

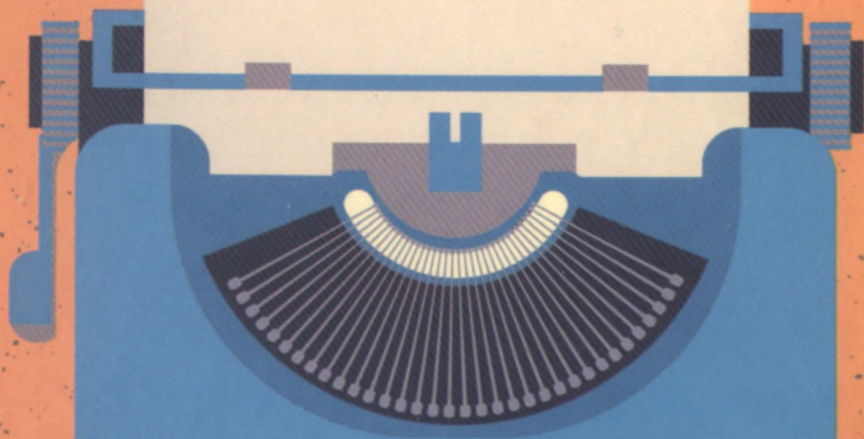
↓  
WRITERS  
ON  
WRITING

↓  
WRITERS ON WRITING

Хорхе Луїс Борхес

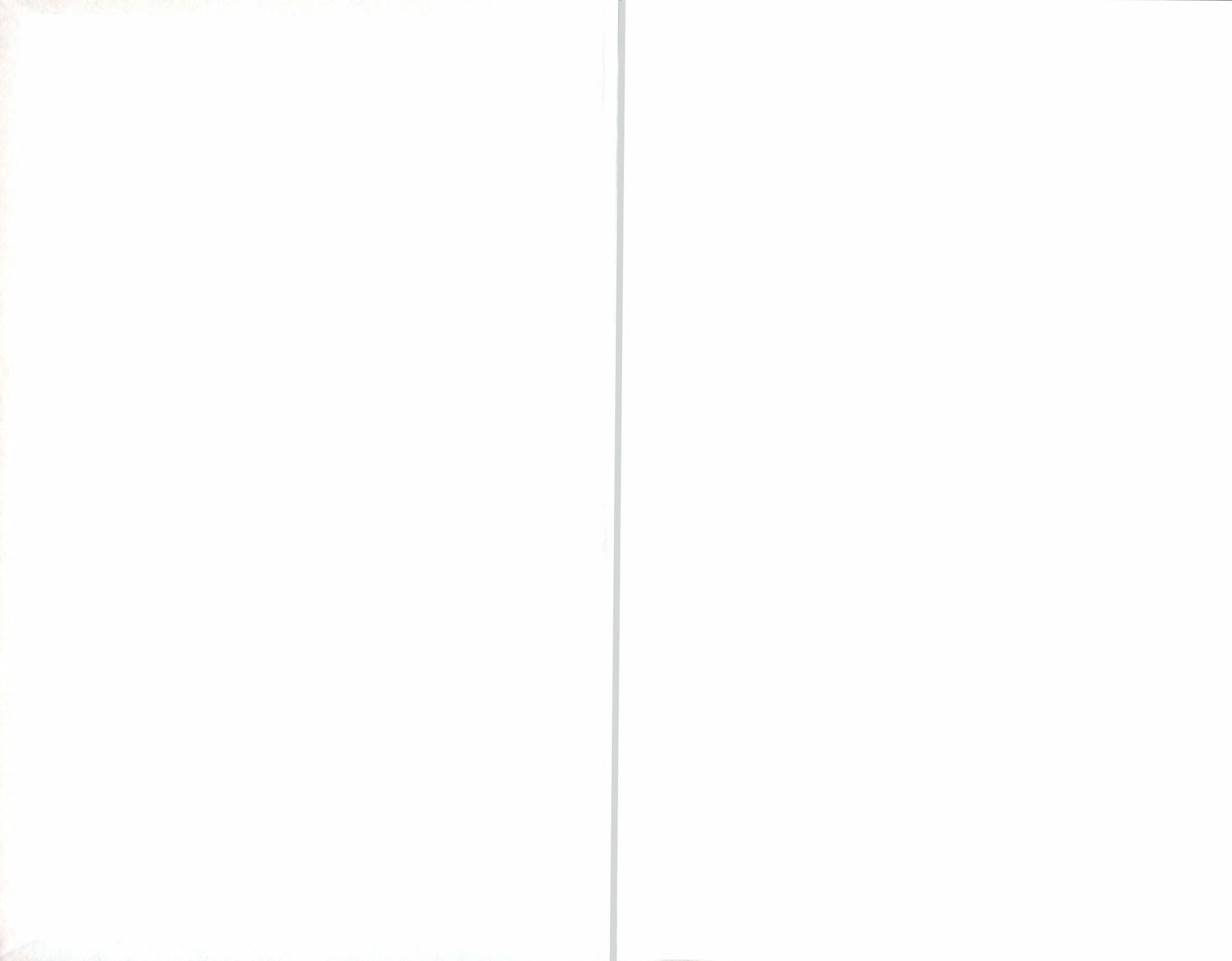
Сім вечорів

Переклад Сергія Борщевського



Хорхе Луїс Борхес









*Obra editada en el marco del Programa «Sur»  
de Apoyo a las  
Traducciones del Ministerio de Relaciones Exteriores  
y Culto de la República Argentina*



Programa Sur

*Це видання здійснено  
в рамках Програми підтримки перекладів «Sur»  
Міністерства закордонних справ  
та культу Аргентинської Республіки*

*За підтримки Українського культурного фонду.  
Позиція Українського культурного фонду може  
не збігатись з думкою автора.*

**УКРАЇНСЬКИЙ  
КУЛЬТУРНИЙ  
ФОНД**



Jorge Luis Borges

---

# SIETE NOCHES

---

SUDAMERICANA

Хорхе Луїс Борхес

---

# СИМ ВЕЧОРІВ

---

*З іспанської переклав  
Сергій Борщевський*



ЛЬВІВ



УДК 821.134.2

Б-83

Хорхе Луїс Борхес

**СІМ ВЕЧОРІВ**

Есе

*З іспанської переклав Сергій Борщевський*

Перекладено за виданням:

*Jorge Luis Borges*

*SIETE NOCHES*

*ISBN 978-9500762267*

*SUDAMERICANA (2014)*

«Сім вечорів» — сім публічних лекцій Борхеса, які він прочитав у театрі «Колізей» (Буенос-Айрес, Аргентина) у травні — червні 1977 року; тематика яких, як і автор — «чудодійно перетнули межі свого часу і культури». І кожна з них — витвір мистецтва, шедевр красного письменства і філософський трактат, глибоке дослідження цінностей і сенсів, які створювала світова культура впродовж тисячоліть. Усі разом вони — Борхесівський інтертекст про сутність художніх методів, уяви, сну і мислення, філософську систему буддизму і кабали, лабіринти людської історії, рефлексії про сліпоту і життя з нею.

Усі права застережені. Жодну частину цього видання не можна перевидавати, перекладати, зберігати в пошукових системах або передавати у будь-якій формі та будь-яким засобом (електронним, механічним, фотокопіюванням або іншим) без попередньої письмової згоди на це ТОВ «Видавництво Анетти Антоненко».

ISBN 978-617-7654-19-2

ISBN 978-617-7654-08-6

(Серія «Writers on Writing»)

SIETE NOCHES Copyright © 1995, Maria Kodama.

All rights reserved

© Сергій Борщевський, український переклад, 2019

© «Видавництво Анетти Антоненко», 2019

## Зміст

<b>7</b>	«Божественна комедія»
<b>28</b>	Нічний кошмар
<b>44</b>	«Тисяча й одна ніч»
<b>58</b>	Буддизм
<b>75</b>	Поезія
<b>93</b>	Кабала
<b>105</b>	Сліпота
<b>119</b>	Коментар



## «Божественна комедія»

Поль Клодель на сторінці, не гідній Поля Клоделя, зазначив якимось, що вистави, які чекають на нас після тілесної смерті, поза сумнівом, не будуть схожими на ті, що являє Данте у «Пеклі», «Чистилищі» та «Раю». Цю курйозну увагу Клоделя у загалом чудовій статті можна прокоментувати в два способи.

По-перше, у цьому міркуванні ми бачимо доказ потужності Дантового тексту, той факт, що під час і після прочитання поеми ми зазвичай схильні вважати, нібито він уявляв інший світ достоту таким, яким його зобразив. Ми неминуче віримо, буцімто Данте гадав, що після смерті він опиниться перед перевернутою горою Пекла або перед терасами Чистилища, чи перед концентричними небесами Раю. Та ще й бесідуватиме з тіннями (тіннями класичної античності), і деякі з них промовлятимуть до нього терцетами по-італійськи.

Це вочевидь абсурдно. Увага Клоделя стосується не думок читачів (бо, обмірковуючи її, вони б збагнули, що вона абсурдна), а їхніх почуттів і того, що може позбавити їх утіхи, величезної втіхи читання цього твору.

Свідчень, щоб відкинути її, предосить. Одним із них є зізнання, приписуване синові Данте. Той повідомив, що його батько заповзвся явити життя грішників, удавшись до образу Пекла, життя покутників — удавшись до образу Чистилища, й життя праведників — удавшись до образу Раю. Він читав не буквально. Крім того, існує свідчення Данте в епістолі, присвяченій Конгранде делла Скала.



Епістола була визнана апокрифічною, проте в будь-якому разі вона не могла бути написана набагато пізніше, ніж жив Данте, і хай там як, але є вірогідною щодо тієї доби. У ній стверджується, що *«Божественну комедію»* можна читати в чотири способи. З цих чотирьох способів один є буквальним, інший — алегоричним. Згідно з ним, Данте є символом людини, Беатріче — віри, а Вергілій — розуму.

Думка, нібито текст піддається множинному прочитанню, властива Середньовіччю, такому знеславленому й такому непростому Середньовіччю, яке дало нам готичну архітектуру, ісландські саги й схоластичну філософію, де геть усе піддається сумніву. Й передусім дало нам *«Божественну комедію»*, яку ми і далі читаємо, яка не перестає нас вражати й триватиме після нашого життя, після наших нічних читань, і яку збагачуватиме кожне нове покоління читачів.

Тут варто згадати Скота Еріугену, який стверджував, нібито Святе Письмо — це текст, що містить нескінченні смисли і який можна порівняти з різнобарвним пір'ям павича.

Гейрайські кабалісти вважали, що Святе Письмо було написане для кожного окремого віруючого; і це не видається неймовірним, якщо замислитися над тим, що творець тексту й творець людей той самий: Бог. Данте не мав підстав гадати, нібито те, що він нам явив, тотожне реальному образу світу смерті. Такого не існує. Данте не міг так вважати.

Утім я вірю в доречність цього наївного уявлення, боцімто ми читаємо вірогідну оповідь. Воно дозволяє читанню захопити нас. Про себе можу сказати, що я гедонічний читач; я ніколи не читав жодної книги лише тому, що вона старовинна. Я читав книжки через естетичні емоції, які ті викликали, і відкладав коментарі та критичні відгуки. Читаючи *«Божественну комедію»* вперше, я дав читанню захопити мене. Я читав *«Божественну комедію»*

так само, як читав інші, менш знамениті книги. Я хочу звірити вам — адже ми зібралися дружнім колом, і я розмовляю не з вами усіма, а з кожним окремо — історію моїх особистих стосунків з «Божественною комедією».

Усе почалося незадовго до диктатури. Я працював у бібліотеці в районі Альмагро\*. А мешкав на розі вулиць Лас Ерас і Пуейредон, тож мусив долати довгу відстань між цим районом на півночі Буенос-Айреса та Альмагро на півдні у повільних малолюдних трамваях, їдучи до бібліотеки, розташованої на розі бульвару Ла Плата й вулиці Карлос Кальво. Завдяки випадковості (хіба що випадковостей не існує, хіба що те, що ми називаємо випадковістю, є нашим незнанням складного механізму каузальності) я відшукав три невеличкі томики в книгарні «Мітчел», якої сьогодні вже не існує і з якою у мене пов'язано чимало споминів. Ці три томики (я мав би принести один із них сюди як талісман) були «Пеклом», «Чистилищем» і «Раєм» в англійському перекладі Карлайла, але не Томаса Карлайла, про якого я говоритиму згодом.

То були вельми зручні книги, видані Дентом. Вони вміщалися у моїй кишені. На одній сторінці був надрукований італійський текст, а на іншій — його буквальный переклад англійською. Я вигадав такий *modus operandi*\*\* : спершу читав якийсь вірш, терцет, англійською прозою; потім читав той самий вірш, той самий терцет по-італійськи; і так до кінця пісні. Тоді читав усю пісню по-англійськи, а далі — італійською. Під час того першого читання я зрозумів, що переклади не можуть замінити оригінальний текст. Переклад у кожному разі може бути засобом і стимулом для того, щоб наблизити читача до оригіналу; а надто коли йдеться про іспанську мову. Здається, Сер-

\* В 1938–1946 рр. Борхес працював у муніципальній бібліотеці «Мігель Кане»; був змушений залишити роботу після приходу до влади Х.Д. Перона.

\*\* *Modus operandi* (лат.) — спосіб дії.

вантес у якомусь місці в «Дон Кіхоті» зауважує, мовляв, «розуміючи таку-сяку дрібочку по-тосканськи»\*, можна зрозуміти Аріосто.

Що ж, завдяки спорідненості італійської та іспанської мов я розумів цю «таку-сяку дрібочку по-тосканськи». Ще тоді я завважив, що вірші, а тим паче величні вірші Данте, є чимось значно більшим, ніж їхній сенс. Вірш, окрім багато чого іншого, — є інтонацією, акцентуацією, у багатьох випадках неперекладною. Я спостеріг це одразу. І коли дійшов до вершини Раю, коли дійшов до пустельного Раю, в ту саму мить, коли Вергілій залишає Данте, а той кличе його — я відчув, що можу читати напрямки італійський текст, лише зрідка зазираючи в англійський. Так під час повільних поїздок трамваем я прочитав ці три томи. Згодом я читав інші видання.

Я читав «Божественну комедію» багато разів. Правда полягає в тому, що я не знаю італійської мови, не знаю іншої італійської мови, крім тієї, якої навчив мене Данте, відтак Аріосто, коли я читав «Шаленого Роланда». А потім — безумовно, легшої — Кроче. Я прочитав майже всі книги Кроче і не завжди з ним згодний, але відчуваю його зачарування. Зачарування, як зазначив Стівенсон, — одна з найважливіших ознак письменника. Без зачарування все інше марне.

Я читав «Божественну комедію» багато разів, у різних виданнях, і мав можливість утішатися коментарями. З усіх тих видань мені б хотілося виокремити два: Момільяно й Грабера. Пам'ятаю також видання Гуго Штайнера.

Я читав усі видання, які знаходив, і розважався, ознайомлюючись з різними коментарями, різними тлумаченнями цього багатогранного твору. Я пересвідчився, що в більш давніх виданнях переважає теологічний коментар, у виданнях ХІХ сторіччя — історичний, а нині — естетич-

---

\* «розуміючи таку-сяку дрібочку по-тосканськи...» (зворот з «Дон-Кіхота», пер. М. Лукаша).

ний, який звертає нашу увагу на акцентуацію кожного вірша — одну з найбільших чеснот Данте.

З Данте порівнювали Мілтона, однак Мілтон має одну-єдину мелодію: ту, що по-англійськи зветься «піднесеним стилем». Ця мелодія завжди однакова, незалежно від почуттів персонажів. У Данте ж, як і в Шекспіра, мелодія супроводить почуття. Інтонація та акцентуація — ось головне, кожна фраза повинна читатися й читається вголос.

Кажу, читається вголос, бо коли ми читаємо вірші насправді чарівні, насправді добрі, то зазвичай робимо це вголос. Добрий вірш не дозволяє, щоб його читали пошепки або мовчки. Якщо ми можемо так вчинити, то це нікудишній вірш: справжній вимагає, щоб його промовляли. Вірш завжди нагадує, що — перш ніж стати мистецтвом писемним — він був мистецтвом усним, був піснею.

Дві фрази підтверджують це. Одна належить Гомерові чи тим грекам, яких ми зовемо Гомером, і стверджує в «Одіссеї»\*: «Все це боги учинили і виткали людям загибель, щоб гомоніли піснями вони між нащадків майбутніх». Друга, набагато пізніша, належить Малларме і повторює мовлене Гомером, але не з такою чарівністю: *tout aboutit en un livre* — все заради книги. Тут є дві відмінності: греки мовлять про майбутні покоління, які оспівають минувшину, Малларме говорить про предмет, про одну річ з-поміж інших — книгу. Однак думка та сама, думка, що ми створені для мистецтва, для пам'яті, для поезії або, можливо, для забуття. А проте щось залишається, і це щось — історія чи поезія, відмінність між якими не є істотною.

Карлайл та інші критики завважили, що найприкметнішою рисою Данте є інтенсивність. І коли взяти до уваги, що поема складається з сотні пісень, видається справжнім дивом, що ця інтенсивність не слабне, за винятком деяких місць «Раю», які для поета були світлом, а для нас — тінню. Я не пригадую аналогічного прикладу в іншого письмен-

\* «Одіссея», Пісня восьма, переклад Бориса Тена.



ника — хіба що Шекспірів «Макбет», який починається сценою з трьома відьмами чи то парками, чи то згубними сестрами й триває далі аж до смерті героя, і в жодному місці його напруга не спадає.

Хочу відзначити іншу рису: вишуканість Данте. Ми завжди думаємо про похмуру та повчальну поему флорентійця й забуваємо, що твір повен принад, зачарувань і милих речей. Ці милі речі є складовою сюжету. Приміром, Данте прочитав, мабуть, у якійсь книзі з геометрії, що куб є найбільш стійкою ємністю. Це звичайна, аж ніяк не поетична думка, але Данте вживає її як метафору людини, змушеної терпіти нещастя: *buon tetragono a i colpe di fortuna*; себто людина добрий чотирикутник і куб долі, й це насправді дивовижно.

Пригадую також цікаву метафору зі стрілою. Данте хоче, щоб ми відчули швидкість стріли, що залишає лук і влучає в ціль. Він каже, що вона встромляється в ціль і що вихоплюється з лука, і залишає тятиву; він міняє місцями початок і кінець, аби показати, як швидко все відбувається.

Один вірш завжди приходиться мені на пам'ять. Це той вірш з Першої пісні «Чистилища», в якому йдеться про ранок, неймовірний ранок на горі Чистилища, на Південному полюсі. Вийшовши з бруду, суму та жахіття Пекла, Данте мовить *dolce color d'oriental zaffiro*. Вірш змушує голос до такої повільності. Слід казати *oriental*:

*dolce color d'oriental zaffiro  
che s'accoglieva nel sereno aspetto  
del mezzo puro infino al primo giro* \*.

---

\* Солодкий колір східного сапфіру,  
Зливаючись під першим небом цим  
З прозорістю надхмарного ефіру...  
(Переклад Євгена Дроб'язка).

Я хотів би зупинитися на цікавому механізмі цього вірша, хіба що слово «механізм» заважке для того, що я хочу сказати. Данте змальовує східне небо, змальовує вранішню зорю й порівнює колір зорі з сапфіром. Порівнює його з сапфіром, названим «східним», тобто сапфіром Сходу. Рядок *dolce color d'oriental zaffiro* містить гру дзеркал, оскільки Схід пояснюється кольором сапфіру, а сам цей сапфір є «східним сапфіром». Тобто наділений багатством слова «східний» сапфір повен, сказати б, «Тисячі й однієї ночі», якої Данте не знав і яка, однак, тут присутня.

Нагадаю також знаменитий останній рядок П'ятої пісні Пекла: *e caddi come corpo morto cade*\*. Чому падіння відлунує? Завдяки повторенню слова «падати».

Уся «Божественна комедія» повна таких знахідок. Проте життєздатністю вона завдячує своїй розповідній манері. В часи моєї молодості оповідальний стиль зневажався, його називали оповідкою, забуваючи, що поезія починалася з оповіді, що біля витоків поезії була епіка, а епіка — це первісний жанр: поетичний і розповідний. В епіці присутній час, у ній є минуле, теперішнє та майбутнє; все це містить поезія.

Я порадив би читачеві забути ворожнечу гвельфів і гібелінів, забути схоластику, забути навіть міфологічні алюзії та вірші Вергілія, які Данте повторює, часом покращуючи їх, попри те, що вони блискуче написані латиною. Варто — принаймні на початку — дослухатися оповіді. Гадаю, ніхто не в змозі цього уникнути.

Отже, ми проникаємо в оповідь, і притому проникаємо майже в магічний спосіб, адже в наші дні, коли розповідається щось неймовірне, це відбувається тому, що недовірливий письменник звертається до недовірливих читачів і мусить підготувати їм щось неймовірне. Данте не потребував цього: *Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi*

---

\* І, наче мертвий пада, впав я долі. (Переклад Максима Стріхи).

*ritrovai per una selva oscura\**. Тобто у тридцять п'ять років «я опинився в темній хащі» — це може бути алегорією, в яку ми, однак, віримо фізично: у тридцять п'ять років, оскільки Біблія тлумачить сімдесят років як вік розважливих людей. Мається на увазі, що потім усе — пустка, *bleak\*\**, як це зветься по-англійськи, потім усе вже сум і тривога. Тому, пишучи *nel mezzo del cammin di nostra vita*, Данте не вдається до туманної риторики: він повідомляє нам точний час видіння — у тридцять п'ять років.

Не думаю, що Данте був візіонером. Візія короткочасна. Така тривала візія, як «*Божественна комедія*», неможлива. Візія була добровільною: ми повинні віддатися їй і читати її з поетичною вірою. Колрідж сказав, що поетична віра — це добровільна відмова від недовіри. Дивлячись театральну виставу, ми знаємо, що на сцені перевдягнені люди повторюють слова, які вклали в їхні вуста Шекспір, Ібсен чи Піранделло. А проте ми погоджуємося, що ці люди не перевдягнені, віримо, що отой перевдягнений чоловік, який повільно промовляє свій монолог у передпокої помсти, насправді принц данський Гамлет; ми віддаємося грі. В кінематографі цей процес іще цікавіший, бо ми бачимо не перевдягнену людину, а кадри з перевдягненими людьми, однак віримо їм, поки триває сеанс.

У випадку Данте все таке живе, що зрештою нам здається, нібито він вірив у свій потойбічний світ, як міг би вірити в геоцентричну географію чи в геоцентричну астрономію, а не в якісь інші.

Ми добре знаємо Данте з тієї причини, на яку вказав Поль Грусак: тому що «*Божественна комедія*» написана від першої особи. Це не просто граматичний прийом, який полягає в тому, щоб написати «я бачив» замість «вони бачили» або «було таке». Це щось більше, це озна-

---

\* «Здолавши півшляху життя земного, я раптом опинився в темній хащі». (Пекло, Пісня перша, переклад Максима Стріхи).

\*\* *Bleak* — безпросвітність (англ.).

чає, що Данте є одним із персонажів «*Божественної комедії*». На думку Груссака, це нова ознака. Згадаймо, що раніше за Данте святий Августин написав «*Сповідь*». Однак ця «*Сповідь*» саме через свою блискучу риторику не така близька нам як Данте, оскільки блискуча риторика африканця вклинюється між тим, що він хоче сказати, і тим, що ми чуємо.

На жаль, риторика вклинюється доволі часто. Риторика мала б бути мостом, шляхом; проте іноді вона стає стіною, завадою. І це можна спостерегти у таких різних письменників, як Сенека, Кеведо, Мілтон або Лутонес. У всіх у них слова стають між ними і нами.

Данте ми знаємо ближче, ніж його сучасники. Можна сказати, ми знаємо його так, як знав Вергілій, який був його маренням. Поза сумнівом, краще, ніж його могла знати Беатріче Портінарі; поза сумнівом, краще, ніж будь-хто. Він відводить собі місце в центрі дії. Не лише споглядає все навколо, але й бере участь. Участь, яка не завжди узгоджується з тим, що він змальовує, і саме вона зазвичай забувається.

Ми бачимо Данте, нажаханого Пеклом; він нажаханий не тому, що полохливий, а тому, що мусить бути нажаханим, щоб ми повірили в Пекло. Данте нажаханий, він відчуває страх, розмірковує про різне. Ми дізнаємося, що в нього на думці, не з того, що він говорить, а завдяки поетичності, завдяки інтонації, завдяки акцентуванню його мови.

Є й інший персонаж. Насправді в «*Божественній комедії*» їх троє, але зараз я говоритиму про другого. Це Вергілій. Данте домігся того, що ми маємо два образи Вергілія: один — той, що залишають нам «*Енеїда*» й «*Георгіки*»; інший — більш близький образ, який залишає нам поезія, чула поезія Данте.

Однією з тем літератури, як і однією з тем життя, є дружба. Я сказав би, що дружба — це наша аргентинсь-



ка пристрасть. У літературі існують різноманітні дружби, вона виткана з них. Пригадаймо деякі. Чому б не згадати Дон Кіхота й Санчо, чи то Алонсо Кіхано й Санчо, бо для Санчо Алонсо Кіхано є *Алонсо Кіхано*, який лише наприкінці стає *Дон Кіхотом*? Чому б не згадати Ф'єрро та Круса\*, двох наших гаучо, які губляться у прикордонні? Чому б не згадати старого погонича худоби й Фабіо Касереса\*\*?

Дружба — тема загальна, але зазвичай письменники вдаються до контрастного зображення двох друзів. Я випустив з уваги інших знаменитих друзів — Кіма та ламу\*\*\*, які також являють собою контраст.

Приєм, до якого вдається Данте, більш витончений. Це не контраст у прямому сенсі, хоча тут ми спостерігаємо синівське поводження: Данте стає сином Вергілія і водночас вивищується над Вергілієм, бо вважає себе врятованим. Вважає, що заслужить чи вже заслужив на благодать, оскільки йому було дано видіння. І водночас від самого початку «Пекла» він знає, що Вергілій — пропаша душа, приречена на вічні муки; коли Вергілій каже, що не зможе супроводити його далі Чистилища, він відчуває, що римлянин назавжди залишиться мешканцем жахливого *nobile castello*\*\*\*\*, де перебувають великі тіні великих небіжчиків античності, яким через їхнє непереборне незнання не відкриється Христове слово. Тієї самої миті Данте мовить: *Мій князю, мій учителю й поете*\*\*\*\*\*... Щоб згладити цю мить, Данте вітає його величними словами і

---

\* Мартін Ф'єрро і сержант Крус — персонажі поеми «Мартін Ф'єрро» аргентинського письменника Хосе Ернандеса (1834–1886).

\*\* Фабіо Касерес — персонаж роману «Дон Сегундо Сомбра» аргентинського письменника Рікардо Гуіральдеса (1886–1927).

\*\*\* «Кім» — роман англійського письменника Редьярда Кіплінга (1865–1936), герой якого, хлопчик на ім'я Кім, стає учнем мандрівного тибетського лами.

\*\*\*\* *nobile castello* (іт.) — Замок гордовитий («Пекло», Пісня друга, переклад Максима Стріхи).

\*\*\*\*\* «Пекло», Пісня друга, переклад Максима Стріхи.

говорить про тривале навчання й велику любов, що зму-сили його шукати Вергіліїв том, і такі стосунки між ними підтримуються весь час. Яка ж сумна постать Вергілія, сві-домого того, що він приречений назавжди перебувати в *nobile castello*, сповненому відсутності Бога... Данте ж буде дозволено зріти Бога й збагнути Всесвіт.

Отже, перед нами ці двоє персонажів. А ще є тисячі, сотні, безліч так званих епізодичних персонажів. Я сказав би, що вони вічні.

Сучасний роман потребує п'ятисот-шестисот сторінок, щоб познайомити нас із кимось, якщо зрештою знайо-мить. Данте досить однієї миті. В цю мить персонаж ок-реслений раз і назавжди. Данте підсвідомо шукає цієї миті. Я прагнув домогтися цього в багатьох оповіданнях, мене зачаровувала ця знахідка, зроблена Данте в добу Се-редньовіччя: явити певний момент як код чийогось жит-тя. Данте являє нам персонажів, життя яких вміщуються в кілька терцетів, а проте вони вічні. Вони й далі живуть, їх воскрешають людська пам'ять та уява.

Карлайл вказав на дві риси Данте. Певна річ, їх більше, але дві є визначальними: ніжність і суворість (які, однак, не протиставляються, не суперечать одна одній). З одного боку, це людська ніжність Данте, яку Шекспір назвав би *the milk of human kindness*, — тобто молоком людської до-броти\*. З іншого — усвідомлення того, що всі ми живемо в світі, де існує суворий порядок. Цей порядок відповідає Іншому, третьому співрозмовникові.

Пригадаймо два приклади. Розгляньмо найвідоміший епізод «Пекла» з Пісні п'ятої, де діють Паоло і Франческа. Я не маю наміру скорочувати мовлене Данте — з мого боку було б непоштивістю переказувати іншими словами те, що він сказав назавжди по-італійськи; я хочу лише нага-дати обставини.

\* Порівн.: «Всмоктав ти надмір людяності разом із молоком» («Макбет», дія 1, сцена 5, переклад Бориса Тена).

Данте і Вергілій потрапляють (якщо я не помиляюся) до другого кола й бачать там сум'яття душ, і відчують сморід гріха, сморід покари. Деякі фізичні обставини відштовхуючі. Приміром, цар Мінос\* крутить хвостом, указуючи приреченим їхнє місце в Пеклі. Ця свідомо бридка картина дає зрозуміти, що в Пеклі не може бути нічого доброго. В цьому колі, де караються сластолюбці, є знамениті великі імена. Я кажу «великі імена», бо Данте, коли тільки почав писати цю Пісню, ще не досягнув у своєму мистецтві досконалості, уміння робити персонажів чимось більшим за їхні імена. А проте це прислужилося йому, щоб змалювати отой замок *гордовитий*.

Ми бачимо великих поетів античності. Серед них із мечем у руці постає Гомер. Вони обмінюються словами, повторювати які було б нескромно. Тут панує тиша, бо все має відповідати моторошній сором'язливості тих, хто — приречені перебувати в лімбі — ніколи не побачать обличчя Бога. Коли ми доходимо до Пісні п'ятої, Данте вже зробив своє велике відкриття: можливість діалогу між душами мертвих і самим Данте, який відчуватиме й судитиме їх у свій спосіб. Ні, він не судитиме їх, бо знає, що Суддя не він, а Інший, Третій, Божественний співрозмовник.

Отже, перед нами Гомер, Платон, інші знамениті люди. Однак Данте помічає двох, йому невідомих, менш знаменитих, що належать сучасному йому світові: Паоло й Франческу. Він знає, як померли ці перелюбці, кличе їх, і вони озиваються. *Quali colombe dal disio chiamate*\*\* — мовить Данте. Перед нами двоє приречених на вічні муки, а Данте — через пристрасть — порівнює їх з голубками, бо сенс цієї сцени визначає також чуттєвість. Ці двоє наближаються до нього, і Франческа — єдина здатна говорити, бо Паоло говорити не може — дякує за те, що він їх покли-

---

\* Мінос — цар Криту, великий верховний другого кола Пекла.

\*\* Як голубків притулок зве манливий (Пекло, Пісня п'ята, переклад Максима Стріхи)

кав, і промовляє такі патетичні слова: *Se fosse amico il Re dell'universo/ noi pregheremmo lui per la tua pace\**: «якби був другом Володар Всесвіту (вона говорить «Володар Всесвіту», бо не може вимовити «Бог» — це імення заборонене в Пеклі й Чистилищі), ми благали б у нього миру для тебе, адже ти зглянувся над нашою долею».

Франческа оповідає свою історію, притому оповідає її двічі. Вперше стримано, наголошуючи, однак, на тому, що вона й далі кохає Паоло. Каяття в Пеклі заборонене; вона знає, що вчинила гріх, і залишається вірною своєму гріху, що надає їй героїчної величі. Було б жахливо, якби вона розкалася, якби шкодувала про свій вчинок. Франческа знає, що покара справедлива, приймає її, але й далі кохає Паоло.

У Данте є один цікавий момент. *Amor condusse noi ad una morte\*\**; Паоло й Франческа були вбиті разом. Данте не цікавить перелюб, не цікавить, як їх викрили й стратили: його цікавить дещо дуже особисте, а саме, як вони взнали, що закохані, як покохали одне одного, коли саме надійшов час солодких зітхань. І він запитує.

Відхилившись від того, що я зараз кажу, хочу нагадати одну строфу, можливо, найкращу строфу Леопольдо Лугонеса, натхнену, поза сумнівом, Піснею п'ятою «Пекла». Йдеться про перший катрен «Щасливої душі», одного з сонетів збірки «Золоті години» 1922 року:

Надвечір того дня я тіль жалю,  
У звичний час прощаючись з тобою,  
Відчув і з невиразною журбою  
Збагнув тоді, що я тебе люблю\*\*\*.

\* Порівн.: Якби ж був другом нам владар високий, / для тебе миру в нього б ми благали (Там само).

\*\* Любов до смерті нас вела одної (Там само).

\*\*\* Переклад Сергія Боршевського.

Поет не такого рівня сказав би, що чоловік відчуває глибокий сум, прощаючись із жінкою, і сказав би, що вони рідко бачаться. А тут, «у звичний час прощаючись з тобою» — недоладний рядок, але це не має значення, бо слова «у звичний час прощаючись» вказують на те, що вони бачаться часто, а далі йде «з невиразною журбою/ збагнув тоді, що я тебе люблю».

Тема у своїй суті та сама, що й у Пісні п'ятій: двоє людей виявляють, що вони кохають одне одного, хоча доти цього не знали. Це те, що цікавить Данте, який хоче, щоб Франческа розповіла йому, як це сталося. Вона оповідає, як одного дня задля розваг вони читали про Ланцелота, який знемагав через кохання. Вони були самі і ні про що не здогадувалися. Просто читали одну з легенд *Артурового циклу*, одну з книжок, вигаданих британцями у Франції після англосаксонської інвазії. Ці книги жили безум Алонсо Кіхано й відкрили Паоло та Франчесці їхнє гріховне кохання. Отже, Франческа зізнається, що часом вони ніяковіли, але настала мить — *quando leggemmo il disiatiso* («коли ми читали про жаданий усміх\*, і коханий, який ніколи не розлучається зі мною, поцілував мене в уста *tutto tremante\*\**».

Є дещо таке, чого Данте не каже, але що відчувається впродовж усього епізоду й, можливо, надає йому такої сили. З безмежним співчуттям розповідає нам Данте про долю коханців, і ми відчуваємо, що він заздрить цій долі. Паоло й Франческа перебувають у Пеклі, він урятується, але він не запобіг любові Беатріче — жінки, яку кохає, а вони кохали одне одного. У цьому є також певна похвальба, і Данте повинен відчувати це, як щось жахливе, адже її вже немає поряд. А ці двоє приречених на вічні муки пе-

---

\* Порівн.: Читаючи як посміх преохочий/ цілунком уст коханих відгукнувся/ той, що ми з ним довічно серед ночі,/ весь тремтячи, устами уст торкнувся.

\*\* Весь тремтячи (іт.).

ребувають разом, вони не можуть розмовляти між собою, підхоплені чорним вихором, позбавлені найменшої надії бодай на те, як мовить Данте, що їхні муки припиняться, але вони разом. Коли Франческа говорить, то каже *ми*. Вона говорить за них обох, а це інший спосіб бути разом. Вони разом навіки, вони розділяють злигодні Пекла, і це повинно було здаватися Данте різновидом Раю.

Ми знаємо, що він дуже зворушений. А тоді падає, наче мертвий.

Кожен означає себе раз і назавжди в певну мить свого життя, в мить, коли людина залишається назавжди сама з собою. Мовилося, нібито Данте суворий до Франчески, засуджуючи її. Однак стверджувати таке означає не брати до уваги Третього Персонажа. Божий присуд не завжди збігається з почуттями Данте. Ті, хто не розуміють «*Божественної комедії*», запевняють, буцімто Данте написав її, щоб помститися ворогам і винагородити друзів. Не може бути нічого оманливішого за це твердження. Ніцше напрочуд облудно назвав Данте гієною, що віршує серед могил. Гієна, що віршує, — це суперечність; з іншого боку, Данте не втішається муками. Він знає, що існують великі, непростенні гріхи. І для кожного обирає людину, яка такий гріх скоїла, проте в усьому іншому ця людина може бути чудовою або чарівною. Паоло й Франческа сластолюбці. За ними немає іншого гріха, але одного досить, аби їх засудити.

На думку про незбагненого Бога ми натрапляємо вже в одній з найголовніших книг людства, у «*Книзі Йова*». Ви пам'ятаєте, як Йов засуджує Творця, а його друзі виправдовують, і як урешті-решт Господь із бурі відповідає й відкидає мовлене як справедливцями, так і огудниками.

Бог перебуває поза людським розумінням і — щоб допомогти нам збагнути його — наводить два незвичайні приклади: з китом і зі слоном. Він відшуковує цих чудовиськ, аби довести, що вони не менш страхітливі для нас,

ніж Левіафан та Бегемот (слово це гебрайською мовою означає множинність тварин). Бог перебуває поза всіма людськими судженнями й сам сповіщає про це в «Книзі Йова». І люди упокорюються перед Ним, бо наважилися судити, виправдовувати його. Він не потребує цього. Всевишній, як сказав би Ніцше, перебуває поза добром і злом. Це інші категорії.

Якби Данте завжди погоджувався з тим Богом, яким Його уявляє, цей Бог вочевидь був би облудним, був би просто копією самого Данте. Однак Данте змушений примиритися з цим Богом, як змушений примиритися з тим, що Беатріче не кохала його, що Флоренція безчесна, як змушений буде примиритися зі своїм вигнанням і смертю в Равенні. Він змушений примиритися зі злом цього світу і водночас схилитися перед Богом, якого не розуміє.

Є один персонаж, якого в «Божественній комедії» бракує, але якого в ній бути не могло, оскільки він би виявився надто людяним. Цей персонаж — Ісус. Він не з'являється у «Божественній комедії», як з'являється в Трійці, якої «Божественна комедія» потребує.

Я хочу перейти нарешті до другого епізоду, на мою думку, найбільш піднесеного в «Божественній комедії». Він міститься в Пісні двадцять шостій. Це епізод з Уліссом. Колись я написав статтю під назвою «Загадка Улісса». Я надрукував її, потім загубив, а зараз спробую відтворити. Гадаю, це найбільш загадковий епізод «Божественної комедії» і, можливо, найбільш напружений — хіба що, коли йдеться про вершини — дуже важко визначити, яка з них найвища, а «Божественна комедія» складається з таких вершин.

Я обрав для першої лекції «Божественну комедію» тому, що я освічена людина і вважаю «Божественну комедію» вершиною всієї літератури чи то літератур. Це не означає, що я поділяю висловлені в ній теологічні погляди або її міфологію. Християнська й язичницька міфології

перемішані. Йдеться не про це. Йдеться про те, що жодна інша книга не викликала у мене таких сильних естетичних емоцій. А я — повторюся — гедонічний читач і шукаю в книжках емоції.

«*Божественна комедія*» — книга, яку всі ми повинні прочитати. Не зробити цього означає позбавити себе найкращого дару, який може піднести нам література, віддатися дивному аскетизмові. Навіщо відмовляти собі в радості читання «*Божественної комедії*»? До того ж, тут не йдеться про складне читання. Складним є те, що стоїть за читанням: думки, суперечки, але сама по собі книга прозора. І є головний персонаж, Данте, можливо, найбільш яскравий літературний персонаж; є й інші персонажі. Я, однак, повертаюся до епізоду з Уліссом.

Вони дістаються до перлини — здається, це восьме коло, де караються ошуканці. На початку там є інвектива проти Флоренції, про яку мовиться, що вона б'є крильми в небі й на суходолі і що її ім'я лунає в Пеклі\*. Далі з високості вони бачать численні вогники, що огортають притаєні душі ошуканців: притаєні, бо ті діяли потайки. Вогники рухаються, і Данте ледь не падає. Його втримує Вергілій, Вергілієве слово. Вони ведуть розмову про тих, хто перебуває усередині цих вогників, і Вергілій згадує два знаменитих імені: Улісса та Діомеда. Вони тут, бо разом вимислили підступ із Троянським конем, завдяки якому греки проникли в обложене місто.

Улісс і Діомед тут, і Данте прагне познайомитися з ними. Про своє бажання говорити з цими двома славетними античними тіннями, з цими двома славетними й величними античними героями він каже Вергілієві. Вергілій схвалює його бажання, однак застерігає, що говоритиме з

---

\* Порівн.: Радій, Флоренціє, преславний краю,  
крилом ти б'єш понад землею й морем,  
і в Пеклі скрізь ім'я твоє лунає.

(«Пекло», Пісня двадцять шоста, переклад Максима Стріхи).



ними сам, оскільки йдеться про двох зарозумілих греків. Тож Данте краще мовчати. Це пояснювалося по-різному. Торквато Тассо вважав, нібито Вергілій хотів, щоб його прийняли за Гомера. Припущення цілком абсурдне та не гідне Вергілія, бо той оспівав Улісса й Діомеда, і якщо Данте познайомився з ними, то лише тому, що їх познайомив Вергілій. Слід відкинути й припущення, буцімто ці двоє могли зневажити Данте через те, що той був нащадком Енея, чи тому, що для греків він був нікчемним варваром. І Вергілій, і Діомед та Улісс привиділися Данте. Данте вимріяв їх, але його видіння позначені такою напругою, вони такі яскраві, що йому може здатися, нібито ці видіння (позбавлені іншого голосу, крім того, яким він їх наділяє; позбавлені іншої форми, крім тієї, в яку він їх убирає) здатні зневажити його, такого нікчемного, який ще не встиг написати своєї *«Божественної комедії»*.

Данте вступає в гру тоді ж, коли і ми: Данте також зачарований *«Божественною комедією»*. Він міркує: ці двоє — славетні античні герої, а я ніхто, звичайна людина. Чому вони повинні зважати на мої слова? І тоді Вергілій просить їх розповісти, як їх спіткала смерть, і чується голос невидимого Улісса. Він позбавлений обличчя й перебуває всередині вогника.

І тут на нас чекає диво: легенда, створена Данте; легенда, що переважає все, що містять *«Одіссея»* та *«Енеїда»*, й інша книга, в якій з'являється Улісс і що зветься *«Синдбад Мореплавець»* з *«Тисячі й однієї ночі»*.

Легенда нав'язана Данте різними обставинами. Передусім це вірування, нібито Улісс заснував місто Лісабон і нібито в Атлантиці розташовані Острови Блаженних\*. Кельти вірили, буцімто в Атлантиці повно фантастичних країн: приміром, там є острів, поборознений рікою, що перетинає небозвід: у тій ріці плаває сила-силенна риб

---

\* За давньогрецькою міфологією, Острови Блаженних — місце, де спочивали душі праведників.

та кораблів, що не падають на землю; вірили в обітований вогненний острів чи в острів, де бронзові хорти переслідують срібних оленів. Данте повинен був мати якісь відомості про все це. Та головне те, як він усі ці легенди використав. Він створив дещо надзвичайно благородне.

Улісс залишає Пенелопу, кличе своїх товаришів і каже їм, що хоч вони постаріли та потюпалися, а проте подолали разом з ним тисячі небезпек; він пропонує їм благородну справу: проплисти через Геркулесові стовпи, перетнути море та дослідити південну півкулю, яка — за тодішніми уявленнями — складалася з води: відомостей про те, що там хтось живе, не існувало. Улісс говорить їм, що вони ж люди, а не тварини, а отже, народжені для мужності, для знань; народжені, щоб пізнавати й розуміти. Вони рушають за ним і «роблять крила зі своїх весел»\*.

Цікаво, що ця метафора є також в «Одіссей», яка не могла бути відомою Данте. Отож вони плывуть, проминають Сеуту й Севілью, виходять у відкрите море та беруть курс ліворуч. «Курс ліворуч» означає в «Божественній комедії» зло. Щоб дістатися Чистилища, треба рухатися праворуч; щоб спуститися в Пекло — ліворуч. Тобто «порочний» бік, він же «лівий»: двоє слів мають одне значення. Далі мовиться: «вночі він бачить усі зорі іншої півкулі»\*\*, — наша, південна півкуля, повна зір. (Великий ірландський поет Єйтс каже про *starladen sky*, тобто «небо, повне зір». Це неправильно для північної півкулі, де — порівняно з нашою — зір мало.)

Їхнє плавання триває п'ять місяців, аж нарешті вони бачать землю. Власне, бачать тьмяну — через відстань — гору, вищу за всі, які їм доводилося колись зріти. Улісс

\* Порівн.: ...зробили крила ми з весел для польоту навісного.

(«Пекло», Пісня двадцять шоста, переклад Максима Стріхи).

\*\* Порівн.: Вночі другого полюса світила здіймалися...

(«Пекло», Пісня двадцять шоста, переклад Максима Стріхи).

говорить, що радість змінилася на сльози, бо з землі здійнявся вихор і потопив їхнє суденце. Ця гора, як стає відомо з іншої Пісні, — Чистилище. Данте вірить, що Чистилище (Данте й далі вірить задля поетичних цілей) є антиподом міста Єрусалим.

Отже, ми підійшли до цього жаского моменту й запитуємо, за що був покараний Улісс. Безперечно, не за витівку з конем, оскільки кульмінаційний момент його життя, про який він оповідає Данте і нам, зовсім інший: те благородне сміливе плавання, спричинене бажанням пізнати заборонене, неможливе. Ми запитуємо себе, чому ця Пісня має таку силу. Перш ніж відповісти на це запитання, я хотів би нагадати один факт, що, наскільки мені відомо, досі залишався поза увагою.

Йдеться про іншу велику книгу, велику новочасну поему «Мобі Дік» Германа Мелвілла, який, поза сумнівом, був знайомий з «Божественною комедією» в перекладі Лонгфелло. Перед нами розгортається безглузде плавання одноногого капітана Ахава, який прагне помститися білому китові. Нарешті капітан зустрічає кита, і той топить його судно, і цей великий роман цілком збігається з кінцівкою Дантової пісні: море змикається над ними. У цьому місці Мелвілл, мабуть, згадав «Божественну комедію», хоча я волію думати, що він прочитав і засвоїв її так, що міг забути дослівний текст, і «Божественна комедія» зробилася часткою його самого, й згодом він знову відкрив для себе те, що читав багато років тому, але подія тут така ж сама. Хіба що Ахава спонукає не благородний порив, а бажання помсти. Улісс же чинить як найдостойніший з людей. Улісс до того ж покликається на справедливість, що пов'язана з розумом, але він покараний.

У чому полягає трагізм цього епізоду? Гадаю, цьому є одне незаперечне пояснення: Данте відчув, що певним чином Улісс — це він сам. Не знаю, чи відчув він це свідомо, але це не має особливого значення. В якомусь

терцеті «*Божественної комедії*» він мовить, що нікому не дано зрозуміти присудів Провидіння\*. Ми не можемо випереджати рішення Провидіння, ніхто не знає, на кого чекає покара, а на кого спасіння. Однак він наважився в поетичній формі випередити цей присуд. Він являє нам засуджених і являє обранців. Він повинен був знати, що, чинячи так, ризикує: він не міг не знати, що випереджає незбагненну волю Божу.

Саме тому образ Улісса має таку силу, бо Улісс є віддзеркаленням Данте, який відчув, що, ймовірно, заслуговує на таку кару. Це правда, що він написав поему, але про всяк випадок не переступав таємничих законів ночі, Бога, провидіння.

Я дійшов до кінця. Хочу тільки наголосити, що ніхто не має права позбавити себе цієї радості — «*Божественної комедії*», безневинного її читання. Потім з'являться коментарі, бажання знати, що означають усі ці міфологічні алюзії, збагнути, як Данте, взявши величні рядки Вергілія й переклавши, можливо, зробив їх кращими. Однак спершу ми повинні прочитати книгу з дитячою вірою, поринути в неї до самозабуття, і потім вона супроводжуватиме нас до самого кінця. Мене вона супроводжує багато років, і я знаю, що варто мені буде завтра розгорнути її знову, я знайду в ній щось таке, чого не знаходив досі. Я знаю, що ця книга триватиме довше, ніж мої безсонні ночі, ніж наші безсонні ночі.

---

\* Порівн.: Небесний промисл, що в путях своїх  
Керує світом з мудрістю, якої  
Дно недоступно для створінь людських.  
(«Рай», Пісня одинадцята, пер. Євгена Дроб'язка).

## Нічний кошмар

Сни — це рід; нічний кошмар — вид. Я говоритиму про сни, а потім про нічні кошмари.

Цими днями я перечитував книжки з психології. Я почувався неймовірно ошуканим. У всіх цих книжках ішлося про механізми чи теми снів (я спробую з'ясувати це слово далі), і не мовилося про те, що я волів би почути: про неймовірне диво бачення снів.

Зокрема, у високо цінованій мною книзі з психології «*The Mind of Man*»\*Густава Шпіллера стверджувалося, нібито сни відповідають найнижчому рівню розумової активності — що я вважаю помилкою, і йшлося про невідповідності, про недоладність сюжетів сновидінь. Я хочу пригадати Груссака і його чарівне дослідження (можливо мені вдасться пригадати й відтворити його тут) «*Серед снів*». Наприкінці цього дослідження, що ввійшло, здається, до другої книги його «*Інтелектуальної подорожі*», Груссак називає вражаючим той факт, що ми щоранку прокидаємося при повному розумі — чи то, скажімо, при відносно повному розумі — після того, як перемандрували через цю територію тіней, через ці лабіринти сновидінь.

Дослідженню снів перешкоджає одна специфічна перепона. Ми не можемо вивчати сни безпосередньо. Ми можемо говорити лише про пам'ять про сновидіння. І, можливо, пам'ять про сновидіння не відповідає снам буквально. Видатний письменник XVIII сторіччя сер Томас

---

\* Розум людини (англ.).

Браун вважав нашу пам'ять про сни біднішою за чудову дійсність. Інші, навпаки, гадають, буцімто ми прикрашаємо сни: припускаючи, що сон є плодом уяви (я дотримуюся цієї думки), ми, можливо, продовжуємо вигадувати у мить пробудження й потім, переповідаючи сон. Пригадую книжку Данна «*An Experiment with Time*»\*. Я не згоден з його теорією, але вона така чарівна, що варта того, щоб бути згаданою. Однак перед тим, щоб її спростити (я переходжу від книжки до книжки, моя пам'ять переважає мої думки), хочу згадати велику книгу Боеція «*De consolatione philosophiae*»\*\*, яку Данте, поза сумнівом, читав і перечитував, як читав і перечитував усю середньовічну літературу. Боецій, цей останній римлянин, як його називали, сенатор Боецій уявляє глядача на кінських перегонах.

Глядач перебуває на іподромі й зі своєї ложі бачить коней і старт, а далі перебіг змагань, фініш одного з коней — усе послідовно. Боецій, однак, уявляє іншого глядача. Цей інший глядач спостерігає за глядачем і за перегонами: ймовірно це Бог. Бог споглядає перегони цілком — в одну вічну мить, бачить у їхній миттєвій вічності перегони, перебіг змагань, фініш. Він бачить усе з одного погляду, і так само бачить усю всесвітню історію. Таким чином Боецій вирятовує дві ідеї: ідею самовілля та ідею Провидіння. Так само як глядач від початку до кінця бачить перегони і не впливає на них (хіба що споглядає їх у певній послідовності), Бог бачить перегони від колиски до могили. Він не впливає на наші вчинки, ми діємо самовільно, але Богові вже відома — скажімо, Богові в цю мить уже відома — наша кінцева мета. Так само Бог бачить усесвітню історію, всі події всесвітньої історії; він бачить це в ту єдину чудову запаморочливу мить, яка є вічністю.

Данн — англійський письменник нашого століття. Я не знаю жодної книжки, яка називалася б краще, ніж його

\* Експеримент з часом (англ.).

\*\* Про розраду філософією (лат.).

«Експеримент з часом». У ній він уявляє, буцімто кожен з нас має щось на кшталт скромної особистої вічності: цією скромною вічністю ми володіємо щоночі. Вночі ми спимо, вночі нам сниться, що зараз середа. Нам сниться середа і наступний день, четвер, можливо, п'ятниця, можливо, вівторок... Кожній людині разом зі сном дається маленька особиста вічність, що дозволяє їй бачити своє близьке минуле й близьке майбутнє.

Все це спляча людина бачить з одного погляду, так само як Бог зі своєї просторої вічності бачить увесь космічний процес. Що відбувається після пробудження? А відбувається от що: звиклі до послідовного життя, ми надаємо нашому сну розповідної форми, але наш сон був множинним і одночасним.

Розгляньмо дуже простий приклад. Припустімо, мені сниться якась людина, просто образ якоїсь людини (йдеться про вельми вбогий сон), а далі, одразу потому, образ якогось дерева. Прокинувшись, я можу надати цьому сну одне-єдине невластиве йому ускладнення: я можу подумати, буцімто мені наснилася людина, яка перетворилася на дерево, яка була деревом. Я змінюю події, тепер я вигадую.

Ми не знаємо достеменно, що відбувається уві сні: не виключено, що під час сну ми можемо перебувати на небі, в пеклі, можемо бути кимось, кого Шекспір назвав «*the thing I am*» («я той, яким я є»\*), можемо бути собою, можемо бути Божеством. Це забувається в мить пробудження. Ми здатні досліджувати лише пам'ять про сни, лише вбогу пам'ять.

Читав я і книгу Фрезера, письменника вельми вигадливого, але й напрочуд довірливого, бо він, здається, сприймає за щирю правду все, що йому розповідають мандрівці. За Фрезером, дикуни не відчують різниці між неспан-

---

\* В. Шекспір, «Кінець діло хвалить», дія 4, сцена 3, переклад Леся Танюка.

ням і сном. Для них сні є епізодом неспанья. Так, за Фрезером, чи то за мандрівцями, яких читав Фрезер, дикунові сниться, нібито, блукаючи лісом, він убиває лева; прокинувшись, дикун думає, що це його душа залишила тіло й убила лева вві сні. Або, за бажання все трохи ускладнити, ми можемо припустити, що вона вбила лев'ячий сон. Усе це можливо і, звісно, таке уявлення дикунів збігається з уявленням дітей, які погано розрізняють сон і неспанья.

Я хочу навести тут особистий спогад. Один мій небіж, якому тоді було років п'ять чи шість — я не надто точний у датах — щоранку переповідав мені свої сні. Пригадую, одного ранку (він якраз уместився на підлозі) я запитав хлопця, що йому снилося. Слухняно, знаючи, що це моє хобі, він відповів: «Учора ввечері мені наснилося, буцімто я заблукав у лісі, мені було лячно, але я вийшов на галявину, де стояв білий дерев'яний будинок з круговою терасою та дверима, і з цих дверей вийшов ти». Він замовк, а тоді запитав: «Скажи, що ти робив у тому будинку?»

Для нього все відбувалося в одному вимірі — неспанья і сон. І це веде нас до іншої гіпотези, гіпотези містиків, гіпотези метафізиків. До протилежної гіпотези, яка, однак, переплітається з цією.

Для дикуна чи дитини сон є епізодом неспанья, поети й містики не виключають, що будь-яке неспанья може виявитися сном. Це категорично й стисло формулює Кальдерон: життя — це сон. Те саме образно висловлює Шекспір: «ми створені з речовини того ж, що й наші сні»<sup>\*</sup>; те саме чарівно каже австрійський поет Вальтер фон дер Фогельвайде, який запитує себе (я вимовлю це спершу моєю поганою німецькою, а потім моєю кращою іспанською): «*Ist es mein Leben getraumt oder ist es wahr*»: «Мое життя наснилося мені чи це насправді?» Він не певен. І це веде нас до соліпсизму, до припущення, нібито єдиним, хто існує, є сновидець, і цей сновидець — кожен з нас. Цей

<sup>\*</sup> В. Шекспір, «Буря», дія 4, сцена 1, переклад Миколи Бажана.



сновидець — якщо говорити про мене — в цю мить бачить уві сні вас, цей зал, цю лекцію. Існує одна-єдина спляча істота; цій сплячій істоті сниться весь космічний процес, сниться вся попередня історія людства, навіть її дитинство, її юність. Можливо, цього всього не було: цієї миті воно починає існувати, починає снити — і стає кожним з нас, не *нами*, а *кожним з нас*. Цієї миті мені сниться, нібито я читаю лекцію на вулиці Чаркас, нібито шукаю й, можливо, не можу добрати теми, мені снитесь ви, але це не так. Кожному з вас снюсь я та інші.

Ми маємо ці два уявлення: буцімто сни є частиною неспання й друге, чарівне уявлення поетів, буцімто неспання є сном. Між двома станами немає різниці. Ця думка веде до статті Груссака: наша розумова діяльність незмінна: чи не спимо ми, чи спимо та бачимо сни, наша розумова діяльність та сама. І він наводить саме цю Шекспірову фразу: «ми створені з речовини того ж, що й наші сни».

Є ще одна тема, яку не можна оминати мовчанкою: пророчі сни. Передовій думці властиве уявлення про сни, що відповідають дійсності, оскільки сьогодні ми розрізняємо два виміри.

В «Одіссей» є місце, де йдеться про дві брами — з рогу та зі слонової кості. Через браму зі слонової кості до людей приходять облудні сни, а через браму з рогу — правдиві чи то пророчі\*. І в «Енеїді» (у дев'ятій чи одинадцятій книзі, не можу сказати з певністю\*\*) є місце, що спричинилося до численних коментарів. Еней сходить на Єлисейські поля, ген за Геркулесовими стовпами, і розмовляє з великими тінями Ахілла, Тересія; він бачить тінь своєї матері, хоче обійняти її, але не може, бо вся вона з тіні; а

---

\* Порівн.: «Дві неоднакові брами для снів у нас є безтілесних:// Зроблена з рогу одна з них, а друга з слонової кості» («Одіссея», Пісня 19, переклад Бориса Тена).

\*\* «Енеїда», книга 6.

ще бачить майбутню велич міста, яке заснує. Він бачить Ромула й Рема, поле, а на цьому полі майбутній римський Форум, майбутню велич Риму, велич Августа, всю велич імперії. А потім, побачивши все це, поговоривши з сучасниками, які для Енея є людьми майбутнього, він повертається на землю. І тут відбувається дещо дивне, те, чого не спромігся розтлумачити ніхто, крім одного безвісного коментатора, який, як мені здається, натрапив на істину. Еней повертається через браму зі слонової кості, а не через браму з рогу. Чому? Коментатор пояснює, чому: бо насправді ми не перебуваємо в дійсності. Ймовірно, для Вергілія справжнім був Платонів світ, світ архетипів. Еней проходить через браму зі слонової кості, бо входить у світ снів — тобто в те, що ми звемо неспанням.

Що ж, усе може бути.

Тепер ми підійшли до виду, тобто до нічного кошмару. Варто нагадати назви кошмарного сну.

Іспанська назва не надто вдала: зменшувальний суфікс, здається, робить її млявою\*. В інших мовах назви сильніші. У грецькій це слово *ефіальт*: демон, що навіває кошмарний сон. Латиною це буде *інкуб*. Інкуб — демон, який душить сплячу людину, навіваючи кошмарний сон. Вельми цікаве німецьке слово *альп*, що означає ельфа, який тисне сплячому на груди — тут маємо той самий образ демона, що навіває нічний кошмар. Існує картина, яку бачив де Квінсі, один з найвизначніших оповідачів кошмарних снів у світовій літературі. Йдеться про картину «*The Nightmare*» («Нічний кошмар») швейцарського художника XVIII сторіччя Фюзеля чи то Фюслі. Дівчина лежить. Вона прокидається й жахається, побачивши, що на її череві примостилося маленьке чорне лихе чудовисько. Це чудовисько — нічний кошмар. Створюючи картину, Фюслі думав про слово *Альп*, про ельфа, який душить сплячу людину.

\* Іспанське слово на означення нічного кошмару *la pesadilla* закінчується на зменшувальний суфікс *illa*.

Тепер ми підійшли до слова більш мудрованого та двозначного, до англійської назви нічного кошмару: *the nightmare*, що є для нас кобилицею ночі. Так розумів це Шекспір. У нього є рядок *I met the night mare* («я зустрів кобилицю ночі»). Очевидно, що він сприймав кошмар як кобилицю. Існує й інший його вірш, у якому свідомо мовиться «*the nightmare and her nine foals*» («кошмар із дев'ятьма своїми жеребцями»), де він також сприймає кошмар як кобилицю.

Однак, на думку етимологів, основа тут інша. Основа *night mare* чи *night maere*, демон ночі. Доктор Джонсон у своєму знаменитому словнику\* стверджує, що це відповідає міфології північній — англосакській, сказали б ми, — яка розглядає нічний кошмар як витвір демона, що, ймовірно, стоїть в одному ряду з грецьким словом *εφιάλτης* чи латинським *інкуб*, або є їхнім перекладом.

Існує й інша інтерпретація, що може прислужитися нам і пов'яже англійське слово *nightmare* з німецьким *Märchen*. *Märchen* — байка, чарівна казка, вигадка; слово *nightmare* повинно означати нічну вигадку. Таке сприйняття *nightmare* як «кобилиці ночі» (є щось моторошне в цьому сполученні «кобилиця ночі») стало справжнім дарунком для Віктора Гюго. Гюго володів англійською і написав уже геть забуту книжку про Шекспіра. В одній зі своїх поезій, здається, зі збірника «*Les contemplations*»\*\*, він мовить про *le cheval noir de la nuit*, «чорного коня ночі», нічний кошмар. Поза сумнівом, він думав про англійське слово *nightmare*.

Ми розглянули ці різні етимології, у французькій же мові маємо слово *cauchemar*, безперечно, пов'язане з англійським *nightmare*. Усім їм властива думка (до них я

---

\* Ідеться про виданий 1755 року «Словник англійської мови» письменника, літературного критика, лексикографа Семюела Джонсона (1709–1784).

\*\* «Споглядання» (фр.).

ще повернуся) про демонічне походження, про демона, який спричиняє нічний кошмар. Гадаю, тут ідеться не просто про забобон: гадаю, і я кажу це з усією щирістю — в такому уявленні повинно бути щось справжнє.

Увійдімо в кошмарний сон, у кошмарні сни. Мої завжди ті самі. Мене мучать два кошмарні сни, які зрештою можуть переплестися. Одним моїм кошмаром є лабіринт, і певною мірою до цього спричинилася гравюра, яку я ще хлопчиком побачив у одній французькій книзі. На тій гравюрі були зображені сім чудес світу, і серед них Критський лабіринт. Лабіринт являв собою великий і дуже високий амфітеатр (це кидалося в очі, бо він був вищий за кипариси й людей навколо нього). Ця споруда, ця фатально замкнена споруда мала розколини. Хлопчиком я гадав (чи то гадаю тепер, буцімто гадав), що, якби мав досить потужну лупу, то через якусь розколину в страшному осерді лабіринту міг би узріти Мінотавра.

Інший мій кошмар — дзеркало. Ці два кошмари не є надто відмінними між собою, оскільки двох протилежних дзеркал досить, щоб побудувати лабіринт. Пригадую, в домі Дори де Альвеар у Бельграно\* я бачив круглу кімнату, стінами та дверима в якій правили дзеркала, тож той, хто туди входив, опинявся в центрі справді нескінченного лабіринту.

Мені постійно сняться лабіринти й дзеркала. Уві сні про дзеркало з'являється інше видіння, інше страховиддя моїх ночей — гадка про маски. Маски завжди лякали мене. У дитинстві я звичайно відчував, що коли хтось напинає маску, то робить це, аби приховати щось жахливе. Іноді (і це мої найстрашніші сни) я бачу власне віддзеркалення, але в ньому на мені маска. Я боюся зірвати маску, бо страшуся взріти своє справжнє обличчя, яке уявляю жахливим. Воно може бути спотворене проказою чи ще якоюсь болячкою, жахливішою за будь-яку уяву.

\* Бельграно — район Буенос-Айреса.

Дивним у моїх нічних кошмарах — не знаю, чи у ваших також — є те, що вони розігруються у цілком конкретних місцях. Мені, приміром, постійно сняться певні перехрестя Буенос-Айреса. Усе може відбуватися на розі вулиць Лапріда й Ареналес або Балкарсе та Чилі. Я добре розумію, де перебуваю, і знаю, що мушу простувати кудись далеко. Ці місця уві сні чітко окреслені, хоча й дуже різні. Це можуть бути ущелини, болота, нетрі — байдуже: я все одно знаю, що стою на певному роздоріжжі Буенос-Айреса. І намагаюсь зрозуміти, куди маю йти.

Хай там як, але головне у нічних кошмарах не образи. Головне, як виявив Колрідж, — я рішуче цитую поетів — те враження, яке справляють сні. Образи другорядні, вони — наслідки. Я вже говорив на початку, що прочитав чимало трактатів з психології, в яких не знайшов текстів поетів, людей напрочуд прозірливих.

Розгляньмо один вірш Петронія. Один рядок Петронія, відтворений Аддісоном. Він мовить, що вільна від тіла, яке її обтяжує, душа бавиться. «Душа без тіла бавиться». Своєю чергою Гонгора в одному сонеті висловлює чітку думку, що сні й, звісно, нічні кошмари є вигадками, літературними творіннями:

Вистави дивні ставить сон в своєму  
театрі, зведеному на вітрах,  
вдягає в шати тіні невиразні\*.

Сон — це вистава. Цю думку Аддісон підхопив на початку XVIII сторіччя в чарівній статті, надрукованій у журналі «*The Spectator*»\*\*.

Я вже наводив Томаса Брауна. Він каже, що сні наводять нас на думку про досконалість душі, оскільки вільна від тіла душа бавиться і снить. Він вірить, що душа тішить-

\* Переклад Сергія Борщевського.

\*\* «Глядач» (англ.).

ся свободою. І Аддісон мовить, що вільна від пут тіла душа насправді уявляє і здатна уявляти з такою легкістю, якої зазвичай позбавлена під час неспання. Він додає, що з усіх дій душі (мозку, сказали б ми тепер, оскільки не послуговуємося словом «душа») найважчою є вигадування. А проте вві сні ми вигадуємо так швидко, що плутаємо нашу думку з вигадкою. Нам сниться, нібито ми читаємо книжку, а насправді ми вигадуємо кожне слово книжки, але не усвідомлюємо цього і приймаємо одне за інше. У багатьох снах я завважив цю, сказати б, попередню чи то підготовчу роботу.

Пригадую один свій нічний кошмар. Сталося це — я знаю — на вулиці Серрано, вірніше на розі вулиць Серрано і Солер, але краєвид був зовсім інший, не той, що на перетині вулиць Серрано і Солер: а проте я *знав*, що це стара вулиця Серрано в районі Палермо. Я був у товаристві якогось приятеля, не пам'ятаю, кого саме: я дивився на нього й помітив, що він сильно змінився. Доти я не бачив його обличчя, але знав, що його обличчя не може бути таким. Він сильно змінився і був дуже сумний. На його обличчі відбилися прикрість, хвороба, може, почуття провини. Правицю він тримав під курткою (деталь важлива для цього сну). Я не бачив його руки, яку він ховав біля серця. Аж ось я обійняв його, відчуваючи, що він потребує моєї допомоги: «Бідолашний друже, що з тобою? Ти так змінився!» «Авжеж, змінився», — озвався він. Тоді повільно витягнув руку. Я побачив, що це пазуриста пташина лапа.

Дивно те, що чоловік від самого початку ховав руку. Я несамохіть підготував цю вигадку — що чоловік матиме пазуристу пташину лапу, і я побачу жахливу перемену, його страшну біду — адже він обертався на птаха. А ще у снах трапляється таке: нас запитують про щось, а ми не знаємо, що відповісти, і тоді нам підказують відповідь, і це нас спантеличує. Відповідь може бути безглуздою,

однак уві сні вона точна. Ми все підготували. Я дожджу висновку — не знаю, чи він науковий, — що сні є найдавнішою естетичною діяльністю.

Ми знаємо, що тварини бачать сні. Є латинські вірші про хорта, що гавкає на зайця, якого переслідує вві сні. Отже, сні є найдавнішою естетичною діяльністю; вельми цікавою, бо вона драматичного ґатунку. Я хочу додати, що Аддісон (сам про це не здогадуючись) підтверджує думку Гонґори, коли говорить про сон як про постановника вистав. Аддісон завважує, що вві сні ми є театром, публікою, акторами, п'єсою, словами, які чуємо. Усе це відбувається поза нашою свідомістю, і все таке виразне, яким насправді зазвичай не буває. Є люди, які мають мляві, непевні сні (принаймні так вони мені кажуть). Мої сні дуже виразні.

Повернімося до Колріджа. Він говорить: байдуже, що ми бачимо вві сні, і що сон потребує тлумачень. І наводить приклад: з'являється лев і всіх нас поймає страх, спричинений образом лева. Або, скажімо, так: я лежу, прокидаюся, бачу, що на мене видерлася якась істота, і відчуваю страх. Проте вві сні може статися протилежне. Ми можемо відчутти, що на нас щось тисне, і це потребує пояснення. Тоді мені сниться безглуздий, але виразний сон, нібито на мені вмостився сфінкс. Сфінкс є не причиною страху, а поясненням відчутого тиску. Колрідж додає, що налякані удаваними привидами люди божеволіли. А людина, якій привид наснився, прокидається й за кілька хвилин чи секунд заспокоюється.

Мене переслідували — і переслідують — чимало нічних кошмарів. Найжахливіший — тобто той, який видався мені найбільш жахливим, — прислужився мені для написання сонету. Ось як це було: я перебував у своїй кімнаті; розвиднювалося (можливо, таким був час уві сні), в ногах ліжка стояв правитель, дуже давній правитель, і я вві сні знав, що це північний володар, державець Норвегії. Він не глядів на мене: вступив невидючий погляд у безхмарне

небо. Я знав, що це давній правитель, бо такого обличчя в наші дні не могло б бути. І тоді його поява налякала мене. Я бачив володаря, бачив його меч, його пса. Нарешті я прокинувся. Але якийсь час і далі бачив перед собою правителя, бо він мене вразив. Цей сон, коли я його переповідаю, не справляє жодного враження, а коли він мені сниться, це було жахливо.

Хочу переповісти вам один нічний кошмар, який днями повідала мені Сусана Бомбаль. Не знаю, чи переказаний він справить враження; можливо, ні. Сусані Бомбаль наснилося, буцімто вона сидить у склепінчастій кімнаті, горішня частина якої губиться в мороці. З мороку спадає чорна мережана тканина. В руках у неї великі, дещо незручні ножиці. Вона мусить відрізати численні мережки, що звисають з тканини. Їй видно лише шматок тканини півтора метри на півтора — решта губиться в мороці. Вона ріже й розуміє, що робота ця нескінченна. І її поймає жах, вона відчуває, що це якийсь кошмарний сон, бо кошмарний сон — це передусім відчуття жаху.

Я переповів два справжні нічні кошмари, а тепер переповім два запозичені з літератури, які, ймовірно, також були справжніми. У попередній лекції я говорив про Данте, зокрема, про *nobile castello* Пекла. Данте мовить, як, супроводжуваний Вергілієм, він дістається до першого кола, і Вергілій блідне. Данте міркує: якщо Вергілій зблід, входячи до Пекла, що є його вічною оселею, то який же страх повинен відчути я! Він каже це переляканому Вергілію. Але той наполягає: «Я йтиму попереду». І вони входять, притому входять зненацька, бо до того ж чують безнастанні зітхання; але ці зітхання не спричинені фізичними муками — вони означають щось набагато тяжче.

Мандрівці дістаються до гордовитого замку, до *nobile castello*. Він оточений сімома мурами, ймовірно, сімома вільними мистецтвами, що складають *trivium* та



*quadrivium*\*, або сімома чеснотами — байдуже. Можливо, Данте відчув, що цифра «сім» магічна. Поза сумнівом, ця цифра багато чим зумовлена. Мовиться тут також і про зникаюче джерело, і про соковиту луку, що також зникає. Наблизившись, вони зрять перед собою глазур. Не траву, яка є чимось живим, а щось мертве. До них наближаються чотири тіні — це тіні чотирьох великих поетів античності. Це Гомер із мечем у правиці, а ще Овідій, Лукан і Гораций. Вергілій велить супутникові привітати Гомера, якого Данте підносив, хоча ніколи не читав. Вергілій мовить: *Onorate l'altissimo poeta*\*\* . З мечем у правиці наближається Гомер і приймає Данте як шостого в їхньому гурті. Данте, який не написав ще «*Божественної комедії*», бо саме зараз її пише, знає, що здатний її написати. Потім йому кажуть дещо таке, чого не варто повторювати. Ми можемо думати про скромність флорентійця, однак, гадаю, причина тут глибша. Він мовить про мешканців гордовитого замку: тут перебувають великі тіні язичників, а ще мусульман — усі говорять неквапно й лагідно, мають владні обличчя, але вони позбавлені Бога. Тут панує відсутність Бога, вони свідомі того, що приречені перебувати в цьому вічному замку, вічному й зручному, проте жажливому.

Тут Аристотель, учитель мудреців. Тут філософи-досократики, Платон, а також — осібно й на віддалі — Саладин. Тобто всі ті великі язичники, які не змогли спастися, бо були нехрещеними, яких не міг спасти Ісус, якого Вергілій згадує, але чийого імені не може вимовити в Пеклі: він зве його могутнім. Ми могли б думати про те, що Данте не відкрив ще в собі драматичного таланту, ще не знав, що здатний змусити персонажів говорити. Могли б шко-

\* Тривіум та квадривіум (лат.) — цикли з трьох (граматика, риторика, діалектика) та чотирьох (арифметика, геометрія, астрономія, музика) дисциплін у середньовічній середній та початковій школі відповідно.

\*\* Вітай же найславнішого поета — Данте, «Пекло», Пісня четверта, переклад Максима Стріхи.

дувати, що Данте не повторив нам величних, поза сумнівом, сповнених гідності слів, з якими звернувся до нього Гомер, ця велика тінь з мечем у правиці. Однак водночас ми відчуваємо, що Данте зрозумів, що буде краще, якщо все відбуватиметься мовчки, якщо все у цьому замку буде жахливим. Вони розмовляють з великими тінями. Данте називає їх: Сенека, Платон, Аристотель, Саладин, Аверроес. Він згадує їх, але ми не чуємо жодного слова. Так краще.

Гадаю, коли ми замислимося над тим, що таке Пекло, то зрозуміємо, що Пекло не є кошмарним сном; це просто камера для тортур. Тут відбуваються жахливі речі, але немає атмосфери кошмарного сну, присутньої у «гордовитому замку». Таким являє його Данте, ймовірно, вперше в літературі.

Існує інший уславлений де Квінсі приклад. Він міститься у другій книзі «Прелюду» Вордсворта. Вордсворт говорить про своє занепокоєння, яке видається дивним, коли згадати, що писав він на початку ХІХ сторіччя, — його непокоїть загроза, на яку наражаються мистецтва й науки, залежні від будь-якого космічного катаклізму. В ті часи люди не думали про такі катаклізми; це зараз нам може спасти на думку, що все створене людством будь-якої миті може бути знищене. Ми думаємо про атомну бомбу. Отже, Вордсворт переповідає розмову зі своїм приятелем. Він міркує: як це жахливо уявляти, що великі творіння людства — науки, мистецтва — можуть залежати від якогось космічного катаклізму! Приятель зізнається, що поділяє цей його страх. І Вордсворт відповідає: мені це наснилося.

А тепер надійшла черга сну, який здається мені досконалим нічним кошмаром, бо в ньому наявні два елементи кошмару: епізоди фізичних страждань, переслідування, й елементи жаху, чогось надзвичайного. Вордсворт каже, що перебував ополудні в якомусь гроті біля моря й читав одну зі своїх улюблених книжок — Сервантесів «Дон

*Кіхот*» про пригоди мандрівного рицаря. Він не називає його прямо, але ми розуміємо, про кого йдеться. Далі Вордсворт пише: «Я відклав книгу й замислився; я думав саме про науки й мистецтва, і час настав». Всевладний полудень, полуденна спека, про які Вордсворт, сидячи в гроті біля моря (поруч берег, жовтий пісок) згадує: «Сон здолав мене, і я ввійшов у нього».

Він спав у гроті біля моря, серед золотавого піску. І вві сні його оточував пісок, ціла Сахара чорного піску. Не було води, не було моря. Він опинився в центрі пустелі — в пустелі завжди опиняєшся в самісінькому її центрі — і з жахом розмірковував, що може вдіяти, щоб утекти звідти, коли зненацька завважив неподалік живу істоту. На його подив, це був бедуїн, який їхав верхи на верблюді й тримав у правиці спис. Під лівою пахвою у нього був камінь, а в кулаку мушля. Араб сказав, що його місія — врятувати мистецтва й науки, і підніс Вордсвортові до вуха напрочуд красиву мушлю. Вордсворт стверджує, нібито почув пророцтво «незнайомою мовою, яку, однак, зрозумів» — щось на кшталт пристрасної оди: у тому провіщенні говорилося, що Землю от-от може знищити насланий гнівом Божим потоп. Араб запевнив, що це справді так, що потоп наближається, а його місія — врятувати мистецтва й науки. Він показав Вордсвортові камінь. І камінь, хоч як це дивно, виявився Евклідовою *«Геометрією»*, залишившись при цьому каменем. Затим араб підніс Вордсвортові мушлю, яка також виявилася книгою: тією, що повідала йому про жажіття. А ще мушля була всією поезією світу і навіть — чого б ні? — поемою самого Вордсворта. «Я повинен урятувати ці дві речі — камінь і книгу, обидві книги», — мовив бедуїн. Він відвернувся, і раптом Вордсворт побачив, що бедуїн змінився на обличчі — воно було сповнене жаху. Він також озирнувся й узрів гігантське сяйво, що затопило вже пів пустелі. Це були сяйливі води потопу, який мав знищити Землю. Бедуїн від'їхав і Вордсворт

узрів, що бедуїн — це також Дон Кіхот, а верблюд — Росі-  
нант, і що так само, як камінь є книгою, і мушля є книгою,  
бедуїн є Дон Кіхотом: тобто жодною з двох істот і водно-  
час обома. Ця двоїстість відповідає жахові сну. Вордсворт  
прокидається й кричить від жаху, бо води вже підступили  
до нього.

Гадаю, цей кошмарний сон — один з найчарівніших у  
всій літературі.

Ми можемо зробити два висновки, принаймні впро-  
довж цього вечора; згодом наша думка зміниться. Пер-  
ший полягає в тому, що сні є естетичним творінням,  
можливо, найдавнішим естетичним вираженням. Вони  
набувають дивовижної драматичної форми, оскільки ми,  
як зазначив Аддісон, є театром, глядачами, акторами й  
сюжетом. Другий висновок стосується жахіття кошмар-  
ного сну. Наше неспання пов'язане з безліччю страшних  
моментів: усі ми знаємо, що існують моменти, коли дій-  
сність пригнічує нас. Кохана людина помирає, кохана  
людина кинула нас — причин для суму, для відчаю задо-  
сить. Але ці мотиви не схожі на кошмарний сон: кошма-  
ру властивий особливий жах, і цей особливий жах може  
знайти вираження у будь-якому сюжеті. Може бути вира-  
жений через бедуїна, який водночас є Дон Кіхотом, як у  
Вордсворта; або через ножиці та мережки, через мій сон  
про правителя, через знамениті кошмари По. Однак існує  
дещо: *присмак* кошмару. В переглянутих мною трактатах  
про цей жах не йдеться.

Існує можливість теологічного тлумачення, яке б не су-  
перечило етимології. Я можу взяти будь-яке слово: при-  
міром, латинське *incubus* або англосакське *nightmare* чи  
німецьке *Alp*. Усі вони припускають щось надзвичайне.  
Гаразд. А якби кошмарні сні були справді чимось надзви-  
чайним? Якби кошмари були розщелинами пекла? Якби в  
кошмарних снах ми опинялися в пеклі буквально? А чого  
б ні? Все таке дивне, що можливо навіть це.

## «Тисяча й одна ніч»

Найважливішою подією історії західних країн було відкриття Сходу. Точніше кажучи, свідомості Сходу — тривкої, порівнянної з місцем Персії в грецькій історії. Крім цієї свідомості Сходу — великої, незмінної, дивовижної, незбагненної — існують вершини, і я назву деякі з них. Гадаю, це буде доречно, якщо ми хочемо увійти в цю мою улюблену тему, яку я обожнюю з дитинства, — тему «*Книги тисячі й однієї ночі*» або, як вона називалася в першому прочитаному мною перекладі англійською, «*The Arabian Nights*» («*Арабські ночі*»). Ця назва також має своє зачарування, хоча вона й не така чарівна, як «*Книга тисячі й однієї ночі*».

Назву деякі факти: дев'ять томів Геродота, а в них відкриття Єгипту, далекого Єгипту, кажу «далекого», бо простір вимірюється часом, а плавання були ризикованими. Грекам єгипетський світ здавався великим, і вони сприймали його як щось загадкове.

Далі ми розглянемо слова «Схід» і «Захід», яких не можемо визначити, але які є правдивими. З ними відбувається те саме, що, як завважив святий Августин, відбувається з часом: «Що таке час? Коли мене не запитують про це, я знаю; коли запитують, не відаю». Що таке Схід і Захід? Коли мене запитують про це, я не відаю. Пошукаймо одне наближення.

Розгляньмо зустрічі, війни, походи Александра. Александра, який завоював Персію, завоював Індію і помер,

наскільки відомо, у Вавилонії. Це була перша велика зустріч зі Сходом — зустріч, яка так вразила Александра, що він перестав бути греком і частково зробився персом. Сучасні перси внесли його до своєї історії. Александра, який спав з «*Іліадою*» та мечем під подушкою. Ми ще повернемося до нього, та оскільки ім'я Александра було згадано, хочу переповісти тут одну легенду, яка, поза сумнівом, вас зацікавить.

Александр не помирає в тридцять три роки у Вавилонії. Він віддаляється від війська та блукає пустелями й хащами, а тоді бачить світло. Це світло йде від вогнища.

Навколо сидять жовтолиці косоокі воїни. Вони не знають Александра і приймають до свого гурту. Оскільки він у душі солдат, то бере участь у битвах в місцевості, якої доти ніколи не бачив. Він солдат: його не обходять мотиви, і він готовий померти. Минають роки, він багато про що забув, але надходить день, коли воїнам видають платню, і одна з монет бентежить його. Він тримає її на долоні й мовить: «Ти вже старий; ось монета, яку я велів викарбувати на честь перемоги під Арбелою, коли був Александром Македонським». У цю мить він віднаходить своє минуле, а тоді знову стає найманцем — татарським, китайським чи ще якимось.

Ця знаменита вигадка належить англійському поету Робертові Грейвсу. Александрю напроорокували, що він стане володарем Сходу та Заходу. В ісламських країнах його досі іменують Александром Дворогим, бо він має два роги — східний і західний.

Розгляньмо інший приклад з цього тривалого, нерідко трагічного діалогу між Сходом і Заходом. Згадаймо молодого Вергілія, який обмацує вибивну тканину з далекої країни. З країни китайців, про яку йому відомо лише те, що вона далека й мирна, багатолюдна та обіймає околиці Сходу. Вергілій згадає цю тканину в «*Георгіках*» — безшовну, із зображеннями храмів, імператорів, річок, мостів, озер, несхожих на ті, які він знав.

Ще одне відкриття Сходу містить чарівна «Природнича історія» Плінія. Там ідеться про китайців і згадуються Бактрія, Персія, мовиться про Індію, про правителя Пбра. У Ювенала є вірш, який я прочитав понад сорок років тому й щойно згадав. Щоб описати якусь віддалену місцину, Ювенал каже: «*ultra Auroram et Gangem*» («далі, ніж уранішня зоря та Ганг»). У цих кількох словах увесь Схід, як ми його сприймаємо. Хтозна, чи відчував його Ювенал так, як відчуваємо ми. Гадаю, так. Схід завжди зачаровував людей Заходу.

Рушаймо далі історією, і ми дійдемо до цікавого дарунку. Можливо, цього ніколи не було. Йдеться знов-таки про легенду. Гарун-ар-Рашид, Гарун Справедливий, посилає своєму колезі Карлу Великому слона. Можливо, послати слона з Багдада до Франції було нереально, байдуже. Нам неважко повірити в цього слона. Цей слон був чудовиськом. Згадаймо, що слово «чудовисько» не означає чогось жахливого. Сервантес назвав Лопе де Вегу «чудовиськом природи». Цей слон повинен був видатися французам і германському королю Карлу Великому чимось вельми дивним. (Прикро думати, що Карл Великий не міг читати «Пісню про Роланда», бо розмовляв якоюсь германською говіркою.)

Отже, йому посилають слона, і це слово «слон» («*elefante*») нагадує нам, що Роланд сурмив у *olifant*, ріг зі слонячого бивня, який дістав таку назву саме тому, що походив від слонячого бивня. А що ми заговорили про етимологію, то згадаймо, що іспанське слово «*alfil*» по-арабському означає «слон» і має те саме походження, що й «*marfil*» — слонова кістка. Серед східних шахових фігур я бачив слона з баштою на спині й чоловічком у ній. Ця фігура — не тура, як можна було б припустити з огляду на башту, а *alfil*, тобто слон.

Учасники хрестових походів повертаються зі своїми спогадами: приміром, спогадами про левів. Ми знаємо

знаменитого хрестоносця — Річарда Левове серце. Лев, що з'являється в геральдиці, походить зі Сходу. Перелік не може бути нескінченним, але згадаймо Марко Поло, чия книга є відкриттям Сходу (тривалий час вона була його найбільшим відкриттям) — книга, яку він продиктував товаришеві по ув'язненню після того, як венеціанці були розбиті в битві генуезцями. Там міститься історія Сходу й там мовиться про Кубла Хана, який згодом з'явиться в одній з поезій Колріджа.

У XV сторіччі в Александрії, місті Александра Дворогого, знаходять низку казок. Вважається, що ці казки мають дивну історію. Спершу їх переповідали в Індії, згодом у Персії, тоді в Малій Азії й нарешті — в записі арабською мовою — вони з'являються в Каїрі. Це «*Книга тисячі й однієї ночі*».

Я хочу зупинитися на її назві. Це одна з найчарівніших назв у світі, гадаю, така ж чарівна, як інша, цілком відмінна, яку я вже наводив раніше, — «*Експеримент з часом*».

Ця має свою принаду. Як на мене, вона полягає в тому, що для нас слово «тисяча» є майже синонімом «нескінченності». Сказати «тисяча ночей» — це однаково, що сказати «безліч ночей», «багато ночей». Сказати ж «тисяча й одна» — це додати до нескінченності ще одну. Згадаймо цікавий англійський вислів. Іноді замість мовити *for ever* («назавжди»), кажуть *forever and a day* («назавжди й один день»). До слова «назавжди» додається один день. Це нагадує епіграму Гайне, присвячену одній жінці: «Кохатиму вічність тебе й навіть потім».

Ідея нескінченності єдиносущна з «*Тисяча й однією ніччю*».

1704 року виходить друком перший європейський переклад, перший з шести томів французького сходознавця Антуана Галлана. Разом із рухом романтизму Схід сповна входить у свідомість Європи. Досить згадати тут двоє імен, двоє величних імен. Байрона, більш величного своїм



образом, ніж своєю творчістю, і Гюго, величного в усьому. З'являються нові переклади, й затим відбувається нове відкриття Сходу — його формулює у тисяча вісімсот дев'яностих роках Кіплінг: «Якщо ти почув поклик Сходу, то вже не чутимеш нічого іншого».

Повернімося до того часу, коли з'явився перший переклад *«Тисячі й однієї ночі»*. Це першорядна подія для всіх європейських літератур. Ми 1704 року, у Франції. Тій Франції Великої доби, де літературні канони встановлені Буало, який помер 1711 року, не підозрюючи, що всій його риторичі вже загрожує ця блискуча східна навала.

Замислімося над повною застережень та заборон риторикою Буало, замислімося над культом розуму, над знаменитою фразою Фенелона: «З усіх діянь духу найменш поширеним є розум». Буало, однак, прагне ґрунтувати поезію на розумі.

Ми розмовляємо славетним діалектом латини, що зветься іспанською мовою, і це також є епізодом тієї ностальгії, тих любовних, а часом войовничих зв'язків між Сходом і Заходом, оскільки Америку відкрили через бажання дістатися Індії. Ми називаємо індіанцями людей Моктесуми, Атауальпи, Катріеля саме через цю помилку, бо іспанці гадали, нібито прибули до Індії. Ця моя скромна лекція також є частиною діалогу між Сходом і Заходом.

Нам відоме походження слова «Захід», але це не має значення. Слід наголосити, що західна культура нечиста в тому сенсі, що вона лише наполовину західна. Є дві визначальні для нашої культури держави. Це Греція (оскільки Рим є поширенням елліністики) та Ізраїль, країна східна. Вони об'єднуються в тому, що ми називаємо західною культурою. Говорячи про відкриття Сходу, слід згадати те безперервне відкриття, яким є Святе Письмо. Явище це взаємне, оскільки Захід впливає на Схід. Існує книжка одного французького автора під назвою *«Відкриття Європи китаїцями»*, і це доконаний факт, який теж повинен був мати місце.

Схід — це простір, де сходить сонце. Є чудове німецьке слово, яке я хочу навести: *Morgenland* на означення Сходу, тобто «ранкова земля». А на означення Заходу є *Abendland*, «вечірня земля». Ви, мабуть, пам'ятаєте «*Der Untergang des Abendlandes*» Шпенглера, тобто «Присмерк вечірньої землі» або більш прозаїчно «*Занепад Європи*». Гадаю, ми не повинні нехтувати слово «Схід», чарівне слово, оскільки в ньому — за щасливим збігом — вчувається слово «золото»\*. У слові «Схід» ми відчуваємо це «золото», адже коли займається на світ, небо золотіє. Мені знову хочеться нагадати знаменитий Дантів рядок: *dolce color d'oriental zaffiro*\*\* . Справа в тому, що слово *oriental* має два значення: східного сапфіра, тобто того, що походить зі Сходу, а також ранкового золота, тобто золота того першого ранку в Чистилищі.

Що таке Схід? Якщо визначати його географічно, ми стикаємося з чимось вельми дивним, бо частина Сходу виявиться Заходом, чи то тим, що для греків і римлян було Заходом, адже мається на увазі, що Північ Африки — це Схід. Звичайно, Єгипет — це також Схід, як і землі Ізраїлю, Малої Азії, а ще Бактрія, Персія, Індія — всі ці країни, що простягаються дуже далеко й мають між собою мало спільного. Так, приміром, Татарія, Китай, Японія — все це для нас Схід. Говорячи «Схід», усі ми, гадаю, думаємо передусім про ісламський Схід, про Схід, який простягається до півночі Індії.

Таким є для нас його перший сенс, і це заслуга «*Тисячі й однієї ночі*». Є щось таке, що ми відчуваємо як Схід, чого я не відчув в Ізраїлі й що відчув у Гранаді та Кордові. Я відчув присутність Сходу, хоча не знаю, чи це можна якось визначити; не знаю, чи варто визначати щось таке, що всі ми відчуваємо в глибині душі. Конотаціями цього слова ми завдячуємо «*Тисячі й одній ночі*». Це перше, що спадає

\* Див. прим. до лекції «Божественна комедія».

\*\* Іспанською *oro* — золото, *oriente* — Схід.

нам на думку, потім ми можемо думати про Марка Поло чи про легенди пресвітера Йоана, про ріки піску, в яких плавають золоті риби. Передусім ми думаємо про Іслам.

Розгляньмо історію цієї книги, а потім її переклади. Джерела книги невідомі. На думку могли б спасти храми, невдало іменовані готичними, які були творіннями поколінь людей. Тут, однак, є одна суттєва відмінність, оскільки майстри, будівничі храмів добре знали, що роблять. Натомість поява «Тисячі й однієї ночі» є загадкою. Це творіння тисяч авторів, і жоден з них не замислювався над тим, що зводить славетну книгу, одну з найбільш славетних у всіх літературах і, як мені підказують, більше поціновану на Заході, ніж на Сході.

А тепер одна цікава новина, як її переповідає барон Гаммер-Пургшталь — сходознавець, якого із захватом цитували Лейн і Бертон, двоє найвідоміших англійських перекладачів «Тисячі й однієї ночі». Він мовить про людей, яких називає *confabulatores nocturni*, тобто нічними співрозмовниками: це нічні люди, які розповідають казки, люди, чий фах розповідати казки впродовж ночі. Він наводить один стародавній перський текст, у якому мовиться, що першим, хто слухав таких оповідачів, першим, хто збирав нічних людей, які розповідали йому казки й розважали під час нічних, був Александр Македонський. Це мали б бути байки. Гадаю, чарівність байок не в моралі. Езопа та індійських байкарів зачаровувало вигадування тварин, які — зі своїми комедіями й трагедіями — поведилися, наче маленькі люди. Моралізаторська ідея додавалася наприкінці: найважливішим було те, що вовк розмовляє з ягням, віл з віслюком, а лев із солов'єм.

Отже, Александр Македонський слухав казки тих безвісних нічних людей, чиїм фахом було їх переповідати, і це тривало довго. Лейн у своїй книзі «*Account of the Manners and Costumes of the Modern Egyptians*» («Звичаї та поведження сучасних єгиптян») стверджує, що близько

1850 року в Каїрі такі оповідачі зустрічалися доволі часто. Їх налічувалося з п'ять десятків, і вони нерідко переповідали історії з «Тисячі й однієї ночі».

Перед нами низка казок — низка, ядро якої, як зазначають Бертон і Кансінос-Ассенс, автор чарівного іспанського перекладу, формується в Індії, а далі потрапляє до Персії, у Персії їх змінюють, збагачують, арабізують; нарешті вони потрапляють до Єгипту. Це відбувається наприкінці XV сторіччя. Наприкінці XV сторіччя їх уперше складають у збірку, і ця збірка походить від іншої, здається, перської «*Hazar afsana*» («Тисяча казок»).

Чому спочатку була тисяча, а потім тисяча й одна? Гадаю, на це є дві причини. Одна пов'язана із забобом (забобон у цьому випадку дуже важливий), згідно з яким парні числа передвіщають біду. Тоді почали шукати непарне число і вдало додали «й одна». Якби написали «дев'ятсот дев'яносто дев'ять ночей», ми б відчували, що бракує однієї ночі; а так ми відчуваємо, що нам дали щось нескінченне та ще й з лишком, додавши цілу ніч. Текст прочитав і переклав французький сходознавець Галлан. Розгляньмо, яким є і з чого складається Схід у цьому тексті. Головне, він є, бо, читаючи його, ми відчуваємося так, наче перебуваємо у далекій країні.

Відомо, що існують хронологія, історія, але це насамперед західні дослідження. Історій перської літератури чи історій філософії Індостану не існує; немає й китайських історій китайської літератури, бо людей не цікавить послідовність подій. Вважається, що література й поезія є вічними процесами. Мабуть, у головному це має рацію. Приміром, як на мене «Книга тисячі й однієї ночі» (або, як воліє Бертон, «*Book of the Thousand Nights and a Night*», тобто «Книга тисячі ночей і однієї ночі») була б чудовою назвою, якби її вигадали сьогодні. Якби ми зробили це зараз, то подумали б: яка гарна назва; і гарна вона не просто тому, що красива (як красивою є назва «Сутінки

в саду» збірника Лугонеса), а тому, що викликає бажання читати книгу.

У «Тисячі й одній ночі» хочеться загубитися; входячи в цю книгу, людина знає, що може забути про свою нікчемну людську долю; знає, що може увійти в світ, який складається з певних архетипів, але також і з індивідів.

Назва «Тисяча й одна ніч» містить дещо важливе: принадність нескінченної книги. Віртуально, так воно і є. Араби кажуть, що ніхто не в змозі дочитати «Тисячу й одну ніч» до кінця. Не тому, що книга нудна: через відчуття, що вона нескінченна.

Вдома я маю сімнадцять томів перекладу Бертоне. Я знаю, що ніколи не прочитаю їх усі, але знаю також, що ночі — ось вони — чекають на мене; що життя моє може бути нещасливим, але ось вони — сімнадцять томів, ось він — різновид вічності у «Тисяча й одній ночі» Сходу.

Як визначити не справжній Схід, а Схід неіснуючий? Гадаю, знання Сходу та Заходу узагальнені, але жодна людина не відчуває себе людиною Сходу. По-моєму, вона відчуває себе персом, індусом, малайцем, але не людиною Сходу. Так само й жоден з нас не відчуває себе латиноамериканцем: ми відчуваємо себе аргентинцями, чилійцями, уругвайцями. Байдуже, просто такого поняття не існує. Що лежить в основі цього? Передусім, ідеться про світ крайнощів, у якому люди або дуже нещасні, або дуже щасливі, дуже багаті або дуже бідні. Про світ владарів, які не повинні пояснювати своїх учинків. Владарів, сказати б, безвідповідальних, як боги.

Крім того, існує поняття захованих скарбів. Знайти їх може будь-хто. І вельми важливе поняття магії. Що таке магія? Магія — це інша причинність. Це уявлення, буцімто, крім відомих нам причинних зв'язків, існує ще якийсь причинний зв'язок. Цей зв'язок може виникати через якісь пригоди, через якийсь перстень, якусь лампу. Ми тремо перстень чи лампу, і з'являється джин. Цей джин —

раб, але він усемогутній і виконуватиме нашу волю. І це може статися будь-якої миті.

Згадаймо історію рибака і джина. Рибак бідний, має чотирих дітей. Щоранку він закидає в море невід. Вже саме словосполучення «в море» магічне, бо переносить нас у якесь непевне, неозначене місце. Рибак наближається не до конкретного, а до якогось моря й закидає невід. Одного ранку він тричі закидає й витягає його: витягає мертвого віслюка, потім битий посуд, зрештою якийсь непотріб. Тоді він закидає невід учетверте (при цьому щоразу бубонить якийсь вірш) і виявляє, що невід дуже важкий. Рибак думає, що в ньому повно риби, але видобуває мідний глек, запечатаний печаткою Сулеймана (Соломона). Він відкриває глек, і звідти піднімається густий дим. Рибак вирішує, що зможе продати глек крамарям, які торгують залізним товаром, але дим сягає неба, гусне й набуває обрису джина.

«Хвала Аллахові та Сулейману, його Пророку», — каже джин. Рибак запитує, чому той згадав померлого давним-давно Сулеймана, адже тепер пророком є Магомет. А ще запитує, чому джин був ув'язнений у глеку. Джин відповідає, що він один із тих джинів, які повстали проти Сулеймана, і той ув'язнив його, а тоді запечатав глек і жбурнув на дно моря. Минуло чотириста років, і джин запрягся, що віддасть усе золото світу тому, хто його визволить, але нічого не сталося. Тоді він запрягся, що навчить свого визволителя співу птахів. З плином століть обітниць ставало дедалі більше. Нарешті настала мить, коли він запрягся свого визволителя вбити. «Тепер я мушу виконати обітницю. Приготуйся до смерті, о мій спасителю!» Цей гнів надає джинові людських рис і робить ледь не симпатичним.

Рибак перестрашений: він удає, буцімто не повірив у цю історію, і мовить: «Ти сказав мені неправду. Як ти з головою, що сягає неба, поки ноги стоять на землі, міг

уміститися в такій маленькій посудині?» «Зараз побачиш, маловіре», — відповідає джин, зменшується, вміщується у глек, і рибак запечатує його й погрожує джинові.

Оповідь триває, і надходить мить, коли її героєм стає вже не рибак, а якийсь правитель, згодом правитель Чорних островів, і зрештою усе поєднується. Це типово для *«Тисячі й однієї ночі»*. Нам на думку можуть спасти китайські кулі, всередині яких містяться інші кулі, чи російські ляльки «матрьошки». Щось подібне ми зустрічаємо в *«Дон Кіхоті»*, але там це не доходить до крайнощів *«Тисячі й однієї ночі»*. До того ж, усе це вміщено всередину розлогої головної оповіді, добре вам відомої: про ошуканого дружиною султана, який, щоб уникнути нового обману, вирішує щоночі брати новий шлюб, а на ранок наказує стратити чергову дружину. Аж поки Шахразада зважується врятувати інших жінок і починає розповідати йому казки, щоразу уриваючи оповідь. Так вони проводять наодинці тисячу й одну ніч, і нарешті вона показує йому їхнього сина.

Казки всередині інших казок справляють дивне враження майже нескінченності, такого собі запаморочення. Це наслідували письменники, які жили набагато пізніше. Приміром, Льюїс Керрол у книжках про Алісу чи в романі *«Сильвія та Бруно»*, де присутні сніг всередині інших снів, які розгалужуються і яких стає дедалі більше.

Тема снів одна з улюблених у *«Тисячі й одній ночі»*. Чарівною видається історія про два сніг. Одному каїрцю сниться голос, що наказує йому податися до перського міста Ісфаган, де на нього чекає скарб. Чоловік вирушає в тривалу й небезпечну путь, і вже в Ісфагані, стомлений, лягає на подвір'ї якоїсь мечеті, щоб відпочити. Не відаючи того, він опиняється серед злодіїв. Їх усіх арештовують, і суддя запитує, що привело його до цього міста. Єгиптянин відповідає. Суддя регоче й каже: «Безмозкий легковіре, мені тричі снівся дім у Каїрі, позаду якого розбитий сад,

у тому саду є сонячний годинник, а далі водограй і смоківниця, а на дні водограю скарб. Мені й на думку не спало повірити у цю нісенітницю. Щоб я тебе більше не бачив у Ісфгані. Ось тобі монета і забирайся геть». Чоловік повертається до Каїра. Уві сні судді він упізнав власний дім. Він копає землю під водограєм і знаходить скарб.

У *«Тисячі й одній ночі»* вчуваються відлуння Заходу. Ми натрапляємо тут на пригоди Одиссея, хіба що Одиссей зветься Синдбадом-мореплавцем. Іноді це ті ж самі пригоди (тут присутній Поліфем). Щоб звести палац *«Тисячі й однієї ночі»* були потрібні покоління людей, і ці люди — наші благодійники, бо передали нам у спадок цю невичерпну, здатну на безліч метаморфоз книгу. Я кажу — безліч метаморфоз, бо найперший текст, що належить перу Галлана, доволі простий і, можливо, найчарівніший з усіх, він не вимагає від читача жодних зусиль; без цього найпершого тексту, як вельми слушно завважив капітан Бертон, неможливо було б здійснити наступні переклади.

Отже, Галлан друкує перший том 1704 року. Це викликає щось схоже на скандал, але водночас і зачарування у раціональній Франції Людовика XIV. Коли говорять про романтизм, мають на думці значно пізніші часи. Ми б могли завважити, що романтизм починається тієї миті, коли хтось у Нормандії чи Парижі береться до читання *«Тисячі й однієї ночі»*. Ця людина залишає світ, регламентований Буало, і вступає у світ романтичної свободи.

Потім відбудуться інші події. Французьке відкриття шахрайського роману Лесажем; шотландські та англійські балади, надруковані близько 1750 року Персі. А близько 1798 року романтизм започатковується Колліджем, який снить Кубла Ханом, оборонцем Марко Поло. Отже ми бачимо, яким чарівним є світ і якими примарними речі.

З'являються інші переклади. Переклад Лейна, супроводжуваний цілою енциклопедією мусульманських звичаїв. Антропологічний і непристойний переклад Бертона,



написаний чудернацькою англійською мовою почасті XIV сторіччя, повною архаїзмів та неологізмів, мовою не позбавленою вишуканості, але часом важкою для читання. Згодом з'являються вільний в обох сенсах цього слова переклад доктора Мардрюса та буквальний, позбавлений будь-якого літературного зачарування німецький переклад Літмана. Ми, на щастя, вже маємо іспанський переклад, зроблений людиною, яка була моїм учителем — Рафаелем Кансіносом-Ассенсом. Книгу було видано в Мексиці; можливо, це найкращий з усіх перекладів, до того ж супроводжуваний коментарем.

У «Тисячі й одній ночі» є найзнаменитіша казка, відсутня в оригінальних варіантах. Це історія *Аладдіна та чарівної лампи*. Вона міститься в перекладі Галлана, і Бертон марно шукав її арабський чи перський текст. Хтось висловив припущення, нібито Галлан сфальшував оповідь. Гадаю, слово «сфальшував» несправедливе та злостиве. Галлан мав таке саме право вигадати казку, що й нічні співрозмовники. Чому б не припустити, що, переклавши стільки казок, він захотів вигадати ще одну й так і вчинив?

Історія не завершується казкою Галлана. У своїй автобіографії де Квінсі згадує, що в «Тисячі й одній ночі» для нього була одна казка, яка значно переважала решту, і це історія Аладдіна. Він пише про чаклуна з Магрибу, який прибув до Китаю, бо знав, що тут мешкає єдина людина, здатна віднайти чарівну лампу. Галлан запевняє нас, буцімто чаклун був астрологом, і зорі відкрили йому, що він повинен вирушити до Китаю на пошуки хлопця. Де Квінсі з його дивовижною вигадливою пам'яттю згадує це інакше. Він твердить, нібито чаклун приклав вухо до землі й почув кроки багатьох людей. І з-поміж тих кроків розрізнув ходу хлопця, якому судилося віднайти лампу. Це, за словами де Квінсі, навело його на думку, що світ створений зі взаємозв'язків, повен чарівних дзеркал, і в малих речах закодовані великі. Такої подробиці, нібито чаклун

приклав вухо до землі й розрізнув кроки Аладдіна, немає в жодному тексті. Цією вигадкою де Квінсі завдячує своїм снам або пам'яті. «Тисяча й одна ніч» не вмерли. Нескінченний час «Тисячі й однієї ночі» триває. На початку XVIII сторіччя книгу перекладають; на початку XIX чи наприкінці XVIII де Квінсі згадує її інакше. «Ночі» матимуть інших перекладачів, і кожен витлумачить їх по-своєму. Ми могли б вести розмову про багато книг під назвою «Тисяча й одна ніч». Дві французькою мовою, написані Галланом і Мардрюсом; три англійською в інтерпретації Бертона, Лейна та Пейна; три німецькою Генінга, Літмана та Вайля; одну — іспанською Кансіноса-Ассенса. Всі ці книги різні, оскільки «Тисяча й одна ніч» і далі множаться чи то відтворюються. Чарівний Стівенсон і його чарівні «Нові тисяча й одна ніч» («New Arabian Nights») підхоплюють тему перевдягненого принца, який у супроводі свого візира обходить місто і з яким відбуваються цікаві пригоди. Однак Стівенсон вигадав богемського принца Флорізелю та його ад'ютанта, полковника Джеральдіна, і змусив їх обходити Лондон. І не справжній Лондон, а схожий на Багдад, але не справжній Багдад, а Багдад з «Тисячі й однієї ночі».

Є інший письменник, твору якого завдячуємо ми всі: Честертон, спадкоємець Стівенсона. Фантастичного Лондона, де відбуваються пригоди отця Брауна та Людини, яка була Четвергом\*, не існувало б, якби він не читав Стівенсона. Але й Стівенсон не написав би «Нові тисяча й одна ніч», якби не прочитав «Тисячі й однієї ночі». «Тисяча й одна ніч» — це не щось віджиле. Ця книга така неосяжна, що не обов'язково її читати, бо вона є часткою нашої первісної пам'яті і часткою цього вечора також.

---

\* Отець Браун — герой низки оповідань, а «Людина, яка була Четвергом» — назва роману Г. К. Честертона.

## Буддизм

Сьогоднішньою темою буде буддизм. Я не вдаватимусь у довгу історію, що розпочалася близько двох тисяч п'ятисот років тому у Варанасі, коли непальський принц Сіддгартха Гаутама, якому судилося стати Буддою, змусив крутитися колесо закону і проголосив *Чотири шляхетні істини* й *Вісімковий шлях*. Я говоритиму про найсуттєвіше у цій найпоширенішій у світі релігії. Елементи буддизму збереглися з часів, які на понад сторіччя передували Ісусові, — тобто від Геракліта, Піфагора, Зенона — й до наших днів, коли доктор Судзукі тлумачить буддизм у Японії. Засади ті самі. Нині релігія інкрустована в міфологію, астрономію, химерні вірування, магію, та оскільки це складна тема, я обмежуся тим спільним, що є у різних сект. Вони можуть належати до Хінаяни чи то Малої колісниці. Розгляньмо передусім довговічність буддизму.

Для пояснення такої довговічності можна вдатися до історичних доказів, однак ці докази випадкові або краще сказати суперечливі, оманливі. Гадаю, на це є дві головні причини. Перша полягає в толерантності буддизму. Ця дивовижна толерантність — на відміну від інших релігій — не притаманна якимось певним періодам: буддизм був толерантним завжди.

Він ніколи не вдавався до заліза чи вогню, ніколи не вважав залізо чи вогонь здатними переконувати. Коли індійський правитель Ашока навернувся до буддизму, він нікому не намагався нав'язати свою нову релігію.

Добрий буддист вільний бути лютеранином або методистом, пресвітеріанином або кальвіністом, послідовником синтоїзму чи даосизму, католиком, прибічником ісламу або юдаїзму. А от християнину, юдею, мусульманину не дозволено сповідувати буддизм.

Толерантність буддизму є не слабкістю, а його сутністю. Буддизм передусім був тим, що ми могли б назвати йогою. Що таке слово «йога»? Це те саме слово, яке ми вживаємо, коли кажемо *іго*, і яке походить від латинського *уґу*. Іго, дисципліна, до якої змушує себе людина. Отже, якщо ми зрозуміємо те, що дві тисячі п'ятсот років тому проголошував Будда у своїй першій проповіді в Парку газелей у Варанасі, ми зрозуміємо буддизм. Хіба що йдеться тут не про розуміння, а про його глибинне відчуття, про відчуття буддизму тілом і душею, а ще хіба що буддизм не визнає реальності ні тіла, ні душі. Я спробую це пояснити.

Існує й інша причина. Буддизм багато вимагає від нашої віри. Це природно, оскільки будь-яка релігія є актом віри. Так само як батьківщина є актом віри. Я часто запитував себе: що значить бути аргентинцем? Бути аргентинцем — це відчувати, що ми аргентинці. Що таке бути буддистом? Бути буддистом — це не розуміти, бо таке здійснимо за кілька секунд, це *відчувати Чотири шляхетні істини й Вісімковий шлях*. Ми не будемо заглиблюватися в хащі *Вісімкового шляху*, оскільки цифра «вісім» відповідає індуському звичаю багаторазового ділення, але зупинимся на *Чотирьох шляхетних істинах*.

Існує легенда про Будду. Ми можемо не вірити цій легенді. Я маю приятеля-японця, дзен буддиста, з яким провадив тривалі дружні дискусії. Я казав йому, що вірю в історичну істинність Будди. Вірив і вірю, що дві з половиною тисячі років тому жив непальський принц на ім'я Сіддгартха Гаутама, який став Буддою, тобто Пробудженням, Просвітленням — на відміну від нас, сплячих, які бачать тривалий сон, що зветься життям. Пригадую одну фразу

Джойса: «Історія — це кошмарний сон, від якого я хочу прокинутися». Отже, Сіддгартха у тридцять років спромігся прокинутися й стати Буддою.

З тим своїм приятелем-буддистом (я не певен, що я християнин, і певен, що не буддист) я дискутував і казав йому: «Чому б не вірити в принца Сіддгартху, який народився в Капілавасту за п'ятсот років до християнської ери?» «Тому що це не має жодного значення, — відповів він. — Важливо вірити у Вчення». І додав (мабуть, з більшою вигадливістю, ніж щирістю), що вірити в історичне існування Будди чи цікавитися ним, це однаково, що плутати вивчення математики з біографіями Піфагора або Ньютона. Одна з тем медитацій ченців у китайських і японських монастирях — це сумніви в існуванні Будди. Це одні з тих сумнівів, до яких слід вдаватися, щоб осягнути істину.

Інші релігії багато вимагають від нашої віри. Якщо ми християни, то мусимо вірити, що одна з трьох іпостасей Божества спустилася до людини та була розп'ята в Юдеї. Якщо ми мусульмани, то мусимо вірити, що немає Бога, крім Аллаха, і Мухаммад його пророк. Ми можемо бути добрими буддистами й заперечувати існування Будди. Або, вірніше, можемо вважати, повинні вважати, що наша віра в історичні події неважлива; важливо вірити у Вчення. А проте легенда про Будду така чарівна, що ми не в змозі припинити переповідати її.

Особливо ретельно за вивчення легенди про Будду взялися французи. Їхній аргумент такий: біографія Будди — це те, що сталося з однією людиною за короткий проміжок часу. Це могло відбуватися тим чи іншим чином. Однак легенда про Будду просвітила і далі просвіщає мільйони людей. Ця легенда надихнула на безліч прекрасних картин, скульптур і поезій. Буддизм — не тільки релігія, а й міфологія, космологія, метафізична система чи, вірніше, низка метафізичних систем, незрозумілих і суперечних одні одним.

Легенда про Будду пояснювальна, в неї не вимагається вірити. В Японії наполягають на неісторичності Будди. Однак наполягають на Вченні. Легенда починається на небі. На небі є хтось, хто впродовж століть і століть, дослівно впродовж нескінченного числа століть, удосконалювався, аж поки зрозумів, що у своїй наступній інкарнації стане Буддою.

Для свого народження він обирає континент. Згідно з буддистською космогонією, світ поділений на чотири трикутні континенти, а в його центрі височіє золота гора — пік Меру. Будда народиться на тому континенті, де розташована Індія. Він обирає сторіччя, коли має народитися, обирає касту, обирає собі матір. А тепер земна частина легенди. Живе на світі цариця Майя. Майя означає *мара*. Цариці сниться сон, який нам може здатися екстравагантним, однак для індусів він не такий.

Їй, дружині царя Суддгодани, сниться, нібито в її лівий бік увійшов білий слон з шістьма бивнями, який блукав золотою горою. Цариця прокидається; цар скликає придворних астрологів, і ті розтлумачують йому, що цариця народить сина, який або стане владарем світу, або Буддою, Пробудженим, Просвітленим — якому судилося стати спасителем усього людства. Цар, звичайно, обирає першу долю: він воліє, щоб його син зробився владарем світу.

Повернімося до такої подробиці, як білий слон із шістьма бивнями. Ольденберг зазначає, що слон в Індії звичайна домашня тварина. Білий колір завжди символізує невинність. Чому шість бивнів? Слід пам'ятати (варто було б звернутися колись до історії), що число шість — для нас сумнівне й певним чином незручне (оскільки ми віддаємо перевагу числам три або сім), не є таким в Індії, де вважається, що простір має шість вимірів — вгорі, внизу, позаду, попереду, праворуч, ліворуч. Білий слон із шістьма бивнями для індусів не дивина.

Цар скликає магів, і цариця народжує, не відчувши болю. Смоківниця нахиляє гілля, щоб їй допомогти. Народившись, хлопчик стає на ноги, робить чотири кроки — на Північ, Південь, Схід і Захід, а тоді промовляє лев'ячим голосом: «Я незрівнянний, це моє останнє народження». Індуси вірять у нескінченне число попередніх народжень. Принц підростає, він найкращий лучник, найкращий вершник, найкращий плавець, найкращий атлет, найкращий каліграф, він спростовує всіх книжників (згадаймо Ісуса й книжників). У шістнадцять років він одружується.

Батько знає (астрологи попередили його), що синові загрожує небезпека стати Буддою, спасителем людства, якщо той пізнає чотири явища: старість, хворобу, смерть і аскетизм. Тож цар зачинає сина в палаці, надає йому гарем (я не називатиму кількості жінок, бо це вочевидь індуське перебільшення). Втім, чого б не назвати: їх було вісімдесят чотири тисячі.

Принц провадить щасливе життя; він не здогадується, що в світі існують страждання, бо від нього приховують старість, хворобу й смерть. Одного визначеного долею дня він виїздить у кареті через одну з чотирьох брам прямокутного палацу. Скажімо, через північну браму. Подолавши певну відстань, принц помічає чоловіка, не схожого на всіх, кого бачив доти, — скоцюрбленого, зморшкуватого, лисого. Чоловік насилу шкандибає, спираючись на ціпок. Принц запитує, хто ця людина, якщо взагалі людина. Візник відповідає, що це старий, і що всі ми зробимося такими, якщо доживемо до старості.

Засмучений принц повертається до палацу. Через шість днів він виїздить знову, цього разу через південну браму. В якомусь рівчаку принц помічає ще більш дивного чоловіка з білуватою шкірою й помарнілим від прокази лицем. Принц запитує, хто ця людина, якщо взагалі людина. Візник відповідає, що це хворий, і що всі ми зробимося такими, якщо житимемо далі.

Вельми стурбований принц повертається до палацу. Через шість днів він виїздить знову і помічає чоловіка, який мовби спить, але його колір такий, наче він не з цього світу. Чоловіка несуть інші люди. Принц запитує, хто це. Візник відповідає, що небіжчик, і що всі ми колись помремо.

Принц у розпачі. Йому відкрилися три жахливі істини: старість, хвороба і смерть. Він виїздить учетверте. Бачить майже голого чоловіка, чиє лице зберігає цілковитий спокій. Принц запитує, хто він. І чує у відповідь, що це аскет — людина, яка відмовилася від усього й досягла блаженства.

Принц, який доти гараздував, вирішує кинути все. Буддизм постулює, що аскетизм доречний лише тоді, коли людина пізнала життя. Він не постулює, що починати слід з відмовлянь. Треба спити повну чашу життя, а потім розчаруватися в ньому, але тільки пізнавши його.

Принц вирішує стати Буддою. В цю мить принцові повідомляють новину: його дружина Яшодхара народила сина. Принц вигукує: «Закову скуто». Він має на увазі сина, який прив'яже його до життя. Тому хлопчика нарекають Заковою. Сіддгартха у своєму гаремі; він дивиться на жінок — молодих і вродливих, а бачить їх старими, потворними, хворими на проказу. Він іде до покою своєї дружини. Та спить із сином на руках. Сіддгартха хоче поцілувати її, але розуміє, що — якщо поцілує — не зможе її зректися, і йде.

Він шукає наставників. Ця частина життєпису, можливо, не відповідає легенді. Навіщо являти його учнем наставників, яких він згодом покине? Наставники навчають його аскетизму, і Сіддгартха довго вправляється в ньому. І ось він лежить серед поля, його тіло нерухоме, і боги, які споглядають його з тридцяти трьох небес, гадають, буцімто він помер. Однак наймудріший з-поміж них мовить: «Ні, він не помер; він стане Буддою». Принц прокидаєть-



ся, біжить до струмка, що тече неподалік, бере трохи їжі й сідає під священною смоківницею — деревом закону, могли б сказати ми.

Далі відбувається магічне дійство, що має відповідник у Євангелії, — боротьба з дияволом. Ім'я диявола Мара. Ми вже розглядали слово *nightmare* (демон ночі). Диявол почувається владарем світу, але тепер йому загрожує небезпека, тож він виходить з палацу. Струни на його музичних інструментах обірвані, вода у водоймах висохла. Диявол збирає військо, сідає верхи на слона в бозна-скільки миль заввишки, збільшує кількість своїх рук, своєї зброї й атакує принца. Принц надвечір сидить під деревом знання, що народилося водночас із ним.

Диявол і його військо тигрів, левів, верблюдів, слонів і потвор пускають у принца стріли. Долетівши до нього, ті обертаються на квіти. В нього жбурляють вогняні гори, які утворюють балдахін над його головою. Нерухомий принц, схрестивши руки на грудях, поринув у медитацію. Ймовірно, він і не знає, що його атакують. До заходу сонця диявол переможений. Далі триває довга ніч медитації. Коли розвиднюється, Сіддгартха вже не Сіддгартха. Він Будда, який досягнув нірвани.

Він вирішує проповідувати закон. Будда підводиться: він урятований і хоче врятувати всіх інших. Свою найпершу проповідь він виголошує в парку газелей у Варанасі. Потім Будда проголошує іншу проповідь — про вогонь, в якій мовить, що все палає: душі, тіла, геть усе охоплено вогнем. Приблизно тоді ж Геракліт з Ефесу висловив думку, що все є вогнем.

Його закон не є законом аскетизму, оскільки для Будди аскетизм — помилка. Людина не повинна віддаватися ані плотському життю, бо плотське життя нище, негідне, ганебне та болісне, ані аскетизму, також негідному та болісному. Він проповідує серединний шлях (згідно з богословською термінологією); він досягнув нірвани і понад

сорок років присвячує проповідництву. Будда міг би стати безсмертним, однак обирає мить, коли помре, маючи вже численних учнів.

Він помирає в оселі одного коваля, оточений учнями. Ті в розпачі. Що вони робитимуть без нього? Будда відповідає їм, що його не існує, що він такий самий, як вони, такий же примарний і смертний, як вони, але він залишає їм свій Закон. Тут ми спостерігаємо велику відмінність між Буддою та Ісусом. Здається, Ісус каже своїм учням, що де зійдуться двоє з них, він буде третім. Будда ж говорить: я залишаю вам Закон. Тобто найпершою проповіддю він пустив у дію механізм Закону. Згодом з'явиться історія буддизму. Явищ чимало: ламаїзм, магічний буддизм, махаяна, або велика колісниця, що йде за хінаяною, малою колісницею, дзен буддизм у Японії.

На мою думку, якщо існують два подібні між собою, майже ідентичні різновиди буддизму, то це той, який проповідував Будда, і те вчення, що викладається нині у Китаї та Японії, тобто дзен буддизм. Усе інше — міфологічні вкраплення, легенди. Деякі з цих легенд цікаві. Відомо, що Будда міг творити чуда, але, як і Ісусові, йому були гидкі чуда, йому було гидко їх творити. Вони здавалися йому вульгарним похваланням. Я переповім одну історію: про сандалову чашу.

В якомусь індійському місті один купець велить вирізьбити з цурпалка сандалового дерева чашу. А тоді ставить її на верхів'я кількох тростин бамбуку, що ростуть одна біля одної. Купець обіцяє віддати сандалову чашу тому, хто до неї дотягнеться. Якись люди намагаються підкупити купця, щоб той підтвердив, нібито їм це вдалося. Купець відмовляється, і тоді з'являється один із молодших учнів Будди. Його ім'я згадується лише в цьому епізоді. Учень піднімається в повітря, шість разів облітає чашу, бере її й віддає купцю. Дізнавшись про це, Будда проганяє учня через такий легковажний вчинок.

Однак Будда й сам творив чуда. Приміром, ось таке чудо чемності. Будда повинен перетнути опівдні пустелю. Боги зі своїх тридцяти трьох небес кидають йому кожен по парасольці. Будда, щоб не образити нікого з богів, множить до тридцяти трьох, і таким чином кожен бог споглядає згори Будду під захисною парасолькою, яку щойно йому кинув.

Серед діянь Будди є одне, що має на меті просвітлення: це притча про стрілу. Одного чоловіка поранили в битві, але він не дозволяє висмикнути стрілу з рани. Спершу він хоче взнати ім'я лучника, та з якої він касти, та з чого зроблена стріла, та де саме стояв лучник, та яка довжина стріли. Поки ці питання з'ясовують, чоловік помирає. «Натомість я, — мовить Будда, — вчу висмикувати стрілу». Що таке стріла? Це цілий всесвіт. Стріла — уособлення «Я», уособлення всього, що в нас устроєно. Будда говорить, що ми не повинні гаяти час на несуттєві питання. Приміром, скінченний чи нескінченний всесвіт? Чи житиме Будда після нірвани? Все це не має значення. Важливо висмикнути з себе стрілу. Йдеться про заклинання, про закон спасіння.

Будда мовить: «Як великий океан має один смак — смак солі, так і смак закону є смаком спасіння». Закон, якого він навчає, великий, наче море, але має один смак: смак спасіння. Певна річ, послідовники багато що загубили (чи, може, знайшли) у метафізичних дискусіях. Мета буддизму не в цьому. Буддист може сповідувати будь-яку релігію, але він повинен дотримуватися цього закону. Важать спасіння і Чотири шляхетні істини: страждання, причина страждання, зцілення від страждання та засіб зцілення. Наприкінці чекає нірвана. Порядок істин не має значення. Говорилося, що вони відповідають давній медичній легенді, в якій мовиться про хворобу, діагноз, курс лікування та одужання. У цьому випадку одужанням є нірвана.

Тепер ми дійшли до складного. До того, що наш західний розум зазвичай відкидає. До переселення душ, яке для нас є поняттям передусім поетичним. Переселяється не душа, оскільки буддизм відкидає існування душі, переселяється карма, тобто свого роду ментальна структура, яка переселяється безліч разів. На Заході ця ідея пов'язана з різними мислителями, передусім з Піфагором. Піфагор упізнав щит, яким він під іншим іменем бився під час Троянської війни. У десятій книзі Платонової «Держави» розповідається про сон Ера. Цей воїн бачить душі, які — перш ніж напитися з річки Забуття — обирають свої долі. Агамемнон хоче стати орлом, Орфей — лебедем, а Одисей, який колись сказав, що його ім'я Ніхто, воліє зробитися найскромнішим і найнепомітнішим з людей.

У Емпедокла з Акраганта є текст, де він згадує свої попередні життя. «Я був дівчиною, гілкою дерева, оленем і німою рибою, що з'являється з моря». Цезар приписує це вчення друїдам. Кельтський поет Тальєсин проголошує, що в усьому світі немає такої форми, якою б не був він сам: «Я був полководцем у битві, був мечем у руці, був мостом через шістдесят річок, був зачарованим у морській піняві, був зорею, світлом, деревом, словом у книзі, був спочатку книгою». У Даріо є вірш (можливо, найкращий з його віршів), що починається так: «Я був воїном, який спав у ліжку// Клеопатри, цариці...»

Перевтілення було великою темою в літературі. Ми надибуємо його у містиків. Плотін каже, що переходити з одного життя в інше, це однаково що спати в різних ліжках у різних кімнатах. Мабуть, усі ми мали колись відчуття, нібито переживали щось подібне в одному з попередніх життів. У чарівній поезії Данте Габрієля Росетті «*Sudden light*»\* читаємо *I have been here before* («Я був тут колись»). Він звертається до жінки, яка належала або належатиме йому, і каже: «Ти вже була моєю і вже була моєю безліч

\* «Несподіване світло» (англ.).

разів і будеш моєю до нескінченності». Це приводить нас до вельми близької до буддизму теорії циклічності, яку Святий Августин спростував у «Градї Божому».

Адже до стоїків та піфагорійців дійшла звістка про індуське вчення, за яким світ складається з нескінченної кількості циклів, що вимірюються *кальпами*. Кальпа захоплює уяву людей. Уявімо залізну стіну заввишки в шістнадцять миль, яку кожні шістсот років протирає ангел. Він протирає її найтоншою тканкою з Варанасі. Коли тканка зітреться, стіна заввишки в шістнадцять миль перейде до першого дня іншої кальпи; боги також живуть стільки, скільки й кальпи, а потім помирають.

Історія всесвіту поділена на цикли, і в цих циклах є тривалі затемнення, під час яких немає нічого або залишаються тільки слова Вед. Ці слова — архетипи для створення речей. Божество Брахма також помирає і відроджується. У певний патетичний момент Брахма опиняється в палаці. Він відродився після однієї такої кальпи, після такого затемнення. Він обходить порожні кімнати. Думає про інших богів. Інші боги з'являються за його наказом, певні, що Брахма створив їх, бо вони були тут раніше.

Розгляньмо цю версію створення світу. В буддизмі немає Бога, або може бути Бог, однак головне не це. Головне, щоб ми вірили, що наша доля визначена наперед нашою *кармою* чи то *карманом*\*. Якщо мені випало народитися 1899 року в Буенос-Айресі, якщо мені випало бути сліпим, якщо мені випало сьогодні ввечері читати вам цю лекцію, то все це є наслідком мого попереднього життя. У моєму житті немає жодної події, яка не була б визначена наперед моїм попереднім життям. Це і зветься кармою. Карма, я вже сказав про це, є ментальною структурою, найтоншою ментальною структурою.

Кожну мить свого життя ми тчемо та переплітаємо. Тчуть не тільки наші волевиявлення, наші дії, наші на-

\* Справа, дія, праця (санскрит).

півсни, наші сни, наше пів-неспання: ми — тчемо безпервно. Коли ми помираємо, народжується інша істота, яка успадковує нашу карму.

Дойссен, залюблений у буддизм учень Шопенгауера, оповідає, що зустрів у Індії сліпого жебрака й пожалів його. Жебрак відказав: «Якщо я народився сліпий, то це через гріхи, які скоїв у попередньому житті; те, що я сліпий, справедливо». Люди приймають біль. Ганді опирався створенню лікарень, наголошуючи, що лікарні та благодійництво лише відтермінують сплату боргу, і що не треба допомагати іншим: якщо інші страждають, то вони мусять страждати, бо це розплата за гріхи, а якщо я їм допомагаю, то таким чином відтерміную цю розплату.

Карма — суворий закон, який, однак, має цікавий математичний наслідок: якщо моє нинішнє життя визначене наперед попереднім, то це попереднє життя було визначене іншим, а воно ще іншим, і так до нескінченності. Тобто літера *z* була визначена наперед літерою *y*, літера *y* — літерою *x*, літера *x* — літерою *v*, літера *v* — літерою *u*: хіба що такий алфавіт має кінець, але не має початку. Буддисти та й узагалі індузи вірять у нескінченну теперішність; вірять, що до нинішнього моменту минув нескінченний час; і говорячи *нескінченний*, я не маю на увазі *невизначений*, *незліченний* — я маю на увазі саме *нескінченний*.

З шести дозволених людям доль (хтось може бути дияволом, хтось — рослиною, хтось — твариною) бути людиною найважче, і ми мусимо скористатися цим для свого спасіння.

Будда уявляє в морській глибині черепаху, а на поверхні — плаваючу обручку. Кожні шістсот років черепаха витикає голову, але дуже рідко її голова витикається через обручку. Будда мовить: «те, що ми стаємо людьми, трапляється так само рідко, як черепаці вдається виткнути голову через обручку. Ми повинні скористатися тим, що ми люди, аби досягти нірвани».

Що є причиною страждань, причиною життя, якщо ми відкидаємо концепт Бога, якщо немає уособленого Бога, який створює Всесвіт? Цим концептом є те, що Будда називає *дзен*. Слово *дзен* може видатися нам дивним, але порівняймо його з іншими, відомими нам словами.

Поміркуймо, приміром, про *волю* Шопенгауера.

Шопенгауер сприймає світ як волю та уявлення.

Світ як воля та уявлення. Існує воля, що втілюється в кожному з нас і виробляє уявлення, яке є світом. Це ми знаходимо в інших філософів під різними назвами. Бергсон говорить про життєвий дух, Бернард Шоу про життєву силу, але це те саме. Проте існує одна відмінність: для Бергсона й Шоу це сили, які повинні утвердитися, ми мусимо й далі снити світом, створювати світ. Для Шопенгауера, для похмурого Шопенгауера (і для Будди) світ — це сон, ми повинні припинити снити ним, і прийти до цього можна завдяки тривалим вправлінням. Спочатку нас чекає страждання, що перетвориться на дзен. І дзен дає життя, але життя є неминуче нещасливим; бо що таке життя? Жити означає народитися, старіти, хворіти, померти, а ще інші лиха й серед них одне дуже патетичне, а для Будди одне з найбільш патетичних: не бути з тими, кого ми любимо.

Ми мусимо відмовитися від пристрасті. Самогубство марне, бо це пристрастний вчинок. Людина, яка вчиняє самогубство, перебуває у світі снів. Ми повинні усвідомити, що світ — видіння, сон, що життя — це сон. Але ми повинні глибоко це відчувати, прийти до цього шляхом вправлень з медитації. У буддистських монастирях одне з вправлень таке: неофіт мусить сповна прожити кожную мить життя. Він повинен думати: «зараз полудень, зараз я перетинаю подвір'я, зараз я зустріну зверхника» й водночас повинен думати, що полудень, подвір'я та зверхник примарні, такі ж примарні, як він сам і його думки. Адже буддизм заперечує «Я». Одним із головних розчарувань є розчарування

в «Я». Щодо цього буддизм збігається з Г'юмом, Шопенгауером і нашим Маседоніо Фернандесом. Суб'єкта не існує, існує низка ментальних станів. Коли я кажу «я думаю», то припускаюся помилки, бо припускаю наявність сталого суб'єкта, а також діяльність цього суб'єкта — мислення. Це не так. Слід казати, — наголошує Г'юм, — не «я думаю», а «думається», як кажуть «дощить». Говорячи «дощить», ми не маємо на увазі, що дощ виконує якусь дію; ні, просто щось відбувається. Так само, як ми мовимо «гаряче», «холодно», «дощить», слід казати «думається», «болить», уникаючи суб'єктності.

У буддистських монастирях новонавернених змушують дотримуватися дуже суворої дисципліни. Вони можуть залишити монастир будь-якої миті. «Їхніх імен навіть не записують», — підказує мені Марія Кодама. Неофіт приходить до монастиря, і йому доручають тяжку роботу. Він засинає, а через чверть години його будять; він мусить мити, прибирати, а якщо засне, дістане фізичне покарання. Таким чином він весь час змушений думати: не про свої гріхи, а про примарність усього. Він повинен нескінченно вправлятися в нереальності.

Тепер ми підійшли до дзен буддизму й до Бодгідгарми. Бодгідгарма у шостому сторіччі був першим місіонером. Бодгідгарма подорожує з Індії до Китаю, де зустрічає імператора, який розвинув буддизм; той перелічує монастирі та святилища й повідомляє Бодгідгармі кількість новонавернених. У відповідь Бодгідгарма каже: «Все це належить примарному світові; монастирі та ченці такі ж примарні, як ти і я». Потім він іде медитувати й сідає, притулившись до стіни.

Вчення досягає Японії й розгалужується на різні секти. Найзнаменитіша серед них — дзен. У дзен буддизмі винайшли процедуру, щоб досягти провітлення. Це можливо лише після років медитації. Це приходить раптово; тут не йдеться про низку силогізмів. Людина повинна раптом



відчути істину. Процедура ця зветься *саторі* і є актом раптовим, підсвідомим.

Ми завжди думаємо такими термінами, як «суб'єкт», «об'єкт», «причина», «наслідок», «логічно», «нелогічно», думаємо про щось одне і про щось йому протилежне; ми повинні відкинути ці категорії. Знавці дзен напучають, що досягти істини можна завдяки раптовій інтуїції, через відповідь, позбавлену логіки. Неофіт запитує наставника, ким є Будда. Наставник відповідає: «Кипарис — це сад». Відповідь така нелогічна, що здатна пробудити істину. Неофіт запитує, чому Бодгідгарма прийшов з Заходу. Наставник може відповісти: «Три фунти полотна». Ці слова не містять алегоричного сенсу; це безглузда відповідь, покликана збудити раптом інтуїцію. Це може бути також удар. Учень може про щось запитати, а наставник відповісти ударом. Існує одна оповідка — звісно, це вигадка — про Бодгідгарму.

Бодгідгарму супроводив учень, який весь час його про щось запитував, але Бодгідгарма не відповідав. Учень намагався медитувати, а через якийсь час відтяв собі ліву руку й постав перед наставником, доводячи в такий спосіб своє бажання бути його учнем. На доказ свого наміру він навмисне відтяв собі руку. Учитель, не звертаючи уваги на його вчинок, який зрештою був дією фізичною, дією примарною, мовив: «Чого ти хочеш?» «Я довго шукав свій розум, але не знайшов», — озвався учень. «Ти не знайшов його, бо не маєш», — підсумував учитель. І тієї ж таки миті учень усвідомив істину, усвідомив, що «Я» не існує, що все примарне. Приблизно в цьому і полягає найголовніше у вченні дзен.

Надзвичайно важко викласти якусь релігію, а надто коли ти її не сповідуєш. Гадаю, важливим є не наше захоплення буддизмом як набором легенд, а наше розуміння його як дисципліни. Як дисципліни доступної, яка не вимагає від нас аскетизму. Буддизм не дозволяє нам і пори-

нути в плотське життя. Він вимагає від нас медитації, але медитації не про наші гріхи, не про наше минуле життя.

Однією з тем медитації у дзен буддизмі є роздуми про те, що наше минуле життя було примарним. Якби я був буддистським ченцем, то думав би зараз про те, що щойно почав жити, що все попереднє життя Борхеса було сном, що вся всесвітня історія була сном. Завдяки інтелектуальним вправлінням ми звільняємося від дзен. Усвідомивши, що «Я» не існує, ми вже не думатимемо, що «Я» може бути щасливим або що наш обов'язок зробити його щасливим. Ми прийдемо до стану спокою. Це не означає, нібито нірвана тотожна сприйняттю думки, і що доказом цього може слугувати легенда про Будду. Сидячи під священною смоківницею, Будда досягає нірвани, а проте протягом багатьох років він і далі живе та проповідує.

Що означає досягти нірвани? Просто, що відтепер наші вчинки не відкидатимуть тіні. Поки ми перебуваємо в цьому світі, ми прив'язані до карми. Кожен наш вчинок тче цю ментальну структуру, що зветься кармою. Коли ми досягаємо нірвани, наші вчинки вже не відкидають тіні, ми вільні. Святий Августин мовив, що коли ми спаслися, то вже не мусимо думати ні про зло, ні про добро. Ми робитимемо добро, не замислюючись над цим.

Що таке нірвана? Добру частину уваги, яку на Заході привернув буддизм, він завдячує цьому красивому слову. Здається неможливим, щоб слово «нірвана» не містило чогось чудового. Що таке «нірвана» дослівно? Це умирання, угасання. Припускалося, що коли хтось досягає нірвани, він угасає. А коли помирає, це велика нірвана — умирання. Всупереч такій інтерпретації один австрійський сходознавець зауважив, що Будда вдавався до тогочасної фізики, а поняття угасання тоді не було таким самим, як зараз: вважалося, що вогонь, коли гасне, не зникає. Вважалося, що вогонь продовжує жити, що він триває в іншому стані, тому слово «нірвана» не означало обов'язково

умирання. Воно може означати, що ми триваємо в інший спосіб. У спосіб, незбагнений для нас. Узагалі метафори містиків — це метафори провісницькі, але буддистські не такі. Коли мовиться про нірвану, не мовиться про вино нірвани чи троянду нірвани, чи обійми нірвани. Її порівнюють радше з островом. З островом, незрушним під час бурі. Її порівнюють з високою вежею або із садом. Це щось таке, що існує самотійно, поза нами.

Моя сьогоднішня розповідь фрагментарна. Було б безглуздо викладати вчення — якому я присвятив стільки років і в якому так мало тямлю — з наміром продемонструвати музейний експонат. Для мене буддизм — не музейний експонат: це путь спасіння. Не для мене, але для мільйонів людей. Це найпоширеніша в світі релігія, і — гадаю — я з належною поштивістю виклав її цього вечора.

## Поезія

Ірландський пантеїст Скот Еріугена сказав, що Святе Письмо містить нескінченну кількість смислів і порівняв його з багатобарвним пір'ям павича. Через кілька століть іспанський кабаліст прорік, що Бог створив Святе Письмо для кожного з Ізраїлевих синів, а відтак Біблій існує стільки, скільки й її читачів. З цим можна погодитися, якщо взяти до уваги, що Він автор і Біблії, і долі кожного з її читачів. Ці два судження — про багатобарвне пір'я павича Скота Еріугени і про відповідність кількості Біблій кількості її читачів — можна вважати двома доказами: кельтської уяви — перше й східної уяви — друге. Наважуся, однак, зауважити, що обидва вони точні не лише щодо Святого Письма, а й щодо будь-якої книги, вартої того, щоб її перечитувати.

Емерсон зазначив, що бібліотека — це чарівний кабінет із багатьма зачарованими душами. Вони прокидаються, коли ми кличемо їх; поки ми не розкриємо книжки, вона — в буквальному, просторовому сенсі слова — є предметом, однією з-поміж інших речей. Коли ж розкриємо, коли книжка знаходить читача, відбувається естетична подія. І — варто додати — та ж таки книжка змінюється для самого читача, бо змінюємося ми, бо ми (тут я хочу навести улюблену цитату) є рікою Геракліта, який мовив, що сьогодні людина не та сама, якою була вчора, а завтра буде не такою, як сьогодні. Ми безперервно змінюємося, і можна стверджувати, що кожне прочитання книжки, кож-

не нове її прочитання, кожний спогад про це прочитання оновлюють текст. Текст також є плінною рікою Геракліта.

Це може привести нас до теорії Кроче (можливо, не найбільш глибокої, зате, поза сумнівом, найменш згубної) про те, що література є експресією. Це приводить нас до іншої теорії Кроче, про яку зазвичай забувають: якщо, література є експресією, а література створена зі слів, то мова також є естетичним явищем. Це щось таке, з чим нам важко погодитися: думка, нібито мова є естетичним явищем. Майже ніхто не сповідує теорії Кроче, але всі постійно до неї вдаються.

Ми кажемо, що іспанська мова мелодійна, англійська — багатозвучна, латина має виняткове достоїнство, якого прагнуть усі мови, що виникли згодом: тобто до мов ми застосовуємо естетичні категорії. Помилково вважається, нібито мова відповідає дійсності, чи то загадково-му явищу, яке ми називаємо дійсністю. Правда полягає в тому, що мова — це дещо зовсім інше.

Подумаймо про щось жовте, блискуче, мінливе; це щось часом перебуває на небі, і воно кругле, іншим разом — дугоподібне, воно зростає і зменшується. Хтось — ми ніколи не визнаємо імені цього хтось — наш предок, наш спільний предок, назвав це щось словом *luna*<sup>\*</sup>, словом різним у різних мовах і по-різному вдалим. Як на мене, грецьке слово *selene* надто складне для місяця, в англійському *moon* є щось повільне, щось таке, що зобов'язує голос до несквапності, яка личить місяцю, щось схоже на місяць уповні, бо воно майже кругле — починається майже з тієї самої літери, якою завершується. Що ж до слова *luna*, то це чудове слово, яке ми успадкували від латини, спільне для нашої мови й італійської, складається з двох складів, з двох частин, що, можливо, є зайвим. Португальське *lua* здається менш вдалим; у французькому *lune* вчувається щось загадкове.

\* Місяць (ісп.) — в іспанській мові іменник жіночого роду.

Та оскільки ми розмовляємо по-іспанському, зупинімося на слові *luna*. Подумаймо про те, що хтось колись вигадав слово *luna*. Безперечно, перша вигадка могла бути цілком інакшою. Чому б нам не зупинитися на першій людині, яка так чи інакше вимовила слово *luna*?

Є одна метафора, яку я наводив багато разів (вибачте мені монотонність, але я маю стару пам'ять, якій понад сімдесят років), — це перська метафора, яка говорить, що місяць є дзеркалом часу. Вислів «дзеркало часу» відтворює ламкість місяця, але й вічність також. У цьому суперечність місяця, такого прозорого, такого незначущого, а проте вимірюваного вічністю.

Німецькою слово *luna* чоловічого роду. Тож Ніцше мав можливість завважити, що місяць — чернець, який задродивиться на землю, або кіт (*Kater*), який топче зоряний килим. Граматична категорія роду також впливає на поезію. Сказати «місяць» чи сказати «дзеркало часу» — це дві естетичні дії, хіба що друга є дією другого порядку, оскільки вираз «дзеркало часу» складається з двох частин, а «luna», мабуть, слово більш точне, яке краще розкриває поняття «місяць». Кожне слово є поетичним твором.

Вважається, що проза ближча до дійсності, ніж поезія. Гадаю, це не так. Існує приписуване прозаїку Орасіо Кірозі твердження, згідно з яким, коли холодний вітер дме з боку річки, слід писати просто: *холодний вітер дме з боку річки*. Кірога, якщо це справді його слова, либонь забув, що цей вираз так само далекий від дійсності, як і холодний вітер, що дме з боку річки. Що ми тут відчуваємо? Відчуваємо рух повітря, який називаємо вітром; відчуваємо, що цей вітер дме в певному напрямку, з боку річки. І з усього цього вибудовуємо щось таке складне, наче якийсь вірш Гонгори чи вислів Джойса. Повернімося до фрази «*вітер дме з боку річки*». Ми створюємо підмет: *вітер*, присудок: *дме* та обставину *з боку річки*. Все це далеке від дійсності; дійсність — це щось набагато простіше. Ця обрана Кіро-

гою начебто прозаїчна, навмисно прозаїчна звичайна фраза насправді є складною, є структурою.

Візьмімо знаменитий рядок Кардуччі «зелена тиша полів». Можна подумати, ніби тут укралася помилка, ніби Кардуччі поставив епітет не на те місце, він би мав написати «тиша зелених полів». Лукаво чи пишномовно він переставив епітет і мовив про зелену тишу полів. Перейдімо до сприйняття дійсності. Що таке наше сприйняття? Ми відчуваємо водночас багато речей. (Слово *річ*, можливо, занадто субстантивне). Відчуваємо поле, широчінь поля, відчуваємо зелений колір і тишу. Самий лише факт, що для *тиші* знайшлося якесь слово, є естетичним образом. Вжити слово «тиша» до тієї обставини, що поле безгомінне, це вже естетична дія, поза сумнівом, смілива для свого часу. Коли Кардуччі мовить «зелена тиша полів», він говорить щось близьке й водночас вельми далеке від тієї безпосередньої дійсності, як коли б він сказав «тиша зелених полів».

Існує й інший знаменитий приклад цієї фігури мови — неперевершений рядок Вергілія *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* («Йшли у самотній ночі крізь пільму вони»)\*. Облишмо *per umbram*, що закруглює вірш, і розгляньмо «йшли у самотній ночі вони» (Еней і Сивіла). Слово «самотній» (*sola*) у латинському тексті звучить сильніше, бо стоїть перед словом «крізь» (*sub*) *sola sub*. Нам могло б здатися, що тут змінено порядок слів, адже природно було б сказати «йшли самотні крізь пільму ночі». Спробуймо, однак, відтворити цей образ, подумаймо про Енея й Сивілу, і ми завважимо, що образ «йшли у самотній ночі крізь пільму вони» такий же близький нам, як і якби ми сказали «йшли самотні крізь пільму ночі вони».

Мова — творіння естетичне. Гадаю, щодо цього не може бути жодних сумнівів, і одним із доказів цього є те, що коли ми вивчаємо якусь мову, коли мусимо розглядати

\* Вергілій «Енеїда» (кн.6: 268, переклад Михайла Білика).

слова зблизка, ми сприймаємо їх як красиві чи некрасиві. Вивчаючи мову, людина розглядає слова через лупу й думає: це слово некрасиве, це гарне, це занадто важке. Цього не відбувається з рідною мовою, де слова не здаються нам відокремленими від дискурсу.

Поезія, каже Кроче, це експресія, якщо вірш є експресією, якщо кожна зі складових частин вірша, кожне його слово є експресивними самі по собі. Ви скажете, що це загальник, що це загальновідомо. Але справа в тому, що поезія — це не книжки в бібліотеці, не книжки в чарівному кабінеті Емерсона.

Поезія — це зустріч читача з книгою, це відкриття книги. Існує й інший естетичний досвід, що є миттю — також дивовижною, — коли поет задумує твір, коли він відкриває чи вигадує твір. Як відомо, в латині дієслова «вигадувати» й «відкривати» — синоніми. Все це узгоджується з теорією Платона, з його твердженням, що «вигадувати», «відкривати» означає «згадувати». Френсіс Бекон додає, що, якщо «вчити» означає «згадувати», то «не знати» — це те саме «що спромогтися забути»; все збігається, нам залишається тільки пересвідчитися в цьому.

Коли я щось пишу, у мене таке відчуття, ніби це «щось» уже існувало в мені раніше. Я відштовхуюсь від загального уявлення; знаю більш-менш початок і кінець, а потім відкриваю проміжні частини; однак у мене немає відчуття, буцімто я їх вигадую, буцімто вони залежать від моєї волі; такі-от справи. Вони такі, але приховані, і як поет я повинен їх відкрити.

Бредлі зазначив, що однією з функцій поезії є справляти враження, не відкривати щось нове, а нагадувати про щось забуте. Читаючи гарний вірш, ми думаємо, що теж могли б його написати, що цей вірш уже існував в нас раніше. Це веде нас до Платонового визначення поезії: *ця річ легка, крилата і священна*. Таке визначення неточне, оскільки легкою, крилатою і священною могла б бути му-



зика (хіба що поезія є формою музики). Однак Платон, визначаючи поезію, зробив дещо набагато більше: він дав нам взірць поезії. Ми можемо дійти думки, що поезія — це естетичний досвід: це щось на кшталт революції у вивченні поезії.

Я викладав англійську літературу на факультеті філософії і філології університету Буенос-Айреса й намагався по можливості оминати історію літератури. Коли мої студенти просили дати їм бібліографію, я відповідав: «бібліографія не має значення; зрештою Шекспір гадки не мав про бібліографію шекспірознавства». Джонсон не міг передбачити, які книжки писатимуть про нього. «Чому б вам не вивчати безпосередньо тексти? Якщо ви тішитесь цими текстами, добре; якщо не тішитесь, облиште їх, адже ідея обов'язкового читання безглузда: це однаково, що говорити про обов'язкове щастя. Гадаю, поезія — це щось таке, що відчувається, і якщо ви не відчуваєте поезії, не відчуваєте краси, якщо оповідання не викликає у вас бажання взнати, що сталося потім, тоді автор писав це не для вас. Облиште це, адже література досить багата, щоб запропонувати вам автора, гідного вашої уваги або негідного вашої уваги сьогодні, але якого ви прочитаєте завтра».

Так я вчив їх, зважаючи на естетичний фактор, який не потребує визначення. Естетичний фактор — це щось таке очевидне, таке безпосереднє, таке непевне, як любов, смак якогось плоду, вода. Ми відчуваємо поезію, як відчуваємо близькість жінки, як відчуваємо гору або затоку. Якщо ми відчуваємо її безпосередньо, навіщо розчиняти її в інших словах, поза сумнівом, слабших за наші відчуття?

Є люди, які погано відчувають поезію; зазвичай вони її викладають. Гадаю, я відчуваю поезію, але не викладав її; я не вчив моїх студентів любити той чи той текст; я навчав їх любити літературу, бачити в літературі форму щастя. Я майже нездатний мислити абстрактно, ви, мабуть, завва-

жили, що я постійно спираюся на якісь цитати й спогади. Краще, ніж говорити про поезію абстрактно, бо це було б різновидом нудьги або лінощів, візьмімо й дослідімо два іспаномовних тексти.

Я обрав два добре відомих тексти, бо, як уже казав, пам'ять зраджує мене, і я волію мати справу з текстом, який уже існує у вашій пам'яті. Розгляньмо знаменитий сонет Кеведо, присвячений донові Педро Тельєсу Хірону, герцогу Осунському. Я повільно прочитаю сонет, а потім ми повернемося до нього, рядок за рядком.

*Осуни дук, її заступник пильний,  
звитяжець задля рідної країни,  
смерть і тюрму прийняв од батьківщини,  
якій Фортуну підкорив, всесильний.*

*Свої й чужі краї у тузі спільній  
оплакували біль його кончини:  
поля фландрійські замість домовини,  
кривавий місяць — напис надмогильний.*

*Везувій, Етну запалило горе  
Трінарії\* та Партенопи\*\* враз;  
і сльози воїв розлились, як море.*

*Його на небі прихистив сам Марс,  
й привілля ремством повнили просторе  
Дунай і Рейн, і Тахо\*\*\*, і Маас\*\*\*\*. \*\*\*\*\**

Найперше, що кидається мені у вічі, — це письмова заява адвоката. Поет прагне захистити пам'ять герцога

---

\* Трінарія — давня назва Сицилії.

\*\* Партенопо — давня назва Неаполя.

\*\*\* Тахо — ріка, що тече в Іспанії та Португалії.

\*\*\*\* Маас (Мез) — ріка, що тече у Франції, Бельгії та Нідерландах.

\*\*\*\*\* Переклад Сергія Борщевського.

Осунського, який (про це він каже в іншому вірші) «вмер у тюрмі й лишився в'язнем мертвий».

Поет говорить, що Іспанія завдячує герцогові, який має перед нею великі військові заслуги і якому вона віддячила ув'язненням. Ці докази нікчемні, бо жодним чином не доводять, що герой не має якоїсь провини чи не заслужив на покарання. Однак

*Осуни дук, її заступник пильний,  
звитяжець задля рідної країни,  
смерть і тюрму прийняв од батьківщини,  
якій Фортуну підкорив, всесильний,*

а це демагогія. Я не висловлююсь ні за, ні проти сонету, а намагаюсь його аналізувати.

*Свої й чужі краї у тузі спільній  
оплакували біль його кончини.*

Ці два рядки не мають якогось значного поетичного навантаження; вони тут через необхідність написати сонет, а ще через потребу в римі. Кеведо наслідував складну форму італійського сонету, що вимагає чотирьох рим. Шекспір наслідував легшу форму елизаветинського сонету, що вимагає двох. Далі Кеведо додає:

*поля фландрійські замість домовини,  
кривавий місяць — напис надмогильний.*

Ось де найважливіше. Своїм багатством ці рядки завдячують двозначності. Я пригадую чимало дискусій стосовно інтерпретації цих рядків. Що означає «поля фландрійські замість домовини»? Ми можемо думати про поля Фландрії, про поля битв, які вів герцог. «Кривавий місяць — напис надмогильний» — один з найзнамениті-

ших рядків в іспанській мові. Що він означає? На думку спадає кривавий місяць, що згадується в Апокаліпсисі; червоний місяць над бойовищем, однак у Кеведо є й інший сонет, присвячений герцогові Осунському, де поет мовить: *«вже місяці у Тракії кривавим// затемненням діла твої означать»*. Мабуть, спочатку Кеведо думав про оттоманський прапор; кривавий місяць — це, напевно, червоний півмісяць. Гадаю, всі ми погодимося, що не варто відкидати жоден сенс; ми не стверджуватимемо, нібито Кеведо мав на думці діла бойові, перелік послуг герцога чи похід на Фландрію, або кривавий місяць над бойовищем чи турецький прапор. Кеведо відчував різні смисли. Ці рядки вдалі, бо вони двозначні.

Далі:

*Везувій, Етну запалило горе  
Трінарії та Пантенони враз.*

Тобто Неаполь запалив Везувій, а Сицилія — Етну. Цікаво, що він ужив ці давні назви, які мовби віддаляють усе від тодішніх, таких знаменитих назв.

*І сльози воїв розлились, як море.*

Перед нами ще один доказ того, що одна справа поезія і зовсім інша — раціональне відчуття; образ вояків, які плачуть так ревно, що їхні сльози обертаються на море, вочевидь абсурдний. Але не вірш, який має свої закони. *«Сльози воїв»*, особливо це слово *«воїв»*, вражають. *«Воїв»* дивовижне означення, застосоване до плачу.

Далі:

*Його на небі прихистив сам Марс.*

З точки зору логіки ми також не можемо виправдати цей рядок; безглуздо думати, що Марс помістив герцога

Осунського поруч із Цезарем. Це речення існує завдяки гіпербатону\*. Це пробний камінь поезії: рядок існує поза своїм сенсом.

*Й привілля ремством повнили просторе  
Дунай і Рейн, і Тахо, і Маас.*

Ці рядки багато років справляли на мене враження, а проте вони фальшиві по суті. Кеведо піддався думці про героя, оплакуваного тими місцями й тими річками, де він воював. Ми відчуваємо фальшивість цієї думки; було б природніше сказати правду, висловити те, що й, приміром, Вордсворт наприкінці того сонету, де він картає Дугласа, який наказав вирубати ліс. І мовить, що Дуглас зробив із лісом щось жахливе, він повалив шляхетне військо — «братство дерев поважних», однак, додає, що нам болить те зло, яке самій природі байдуже, бо річка Твід і зелені луки, і пагорби, і гори живуть далі. Вордсворт відчув, що правдою можна домогтися кращого ефекту. Кажучи правду, нам болить, що зрубали ці чудові дерева, але природі це байдуже. Природа знає (якщо тільки існує така сутність як природа), що вона може відновити їх, а річка тече собі далі.

Насправді Кеведо йшлося про річкові божества. Можливо, більш поетичною була б думка, що річкам, де воював герцог, його смерть була байдужою. Однак Кеведо хотів написати елегію, вірш на смерть людини. Що таке смерть людини? З нею помирає її неповторне обличчя, і з нею помирають тисячі обставин, тисячі спогадів. Спогади дитинства й людські, аж занадто людські риси. Здається, Кеведо нічого цього не відчуває. У тюрмі помер його друг, герцог Осунський, і Кеведо пише цей сонет безпристрасно; ми відчуваємо його цілковиту байдужість. Він пише

---

\* Гіпербатон — фігура мови, коли тема висловлювання виділяється шляхом постановки на початок або кінець фрази.

це як таке собі оскарження держави, що засудила герцога до ув'язнення. Могло б здатися, що він не любить герцога Осунського; в кожному разі він не змушує нас його полюбити. А проте це один з найвеличніших сонетів, написаних нашою мовою.

Переїдімо до іншого, що належить перу Енріке Банчса. Безглуздо стверджувати, нібито Банчс кращий поет, ніж Кеведо. Та й яке значення мають такі порівняння?

Розгляньмо цей сонет Банчса і в чому полягає його чарівність:

*Гостинне і правдиве в відбитті,  
де видимість прагне бути, тінню  
усе живе, це люстро в темноті  
тотожне місяцевому промінню.*

*Йому світіння лампи смеркома  
пишноти надає, й жалю несміла  
троянда, що зі склянки крадькома  
у нього зазирає, помарніла.*

*Подвоює мій біль воно, бліде,  
але й все любе — сад душі духмянний,  
й чекає, мабуть, дня, коли ввійде*

*в його примарний спокій Гість жаданий,  
й відіб'є люстро, освітивши ніч,  
сплетіння рук і близькість двох облич\*.*

Це вельми дивний сонет, бо його герой — не люстро: існує таємничий герой, про якого ми дізнаємося наприкінці. Перед нами насамперед напрочуд поетична тема: люстро, що подвоює видимість речей:

---

\* Переклад Сергія Борщевського.

*де видимістю прагне бути, тінню  
усе живе...*

Ми можемо згадати Плотіна. Коли хтось хотів написати його портрет, він відмовився: «Сам я лише тінь, тінь архетипу, що перебуває на небі. Навіщо творити тінь цієї тіні?» Що таке мистецтво, — міркував Плотін, — як не видимість другого ступеню. Якщо людина минуша, як можна захоплюватися її образом? Те саме відчув Банчс: він відчув примарність люстра.

Насправді існування дзеркал жахливе: дзеркала завжди лякали мене. По, мабуть, також відчував це. У нього є одне не дуже відоме оповідання, в якому йдеться про оздоблення кімнат. Ось одна з висунутих там умов: дзеркала повинні бути розташовані таким чином, щоб у них не відбивалася сидяча людина. Це доводить, що По боявся своїх віддзеркалень. Ми спостерігаємо це в його оповіданні «Вільям Вілсон» про двійника, а також в оповіданні «Артур Гордон Пім». В Антарктиці живе плем'я; чоловік, який належить до цього племені, вперше бачить дзеркало й страхається.

Ми звикли до дзеркал, але в цьому візуальному подвоєнні дійсності є щось жахливе. Повернімося, однак, до сонету Банчса. Слово «гостинне» надає йому людської риси, це очевидно. А проте нам ніколи не спадало на думку, що дзеркала гостинні. Дзеркала привітно й покірливо приймають мовчки все:

*Гостинне і правдиве в відбитті,  
де видимістю прагне бути, тінню  
усе живе, це люстро в темноті  
тотожне місяцевому промінню.*

Ми бачимо люстро: воно сяйливе, до того ж автор порівнює його з чимось недоторканим, з місяцем. Він і далі

відчуває магичність і дивину люстра: «*тотожне місяцевому промінню*».

І далі:

*Йому світіння лампи смеркома  
Пишноти надає...*

«Світіння лампи смеркома» — це бажання, щоб усе докола залишалось невиразним; усе повинно залишатися невиразним, як люстро — дзеркало сутінків. Усе має відбутися ввечері або вночі. Отже:

*Йому світіння лампи смеркома  
пишноти надає, й жалю несміла  
троянда, що зі склянки крадькома  
у нього зазирає, помарніла.*

Щоб усе не видавалося аж таким невиразним, ми маємо тепер троянду, конкретну троянду.

*Подвоює мій біль воно, бліде,  
але й все любе — сад душі духмяний,  
й чекає, мабуть, дня, коли ввійде  
в його примарний спокій Гість жаданий,  
й відіб'є люстро, освітивши ніч,  
сплетіння рук і близькість двох облич...*

Тут ми підходимо до теми сонету, якою є не люстро, а любов — сором'язлива любов. Не люстро сподівається узріти «*сплетіння рук і близькість двох облич*», а поет. Але сором'язливість змушує його висловити все непрямо, і це чудово підготовлено, бо на самому початку сказано «*гостинне і правдиве*», вже на самому початку перед нами люстро, але це не дзеркало зі скла чи металу. Люстро тут жива істота, людина, воно «*гостинне і правдиве*», а потім



воно привчає нас бачити примарний світ, який наприкінці ототожнюється з поетом. Це поет хоче побачити Гостя, побачити любов.

Існує істотна відмінність між цим сонетом і сонетом Кеведо, яка полягає в тому, що ми одразу відчуваємо поетичність цих двох рядків:

*поля фландрійські замість домовини,  
кривавий місяць — напис надмогильний.*

Я говорив тут про мови й про те, що несправедливо порівнювати одну мову з іншою; гадаю, існує доказ — він достатній і полягає в тому, що коли ми думаємо про якийсь вірш, про якусь іспанську строфу, приміром:

*ну, кому ще пощастило  
у відкритім морі зрана,  
як Арнальдосові, графу,  
та на день святого Йвана\* —*

байдуже, що під словом «пощастило» мається на увазі корабель, байдуже, хто такий граф Арнальдос: ми відчуваємо, що ці рядки могли скластися лише іспанською мовою. Я не в захваті від звучання французької — як на мене, їй бракує повноголосся інших романських мов, але хіба можна думати погано про мову, що дозволила скласти такі чудові рядки, як оцей Гюго:

*L'hydre-Univers tordant son corps e'caillé d'asters...\*\**

Як критикувати мову, без якої ці рядки були б неможливі?

---

\* Переклад Сергія Борщевського.

\*\* Гідра-всесвіт, кільцями кривлячись, зорі, мов луску, зчищає (переклад Івана Рябчія).

Що ж до англійської, то вона, по-моєму, має той гандж, що втратила відкриті голосні звуки давньоанглійської мови. А проте вона дала можливість Шекспіру написати такі рядки:

*And shake the yoke of inauspicious stars  
From this worldweary flesh\**,

що недоладно перекладаються як *«стряхнути з нашої стомленої світом плоті гніт зловісних зірок»*. Іспанською це ніщо, а англійською все. Якби я повинен був обрати мову (хоча немає жодної підстави не обрати їх усі), я обрав би німецьку, яка дає можливість утворювати складні слова (як англійська і навіть краще), має відкриті голосні й напрочуд музична. Що ж до італійської, то тут досить *«Божественної комедії»*.

Немає нічого дивного в тому, що різні мови розточують стільки краси. Мій учитель, видатний іспано-гебраїський поет Рафаель Кансінос-Ассенс склав молитву до Бога з такими словами: «О, Боже, нехай не буде стільки краси»; а Браунінг мовив: «Коли ми почуваємося більш упевненими, відбувається щось — захід сонця, фінал хору в Еврипіда — і ми знову пропали».

Краса підстерігає нас. Якби ми мали чутливість, то відчували б її в поезії усіх мов.

Я повинен був би глибше студіювати східні літератури; я зазирнув у них лише через переклади. Однак я був уражений, приголомшений красою. Приміром, цим рядком перського поета Гафіза: *«я лечу, моїм прахом стане те, чим я є»*. У ньому все вчення про переселення душ: *«моїм прахом стане те, чим я є»*, тобто я відроджуся вдруге в іншому столітті, і я буду Гафізом, поетом». І все це викла-

---

\* І скину гніт моїх зловісних зір//З замученої й стомленої плоті» (В. Шекспір, «Ромео і Джульєтта», дія 5, сцена 3, переклад Ірини Стешенко).

дено кількома словами, які я прочитав по-англійському, але вони не можуть дуже відрізнитися від перських.

*Моїм прахом стане те, чим я є* — усе надто просто, щоб це змінювати.

Гадаю, вивчати літератури в історичній послідовності — це помилка, хоча, можливо, для нас (і для мене в тому числі) це єдиний спосіб. У Марселіно Менендеса-і-Пелайо, який, як на мене, був чудовим поетом і кепським критиком, є книга, що має назву *«Сто найкращих поезій іспанською мовою»*. Там ми знаходимо *«Про достатки всі думки, і начхати на плітки»\**. Якщо це одна з найкращих поезій, то які ж тоді не найкращі — запитуємо ми себе. Але в тій же книзі містяться і вірші Кеведо, які я тут навів, і «Епістола» невідомого севільського поета, і ще чимало чарівних поезій. На жаль, немає жодної Менендеса-і-Пелайо, який не включив себе до антології.

Краса присутня скрізь, можливо, в кожній миті нашого життя. Мій друг Рой Бартолом'ю, який прожив кілька років у Персії і переклав безпосередньо з фарсі Омара Хайяма, сказав мені якось те, що я підозрював і раніше: на Сході взагалі ні літературу, ні філософію не вивчають в історичній послідовності. Звідси здивування Дойссена й Макса Мюллера, які не могли визначити хронології авторів. Історія вивчається так, начеб Аристотель дискутує з Бергсоном, Платон із Г'юмом, і все відбувається одночасно.

Я завершу, цитуючи три молитви фінікійських моряків. Коли корабель мав от-от потонути — йдеться про перше сторіччя нашої ери, — вони промовляли якусь із трьох молитов. Одна з них така:

*Матір Карфагена, я повертаю весло.*

Матір Карфагена — місто Тір, звідки походить Дідона. А далі *«я повертаю весло»*. В цьому є щось неймовірне:

\* Ідеться про летрілью Луїса де Гонгори-і-Арготе.

фінікієць, який сприймає життя лише як весляр. Він завершив своє життя і повертає весло, щоб після нього веслували інші.

Друга молитва ще більш патетична:

*Я сплю, а потім знову веслую.*

Людина не сприймає іншої долі; і тут прозирає думка про циклічний час.

І нарешті остання, дуже зворушлива й відмінна від попередніх, бо в ній немає покірливого сприйняття долі; це жест відчаю людини, яка мусить померти, яку судитимуть страшні божества, і вона мовить:

*Боги, судіть мене не як бог,  
А як людина,  
Чиє море я понівечив.*

У цих трьох молитвах ми одразу відчуваємо (принаймні я одразу відчуваю) поезію. Естетичне явище в них, а не в бібліотеках чи бібліографіях, чи дослідженнях про численні манускрипти, чи незрозумілих томах.

Я прочитав ці молитви фінікійських моряків в оповіданні Кіплінга «*The Manner of Men\**», оповіданні про святого Павла. Чи автентичні вони, як сказали б недоладно, чи, може, їх написав видатний поет Кіплінг? Сформулювавши це питання, я відчув сором, бо яке це має значення? Розгляньмо дві ймовірності, два роги дилеми.

В першому випадку йдеться про молитви фінікійських моряків, людей моря, які сприймали життя тільки як життя у морі. З фінікійської мови ці молитви перейшли до грецької, з грецької до латини, з латини до англійської. Кіплінг їх переписав.

---

\* «По-людському» (англ.) — алюзія на вислів святого Павла (Див. До римлян 6:19, До галатів 3:15).

У другому видатний поет Редьярд Кіплінг уявляє фінікійських моряків; він певним чином поруч із ними; він певним чином і є ними. Він сприймає життя як життя моря, і ці молитви у нього на устах. Все в минулому: померли безвісні фінікійські моряки, помер Кіплінг. Яка різниця, котрий із тих двох фантомів написав чи вимислив ці рядки?

Ось цікава метафора одного індійського поета (не знаю, чи я можу оцінити її в усій повноті): «Гімалаї, ці високі гори Гімалаї (вершини яких, за Кіплінгом, є колінами інших гір), Гімалаї — це усміх Шиви». Високі гори — усміх бога, грізного бога. Метафора в кожному разі дивовижна.

Я вважаю красу відчуттям фізичним, чимось таким, що ми відчуваємо всім тілом. Це не результат роздумів, ми не приходимо до неї за допомогою якихось правил; ми або відчуваємо красу, або не відчуваємо.

Я завершу величним рядком поета, який у XVII сторіччі уподобав собі напрочуд поетичне, королівське ім'я Ангелус Сілезіус. Цей рядок стане підсумком усього, що я сьогодні говорив, за винятком того, що я говорив, удаючись до умовиводів: я вимовлю його спочатку по-іспанському, а тоді по-німецькому, щоб ви його почули:

*Троянда не знає, чому: вона цвіте, бо цвіте.*

*Die Rose ist ohne warum sie blühet weil sie blühet.*

## Кабала

Різні й часом розбіжні учення, відомі як кабала, походять від концепту, цілком відмінного від нашого західного мислення — від священної книги. Можуть зауважити, що ми маємо аналогічний концепт — концепт класичної книги. Гадаю, за допомогою Освальда Шпенглера та його «*Der Untergang des Abendlandes*» («*Занепад Європи*») мені легко вдасться довести, що це різні концепти.

Візьмімо слово *класичний*. Що воно означає етимологічно? Класичний походить від латинського *classis*, тобто *корабель*, *флот*. Класична книга — це книга впорядкована, бо на борту все повинно бути, як мовиться по-англійському *shipshape*\*. Крім такого, відносно скромного критерію, класична — це видатна у своєму роді книга. В такому сенсі ми говоримо, що «*Дон Кіхот*», «*Божественна комедія*», «*Фауст*» — книги класичні.

Хоча культ цих книг був піднесений, можливо, аж надто високо, концепт тут інший. Греки вважали класичними творами «*Іліаду*» та «*Одіссею*». Як повідомляє Плутарх, Александр Македонський завжди тримав під подушкою «*Іліаду*» й меч — два символи його долі воїна. А проте жодному грекові не спадало на думку, що «*Іліада*» досконала в кожному своєму слові. В Александрії бібліотекарі зібралися, щоб дослідити «*Іліаду*», і в процесі цього дослідження винайшли такі необхідні (але сьогодні, на жаль, часто забуті) розділові знаки. «*Іліада*» була визначною книгою; її вважали вершиною поезії, однак ніхто не вважав кожне її

\* В повному порядку (англ.), при цьому *ship* англійською «корабель».

слово, кожен гекзаметр неминуче чарівним. Це відповідає іншому концепту.

Горацій мовив: «Іноді добрий Гомер спить». Ніхто не скаже: «Іноді добрий Святий Дух спить».

Усупереч музи (концепт музи доволі розпливчастий) один англійський перекладач вважав, що коли Гомер каже: «Розгнівана людина — ось моя тема» (*An angry man, this is my subject*), книга не розглядається як чарівна в кожному її слові; вона розглядалася як мінлива, і її вивчали під кутом зору історії; твори вивчали й вивчають під кутом зору історії, їх ставлять у контекст. Концепт священної книги цілком інший.

Нині ми вважаємо книгу зняряддям для того, щоб виправдовувати, обстоювати, спростовувати, формулювати або переповідати якусь теорію. В добу античності книга вважалася заміником усної мови: її розглядали лише так. Згадаймо уривок з Платона, де він говорить, що книги подібні до статуй; вони подібні до живих істот, але, коли їх запитуєш про щось, вони не можуть відповісти. Щоб уникнути цієї незручності, Платон вигадав діалог, який досліджує всі можливості певної теми.

За свідченням Плутарха, існує також вельми чарівний і цікавий лист Александра Македонського до Аристотеля. Той щойно опублікував свою «Метафізику», тобто замовив якусь кількість її копій. Александр дорікнув йому, мовляв, тепер усі знатимуть те, що раніше відали тільки обрані. Аристотель, боронячись, відповідає, поза сумнівом, цілком щиро: «Мій трактат був і не був опублікований». У ті часи не вважалося, що книга повністю розкриває якусь тему, її вважали свого роду путівником, який мав супроводжувати усне навчання.

Геракліт і Платон з різних міркувань критикували твори Гомера. Ті книги шанували, але їх не вважали священними. Цей концепт специфічно східний.

Піфагор не залишив жодного написаного рядка. Він хотів, щоб після його смерті його думки і далі жили й роз-

галужувалися в головах його учнів. Звідси вираз *magister dixit*\*, який завжди тлумачиться невірно. *Magister dixit* не означає, що так сказав учитель, і жодної дискусії бути не може. Якийсь піфагорієць обстоював теорію, можливо, нетрадиційну для Піфагора, скажімо, теорію про циклічність часу. Коли йому закинули: «це не відповідає традиції», він відповів: «*magister dixit*», що дозволяло йому вводити щось нове. Піфагор вважав, що книги сковують, чи то, говорячи словами Святого Письма, буква вбиває, а Дух оживляє\*\*.

У главі «*Занепаду Європи*», присвяченій магічній культурі, Шпенглер зазначає, що прототипом магічної книги є Коран. Для улемів, знавців мусульманських законів, Коран — не така книга, як решта. Ця книга (хоч як неймовірно, але так воно і є) давніша за арабську мову; її не можна вивчати під кутом зору ні історії, ні філології, оскільки вона давніша за арабів, давніша за мову, якою написана, і давніша за всесвіт. Не визнається навіть, що Коран є творінням Бога; це щось більш задушевне й загадкове. Для ортодоксальних мусульман Коран є таким же атрибутом Бога, як і Його гнів, Його милість або Його справедливість. У самому Корані мовиться про загадкову книгу, *Матір книги*, що є небесним архетипом Корану, перебуває на небі, і якій поклоняються ангели.

Таке уявлення про священну книгу цілком відмінне від уявлення про книгу класичну. У священній книзі священними є не лише слова, а й літери, якими ті написані. Цей концепт застосували кабалістик для вивчення Святого Письма. Я підозрюю, що *modus operandi*\*\*\* кабалістів є наслідком їхнього бажання інкорпорувати судження гностиків у гебрайську містику, щоб виправдатися Святим Письмом, щоб бути ортодоксами. В кожному разі ми можемо легко спостерегти (я майже не маю права про

\* Учитель сказав (лат.).

\*\* Друге послання св. Апостола Павла до коринтян 3:6.

\*\*\* Див. примітку до лекції «Божественна комедія».



це говорити), яким є чи яким був *modus operandi* кабалістів, які почали застосовувати свою дивну науку на півдні Франції, на півночі Іспанії (у Каталонії), а згодом в Італії, Німеччині й подекуди в інших країнах. Дісталися вони й Ізраїлю, хоча не походили звідти; вони походили радше від мислителів — гностиків і катарів.

Ідея така: П'ятикнижжя, тобто Тора, — це священна книга. Нескінченний розум спустився до людського завдання створити книгу. Святий Дух спустився до літератури, що так само наймовірніше, як і припущення, нібито Бог спустився до того, що зробився людиною. Однак тут Він спустився у більш інтимний спосіб: Святий Дух спустився до літератури й створив книгу. В цій книзі ніщо не може бути випадковим. У всьому, що написано людьми, є щось випадкове.

Відомо, яким забобонним обожнюванням оточені «Дон Кіхот», «Макбет» чи «Пісня про Роланда», як і чимало інших книг, зазвичай по одній у кожній країні, за винятком Франції, література якої така багата, що допускає принаймні дві класичні традиції; але я не заглиблюватимуся в цю тему.

Якби якомусь дослідникові Сервантеса спало на думку заявити: «Дон Кіхот» починається з двох односкладових слів, що закінчуються на *n* (*en i un*), далі йде слово з п'яти літер (*lugar*), тоді два по дві літери кожне (*de la*), а потім слово з п'яти чи то з шести літер (*Mancha*)\*, й робити з цього якісь висновки, одразу подумали б, що він збожеволів. Вивчення Біблії відбувалося саме в такий спосіб.

Кажуть, приміром, що вона починається з літери *bet*, першої у слові *Breshit*. Чому мовиться: «На початку Боги створив небо та землю», чому присудок стоїть в однині, а підмет у множині? Чому вона починається з літери *bet*? Тому що в івриті ця початкова літера означає те саме, що

---

\* *En un lugar de la Mancha* (ісп.) — В однім селі у Ламанчі (пер. Миколи Лукаша) — початок першого речення «Дон Кіхота»; дві літери *ch* передають один звук.

наше «б» — це перша літера слова *благословення*, адже текст не міг починатися з літери, яка б відповідала прокляттю; він повинен був починатися з *благословення*. *Bet* — перша літера слова *brajá* на івриті, що означає *благословення*.

На кабалу не могла не вплинути одна вельми цікава обставина: Бог, чиї слова були знаряддям Його творіння (як стверджує видатний письменник *Сааведра Фахардо*), створює світ за допомогою слів; Бог каже: «Хай станеться світло», і стається світло. Звідси дійшли висновку, що світ був створений за допомогою слова *світло* чи то за допомогою інтонації, з якою Бог вимовив слово *світло*. Якби Він сказав інше слово чи з іншою інтонацією, результатом було б не світло, а щось інше.

Ми підійшли до чогось такого ж неймовірного, як і те, про що йшлося досі. До чогось, що не може не шокувати наше західне мислення (що шокує моє), але що я зобов'язаний переповісти. Коли ми думаємо про слова, то думаємо в історичній послідовності, думаємо про те, що слова спочатку були звуками, а потім зробилися літерами. Кабала ж (слово це означає *прийняття, переказ*) вважає, нібито літери передували, нібито літери були знаряддями Бога, а не означеними ними словами. Це однаково, що вважати, нібито письмо, всупереч усьому досвіду, передувало вимовлянню слів. У такому разі Святе Письмо не містить нічого випадкового: все визначено наперед. Наприклад, кількість літер у кожному вірші.

Потім вигадують еквівалентності між літерами. Святе Письмо розглядають так, начеб воно було шифром, криптограмою, і вигадують різні правила його читання. Можна взяти кожну літеру Святого Письма й побачити, що ця літера є початковою в іншому слові, і читати це інше значуще слово. І так щодо кожної літери тексту.

Також можна утворити два алфавіти: один, скажімо, від літери «а» до «l», а другий від «т» до «z», або якимось інакше за алфавітом івриту; вважається, що верхні літери

еквівалентні нижнім. А ще текст можна читати у спосіб, який по-грецькому називається *бустрофедон*: тобто один рядок справа наліво, наступний зліва направо, далі знову справа наліво. Крім того, літерам слід надати числового значення. Все це утворює криптограму, може бути розшифроване, і результати будуть вартими уваги, адже вони вочевидь були передбачені Божим розумом, а він нескінченний. Таким чином, за допомогою криптограми, за допомогою зусиль, що нагадують «Золотого жука» По, доходять до Вчення.

Я підозрюю, що вчення передувало способу дії. Підозрюю, що з кабалою відбувається те саме, що і з філософією Спінози: геометричний порядок був опісля. Підозрюю, що на кабалістів мали вплив гностики, і вони — аби все збігалось з гебрайською традицією — шукали цей дивний спосіб розшифрування літер.

Цікавий *modus operandi* кабалістів ґрунтується на логічній гадці: на ідеї, буцімто Святе Письмо — це абсолютний текст, а в абсолютному тексті не може бути випадковостей.

Абсолютних текстів не існує: в кожному разі людські тексти не є такими. У прозі більше важить сенс слів, у поезії — мелодика. Але хіба можна уявити якусь похибку, якусь прогалину в тексті, створеному нескінченним розумом, у тексті, створеному Святим Духом? Усе мусить бути невідворотним, і з цієї невідворотності кабалісти виснували свою систему.

Якщо Святе Письмо не є нескінченним, то чим воно відрізняється від безлічі творів, написаних людьми, чим *Книга царів* відрізняється від якоїсь книги з історії, а *Пісня над піснями* від якоїсь поеми? Слід гадати, вони мають нескінченні смисли. Скот Еріугена зазначив, що Біблія містить нескінченні смисли, порівнянні з різнобарвним пір'ям павича.

Існує також думка, що Святе Письмо містить чотири сенси. Цю систему можна викласти таким чином: на початку є Істота, аналогічна Богові Спінози, але Бог Спінози

нескінченно багатий, тоді як *Ейн Соф* у нашій уяві нескінченно убогий. Ідеться про первісну сутність, і ми не можемо сказати про цю первісну сутність, що вона існує, адже якщо сказати, що вона існує, то існують також зорі, люди, мурахи. Хіба можуть вони належати до тієї самої категорії? Ні, ця первісна сутність не існує. Так само ми не можемо сказати, що вона мислить, бо мислення — логічний процес, перехід від припущення до висновку. Не можемо ми сказати й, що вона чогось хоче, бо хотіти — це відчувати брак чогось. Ані сказати, що первісна сутність діє. *Ейн Соф* не діє, бо діяти означає поставити перед собою мету і здійснювати її. До того ж, якщо *Ейн Соф* нескінченний (різні кабалісти порівнюють його з морем, що є символом нескінченності), як може він хотіти чогось *іншого*? І яку іншу річ він міг би створити, як не іншу нескінченну Сутність, яка б змішалася з ним? А що створення світу, на жаль, необхідне, ми маємо десять еманцій, десять *сфірот*, що виникають з Нього, але не є пізнішими за Нього.

Ідею вічної Сутності, яка завжди мала цих десять еманцій, важко збагнути. Ці десять еманцій еманують одна з одної. Текст мовить, що вони відповідають пальцям рук. Перша еманція зветься Коронаю й подібна до променя світла, що виникає з *Ейн Софа* — променя світла, що не зменшується, необмеженої сутності, яку неможливо зменшити. З Корони виникає інша еманція, з неї — ще інша, з тієї — нова, і так поки їх стає десять. Кожна еманція трієста. Одна з її трьох частин — та, через яку вона спілкується з Вищою Сутністю; друга, центральна — головна; за допомогою третьої вона спілкується з нижчою сутністю.

Десять еманцій утворюють людину; ця людина, Адам Кадмон, Людина-Архетип. Вона перебуває на небі, і ми є її відбитком. Людина, що складається з десяти еманцій, еманує один світ, другий — загалом чотири. Третій — це наш матеріальний світ, а четвертий — світ пекла. Всі вони є частками Адама Кадмона, який вміщає людину та її мікрокосм: геть усе.

Йдеться не про експонат музею історії філософії; гадаю, ця система має застосування: вона може придатися нам для роздумів, для намагань збагнути всесвіт. Гностики на багато століть випередили кабалістів, вони мають схожу систему, що постулює невизначеного Бога. Від цього Бога на ім'я *Плерома* (Повнота) еманує інший Бог (я переповідаю згубну версію Іринея), а від іншого Бога — нова еманация, і ще, і ще, і кожна з них утворює небо (ціла вежа еманаций). Ми доходимо до числа триста шістдесят п'ять, бо астрологія — це згромадження. Дійшовши до останньої еманации — тієї, де Божество наближається до нуля, — ми зустрічаємо Бога на ім'я Єгова, який створює цей світ.

Чому він створює цей світ, повний помилок, жахіть, гріхів, фізичного болю, почуття провини, злочинів? Тому що Божество дедалі зменшується і, дійшовши до Єгови, створює цей світ.

Той самий механізм мають десять еманаций *сфірота* й чотири світи, які той утворює. В міру того, як ці десять еманаций віддаляються від *Ейн Софа*, від нескінченності, від незбагненого (*незбагненних*, як інакомовно називають це кабалісти), вони втрачають силу, поки доходять до тієї, що створює цей світ — цей світ, у якому перебуваємо ми, — повний помилок, нещастя і лише миттєвих проблисків щастя. Ця думка не абсурдна; ми опиняємося вічна-віч із вічною проблемою зла, про яку чудово сказано в Книзі Йова, що, за Фройдом, є шедевром усіх літератур.

Ви, мабуть, пам'ятаєте історію Йова. Переслідуваного праведника, чоловіка, який хоче перед Богом оправданим бути, чоловіка, якого засуджують друзі, який гадає, нібито він без гріха, до якого врешті-решт Господь промовляє з бурі. І каже Йову, що людина не в силі порушити Божі права. Бог наводить два цікавих приклади — бегемота й кита, і мовить, що це Він їх створив. «Ми повинні відчувати, — зауважує Макс Брод, — що *Бегемот* («тварини») такий великий, що його згадано у множині, — і додає, що *Левіафан* може бути двома чудовиськами — китом або крокодилком».

І далі Бог каже Йову, що Він такий же незбагнений, як ці чудовиська, і люди не можуть судити про Нього.

До цього доходить і Спіноза, коли стверджує, що надавати Богові людських рис — це так, начеб трикутник заявив, буцімто Бог є по суті трикутним. Називати Бога справедливим, милостивим означає наділяти його людськими рисами — це однаково, що запевняти, нібито Бог має лице, очі або руки.

Отже, перед нами вище Божество й нижчі еманациї. Слово «еманациї» видається найбільш безневинним, аби не покладати вину на Бога; щоб провина, як зазначив Шопенгауер, була не на королі, а на його міністрах, і щоб ці еманациї створили цей світ.

Мали місце спроби виправдати зло. Для початку згадаймо класичне виправдання теологів, згідно з яким зло має негативний наратив, і сказати «зло» — це просто означити відсутність добра; виправдання, яке для кожної чутливої людини вочевидь є облудою. Будь-який фізичний біль такий же сильний або й сильніший за будь-яку втіху. Нещастя — це не відсутність щастя, в цьому є щось позитивне; коли ми нещасні, то відчуваємо це як нещастя.

На виправдання зла існує вельми вишуканий, але цілком облудний доказ Ляйбніца. Уявімо дві бібліотеки. Перша складається з тисячі примірників «Енеїди», що вважається і, можливо, є досконалою книгою. У другій також тисяча книг, але різних, серед яких і один примірник «Енеїди». Яка з двох бібліотек переважає? Поза сумнівом, друга. Ляйбніц доходить висновку, що зло необхідне для розмаїття світу.

Інший приклад, який зазвичай наводять, — це картина, сказати б, чудова картина Рембрандта. На полотні є темні місця, які можуть відповідати злу. Наводячи приклад з полотном чи з книгами, Ляйбніц, здається, забув, що одна справа, що в бібліотеці *можуть бути* погані книжки, і зовсім інша — *бути* цими книжками. Якщо ми є якоюсь із цих книжок, тоді ми приречені на пекло. Не всі в такому

захваті (і я не знаю, чи відчував він цей захват завжди), як К'еркегор, який сказав, що, якби у пеклі перебувала одна-єдина душа, бо це було б необхідно для розмаїття світу, і це була б його власна душа, то з надр пекла він би славив Усевишнього.

Не знаю, чи легко почуватися так; не знаю, чи К'еркегор і далі думав би так само після кількахвилинного перебування у пеклі. Однак сама ідея, як бачите, стосується фундаментальної проблеми існування зла, яку гностики й кабалісти вирішують однаково.

Вони вирішують її, стверджуючи, нібито всесвіт є творінням убутного Божества, чиє роздроблення доходить до нуля. Тобто до Бога, який *не є* Богом. До Бога, який є віддаленим нащадком Бога. Не знаю, чи здатний наш мозок працювати з такими нескінченними й непевними словами, як Бог, Божество, чи з теорією Василіда про триста шістдесят п'ять еманцій гностиків. Ми, однак, можемо прийняти ідею убутного Божества, яке мусить зліпити цей світ із суперечливого матеріалу. Так ми дійдемо до Бернарда Шоу, який мовив: «*God is in the making*» («Бог у процесі творення»). Бог — це щось, що не належить минулому й, певно, не належить майбутньому: Він є Вічністю. Бог може бути майбутнім: якщо ми шляхетні, навіть якщо ми розумні, просвітлені, ми допоможемо творити Бога.

Сюжет «*Непогасного вогню*» Велса продовжує лінію *Книги Йова*, і герой письменника схожий на нього. Під дією анестезії герою сниться, буцімто він потрапляє до якоїсь лабораторії. У вбогому приміщенні працює якийсь старий. Цей старий — Бог, і Він вочевидь сердитий. «Я роблю що можу, — каже Він, — але матеріал кепський». Зло — це неподатливий матеріал, з яким працює Бог, добро ж у лагідності. Але в перспективі добру судилося перемогти, і воно перемагає. Не знаю, чи віримо ми в прогрес, гадаю, так — принаймні у формі Гетевої спіралі: йдемо і повертаємося, але в підсумку стаємо кращими. Як можна говорити таке у наш повний жорстокостей час? Зараз лю-

дей беруть у полон, відправляють до в'язниці, можливо, до концтаборів, але беруть ворогів. За часів Александра Македонського здавалося природним, коли військо переможців убивало всіх переможених, а переможене місто стиралося з лиця землі. Доказом сказаного є такий незначущий факт: нас цікавить, що думали кабалісти. Наш розум відкритий, і ми готові вивчати не тільки розум, а й дурість інших, забобони інших. Кабала не лише музейний експонат, а й свого роду метафора мислення.

Я хотів би зупинитися зараз на одному міфі, на одній з найцікавіших легенд кабали. На легенді про *голем*, що надихнула Майрінка на знаменитий роман, який надихнув мене на вірш. Бог бере грудку землі (Адам означає червонозем), вдихає в неї життя й створює Адама, який для кабалістів стане першим *големом*. Він був створений за допомогою божественного слова, за допомогою подиху, що оживив його; й оскільки в кабалі мовиться, що ім'я Бога — це все П'ятикнижжя, але всі літери перемішані, то якщо хтось взнає ім'я Бога чи то дійде до Тетраграматона — імені Бога, що складається з чотирьох літер, і зуміє правильно його вимовити, то він зможе створити світ, а також *голема*, людину.

Легенди про *голема* чарівно використав Гершом Шолем у книзі «*Символізм кабали*», яку я щойно прочитав. Гадаю, це найбільш чітка книга на цю тему, бо переконався, що шукати оригінальні джерела майже марно. Я читав чудовий і, сподіваюсь, точний переклад (оскільки, звичайно, не володію івритом) Леона Духовного «*Книги Творіння*» («*Сефер Еціра*»). Читав переклад «*Книги Осаян-ня*» («*Зогар*»). Однак ці книги були написані не для того, щоб навчати кабали, а щоб її навіювати; щоб учень, який вивчає кабалу, читаючи їх, почувався більш упевнено. Вони не розкривають усієї правди, як і опубліковані й неопубліковані трактати Аристотеля.

Повернімося до *голема*. Вважається, що, якщо якийсь рабин взнає таємне ім'я Бога й вимовить його над глиня-



ною фігурою людини, та оживе й зватиметься *големом*. В одній з версій цієї легенди на чолі *голема* пишуть слово *емет*, що означає «правда». Голем росте. У певний момент він стає таким великим, що господар не може дотягнутися до нього. Рабин просить, аби *голем* зав'язав йому повозки на черевиках. Той нахиляється, і рабину вдається дмухнути й стерти *алеф* — першу літеру слова *емет*. Залишається *мет*, смерть. Голем розсипається на порошок.

В іншій легенді рабин чи кілька рабинів-чарівників створюють *голема* й посилають його до іншого вчителя, здатного створити його, але далекого від таких суєтних справ. Рабин звертається до нього, однак *голем* не відповідає, бо йому не дано говорити й розуміти. Рабин висноує: «Ти — витвір чарівників; зробися знову порохом». Голем падає й розсипається.

І нарешті легенда, яку переповів Шолем. Кільком учням (одній людині не до снаги вивчати й розуміти «*Книгу творіння*») вдається створити *голема*. Той народжується з кинджалом у руці й благає своїх творців, аби вони його вбили, «бо якщо я житиму, можливо, мене обожнюватимуть як ідола». Для Ізраїлю, як і для протестантизму, ідолопоклонство — один з найтяжчих гріхів. Вони вбивають *голема*.

Я переповів деякі легенди, але хочу повернутися до початку, до цієї теорії, що видається мені гідною уваги. В кожному з нас є частка божественного. Цей світ вочевидь не може бути творінням Бога всемогутнього та справедливого, але він залежить од нас. Таким є урок, який заповідає нам кабала поза тим, що вивчають історики й філологи. Як і видатна поезія Гюго *Ce que dit la bouche d'ombre\**, кабала породила теорію, яку греки називали *apokatástasis\*\**, — згідно з нею всі істоти, в тому числі Каїн і Демон, повернуться після тривалих перевтілень, щоб злитися з божеством, з якого вони колись виникли.

\* Що каже рот людини (фр.) («Споглядання», 26).

\*\* Апокатастасис, відновлення.

## Сліпота

Під час моїх численних, аж надто численних лекцій я спостеріг, що люди надають перевагу особистому над загальним, конкретному над абстрактним. Тому я почну з власної скромної сліпоти. Скромної передусім тому, що одне моє око сліпе повністю, а друге частково. Я досі можу розрізняти деякі кольори, можу розрізняти зелений і синій. Є колір, який ніколи не зраджував мене, — жовтий. Пригадую, хлопчиком (якщо моя сестра тут, вона також це пригадає) у зоопарку в Палермо я надовго зупинявся біля певних кліток — це були клітки тигра й леопарда. Я зупинявся перед золотом і чорнотою тигра; жовтий колір супроводжує мене і зараз. Я написав вірш «Золото тигрів», у якому оповідаю про цю дружбу.

Я хочу перейти до факту, загалом відомого, хоча й не певен, що його можна поширити на всіх. Люди вважають, нібито сліпий замкнений у якомусь чорному світі. У Шекспіра є рядок, що підтверджує цю думку: «Looking on darkness which the blind do see»\*. Якщо розглядати чорноту як пільму, рядок Шекспіра хибний.

Один з кольорів, за яким сумують сліпі (принаймні я), чорний; інший — червоний. «Червоне і чорне» — дві барви, яких нам бракує. Я мав звичку спати у повній темряві, тож тривалий час мені було некомфортно спати у цьому оповитому зеленавим чи синявим світі, трохи освітленому туманом, яким є світ сліпої людини. Я волів би приту-

---

\* «Я бачу пільму, що й сліпому зрима» (Сонет 27, переклад Дмитра Паламарчука).

литися до пітьми, обпертися на пітьму. Червоний колір я сприймаю як нечіткий брунатний. Світ сліпої людини не є ніччю, як прийнято вважати. Я кажу це принаймні від свого імені, а також від імені моїх батька та бабусі, які померли сліпими, усміхнені й мужні, як сподіваюсь померти і я. Успадковуються чимало речей (приміром, сліпота), але не мужність. Я знаю, що вони були мужніми людьми.

Сліпий живе у досить незручному непевному світі, з якого пробивається якийсь колір: у моєму випадку це досі жовтий, досі синій (хіба що синій може виявитися зеленим), досі зелений (хіба що зелений може виявитися синім). Білий зник або змішується із сірим. Щодо червоного, то він зник зовсім, але я сподіваюся, що колись мій стан покращиться (я проходжу курс лікування), і я зможу зріти цей величний колір, що осяває поезію і має такі чарівні назви у багатьох мовах. Подумаймо про *scharlach* у німецькій, про *scarlet* в англійській, *escarlata* в іспанській, *écarlate* у французькій. Слова, що здаються гідними цього величного кольору. Слово ж «*amarillo*» по-іспанському звучить слабо; англійське *yellow* вельми подібне до *amarillo*; здається, у давній іспанській мові воно було *amariello*.

Я живу у світі цих кольорів і передусім мушу сказати, що назвав свою особисту сліпоту скромною тому, що це не досконала сліпота, як її уявляють люди, а ще тому, що йдеться про мене. Драматичним є випадок тих людей, які втрачають зір раптово: тоді йдеться про спалах, про сонячне затемнення; в моєму ж випадку цей повільний захід сонця (повільна втрата зору) розпочався, коли я щойно почав бачити. Він тривав від 1899 року\* без якихось драматичних моментів: повільний захід сонця, що тривав понад півстоліття.

Завдання цієї лекції вимагають від мене якогось патетичного моменту. Скажімо, розповіді про ту мить, коли я зрозумів, що втратив зір, мій зір читача й письменника. Чому б не зупинитися на даті, гідній того, щоб її зга-

\* Рік народження Борхеса.

дати, — на 1955 році. Я маю на увазі не епічні вересневі дощі; я кажу про дещо особисте.

За своє життя я одержав чимало незаслужених почесностей, але є одна, якою я тішуся найбільше: це посада директора Національної бібліотеки. Не так з літературних, як з політичних міркувань на неї мене призначив уряд визвольної революції.

Мене призначили директором бібліотеки, і я знову прийшов до того будинку на вулиці Мехіко у кварталі Монсеррат на Півдні, про який зберіг стільки спогадів. Я ніколи не мріяв про шанс зробитися директором Національної бібліотеки. Мої спогади були іншими. Я приходив туди вечорами разом із батьком. Батько, викладач психології, замовляв якусь книгу Бергсона чи Вільяма Джеймса, своїх улюблених авторів, або Густава Шпіллера. Я, надто сором'язливий, щоб замовляти книгу, шукав якийсь том *Британської Енциклопедії* або німецьких енциклопедій Брокгауза чи Маєра. Брав з бічної полиці навмання якийсь том і читав.

Пригадую один вечір, коли мені особливо пощастило: я прочитав три статті — про друїдів, про друзів і про Драйдена — це був дарунок від сполучення літер «др». Іншими вечорами мені щастило менше. А ще я знав, що в цьому будинку перебуває Грусак; я міг би познайомитися з ним особисто, але, зізнаюся, був тоді дуже сором'язливий: майже такий, як зараз. Тоді я вважав сором'язливість вельми важливою рисою, а тепер свідомий того, що сором'язливість — одна з тих хвороб, які людині доводиться терпіти, і що насправді бути сором'язливим не так важливо, як і багато чого, чому людина надає перебільшеного значення.

Я одержав призначення наприкінці 1955 року; став до роботи, запитав про кількість видань у бібліотеці, і мені назвали цифру: один мільйон. Згодом я дізнався, що насправді їх було дев'ятсот тисяч — більш ніж достатньо. (Можливо, цифра «дев'ятсот тисяч» видається більшою, ніж мільйон: *дев'ятсот тисяч*, а слово «мільйон» закінчується, щойно розпочавшись.)

Поступово я починав усвідомлювати дивну іронію фактів. Я завжди уявляв Рай як таку собі бібліотеку. Інші люди уявляються сад, хтось може уявляти палац. І я там перебував. Певним чином це було осердя дев'ятисот тисяч томів різними мовами. Я переконався, що насилу можу розгледіти титульні аркуші й написи на корінцях. І тоді я написав «Вірш про дарунки долі», який починається такими рядками: *«Журитись, дорікати — марна річ://так, вищу мудрість Бог явив ще раз,// з іронією давши водночас// мені книжки і непроглядну ніч»\**. Це два суперечливі дарунки: багато книг і ніч, неможливість їх читати.

Я уявив, що автор вірша Грусак, бо Грусак також був директором Національної бібліотеки і також був сліпий. Грусак був більш мужнім, ніж я: він мовчав. Однак я подумав, що, поза сумнівом, траплялися моменти, коли наших два життя збігалися: ми обидва осліпли і так само обидва любили книги. Він зробив честь літературі книгами, які набагато переважають мої. Але зрештою ми обидва були письменниками і блукали бібліотекою заборонених книг. Ми могли б сказати — навіть заборонених для наших тьмянних очей, бібліотекою книг із чистими аркушами, без літер. Я написав про іронію Бога, а наприкінці запитав, хто з нас двох написав цей вірш про одну тінь і два осібних я.

Тоді я ще не знав, що був ще й інший директор Національної бібліотеки, Хосе Мармоль, також сліпий. Таким чином з'являється завершальна цифра «три». «Два» — це звичайний збіг, натомість «три» — це підтвердження. Підтвердження троїстого порядку, підтвердження божественне або теологічне. Мармоль працював директором Національної бібліотеки, коли та розташовувалася на вулиці Венесуела.

Зараз про Мармоля зазвичай говорять погано або не згадують зовсім. Слід, однак, пам'ятати, що коли ми кажемо «часи Росаса», то думаємо не про чарівну книжку *«Росас і його час»* Рамоса Мехії, а думаємо про часи Росаса,

\* Переклад Сергія Борщевського.

змальовані у напрочуд дотепному романі «Амалія» Хосе Мармоля. Пов'язати образ доби з країною — неабияка чеснота; якби ж то мені випало створити щось таке. Правда полягає в тому, що коли ми кажемо «часи Росаса», то думаємо про бандитів, яких зобразив Мармоль, про дружні застілля у Палермо, про бесіди одного з міністрів тирана й Солера.

Отже, ми маємо трьох людей з однаковою долею. І радість повернення до кварталу Монсеррат на Півдні. Для всіх жителів Буенос-Айреса саме Південь якимось таємним чином є таємним центром міста. А зовсім не той інший, дещо помпезний центр, який ми показуємо туристам (тоді ще не існувало реклами, що зветься кварталом Сан-Тельмо). Півдню судилося бути скромним таємним центром Буенос-Айреса.

Коли я думаю про Буенос-Айрес, то думаю про місто, яке пізнав ще хлопчиком: невисокі будиночки, внутрішні подвір'я, під'їзди, басейни з черепахами, ґратчасті вікна — цей Буенос-Айрес колись був цілим містом. Тепер він зберігся лише на Півдні, тож я відчув, що повертаюся туди, де жили мої предки. А коли переконався, що тут були книжки, коли мусив запитувати у друзів їхні назви, я згадав одну фразу Рудольфа Штайнера з його книги про антропософію (як він назвав теософію). Він сказав, що коли щось завершується, слід думати, що щось починається. Слушна порада, якої, однак, важко дотримуватися, оскільки ми знаємо, що втрачаємо, але не знаємо, що отримуємо. Ми маємо досить точно, іноді моторошне уявлення про втрачене, але не знаємо, що може прийти на зміну чи статися.

Я прийняв рішення. Сказав собі: оскільки я втратив любий світ видимих речей, то мушу створити дещо інше — мушу створити майбутнє, що прийде на зміну світу видимих речей, який насправді втратив. Я пригадав деякі книги, що мав удома. Я викладав в університеті англійську літературу. Що я міг вдіяти, щоб викладати

цю майже нескінченну літературу, яка виходить за межі життя однієї людини або поколінь? Що я міг вдіяти за чотири аргентинські місяці з усіма національними святами і страйками?

Я робив усе, що міг, щоб навчити любити цю літературу, й по можливості уникав імен і дат. Кілька студенток прийшли до мене складати й склали іспит. (Усі студентки проходили зі мною іспити, які я завжди намагався не переносити; за десять років переніс іспити трьом студентам, які самі про це просили). Тим дівчатам (їх було дев'ять чи десять) я сказав: «Тепер, коли ви склали іспит і я перестав бути вашим викладачем, у мене виникла одна ідея. Можливо, вам буде цікаво зайнятися однією мовою й літературою, якої ми майже не знаємо?» Вони запитали, про яку мову й літературу ідеться. «Певна річ, це англійська мова й література, — відповів я. — Ми почнемо вивчати їх щойно тепер, вільні від легковажності іспитів; ми почнемо від витоків».

Пригадую, в домі були дві книги, до яких я мав можливість звернутися знову, бо колись поставив їх на горішню полицю стелажа, певний, що вони вже ніколи не стануть мені у пригоді. То були «*Anglo-Saxon Reader*»\* Світа й «*Англосаксонські хроніки*». Обидва видання містять глосарії. І одного ранку ми зустрілися в Національній бібліотеці.

Я міркував так: я втратив видимий світ, але тепер віднайду інший — світ моїх далеких предків, тих племен, тих людей, які вирушили з Данії, Німеччини і Нідерландів, перетнули на веслових суднах бурхливі північні моря, щоб завоювати Англію, яку й назвали Англією, адже *Engaland*, «земля англів», раніше називалася «землею бритів», тобто кельтів.

Був суботній ранок, ми зібралися в кабінеті Груссака й розпочали читання. Одна обставина потішила й засмутила нас, і водночас сповнила деяким марнославством. Справа в тому, що сакси, як скандинави, використовувува-

\* Англосаксонська хрестоматія (англ.).

ли дві рунічні літери для означення двох звуків *th* — одну від *thing* і другу від *the*. Це надавало сторінці певної містичності. Я попросив написати ці літери на дошці.

Отже, перед нами постала мова, яка здалася нам відмінною від англійської і схожою на німецьку. Сталося те, що стається завжди, коли вивчаєш якусь мову. Кожне слово лунало, наче ми його слухали в запису, наче заклинання. Вірші іноземною мовою мають перевагу над віршами рідною саме тому, що їх слухають, вирізняючи кожне слово: ми думаємо про те, які вони красиві, сильні чи просто дивні. Того ранку нам пощастило. Ми відкрили для себе одне речення. «Юлій Цезар був першим римлянином, який шукав Англію». Ми надибали римлян у тексті про Північ, і це нас зворушило. Не забувайте, що ми нічого не знали про цю мову, що ми читали з лупою, що кожне віднайдене слово було своєрідним талісманом. Ми надибали двоє слів. Ми майже сп'яніли від цих двох слів; я був старий, а дівчата юні (обидва ці віки надаються до сп'яніння). Я міркував: «Я повертаюся до мови, якою розмовляли мої предки, я віднаходжу її. Це не вперше я звертаюся до неї; я розмовляв цією мовою, коли мав інші імена». Ці двоє слів були назвами Лондона — *Lundenburh* та Риму (що зворушила нас іще більше, бо породжувала думку про те, що світло Риму осяяло ці загублені північні острови — *Romeburh*. Здається, ми вийшли на вулицю, горлаючи: *Lundenburh, Romeburh...*

Так розпочалося студіювання англосаксонської мови — студіювання, до якого спричинилася моя сліпота. Тепер моя пам'ять зберігає чимало англосаксонських елегій і епічних поезій. Видимий світ я замінив слуховим світом англосаксонської мови. Згодом перейшов до іншого — багатшого та пізнішого — світу скандинавської літератури з його еддами та сагами. Потім написав есей «*Давні германські літератури*», чимало віршів на ці теми, а головне — тішився цими літературами. І зараз готую книжку про скандинавську літературу.



Я не дав сліпоті мене залякати. До того ж мій видавець зробив мені чудову пропозицію: він сказав, що, якби я передавав йому по тридцять віршів у рік, він міг би видати книжку. Тридцять віршів зобов'язують до дисципліни, особливо коли доводиться диктувати кожен рядок; але разом з тим це й певна свобода, бо видається неймовірним, щоб поезії не спали на думку тридцять разів у рік. Слепота не стала для мене цілковитим нещастям, її не слід розглядати як щось патетичне. Її слід розглядати як спосіб життя: це один зі способів життя людини.

Слепота надає певні переваги. Я завдячую темряві деякі дарунки: я завдячую їй англосаксонську мову, мої вбогі знання ісландської і книгу з дещо нещирою, з дещо хвалюватою назвою *«Похвала тіні»*.

А тепер я хочу перейти до інших, знаменитих випадків. Почнімо з найочевиднішого прикладу дружби, поезії і сліпоти, з того, кого вважають найвищим серед поетів, — з Гомера. (Ми знаємо й про іншого сліпого грека Таміріса, чий твори втрачені і відомі нам переважно завдяки посиланню Мілтона, іншого видатного сліпця. Таміріс був переможений на літературному конкурсі музами, які зламали поетову ліру й осліпили його.)

Існує одна вельми цікава гіпотеза Оскара Вайлда — не думаю, що вона історична, але інтелектуально симпатична. Взагалі письменники намагаються говорити так, аби сказане ними здавалося глибокодумним; Вайлд був глибокодумною людиною, яка намагалася здаватись легковажною. А проте він хотів, аби ми уявляли його балакучим, хотів, аби ми думали про нього так, як Платон думав про поезію: «ця річ легка, крилата і священна». Отже, ця річ легка, крилата і священна, себто сам Оскар Вайлд зазначив, що античність зображала Гомера як сліпого поета і робила це навмисно.

Нам невідомо, чи існував Гомер. Того факту, що за нього сперечаються сім міст, досить, щоб узяти під сумнів його існування. Можливо, не було одного Гомера, а було

чимало греків, прихованих від нас під іменем Гомера. Легенди одностайно являють нам сліпого поета; однак поезія Гомера зрима, часто напрочуд зрима; як зримою — звичайно, меншою мірою — була поезія Оскара Вайлда.

Вайлд розумів, що його поезія надто зрима, й захотів позбутися цієї вади: він прагнув писати вірші, які б також милували слух, скажімо, як вірші Теннісона або Верлена, яких він обожнював. Вайлд сказав собі: «Греки твердили, нібито Гомер був сліпий, аби підкреслити, що поезія не повинна бути зримою, її обов'язок бути чутою». Звідси Верленове *«de la musique avant toute chose»\**, звідси сучасний символізм Вайлда.

Ми можемо думати, що Гомера не існувало, але грекам заманулося вигадати його, сліпого, щоб довести, що поезія — це передусім музика, передусім ліра, і що зрима у поета може бути або не бути присутнім. Мені відомі як видатні зримі поети, так і видатні поети, які не є зримими: поети інтелектуальні, ментальні, чиї імена було б зайвим згадувати.

Переїдімо до випадку Мілтона. Сліпота Мілтона була добровільною. Він од самого початку знав, що стане видатним поетом. Таке траплялося з іншими поетами. Колрідж і де Квінсі, перш ніж написати бодай один рядок, знали, що їхня доля — література; і я також, якщо доречно згадувати тут себе. Я завжди відчував, що моя доля — передусім література, тобто, що зі мною трапиться чимало лихого й трохи доброго. Однак я завжди знав, що все це в перспективі обернеться на слова, а надто все лихе, оскільки радість не потребує перемін: щастя є своєю власною метою.

Повернімося до Мілтона. Він втратив зір, пишучи брошури на підтримку страти короля парламентом. Мілтон оповідає, що втратив зір добровільно, боронячи свободу; він говорить про цю благородну мету і не нарікає на сліпоту: він вважає, що самохітно офірував зір, і пригадує

---

\* Найперше — музика у слові! (Поль Верлен, «Поетичне мистецтво», переклад Григорія Кочура).

своє найперше бажання: бути поетом. У Кембриджському університеті знайшли рукопис, в якому юний Мілтон окреслив чимало тем до написання великої поеми.

«Я хочу залишити у спадок прийдешнім поколінням дещо таке, чого вони не повинні з легкістю упустити», — проголосив він. Він уже занотував десять чи п'ятнадцять тем і з-поміж них одну, яку відтворив, не здогадуючись, що написав пророцтво. Це тема Самсона. Тоді він не знав, що своєю долею певним чином повторить долю Самсона, і що Самсон, який покликався на Господа у Старому Заповіті\*, якнайточніше визначив його долю. Втративши зір, він узявся за написання двох історичних праць — *«Історія Московії»* та *«Історія Англії»*, які залишилися незавершеними. А потім — за велику поему *«Втрачений Рай»*. Він шукав тему, яка б зацікавила всіх людей, і не лише англійців. Цією темою став Адам, наш спільний предок.

Значну частину часу Мілтон проводив на самоті, писав вірші, і його пам'ять міцнішала. Він запам'ятовував по сорок-п'ятдесят одинадцяти складових рядків, а потім диктував їх людям, які приходили його провідати. Так він створив поему. Він згадав долю Самсона й міркував про неї, таку подібну до його власної, бо Кромвель уже помер, і почалася доба Реставрації. Мілтону переслідували, його могли засудити до страти, адже він виправдовував страту короля. Однак Карл II, син страченого Карла I, узяв перо й мовив з певним благородством: «Щось заважає моїй правіці підписати смертний вирок». Мілтон був урятований, і разом з ним чимало інших людей.

Тоді він написав *«Samson Agonistes»*\*\* . Він хотів створити грецьку трагедію. Дія відбувається впродовж одного дня — останнього дня Самсона, і Мілтон замислився над схожістю їхніх доль, бо він, як і Самсон, був людиною сильною, але зрештою переможеною. Він був сліпий. І написав рядок, що, як зазначив Ландор, завжди акценту-

\* Книга суддів, 16:28.

\*\* *«Самсон-борець»*.

ється невірною, а насправді має бути таким: *Eyeless in Gaza, at the mill, with the slaves*: «Сліпий», у Газі (Газа — філістимлянське, вороже місто), біля млина, з рабами». Це так, наче нещастя громаджаться над Самсоном.

У Мілтона є сонет, в якому він говорить про свою сліпоту. Один його рядок вочевидь написаний сліпим. Змальовуючи світ, поет мовить: *In this dark world and wide*: «У цьому темному, незміряному світі» — а це і є світ сліпих, бо самотні вони рухаються з простягнутими — в пошуках опертя — руками. Ось приклад (набагато важливіший за мій) людини, яка вивищується над сліпотою і робить свою справу: «*Втрачений Рай*», «*Повернутий Рай*», «*Самсон-борець*», найкращі його сонети, «*Історія Англії*» від витоків до норманського завоювання. Усе це створює сліпий, змушений диктувати випадковим людям.

Бостонському аристократу Прескотту допомагала його дружина. Через нещасний випадок, який стався, ще коли він був студентом, Прескотт втратив одне око і майже осліп на друге. Він вирішив присвятити життя літературі. Вивчив, дослідив літератури Англії, Франції, Італії, Іспанії. Познайомився зі світом королівської Іспанії, що відповідав його рішучому неприйняттю республіканських часів. З ерудита зробився письменником і дружині, яка йому читала, надиктував історії завоювання Мексики та Перу, владарювання католицьких королів\* і Філіпа II. То була вдала, майже бездоганна праця, що тривала понад двадцять років.

Є два ближчі до нас приклади. Один я вже назвав, це Груссак. Незаслужено забутий Груссак. Зараз його розглядають як француза, зайду в цій країні. Кажуть, нібито його історичні твори вичерпали себе, нібито тепер існує краща документація. При цьому забувають, що Груссак, як кожний письменник, писав два твори: один — це уподобана ним тема, другий — спосіб, у який він її розкрив. Крім того, що залишив нам свої історичні й критичні праці,

---

\* Католицькі королі — традиційна назва подружжя Ізабелли I Кастильської та Фердинанда II Арагонського.

Ґруссак оновив іспанську прозу. Альфонсо Реес, найкращий іспаномовний прозаїк усіх часів, сказав мені: «Ґруссак навчив мене, як треба писати іспанською». Ґруссак вивищився над сліпотою і залишив одні з найкращих сторінок прози, написаної в нашій країні. Мені завжди приємно згадувати його.

Згадаймо інший, відоміший за Ґруссака приклад. У випадку Джеймса Джойса ми також маємо два твори. Два розлогі й — чому б не означити їх так — нелегкі для читання романи «Улісс» і «Поминки за Фіннеганом». Однак це тільки половина його творчості (що вбирає чудові поезії і чарівний «*Портрет художника замолоду*»). Іншою і, можливо, як кажуть зараз, спасенною половиною є та обставина, що він ужив майже нескінченну англійську мову. Цієї мови, яка, за статистикою, переважає всі інші й надає письменникові безліч можливостей (особливо це стосується дуже конкретних дієслів), йому було замало. Ірландець Джойс пригадав, що Дублін заснували данські вікінги. Він вивчив норвезьку мову й написав норвезькою листа Ібсену, потім опанував грецьку, латину... Він пізнав усі мови й писав мовою, яку сам вигадав, мовою малозрозумілою, яка, однак, відзначається дивною мелодійністю. Джойс привніс в англійську мову нову мелодику. І мужньо (й удавано) зазнався: «гадаю, з усього, що трапилось зі мною, найменш важливою подією було втрата зору». Він залишив частину своєї великої спадщини, створену в пітьмі: шліфуючи фрази в пам'яті, іноді впродовж цілого дня опрацьовуючи якесь речення, а потім записуючи й виправляючи. І все це під час сліпоти чи то періодів сліпоти. Так само імпотенція Буало, Свіфта, Канта, Раскіна та Джорджа Мура була сумним знаряддям для якісного написання їхніх творів; те саме можна стверджувати про збоченство, завдяки якому сьогодні всі знають імена тих, кому воно прислужилося. Демокрит з Абдери вирвав собі в саду очі, щоб вид зовнішньої реальності не відволікав його; Ориген кастрував себе.

Я навів достатньо прикладів; деякі такі знамениті, що мені соромно говорити про власний випадок, але люди завжди сподіваються почути зізнання, і я не бачу підстав відмовити їм у моєму. Хоча, звичайно, здається безглуздим ставити моє ім'я поряд із тими, які я мав нагоду тут згадати.

Я вже сказав, що сліпота — це спосіб життя, спосіб не суцільно нещасливий. Пригадаймо рядки найбільшого серед іспанських поетів, Луїса де Леона:

*Я хочу жити один,  
вдячний небу за долю щасливу  
самотніх моїх годин  
без любові, без гніву,  
без надії, страху, пориву\*.*

Едгар Аллан По знав цю строфу напам'ять.

Жити без гніву мені легко, бо я ніколи не гнівився. Але жити без любові, гадаю, не може — на щастя, не може жоден з нас. А от щодо принципу «я хочу жити один, // вдячний небу за долю щасливу»: якщо погодитися з тим, що щаслива доля, яку дає нам небо, може бути чимось затьмарена, то в такому разі хто живе найбільш самотньо? Хто може краще дослідити себе? Краще себе пізнати? За Сократом, хто може пізнати себе краще, ніж сліпий?

Письменник жива людина, завдання поета не підпорядковане певному розкладу. Ніхто не є поетом від восьмої до дванадцятої і від другої до шостої. Поет є поетом завжди, поезія постійно атакує його. Так само, мабуть, художник відчуває, як його переслідують барви та форми. Або музикант відчуває, що дивний світ звуків — найбільш дивний серед усіх мистецтв — завжди шукає його, що мелодії й дисонанси шукають його. Для завдань митця сліпота не є цілковитим нещастям: вона може бути зна-

\* Переклад Сергія Борщевського.

ряддям. Одну зі своїх найкращих од Луїс де Леон присвятив Франсіско Саліносу, сліпому музикантові.

Письменник чи то кожен з нас мусить думати, що все, що з ним відбувається, є зняряддям; геть усе було дано йому з певною метою, і особливо сильно це повинен відчувати митець. Усе, що з ним відбувається, навіть приниження, образи, злигодні — геть усе було дано йому як глина, як матеріал для його мистецтва; він мусить ним скористатися. Тому в одному вірші я говорив про давню поживу героїв: приниження, нещастя, розбрат. Вони були дані нам на переробку, аби з жалюгідних обставин нашого життя ми робили речі вічні чи такі, що можуть стати вічними.

Якщо сліпий думає так, він врятований. Сліпота — це дарунок. Я вже втомив вас дарунками, які вона дала мені: дала англосаксонську мову, частково скандинавські, знання середньовічної літератури, якої я не знав би, дала можливість написати різні книжки — добрі чи погані, але такі, що виправдовують той момент, коли були написані. До того ж сліпий відчуває ніжність оточуючих. Люди завжди прихильні до сліпих.

Я хочу завершити цю лекцію одним рядком Гете. Моя німецька недосконала, але, сподіваюся, мені вдасться, не надто помиляючись, відтворити ці слова: *Alles Nahe werde fern* («усе близьке віддаляється»). Гете написав це, маючи на думці вечірні сутінки. Усе близьке віддаляється, це правда. Коли вечоріє, найближчі предмети віддаляються від наших очей так само, як видимий світ віддалився від моїх, мабуть, остаточно.

Гете міг мати на думці не лише сутінки, а й життя. Усі речі кидають нас. Старість, є, либонь, вищим ступенем самотності, хіба що вищим ступенем самотності є смерть. «Усе близьке віддаляється» стосується також повільного процесу сліпоти, про яку я волів цього вечора говорити і показати, що це не суцільне нещастя. Що вона повинна бути ще одним зняряддям серед численних дивних знарядь, які надають нам доля чи випадок.

## Коментар

- КЛОДЕЛЬ**, Поль Луї Шарль Марі (1868–1955) — французький письменник.
- КОНГРАНДЕ І делла СКАЛА** (1291–1329) — правитель Верони, покровитель митців, зокрема Данте.
- ЕРІУГЕНА** (Йоанн Скот Еріугена, бл. 815 — бл. 877) — середньовічний ірландський філософ, богослов, поет і перекладач.
- КАРЛАЙЛ**, Джон Ейткен (1801–1879) — шотландський лікар, перекладач Данте, молодший брат Томаса Карлайла.
- КАРЛАЙЛ**, Томас (1795–1881) — шотландський філософ, письменник, історик.
- ДЕНТ**, Джозеф Малабі (1849–1926) — англійський видавець.
- АРІОСТО**, Лодовіко (1474–1533) — італійський поет і драматург.
- КРОЧЕ**, Бенедетто (1866–1952) — італійський філософ, історик, літературознавець, політик.
- СТІВЕНСОН**, Роберт Льюїс Балфор (1850–1894) — англійський письменник шотландського походження.
- МОМІЛЬЯНО**, Арнальдо Данте (1908–1987) — італійський історик античності.
- ГРАБЕР**, Карло (1897–1968) — італійський літературознавець.
- ШТАЙНЕР**, Гуго — мабуть, неточність автора; вочевидь йдеться про Карло Штайнера (1863–1933) — коментатора «Божественної комедії».
- МІЛТОН**, Джон (1608–1674) — англійський поет, публіцист, політик.
- МАЛЛАРМЕ**, Стефан (1842–1898) — французький поет.



ПАРКИ — у давньоримській міфології богині долі.

ГВЕЛЬФИ, ГІБЕЛІНИ — ворогуючі політичні угруповання в Італії XII–XV ст.

ВІЗІЯ (або Видіння) — літературний жанр, поширений переважно у середньовічній літературі, коли герой оповіді вві сні переживає чудесні пригоди.

КОЛРІДЖ, Семюел Тейлор (1772–1834) — англійський поет, літературознавець, філософ.

ГРУССАК, Поль (1846–1929) — аргентинський письменник.

АВГУСТИН (Аврелій Августин Іппонійський або Блаженний Августин; 354–430) — християнський богослов, філософ, письменник.

КЕВЕДО-і-ВІЛЬЄГАС, Франсіско (1580–1645) — іспанський письменник.

ЛУГОНЕС АРГУЕЛЬЙО, Леопольдо (1874–1938) — аргентинський письменник.

ГУІРАЛЬДЕС, Рікардо (1886–1927) — аргентинський письменник.

ЕРНАНДЕС, Хосе (1834–1886) — аргентинський поет і політик.

МІНОС — цар Криту, великий вартовий другого кола Пекла.

ЛЕВІАФАН — біблійне морське чудовисько.

ДІОМЕД — цар Аргосу, один з героїв Троянської війни.

ТАССО, Торквато (1544–1595) — італійський поет.

ОСТРОВИ БЛАЖЕННИХ — у давньогрецькій міфології місце, де спочивали праведні душі.

ГЕРКУЛЕСОВІ СТОВПИ — антична назва морського проходу між Африкою і сучасною Іспанією.

СЕУТА — місто на півночі Африки.

ЄЙТС, Вільям Батлер (1865–1939) — ірландський поет і драматург.

АРТУРІВСЬКИЙ ЦИКЛ — загальна назва серії середньовічних текстів про короля Артура та рицарів Круглого столу.

МЕЛВІЛЛ, Герман (1819–1891) — американський письменник.

ЛОНГФЕЛЛО, Генрі Водсворт (1807–1882) — американський поет.

- ШПІЛЛЕР, Густав (1864–1940) — англійський психолог, соціолог, письменник.
- ДАММ, Джон Вільям (1875–1949) — ірландський авіаінженер і льотчик.
- БРАУН, Томас (1605–1681) — англійський лікар і письменник.
- БОЕЦЦІЙ, Аніцій Манлій Торкват Северин (480–524) — італійський філософ, теолог, математик, теоретик музики.
- ФРЕЗЕР, Джеймс Джордж (1854–1941) — англійський антрополог, етнолог, культуролог, історик релігії.
- ФОГЕЛЬВАЙДЕ, Вальтер фон дер (бл. 1170 — бл. 1230) — знаменитий австрійський мінезингер.
- ТІРЕСІЙ — ліванський віщун; за міфом, Одиссей від нього довідався про долю своєї родини.
- ЕЛІСЕЙСЬКІ ПОЛЯ (Елісій, Елізій) — у давньогрецькій, згодом давньоримській міфології місце у потойбічному світі, де перебувають душі блаженних і праведників.
- Де КВІНСІ, Томас (1785–1859) — англійський письменник.
- ФЮСЛІ, Йоганн Гайнріх (Фюзелі, Генрі; 1741–1825) — швейцарський і англійський художник, мистецтвознавець.
- ПЕТРОНІЙ (Петроній Арбітр; бл. 14–66) — римський письменник.
- ГОНГОРА-і-АРГОТЕ, Луїс де (1561–1627) — іспанський поет.
- АДДІСОН, Джозеф (1672–1719) — англійський письменник.
- БОМБАЛЬ, Сусана (1902–1990) — аргентинська письменниця.
- ДОСОКРАТИКИ — ранні грецькі філософи періоду до Сократа (800–500 рр. до н.е.).
- САЛАДИН (Салах ад дін Юсуф ібн Аюб; 1137 або 1138–1193) — мусульманський полководець, засновник династії Аюбідів.
- ВОРДСВОРТ, Вільям (1770–1850) — англійський поет-романтик.
- АВЕРРОЕС (латинізоване ім'я, справжнє: Абу-ль-Валід Мухаммад ібн Ахмад ібн Рушд; 1126–1198) — арабський філософ, логік, теолог, географ, медик, математик.
- АРБЕЛА — місто у стародавній Ассирії.
- ГРЕЙВС, Роберт (1895–1985) — англійський поет.

- ПЛІНІЙ Старший (бл. 23–79 н.е.) — римський письменник і вчений.
- ПОР (IV ст. до н.е.) — легендарний правитель Пенджабу, який 327 р. до н.е. дав бій війську Александра Македонського.
- ЮВЕНАЛ, Децим Юній (бл. 60 — бл. 127) — римський поет-сатирик.
- ГАРУН ар-РАШИД (763–809) — п'ятий халіф Аббасидського халіфату.
- КАРЛ I ВЕЛИКИЙ (747–814) — король франків (від 768 р.), лангобардів (від 774 р.), імператор Священної Римської імперії (від 800 р.).
- КУБЛА Хан — монгольський хан Хубілай (1215–1294), онук Чингізхана, завойовник Китаю.
- ПОЛО, Марко (бл. 1254–1324) — італійський мандрівник.
- РІЧАРД I Левове Серце (1157–1199) — англійський король.
- КІПЛІНГ, Джозеф Редьярд (1865–1936) — англійський письменник.
- БУАЛО (Буало-Депрео Нікола (1636–1711) — французький поет, теоретик класицизму.
- ФЕНЕЛОН, Франсуа (1651–1715) — французький богослов і письменник.
- АТАУАЛЬПА (Аукі Тупак Атауальпа; бл. 1500–1533) — останній правитель держави інків, страчений іспанцями.
- КАТРИЕЛЬ, Сіпріано (1837–1874) — індіанський вождь.
- МОКТЕСУМА II (1466–1520) — останній правитель держави ацтеків.
- ШПЕНГЛЕР, Освальд (1880–1936) — німецький філософ.
- ЛЕЙН, Едвард Вільям (1801–1871) — англійський арабіст.
- БЕРТОН, Річард Френсіс (1821–1890) — англійський письменник, історик, географ, дослідник Сходу та Південної Америки.
- КАНСІНОС-АССЕНС, Рафаель (1883–1964) — іспанський письменник.
- ГАЛЛІАН, Жан Антуан (1646–1715) — французький сходознавець і перекладач.
- КЕРРОЛ, Льюїс (справжнє ім'я Чарлз Латуїдж Доджсон; 1832–1898) — англійський письменник і математик, професор Оксфордського університету).

- МАНДРЮС, Жозеф Шарль (1868–1949) — французький сходознавець, перекладач Корану.
- ЛІТМАН, Енно (1875–1958) — німецький сходознавець.
- ПЕЙН, Джон (1842–1916) — англійський арабіст.
- ГЕНІНГ, Макс (1861–1927) — німецький арабіст.
- ЧЕСТЕРТОН, Гілберт Кіт (1877–1936) — англійський письменник.
- ПЕРСІ, Томас (1729–1811) — англійський єпископ, упорядник і видавець збірника старовинних балад.
- ЛЕСАЖ, Ален Рене (1668–1747) — французький письменник.
- ПРОСВІТЕР ЙОАНН — легендарний правитель християнського королівства на території сучасної Ефіопії.
- ГАММЕР-ПУРГШТАЛЬ, Йозеф фон (1774–1856) — австрійський сходознавець, перекладач, дипломат.
- ВАЙЛЬ, Густав (1808–1889) — німецький сходознавець.
- МАГРИБ — назва, яку середньовічні арабські географи та історики дали країнам Північної Африки, розташованим на захід від Єгипту.
- ВАРАНАСІ — місто на північному сході Індії.
- СІДДГАРТХА ГАУТАМА (563–483 до н.е.) — індійський духовний наставник, засновник буддизму.
- ЧОТИРИ ШЛЯХЕТНІ ІСТИНИ — релігійно-філософське вчення про духовне пробудження (істини про страждання; про походження і причини страждання; про справжнє припинення страждання; про усунення джерел страждання).
- ВІСІМКОВИЙ ШЛЯХ — указаний Буддою шлях, що веде до припинення страждання і лежить посередині між прихильністю до мирських утіх і аскетизмом.
- ЗЕНОН (бл. 333 — 262 до н.е.) — давньогрецький філософ, основоположник стоїцизму.
- СУДЗУКІ ДАЙСЕЦУ (справжнє ім'я Судзукі Тейтаро; 1870–1966) — японський філософ, популяризатор буддизму.
- ХІНАЯНА (букв. Мала колісниця) — один із напрямів у буддизмі.
- МАХАЯНА (букв. Велика колісниця) — один із напрямів у буддизмі.
- АШОКА — індійський владар (період царювання 272–232 до н.е.), покровитель буддизму.

КАПЛАВАСТУ — місто на півдні Непалу.

МЕРУ — гора в Гімалаях.

ОЛЬДЕНБЕРГ, Герман (1854–1920) — німецький санскритолог, історик релігії.

ЕМПЕДОКЛ із Акраганта (бл. 490 — бл. 430 до н.е.) — давньогрецький філософ, автор теорії чотирьох елементів (вогонь, повітря, земля, вода).

ГЕРАКЛІТ (бл. 540 — бл. 480 до н.е.) — давньогрецький філософ.

ТАЛЬЄСИН — стародавній кельтський поет, жив у VI ст. н.е.

ДАРИО, Рубен (справжнє ім'я Фелікс Рубен Гарсія Сарм'єнто; 1867–1916) — нікарагуанський поет.

ДРУЇДИ — жерці у кельтських племен Західної Європи.

РОСЕТТИ, Данте Габріель (1828–1882) — англійський поет і художник італійського походження.

«ГРАД БОЖИЙ» — трактат Августина Іппонійського (див.), написаний під враженням від захоплення Рима ордами варварів.

КАЛЬПА — в індуїзмі одиниця вимірювання часу — день Брахми, що триває 4 320 000 000 років.

БРАХМА — бог головної в індуїстській міфології тріади, до якої входять також Шива і Вішну.

ВЕДИ — священні тексти, складені у Стародавній Індії.

ФЕРНАНДЕС, Маседоніо (1874–1952) — аргентинський письменник.

КОДАМА, Марія (нар. 1937) — письменниця, викладачка літератури, вдова Борхеса.

ДОЙССЕН, Пауль Якоб (1845–1919) — німецький сходознавець.

САТОРІ — у буддизмі внутрішнє переживання досвіду осягнення істинної природи людини.

АГАМЕМНОН — герой давньогрецьких міфів, вождь ахейського війська у Троянській війні.

ОРФЕЙ — у грецькій міфології уславлений співець і поет.

ЕМЕРСОН, Ралф Волдо (1803–1882) — американський філософ і письменник.

НІЦШЕ, Фрідріх (1844–1900) — німецький філософ.

КІРОГА, Орасіо (1878–1937) — уругвайський письменник.  
КАРДУЧЧІ, Джозуе (1835–1907) — італійський поет.  
БРЕДЛІ, Френсіс Герберт (1846–1924) — англійський філософ.  
ДЖОНСОН, Бен (Бенджамін, 1573–1637) — англійський поет і драматург.  
БАНГС, Енріке (1788–1868) — аргентинський поет.  
ПЛОТІН (бл. 205–270) — грецький філософ.  
ПО, Едгар Аллан (1809–1849) — американський письменник.  
БРАУНІНГ, Роберт (1812–1889) — англійський поет.  
ГАФІЗ (справжнє ім'я Мухаммад Шамсаддін; бл. 1320–1390) — перський поет.  
МЕНЕНДЕС-і-Пелайо, Марселіно (1856–1912) — іспанський культуролог, літературознавець, історик.  
БАРТОЛОМ'Ю, Рой (нар. 1930) — аргентинський письменник, друг Борхеса.  
МЮЛЛЕР, Фрідріх Макс (1823–1900) — німецький і англійський мовознавець, історик, перекладач.  
ТІР (сучасна назва Сур) — у давнину місто-держава, нині портове місто на півдні Лівану.  
БЕРГСОН, Анрі (1859–1941) — французький філософ.  
Г'ЮМ, Девід (1711–1776) — англійський філософ, історик, економіст, публіцист  
АНГЕЛУС СІЛЕЗІУС (справжнє ім'я Йоганн Шефлер; 1624–1677) — німецький поет і лікар.  
ПЛУТАРХ (бл. 45 — бл. 127) — грецький письменник і філософ.  
КАТАРИ — послідовники гностичного релігійного руху в Західній Європі XI–XIV ст.  
СААВЕДРА ФАХАРДО, Д'єго де (1584–1648) — іспанський письменник і дипломат.  
СПІНОЗА, Бенедикт (Барух, 1632–1677) — нідерландський філософ.  
ЕЙН СОФ — кабалістичний термін, синонім Бога, що означає Його містичність і незбагненність поза зв'язком зі світом.  
СФІРОТ — одне з фундаментальних понять кабали, десять первісних цифр, згодом десять стадій еманції Ейн Софа.

АДАМ КАДМОН (первісна людина) — у кабалі назва вищого (першого) з п'яти духовних світів.

ПЛЕРОМА — термін грецької філософії, що означає повноту — одне з центральних понять гностицизму.

ІРИНЕЙ ЛІОНСЬКИЙ (бл. 130–200) — єпископ, християнський проповідник.

БРОД, Макс (1884–1968) — німецькомовний чеський, згодом ізраїльський письменник.

ЛЯЙБНИЦ, Готфрід Вільгельм (1646–1716) — німецький філософ.

К'ЄРКЕГОР, Серен Абе (1813–1855) — данський філософ і письменник.

ВАСИЛІД — сирійський теолог-гностик першої половини II ст.

ВЕЛС, Герберт Джордж (1866–1946) — англійський письменник.

ТЕТРАГРАМАТОН — чотири літери, що складають один із десяти епітетів бога Ягве.

ШОПЕНГАУЕР, Артур (1788–1860) — німецький філософ.

ФРОЙД, Зігмунд (1856–1939) — австрійський психіатр і психолог, основоположник психоаналізу.

МАЙРІНК, Густав (1868–1932) — австрійський письменник.

ШОЛЕМ, Гершом (Герхард; 1897–1982) — єврейський філософ, історик релігії та містики.

«СЕФЕР ЄЦІРА» («Книга Творіння») — пам'ятка кабалістичної філософії.

«ЗОГАР» («Книга Осяяння») — пам'ятка кабалістичної філософії.

ДУХОВНИЙ, Леон (1898–1984) — аргентинський письменник, філософ, публіцист родом з України.

ПАЛЕРМО — район Буенос-Айреса, де мешкала родина Борхеса.

ДЖЕЙМС, Вільям (1842–1910) — американський філософ і психолог.

ДРАЙДЕН, ДЖОН (1631–1700) — англійський поет і драматург.

- МЕЄР, Йозеф (1796–1856) — німецький публіцист, видавець, засновник Бібліографічного інституту.
- МУР, Джордж Огастес (1852–1933) — ірландський письменник.
- ОРИГЕН (бл. 185–254) — грецький християнський богослов і філософ.
- РАСКІН, Джон (1819–1900) — англійський письменник, художник і мистецтвознавець.
- МАРМОЛЬ, Хосе (повне ім'я Хосе Педро Крісолого; 1817–1871) — аргентинський письменник і політик.
- РОСАС, Хуан Мануель де (повне ім'я Ортіс де Росас-і-Лопес-де-Осоріо, Хуан Мануель Хосе Домінго; 1793–1877) — аргентинський військовий і політичний діяч, фактичний диктатор країни до втечі у 1852 р.
- СОЛЕР, Мігель Естаніслао (1783–1849) — аргентинський воєначальник, учасник Війни за незалежність.
- РЕЄС, Альфонсо (1889–1959) — мексиканський письменник.
- ПРЕСКОТТ, Вільям Гіклінг (1796–1859) — американський історик.
- ЛЕОН, Луїс де (1528–1591) — іспанський поет.
- ШТАЙНЕР, Рудольф Йозеф Лоренц (1861–1925) — австрійський філософ і письменник.
- СВІТ, Генрі (1815–1912) — англійський філолог.
- ЛАНДОР, Волтер Севідж (1775–1864) — англійський поет.
- ТЕННІСОН, Альфред (1809–1892) — англійський поет і драматург.
- ТАМІРІС — напівміфічний співець античної Греції, осліплений музами за те, що кинув їм виклик.
- ВАЙЛД, Оскар (1854–1900) — англійський письменник.
- ПІВДЕНЬ — район Буенос-Айреса.
- ДЖОЙС, Джеймс (1882–1941) — ірландський письменник.
- ДЕМОКРИТ з Абдери (бл. 460–370 до н.е.) — давньогрецький філософ.



*Літературно-художнє видання*

**Хорхе Луїс Борхес**

**СІМ ВЕЧОРІВ**

Есе

*З іспанської переклав Сергій Борщевський*

Коректор *Марія Бродська*

Дизайн *Вадим Карасьов*

Макет *Сашко Шевцов*

Відповідальний редактор *Галина Завалій*

**Анетти**  
ВИДАВНИЦТВО  
**Антоненко**

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції ДК №4873 від 26.03.2015 р.

**Видавець:** ТОВ «Видавництво Анетти Антоненко»

**Інтернет-магазин:** [www.anetta-publishers.com](http://www.anetta-publishers.com)

**Для листування:** [anetta@anetta-publishers.com](mailto:anetta@anetta-publishers.com)

Підписано до друку 01.07.2019. Формат 84x108/32. Папір офсетний.

Друк офсетний. Наклад 500 екз.

Віддруковано згідно наданого макету

в друкарні ТОВ «Друкарня «Рута»,

ДК №4060 від 29.04.2011,

м. Кам'янець-Подільський, вул. Руслана Коношенка, 1,

т. 038 494 22 50, [drukruta@ukr.net](mailto:drukruta@ukr.net)

Замовлення № 493.

## **БОРХЕС Хорхе Луїс**

**Б 83** Сім вечорів. *Есе* / Переклад з іспанської Сергія Борщевського. — Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2019. — 128 с.

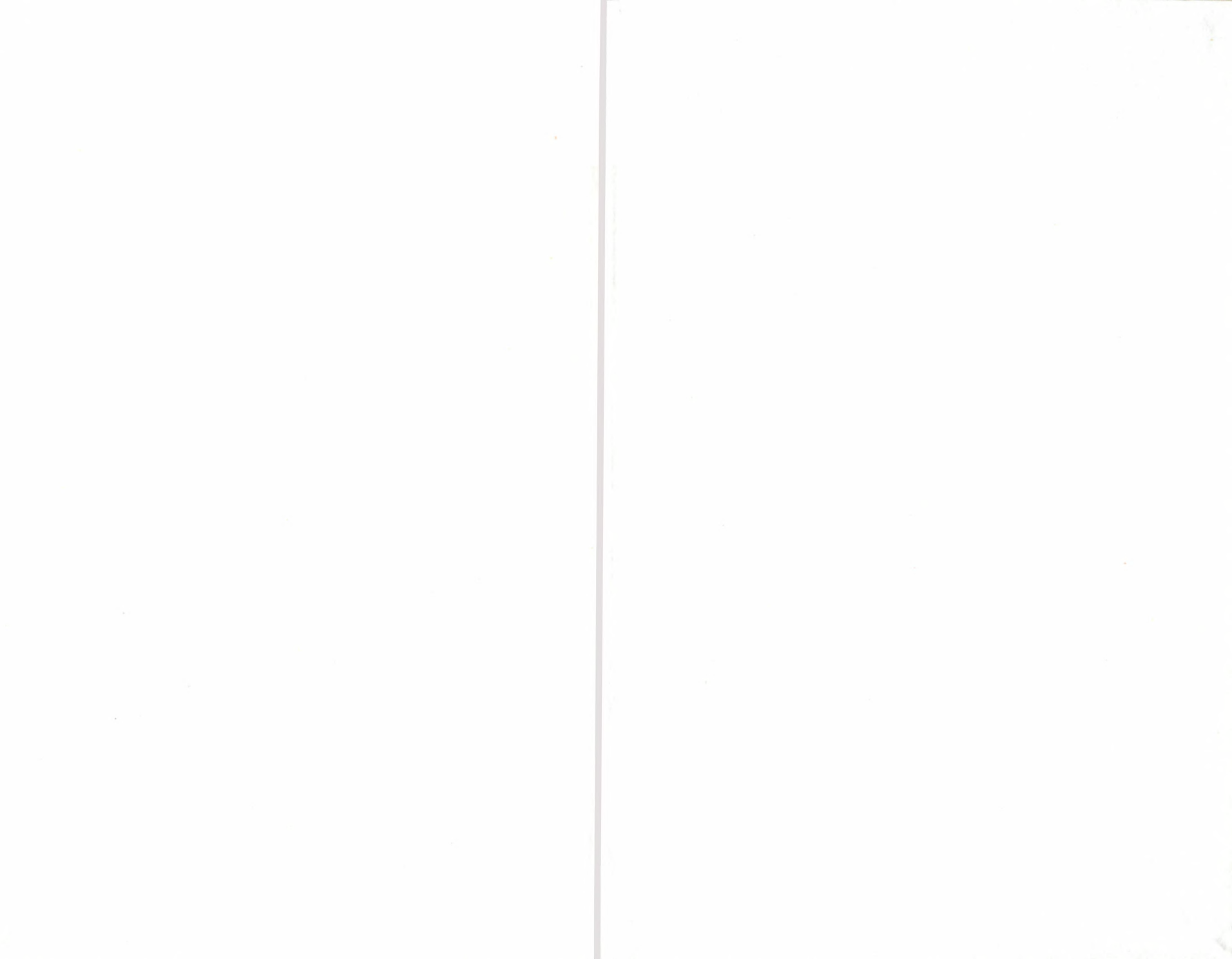
**ISBN 978-617-7654-19-2**

**ISBN 978-617-7654-08-6 (Серія «Writers on Writing»)**

«Сім вечорів» – сім публічних лекцій Борхеса, які він прочитав у театрі «Колізей» (Буенос-Айрес, Аргентина) у травні – червні 1977 року; тематика яких, як і автор – «чудодійно перетнули межі свого часу і культури». І кожна з них – витвір мистецтва, шедевр красного письменства і філософський трактат, глибоке дослідження цінностей і сенсів, які створювала світова культура впродовж тисячоліть. Усі разом вони – Борхесівський інтертекст про сутність художніх методів, уяви, сну і мислення, філософську систему буддизму і кабали, лабіринти людської історії, рефлексії про сліпоту і життя з нею.

**УДК 821.134.2**







Хорхе Луїс Борхес (1899 – 1986) – всесвітньо відомий аргентинський прозаїк, поет, публіцист, основоположник і класик нової латиноамериканської літератури. Творчість Борхеса – метафізична; вона поєднує в собі поетичні та фантазійні методи, виразність масової і високої літератури, правди і містифікації, вигадані біографії та книги, детективні історії, через які письменник препарує фундаментальні філософські та наукові проблеми. Блискучий ерудит і геніальний оповідач просто перед очима читача створює кожну історію, водночас демонструючи злагоджений механізм творчості.

Борхес здійснив величезний вплив на різні жанри літератури: від авангардної поезії, роману абсурду – до наукової фантастики. Володар численних літературних нагород і найвищих орденів Італії, Франції, Перу, Чилі, Німеччини, Ісландії, Іспанії, Португалії; був почесним доктором найповажніших університетів світу, працював у експертному колі Американської академії мистецтв і наук.

«Сім вечорів» – сім публічних лекцій Борхеса, які він прочитав у театрі «Колізей» (Буенос-Айрес) у травні – червні 1977 року; тематика яких, як і автор – «чудодійно перетнули межі свого часу і культури». І кожна з них – витвір мистецтва, шедевр красного письменства і філософський трактат, глибоке дослідження цінностей і сенсів, які створювала світова культура впродовж тисячоліть. Усі разом вони – Борхесівський інтертекст про сутність художніх методів, уяви, сну і мислення, філософську систему буддизму і кабали, лабіринти людської історії, рефлексії про сліпоту і життя з нею.

[www.anetta-publishers.com](http://www.anetta-publishers.com)

ISBN 978-617-7654-19-2



9 786177 654192 >