконечной чередой мелких пакостей, провоцирующей общую неврастению, с другой убеждает в присутствии тут некоторого пренебрежения к тем, чьи подвиги Борхес прежде воспевал. Правда, речь в письме идет не о реальных «максималистах» (кого бы ни именовал Борхес этим словом), а вновь об их художественном образе, который писатель переосмыслил и намеревался воплотить в романе, чьим названием, «elegido no por su problemática belleza, sino en vista del público» (выбранным не за свою сомнительную красоту, но принимая в расчет публику), должно было стать *El hombre que será presidente* («Человек, который станет президентом»)<sup>92</sup>.

Непростая судьба этой книги, история которой еще до публикации растянулась более чем на полвека (и в некотором смысле продолжается до сих пор), весьма занимательна и связана с именем другого учителя Борхеса, уже не литературного, каким был Кансинос-Ассенс, а скорее, послужившего образцом в вопросах глубинных принципов мышления<sup>93</sup> — звали его Маседонио Фернандес (1874–1952). Согласно Борхесу, он ни во что не ставил письменное слово<sup>94</sup>, поэтому все написанное Фернандесом — ничтожный процент от задуманного им, опубликованное — ничтожный процент от написанного; однако именно в соавторстве с ним на заре 20-х был начат (и по его вине не закончен) роман «Человек, который станет президентом». Спустя сорок лет, в 1961-м, когда Фернандеса давно не было в живых, Борхес рассказал об этом в

---

<sup>91</sup> Borges, Jorge Luis. *Cartas del fervor: correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919–1928*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Emecé, 1999. P. 198.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Ср. в «Автобиографических заметках»: «Подобно тому как Кансинос в Мадриде вмещал разнообразные знания, Маседонио был глашатаем чистого мышления». Т. 3. С. 577.

<sup>94</sup> См.: Т. 3. С. 432.

предисловии к собранию сочинений бывшего наставника, назвав еще трех соавторов неудавшегося проекта из тогдашних своих друзей: братьев Сантьяго и Хулио Сесара Дабове и Карлоса Переса Руиса<sup>95</sup>. Они же должны были стать героями романа, и самому Борхесу отводилась печальная участь покончить с собой «в конце девятой главы», а Маседонио Фернандес, на которого и намекает заглавие, вместе с еще одним их общим другом-литератором, Энрике Фернандесом Латуром, в финале «входят в Каса Росада, но в этом мире анархии уже ничто ничего не значит»<sup>96</sup>. Борхес говорит о начальных главах романа как о реально существующей рукописи, которая даже могла бы сохраниться у Х. С. Дабове, но в устах такого любителя мистификаций доверия это не вызывает. Примерное их содержание он излагает так: «В произведении переплетались два сюжета: первый, очевидный, — забавная кампания Маседонио, метящего на пост президента Республики; второй, тайный, — заговор логи миллионеров-неврастеников, а может, и умалишенных, направленный на достижение той же цели. Они решают подорвать сопротивление народа с помощью ряда последовательных причиняющих неудобства нововведений. Первое (возникшее в романе) — автоматические сахарницы, которые на самом деле не позволяют подсластить кофе»<sup>97</sup>. Насколько соответствует данное описание изначальному замыслу и тому гипотетическому тексту первых глав, затерявшихся где-то у Дабове? Проверить это не представляется возможным; отчетливо видно лишь то, что «максималисты», стремящиеся «вызвать всеобщую неврастению», обратились в этой версии в «миллионеров-неврастеников», что кажется достаточно серьезным расхождением (трудно сказать, намеренным или нет). В примечаниях Бориса Дубина касательно цитируемого фрагмента сообщается следующее: «*“Человек, который будет президентом”* — роман

---

<sup>95</sup> Т. 3. С. 434–435.

<sup>96</sup> Пер. И. Петровского. Там же. Каса Росада — президентский дворец в Буэнос-Айресе.

<sup>97</sup> Там же. Далее идет перечисление других подобных же «неудобств» материального характера, среди которых, например, «крутые лестницы, не имеющие и двух одинаковых ступенек», и «инструменты, изготовленные из сплава двух несовместимых веществ, так что крупные предметы оказывались легкими в обман наших ожиданий, а мелкие — тяжеленными», но также «эзотерическая поэзия и живопись в духе кубизма или дада».

Маседонио Фернандеса и Энрике Фернандеса Латура; опубликован в Буэнос-Айресе в 1980 г. с предисловием Борхеса»<sup>98</sup>. В действительности книга, выпущенная спустя еще двадцать лет после столь интригующей аннотации от великого аргентинца, называлась *Macedonio Fernández, candidato a presidente, y otros escritos de Enrique Fernández Latour* («Маседонио Фернандес, кандидат в президенты, и другие сочинения Энрике Фернандеса Латура» (*исп.*)). Фернандес Латур (1898–1972) значителен единственным ее автором, и предполагать в ней какую-либо причастность М. Фернандеса или тем более Борхеса (не говоря уж о том, чтобы делать из этого далеко идущие выводы) было бы крайне ненадежно. Предисловие, о котором упомянул Дубин, датированное 1977 годом, гораздо ближе к дарственной надписи, поскольку, занимая всего одну страницу, персонально адресовано дочери покойного сочинителя Ольге и никак не комментирует напечатанные далее тексты<sup>99</sup>. В свете всего изложенного анализ версии Фернандеса Латура представляется нецелесообразным для задач настоящего труда; в то же время и на поздний пересказ *El hombre que será presidente* самим Борхесом возможно опираться только с большой осторожностью: даже исключая вероятность сознательного искажения деталей давно заброшенного замысла, нельзя не учитывать несовершенство человеческой памяти. При этом в контексте частного дружеского письма, фиксирующего самый момент работы над замыслом, оба эти фактора почти гарантированно нивелируются.

Какие же перспективы для филологии открывает пристальное внимание к столь краткому периоду литературной жизни молодого Борхеса? Первый, пока предварительный

---

<sup>98</sup> Т. 3. С. 682.

<sup>99</sup> Самое примечательное, что из него можно извлечь, это обращение к адресатке, что «su nombre es la derivación rusa de otro de cepa escandinava y que usted puede, con todo derecho, llamarse Helga» («ваше имя является русским производным от другого, скандинавского происхождения, и вас с полным правом можно называть Хельгой» (*исп.*)), в чем одинаково легко подчеркнуть познания Борхеса в русском ономастиконе или заподозрить остаточные антипатии ко всему русскому в стремлении заменить имя «Ольга» скандинавским аналогом. *Fernandez Latour, Enrique. Macedonio Fernandez, candidato a presidente, y otros escritos de Enrique Fernandez Latour. Buenos Aires: Ediciones Agon, 1980. P. 13.*

ответ на этот вопрос содержится в не раз упомянутой выше диссертации Дины Однопозовой. Хотя местом действия романа предполагался Буэнос-Айрес, американская исследовательница выступает с весьма правдоподобной гипотезой, что нереализованная задумка спустя двадцать лет нашла свое применение в более экзотическом антураже в новелле «Лотерея в Вавилоне» (1941)<sup>100</sup>.

Рассказ и в самом деле содержит мотив революции, совершаемой исподволь путем преумножения хаоса в обществе, причем изображенной с изрядной долей иронии. В новелле таинственная организация, называемая просто «Компания», на момент действия рассказа фактически контролирующая судьбу каждого жителя Вавилона, сплетая ее из бесчисленных случайностей (возможно, неслучайных), пришла к власти в результате массовых общественных волнений, подготовленных своеобразной инъекцией хаоса — возникновением популярной игры, лотереи, выигрыш и проигрыш в которой могли сулить, помимо денежной, почти любую награду и любое наказание: «В плебейских кварталах ширилась тревога... Члены жреческой коллегии умножали ставки и наслаждались всеми превратностями страха и надежды; бедняки (с понятной и неизбежной завистью) понимали, что они исключены из этих бурных, столь восхитительных переживаний. Справедливое стремление к тому, чтобы все — и бедные, и богатые — равно участвовали в лотерее, привело к волнениям, память о коих не изгладили годы»<sup>101</sup>. Однопозова склоняется к мнению, что эта завистливая и не вполне осознанная тяга к сомнительному и опасному развлечению, ценному лишь своей недоступностью, плохо прикрытая справедливым желанием социального равенства, тождественна той «всеобщей неврастении», к которой должны были стремиться «максималисты» из *El hombre que será presidente*. Даже если эта уверенность американской ученой не до конца обоснована, рассказ «Лотерея в Вавилоне» действительно дает очевидный, прямой и достаточно ироничный комментарий на тему социалистической революции — тему, кардинально переосмысленную Борхесом к началу 40-х.

---

<sup>100</sup> Odnopozova. Op. cit. P. 101.

<sup>101</sup> Пер. Е. Лысенко. Т. 2. С. 115.

Поводом к восстанию повествователь новеллы объявляет обстоятельства, смехотворные почти на уровне знаменитой свифтовской вражды тупоконечников с остроконечниками: «Как-то один раб украл красный билетик, и при розыгрыше ему выпало, что у него должны выжечь язык. Такое же наказание определял кодекс законов за кражу билета. Одни вавилоняне утверждали, что он заслужил кару... как вор; другие великодушно полагали, что палач должен покарать его по велению судьбы... Начались беспорядки, произошло прискорбное кровопролитие, но в конце концов вавилонский народ настоял на своем вопреки сопротивлению богачей»<sup>102</sup>. В результате, как пишет Однопозова, Компания «becomes the «president» of Babylon» (становится «президентом» Вавилона (англ.))<sup>103</sup>, присвоив стараниями бедноты всю полноту власти, а лотерея становится тайной, бесплатной и всеобщей. Возникший режим, где подлинное равенство подменено общим шатким положением, порядок — хаосом, кажущаяся свобода, которую дарит случай, — тотальным контролем, и, в довершение всего, сдобренный широко распространенной практикой доносов, которыми Компания пользовалась для плетения сложной и загадочной паутины «случайностей», поистине мог соответствовать образу Советского Союза в сознании Борхеса.

В действиях Компании видны и черты пропаганды: «...Агенты Компании пользовались внушением и магией. Их действия, их маневры держались в тайне»<sup>104</sup>. Практика доносов описана подчеркнуто снижено: «Имелись некие каменные изваяния львов, имелось священное отхожее место... злобные или благорасположенные люди приносили в эти места свои доносы»<sup>105</sup>. Не называя прямым текстом ни одно из современных

---

<sup>102</sup> Т. 2. С. 115.

<sup>103</sup> Однопозова. *Op. cit.* P. 101.

<sup>104</sup> Т. 2. С. 116.

<sup>105</sup> Там же. Если представленная гипотеза верна, «каменные львы», в свою очередь, могут отсылать к одному конкретному визуальному образу, связанному для Борхеса с Советским Союзом — к фрагменту фильма Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» (1925), который он смотрел неоднократно и про который, ругая советский кинематограф за присутствующую в нем пропаганду, говорил в 1967 году в интервью Ричарду Бургину: «...You have the battleship firing its batteries at the city of Odessa. Now as you don't feel sympathy for the seamen, the only harm the cannons do is to knock a stone lion off its

ему государств, Борхес мрачно высмеивает общественно-политическое устройство страны, в которой победила социалистическая революция, что дает достаточные основания связать этот рассказ с русской темой. Но надо признать, что данный сатирический аспект в новелле далеко не на первом плане, и заметить его может быть непросто, во многом потому, что в ней, как часто бывает у Борхеса, та оболочка, в которой заключена критика актуальных явлений, своей изобретательностью гораздо больше увлекает автора (а за ним и читателя), чем сама эта критика (так, например, в рассказе «Тлен, Укбар, Orbis Tertius» (1940), который принято относить к рассказам-предостережениям<sup>106</sup> и который предупреждает об угрозе тоталитарного навязывания идей через язык — что позже назовут противоборством дискурсов, — трудно не обратить внимание на то, насколько тщательно, почти любовно проработан автором тот чуждый мир, захватывающий привычную реальность, который и должен вроде как символизировать навязанные идеи).

Прежде чем двинуться дальше, будет уместно процитировать еще несколько строк, написанных Борхесом незадолго до «Лотереи в Вавилоне», в 1940 году, в предисловии к роману своего друга Адольфо Биой Касареса «Изобретение Мореля»: «Русские романисты и ученики русских романистов до оскомины ясно доказали, что в таком [«психологическом»] романе возможно все: персонажи, кончающие с собой от счастья, и убийцы по доброте душевной; герои, настолько любящие друг друга, что расстаются навсегда, доносчики по страсти или из самоуничтожения... В конце концов эту абсолютную свободу не отличишь от абсолютного произвола»<sup>107</sup>. Не этот ли «абсолютный произвол» успешно изобразил Борхес в социальном

---

perch. <...> ...Of course it can't kill anybody or it would ruin the sympathy of the audience, so they merely kill a stone lion» («...Линкор стреляет из батарей по Одессе. Теперь, если вы не симпатизируете морякам, единственный ущерб, нанесенный пушками, — это то, что они сбивают каменного льва с его поста-мента. <...> ...Конечно, он [линкор] не может никого убить, иначе это разрушит симпатию аудитории, поэтому они просто убили каменного льва» (англ.)). Burgin, Richard. Op. cit. P. 86.

<sup>106</sup> См.: Тертерян И. А. Указ. соч. С. 10–11.

<sup>107</sup> Пер. Б. Дубина. Т. 3. С. 373.



хаосе своего условного Вавилона? Верно угаданный Однопозовой критический аспект новеллы по отношению к русской внутренней политике вкупе с не раз уже отмеченной монолитностью борхесовского восприятия русской темы делают это вполне вероятным. Тогда вавилонская реальность, погружающаяся в хаос русского «психологического» романа и через это переживающая катастрофу социалистической революции (а Борхес, как уже было показано, видел причинно-следственную связь между этими явлениями) — это, пусть несомненно искаженный, но цельный и самодостаточный образ России — своеобразный срез представлений писателя о ней в конкретный момент времени.

Однако, возвращаясь к задумке романа, которую, быть может, отчасти воплотил здесь Борхес, весьма опрометчиво было бы приравнять изменившиеся тогда взгляды молодого автора на революцию к его незамедлительному отречению от русской литературы. Это значило бы впасть в то же заблуждение, в которое с годами впадет он сам, уверившись, что опасные и обманчивые революционные идеи вырастают непосредственно из предшествующей русской словесности и приводят затем к катастрофе именно благодаря ей, но никак не вопреки. Между тем с восторгом и с обожанием прочитанные Борхесом прежде русские произведения в значительной степени были отнюдь не комплиментарны к революционным движениям и «передовым» настроениям, их порождающим. Здесь в первую очередь надо вспомнить «Бесов» Достоевского, где тайная подрывная организация, во-первых, находится в центре повествования, а во-вторых, изображена по меньшей мере неоднозначно и, что характерно, с явной примесью иронии (взять хотя бы нарочито комический эпизод голосования «заседание мы или нет» на именинах у Виргинского<sup>108</sup>), прямо противоположной пафосу тех стихов, которые писал Борхес в период своего знакомства с «Бесами» — но близкой к его изменившимся воззрениям образца 1921 года. Не потому ли «Бесов», а не какое-либо другое произведение Достоевского (к примеру, столь им восхваляемое некогда «Преступление и наказание»), выбирает он той книгой, которую сжимает в руках

---

<sup>108</sup> Достоевский Ф. М. Бесы: роман. М.: Славянка, 1994. С. 238–239.

Борхес-младший в то утро — в тот, как мы вправе полагать, переломный момент, после которого его отношение к русской теме начет меняться, — когда встречается во сне своего умудренного опытом двойника?

Подтверждений того, что Борхес читал «Бесов» и почти на всю жизнь сохранил в памяти впечатления от этой книги, предостаточно. Недаром незадолго до смерти он включил этот роман в серию *Biblioteca personal de Jorge Luis Borges* («Личная библиотека Хорхе Луиса Борхеса» (*исп.*)), снабдив собственным предисловием, которое затем попало в опубликованный посмертно сборник его предисловий «Личная библиотека» (1988). Недаром в составленную им совместно с Бией Касаресом в 1960 году антологию «Книга ада и рая» вошла цитата замечательных по своей художественной силе слов, обращенных Лизой к Ставрогину в их последнюю встречу: «Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный злой паук в человеческий рост, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться»<sup>109</sup>. Также и в интервью 1968 года Хуану Хосе Саеру Борхес говорил: «Я множество раз перечитывал “Преступление и наказание” и “Бесов”»<sup>110</sup>. Стоит отметить, что в этом интервью Борхес позволяет себе — случай для него крайне редкий — не маскировать личную неприязнь к русской литературе, вызванную юношеским разочарованием в русской политике, под объективную оценку художественных достоинств и недостатков, а выражать субъективный, но как будто бы более искренний читательский взгляд, приоткрывая тайну своего интимного взаимодействия с поэтикой Достоевского: «Позже, не уставая восторгаться, я понял, что мне было очень трудно отличить одного персонажа от другого. Что все персонажи слишком напоминали самого Достоевского и что все они были личностями, которые — казалось — наслаждались своим несчастьем — как-то так? И это оказалось неприятным. Я перестал читать его и не чув-

---

<sup>109</sup> Книга ада и рая / сост. Хорхе Луис Борхес, Адольфо Бьей Касарес. СПб.: Амфора, 2002. С. 115.

<sup>110</sup> Цит. по: М. Ф. Надъярных М. Ф. Культ русской литературы в Латинской Америке // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 924.

ствовал себя хуже в его отсутствие»<sup>111</sup>. Мысль о «наслаждении несчастьем», которое принимает уже формы очарования злом как таковым, он развивает позже в беседе с Освальдо Феррари, вспоминая Достоевского в связи с творчеством Бернарда Шоу: «...У него [Шоу] не было романтического преклонения перед грехом, а у Достоевского — было, хоть он и опровергал это обвинение (*imputación*). Именно в Достоевском обнаруживается некая разновидность культа зла; это отчетливо проявляется в одном из его романов, в “Бесах” (*Los Demonios* o *Los Endemoniados* — букв. “Одержимые бесами”); ему по нраву была идея зла. <...> Соблазняла она и Бодлера, и даже Байрона»<sup>112</sup>. Ту же претензию повторяет он и в 1973 году в интервью для Риты Гиберт: «Современная литература, начиная с Достоевского — и даже раньше, с Байрона, — словно наслаждается виновностью и слабостью человека»<sup>113</sup>. В обоих случаях где-то вддали, позади Достоевского, возникает силуэт Байрона как вероятного зачинателя этой пагубной литературной традиции очарования злом, но без ее прославленного русского адепта в своих рассуждениях Борхес тоже никак не обходится — возможно, потому, что Достоевский был тем, кто конкретно *его* познакомил с этой традицией (если допускать ее реальность). Так или иначе, ответ Борхеса Саеру звучит как честная читательская позиция: в какой-то момент ему, Борхесу, начало казаться, что Достоевский не просто вглядывается в темные стороны человеческой личности, не только смотрит на этого «огромного злого паука в человеческий рост» и его боится, но и получает от наблюдаемого зрелища какое-то странное извращенное удовольствие, и это, как читателя, оттолкнуло Борхеса.

Но в том же интервью с Х. Х. Саером вскоре опять всплывает политическая причина разочарования в русском гении — на этот раз представленная, как ни странно, обвинением в политизированности самого Достоевского: «Я воображал, что Достоевский был одним из ликов непроницаемого Бога, способного понять и оправдать всякое существо. Меня удивило, что

---

<sup>111</sup> Цит. по: М. Ф. Надъярных М. Ф. Культ русской литературы в Латинской Америке // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 924.

<sup>112</sup> Там же. С. 925.

<sup>113</sup> Пер. Е. Лысенко. Т. 4. С. 440.

он в итоге снизошел к простой политике, дискриминирующей и выносящей обычные приговоры»<sup>114</sup>. Почти в точности то же говорит он и в предисловии к «Бесам» в «Личной библиотеке»<sup>115</sup>. При этом интересно, что двадцатью годами раньше цитируемого интервью (то есть уже в период антагонизма к русской литературе) в эссе «Милосердный палач» (1948)<sup>116</sup> он, тем не менее, косвенно задействовал фигуру Достоевского как обладателя почти божественного всепрощения, чтобы создать контраст иному литературному гению, буквально вершившему божественный суд, распределяя для реальных исторических лиц условия их загробного проживания — Данте. Для этого Борхес прибегает к образу Раскольникова: «...Читатель романа Достоевского в каком-то смысле побывал на месте Раскольникова и знает, что его так называемое убийство не было актом свободной воли, — героя привело и подтолкнуло к нему неумолимое стечение миллионов обстоятельств. Убивший — вовсе не убийца, укравший — не вор, солгавший — не лжец... а потому в каждом наказании скрыта несправедливость»<sup>117</sup>. Таким образом, в этой борхесовской трактовке, Достоевский не только обладает всепрощением, но также наглядно учит ему через погружение в обстоятельства и мысли своего героя — через то пристальное вглядывание во тьму человеческой души, которое в иных случаях Борхес ощущал как любование тьмой. Можно сделать вывод, что такой художественный метод Борхес находил отчасти оправданным в «Преступлении и наказании» (к тому же не омраченном нисхождением «к простой политике»); однако именно «Бесы», а не «Преступление и наказание», становятся единственной русской книгой в «Личной библиотеке». Этот выбор, учитывая все приведенные высказывания Борхеса, может удивить, как и сам тот факт, что писатель «множество раз перечитывал “Бесов”», будучи разочарованным (разочарование — очень сильное чувство, пожалуй, менее всего располагающее к прощению) политической

---

<sup>114</sup> Цит. по: М. Ф. Надъярных М. Ф. Культ русской литературы в Латинской Америке // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 924.

<sup>115</sup> Т. 4. С. 303.

<sup>116</sup> Позже оно войдет в сборник эссе «Девять очерков о Данте» (1982).

<sup>117</sup> Пер. Б. Дубина. Т. 4. С. 185.

ангажированностью Достоевского, которую в них обнаружил. Да и в чем она заключалась для Борхеса? В осуждении революционеров — тех самых «максималистов», которыми он грезил в юности и которых сам вскоре стал представлять шайкой мелких пакостников? Или же эта претензия к «Бесам» является собою позднейшие, не связанные с первыми впечатлениями от книги, наслоения, что сформировались под воздействием той позиции, к которой он пришел уже ближе к тридцати годам и с которой выступал в июле 1933 в журнале *Contra*, отвечая на вопрос редакции «¿El arte debe estar al servicio del problema social?» («Должно ли искусство служить социальной проблеме?» (*ucn.*))? «Es una insípida y notoria verdad, — писал он, — que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de repostería endecasílabo»<sup>118</sup>. Прояснить противоречивое отношение Борхеса к «Бесам» помогает разве что его собственное признание, которым он делится в предисловии к роману: «...Когда я начал читать “Бесов”, произошло что-то странное. Я почувствовал, что вернулся на родину. Степь в этом романе была вроде нашей пампы, только увеличенной в размерах. Варвара Петровна и Степан Трофимович ничем, кроме непроизносимых имен, не отличались от двух безалаберных аргентинских стариков»<sup>119</sup>. Вероятно, другой молодой впечатлительный писатель на его месте, ощутив столь глубокое родство своей страны с художественной реальностью великого русского романа, мог бы даже загореться идеей транспонировать его захватывающий сюжет в милые сердцу родные реалии.

И снова, вернувшись в 1921 год, присмотримся повнимательнее к тому, как сформулирована концепция романа «Человек, который станет президентом»: «Сюжет, задуманный мной

---

<sup>118</sup> «Это пресная и пресловутая правда, что искусство не должно служить политике. Говорить о социальном искусстве, все равно что говорить о вегетарианской геометрии или об одиннадцатисложной кулинарии» (*ucn.*). Cit. ex: *Odnopozova*. Op. cit. P. 96. Ср. его похвалы в августе 1920-го, адресованные немецкому экспрессионизму, за то что он «ejercer una influencia paralelamente anarquizante sobre los dos orpuestos sectores de la estética y la cuestión social» (оказывает параллельное анархическое влияние на два противоположных сектора эстетики и социальных вопросов (*ucn.*)) Jorge Luis Borges. *Textos recobrados, 1919–1929*. Barcelona: Emecé Editores, 1997. P. 52–53.

<sup>119</sup> Пер. Б. Дубина. Т. 4. С. 303–304.

и до сих пор очень схематичный и фрагментарный, имеет дело со средствами, которые используют максималисты, чтобы вызвать общую неврастению у всех жителей Буэнос-Айреса и таким образом открыть путь большевикам. <...> Метод, используемый максималистами, — это приумножение кучи мелких неприятностей, которые, хоть и незначительны сами по себе, вместе разъедают дух каждого». Разве не является это предельно кратким и, действительно, схематичным синопсисом «Бесов», с тем лишь отличием, что действие перенесено из безымянного губернского города в аргентинскую столицу? Разве не должны были казаться Борхесу «приумножением кучи мелких неприятностей» выходки членов «пятерки» Петра Верховенского (подкладывание живой мыши за разбитое стекло киота с иконой, вделанного в ограду церкви; чтение фразированных публику стишков на торжестве, с большими хлопотами организованном для всех образованных жителей города, с последующим превращением этого торжества в буйную попойку для случайного сброда), равно как и поведение самого Петра Степановича, который то просит у губернатора фон Лембке рукопись его художественного сочинения, то как бы ее теряет, выказывая тем самым полнейшее пренебрежение, то вдруг снова находит, то хвалит ее, то высмеивает? И разве не направлены все эти «школьничества» приспешников Верховенского-младшего и подстрекаемой ими развязной молодежи на то, чтобы расшатать социум, провоцируя в нем «общую неврастению»? Эта программа «максималистов», как назвал бы их юный Борхес, у Достоевского изложена прямым текстом: «...Каждая из действующих кучек... имеет в задаче систематическою обличительною пропагандой непрерывно ронять значение местной власти, произвести в селениях недоумение, зародить цинизм и скандалы, полное безверие во что бы то ни было, жажду лучшего и, наконец, действуя пожарами, как средством народным по преимуществу, ввергнуть страну, в предписанный момент, если надо, даже в отчаяние»<sup>120</sup>. «...Мы сначала пустим смуту»<sup>121</sup>, — восклицает Петр Верховенский. В синопсисе *El hombre que será presidente* образца 1961 года из

---

<sup>120</sup> Достоевский Ф. М. Бесы: роман. М.: Славянка, 1994. С. 325.

<sup>121</sup> Там же. С. 249.

предисловия к «Сочинениям» М. Фернандеса все «неудобства», внедряемые заговорщиками, овеществлены, но сущность их накапливающейся разрушительной мощи остается той же. Интересно, что даже в этой поздней версии, которая может быть сколь угодно далека от первоначальной задумки, Борхес, если достраивать параллель с произведением Достоевского, отводит себе (персонажу со своим именем) роль Кириллова (см. с. 38 данной работы). К сожалению, можно лишь гадать, насколько близким в сюжетном плане получился бы роман Борхеса по отношению к русскому источнику его вдохновения, но представляется неоспоримым сам факт, что по крайней мере какое-то непродолжительное время писатель вынашивал замысел создания собственных аргентинских «Бесов».

Применительно к теме настоящего исследования, среди наиболее заметных мотивов романа Достоевского нужно подчеркнуть еще один, отсутствующий в синопсисе, изложенном в письме к Сурезде, но явно и глубоко созвучный художественному мышлению Борхеса — мотив настолько секретной организации, что даже ее члены обоснованно сомневаются в ее существовании. «...Одна ли мы пятерка на свете или правда, что есть несколько сотен пятерок?»<sup>122</sup> — спрашивает в романе Липутин у руководителя группы, ради «общего дела» которой готов был убить человека и непосредственно перед этим наглядно доказал свою готовность. Прямого ответа на его вопрос нигде в тексте «Бесов» так и не встречается: революционное движение вроде как должно иметь какие-то координационные центры хотя бы за границей, однако даже Ставрогин, автор его устава<sup>123</sup>, выступает с такими словами об этом обществе: «Если хотите, то, по-моему, их всего и есть один Петр Верховенский, и уж он слишком добр, что почитает себя только агентом своего общества»<sup>124</sup>. На протяжении всего романа присутствие этой загадочной могущественной силы, подобной громадной устрашающей тени, стоящей за спиной Верховенского-младшего, балансирует на грани действительности и мистификации совершенно в духе поэтики Борхеса, у которого тот же мотив иногда принимает обличие некой таинственной

---

<sup>122</sup> Достоевский Ф. М. Бесы: роман. М.: Славянка, 1994. С. 361.

<sup>123</sup> Там же. С. 231.

<sup>124</sup> Там же. С. 148.

деятельности людей или некоего тайного плана, воспроизводимых до такой степени автономно, что встает вопрос о реальности тех, кем эта деятельность или план были инициированы — парадоксальным образом наличие следствий не убеждает в подлинности их причины, скрытой за туманом прошедших веков, окутанной мистификациями; даже если она реальна, следствия давно уже как бы оторвались от нее, они больше не контролируются инициаторами и, вероятно, не служат их целям (или служат, но сугубо механически).

На этом мотиве, к примеру, построена новелла «Секта Феникса» (1952), рассказывающая о некоем объединении людей, не связанных ни национальностью, ни общими верованиями, ни идеологией, и зачастую не сознающих себя частью секты Феникса, тем не менее широко распространенной по всему миру и во всех слоях населения («...Нет такой группы людей, среди которых не было бы приверженцев Феникса...»<sup>125</sup>), и единственное, что скрепляет ее, это Тайна, выраженная в Обряде, от которого, впрочем, часть последователей отреклась, а среди остальных «иные решаются утверждать, что она [Тайна] стала инстинктом»<sup>126</sup>. Тут мистификацией можно считать сам рассказ, как бы создающий секту из ничего, присваивая ей такие свойства (а точнее, наоборот: отнимая у нее признак за признаком, все более сливая ее с остальным человечеством), которые помещают ее на грани между существованием и несуществованием; иначе в новелле «Тема предателя и героя» (1944), где в основе сюжета лежит предполагаемая мистификация, имевшая место в отдаленном прошлом и подменившая собою действительность, и где возникает тот самый план, спустя век продолжающий автономно действовать, уже никем не курируемый. Сам Борхес не мистифицирует — он излагает сюжет даже не как рассказ, а как задумку рассказа — мистифицирует именно его персонаж, Джеймс Нолан, срежиссировавший последние дни и казнь предводителя ирландских заговорщиков Фергюса Килпатрика, предавшего дело своих соратников (о характерном обыгрывании здесь темы революции будет подробнее сказано ниже). Спектакль, воссозданный

---

<sup>125</sup> Пер. Б. Дубина. Т. 2. С. 196.

<sup>126</sup> Там же. С. 197.



Ноланом в декорациях настоящего Дублина, позиционирует казнь как политическое убийство от рук властей, и Килпатрик остается в истории героем, чуть-чуть не дожившим до победоносного восстания, а его правнук Райен, раскрыв тайные обстоятельства смерти прадеда, «после долгих раздумий... решает о своем открытии умолчать. Он издает книгу, прославляющую героя: возможно, и это было предусмотрено [Ноланом]»<sup>127</sup>.

Отчасти сходная подмена или коренное преобразование действительности мистификацией (и тоже реализуемое согласно плану, давно вышедшему из-под контроля) имеет место в новелле «Тлен, Укбар, Orbis Tertius», но в случае с ней продуктивнее обратить внимание на то, что это история тотального переустройства мира тайным обществом самоотверженных интеллектуалов (здесь уместно вспомнить Шигалева с мелко исписанной тетрадью, содержащей его собственную «систему устройства мира»<sup>128</sup>) под предводительством безбожника-нигилиста Эзры Бакли, желающего «доказать несуществующему Богу, что смертные люди способны создать целый мир»<sup>129</sup> (это ироническое замечание примешивает к чертам Петра Верховенского в образе Бакли черты Кириллова с его столь же противоречивым, пусть и куда более драматичным по своей сути комплексом атеистически-экзистенциальных идей). Примечательно также, что план создателей Тлена воплощается путем смущающих умы интерполяций вымысла в то, на чем зиждется научное знание — в энциклопедию, а также путем распространения противоестественных артефактов чужеродного мира, порой вызывающих «неприятное чувство отвращения и страха»<sup>130</sup>, т. е. с помощью методов, эффект которых во многом должен быть синонимичен «всеобщей неврастении», столь желанной для «максималистов» из *El hombre que será presidente*.

---

<sup>127</sup> Пер. Е. Лысенко. Т. 2. С. 166.

<sup>128</sup> Достоевский Ф. М. Бесы: роман. М.: Славянка, 1994. С. 361. С. 241.

<sup>129</sup> Пер. Е. Лысенко. Т. 2. С. 93.

<sup>130</sup> Там же. С. 94. Трудно не заметить, что непомерно тяжелый металлический конус «диаметром в игральную кость», порождающий это чувство, напрямую заимствован из набросков *El hombre que será presidente* (или наоборот: перекочевал из данной новеллы в синопсис ненаписанного романа). Кроме того, «миллионер-аскет» Эзра Бакли явно отсылает к «миллионерам-неврастеникам» оттуда же (см. с. 38 настоящей работы).

Но ярче всего и в самом чистом виде мотив тайны-мистификации, в заложниках которой оказывается реальность, представленный именно в образе тайной организации, проявлен все в той же «Лотерее в Вавилоне». Мало того, что парадокс, которому подвержена общественная жизнь Вавилона, есть прямая иллюстрация «шигалевщины» Достоевского<sup>131</sup>, но и Компания, ответственная за такое положение дел, не более и не менее призрачна, чем могущественное начальство Петра Верховенского и его сложная агентурная сеть: «Вполне понятно, что ее [Компании] агенты — все тайные: приказы, издаваемые ею постоянно..., не отличаются от тех, которые распространяются обманщиками. <...> Эта бесшумная деятельность... возбуждает всевозможные догадки. Одна из них внушает чудовищную мысль, будто уже много веков Компания не существует... <...> Другая, высказываемая устами маскирующихся ересиархов, состоит в том, что Компания *никогда не существовала и не будет существовать*»<sup>132</sup>.

До сих пор, однако, на страницах данной работы игнорировался другой источник вдохновения Борхеса, который легко угадывается уже по названию, выбранному для так и не написанного романа, и который также содержит мотив секретной организации, действующей вопреки тому, что она фактически не существует — что ни один из ее членов на самом деле в ней не состоит. Этот источник — роман Гилберта Кита Честертона (1874–1936) «Человек, который был Четвергом» (1908), многократно, пусть и совсем по иному поводу, упоминаемый Борхесом в самых разных текстах<sup>133</sup>. Аргентинский писатель и сам признавал наличие «отзвука» данного сочинения в своем совместном с М. Фернандесом «незавершенном романе», впрочем, охарактеризовав этот отголосок как «непреднамеренный»<sup>134</sup>. Организация, о которой рассказывает произведение Честертона, — это Центральный Совет анархистов, или Совет Дней Недели, где одно из семи мест вдруг, почти случайно,

---

<sup>131</sup> «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом», — сообщает Шигалев о своей «системе устройства мира». Достоевский. Там же.

<sup>132</sup> Т. 2. С. 119. Курсив дан как в оригинале.

<sup>133</sup> См., например: Т. 1. С. 415; Т. 2. С. 327, 401, 448; Т. 4. С. 73, 168.

<sup>134</sup> Т. 3. С. 435.

занимает главный герой, Гэбриел Сайм — сыщик специального отдела английской полиции, сформированного для борьбы с распространением анархических идей. То, каким образом шаг за шагом раскрывается факт небытия, несуществования Совета, можно смело назвать вариацией на тему парадокса о корабле Тесея: пятеро из оставшихся шести заговорщиков друг за другом оказываются такими же, как Сайм, сыщиками под прикрытием, а потом и непостижимый Председатель Совета оказывается главой отдела в Скотланд-Ярде — тем самым, кто и нанял всю шестерку для сопротивления анархической заразе. Как в легендарном корабле Тесея ветхие старые доски поочередно заменялись новыми до тех пор, пока ни единой изначальной части корабля не осталось и не возник вопрос, тот ли это теперь корабль, что был, или совершенно другой, так и семь анархистов один за одним заменяются стражами порядка, порождая вопрос: а существует ли Совет Анархии, и существовал ли он раньше, когда каждый сыщик видел себя во враждебном окружении и когда на заседаниях планировались вполне реальные теракты<sup>135</sup>? В сущности, Честертон лишь взял вместо корабля иное целое, состоящее из иных, но так же постепенно заменяемых элементов, а качество старости/новизны превратил в качество приверженности анархии/порядку. Тот же парадокс, как нетрудно заметить, лежит в основе новеллы «Секта Феникса», но в ней «доски» — уже не члены некой группы, а ее конститутивные признаки (национальность, идеология, вероисповедание, место в социальной иерархии), и варьируемое их качество выражено дихотомией конкретности, определенности с размытостью, неопределенностью.

Органичное сочетание в романе Честертонского мотива парадоксальной секретной организации, балансирующей на грани существования и несуществования, с мотивом тайного разрушительного заговора, направленного против привычного мироустройства — мотивом революции в широком ее понимании, заставляет предположить, во-первых, некое влияние Достоевского на Честертонского и через него — на Борхеса, но это

---

<sup>135</sup> Например, «прославленный взрыв в Брайтоне», организованный предыдущим Четвергом, чье место и занял Сайм. Гилберт Кит Честертон. Человек, который был Четвергом // Честертон Г. К. Собрание сочинений: в 5 т. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. Т. 1. С. 199.

вновь превышает скромные задачи настоящего исследования; во-вторых, оно вынуждает заподозрить надуманность обнаруженной связи текстов и замыслов Борхеса с «Бесами», допустив, что необходимым и достаточным источником его вдохновения были сочинения английского писателя. Чтобы проверить это допущение, нужно сначала проанализировать, как проявляются указанные мотивы у Честертона, после чего станут уже отчетливо видны специфические элементы, отсутствующие у него, но объединяющие Борхеса с Достоевским.

Для романа «Человек, который был Четвергом», первые вышедшего с подзаголовком *A Nightmare* (Ночной кошмар (англ.)), очень существенен мотив сновидения, которым и оборачиваются все приключения Сайма, начиная с проникновения в подземное логово анархистов. Конечно, отсутствие какого-либо намека на подобную составляющую в обеих версиях замысла *El hombre que será presidente* нельзя рассматривать весомым доказательством чего бы то ни было, однако важно обратить внимание на то, как и для чего Честертон использует сновиденческий аспект. С его помощью, в частности, снимаются многие противоречия и смягчаются многие моменты неправдоподобия — например, связанные с упорным стремлением писателя обойти все реальные проявления насилия. Так, во время первого собрания Совета анархистов, когда Председатель приглашает их в отдельную комнату, чтобы «сообщить нечто важное», мысли Сайма, опасаящегося, что его раскрыли, весьма патетичны: «Вот она, последняя победа над безумцами — он войдет в их темную комнату и умрет за то, чего им даже не понять», — и дальше: «...Он [Сайм] чувствовал себя как человек, который собирается сказать хорошую речь на эшафоте»<sup>136</sup>, — но, когда раскрытым сыщиком оказывается Вторник (он же — поляк по фамилии Гоголь со «скорбными глазами русского крепостного»<sup>137</sup>, что может быть отсылкой к русскому, нигилистическому истоку или, вернее, притоку анархических идей), Председатель, пригрозив шпиону полиции смертью за разглашение тайн Совета, просто отпускает его.

---

<sup>136</sup> Гилберт Кит Честертон. *Человек, который был Четвергом* // Честертон Г. К. Собрание сочинений: в 5 т. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. Т. 1. С. 227–229.

<sup>137</sup> Там же. С. 220.

Потом еще мелькнет фраза о его вероятной печальной участи: «Гоголь исчез бог знает куда; быть может, Воскресенье раздавил его как муху»<sup>138</sup>, — и тем не менее бывший Вторник, целый и невредимый, вновь присоединяется к остальным сыщикам в начале XIII главы. Это, безусловно, разрушает в известной мере эмоциональное напряжение читателя и даже затрудняет сопереживание героям, живущим в мире, где все будто бы «понарошку», все несерьезно; как часто бывает у Честертона, мир произведения сближается таким образом с условной действительностью сказки или притчи, в данном случае обыгрываемой через аспект сновидения, где страх реален, а боль и смерть — нет. Совсем иной атмосферой должен был обладать (если верить версии 1961 года) роман Борхеса и Фернандеса, где «в конце девятой главы» читателя ждало бы самоубийство одного из героев (пусть и, по всей видимости, персонажа второго плана).

Кроме того — опираясь, опять же, на версию 1961 года, — структура «Человека, который станет президентом» из двух переплетающихся сюжетов заметно сложнее прямолинейного повествования в «Человеке, который был Четвергом». Сложнее и сам заговор борхесовских «максималистов» или «миллионеров-неврастеников». Заговорщики Честертон стремятся не к власти, а к чистому разрушению, вплоть до самоуничтожения человечества, причем их стратегия — банальные убийства, желательно массовые: констебль, вербующий Сайма для борьбы с анархистами, говорит, что их движение состоит «из внешнего и внутреннего круга. Можно бы назвать внешний круг мирянами, а внутренний — жрецами. <...> Невинные, простые анархисты жалеют, что бомба не убила короля; жрецы довольны, что она хоть кого-нибудь убила»<sup>139</sup>. У Борхеса же тайная организация и в задумке романа, и в «Лотерее в Вавилоне», и в новелле «Глен, Укбар, Orbis Tertius» действует изобретательно, коварно манипулируя людьми, обращаясь к психологии масс, и, что характерно, в отличие от анархистов Честертон, всегда достигает поставленной цели. Успех заговора в *El hombre que será presidente* очевиден еще по синопсису 1921 года, исходя хотя бы из названия. Если же рассказанное Борхесом о шутиливой

---

<sup>138</sup> Гилберт Кит Честертон. Человек, который был Четвергом // Честертон Г. К. Собрание сочинений: в 5 т. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. Т. 1. С. 261.

<sup>139</sup> Там же. С. 212.

предвыборной кампании Маседонио Фернандеса является правдой и если она в самом деле должна была лечь в основу произведения, то кажется маловероятным, чтобы Фернандес-персонаж был заодно с «максималистами», невротизирующими население Буэнос-Айреса; и все же их непосредственная деятельность становится залогом его победы. В «Человеке, который был Четвергом» его ни с кем не сопоставить — расстановка сил там предельно проста и бинарна: добро против зла, порядок против хаоса. Однако в романе более многоплановом (книгу Честертона в силу прямолинейности ее сюжета, строго говоря, следует атрибутировать не как роман, а как длинную повесть) — в «Бесах» функциональный аналог данному герою найти несложно, это — Николай Ставрогин. По отношению к делу заговорщиков он также занимает внешнее положение (он наблюдатель, в значительной мере даже попуститель, но нельзя сказать, что он активно содействует планам Петра Степановича — скорее тот содействует его личным интересам), при этом именно ему Верховенский прочит роль «Ивана-царевича»<sup>140</sup>, т. е., если перенести на современную Борхесу аргентинскую почву, «президента Республики». Резонно предположить, что образ Маседонио был бы не так противоречив и не столь порочен, как Ставрогин, и нет оснований для догадок, что будущий президент настолько же тесно соприкасался бы с разрушительным тайным обществом — содержательное сходство двух героев, с учетом того, что один из них так и не обрел полноценного воплощения, вызывает серьезные сомнения, потому речь идет о сходстве сугубо функциональном. Достоевский изобразил в «Бесах» локальный эпизод, не имея намерения написать альтернативную историю России конца XIX века, вследствие чего план Верховенского не мог реализоваться в глобальном масштабе, и Ставрогину был уготован суицид, а не обманчивая власть над ввергнутой в хаос державой. Компания аргентинских писателей собиралась дать большую волю фантазии, смешав разнородные литературные влияния и превратив привычные реалии Буэнос-Айреса в достойную пера Честертона фантазмагорию; задачей проведенных выше сопоставлений было показать, что далеко не

---

<sup>140</sup> Достоевский Ф. М. Бесы: роман. М.: Славянка, 1994. С. 252.

последнее место среди этих влияний занимало влияние Достоевского. Ниже этот «зазор» между творчеством Борхеса и Честертона, где обнаруживается след русского гения, будет не менее плодотворно изучен и на другом материале.

Надо заметить, что автор «Человека, который был Четвергом» еще возвращался к тому же сочетанию мотивов (революционный заговор, оказывающийся мистификацией), но гораздо позже, чем была предпринята попытка коллективного творчества друзей М. Фернандеса, а конкретнее в повести «Преданный предатель» (1929), о которой еще тремя годами позднее Борхес упомянет в эссе «Повествовательное искусство и магия», раскрыв одной фразой всю фабулу: «В другой его [Честертона] фантазмагории широкий и опасный заговор... один единственный человек разыграл, используя накладные бороды, маски и псевдонимы...»<sup>141</sup>. Хоть эта повесть и не могла повлиять на замысел *El hombre que será presidente*, отголоски ее вполне могли проникнуть в тексты, ассоциированные в данной работе с этим юношеским проектом Борхеса. Когда он пишет во вступительных строках «Темы предателя и героя», что «вообразил себе нижеследующий сюжет» «под явным влиянием Честертона»<sup>142</sup>, это выглядит прямым указанием именно на «Преданного предателя». Со второго же абзаца берет начало своеобразный диалог с английским литератором: «Действие происходит в некой угнетаемой и упрямой стране: Польше, Ирландии, Венецианской республике, каком-нибудь южноамериканском или балканском государстве...»<sup>143</sup> (повесть Честертона открывалась так: «И для читателя, и для писателя будет лучше, если они не станут гадать, в какой стране произошли эти странные события. Оставим такие мысли, твердо зная, что речь идет не о Балканах, любезных многим авторам с той поры, как Антони Хоуп разместил там свою Руританию»<sup>144</sup>.). Борхес останавливает свой выбор на Ирландии, Честертон изобретает страну Павонию (и, в точности как потом

---

<sup>141</sup> Пер. А. Матвеева. Т. 1. С. 158.

<sup>142</sup> Т. 2. С. 163.

<sup>143</sup> Там же.

<sup>144</sup> Честертон Г. К. Преданный предатель / пер. Е. Суриц // Г. К. Честертон. Избранные произведения в четырех томах. Т. 4. М.: Бук Чембер Интернешнл, 1994. С. 354.

сделает Борхес, сперва изображает выбор условным — «назовем ее Павонией»<sup>145</sup>, — затем, однако, насыщая повествование столькими деталями, что и страна, и события в ней обретают полновесную, хоть и выдуманную, конкретность). Далее разыгрывается театрализованное революционное действо, у Честертона ведущее непосредственно к победе актера-заговорщика над политическим режимом, у Борхеса — помогающее заговорщикам сплотиться накануне победоносного восстания. У Борхеса актеров сотни, у Честертона — один, но режиссер — кукловод, который подчиняет своей мистификации, своему плану целое государство со всеми его жителями (а у Борхеса — еще и многие будущие поколения, как это видно на примере Райена, главного героя), — в обоих случаях единственный.

Существенное различие между ними в том, что «преданный предатель» Иоанн Конрад — персонаж положительный: он изведал муки нищеты и голода, был слугой у развратного богача-ростовщика, а государство, в котором он живет, «подшло вплотную не к дворцовому перевороту, а к одному из тех сотрясений, которые начинаются всеобщей забастовкой, а кончаются разрухой»<sup>146</sup>. В финале он — в свойственной Честертону атмосфере несерьезности, полупритчевости, полусказочности — предает свою цель (потому он и предатель), но не предает своих убеждений (потому он преданный), влюбившись в племянницу монарха и, в обмен на прекращение подрывной деятельности, получив ее в жены, а вместе с нею — титул Великого Князя и возможность из революционера превратиться в реформатора. На основании двух рассматриваемых текстов Честертон можно заключить, что он с пониманием и сочувствием принимал идею революционного порыва, направленного снизу, от страдающей бедноты: «Бедные бывают мятежниками, но не бывают анархистами, — говорит в «Человеке, который был Четвергом» инспектор Рэтклиф, один из отважных защитников мира, скрывавшийся прежде под именем Среды. — Кому-кому, а им нужна мало-мальски приличная власть. <...> Бедные иногда бунтовали против плохих

---

<sup>145</sup> Честертон Г. К. Преданный предатель / пер. Е. Суриц // Г. К. Честертон. Избранные произведения в четырех томах. Т. 4. М.: Бук Чембер Интернешнл, 1994. С. 354

<sup>146</sup> Там же.



властей, богатые всегда бунтовали против всяких»<sup>147</sup>. (Интересная деталь: «Миллионеры, это понятно, — отвечает на это Сайм. — Они почти все спятили». Не исключено, что, проникшись подобными мыслями, Борхес по прошествии сорока лет заменил «максималистов», о которых писал Хакобо Суредде, на «миллионеров-неврастеников».) Когда в начале романа безымянный констебль вербует Сайма в ряды борцов с анархией, то на вопрос, о каких анархистах идет речь, герой получает ответ: «Не о тех, которые с горя, а то и по невежеству бросят бомбу в России или в Ирландии»<sup>148</sup>. Не в невежественных, пускай даже озлобленных порою людях видел Честертон подлинную угрозу всему разумному и светлому в мире, а в безумствующих богачах и в извращенных умствованиях образованных интеллектуалов; бедных же он готов был оправдывать, а когда они стремятся исправить по-настоящему плачевное положение дел в стране, как в «Преданном предателе», то и вручить им победу, разве что перенаправив их пыл в русло мирных преобразований.

У Борхеса иначе. В силу особенностей стиля его художественной прозы — отстраненно интеллектуального, практически вычищенного от любых оценочных суждений — первое впечатление подсказывает, что идею революции (кем бы эта революция ни затевалась) он воспринимает нейтрально, как равноценную в моральном отношении всем прочим идеям, но наделенную своей привлекательной эстетикой. В «Теме предателя и героя» нет ни предпосылок восстания, ни расстановки политических сил, ни хода борьбы заговорщиков с политическим режимом, и потому ни автору, ни читателю не предоставляется возможность обоснованно устремить симпатии к одной из сторон конфликта. Тем не менее мотиву политического переворота (будь это тайный заговор или вооруженное восстание), применительно к которому Борхес никогда не опускается до выбора стороны, неизбежно сопутствуют в его творчестве темы трусости, предательства, человеческой низости, в отражении которых пусть и не заподозришь «некую

---

<sup>147</sup> Г. К. Честертон. Человек, который был Четвергом / пер. Н. Трауберг // Гилберт Кит Честертон. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. С. 279.

<sup>148</sup> Там же. С. 212.

разновидность культа зла» Достоевского, но все же весьма созвучные неприглядным глубинам души персонажей русского гения. Так, сюжет новеллы «Форма сабли» (1942) рассказывает об ирландце Джоне Винсенте Муна, который в 1922 году был в числе тех республиканцев, что отстаивали в гражданской войне полную независимость Ирландии от англичан и который «предал человека, спасшего ему жизнь»<sup>149</sup>, своего собрата по оружию — сдал его властям за «иудины деньги и уехал в Бразилию»<sup>150</sup>. (В образе Муна, который «штудировал... какой-то коммунистический учебник»<sup>151</sup> можно было бы предположить смесь «фурьериста» Липутина с Лямшиным, сдавшимся с повинной первым из «пятерки», но ни тот, ни другой не так однозначно труслив и не так однозначно подл, как Винсент Мун; вероятнее, здесь просто проявилась уже развившаяся антипатия Борхеса к коммунистам.) Тут уместно было бы возражение, что помимо Муна в новелле есть и другой революционер — тот, что навеки оставил на его лице шрам в форме полумесяца, его «печать бесчестья» — отважный спаситель его жизни, затем преданный им, схваченный вражескими солдатами и расстрелянный; т. е. не всякий бунтовщик для Борхеса — подлец, и революционное движение не на сто процентов является собою парад человеческой низости. Но этот безымянный персонаж, о котором читатель так ничего и не узнает, кроме его мнения по поводу Муна (точнее, догадок самого Муна о том, каким оно должно было быть) и перечисленных выше нескольких фактов его биографии, занимает в рассказе периферийное, или даже лучше сказать, функциональное положение: он, в сущности, нужен для того, чтобы Муну было кого предавать, чтобы возникал контраст, на котором ярче выделится бесчестье Муна (и, конечно, для того, чтобы Мун мог запутать свое повествование, излагая события с чужой позиции). В центре же новеллы — трус и предатель Винсент Мун.

Точно так же и в «Теме предателя и героя» (сюжет которой, надо заметить, имеет отправной точкой настоящее предательство, едва ли сопоставимое с фиктивным предательством Иоанном Конрадом своих масок) Райен — формально главный

---

<sup>149</sup> Пер. М. Былинкиной. Т. 2. С. 162.

<sup>150</sup> Там же. С. 161.

<sup>151</sup> Там же. С. 158.

герой, но никак не главное действующее лицо; безусловно, не является им и Фергюс Килпатрик, о котором сообщается так мало, что читателям даже неизвестно, в чем состояло его предательство; главное действующее лицо — гениальный кукловод Джеймс Нолан, разыгрывающий отнюдь не безобидный (или почти безобидный) спектакль заговора, способный испугать разве что правительство честертоновской Павонии, — нет, Нолан режиссирует реальное убийство человека<sup>152</sup>. Западные исследователи обнаруживали<sup>153</sup> в Килпатрике с момента его въезда в Дублин сходство с Иисусом; с того угла зрения, который открывает настоящая работа, нетрудно различить, что на взаимодействие Нолана с Килпатриком четко накладывается схема взаимодействия Петра Верховенского с Кирилловым. Кириллов — не предатель, но так же добровольно соглашается на смерть, необходимую для успеха «общего дела», руководствуясь, впрочем, собственными причинами (различие в том, что Достоевский их объясняет, Борхес же оставляет парадоксальное согласие предателя участвовать в спектакле, спасающем дело, которое он и предал, без объяснений). Верховенский так же определяет обстоятельства (предсмертная записка) и время гибели Кириллова. Наравне с Честертоном и Лейбницем, «под явным влиянием» которых Борхес вообразил себе сюжет рассматриваемой новеллы, он мог бы с полным правом назвать и Достоевского. Серьезный тон ее повествования, разительно отличный от манеры Честертона, наличие подлинного факта предательства и мрачных тем насилия и смерти лишний раз подтверждают, что «Преданный предатель» — далеко не единственный источник ее вдохновения.

Продемонстрированные параллели ценны тем, что в них раскрываются общие *сюжетные схемы* Борхеса и Достоевского — не разрозненные элементы сюжета, а скорее их отношения — готовые модели, которые могли быть заимствованы и бессознательно, т. е. ассоциативно (что, в свою очередь,

---

<sup>152</sup> Как метко подмечает Юрий Левин, «персонаж с той же фамилией, но другим именем (может быть, сын)» возникает в рассказе «Другой поединок» (1970) и так же во всех подробностях режиссирует смерть двух военнопленных. Левин Ю. И. Указ. соч. С. 52.

<sup>153</sup> См.: Там же. С. 53.

косвенно подтверждается тематическими пересечениями), а затем в усложненном и значительно достроенном виде становились «костяком», на котором аргентинский автор наращивал «плоть», привлекая для этого разнообразнейший литературный материал. Так, Джеймс Нолан по недостатку времени (или же для того, чтобы дать кому-то из будущего зацепку, которая позволит угадать правду) при разработке сценария смерти Килпатрика совершает плагиат у Шекспира, и Шекспира же вспоминает Винсент Мун, заявляя, что «к тому, что делает один человек, словно бы причастны все люди», и через это парадоксально отождествляя себя с умершим три столетия назад великим драматургом: «Шекспир в каком-то смысле тот же несчастный Джон Винсент Мун»<sup>154</sup> (Юрий Левин объясняет это тем, что «Шекспир служит для Борхеса, в частности, символом творчества как способности к перевоплощению»<sup>155</sup>). Нет ничего удивительного в том, что в новелле «Тема предателя и героя», глубинная тема которой, по мнению того же Левина, «это тема «сочинения» в самом широком смысле слова, т. е. тема созидания новой, не бывшей ранее «реальности», «текстов культуры» любого типа — языковых и поведенческих, «личных» и «исторических», истинных и ложных»<sup>156</sup>, — нет ничего удивительного, что мир этой новеллы как бы соткан из литературы, из богатейшего литературного наследия прошедших веков, как роман Честертона «Человек, который был Четвергом» соткан из образов сновидения. В рассказе «Лотерея в Вавилоне» — а вместе с ним и в «Вавилонской библиотеке» (1941) — И. А. Тертерян предполагает отголоски философских повестей Вольтера «Задиг, или Судьба» и «Царевна вавилонская», к которым «по-видимому, ...восходит у Борхеса сама идея превращения Вавилона... в модель мироустройства, в некий культурный миф»<sup>157</sup>. Трудно оценить, насколько значимо для отечественного борхесоведения разглядеть под этими слоями тесно переплетенных мотивов мировой литера-

---

<sup>154</sup> Т. 2. С. 160.

<sup>155</sup> Левин Ю. И. Указ. соч. С. 49.

<sup>156</sup> Там же. С. 53. Это ярко выражено уже в том, «что рассказ как бы сочиняется на наших глазах...: показан не результат творчества, а само творчество как деятельность». Там же. С. 54.

<sup>157</sup> Тертерян И. А. Указ. соч. С. 14.

туры четкие структуры, подсказанные аргентинскому гению его юношеским увлечением книгами Достоевского.

Воспользовавшись излюбленной метафорой самого же Борхеса<sup>158</sup>, можно смело заключить, что в известном смысле он писал *собственных* «Бесов» на протяжении долгого (и, возможно, самого творчески насыщенного) периода своей жизни, под особым, действующим на глубинных уровнях влиянием Честертона погрузив их фабулу в безграничное сновидение, имя которому — всемирная литература.

### 2.3 «Ночи господина Голядкина»

Однако, как видно по датам создания наиболее подробно рассмотренных в предыдущем параграфе рассказов — с 1940 («Тлен, Укбар, Orbis Tertius») по 1944 год («Тема предателя и героя»), — между задумкой 1921 года и первыми воплощениями того, во что она за это время превратилась, прошло два десятилетия, которые также были наполнены для Борхеса событиями как личного, так и литературного характера, также полны стремлений, проб, успехов и разочарований. В эти годы он опубликовал три книги стихов — «Страсть к Буэнос-Айресу» (1923), «Луна напротив» (1925) и «Сан-Мартинская тетрадка» (1929), — шесть сборников эссе: «Расследования» (1925), «Земля моей надежды» (1926), «Язык аргентинцев» (1928), «Эваристо Каррьего» (1930), названный в честь поэта буэнос-айресских окраин и друга семьи писателя, «Обсуждение» (1932) и, наконец, «История вечности» (1936); выпустил сборник новелл «Всемирная история бесславья» (1935), прежде печатавшихся в газете «Критика», а также написал множество самых разных материалов для другой периодики, будучи

---

<sup>158</sup> Ср. фразу о «великом сновидении» Мелвилла «Моби Дик» (Т. 1. С. 155) или новеллу «В кругу развалин» (1944). Отождествление мира искусства с миром снов нельзя назвать оригинальным; однако нелишним будет прибавить к нему цитату из эссе «Милосердный палач»: «...Одно дело — приписать книгам и снам общие корни, но совсем другое — терпеть в книгах бессвязность и безответственность снов» (Т. 4. С. 184), — указывающую на то, что литература, по Борхесу, должна быть *управляемым* сновидением (ср. в предисловии к сборнику «Сообщение Броуди» (1970): «В конце концов, литература — всего лишь управляемое сновидение» (Пер. Б. Дубина. Т. 3. С. 32.)). Таким сновидением, по сути, и является роман Честертон.

в некоторых изданиях («Призма», «Проа») в числе основателей, а в созданном Викторией Окампо в 1931 году журнале «Юг», на полвека занявшем положение самого авторитетного литературного журнала Аргентины, — в составе редакционного совета; и, ко всему прочему, в 1937 году под протекцией друга устроился на небольшую должность в муниципальную библиотеку, где за мизерное жалование проработал потом девять очень несчастных лет.

Что касается поэтических сочинений, которыми начинался этот перечень, тогда Борхес постепенно уходил от ультраизма, в первую очередь очистив его от присущей оригинальному, испанскому варианту течения политической тематики<sup>159</sup>, затем — от «ультраистских крайностей», как он характеризует свое прежнее творчество в «Автобиографических заметках», и стремления «поражать»<sup>160</sup>. Пышная революционная риторика сменилась ностальгической тональностью нового открытия родного города, забытого за семь лет в Европе и сильно преобразившегося, но сохранившего далекий отголосок детства. О книге «Страсть к Буэнос-Айресу» Борхес писал: «В ней воспевались солнечные закаты, пустынные местности и неизвестные закоулки; она дерзко углублялась в берклианскую философию и семейную историю; в ней вспоминались любовные увлечения юности»<sup>161</sup>. Но, безусловно, Буэнос-Айрес был главной темой — отнятая у ребенка и теперь возвращенная даже не юноше, а молодому человеку родина, представленная для него не страной, а только ее столицей, совершенно захватила его мысли и художественное воображение: «Не побывай я за границей, — признавался он, — еще неизвестно, сумел ли бы я смотреть на него [Буэнос-Айрес] с тем особым восторгом и волнением, которые он теперь вызывает во мне»<sup>162</sup>. Эта смена курса не осталась незамеченной: товарищ Борхеса по мадридским ультраистским увлечениям Гильермо де Торре (1900–1972), последовавший за его сестрой Норой через океан и вскоре ставший ее мужем, комментируя новые стихи бывшего единомышленника, сказал, что поэт «al “entusiasmo” de tipo

---

<sup>159</sup> See: Odnopozova. Op. cit. P. 92.

<sup>160</sup> Т. 3. С. 576.

<sup>161</sup> Там же. С. 575.

<sup>162</sup> Там же. С. 574.

whitmaniano, ante la pluralidad de universo, sustituye el “fervor” por el espacio acotado de una ciudad»<sup>163</sup>. На долгое время — судя по тематике его поэзии, по названиям сборников эссе, по обращению к имени Эваристо Каррьега (1883–1912), у которого писатель как бы перенимал эстафету в деле творения мифологии предместий — этот местечковый патриотизм (применительно к Латинской Америке, т. н. «креолизм», но сугубо городской) стал основной художественной, а равно и политической программой Борхеса. Выступая в мадридском Институте испанской культуры в 1973 году он говорил о том периоде: «Потом я вспомнил, что я аргентинец, и вознамерился быть аргентинцем, как будто уже им не был. Приобрел два словаря аргентинизмов и подкормился ими для сочинительства... <...> В общем, я стал настолько аргентинцем, что превратился в нелепейшего чудака, говорящего на неведомом диалекте...»<sup>164</sup>. Понимать эту позицию как чисто эстетическую было бы ошибкой, потому как с ней, в частности, была связана поддержка Борхесом кандидата в президенты 1928 года Иполито Иригойена (1852–1933), в котором, по утверждению Однопозовой, он видел образец подлинного и правильного креолизма — видел человека, который «embraced the soul of Buenos Aires» («заклучил в себе душу Буэнос-Айреса» (англ.))<sup>165</sup>.

Политика порою в самых неожиданных местах подстергала выдающихся деятелей аргентинской литературы того времени, независимо от их желаний и взглядов на соотношение эстетического и социального в искусстве, и Борхес не был исключением. Таким вторжением политики в творческую жизнь аргентинской столицы стало, например, нашумевшее противостояние «Флориды» и «Боздо». Сам Борхес отзывался о нем неизменно иронически: «Все это было шуткой, — говорил он в Мадриде в 1973 году, — мы знали это, но теперь в наивных университетах... принимают это всерьез и изучают в школах. За незнание этого предмета студента могут срезать»<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> «...Заменил “энтузиазм” уитмановского типа перед множественностью вселенной “страстью” к ограниченному пространству города» (исп.). Cit. ex: Odnopozova. Op. cit. P. 93.

<sup>164</sup> Т. 3. С. 619.

<sup>165</sup> Cit. ex: Odnopozova. Op. cit. P. 94.

<sup>166</sup> Т. 3. С. 617.

Подробнее начало этой «шутки» он описывает в интервью для Фернандо Соррентино: «So I asked: “What are the two groups?” “Florida and Boedo,” they told me. <...> “Well,” I said, “and what do they represent?” “Florida represents the downtown area and Boedo would be the outskirts.” “Well,” I told them, “sign me up with the Boedo group.” “It’s too late; you’re already in the Florida group.” “Well,” I said, “after all, how important is topography?”»<sup>167</sup>. По словам Борхеса, были и такие писатели, что состояли в обеих группах разом. Признавая возможную справедливость этих показаний, Тейтельбойм, однако, живописует контраст между двумя районами, за которым ощущается идеологический и политический контраст соответствующих групп: «Боэдо — типично фабричный район, населенный рабочими. Флорида, в отличие от него, — улица для прогулок, пешеходная зона в самом центре Буэнос-Айреса, Флорида — это россыпь шикарных магазинов, банков, ресторанов, книжных магазинов, офисов...»<sup>168</sup>. Принимает во внимание точку зрения Борхеса и Однопозова, но затем, в точности как филологи «наивных университетов», о которых он иронизировал, рассуждает о связи «Боэдо» с пролетарским искусством, а значит — с коммунистическими идеями, что делает желание вступить в данную группу в 1924 году свидетельством остаточных симпатий к коммунистам, а значит — к России, что, в свою очередь, заставляет задаваться вопросом, «how Borges' political and literary attitudes would have developed had he joined the Boedo group»<sup>169</sup>. Так же, вероятнее всего, преувеличивает Однопозова и степень вовлеченности Борхеса в предвыборную кампанию Иригойена, и то, каким ударом для писателя стал этот неудачный второй срок его президентства, закончившийся в 1930 году военным переворотом под предводительством генерала Хосе Феликса

---

<sup>167</sup> «И я спросил: “Что за две группы?” — “Флорида и Боэдо”, — сказали они мне. <...> “Ладно, — сказал я, — и что они собой представляют?” — “Флорида представляет центр города, а Боэдо — окраины”. — “Что ж, — сказал им я, — запишите меня в группу Боэдо”. — “Слишком поздно, ты уже в группе Флориды”. — “Ну, — сказал я, — в конце концов, так уж важна ли топография?”» (англ.). Sorrentino F. *Seven conversations with Jorge Luis Borges*. Trans. by Clark M. Zlotchew. Philadelphia: Paul Dry Books, 2010. P. 7.

<sup>168</sup> Тейтельбойм В. Указ. соч. С. 73.

<sup>169</sup> «...Как развивались бы политические и литературные позиции Борхеса, присоединись он к “Боэдо”» (англ.). — *Odnopozova*. Op. cit. P. 93.



Урибуру (1868–1932). Борхеса (как, должно быть, и всякого аргентинца), несомненно, тревожил наступивший период нестабильности в стране, но предполагать именно в этой сравнительно бескровной смене власти корень его будущих мрачных фантазий на революционную тематику, рассмотренных в предыдущем параграфе, кажется крайне опрометчивым.

Для достижения целей настоящей работы достаточно констатировать, что как литературные, так и политические интересы Борхеса (первые теперь уже явно превалируя над вторыми) концентрировались в данный период вокруг отечества писателя и, даже более узко, его малой родины, а юношеская одержимость революционной Россией, как и сама Россия, осталась далеко за океаном, отодвинутая более актуальными проблемами на периферию его творческого сознания. В личном отношении 1930 год стал для Борхеса важным благодаря знакомству с шестнадцатилетним Адольфо Бией Касаресом, в соавторстве с которым позднее будет написан текст, содержащий непосредственную интерпретацию русской темы — текст, которому и посвящен данный параграф.

Вообще говоря, как бы далеки ни были от зрелого Борхеса его ранние увлечения, русская тема в ее культурном, а не политическом аспекте (т. е. как ссылки на русскую литературу, кинематограф) продолжает и в эти годы мелькать в его сочинениях, причем отнюдь не всегда с ярко выраженной негативной окраской. В эссе «Суеверная этика читателя», впервые опубликованном в журнале *Azul* в 1931 году, Борхес поместил Достоевского в один ряд с Монтенем и Сервантесом (преклонение аргентинского автора перед последним общеизвестно) на том основании, что стиль всех троих можно окрестить «прозой после обеда» (выражение Поля Груссака (1848–1929) о текстах Сервантеса, приведенное Борхесом там же), которая создана «для разговора, а не для декламации», и, в отличие от страниц, исполненных совершенства, где «нельзя безнаказанно изменить ни одного слова», «невредимой проходит сквозь огонь печаток, приблизительного перевода, неглубокого прочтения и просто непонимания»<sup>170</sup>. Ироничный до едкости, но не ругательный смысл несут рассуждения о советском

---

<sup>170</sup> Пер. А. Матвеева. Т. 1. С. 129–130.

кинематографе в уже цитированном ранее эссе 1932 года «Фильмы», также вошедшем потом в книгу «Обсуждение». Борхес в нем схематично набрасывает историю конкуренции между американским и русским кино, равно подтрунивая над тем и над другим: «...Русские обнаружили, что мифы Среднего Запада — выгоды предательства и шпионажа, непременно счастливый финал, предполагающий свадьбу, непорочность проституток, решающий апперкот, который наносит молодой трезвенник — могут быть заменены другими, не менее удивительными»<sup>171</sup>. В той же тональности он подытоживает обзор советского кино-новаторства: «Подобные открытия были предложены миру, до тошноты пресыщенному голливудской продукцией. Мир признал их и от признательности даже притворился, будто советский кинематограф навсегда превзошел американский»<sup>172</sup>. Этот последний он затем аттестует «целой школой киноискусства, большой и сложной, добившейся успехов в разных жанрах», но и к русскому кино (хотя ранее приписывал ему такие недостатки как «полное отсутствие характеров персонажей» и «грубую политизацию»<sup>173</sup>) старается быть справедливым, признавая за ним «великолепные, потрясающие накалом страстей находки»<sup>174</sup>.

В общем комплексе восприятия русской темы отношение Борхеса к советскому киноискусству, похоже, сильнее всего было подвержено временным искажениям и с годами скорее портилось, чем улучшалось; быть может, однако, поспешно усматривать в этом какую-то закономерность — вполне вероятно, его суждения по данному вопросу имели окраску в значительной степени, что называется, «по настроению». Так, в рецензии, опубликованной в 1938 году в семейном еженедельнике *El Hogar* («Очаг» (*исп.*)), на книгу английского интеллектуала С. Э. М. Джода (1891–1953) «Путеводитель по

---

<sup>171</sup> Борхес Х. Л. Фильмы // Борхес Х. Л. Двойник Магомета: рассказы и эссе 1932–1970 гг. СПб.: СЗКЭО, Кристалл, 2002. С. 12. Далее следуют уже знакомые читателю (см. с. 41–42 настоящей работы) сетования на то, что в ленте «Броненосец “Потемкин”» (которую, впрочем, Борхес по праву называет «одной из самых выдающихся советских кинокартин») при обстреле одесского порта страдает «один лишь мраморный лев».

<sup>172</sup> Там же. С. 13.

<sup>173</sup> Там же. С. 10.

<sup>174</sup> Там же. С. 13.

философии морали и политики» Борхес бросает язвительное замечание в скобках: «Кстати, можно усомниться в том, что к настоящему времени коммунистическое искусство сложилось: судя по советским фильмам, революция — это не неизбежность, а достойное пера Мильтона столкновение униженных ангелов-пролетариев и жирных бесов-капиталистов...»<sup>175</sup>. Но еще семь лет спустя, в эссе «О дубляже» (первоначально было напечатано в журнале «Юг» № 128 за июль 1945 года, позже включено во второе издание сборника «Обсуждение») Борхес писал: «Говорят, что дубляж кажется изумительным или хотя бы терпимым тем, кто не знает английского. Мое знание английского менее совершенно, чем незнание русского; но, несмотря на это, я соглашусь пересмотреть «Александра Невского» только на том языке, на котором он был снят, и я с энтузиазмом посмотрю его в девятый или в десятый раз, если он будет идти на языке оригинала...»<sup>176</sup> Речь идет о картине Эйзенштейна 1938 года, о которой много позднее, в 1967-м, Ричард Бургин отдельно спросит Борхеса в интервью: «Are you fond of Eisenstein's films, *Alexander Nevsky*, for example?» («Вам нравятся фильмы Эйзенштейна, "Александр Невский", например? (англ.)») — на что получит лаконичный ответ: «No» («Нет») <sup>177</sup>. Что заставляло Борхеса восемь или девять раз в промежутке между 38-м и 45-м смотреть фильм, который ему не нравился? Кажется, мнение писателя поменялось задним числом. Ср. далее его слова о другом шедевре того же режиссера: «I liked that film about the battleship. *Potemkin*. And then I saw it after several years and I thought it quite bad»<sup>178</sup>. Борхес ругает киноленту за нереалистичность, но за этой претензией опять сквозит обвинение в пропаганде: он пересказывает эпизод, где полиция, чтобы разогнать толпу, открывает огонь и, несмотря на то что служители порядка «supposed to be old hands at that kind of game» («должны быть опытны в подобных делах» (англ.)), для создания «pathetic effects» («патетического эффекта»),

---

<sup>175</sup> Пер. В. Кулагиной-Ярцевой. Т. 1. С. 441.

<sup>176</sup> Пер. М. Ямпольского. Т. 1. С. 224–225.

<sup>177</sup> Burgin, Richard. Op. cit. P. 85.

<sup>178</sup> «Мне понравился тот фильм про броненосец. «Потемкин». А потом я посмотрел его спустя несколько лет и подумал, что он довольно плох» (англ.). Ibid. P. 86.

убивает ребенка в коляске. Без малого семидесятилетний Борхес не замечает, что, забывая о художественных достоинствах искусства из-за политической ангажированности, которую в нем обнаружил, сам высказывается уже не столько в эстетическом, сколько в политическом ключе.

Эссе «Фильмы», помимо предоставленного повода поговорить о непостоянстве борхесовских оценок советского кино, полезно тем, что фиксирует еще несколько потенциально значимых (пусть и разрозненных) фактов соприкосновения писателя с русской темой. В нем, в частности, содержится свидетельство, что Борхес читал и положительно оценивал роман Михаила Петровича Арцыбашева (1878–1927) «Санин» (1907) о молодом имморалисте ницшеанского типа, впрочем, далеко от философских умствований, который занят удовлетворением всех возникающих у него желаний в провинциальном городке разлагающейся Российской империи: «...Сюжет фильма, — пишет Борхес о «Марокко» (англ. Morocco, 1930) Джозефа фон Штернберга (1894–1969), — в целом хорош, его решение напоминает... развитие романа «Санин» русского писателя Арцыбашева»<sup>179</sup>. Это лишний раз доказывает, что в начале 30-х взгляды Борхеса на русскую культуру еще не приобрели беспросветно-негативную окраску (да и мог ли писатель хоть когда-нибудь в полной мере достичь этой точки, исключаяющей любые полутона, любое сомнение?). Другое свидетельство, которому также нет причин не доверять, убеждает в том, что Борхес не читал роман Достоевского «Братья Карамазовы»; обсуждая киноленту 1931 года режиссера Федора Оцепа (1895–1949) по данному произведению, он пишет: «С обширным романом, по которому поставлен фильм, я не знаком... Так вот, на человека, который находится в полном неведении относительно того, в чем этот фильм — пошлая профанация романа, а в чем он сохраняет похвальную верность оригиналу (на самом деле и то, и другое неважно) “Убийца Карамазов” производит сильнейшее впечатление»<sup>180</sup>. Как ни странно, в этих строках чувствуется заочное уважение к книге Достоевского, о которой в 1973 году, вновь подтверждая приведенный выше факт, но совсем в ином тоне Борхес скажет: «Меня сокрушило

---

<sup>179</sup> Борхес Х. Л. Фильмы. С. 12.

<sup>180</sup> Там же. С. 10.

скучное семейство Карамазовых. Они никогда меня не интересовали»<sup>181</sup>. Таким образом, любопытное предположение И. А. Тертерян, что «в «Трех версиях предательства Иуды» и некоторых других рассказах... можно усмотреть влияние «Легенды о великом инквизиторе» Достоевского»<sup>182</sup>, к сожалению, не находит весомых доказательств.

Пытаясь реконструировать русский круг чтения Борхеса, можно собрать довольно длинный ряд единичных — и, как следствие, мало пригодных для аргументации чего бы то ни было — упоминаний русских авторов на страницах его прозы. Немного чаще других (не считая, конечно, Достоевского) у него всплывает имя Толстого (см., например, в эссе «Натаниел Готорн», изначально прозвучавшем как устный доклад 23 марта 1949 года: «Если кто жаждет объективности, пусть ищет ее у Джозефа Конрада или у Толстого...»<sup>183</sup>); также в интервью для Р. Бургина Борхес повествует о своих взаимоотношениях с творчеством Толстого, признаваясь, что читал только некоторые его рассказы, не справившись с «Войной и миром» из-за неприятного «sense of effort» (чувства усилия (*англ.*)), что возникало при чтении<sup>184</sup>. В том же интервью Бургин спрашивает аргентинского мастера о Чехове, и получает ответ: «Chekhov, yes, I think he has a finer touch»<sup>185</sup>. Учитывая, что до этого речь шла о русских романах, причем без какой-либо конкретики, трудно однозначно утверждать, высказывает ли Борхес этим какое-то мнение, или же это просто вежливый ответ человека, желающего сменить тему разговора. Столь же бесперспективно для исследования единственное упоминание Гоголя, пригодное лишь как почва для домыслов и спекуляций, в предисловии 1986 года к сборнику Дейвида Гарнетта (1892–1981) из серии «Личная библиотека», где Борхес не обходит вниманием прославленную мать англичанина Констанс Гарнетт (1861–1946), которая «перевела на английский сочинения Гоголя, Достоевского и Толстого»<sup>186</sup>. Наконец, о том, насколько близко Борхес был знаком с творениями Пушкина, можно судить

---

<sup>181</sup> Т. 3. С. 632.

<sup>182</sup> Тертерян И. А. Указ. соч. С. 14.

<sup>183</sup> Пер. Е. Лысенко. Т. 2. С. 385.

<sup>184</sup> Buring, Richard. Op. cit. P. 87.

<sup>185</sup> «Чехов, да, я думаю, у него больше тонкости» (*англ.*). Ibid.

<sup>186</sup> Пер. Б. Дубина. Т. 4. С. 350.

лишь по воспоминаниям Эстелы Канто (1915–1994), которая тесно общалась с Борхесом во второй половине 1940-х годов и позднее писала об этом, подмечая, в частности, его «la indiferencia injusta, casi hostil, que mostraba por Tolstoy, Dostoiévsky, Chejov y rusos menores. Para el toda la literature rusa se reducía a *La dama de pica*, de Pushkin»<sup>187</sup>. В свете изложенного ранее и того, что еще предстоит изложить, видится несомненным, что, если даже писателю в самом деле удалось оставить у своей подруги такое впечатление, оно слабо соответствовало реальным познаниям Борхеса в русской литературе.

В 1936 году Борхес начал сотрудничать с журналом *El Hogar*, где вел рубрику *Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas* («Зарубежные книги и авторы. Путеводитель читателя») (*ucn.*)), в которой среди прочего анонсировал английский перевод «Одноэтажной Америки» Ильфа и Петрова и перевод четвертой части незаконченного романа Горького «Жизнь Клима Самгина», озаглавленной по-испански *El espectro*<sup>188</sup>. Рубрика, однако, не ограничивалась анонсами, и в основной, более объемной и подробной ее части возникали обзоры творчества и рецензии на книги самых разных авторов из любых стран и любых эпох. Там, например, в 1938 году была напечатана краткая, но, как это свойственно текстам Борхеса, потрясающе насыщенная смыслами заметка об Исааке Бабеле (1894–1940). В ней безоговорочно признано таланта одесского литератора («Музыка его слога сталкивается с невыносимой жестокостью некоторых сцен»<sup>189</sup>), впрочем, несколько теряется за похвалой его храбрости и воинским навыкам («...То, что Бабель оказался хорошим наездником, удесят�еряло их [казаков] презрение и злобу. Только после нескольких геройских, блестящих и удачных вылазок Бабель добился своего, и его оставили в покое»<sup>190</sup>), его интеллектуальному развитию и литературным вкусам («...Он научился... ценить Мопассана, Флобера и Раб-

---

<sup>187</sup> «...Несправедливое, почти враждебное безразличие к Толстому, Достоевскому, Чехову и второстепенным русским. Для него вся русская литература сводилась к «Пиковой даме» Пушкина» (*ucn.*). Cit. ex: *Odporozova*. Op. cit. P. 102.

<sup>188</sup> *Borges, Jorge Luis. Borges en El Hogar, 1935–1958. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. P. 110.*

<sup>189</sup> Пер. Б. Дубина. Т. 1. С. 426.

<sup>190</sup> Там же. С. 425–426.

ле»<sup>191</sup>), а это, в свою очередь, как бы растворяется в изображении непростой судьбы писателя в общем мраке и хаосе революционной (а также до- и послереволюционной) России: «Катастрофа была для него привычной средой. <...> ...В 1916-м рискнул отправиться в Петроград. Шла война... <...> К этому времени относятся его первые литературные опыты: два-три сатирических очерка царской бюрократии, опубликованных в знаменитом ежемесячнике Горького «Летопись». (Как тут не подумать — и что сказать — о советской России с ее непостижимым лабиринтом государственных издательств?) Сатира привлекла к нему опасное внимание властей. <...> От одной катастрофы Бабеля спасла другая: русская революция»<sup>192</sup>. Стоит отметить вновь мелькнувшее здесь имя Горького — факт его присутствия, пусть и даже совершенно периферийного, в поле зрения Борхеса, будет весьма полезен при анализе новеллы «Тайное чудо» (1944). Заключает свой очерк аргентинский автор, казалось бы, крайне труднодоказуемым утверждением: «Одному из рассказов — “Соль” — выпала судьба, которая обычно отводится стихам и лишь в редких случаях достается прозе: многие знают его наизусть»<sup>193</sup>. Установить источники, к которым обращался Борхес для написания данного материала — задача не из легких, открывающая поле для деятельности будущих исследователей; однако даже этот последний пассаж, как ни странно, абсолютно фактографичен (писатель преувеличил разве что в слове «многие»): уже в 1920-х с рассказом «Соль» и некоторыми другими, читаемыми наизусть, выступал на сцене Леонид Утесов<sup>194</sup> (1895–1982). Эта подробность убедительно говорит о том, что заметка Борхеса — не скупая и поверхностная биографическая сводка,

---

<sup>191</sup> Т. 1. С. 425.

<sup>192</sup> Там же.

<sup>193</sup> Там же. С. 426.

<sup>194</sup> Об этом он сам рассказывает в своих воспоминаниях о Бабеле: «Это было в 1924 году. Мне случайно попался номер журнала "Леф", где были напечатаны рассказы еще никому не известного тогда писателя. <...> Я читал и перечитывал эти рассказы бесконечное число раз. Кончилось тем, что я выучил их наизусть и наконец решил прочитать со сцены. <...> И вот я включил в свою программу “Соль” и “Как это делалось в Одессе”. Леонид Утесов. Мы родились по соседству // Воспоминания о Бабеле: Сборник. — М.: Кн. палата, 1989. С. 180.

расцветенная фантазией напололам с приемами литературного мастерства, но результат серьезного погружения в обстоятельства судьбы Бабеля и его произведений, что в очередной раз доказывает несводимость борхесовского восприятия русской темы к простой дихотомии восторженной увлеченности ею, без какой-либо явной причины сменившейся вдруг антипатией и пренебрежением. Нет, это восприятие — большой и сложный комплекс представлений, трансформация которых неоднородна и сильно растянута во времени, и, кроме того, включает в себя массу различных аспектов, далеко не все из которых могут быть реконструированы на основании письменных текстов.

Один из таких аспектов, судя по некоторым признакам, причудливым образом связан с болезненной для всего XX века (как, впрочем, и для предыдущих веков) темой еврейского вопроса. Происхождение Бабеля в рассматриваемой заметке подчеркивается не раз: «Непоправимый семит по рождению... <...> В ненадежных перерывах между погромами... <...> ... В городе разыскивали «дезертиров, недовольных, бунтовщиков и евреев», — классификация... неумолимо включавшая Бабеля. Все, на что он мог рассчитывать, было... литовский акцент, благоприобретенный в Севастополе, и поддельный паспорт. <...> В начале 1921 года он вступил... в казачий полк. Шумные и бестолковые бойцы... были, понятно, как один антисемитами. При мысли о еврее в седле они раздражались хохотом...»<sup>195</sup> Самого Борхеса в антисемитизме никак не заподозрить: когда на страницах журнала «Тигель» появилось сообщение о «коварно скрываемых» Борхесом еврейских корнях<sup>196</sup>, он откликнулся на него в журнале «Мегафон» репликой под заглавием «Я — еврей» (1934), в которой довольно изящно сумел выйти из этого глупого и неприятного положения, в которое был поставлен, когда оправдываться — значит признавать силу обвинения — признавать, что, будь оно правдиво, в нем действительно заключался бы некий уничижительный смысл, в то время как согласиться — значит пойти против истины, да еще и получить репутацию человека, стыдливо

---

<sup>195</sup> Т. 1. С. 425.

<sup>196</sup> См.: Т. 1. С. 493.



скрывавшего свое происхождение. Борхес начал с полушутливого повествования о своей привычке воображать отдаленных предков своего рода, чем «забавлялся... неоднократно и всякий раз испытывал удовольствие, представляя себя евреем» — эти безобидные фантазии («мысленное приключение тихони и домоседа»), которые он далее именуется «семиитофильскими притязаниями»<sup>197</sup>, в ходе реальных генеалогических изысканий не подтвердились. «Я благодарен журналу «Тигель», — подытоживает аргентинский мастер, — подвигнувшему меня на эти розыски, но теперь у меня еще меньше надежд включить в свою родословную Жертвенник всесожжения, Медное море, Генриха Гейне, Глейзера и десять праведников, Екклесиаста и Чарли Чаплина»<sup>198</sup>. Бабеля в этот список он не добавил (возможно, не добавил бы и четыре года спустя), и было бы, конечно, безумием предполагать, что симпатия к одесскому писателю, которой пропитана заметка о нем, проистекает главным образом из того факта, что Бабель — еврей. Но тут уместно вспомнить первых женевских друзей юного Хорхе: сначала Александр Слаткин, «русский из Одессы», затем — Симон Жиклинский, также еврей, не то русского, не то польского происхождения (пожилой Борхес определяет его и Мориса Абрамовица исключительно как польских евреев, но эта характеристика могла быть уже подкорректирована возросшей антипатией к советской России). К этому следует добавить, что в художественной прозе Борхеса полностью отсутствуют русские персонажи (здесь надо сделать уточнение, которое станет яснее ниже: чистокровно русские), зато есть персонажи-евреи, возникающие в контексте, отчетливо связанном с русской темой. Случайна ли данная корреляция? Этого нельзя исключать; однако далее представлен анализ двух примеров именно такого включения персонажа-еврея в русский контекст.

В 1942 году в свет вышел сборник детективных историй «Шесть задач для дона Исидро Пароди», созданный Борхесом совместно с Адольфо Биой Касаресом под коллективным псевдонимом Онорио Бустос Домек, про некоторые сочинения которого автор «Лотереи в Вавилоне» с обыкновенной для

---

<sup>197</sup> Там же. Пер. Б. Дубина.

<sup>198</sup> Там же. С. 494.

себя скромностью сообщал в «Автобиографических заметках», что они лучше всего, что он написал под собственным именем, и почти столь же хороши, как то, что Касарес писал самостоятельно<sup>199</sup>. Среди криминальных загадок, которые решает, не выходя из своей тюремной камеры, гениальный детектив Пароди, было запутанное убийство человека по фамилии Голядкин из новеллы «Ночи господина Голядкина», прямо отсылающей заглавием к повести Достоевского «Двойник» (1846). От героя русского мастера этот Голядкин унаследовал незапоминающуюся внешность, услужливость «маленького человека» и как будто бы постоянную легкую растерянность («...На фото-пластинке моей памяти облик его запечатлелся весьма мутно. Был он, кажется, светловолос... и в глазах его словно застыло изумление; он держался с достоинством, при этом всегда спешил проявить любезность и открыть мне дверь»<sup>200</sup>.), а также неясный любовный интерес к некоей особе более высокого социального положения, но теперь, во-первых, встреченный взаимностью, а во-вторых, отмеченный еще более разительным контрастом: если у Достоевского Голядкин был мелким чиновником, а Клара Олсуфьевна — дочерью статского советника, то здесь герой предстает сперва «конюхом, а затем и любовником княгини Клавдии Федоровны»<sup>201</sup>. Эти двое, конюх и княгиня, фактически и являются единственными русскими персонажами во всем корпусе художественных прозаических текстов Борхеса, но с оговорками, что Клавдия Федоровна собственной персоной в новелле так и не появляется, а лишь упоминается, и что Голядкин, хоть и родился в России, подчеркнуто принадлежит к еврейской нации<sup>202</sup>. (Упоминается

---

<sup>199</sup> Т. 3. С. 595.

<sup>200</sup> Пер. Н. Богомоловой. Т. 2. С. 61.

<sup>201</sup> Там же. С. 66.

<sup>202</sup> «...Мое вторжение прервало сон некоего сеньора с ярко выраженной еврейской наружностью. Позже я узнал, что чужеземец носил фамилию Голядкин...» (Там же. С. 60.); «...Был он русским евреем...» (Там же. С. 61); «Меня всегда поражала податливость и услужливость иудейской природы! Мое возвращение разрушило бог знает какие... планы Голядкина. И все же он тотчас начал осыпать меня знаками внимания...» (Там же. С. 65); «Я никогда не забуду нашего с ним сражения: плебей против светского льва, скупой против мота, иудей против арийца» (Там же. С. 69). Все это слова аргентинского актера Хервасио Монте-негро, «человека сумасбродного» (Там же. С. 72), персонажа с комически завышенным самомнением, представленного в отчетливо ироничном ключе.

также исповедник княгини, которому Борхес дает имя по фамилии Мориса Абрамовица<sup>203</sup>, что, по-видимому, является подробностью, никак не работающей в рассказе и ценной лишь для самого Борхеса, но заставляет усомниться в польских корнях и этого друга его юности.) Предыстория Голядкина (этой новой его версии) пересказывается в новелле дважды: «...Был... слугой у знатной дамы и завладел бесценным бриллиантом; дама была княгиней, но у любви свои законы... У молодого человека от такой удачи закружилась голова, он поддался искушению — а кто не поддается искушениям? — он украл бриллиант и сбежал. А когда раскаялся в содеянном, было уже поздно. Невиданная по масштабам революция забросила ее на один край света, его на другой — сначала в Южную Африку, потом в Бразилию; и шайка грабителей преследовала несчастного, чтобы завладеть бриллиантом. Им это не удалось: человек тот измышлял всякие хитрости, пряча его; бриллиант теперь был нужен не ему самому, он хотел вернуть его даме»<sup>204</sup>, — повествует Пароди, чья точка зрения, безусловно, ближе всего к позиции авторов, и который до этого отозвался о Голядкине как об «очень храбром, но очень несчастном человеке», которого он «безмерно уважает»<sup>205</sup>. Эта симпатия к русскому персонажу, транслируемая через героя-детектива, в общем контексте сложных отношений Борхеса с русской темой вновь производит впечатление, будто в этот период жизни писателя даже вымышленный русский, чтобы заслужить его симпатию, должен был хотя бы быть евреем.

Узнав, что Клавдия Федоровна теперь заправляет борделем в Буэнос-Айресе, Голядкин отправляется туда Панамериканским экспрессом из Боливии; по иронии судьбы (разумеется, сознательно воссозданной авторами) среди пятых его соседей по вагону единственный, кто не скрывается под фальшивой личиной — это актер Хервасио Монтенегро, который и будет потом обвинен в убийстве и придет к Исидро Пароди, чтобы тот, распутав дело, подтвердил его невиновность. В предложенном актером пересказе биографии Голядкина (очевидно, более близком к тому, что он лично слышал

---

<sup>203</sup> Т. 2. С. 66.

<sup>204</sup> Там же. С. 72.

<sup>205</sup> Там же.

от русского попутчика) есть несколько ценных деталей: «...[Голядкин] ни разу не соблазнился мыслью продать бриллиант, который превратился для него в символ раскаяния и надежды. С годами княгиня Клавдия стала воплощать для Голядкина милую и обильную Россию, растоптанную конюхами и всякого рода утопистами. Отыскать княгиню ему не удалось, и оттого он любил ее с каждым днем все сильнее»<sup>206</sup>. Пароди в финале добавляет к этому такой комментарий: «...Мне кажется, Голядкин просто разуверился и не понимал, стоит ли жить дальше, если двадцать жестоких лет не пощадили княгиню и теперь она заправляла борделем»<sup>207</sup>. Довольно странно, что Однопозова не воспользовалась этими пассажами, чтобы вновь сослаться на концепцию Ф. Джеймисона, изложенную в первой главе настоящего исследования, потому как в данном случае «история индивидуальной судьбы» действительно заключает в себе «национальную аллегорию», но не родной Борхесу Аргентины, а далекой России, двойственно представленной в образе Клавдии Федоровны — обманутой, обворованной и доведенной до социального дна «конюхами и всякого рода утопистами», равно как и в образе Голядкина, движимого раскаянием в безрезультатной погоне за нею, как за прекрасной мечтой о потерянном рае. Именно такой, двойственной, разорванной историческими катаклизмами, по всей вероятности, видели Россию Борхес и Бийо Касарес и так ощущали ее трагедию (и, дабы не слишком вдаваться в политику, в скобках можно заметить, что писатели были не столь уж далеки от истины).

Тем не менее, Однопозова, анализируя данный рассказ, также выдвигает несколько дельных соображений<sup>208</sup>. Несмотря на отмеченные выше явные изменения — впрочем, чисто внешнего, поверхностного характера, — она воспринимает аргентинского Голядкина сущностно тем же Яковом Петровичем, что гонялся за своим двойником по улицам Санкт-Петербурга, а саму новеллу, как следствие, выстроенной на одном фантастическом допущении, призванном дать ответ на вопрос: что случилось бы с героем Достоевского, доведись ему

---

<sup>206</sup> Т. 2. С. 67.

<sup>207</sup> Там же. С. 73–74.

<sup>208</sup> See: Odnopozova. Op. cit. P. 111–114.

(герою) пережить Октябрьскую революцию? Исследовательница с готовностью прибавляет к этому и собственную недоказуемую, но любопытную фантазию, что «одиссея» Голядкина вызвана не столько «красной волной», которой, по выражению актера Монтенегро, «из царской империи выбросило и обворованную княгиню, и неверного конюха»<sup>209</sup>, сколько давнишними кознями Голядкина-младшего, который, как подозревает Однопозова, и украл бриллиант, «since, of course, the real Goliadkin could not have committed such an act» (поскольку, разумеется, настоящий Голядкин не мог бы совершить подобного (*англ.*))<sup>210</sup>. Надо признать, не самый убедительный аргумент; однако есть здоровое зерно в том, что бывшая вина и теперешнее раскаяние действительно как бы раздваивают Голядкина. Тема двойничества, указывающая на глубинное, отнюдь не ограниченное простым заимствованием фамилии персонажа, родство русского и аргентинского произведений, актуализируется и через ту хитрость, к которой прибегает Голядкин, чтобы спасти бриллиант от преступников: желая заставить их поверить, что везет с собою два бриллианта, настоящий и поддельный, он демонстрирует два идентичных футляра, лишь в одном из которых лежит сокровище, и затем намеренно проигрывает его Монтенегро в карты. По версии Пароди (т. е., согласно канонам детектива, по «правильной» версии), Голядкин понимал, что ему не выйти из поезда живым, и применил данный двухступенчатый обман (притворяясь, будто избавляется от подделки, чтобы запутать следы, на самом деле сбыл с рук настоящий камень, тем самым еще больше запутав следы) в надежде хотя бы так, через посредника, ценою собственной жизни передать бриллиант княгине. Стоит отметить эту жертвенность русского еврея (довольно очевидно, вопреки двойственности своей национальности<sup>211</sup>, олицетворяющего русский народ) во искупление исторической вины перед своим же отечеством. План срabатывает: герой умирает, а Монтенегро арестовывают, конфискуя при этом

---

<sup>209</sup> Т. 2. С. 66.

<sup>210</sup> Odnopozova. Op. cit. P. 113.

<sup>211</sup> Вслед за Однопозовой вступая на скользкую почву домыслов и гипотез, можно предположить, что кражу и предательство «милой и обильной России» Голядкин совершает в своей русской ипостаси, а раскаивается и жертвует собой во искупление уже в еврейской.

бриллиант, и теперь, когда Исидро Пароди распутал дело, хочется верить, камень будет возвращен законной владелице. Нелишне добавить, что даже финал новеллы созвучен финалу повести Достоевского: «Я сразу с недоверием отнесся к ним ко всем»<sup>212</sup>, — говорит о четырех загримированных злодеях, в чьем окружении провел дни и ночи в поезде, Хервасио Монтенегро (который, по мнению Однопозовой, вместе с бриллиантом символически перенял и роль Голядкина), словно бы вторя мыслям Якова Петровича, заметившего, что перед ним «Крестьян Иванович, но только не прежний», что перед ним другой, фальшивый, «ужасный Крестьян Иванович»: «Герой наш, — пишет Достоевский, — вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! он это давно уже предчувствовал!»<sup>213</sup>

Другой, менее очевидный, но и более интересный пример подобного смещения или переноса национальной принадлежности героя можно обнаружить в истории околосмертного переживания приговоренного к смертной казни писателя — истории, которая, несомненно, была бы близка Достоевскому — из рассказа «Тайное чудо» (1943). К сожалению, мы располагаем только очень поздним подтверждением того, что Борхесу был известен (и произвел на него сильное впечатление) этот страшный эпизод из жизни русского гения — его некогда восторженный почитатель пишет о произошедшем с Достоевским в том же предисловии к «Бесам» 1985 года: «Как члена тайного общества его приговорили к повешению. На эшафоте, где уже нашли смерть его товарищи, ему был изменен приговор...»<sup>214</sup>. В глаза сразу бросаются два отличия сюжета рассказа от жестокой участи Достоевского (конечно же, помимо того факта, что последний, получив сей мучительный опыт, остался жив): во-первых, что Яромир Хладик, персонаж «Тайного чуда», был приговорен к расстрелу, во-вторых, что он был евреем<sup>215</sup>. Комментаторы обычно указывают на несо-

---

<sup>212</sup> Т. 2. С. 74.

<sup>213</sup> Достоевский Ф. Двойник // Федор Достоевский. Двойник: повесть. Господин Прохарчин: рассказ. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. С. 192.

<sup>214</sup> Т. 4. С. 303.

<sup>215</sup> Судьба другого хорошо знакомого Борхесу русского писателя, Бабеля, удовлетворяла обоим этим условиям — и в ней даже отсутствовало различие, указанное в скобках, — но аргентинский мастер никак не мог знать

мненную сюжетную связь новеллы с рассказом 1890 года американского литератора Амброза Бирса (1842–1914) «Случай на мосту через Совиный ручей» (где, к слову сказать, казнь происходит именно через повешение) и тем ограничиваются. Но как пройти мимо пассажа из вступления новеллы, что еврей Яромир Хладик был автором «исследования о неявных иудаистских источниках творчества Якоба Беме»<sup>216</sup>, исследователю, который ищет неявные русские источники в образе самого Яромира Хладика? Пока может справедливо показаться, что угадать в этой фразе некий тончайший намек возможно лишь глядя на нее под очень специфическим, несколько искусственным углом. В конце концов, уже никак не установить, что в задумке Борхеса было первично: определяется ли национальностью Хладика тот факт, что ему суждено быть расстрелянным солдатами Третьего рейха, или же наоборот, идея казни героя от рук нацистов подсказала Борхесу, как самое простое решение, сделать Хладика евреем? Далее будут представлены более весомые доводы в пользу того, что за «еврейской наружностью» здесь вновь скрываются — конечно же, в сугубо литературном смысле — русские корни.

Сложность в том, что Хладик, в отличие от Голядкина, не сводится к единственному главенствующему прототипу. Нельзя сказать, что он полностью (или хотя бы в основном) списан с Достоевского: он и Кафка, проживающий на улице Целетна, где прошла юность автора «Процесса»<sup>217</sup>; он и сам Борхес, который «сочинил цикл экспрессионистских стихов, и они, к смущению автора, попали в одну антологию 1924 года, с тех пор ни одна из последующих антологий не обходилась без них»<sup>218</sup>; имя его, также как и место действия (Прага), по-видимому, восходят к роману Густава Майринка «Голем» (1914), где персонаж по имени Яромир был глухонемым — как Хладик, застывший

---

о его гибели и ее обстоятельствах, если даже жена Бабеля, вводимая в заблуждение сотрудниками НКВД, на протяжении 40-х годов считала, что он жив и спокойно отбывает срок в каком-то из лагерей. См.: А. Н. Пирожкова. Годы, прошедшие рядом (1932–1939) // Воспоминания о Бабеле: сборник. М.: Кн. палата, 1989. С. 304.

<sup>216</sup> Пер. В. Кулагиной-Ярцевой. Т. 2. С. 179.

<sup>217</sup> См. комментарий Бориса Дубина. Т. 2. С. 777.

<sup>218</sup> Т. 2. С. 181.

в момент казни в остановившемся безмолвном мире<sup>219</sup>. Надо заметить, что и сожаления героя по поводу написанных в молодости<sup>220</sup> неудачных стихов, и аллюзии на Майринка должны были для Борхеса ностальгически соотноситься со временем его юности, прошедшей под знаком увлечения Достоевским. Однако Яромир Хладик, автор не существующей в действительности драмы «Враги»<sup>221</sup>, — еще и Максим Горький, создатель реальной пьесы «Враги» (1906), о которой, коль скоро творчество Горького возникало иногда в поле внимания Борхеса, аргентинский писатель вполне мог знать. Сюжет пьесы Хладика, написанной, в отличие от горьковского прозаического сочинения, в стихах, конечно, ничего общего не имеет с соцреалистическим содержанием последнего. Ее события, также как и события новеллы, включающей в себя ее изложение, разворачиваются частично в Праге, частично — в сознании главного героя, Ярослава Кубина, который сперва предстает бароном Ремерштадтом, и только в конце трагикомедии, по замыслу Хладика, зритель должен был понять, что все происходящее на сцене — очередной виток бредового цикла, бесконечно прокручивающегося в голове Кубина, возмнившего себя бароном. Борис Дубин предполагает, что фамилия Кубина могла быть «заимствована у австрийского писателя и художника-экспрессиониста Альфреда Кубина (1887–1959), близкого к кругу Кафки и не раз упомянутого в его дневниках»<sup>222</sup>, а также возникающего в качестве действующего лица в рассказе Майринка «Солнечный удар» (1927). Предположение весьма правдоподобное, но вместе с тем трудно отрицать и типично русское звучание этой фамилии, особенно в сочетании с таким именем: персонаж Ярослав Кубин органично смотрелся бы даже в той самой пьесе Горького (где, впрочем, наравне с Бардиным и Скроботовым, есть героиня Клеопатра). Что же касается имени, оно, вероятно, выбрано отчасти за созвучие с именем Яромира, так как между ним как

---

<sup>219</sup> «Хладик хотел крикнуть что-то... Он понял, что парализован. До него не доходило ни малейшего шума из окаменевшего мира». Т. 2. С. 184.

<sup>220</sup> Если в 1936 году ему «больше сорока» (Там же. С. 181), то в 1924 году ему было около тридцати.

<sup>221</sup> Там же.

<sup>222</sup> Т. 2. С. 778.



автором и его персонажем существует явная связь: предназначением пьесы, по упованиям Хладика, было «дать выражение (в символической форме) главному в его жизни»<sup>223</sup>, и неспроста перед смертью он пытается «вызвать в памяти образ женщины, отображением которой была Юлия де Вайденау»<sup>224</sup> — невеста барона Ремерштадта, которой Кубин «когда-то доучал... своей любовью»<sup>225</sup>. Таким образом, в драме Хладика австро-венгерский барон с ярко выраженной немецкой фамилией оказывается в итоге несчастным безумцем с характерным русским именем, который, в свою очередь, является художественным отражением автора драмы — пражского еврея, сочетающего в себе, среди прочего, черты Горького и Достоевского. Учитывая, что рассказ писался в самый разгар Великой Отечественной войны, новости которой, несомненно, в том или ином объеме достигали Борхеса, такая сложная схема взаимных отражений и метаморфоз открывает широкий плацдарм для трактовок исторического или геополитического характера, которые, к сожалению, далеко выходят за пределы компетенции автора настоящей работы.

Что же до мотива замедления времени, который в «Тайном чуде» принимает форму полной остановки, и на котором заостряет внимание Однопозова<sup>226</sup>, ссылаясь на фрагмент из «Идиота» Достоевского, посвященный рефлексии над переживаниями смертника перед казнью<sup>227</sup>, то данный мотив, по всей видимости, порожден спецификой самой темы околосмертного переживания человека, слишком хорошо сознающего близость и неминуемость собственной гибели. Мотив этот возникает еще у Амброза Бирса, где обыгран с великолепным изяществом: «Какой-то звук, назойливый и непонятный, перебывал его мысли о близких — резкое, отчетливое металлическое постукивание... <...> Удары раздавались через правильные

---

<sup>223</sup> Т. 2. С. 182.

<sup>224</sup> Там же. С. 183.

<sup>225</sup> Там же. С. 182.

<sup>226</sup> *Odnopozova*. Op. cit. P. 110.

<sup>227</sup> «Я думаю, что вот тут тоже кажется, что еще бесконечно жить остается, пока везут. Мне кажется, он, наверно, думал дорогой: “Еще долго, еще жить три улицы остается; вот эту проеду, потом еще та останется, потом еще та, где булочник направо... еще когда-то доедем до булочника!”» — Достоевский Ф. М. Идиот: роман в четырех частях. М.: Гослитиздат, 1955. С. 87.

промежутки, но медленно, как похоронный звон. <...> Постепенно промежутки между ударами удлинялись, паузы становились все мучительнее. <...> То, что он слышал, было тиканье его часов»<sup>228</sup>. Кроме того, нет неоспоримых свидетельств, читал ли Борхес «Идиота», хотя некоторым переключкам (возможно, случайным) его творчества с этим романом будет отведено место в следующем параграфе. Представляется, что и без привлечения данного мотива было высказано достаточно соображений, чтобы доказать связь новеллы «Тайное чудо» с русской темой.

## 2.4 «Непрошенная»

В последующие годы, почти до самого конца 70-х, антагонизм Борхеса ко всему русскому только возрастал. Это отнюдь не означает, что выпады писателя против Советского Союза или культурного наследия дореволюционной России становились более частыми или более громкими, или что исплинская, но туманная и призрачная фигура этого заокеанского страшилища (каким, должно быть, казался ему завладевший половиной Евразии советский тоталитаризм, выросший на текстах «очарованного злом» Достоевского) вообще сильно занимала его мысли. Нет, русская тема продолжала существовать на периферии его сознания, никогда не превращаясь в объект нездорового фокусирования всего внутреннего негатива, как это, к несчастью, случается порой у людей, потом десятилетиями живущих под бременем собственных устойчивых антипатий.

На самом деле Борхес на протяжении почти трети своей жизни столь методично и с таким спокойным безразличием игнорировал любые поводы высказаться о чем-либо относящемся к России, что иные фантазеры в попытке объяснить это загадочное молчание приходили к замечательным своим остроумием, равно как и своей смехотворностью, гипотезам, вроде идеи писателя (и даже кандидата филологических наук) Олега Постнова, на двух журнальных страничках разрешившего все

---

<sup>228</sup> Бирс А. Случай на мосту через Совиный ручей / пер. В. Топер // Бирс А. Избранные произведения. «Может ли это быть?». М.: Бук Чембер Интернешнл, 1995. С. 202–203.

проблемы, которым посвящен читаемый вами труд: Борхес, как полагает Постнов<sup>229</sup>, избегал упоминаний России по той же причине, по которой Цюй Пэн, прадед главного героя в новелле «Сад расходящихся тропок» (1941), ни разу не употребил слово «время» в своем романе, который, как убеждает протагониста его жертва, Стивен Альбер, «и есть грандиозная шарада, притча, ключ к которой — время; эта скрытая причина и запрещает о нем упоминать»<sup>230</sup>. Пожалуй, нет нужды всерьез оспаривать предположение, что «Россия» — это сознательно зашифрованная Борхесом в его творчестве «разгадка» истинного смысла всего, что он когда-либо писал; факт, однако же в том, что реальный процент русской темы в его литературном наследии, вопреки тому впечатлению, которое могло возникнуть благодаря тщательной выборке и подробному анализу на предыдущих страницах, ничтожно мал, особенно в указанный период, начиная с 50-х годов.

Лишь целенаправленно спровоцировав Борхеса затронуть эту неприятную, связанную для него с ошибками прошлого тему, в чем с поразительным единодушием упражнялись интервьюеры (вероятно, за безразличием к ней также ощущая некий старательно скрываемый нарыв), можно было добиться от знаменитого мастера каких-то едких и подчас несправедливых комментариев о русских. Именно в эти годы была организована серия его бесед с Фернандо Соррентино, где Борхес оправдывался за былые симпатии к революционерам; чуть позднее в те же годы вышел текст его выступления перед журналистами издания *Cuestionario* под заголовком *Borges inédito... y profético: Una visión de los Estados Unidos* («Борхес прежде не опубликованный... и пророческий: видение Соединенных Штатов» (*исп.*)) (1976), наполненный свежими впечатлениями от путешествий по североамериканскому континенту и в целом довольно критический — Борхес проходил в нем и по системе образования в США, и по манере предельного упрощения английского языка, и подозревает всеобщее одиночество американцев за их дежурным радушием и жизнерадостностью,

---

<sup>229</sup> См.: Постнов О. Защита Борхеса // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 52. — С. 320–321.

<sup>230</sup> Пер. Б. Дубина. Т. 2. С. 144.

и тем не менее, когда речь касается России, уверенно сообщает, что между этими двумя странами все равно выбрал бы Соединенные Штаты, а затем добавляет: «Me han invitado a países socialistas. Pero no quise ir. Hubiera ido con antipatía. Si uno visita un país con antipatía, está dispuesto a encontrar todo mal. Y yo no quiero. Me invitaron dos veces. Han sido amables. Pero yo les dije: “Mi viaje podría ser incómodo para mí y podría ser incómodo para ustedes también. Y no sería un viaje provechoso”»<sup>231</sup>. Примерно тогда же состоялось многократно уже упомянутое интервью для Р. Бургина, где, помимо приведенных ранее фрагментов, Борхес говорил: «But if I had to choose between English and Russian literature or let's say between Dickens and Dostoevsky, I would choose Dickens. Because I think of Dickens as being truer to life, perhaps larger than life»<sup>232</sup>. В этом заявлении, продиктованном, как подсказывает предыдущая цитата, скорее антипатией ко всему русскому, чем нереалистичностью русского реализма в сравнении с английским, все-таки звучит очень характерный для Борхеса дискурс о правдоподобию в литературе, который нередко содержит ссылки на русский психологический роман и который будет важен в данном параграфе, в значительной мере посвященном борхесовскому пониманию русского реализма и реализма как такового. Наконец, не стоит забывать, что именно в это время был написан рассказ «Другой», рассмотренный в первой главе настоящей работы, являющийся, безусловно, ярким, но все же исключением из правила, будто бы принятого Борхесом, не замечать русскую тему до тех пор, пока кто-то другой не вынудит обратить на нее внимание.

Но, прежде чем двинуться дальше, будет нелишне обрисовать положение прославленного литератора в этот продолжительный период его жизни хотя бы несколькими штрихами,

---

<sup>231</sup> «Меня приглашали в социалистические страны. Но я не хотел ехать. Я бы поехал с неприязнью. Если вы едете в страну с неприязнью, для вас там все будет неправильно. А я этого не хочу. Меня приглашали дважды. Они были любезны. Но я сказал им: "Моя поездка может быть некомфортной для меня и так же может быть некомфортной для вас. И это не будет плодотворной поездкой"» (исп.). — Cit. ex: Odnopozova. Op. cit. P. 100.

<sup>232</sup> «Но если бы мне пришлось выбирать между английской и русской литературой или, скажем, между Диккенсом и Достоевским, я бы выбрал Диккенса. Потому что я думаю, что Диккенс ближе к жизни, он, возможно, больше чем жизнь» (англ.). — Burgin, Richard. Op. cit. P. 88.

подчеркивающими, в частности, что политические процессы в Аргентине были насыщены событиями как раз настолько, чтобы ее гражданину было недосуг особо глубоко задумываться о политике какой-нибудь отдаленной заокеанской державы. В 1946 году на президентских выборах Республики победил начавший свою карьеру с участия в военном перевороте 43-го личный враг Борхеса, причастный еще к свержению Иригойена в 1930 году Хуан Доминго Перон (1895–1974), достаточно осведомленный об оппозиционных взглядах писателя, чтобы опять же лично отомстить ему посредством увольнения из библиотеки с издевательским предложением другой государственной службы — смотрителя птицы и дичи на городском рынке. Борхес, конечно, отказался. Тот факт, что переворот 43-го не привнес в его творчество новых рассказов с мрачным осмыслением революционной тематики, еще раз подтверждает, что и прежние подобные новеллы, проанализированные в параграфе 2.2, в противовес мнению Однопозовой, не были откликом на актуальную политическую ситуацию в стране. Спустя девять лет, в 1955 году, в ходе страшных и кровавых событий Освободительной революции Перон был свергнут и бежал в Испанию, что, вероятно, должно было показать Борхесу, что революции порой способны приносить пользу и ему (впрочем, его разочарования в деле большевиков это почему-то не отменило). Стараниями Виктории Окампо, благодаря лояльности нового правительства ко всем антиперонистам, писатель был назначен директором Национальной библиотеки в Буэнос-Айресе — пост, который он демонстративно покинет в 1973 году из-за реванша перонистской партии, вернувшего Перону президентскую власть. Но до тех пор минет восемнадцать относительно счастливых лет, наполненных путешествиями по миру (который Борхес, к сожалению, уже не мог видеть, но мог воспринимать остальными чувствами); восемнадцать лет, в которые неуклонно будет расти его международное признание, и только Нобелевская премия так и обойдет его стороной: когда его кандидатура вкервые предстала Нобелевскому комитету (это был 1970 год), премия досталась Александру Солженицыну — повлияло ли это на уровень борхесовского негатива к отчизне новоявленного лауреата? Ответ на данный вопрос, по всей видимости, знал лишь сам

Борхес. По какой же причине следующие пять лет премия методично его избегала — это вопрос уже к Нобелевскому комитету; но насчет еще десяти существует очень правдоподобная догадка. К середине 70-х Перон успел умереть от болезни сердца, уступив должность своему вице-президенту и по совместительству своей супруге, которую свергли в результате очередного переворота в марте 1976 года, а уже в сентябре Борхес, воодушевленный избавлением от ненавистного режима руками военной хунты, отправился в гости к Пиночету в Чили, где, как он полагал, власть принадлежала такому же благородному «правительству рыцарей», как теперь и у него на родине. Этот эпизод, изложенный на с. 24 настоящего исследования, по распространенному мнению, подкрепленному пусть косвенными, но убедительными доказательствами Тейтельбойма<sup>233</sup>, из сугубо политических соображений навсегда закрыл Борхесу путь к Нобелевской премии.

Таковы основные вехи биографии Борхеса в указанный период. Но, чтобы подступиться к разговору о его понимании русского реализма и реализма вообще, стоит вернуться немного назад, сперва — в момент, предшествующий первой неудаче в завоевании главной литературной премии. В 1970 году аргентинский мастер публикует сборник «Сообщение Бродди», планами создания которого делился еще тремя годами ранее. Вот, что пишет об этом И. А. Тертерян: «В собрании сочинений Борхеса немало рассказов о повседневных житейских драмах... Писатель собирался в дальнейшем развивать именно это направление. В интервью 1967 года он заявил: “Думаю писать на реальные темы. Думаю опубликовать книгу психологических рассказов. Постараюсь, чтобы в них не было ничего мистического. Постараюсь отделаться от лабиринтов, от зеркал, от всех моих маний, постараюсь, чтобы не было смертей, чтобы самым важным были персонажи, как они есть”. <...> Нельзя сказать, чтобы намеченная программа была полностью выполнена. Смерть присутствует практически в каждом рассказе Борхеса, потому что ему нужны экстремальные, “последние” ситуации, в которых персонаж может показать себя “как он есть”, раскрыть в себе что-то неожиданное или превосходящее

---

<sup>233</sup> См.: Тейтельбойм В. Указ. соч. С. 289–292.

ожидания. <...> Борхес ищет ситуацию, случай, мгновение, когда человек раз и навсегда узнает, кто он»<sup>234</sup>.

Трудно не услышать в этой характеристике (совершенно справедливой и для новелл предыдущего, не отмеченного стремлением к «реальным темам», этапа борхесовского творчества) точное описание одной из основополагающих жанровых особенностей мениппеи по Бахтину, к которой он в своей фундаментальной работе «Проблемы поэтики Достоевского» возводит сочинения русского гения: «Смелость вымысла и фантастики сочетается в мениппее с исключительным философским универсализмом и предельной мирозерцательностью. Мениппея — это жанр «последних вопросов». В ней испытываются последние философские позиции. Мениппея стремится давать как бы последние, решающие слова и поступки человека, в каждом из которых — весь человек и вся его жизнь в ее целом»<sup>235</sup>. Среди других черт мениппеи в прозе Борхеса можно назвать и ту самую «исключительную свободу сюжетного и философского вымысла»<sup>236</sup>, при которой, однако, «смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются, освящаются... чисто идейно-философской целью — создавать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи»<sup>237</sup>, причем в ряде случаев эта «фантастика приобретает авантюрно-приключенческий характер» («Бессмертный», *There are more things*, «Синие тигры»), «иногда — символический» («В кругу развалин», «Вавилонская библиотека», «Алеф») «или даже мистико-религиозный»<sup>238</sup> («Тайное чудо», «Богословы», «Письмена Бога»); можно отметить и то, что Бахтин называет «трусобным натурализмом»<sup>239</sup>, пусть и в заметно смягченном, затушеванном виде: у Борхеса также «идея не боится никаких трусуб и никакой жизненной грязи»<sup>240</sup>, провоцируясь и подвергаясь

---

<sup>234</sup> Тертерян И. А. Указ. соч. С. 16.

<sup>235</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Советская Россия, 1979. С. 132–133.

<sup>236</sup> Там же. С. 131.

<sup>237</sup> Там же.

<sup>238</sup> Там же. С. 132.

<sup>239</sup> Там же.

<sup>240</sup> Там же.

испытанию в антураже бедных городских окраин, среди поножовщиков и гаучо, неграмотных и простодушных, наделенных почти варварской бесхитростной жестокостью — правда, чаще всего аргентинский писатель не смешивает их истории с нарочитой фантастикой, разделяя эти темы примерно так же, как повествователь его знаменитой микроновеллы «Борхес и я» пытался разделить с Борхесом (т. е. с иной стороной собственной личности) литературные сферы влияния, сменив «мифологию окраин на игры со временем и пространством»<sup>241</sup>. Тем не менее, если смотреть на прозу Борхеса в ее целом (и с учетом указанных оговорок), к ней вполне применимо описание «замечательной особенности мениппеи», которую составляет «органическое сочетание философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики и трущобного натурализма»<sup>242</sup>. Есть у Борхеса и то, что Бахтин именует «морально-психологическим экспериментированием: изображение необычных, ненормальных морально-психических состояний человека — безумий всякого рода..., раздвоения личности, необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием» — словом, всех тех состояний, при которых человек «утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой»<sup>243</sup> («Фунес, чудо памяти», «Вторая смерть», «Заир», «Хуан Муранья», даже упомянутый выше «Борхес и я»). Есть и «резкие контрасты с оксюморными сочетаниями»<sup>244</sup> (дабы не перегружать непомерными перечнями, здесь ограничимся разобранной «Темой предателя и героя»), есть и «элементы социальной утопии»<sup>245</sup>, всегда перетекающей у Борхеса в антиутопию («Лотерея в Вавилоне», «Глен, Укбар, Orbis Tertius», «Сообщение Броуди»). Почти все жанровые черты мениппеи, перечисленные Бахтиным, так или иначе проявляются в творчестве Борхеса, причем на протяжении всей его литературной деятельности.

Но есть в борхесовской прозе и крайне существенное отступление от канонов мениппеи. Бахтин пишет: «В условиях

---

<sup>241</sup> Пер. Б. Дубина. Т. 2. С. 534.

<sup>242</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 132.

<sup>243</sup> Там же. С. 134.

<sup>244</sup> Там же. С. 135.

<sup>245</sup> Там же. С. 136.



мениппеи самый характер философской проблематики, по сравнению с «сократическим диалогом», должен был резко измениться: отпали все сколько-нибудь «академические» проблемы (гносеологические и эстетические), отпала сложная и развернутая аргументация, остались, в сущности, голые «последние вопросы» с этико-практическим уклоном»<sup>246</sup>. А вот что пишет Юрий Левин о художественных текстах Борхеса: «...План содержания рассказов Борхеса можно представить в виде трехуровневой структуры, состоящей из (в порядке углубления) этического (или экзистенциального), онтологического и эпистемологического уровней. Основными «объектами» этих уровней являются, соответственно, человеческое существование с его страстями, бытие с его противоречиями, познание с его парадоксами»<sup>247</sup>. И действительно: возможно, главной художественной особенностью творчества Борхеса (и в определенной мере его главным новаторством) оказывается то, что он вернул в мениппею онтологический и эпистемологический (то же, что гносеологический) аспекты содержания, причем, конечно, не в том же виде и не теми же средствами, как это было в «сократическом диалоге», а принципиально иначе и в новом, обогащенном всем развитием философской мысли со времен античности, виде. Чтобы показать, как Борхес это делает, лучше всего процитировать все того же Левина: «Поверхностный уровень образуют фабульные темы... как правило, сильные и эффектные, нравственного или экзистенциального характера. Но, в отличие от «традиционной» прозы (как и от некоторых поздних опытов «прямого повествования» у самого Борхеса), они не довлеют себе, а служат материалом для формирования глубинной темы, имеющей уже скорее «метафизический» характер. В этом формировании решающую роль играют формальные моменты — структуры типа «текст в тексте» с прорывами рамок, рекуррентностью, нарушением тождества. Возникающая при этом глубинная тема представляет собой какую-либо конкретную неразрешенную (или неразрешимую) проблему, парадокс»<sup>248</sup>. Тут возникает сноска: «Одна из парадоксальных черт творчества Борхеса состоит

---

<sup>246</sup> Там же. С. 133.

<sup>247</sup> Ю. И. Левин. Указ. соч. С. 57.

<sup>248</sup> Там же. С. 55–56.

в том, что серьезная идейно-нравственная проблематика используется им в качестве материала для интеллектуальной игры, для создания загадок и парадоксов... идет как бы «незаинтересованная игра» (в кантовском смысле слова) с крайне важными вещами, с последними вопросами человеческого существования, — но только «как бы», ибо игра эта сама по себе имеет — см. ниже — вполне серьезный смысл». Читаем далее: «И вот сама эта неразрешимость и парадоксальность, порождающая интеллектуальное беспокойство и головокружение читателя, — в чистом виде, независимо от содержательного наполнения, — образует метауровень плана содержания, является метатемой или «метапроблемой», общей для большинства рассказов Борхеса»<sup>249</sup>. И тут Левин добавляет в сноске: «Заметим вскользь, что план содержания романов Достоевского имеет сходные черты». Исследователь, очевидно, чувствует эту общность художественных методов аргентинского и русского гениев<sup>250</sup>, вызванную принадлежностью двух авторов к очень близким ветвям той «разновидности развития романа и художественной прозы», которую Бахтин «условно называет “диалогической”»<sup>251</sup>.

Парадокс, о котором говорит Юрий Левин, всегда можно представить в форме столкновения взаимоисключающих аргументов; таким образом, диалогическая природа борхесовской прозы не нуждается в эксплицитном выражении непосредственно внутри повествования — диалог сам разворачивается в сознании читателя из той точки, в которой сходятся описываемые сюжетные обстоятельства, рождая парадокс. Нетрудно проиллюстрировать это на материале практически любой новеллы Борхеса — например, новеллы «Вторая смерть» (1949), в которой некоему Педро Дамиану, показавшему себя трусом в битве под Масольером в 1904 году и скончавшемуся от воспаления легких в 1946 году, страстное желание «искупить свой позор»<sup>252</sup> позволило в буквальном

---

<sup>249</sup> Ю. И. Левин. Указ. соч. С. 56.

<sup>250</sup> В другом месте он так же между делом замечает: «При этом Борхес существенно использует для своих целей технику детектива (как Достоевский — для своих)». Там же. С. 57.

<sup>251</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 125.

<sup>252</sup> Пер. А. Рейтблата. Т. 2. С. 260.

смысле заново пережить в предсмертной агонии события 1904-го и погибнуть смертью храбреца, «возглавив последнюю атаку и получив пулю прямо в сердце»<sup>253</sup>, тем самым изменив прошлое. В рассказе прямо обсуждается способность «Бога сделать бывшее небывшим», но и в этом рассуждении опущены подразумеваемые вопросы, вроде «может ли прошлое измениться?» и «если *теперь* прошлое таково, то было ли когда-либо то прошлое, которое подразумевает его прежняя версия?» (онтологический уровень). Однако, даже если ответить на эти вопросы в произвольном ключе (например, «да, может» и «нет, не было»), за ними встанет неразрешимое противоречие уже гносеологического уровня: если прежнего прошлого не было, то его не сравнить с «нынешним», а значит, невозможно уловить факт его изменения и тем более сообщить о нем, как это делает рассказчик, и тем не менее он это делает, и два взаимоисключающих прошлых одновременно представлены читателю в рассказе, который как будто бы не может существовать. Все это должно развернуться в читательском сознании без подсказок (или почти без подсказок) автора, чтобы пробудить, по блестящей формулировке Левина, чувство «интеллектуального беспокойства и головокружения», и ровно по этой причине, как отмечает исследователь дальше, «повествование у Борхеса предполагает повышенную и, может быть, качественно иную, чем предполагается “обычной” литературой, “включенность” читателя. Читатель Толстого не понуждается давать, скажем, нравственную оценку Анне Карениной; даже читатель детективного романа не обязан “сорасследовать”, он может пассивно следить за чужим расследованием. Рассказы же Борхеса, ставя читателя перед открытой проблемой, соприкасаются — в плане необходимости читательской вовлеченности — с “текстами” типа кроссвордов или головоломок, вообще как бы не существующими (актуально) без “отгадывающего”»<sup>254</sup>.

Теперь, когда установлены общие жанровые корни творчества Борхеса и Достоевского, кроющиеся в античной мениппе, причем проза первого оказывается одновременно и ближе к ее канонам (за счет почти точного воспроизведения целого

---

<sup>253</sup> Т. 2. С. 260.

<sup>254</sup> Ю. И. Левин. Указ. соч. С. 57.

ряда ее основополагающих черт), и дальше (за счет существенного расширения философской проблематики), возникает закономерный вопрос о литературных посредниках, передавших аргентинскому мастеру двухтысячелетнюю традицию, лишь одним из которых мог в какой-то мере являться Достоевский. Ведь о Борхесе можно со всей справедливостью сказать то же, что Бахтин говорил о русском писателе: «Значит ли это, что Достоевский непосредственно и осознанно шел от античной мениппеи? Конечно, нет! <...> Достоевский подключился к цепи данной жанровой традиции там, где она проходила через его современность, хотя и прошлые звенья этой цепи, в том числе античное звено, были ему в большей или меньшей степени хорошо знакомы и близки... Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи»<sup>255</sup>.

Одним из проводников мениппеи (для Достоевского, впрочем, далеко не главным, но почти бесценным для Борхеса) в литературу второй половины XIX–XX вв. был Эдгар Аллан По (1809–1849), чьи «близкие по своей сущности к мениппее рассказы»<sup>256</sup> не прошли мимо внимания Бахтина. Великий исследователь творчества Достоевского цитирует и собственное суждение русского мастера о По: «Он [Эдгар По] почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какою силою пронизательности, с какою поражающей верностью рассказывает он о состоянии души этого человека!»<sup>257</sup> При этом Бахтин вполне резонно опускает продолжение той же заметки «Три рассказа Эдгара Поэ», менее отвечающее целям его научной работы, но крайне важное для дальнейших логических построений в настоящем исследовании:

---

<sup>255</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 139–140. Трудно не заметить, насколько последний пассаж созвучен позиции самого Борхеса, ср., например, из выступления «Моя проза»: «...Сам язык, на котором я пишу, это уже традиция, ибо язык это традиция, и больше всего влияют на писателя те авторы, которых ты никогда не читал, авторы, создавшие язык, неведомые авторы Библии, но также посредственные авторы, скромные авторы — все они на нас влияют» (Пер. Е. Лысенко. Т. 3. С. 632).

<sup>256</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 166.

<sup>257</sup> Цит. по: Бахтин М. М. Там же.

«Кроме того, в Эдгаре Поэ есть именно одна черта, которая отличает его решительно от всех других писателей... ..В его способности воображения есть такая особенность, какой мы не встречали ни у кого: это сила подробностей. Попробуйте, например, вообразить сами что-нибудь не совсем обыкновенное или даже не встречающееся в действительности... образ, который нарисуетя перед вами, всегда будет заключать одни более или менее общие черты всей картины или установится на какой-нибудь особенности, частности ее. Но в повестях Поэ вы до такой степени ярко видите все подробности представленного вам образа или события, что наконец как будто убеждаетесь в его возможности, действительности, тогда как событие это или почти совсем невозможно или еще никогда не случилось на свете. <...> Такая же сила воображения, или, точнее, соображения, выказывается в рассказах о потерянном письме, об убийстве, сделанном в Париже орангутангом, в рассказе о найденном кладе и проч.»<sup>258</sup>

Первая, процитированная Бахтиным часть высказывания (которой словно бы вторит сам Бахтин, излагая жанровые черты мениппеи, и которой потом будет вторить И. А. Тертерян, рассуждая об «экстремальных, “последних” ситуациях», необходимых Борхесу, чтобы спровоцировать персонажа «показать себя “как он есть”») не содержит ничего нового для читателя данного параграфа, кроме акцента на родственном искусству Достоевского психологически-познавательном применении описанного приема, при котором автор сюжетными средствами провоцирует героя на самораскрытие. В остальном эта часть лишь подтверждает наличие общего — теперь уже для всех трех писателей — художественного метода<sup>259</sup>, идущего от античной мениппеи. Во второй же части высказывания Достоевского об Эдгаре Поэ нужно подчеркнуть два главных момента: прием придания вымыслу правдоподобия через обилие подробностей и метко выбранных деталей, а также

---

<sup>258</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 19. Статьи и заметки. 1861. Л.: Наука, 1979. С. 88–89.

<sup>259</sup> Это «создание исключительной сюжетной ситуации, то есть провоцирующей анакризы», согласно Бахтину, «Достоевский постоянно выдвигал как главную отличительную особенность своего собственного творческого метода». — Бахтин М. М. Указ. соч. С. 167.

«силу соображения», т. е. интеллектуальное начало в фантастике По — оба момента, одинаково пойманные и понятые как Достоевским, так и Борхесом (что будет продемонстрировано далее). Но Достоевский, восхищаясь тем, как По рассудочно измышляет убедительные подробности невероятного, все же не ставит это достоинство его прозы образцом для собственного литературного труда — для него важнее прием «провоцирующей анакризы», позволяющий заглянуть в психологию персонажа, раскрыть его через его «состояние души». В то же время Борхес, так же активно используя сюжетную анакризу, не интересуется душевным состоянием героя, не вдается глубоко ни в его мотивацию, ни в психологические следствия того мгновения, когда — как правило, через поступок — раскрывается человек «как он есть»; потому, вероятно, Борхес и не рефлексирует над этим приемом, однако часто, неизменно ссылаясь на пример Эдгара По, рассуждает об интеллектуальных истоках наиболее близких для себя литературных явлений (в первую очередь это, конечно, детектив)<sup>260</sup>, равно как о категории правдоподобия в литературе. Таким образом, именно здесь, где-то между этими двумя подряд идущими пассажирами Достоевского, находится одна из точек разветвления общей традиции на психологическую ветвь, не столь увлеченную созданием иллюзии внешней правды, сколько достоверностью изображаемых переживаний, и на ту, для которой характерно интеллектуальное конструирование повествования, в котором действуют персонажи-функции, в сущности практически лишённые психологии (то, как эта ветвь соотносится для Борхеса с вопросом правдоподобия, будет особо рассмотрено ниже). В начале XX века, когда Борхес вступал на стезю художественной прозы, к первой ветви тяготел роман, ко второй — новелла. Чтобы показать это, нужно обратиться к жанровому своеобразию новеллы на данном этапе ее развития — к теме, которой на материале произведений О. Генри (1862–1910) специально занимался Борис Михайлович Эйхенбаум.

---

<sup>260</sup> См., например, в лекции 1978 года о жанре детектива: «В нем [в По] — первоначало двух явлений, которые кажутся далекими, а на самом деле близки. Одно — это понимание интеллектуальных истоков литературы, другое — жанр детектива. Первое — идея литературы как порождения ума, а не духа — гораздо важнее» (Пер. Б. Дубина. Т. 3. С. 533).

До сей поры на страницах данного исследования термины «рассказ» и «новелла» выступали как синонимы, хотя «рассказ» в общем случае — более широкое понятие, охватывающее целый спектр малой прозы, в одном из пределов граничащий с почти бессюжетным очерком или даже с эссе. Для выделения той максимально далекой от очерка разновидности рассказа, которая процветала в американской литературе рубежа XIX–XX веков, Эйхенбаум вводит формулировку «сюжетная новелла», соответствующую принятому в англоязычных странах термину *short story*<sup>261</sup>. В большинстве своем (т. е. исключая как раз таки очерки, эссе, микроновеллы) художественная проза Борхеса, пусть и впитавшая жанровую архаику античной мениппеи, безусловно, принадлежит не к этому древнему жанру, но именно к жанру сюжетной новеллы. Эйхенбаум, что вполне естественно, прослеживает становление новеллы в современном ему (а значит, и Борхесу<sup>262</sup>) виде также начиная от Эдгара Аллана По, для чего цитирует соображения самого американского автора о принципах работы в малом жанре: «Умелый художник построил рассказ. Если он понимает дело, он не станет ломать голову над прилаживанием изображаемых событий, но, тщательно обдумав какой-нибудь один центральный эффект, изобретает затем такие события или комбинирует такие эпизоды, которые лучше всего могут содействовать выявлению этого заранее обдуманного эффекта»<sup>263</sup>. Надо заметить, что Борхес был знаком с этими постулатами По из статьи 1847 года о Натаниеле Готорне<sup>264</sup>, был он знаком и с более известным эссе По *The Philosophy of Composition*<sup>265</sup> (1846), где тоже немало места отводится

---

<sup>261</sup> Б. Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы // Б. Эйхенбаум. Литература: теория, критика, полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 168.

<sup>262</sup> Статья русского формалиста опубликована в 1925 году.

<sup>263</sup> Цит. по: Б. Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы // Б. Эйхенбаум. Литература: теория, критика, полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 174.

<sup>264</sup> На нее (см. комментарий Б. Дубина, Т. 2. С. 803) он ссылается в собственном выступлении о Готорне 1949 года: «Известно, что Эдгар Аллан По обвинял Готорна в пристрастии к аллегориям...» (Т. 2. С. 385).

<sup>265</sup> «Философия композиции» (*англ.*), иногда переводят как «Философия творчества». Борхес напрямую называет это эссе в заметке об Эдгаре По, опубликованной в 1949 году в газете «Насьон» (Т. 2. С. 703), а затем пересказывает его содержание в той же лекции 1978 года о жанре детектива (Т. 3. С. 534–535).

рассуждениям о заранее рассчитанном центральном эффекте, но применительно не к прозе, а к поэзии — на примере непосредственного процесса создания самого знаменитого стихотворения По «Ворон» (1845). В 1978 году Борхес выказывает недоверие к тому холодному расчету, которым якобы руководствовался поэт, сочиняя свой шедевр: «Иными словами, По хочет уверить нас, будто создал стихотворение усилием ума; но достаточно присмотреться к доказательствам, чтобы убедиться: они фальшивые»<sup>266</sup>. Однако здесь, в настоящей работе, речь, конечно, идет не о психологии творчества — не о том, что реально происходило в голове Эдгара По при написании текстов; речь о внешней видимости интеллектуального конструирования, которое в них проявилось и — в силу как минимум жанрового влияния — проникло в художественную технику последующих новеллистов, одним из которых был Борхес.

Важно, тем не менее, подчеркнуть еще один момент: что подобная литература, понимаемая, говоря словами Борхеса, «как порождение ума, а не духа», создается *не ради* ума же, но ради духа — ради чувства — ради эстетического эффекта, который автор осознанно желает вызвать у читателя, и для этого «изобретает события», «комбинирует эпизоды» и вообще, не ограничиваясь частностями, оперирует всем планом содержания в целом, включая, в случае Борхеса, и философскую проблематику. Ведь аргентинский мастер привлекает ее в повествование отнюдь не в порядке личных философских штудий — не чтобы распутать очередной парадокс, остающийся всегда неразрешенным; равно как и не затем, чтобы просветить читающую публику, познакомив ее с некой философской идеей; и уж точно не с намерением «обратить кого-то в свою веру», убедив читателей в истинности какой-нибудь из философских концепций (которые, как уже сообщалось, он привык воспринимать разновидностью фантастической литературы<sup>267</sup>). Нет, для Борхеса, начинавшего литературную карьеру как поэт и на всю жизнь сохранившего связь с поэзией (например, в тщательном подборе эпитетов, стремлении к лаконич-

---

<sup>266</sup> Т. 3. С. 535.

<sup>267</sup> См. с. 23 настоящей работы.



ности, принципиальном избегании любых «случайных» слов), на первом месте не отвлеченные концепции, а художественный эффект — не сама мысль, а чувство, возникающее при мысли. Таким эффектом (для которого этика, онтология и гносеология — лишь средства его достижения, подобные ритму, рифмам и созвучиям в поэтическом тексте) в его прозе, несомненно, является «интеллектуальное беспокойство и головокружение», о котором писал Юрий Левин.

Теперь, установив принадлежность Борхеса к данной ветви литературы, идущей от Эдгара По и получившей наиболее мощное развитие в американской сюжетной новелле, можно не удивляться, почему к рассказам Борхеса столь отчетливо применима характеристика, которую Эйхенбаум дает произведениям О. Генри: «Психологическая мотивировка отсутствует совершенно — установка сделана не на душевные переживания, а на события. <...> Генри не старается сблизить читателя со своими персонажами настолько, чтобы получилась иллюзия живых людей. Персонажи... — марионетки: они говорят и делают то, что велит им автор, и не говорят или не показывают того, что нужно утаить, чтобы сохранить тайну, потому что так хочет автор»<sup>268</sup>. И далее: «...Его рассказы насквозь интеллектуальны, насквозь литературны... У него нет “характеров”, нет героев, — он действует на воображение читателя выделением и сопоставлением резких и неожиданных черточек, всегда очень конкретных и потому поражающих, — этим как бы компенсируется схематический конструктивизм его новелл»<sup>269</sup>. Сколько бы Борхес ни спорил с утверждением другого своего кумира, также принадлежащего к указанной ветви литературы, Роберта Льюиса Стивенсона (1850–1894), что «литературный персонаж — это ряд слов» (с такой полемики Борхес начал свою лекцию 1973 года «Моя проза», приводя в качестве контрпримера Дон Кихота<sup>270</sup>), это ни в коей мере не отменяет того, что, скажем, Джон Винсент Мун из «Формы сабли» — это действительно просто «ряд слов», призванный расшатать представления читателя о понятии тождества, пробудив тем

---

<sup>268</sup> Б. Эйхенбаум. Указ. соч. С. 180.

<sup>269</sup> Там же. С. 201–202.

<sup>270</sup> Т. 3. С. 624.

самым волнующее, головокружительное сомнение в онтологических законах мироздания. Пример Дон Кихота нерелевантен для Стивенсона, и еще меньше — для самого Борхеса, потому как Сервантес, пусть и творивший задолго до того «разветвления» литературы, на котором сосредоточено внимание в данном параграфе, все же подготавливал почву скорее для другой ветви, связанной с романским жанром и с психологизмом. Этим же разветвлением объясняется тот факт, что Джеймс Нолан и Килпатрик из «Темы предателя и героя» (персонажи сюжетной новеллы американского образца) могут быть лишь *функциональными* аналогами Петра Верховенского и Кириллова<sup>271</sup> (героев психологического романа). Хоть Эйхенбаум и пишет, что в американской беллетристике середины 20-х годов намечалось «движение к нравоописательной и психологической новелле, в которой самый материал имеет большее формальное значение, чем конструкция»<sup>272</sup>, совершенно очевидно, что Борхес не пошел по этому пути, продолжив курс интеллектуального конструктивизма, намеченный Эдгаром По. Тем не менее, подступая к семидесятилетию, он предпринял осознанную попытку сближения с другой ветвью литературы, о чем свидетельствует фрагмент интервью, процитированный И. А. Тертерян (см. с. 88 данной работы), — насколько успешную, станет ясно при разборе новеллы «Непрошенная» (1966) из того самого сборника «Сообщение Бродди», который писатель анонсировал в интервью.

Однако остался нераскрытым вопрос категории правдоподобия, который не раз давал Борхесу повод для полемики — то явной, то завуалированной, но всегда достаточно ожесточенной — с приверженцами соседней, психологической ветви литературы, в значительной мере воплощенной для него русским романом. На предыдущих страницах то и дело мелькали разрозненные реплики Борхеса с обвинениями русской классической прозы в неправдоподобности как сюжетных ситуаций, так и поведения персонажей, но в серьезное наступление против «реалистической»/«психологической» литературы он пошел в 1932 году в эссе «Повествовательное искусство

---

<sup>271</sup> См. с. 61 настоящей работы.

<sup>272</sup> Б. Эйхенбаум. Указ. соч. С. 209.

и магия». Эссе начинается дотошным анализом тех средств, с помощью которых Уильям Моррис (1834–1896), сейчас известный в основном своей дружбой с прерафаэлитами, в поэме «Жизнь и смерть Ясона» (1867) добивается убедительности в изображении мифологических созданий (кентавр Хирон, сирены), как бы помогая читателю поверить в их реальность: эти средства суть вплетение в текст правдоподобных деталей, сопровождающих появление сверхъестественных существ, и постепенная подготовка читателя к их появлению путем умело разбросанных намеков и предвестий. Следующим примером грамотного, по мнению Борхеса, — т. е., как уже видно, создающего убедительную иллюзию правды, — построения повествования в романе (а статья, как заявлялось первым же ее абзацем, посвящена именно «поэтике романа», и в поэме Морриса рассматривались как раз таки «романные черты»<sup>273</sup>) становится «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (1838) Эдгара По, которую за внушительный объем называют иногда единственным оконченным его романом (так же определяет ее жанр и Борхес). Приводится пространная цитата, в которой По расписывает необычайные физические свойства (в частности, внешний вид) воды в реках фантастического острова, на который попали герои, в сущности, иллюстрирующая ту самую «силу подробностей», которую подмечал у По Достоевский; но Борхесу здесь особенно важен еще и тот аспект, что в романе, «тайный двигатель» которого — «чувство омерзения и страха перед всем белым»<sup>274</sup>, «сказать, что вода... была розовой или голубой, значило резко снизить вероятность какого-либо намека на белизну»<sup>275</sup>, и поэтому-то, как считает Борхес, автор, «обогащая наше восприятие»<sup>276</sup>, пускается в долгое описание (впрочем, надо признать, так и не создающее никакой внятной картины), в конце концов сообщая, что вода «отнюдь не была бесцветной, но не имела и какого-то определенного цвета; она переливалась в движении всеми возможными оттенками пурпура, как переливаются тона у шелка»<sup>277</sup>.

---

<sup>273</sup> Т. 1. С. 150.

<sup>274</sup> Там же. С. 154.

<sup>275</sup> Там же. С. 155.

<sup>276</sup> Там же.

<sup>277</sup> Там же. С. 156.

Этот, как представляется, неказистый и весьма невразумительный пример, однако, неожиданным образом подталкивает Борхеса к выводу, что «в приключенческом романе, как, впрочем, и в коротком рассказе» правит «однозначный и древний порядок», именуемый в эссе «первозданной ясностью магии»<sup>278</sup>: «...В романе, — пишет он дальше, — который... обречен быть обдуманной игрой намеков, параллелей и отголосков»<sup>279</sup>, эта «угрожающая гармония», «неизбежная и неистовая причинность»<sup>280</sup> реализуется посредством того, что «в мастерском повествовании любой эпизод отбрасывает тень в будущее»<sup>281</sup>. Простой смысл этих высокопарных слов сводится к тому, что в художественном тексте причинно-следственная связь изображаемых событий должна дополняться смысловыми переключками — соответствиями или, наоборот, противопоставлениями отдельных сцен и других содержательных элементов между собой. Данную мысль Борхес несколько проясняет, во-первых, экскурсом в принципы первобытной симпатической магии, изложенные Джеймсом Фрэзером, которые заключались именно в предположении причинности между далекими явлениями на основании их внешнего подобия<sup>282</sup>, а во-вторых — примерами из «фантасмагорий» Честертона, в одной из которых «простое упоминание об индейце, бросившем нож во врага и убившем его на расстоянии, предвосхищает и необычный ход основного сюжета: человек на вершине башни в упор закалывает своего ближайшего друга стрелой»<sup>283</sup>. Той литературе, для которой характерен данный вид причинных связей (как нетрудно заметить, «правильной», в его понимании, литературе: в первую очередь фантастической, приключенческой, но не только, и явно тяготеющей к «интеллектуальной» ветви, которая обязывает произведение быть «обдуманной игрой намеков, параллелей и отголосков»<sup>284</sup>)

---

<sup>278</sup> Т. 1. С. 156.

<sup>279</sup> Там же. С. 158.

<sup>280</sup> Там же. С. 157.

<sup>281</sup> Там же.

<sup>282</sup> См. подробнее: Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. С. 21–50.

<sup>283</sup> Т. 1. С. 158.

<sup>284</sup> Апогеем такой игры, «лучшим примером самодовлеющего мира примет, переключек и знамений» Борхес объявляет «фатальный «Улисс»

Борхес противопоставляет «неповоротливый роман характеров», который «включает или намеревается включить в сюжет такое сочетание причин и следствий, которое в принципе не должно отличаться от реального»<sup>285</sup>.

Борхес ни здесь, ни где-либо еще не назовет ни одного конкретного заглавия тех книг, которым он почему-то отказывает в способности содержать смысловые («магические») связи наравне с причинно-следственными в силу всего-навсего принадлежности этих сочинений к определенному литературному направлению, обозначенному здесь расплывчато «неповоротливым романом характеров». Однако более широкий контекст борхесовских высказываний на эту и смежные темы позволяет установить и главные черты подразумеваемого направления, и даже страну, подарившую миру, в глазах Борхеса, самые прославленные образцы романов данного типа. Для начала стоит процитировать финал разбираемого эссе: «Подведем итоги. Я предложил различать два вида причинно-следственных связей. Первый — естественный: он — результат бесконечного множества случайностей; второй — магический, ограниченный и прозрачный, где каждая деталь — это предзнаменование. В романе, по-моему, допустим только второй. Первый оставим симулянтам от психологии»<sup>286</sup>. Этот язвительный выпад в конце четко указывает, что речь идет о «психологической» ветви литературы. Еще сильнее сужает круг подозреваемых предисловие 1940 года к роману Адольфо Биой Касареса «Изобретение Мореля», где цитированный уже (см. с. 42 данной работы) едкий пассаж о «русских романистах и учениках русских романистов» продолжается так: «С другой стороны, «психологический» роман силится быть еще

---

Джойса». Там же. С. 159. Показательно, что тот же Джойс в лекции 1973 года становится примером автора, чьи персонажи — просто «ряды слов». Для контраста Борхес берет безымянного героя аргентинского стихотворения: «...Жизнь этого персонажа... измеряется точно шестью строками... но, думаю, жизнь эта более полна, чем жизнь... двух персонажей Джойса — жизнь Блума и жизнь Дедала. О Блуме и о Дедале мы знаем... утомительно бесконечное количество обстоятельств, но вряд ли мы действительно с ними знакомы. Джойс отвечает на множество вопросов, но, пожалуй, не создает персонажа...» Т. 3. С. 625.

<sup>285</sup> Т. 1. С. 156.

<sup>286</sup> Там же. С. 159.

и «реалистическим»: он хочет, чтобы мы забыли о его искусственной, словесной природе, и всякое никчемное уточнение (или всякое дряблое отступление) обращает в новую правдоподобную деталь»<sup>287</sup>. Далее, впрочем, идет критика Марселя Пруста за «целые главы, в которых литературной выдумки нет и на грош»<sup>288</sup>, но пущенный Борхесом «камень» уже приземлился «в огород» русского психологического романа — прямо к обожаемому им когда-то Достоевскому. Ранее, в начале того же абзаца, Борхес ругает это направление и за отсутствие четкой повествовательной структуры: «Роман характеров, «психологический» роман, тяготеет к аморфности»<sup>289</sup>, — налицо резкое неприятие приверженцем «интеллектуального конструктивизма» более свободных в структурном отношении форм.

Самое удивительное, что даже после публикации собственного сборника «психологических рассказов»<sup>290</sup>, даже после рассуждений, что литературный персонаж — нечто большее, чем «ряд слов» (а значит, и чем утилитарный конструктивный элемент произведения), до самых поздних лет жизни Борхес — будто бы вследствие какой-то непостижимой инерции мышления — сохранял этот предрассудок о глубинном неправдоподобии психологической прозы, равно как о ее тождестве с реалистической прозой и о тенденции обеих (если они все же чем-то различаются) передавать сложность реального мира простым копированием его бесчисленных причин и следствий — регистрацией событий (пускай вымышленных) в их прямой последовательности, без малейшей «литературной выдумки», без каких-либо вкраплений повествовательной «магии». Так, в новелле 1977 года «Синие тигры» рассказчик, столкнувшийся с явлением, нарушающим базовые, математические законы мироздания, прерывает изложение сопутствовавших тому обстоятельств таким пассажем: «Перечитывая сделанные ранее записи, я обнаружил грубейшую ошибку. Сбитый с толку приемами литературы, не важно, хорошей или плохой, почему-то называемой психологической, я по необъяс-

---

<sup>287</sup> Т. 3. С. 373–374.

<sup>288</sup> Там же.

<sup>289</sup> Там же. С. 373.

<sup>290</sup> См. цитату И. А. Тертерян (с. 88 настоящей работы).

нимой причине увлекся воссозданием последовательности событий, связанных с моим открытием. Неизмеримо важнее было бы сосредоточиться на жуткой природе...»<sup>291</sup> Изменился лишь категоричный тон претензии, несколько смягчившись («не важно, хорошей или плохой»), а между тем обычный читатель, не проведя исследования, подобного представленному в данном параграфе, вынужден был бы теряться в догадках: действительно, кто же и почему называет такую литературу, воссоздающую последовательности событий, психологической? Но Борхеса это, по-видимому, не смущает — он верен раз и навсегда сформированному мнению, и верен ему *для себя*, а не для читателя.

До «прощения» Достоевского, которое логично связывать с включением его романа в «Личную библиотеку», оставалось еще восемь лет — изменили ли они отношение Борхеса к психологической прозе? На этот счет нет убедительных свидетельств. Что здесь первично, что вторично — чуждость «психологического»/«реалистического» направления (которая, однако, не мешала ему всю жизнь восхищаться, например, «Дон Кихотом») или отторжение ко всему русскому, — открытый вопрос для дискуссий, который едва ли когда-нибудь найдет однозначный ответ. И все же было бы решительно недобросовестно пройти мимо той подвижки в сторону психологизма, предпринятой Борхесом в конце 60-х, которая неизбежно должна была являться для него (более или менее осознанно) и подвижкой в сторону Достоевского.

В предисловии к сборнику «Сообщение Броуди» Борхес без очевидной к тому мотивации считает своим долгом удостоверить читателя в отсутствии политического подтекста в представленных далее рассказах: «Об одном хотел бы предупредить: я не занимаюсь и никогда не занимался тем, что прежде называли баснословием или притчами, а сегодня именуют литературой идей. <...> Мои рассказы... стремятся увлечь и трогать, а не убеждать. <...> Мои убеждения в том, что касается политики, вполне известны; я состою в Консервативной партии, иными словами, исповедую скептицизм, и никто еще не причислял меня к коммунистам, националистам,

---

<sup>291</sup> Пер. Вс. Багно. Т. 4. С. 224.

антисемитам и приверженцам Черного Муравья или Росаса. <...> Своих взглядов я никогда, даже в самые трудные годы, не скрывал, но и не позволял им вторгаться в написанное...»<sup>292</sup>, — сообщает он<sup>293</sup>, будто бы на всякий случай отрещиваясь от того, чем когда-то разочаровал его Достоевский; впрочем, это предупреждение может с той же вероятностью подразумевать некие тонкости актуальной политической обстановки в Аргентине, которые уже не считаются полвека спустя без специальных знаний в области новейшей аргентинской истории. «Однако, — добавляет он, — занятия литературой — дело таинственное, намерения тут мало что значат, и прав скорее Платон, говоривший о Музе, чем По, убеждавший или пытавшийся убедить, будто писание стихов подчиняется интеллектуальному расчету»<sup>294</sup>. Справедливости ради надо заметить, что подлинность рассудочного метода творчества Эдгара По еще в конце 40-х вызвала у Борхеса сомнения<sup>295</sup>, но в предисловии к данному сборнику такой отказ от восприятия литературы как «обдуманной игры» выглядит чуть ли не программным заявлением. Также обращает на себя внимание то, с каким поразительным отсутствием энтузиазма писатель вступает на непривычную для себя (по крайней мере, как он сам считает) территорию реалистической прозы, словно уступая какому-то неумолимому (вряд ли внешнему, скорее внутреннему) давлению: «За исключением заглавного текста моей книги, ...остальные рассказы попадают, говоря новейшим языком, в категорию реалистических. Надеюсь, в них соблюдены все условности жанра, который не менее условен, чем прочие, и от которого так же быстро устаешь, если не устал уже давным-давно»<sup>296</sup>. Обычная для предисловий Борхеса к собственным книгам скромность, граничащая с самоуничижени-

---

<sup>292</sup> Т. З. С. 31–32.

<sup>293</sup> И почти не кривит душой — ведь рассказ «Другой» (см. первую главу настоящего исследования) еще только будет написан двумя годами позднее.

<sup>294</sup> Т. З. С. 32.

<sup>295</sup> Ср.: «Представление об Эдгаре По как о мастере, который... с нетерпеливой ясностью вынашивает и доводит до конца задуманную вещь, внушено нам не столько его произведениями, сколько доктриной, изложенной в эссе “The Philosophy of Composition”» (Пер. Б. Дубина. Т. 2. С. 703).

<sup>296</sup> Т. З. С. 32.



ем, здесь явно окрашивается новыми тонами неудовлетворенности даже глубинными, жанровыми основами написанного.

Сборник открывается новеллой «Непрошенная», которую, вопреки тону предисловия, Борхес, если верить комментарию Бориса Дубина, «считал едва ли не лучшей из своих прозаических вещей»<sup>297</sup>. Так как рассказ этот, к тому же, крайне показателен в рамках выбранной темы монографии, его анализ представляется исчерпывающим для верной характеристики данного этапа творческого пути Борхеса в обусловленном темой ракурсе исследования. Дело в том, что фабула новеллы в точности повторяет (как уже говорилось<sup>298</sup>, нет возможности установить, случайно или нет) фабулу романа Достоевского «Идиот». В центре повествования два брата (здесь уместно вспомнить эпизод, где Мышкин и Рогожин «побратались», обменявшись крестами<sup>299</sup>), в чьих отношениях длительное время нарастал разлад из-за женщины, которая обоим была дорога — они пытались даже делить ее, соблюдая, по видимому, некую очередность, после того как старший обратился к младшему со словами, будто бы травестирующими слова Рогожина («Так бери же ее, коли судьба! Твоя! Уступая!...»<sup>300</sup>) — в переложении на язык поножовщиков-гаучо, конокрадов и гуляк, они звучали как: «Вот тебе Хулиана; если хочешь, пользуйся»<sup>301</sup>. Поскольку это постыдное положение не удовлетворяло и не могло удовлетворять ни одного из братьев, кончилось тем, что старший избавился от проблемы, убив Хулиану; последние строки рассказа таковы: «Они обнялись, чуть не плача. Теперь их связывали новые узлы: женщина, с горечью принесенная в жертву, и необходимость забыть ее»<sup>302</sup>.

---

<sup>297</sup> Т. 3. С. 655.

<sup>298</sup> См. с. 84 настоящей работы.

<sup>299</sup> Достоевский Ф. М. Идиот: роман в четырех частях. М.: Гослитиздат, 1955. С. 249. Ср. также далее слова Рогожина: «...Вот... князь Лев Николаевич Мышкин... он мне за родного брата в Москве одно время был». — Там же. С. 250.

<sup>300</sup> Там же. С. 251.

<sup>301</sup> Пер. В. Кулагиной-Ярцевой. Т. 3. С. 36.

<sup>302</sup> Там же. С. 37. Нелишне заметить, что максимальная степень близости между Мышкиным и Рогожиным так же достигается после смерти Настасьи Филипповны, когда Рогожин предлагает заночевать в одной комнате на снятых с диванов подушках, «так чтобы вместе» (Достоевский Ф. М. Идиот:

Бесспорно, история Борхеса крепко приправлена национальным колоритом: в ней сильны нравописательный и даже бытописательный аспекты, учитывая, что заявленный рассказчиком повод к ее изложению — то, что в ней «сжато и трагично отразился нрав окраинных жителей старых времен»<sup>303</sup>. Кроме того, в сравнении с романом Достоевского она (что абсолютно естественно) предельно упрощена: вместо сложного и различного по своей сути отношения Рогожина и Мышкина к Настасье Филипповне — одинаковая страсть и не отрефлексированная ревность («Они ревновали, сами того не сознавая»<sup>304</sup>), вместо сложного и противоречивого отношения Настасьи Филипповны к обоим — «животная покорность»<sup>305</sup> Хулианы. Но это упрощение — по большей части следствие жанрового различия между романом и сюжетной новеллой; фабула же идентична.

Осталось рассмотреть, как здесь проявилась и насколько была успешна попытка Борхеса приблизиться к «психологической» ветви литературы. С задачей устранить любую мистику и фантастику, «отделаться от лабиринтов, от зеркал», от всех своих «маний», он, безусловно, справился, и — в его собственном понимании — рассказ, конечно, достаточно последовательно воссоздает события, чтобы считаться «психологическим». Однако стал ли он таковым в общепринятой трактовке литературного психологизма: обрел ли кто-нибудь из персонажей подобие подлинного человеческого внутреннего мира, которое возвысило бы его над положением ограниченного «ряда слов»? Хулиана — нет: братья воспринимают ее «вещью»<sup>306</sup>, и ее самостоятельность суждений и реакций не превышает таковой у вещи — для читателя крайне загадочно даже то, чем бы могло обнаружить себя обстоятельство, что она «все же предпочита-

---

роман в четырех частях. М.: Гослитиздат, 1955. С. 653). Созвучен и момент, который наступает — опять же, как у Борхеса — на рассвете после той ночи: «Между тем совсем рассвело; наконец он прилег на подушку, как бы совсем уже в бессилии и в отчаянии, и прижался своим лицом к бледному и неподвижному лицу Рогожина; слезы текли из его глаз на щеки Рогожина...» Там же. С. 656.

<sup>303</sup> Т. 3. С. 34.

<sup>304</sup> Там же. С. 36.

<sup>305</sup> Там же.

<sup>306</sup> Там же.

ла младшего»<sup>307</sup>. О самих братьях нет нужды говорить по отдельности, ибо между ними нет психологических различий: оба они необразованны, по-дикарски бесхитростно жестоки, оба ставят превыше всего свою братскую связь и оба неспособны справиться с охватившей их страстью, потому как оба предельно глухи к слабо прорывающемуся голосу собственных чувств и переживаний. Братья Нильсены, как они представлены в рассказе, по природе своей не должны быть подвержены рефлексии — не рефлексировать за них и автор; это вполне может объяснить их внутреннюю пустоту (или то, что история как бы передана с чужих слов, и повествователь не хочет пришивать к ней свои домыслы: «...Хотя боюсь, что могу поддаться писательскому искушению что-то подчеркнуть или добавить какую-нибудь деталь»<sup>308</sup>).

Но эти, как писал сам Борхес (впрочем, о другом), «резоннейшие резоны»<sup>309</sup> подозрительно напоминают уловки, применяемые автором (совсем не обязательно осознанно), чтобы уклониться от того, за что он всегда (и до, и после создания этой новеллы) критиковал Достоевского: так, тремя годами позднее, в предисловии к «Макбету», он в очередной раз ехидничает по поводу «героев Достоевского, находящих обостренное удовольствие в нескончаемом анализе мельчайшего своего шага»<sup>310</sup>. Тут, однако же, стоит с особым вниманием подойти к контексту этой фразы 1969 года: ею Борхес завершает краткий перечень литературных явлений («прославленных фигур девятнадцатого века»), которые «пророчески соединил в себе» Гамлет, который «то раздражается многословными монологами, то грустно играет с черепом покойника»<sup>311</sup>. Перечень, помимо «героев Достоевского», включает в себя Байрона, Эдгара По и Бодлера. Читателю настоящего исследования уже знакомо (см. с. 45 данной работы) подобное сближение Байрона с Достоевским, актуализирующее для Борхеса тему «любования злом»: действительно, «нескончаемый анализ мельчайшего шага» — у Достоевского почти всегда либо страшного и жестокого, либо

---

<sup>307</sup> Т. 3. С. 36

<sup>308</sup> Там же. С. 34.

<sup>309</sup> Т. 3. С. 33.

<sup>310</sup> Пер. Б. Дубина. Т. 3. С. 440.

<sup>311</sup> Там же.

подлого и гнусного, но никогда не возвышенного и благородного, — легко может восприниматься именно таким любованием. Отсутствие рефлексии не делает менее ужасными (или, в представлениях Борхеса, делает?) поступки Нильсенов, державших у себя Хулиану в качестве прислуги, пользовавшихся ею по очереди, затем продавших ее в публичный дом, затем обратно выкупивших и в конце концов лишивших ее жизни; но тот факт, что все это они делают в безмолвии внутреннего голоса, и даже почти не переговариваясь между собой<sup>312</sup>, как будто освобождает читателя от соучастия в любовании всеми их злодеяниями — а также, в определенном смысле, и в самих злодеяниях, поскольку читатель избавлен от шанса поставить себя на место героев и в чем-либо с ними согласиться. Сочувствовать братьям едва ли возможно. В отличие от Достоевского, который когда-то виделся Борхесу «одним из ликов непроницаемого Бога, способного понять и оправдать всякое существо»<sup>313</sup>, сам Борхес не оставляет лазейки для оправдания персонажей (кроме, разве что, тупиковой мысли, что они — продукт своей эпохи и своего окружения).

Если предположить, что аргентинскому мастеру было-таки известно содержание романа «Идиот», может возникнуть впечатление, что он целенаправленно (а не повинуюсь жанровым ограничениям сюжетной новеллы) переворачивает повествовательные принципы русского романа, желая показать, что поступок Рогожина — как бы глубоко мы ни погружались в «лабиринты славянской души» — чудовищен. Всем проникнутым духовной тематикой беседам Рогожина с Мышкиным противопоставлены четыре реплики Кристиана, старшего из братьев: одна — нарочито безнравственная («если хочешь, пользуйся»), вторая — когда он обнаруживает коня младшего у коновязи далеко расположенного борделя, куда продали

---

<sup>312</sup> Однопозова считает, ссылаясь на строки новеллы: «...Братья не произносили имени Хулианы, они даже не обращались к ней по имени, но все время искали и находили поводы для разногласий. Они могли спорить по поводу продажи кож, хотя дело было вовсе не в этом» (Т. 3. С. 36), что Борхес намеренно разрушает словесную коммуникацию между героями, дополнительно отступая от «психологического анализаторства» Достоевского. *Однопозова. Op. cit.* P. 103.

<sup>313</sup> См. с. 45 настоящей работы.

Хулиану, — низводит проблему до бытового неудобства и расточительности, в глазах торговца скотом, такого положения дел: «Если так пойдет, мы загоним коней. Пусть уж лучше она будет под рукой»<sup>314</sup>. Третья — попросту ложь брату, когда в повозке уже лежит труп Хулианы: «Пошли, нужно отвезти кожи к Пардо, я уже погрузил их, поедем по холодку»<sup>315</sup>. Последняя (как утверждает Володя Тейтельбойм, подсказанная Борхесу матерью<sup>316</sup>) пронизана жестокостью и холодным пренебрежением: «За работу, брат. Потом нам помогут хищные птицы. Сегодня я убил ее. Пусть остается здесь со всем своим добром. Больше от нее вреда не будет»<sup>317</sup>. До чего резкий контраст создает эта фраза с теми пятью пронзительными страницами общения Мышкина с Рогожиным уже после того, как вскрылась страшная развязка, причем надо заметить, что подобного бесстыдного признания на этих страницах нет<sup>318</sup>. Но нелишне будет повторить, что все эти моменты могут быть объяснены сугубо жанровыми причинами. Как писал Эйхенбаум, «сознание особой важности финального удара проходит через всю культуру американской новеллы, между тем как для романа... финал играет роль не столько развязки, сколько эпилога»<sup>319</sup>, — и, конечно, Борхес не мог позволить себе пятистраничную коду, где братья постепенно осмысливали бы чудовищность содеянного.

И все же представляется наиболее вероятным, что братья Нильсены стали только *функциональными* аналогами Мышкина и Рогожина не потому, что Борхес, вопреки намерению проявить себя в психологической прозе, не сумел преодолеть недооцененные им жесткие жанровые рамки сюжетной новеллы. Истина, по всей видимости, должна охватывать обе стороны медали, и существенные черты сборника «Сообщение Броуди», ярко проявившиеся в его вступительной новелле,

---

<sup>314</sup> Т. З. С. 37.

<sup>315</sup> Там же.

<sup>316</sup> См.: Тейтельбойм В. Указ. соч. С. 53.

<sup>317</sup> Т. З. С. 37.

<sup>318</sup> Ср.: «Это ты? — выговорил он, наконец, кивнув головой на портьеру.

— Это... я... — прошептал Рогожин и потупился». — Достоевский Ф. М. Идиот: роман в четырех частях. М.: Гослитиздат, 1955. С. 652.

<sup>319</sup> Б. Эйхенбаум. Указ. соч. С. 174.

в достаточной мере продиктованы полемикой с Достоевским (более или менее сознательной), реализованной в том числе — но не единственно — благодаря жанровой природе текстов, составляющих сборник. Таким образом, и здесь прослеживается пунктир сложных отношений Борхеса с русской классикой, которые, как известно, закончатся запоздалой «амнистией» Достоевского из рядов писателей, заслуживающих лишь язвительного пренебрежения Борхеса. В том же 1985, когда он включил «Бесов» в свою «Личную библиотеку», за год до смерти, кажется, русская литература и советская политика наконец разъединились в его сознании. В предисловии к тому же Франца Кафки из этой же серии особо поощряемых Борхесом книг он — по традиции, без явного к тому повода — вспоминает о «русской революции, бывшей благородной надеждой, а ставшей продолжением царизма»<sup>320</sup>, в очередной раз давая выход своему горькому юношескому разочарованию; однако Достоевский, столько лет представлявшийся Борхесу причастным к этому разочарованию, теперь уже был прощен.

---

<sup>320</sup> Пер. Б. Дубина. Т. 4. С. 289.

## Заключение

Первая встреча с русской темой вылилась для Борхеса в страстное увлечение с поистине печальным финалом, оставившее, тем не менее, долгий, пусть и трудно различимый след в его творчестве всех последующих периодов. Русская революция, которая казалась ему обещанием всеобщего мира и «братства людей всей земли», побуждая юного поэта писать пламенные стихи о России и трудной борьбе за прекрасное будущее, что разворачивалась на ее просторах, обернулась разочарованием, обиду от которого он перенес на весь комплекс русской темы: от советской политики до культуры и, что самое главное, классической русской литературы. Как было показано на многочисленных примерах, связанных с непосредственным обсуждением русской темы в публичном поле, далее неприязнь писателя ко всему русскому только крепла вплоть до самых последних лет его жизни. Это отнюдь не означает, что его выпады против Советского Союза или культурного наследия Российской империи становились более частыми или более громкими, но ощутимо более резкими и категоричными — в тех редких случаях, когда они все-таки звучали, поскольку в остальное время Борхес хранил молчание по всем вопросам, касающимся России.

Впрочем, нельзя сказать, что впамятая в его немилость русская литература прежде вовсе не готовила писателя к тому крушению идеалов, которым была чревата его революционная экзальтация. Достоевский, автор «лучшего романа из когда-либо написанных», как отзывался юный Борхес о «Преступлении и наказании», познакомил его также с мрачным миром тайных заговорщиков в своих «Бесах», что имело далеко идущие последствия в творчестве уже зрелого литератора. Предостережения русского классика не подействовали должным образом: вместо того, чтобы вовремя умерить свой революционный пыл, Борхес, ранее воспринимавший Достоевского «одним из ликов непроницаемого Бога, способного понять и оправдать всякое существо», расценил эту сторону его искусства нисхождением «к простой политике, дискриминирующей и выносящей обычные приговоры», а в глубокой психологической интроспекции его героев со временем стал видеть

«романтическое преклонение» русского автора «перед грехом», и в конечном счете — попросту вопиющее отсутствие правдоподобия. Как было продемонстрировано в работе, не последнюю роль в формировании такого мнения могло сыграть жанровое несовпадение методов Достоевского с принципами той литературной традиции, к которой примкнул Борхес, однако склонность аргентинского писателя смешивать до неразличимости все аспекты русской темы, в результате чего его антипатии к каждому из них в отдельности взаимообуславливались антипатией к остальным, также несомненно оказала на это влияние. Парадоксально в представлениях Борхеса соединялись лживая революция, отказавшаяся от своих идеологических притязаний — и тексты Достоевского, критикующие тех, кто ее подготавливал; политическая ангажированность в этих текстах — и политика тех, кто пришел благодаря этой революции к власти. И всему этому выносился неутешительный приговор.

Однако тщательный анализ заявленных во введении новелл Борхеса показал, что, вопреки вышеизложенному, многие содержательные элементы и даже целые сюжетные схемы «Бесов» проявились потом в зрелом творчестве писателя, осложненные характерным влиянием Честертона и специфической борхесовской философской проблематикой, а рассказ «Лотерея в Вавилоне», в значительной степени вдохновленный теми же отголосками русского романа, даже воплотил в себе иносказательный образ, в котором, по всей видимости, представлялась Борхесу постреволюционная советская действительность. Мотивы тайного заговора, за которым в равной мере может оказаться и некая могущественная сила, и пустота, мистификация, мотивы коренного преобразования мира малой группой неизвестных через погружение его в хаос, мотивы трусости и предательства в антураже разного рода государственных переворотов и восстаний становятся одними из ведущих в первых сборниках новелл аргентинского автора. В других рассказах, иногда написанных им в соавторстве, встречаются и не связанные с «Бесами» русские аллюзии — то более очевидные («Ночи господина Голядкина»), то почти незаметные («Тайное чудо»), но явно намеренные; при этом, как было показано при разборе данных двух произведений,



даже в такой ситуации что-то останавливает Борхеса от того, чтобы сделать ассоциированного с русской темой героя русским по национальности — так, даже образ Голядкина он обрамляет навязчивыми указаниями на его еврейское происхождение. Здесь обнаруживает себя то же, свойственное Борхесу, сопротивление русским влияниям — решительный отказ дать сформированным в юности симпатиям (теперь в корне пересмотренным) вновь зазвучать в собственном творчестве в полную силу. Лишь два его рассказа отмечены прямым и нарочитым обращением к русской теме — «Другой» и «Ночи господина Голядкина», и первый из них он использует для того, чтобы демонстративно разбить в пух и прах эти «заблуждения» ранних лет, а второй — чтобы передать свое изменившееся видение революционной трагедии, постигшей Россию.

Тем ценнее, на фоне столь скудных примеров целенаправленного привлечения русского материала в художественный мир Борхеса, находить параллели, в существовании которых писатель мог и сам не отдавать себе отчет. Изучение следов именно такого не вполне осознанного желания молодого автора перенести «Бесов» Достоевского в аргентинские реалии (желания, которому, к несчастью, не суждено было воплотиться в задуманном, но так и не написанном коллективном романе), скрытых во множестве новелл Борхеса, позволяет утверждать, что в определенном смысле он писал *собственных* «Бесов» на протяжении долгого (и, возможно, самого творчески насыщенного) периода своей жизни, под особым влиянием Честертон погрузив их фабулу в безграничное сновидение, имя которому — всемирная литература.

Анализ формально-содержательных жанровых черт борхесовских рассказов, проведенный в конце работы, показал существенное родство литературы Борхеса и Достоевского, уходящее корнями в жанр античной мениппеи, попутно выделив художественную особенность, являющуюся, возможно, главным новаторством Борхеса, планомерно разрабатываемым практически во всех его прозаических опытах, и состоящую в том, что он обогатил мениппею онтологическим и гносеологическим аспектами философского содержания, которые на заре этого древнего жанра были прерогативой близкого ему

«сократического диалога», но во все две тысячи лет перерождений и метаморфоз мениппей, насколько можно судить, не находили путей к тому, чтобы стать ее органичной составляющей — до возникновения феномена Борхеса. Но, безусловно, характеристика борхесовской прозы не может ограничиваться обсуждением жанровой архаики, и в современной системе жанров сочинения Борхеса были атрибутированы как разновидность сюжетной новеллы американского образца, одним из родоначальников которой принято считать Эдгара По. Здесь Борхес и Достоевский оказываются на разных ветвях общей литературной традиции — соседних, но решительно несовместимых: одна, как было продемонстрировано, тяготеет к малой прозе, к четким структурным конструкциям, к рассудочному, функциональному восприятию содержательных элементов, включая персонажей-марионеток, лишенных подобия внутреннего мира и делающих то, что нужно автору для создания общего художественного эффекта произведения; вотчина второй — роман, обладающий гораздо большей структурной свободой, сосредоточенный на исследовании психологии и потому наделяющий героев глубоким внутренним измерением. В работе показано, что (в продолжение ли той же антипатии ко всему русскому, или вследствие непримиримости двух «ветвей» литературы) Борхес неоднократно нападал на «психологическую» прозу, которую считал абсолютным синонимом «реалистической», неизменно привлекая к этому дискурс о категории правдоподобия, которое, по его мнению, достигается в «неповоротливом романе характеров» принципиально неверными методами или не достигается вовсе. Эта полемика с русскими классиками — почти всегда скрытая, без упоминания конкретных имен — вышла за пределы литературной теории в сборнике «психологических», по собственному утверждению Борхеса, рассказов 1970 года. Таким образом, и в творчестве старого аргентинского мастера прослеживается пунктир его сложных отношений с русским искусством и в первую очередь с Достоевским. Лишь за год до смерти Борхес, так и не изжив в себе обиду за юношеское разочарование в революции, публично воздал Достоевскому должное, включив «Бесов» в серию особо отмеченных своим вниманием книг «Личная библиотека Хорхе Луиса Борхеса».

Так за восемьдесят семь лет он прошел в своем восприятии русской темы почти полный круг: от юношеского обожания русской словесности и почти одержимости ею к агрессивному неприятию всего, сколько-нибудь связанного с Россией, и затем, уже в преклонном возрасте — к примирению с русской культурой и даже к заметным попыткам привлечь внимание своих соотечественников к русской классике. Проследив этот удивительный, долгий и сложный путь, порой скрывающийся в умолчаниях, порой — показывающийся в резких и не вполне справедливых словах, а иногда — в глубинных структурах новелл, можно с уверенностью сделать вывод, что, наравне с другими обширными пластами мировой литературы, аккумулярованными Борхесом в его творчестве, русская литература также внесла заметный вклад в формирование художественного своеобразия его прозы. Более того, без этого вклада яркое и самобытное явление Борхеса как «всемирного писателя», повлиявшего на весь дальнейший литературный процесс, в известном сейчас виде было бы невозможно.

Данная работа не претендует на исчерпывающее исследование избранной темы, но лишь на первое подобное исследование в нашей стране, т. е. первый монографический труд о Борхесе в отечественном литературоведении. Пусть же он послужит пробным камнем для дальнейшего плодотворного изучения борхесовского наследия во всем безграничном многообразии его тем, аспектов и черт.

## Список источников и литературы

### Источники

1. Пирожкова А. Н. Годы, прошедшие рядом (1932–1939) // Воспоминания о Бабеле: сборник. М.: Кн. палата, 1989. С. 237–314.

2. Бирс А. Случай на мосту через Совиный ручей // Бирс А. Избранные произведения. «Может ли это быть?» М.: Бук Чембер Интернешнл, 1995. С. 201–208.

3. Борхес Х. Л. Собрание сочинений: в 4 т. 2-е изд., испр. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006.

4. Борхес Х. Л. Фильмы // Борхес Х. Л. Двойник Магомета: рассказы и эссе 1932–1970 гг. СПб.: СЗКЭО, Кристалл, 2002. С. 9–14.

5. Честертон Г. К. Преданный предатель / пер. Е. Суриц // Честертон Г. К. Избранные произведения в четырех томах. Т. 4. М.: Бук Чембер Интернешнл, 1994. С. 354–380.

6. Честертон Г. К. Человек, который был Четвергом // Честертон Г. К. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 1. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. 538 с.

7. Достоевский Ф. Двойник // Федор Достоевский. Двойник: повесть. Господин Прохарчин: рассказ. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. 256 с.

8. Достоевский Ф. М. Бесы: роман. М.: Славянка, 1994. 416 с.

9. Достоевский Ф. М. Идиот: роман в четырех частях. М.: Гослитиздат, 1955. 663 с.

10. Достоевский Ф. М. Три рассказа Эдгара Поэ // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 19. Статьи и заметки. 1861. Л.: Наука, 1979. С. 88–89.

11. Книга ада и рая / сост. Хорхе Луис Борхес, Адольфо Бьей Касарес. СПб.: Амфора, 2002. 271 с.

12. Утесов Л. Мы родились по соседству // Воспоминания о Бабеле: сборник. М.: Кн. палата, 1989. С. 179–184.

13. Арцыбашев М. Санин. Красноярск: Офсет, 1994. 320 с.

14. Borges, Jorge Luis. Borges en El Hogar, 1935–1958. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. 226 p.

15. Borges, Jorge Luis. Cartas del fervor: correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919–1928. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Emecé, 1999. 399 p.

16. Borges, Jorge Luis. Mi poesía // Cuadernos Hispanoamericanos. № 505–507 (Julio–Septiembre 1992). P. 51–62.
17. Borges, Jorge Luis. Textos recobrados, 1919–1929. Barcelona: Emecé Editores, 1997. 462 p.
18. Burgin, Richard. Conversations with Jorge Luis Borges. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1969. 114 p.
19. Fernandez Latour, Enrique. Macedonio Fernandez, candidato a presidente, y otros escritos de Enrique Fernandez Latour. Buenos Aires : Ediciones Agon, 1980. 64 p.
20. Fernando Sorrentino. Seven conversations with Jorge Luis Borges. Trans. by Clark M. Zlotchew. Philadelphia: Paul Dry Books, 2010. 196 p.
21. Jorge Luis Borges. Prólogo // Walt Whitman. Hojas de hierba. Buenos Aires: Editorial Juárez, 1969. P. 27–31.

### **Научно-критическая литература**

22. Арсентьева Н. Н. Испанский Леонид Андреев // Леонид Андреев. Материалы и исследования. Вып. 2. М., 2012. С. 232–249.
23. Б. Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы // Б. Эйхенбаум. Литература: теория, критика, полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 166–209.
24. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.
25. Дубин Б. Зрелость, слепота, поэзия // Борхес Х. Л. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2: Произведения 1942–1969 годов. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. С. 5–38.
26. Дубин Б. Книга мира // Борхес Х. Л. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4: Произведения 1980–1986 годов. Посмертные публикации. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. С. 5–28.
27. Трыков В. П. Имагология и имагопоэтика // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 3. С. 120–129.
28. Павлов Д. Б. Эсеры-максималисты в первой российской революции. М.: Издательство Всесоюзного заочного политехнического института, 1989. 239 с.
29. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. 975 с.
30. Стайнер Дж. Тигры в зеркале. Иностранная литература. 1995. №1. С. 211–216.

31. Кон И. С. Социологическая концепция Герберта Спенсера // История буржуазной социологии XIX — начала XX века. М.: Наука, 1979. С. 40–51.

32. Кофман А. Ф. Русская литература глазами испаноамериканских писателей XX века // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 204–241.

33. Кутейщикова В. Н. Литературные связи Латинской Америки и России // История литератур Латинской Америки. М.: Наследие, 1994. С. 629–640.

34. Левин Ю. И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса // Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV в. Тарту: Тартуский государственный университет, 1981. С. 45–64.

35. Надъярных М. Ф. «Порочный список»: По, Бодлер, Достоевский. В мире слов и недомолвок Борхеса // По, Бодлер, Достоевский. Блеск и нищета национального гения. М.: НЛО, 2017. С. 404–419.

36. Надъярных М. Ф. Культ русской литературы в Латинской Америке // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 897–942.

37. Постнов О. Защита Борхеса // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 303–330.

38. Пол де Мэн. Мастер наших дней: Хорхе Луис Борхес. Иностранная литература. 1995. №1. С. 207–211.

39. Риза-Заде Ф. Достоевский на Западе // Ф. М. Достоевский и Общество любителей российской словесности: сборник статей. М.: Academia, 2011. С. 443–446.

40. Межиковская Т. И. Литература Аргентины // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы. Часть вторая. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 370–451.

41. Тейтельбойм В. Два Борхеса: Жизнь, сновидения, загадки / пер. с исп. Ю. Ванникова. СПб.: Азбука, 2003. 448 с.

42. Теличко Т. Г. «Фантазии на русские темы» в английской литературе начала XX века / Россия в литературе Запада: Коллективная монография / отв. ред. В. П. Трыков. М.: МПГУ, 2017. С. 148–163.

43. Тертерян И. А. Человек, мир, культура в творчестве Х. Л. Борхеса // Борхес Х. Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1989. С. 5–20.

44. Чистюхина О. П. Творчество Х. Л. Борхеса в контексте философии культуры. Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13. Ростов н/Д, 2000. 141 с.

45. Сабато Э. Рассказы Хорхе Луиса Борхеса. Иностранная литература. 1995. №1. С. 221–224.

46. Balderston D. Políticas de la vanguardia: Borges en la década del veinte // Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008. P. 31–42.

47. Jameson F. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. Social Text. № 15. Autumn 1986. P. 65–88.

48. Odnopozova D. Russian-Argentine Literary Exchanges. Dissertation. Yale University, 2013. 212 p.

49. Vaccaro A. Georgie, 1899–1930: Una Vida de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Proa, 1996. 447 p.

## Содержание

Введение .....	3
Константы и переменные в борхесовском восприятии русской темы .....	13
Глава 1. Константа .....	13
Глава 2. Переменные: биографический обзор .....	21
2.1 «Красные псалмы» .....	21
2.2 «Человек, который станет президентом» .....	36
2.3 «Ночи господина Голядкина» .....	63
2.4 «Непрошенная» .....	84
Заключение .....	113
Список источников и литературы .....	118



*Научное издание*

**Давыдов Егор Андреевич**

**Россия глазами Борхеса:  
долгий путь от слепоты  
к прозрению**

*Монография*

*Текст приводится в авторской редакции*

Ответственный редактор *Ю. Барабанщикова*  
Верстальщик *Е. Новопольцева*

Издательство «Директ-Медиа»  
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1  
Тел/факс + 7 (495) 334-72-11  
E-mail: [manager@directmedia.ru](mailto:manager@directmedia.ru)  
[www.biblioclub.ru](http://www.biblioclub.ru)  
[www.directmedia.ru](http://www.directmedia.ru)



## Direct-media — полный цикл издательских услуг

- Редактура, корректура
- Присвоение ISBN
- Передача в Российскую книжную палату
- Присвоение DOI
- Печатный тираж
- Верстка
- Дизайн обложки
- Продвижение
- Поддержка
- Кратчайшие сроки подготовки издания

**[www.directmedia.ru](http://www.directmedia.ru)** — магазин электронных и аудиокниг. В нашем каталоге вы найдете тысячи нон-фикшн-книг, которые помогут в учебе и жизни: мировые бестселлеры по саморазвитию, учебники, научную и научно-популярную литературу, обучающие курсы для взрослых и детей. Мы сотрудничаем с ведущими издательствами, а также выпускаем собственные электронные и печатные книги, которые ставим на полки ведущих магазинов и маркетплейсов – OZON, Wildberries, Лабиринт и других.



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)