



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-136-165><https://elibrary.ru/FLZASF>

УДК 821.111(73).0

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Борис КОВАЛЕВ

О «ФИЛОСОФИИ» ЯЗЫКА ХОРХЕ ЛУИСА БОРХЕСА

Аннотация. В статье анализируются взгляды Хорхе Луиса Борхеса на язык. В своих эссе и стихах он часто использует философию и язык как материал для своих рассуждений. В этой связи актуализируется вопрос: выработались ли у Борхеса в той или иной степени системные и последовательные воззрения на язык как таковой? Анализ проводится по трем аспектам: отношение Борхеса к поэтическому языку, к аллегории и к переводу. Материалом служат эссе, предисловия, лекции и интервью Борхеса. Прослеживается эволюция взглядов Борхеса. На ранней стадии (1920–1940-е) его в большинстве своем интересуют частные вопросы: формулирование нормативной ультраистской поэтики, защита аргентинского варианта испанского языка, а также проблемы осмысления грамматики и прикладной стилистики. На этом этапе господствуют два тренда: стилистический и социолингвистический. На втором этапе (1950–1980-е) Борхес меняет позицию относительно использования аргентинизмов и обращается к более общим проблемам, в первую очередь, проблеме поэтического языка. По Борхесу, исток языка иррационален. Сначала возникает язык поэзии, затем — прозы, у каждой традиции свой темп развития. Поэтический язык связан с традицией, с магическим началом и является неудобным инструментом в силу изменчивости. Поэт стремится вернуться к древней магии, подбирая подходящие средства языка, выступая в роли «конструктора», корректируя долю конкретного и абстрактного. Борхес широко интерпретирует понятие «перевода»: переводчик не обязан знать исходный язык, концепция законченного текста не существенна, перед нами — ряды черновиков, которые могут и должны переписываться на языке переводчика, которому важнее всего донести концептуальную информацию, пересобрать текст средствами своего языка. Однако переводчик может и корректировать текст. Всякий писатель также переводчик. Внутри литературного процесса происходит движение от аллюзий к романам: от абстрактного, ассоциируемого у Борхеса со средневековым реализмом, к конкретному (номинализму), однако в романах остается аллегорический элемент, когда речь идет об обобщениях, выявлении «типов» героев.

Ключевые слова: Хорхе Луис Борхес, философия языка, поэтический язык, поэзия Борхеса, эссе Борхеса, аргентинский вариант испанского языка, проблемы перевода, перевод как феномен, ультраизм, латиноамериканская литература.

Информация об авторе: Борис Вадимович Ковалев, ассистент кафедры романской филологии, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: orcid.org/0000-0002-1904-1844. E-mail: bvkovaliev@yandex.ru.

Для цитирования: Ковалев Б.В. О «философии» языка Хорхе Луиса Борхеса // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 136–165. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-136-165>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-136-165><https://elibrary.ru/FLZASF>

UDC 821.111(73).0

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Boris V. KOVALEV

ON JORGE LUIS BORGES' "PHILOSOPHY" OF LANGUAGE

Abstract: The article analyzes Jorge Luis Borges' views on language. In his essays and poems, he often uses both philosophy and language as material. In this regard, the question arises: has Borges developed, to some extent or another, systematic and consistent views on language as such? The analysis is carried out on three aspects: Borges's attitude to poetic language, to allegory and to translation. The material is Borges's essays, prefaces, lectures and interviews. The evolution of Borges' views is traced. At the early stage (1920–1940s), Borges is mostly interested in specific issues: the formulation of a normative ultraist poetics, the defense of the Argentine version of the Spanish language, as well as the problems of understanding grammar and applied stylistics. In other words, at this stage, two trends dominate: stylistic and sociolinguistic. At the second stage (1950–1980s), Borges changes his position regarding the use of Argentinisms and turns to more general problems, primarily the problem of poetic language. The origin of language is irrational. First, the language of poetry appears, then prose, each tradition has its own pace of development. Poetic language is associated with tradition, with a magical beginning and is an inconvenient tool due to its variability. The poet strives to return to ancient magic, selecting suitable means of language, acting as a "constructor", adjusting the proportion of the concrete and the abstract. Borges interprets the concept of "translation" broadly: the translator is not required to know the source language, the concept of a finished text is untenable, we have before us a series of drafts that can and should be rewritten in the language of the translator, for whom it is most important to convey conceptual information, to reassemble the text by means of his language. However, the translator can also correct the text. Every writer is also a translator. Within the literary process, there is a movement from allegories to novels: from the abstract, associated with medieval realism, to the concrete (nominalism). However, in novels there remains an allegorical element when it comes to generalizations, identifying "types" of heroes.

Keywords: Jorge Luis Borges, philosophy of language, poetic language, Borges's poetry, Borges's essays, Argentine Spanish, translation problems, translation as a phenomenon, ultraism, Latin American literature.

Information about the author: Boris V. Kovalev, Assistant Professor, Department of Romance Philology, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1904-1844>. E-mail: bvkovalev@yandex.ru.

For citation: Kovalev, Boris. "On Jorge Luis Borges' 'Philosophy' of Language." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 136–165. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-136-165>



Artículo científico

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-00-00><https://elibrary.ru/FLZASF>

UDC 821.111(73).0

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Boris V. KOVALEV

LA “FILOSOFÍA” DEL LENGUAJE DE JORGE LUIS BORGES

Resumen: Este artículo analiza la visión de Jorge Luis Borges sobre el lenguaje. En sus ensayos y poemas, utiliza con frecuencia la filosofía y el lenguaje como material para su discurso. Esto plantea la siguiente pregunta: ¿desarrolló Borges, en algún grado, una visión sistemática y consistente del lenguaje? El análisis se realiza desde tres aspectos: la actitud de Borges hacia el lenguaje poético, la alegoría y la traducción. El material se extrae de los ensayos, prefacios, conferencias y entrevistas de Borges. Se rastrea la evolución de las opiniones de Borges. En sus primeros años (décadas de 1920 a 1940), se interesó principalmente en temas específicos: la formulación de una poética ultraísta normativa, la defensa del español argentino y la comprensión de la gramática y la estilística aplicada. Dos tendencias predominan durante este período: la estilística y la sociolingüística. En su segunda etapa (décadas de 1950–1980), Borges modificó su postura sobre el uso de los argentinismos y abordó cuestiones más generales, principalmente el problema del lenguaje poético. Para él, los orígenes del lenguaje son irracionales. Primero surge el lenguaje poético, luego la prosa, y cada tradición se desarrolla a su propio ritmo. El lenguaje poético está ligado a la tradición, a un origen mágico, y es una herramienta incómoda debido a su mutabilidad. El poeta se esfuerza por regresar a la magia antigua, seleccionando los medios lingüísticos apropiados, actúa como un “constructor” que ajusta las proporciones de lo concreto y lo abstracto. Borges interpreta el concepto de “traducción” de forma amplia: no se requiere que un traductor conozca la lengua de origen; el concepto de un texto terminado es insostenible. Según esta visión, nos enfrentamos a una serie de borradores que pueden y deben reescribirse en la lengua del traductor, cuyo objetivo principal es transmitir información conceptual y recomponer el texto utilizando los medios de su propia lengua. Sin embargo, un traductor también puede corregir el texto. Para Borges, todo escritor es también un traductor. Dentro del proceso literario, hay un movimiento de las alegorías hacia la novela: de lo abstracto, asociado por Borges al realismo medieval, a lo concreto (nominalismo). No obstante, en las novelas permanece un elemento alegórico a la hora de hacer generalizaciones e identificar “tipos” de héroes.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, filosofía del lenguaje, lenguaje poético, poesía de Borges, ensayos de Borges, español argentino, problemas de traducción, la traducción como fenómeno, ultraísmo, literatura latinoamericana.

Información sobre el autor: Boris V. Kovalev, Profesor Adjunto, Departamento de Filología Románica, Universidad Estatal de San Petersburgo, Paseo universitario, 7–9, 199034, San Petersburgo, Rusia. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1904-1844>. E-mail: bvkovalev@yandex.ru.

Para citar: Kovalev, Boris. “La ‘filosofía’ del lenguaje de Jorge Luis Borges.” *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 136–165. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-136-165>

Введение

Хорхе Луис Борхес не философ. Хорхе Луис Борхес не лингвист. Однако для Борхеса как поэта и читателя язык и философия служат неиссякаемым источником материала, который он пересказывает и осмысляет в своих прозаических и поэтических текстах.

Еще при жизни вокруг Борхеса сложился своеобразный миф, фундамент которого — интертекстуальная насыщенность его текстов. Борхес цитирует как мало известных тогда и совсем неизвестных ныне испаноязычных поэтов и драматургов, так и Аристотеля, Сведенборга, Юма и Рассела. При этом лаконичность стихов, неожиданность сюжетного поворота в рассказах и сухая афористичность изложения в эссе способствовали тому, что у Борхеса сложилась репутация мудреца, интеллектуала, не просто пересказывающего определенные концепции, но и формулирующего собственную философию [Чистюхина 2000; Назарова 2023].

Будет ошибкой полагать, что такая ситуация сложилась только в отечественной латиноамериканистике. Борхесоведческий дискурс вообще подвержен серьезному влиянию эстетико-философской терминологии, той части аппарата теории литературы, который граничит с философским дискурсом и имеет мало общего с лингвистическим полем, с анализом текста как такового. Вот лишь несколько статей, вышедших в последние годы: «“Шесть проблем дона Исидро Пароди” и литературная теология Борхеса» [Almeida 1998], «Распад искусства» [Aguilar 2020], «Эстетические ереси: Бустос Домек и Суарес Линч как катарсис» [García 2020], «Архетипы Борхеса: классификация и анализ» [Salinas 2020], «Платон Борхеса» [Millán 2009] и проч. Отдельного упоминания заслуживают работы, например, Ш. Муалема, посвященные сопоставлению некоторых идей и текстов Борхеса с разными философами: например, Шопенгауэром [Muallem 2006], Витгенштейном [Muallem, 2002ab; Muallem 2004] (эти исследования носят сугубо компаративный характер или строятся по модели «взгляд на текст Борхеса через призму взглядов Витгенштейна» и др.). Пожалуй, самая значительная верификация Борхеса как философа или, как минимум, участника философской дискуссии была проделана М. Фуко в предисловии к «Словам и вещам», который заявил, что «эта книга родилась из одного текста Борхеса»¹.

¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. С. 28.

Такая особенность, конечно, объясняется не только обще-филологической тенденцией, но и особенностями предмета исследования. В своих эссе, рассказах и стихах Борхес упоминает философов и мистиков, пытается переосмыслить или, что значительно чаще, пересказать их концепции (см. сборники эссе «Обсуждение» и «Новые исследования»). Борхес периодически касается концепций о мистическом происхождении языка, о божественном словаре («От Матфея 25:30», «Алеф», эссе о Сведенборге и проч.) Его любимые философы кочуют из текста в текст: например, согласно «Борхес-центру»², Гераклит упоминается более чем в тридцати прозаических и поэтических текстах, Сведенборг — более чем в сорока. В интервью 1977 г. Борхес прямо говорит о том, что два наиболее повлиявших на него философа — Юм и Шопенгауэр³, причем последнего он считает величайшим⁴. Своему увлечению философией он обязан отцу, который рассказал ему о парадоксе Ахилла и черепахи⁵, хотя в пору швейцарской юности молодой Борхес, по собственному признанию⁶, не осилил Канта, «как и большинство немцев»⁷. Он также испытывал влияние мыслителя Рафаэля Кансиноса-Ассенса, считавшего Ортегу-и-Гассета плохим философом, в те же годы он читал Беркли, которого и в поздние годы назовет «одним из милейших людей, которого знало человечество»

² Borges Center. <https://www.borges.pitt.edu>.

³ Borges, Jorge Luis. “‘. . . Merely a Man of Letters’: An interview with Jorge Luis Borges”. *Philosophy and Literature*, no. 3 (1977): 337–341.

⁴ Borges, Jorge Luis. “Autobiographical Essay”. *The Aleph and Other Stories*, 147. New York: EP Dutton, 1971.

⁵ Борхес Х.Л. Золото тигров. Сокровенная роза. История ночи. Полное собрание поэтических текстов. М.: Иностранка, 2023. С. 318. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой «ЗТ» и указанием номеров страниц.

⁶ Борхес часто признается, что либо не дочитал работы, которые тем не менее цитирует, либо узнал о них из энциклопедий, как в случае с трудами Уилкинса. Комментируя «Улисса» в 1925 г., Борхес замечает: «Признаюсь, я не прочел всех семисот страниц романа, признаюсь, что читал его лишь отрывками, но все же постиг его суть — и говорю это с той же нахальной, но обоснованной уверенностью, с какой мы говорим, что знаем город, хотя можем и не ведать очарования всех и каждой из его улиц» (Борхес Х.Л. Всемирная библиотека. Non-fiction. Избранное. М.: Азбука, 2024. С. 18. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой «ВБ» и указанием номеров страниц). Конечно, порой опыт не-чтения чего-либо вполне объясним и органично используется Борхесом в юмористическом ключе: «Я (и никто на свете) не прочел всех комментаторов Данте» (ВБ: 323).

⁷ Borges, Jorge Luis. “Autobiographical Essay”: 146.

(ЗТ: 7). В один ряд с Беркли, Юмом и Уильямом Джеймсом Борхес ставит аргентинского мыслителя Маседонио Фернандеса.

Борхес не был профессиональным философом, как не был и историком философии, однако активно интересовался философией и пользовался разного рода концепциями как материалом для собственных художественных опытов; но теперь научный аппарат с серьезной примесью философского элемента применяется по отношению к его текстам — и далеко не всегда профессиональными философами или, по крайней мере, историками философии.

Однако на чем же основывается так называемая «философия» Борхеса? Что вообще позволяет ставить вопрос о принципиальном наличии у Борхеса некой «философии»?

Во-первых, тривиальное понимание самого термина. В толковом словаре Кузнецова читаем третье значение слова: «разг. Сложившееся убеждение по поводу чего-л.; концепция»⁸. И в этом смысле, конечно, у Борхеса есть философия. Значения слов смешиваются друг с другом, одно подменяет другое, и результаты этой контаминации обширно представлены в ряде упомянутых литературоведческих работ.

Во-вторых, обилие отсылок к трудам конвенционально признанных философов и мыслителей. Снова имеет место своего рода подмена: если человек цитирует философов, это не означает, что сам он таковым является.

В-третьих, набор повторяющихся концептов, которые Борхес осмысляет в разных текстах и которые являются (не по отдельности, а именно как совокупность) специфическими только для его творчества: зеркало, книга, лабиринт, тигр, кинжал, слепота, память, забвение, смерть. Эти концепты стали эмблемами творчества Борхеса. Их универсальность и амбивалентность, равно как потенциал для околофилософской рефлексии также способствовали созданию своеобразной репутации Борхеса.

Итак, если Борхес, не будучи ни философом, ни лингвистом, использует философию и язык как материал для своих рассуждений, актуализируется вопрос: выработалось ли у Борхеса в той или иной степени системное и последовательное отношение к языку? Сформировалась ли у него такая система взглядов на язык, которую можно

⁸ Большой толковый словарь русского языка. [https://gramota.ru/poisk? query= философия&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=философия&mode=slovari&dicts[]=42).

было бы (пусть и с изрядной долей условности) назвать собственной «философией» языка? И как эти взгляды отразились на своеобразии творчества самого Борхеса?

На наш взгляд, наиболее репрезентативными являются три аспекта: отношение Борхеса к поэтическому языку, его интерпретация аллегории и позиция относительно перевода текстов.

Взгляды Борхеса на язык в контексте эволюции его позиции

В том или ином виде интерес Борхеса к сугубо языковым проблемам наблюдается на разных этапах творчества и реализуется по разным направлениям. На ранней стадии (1920–1940-е) Борхес фокусируется на двух аспектах: прикладной стилистике, *ars poética*, и рефлексии относительно состояния и статуса аргентинского варианта испанского языка. С одной стороны, Борхес пишет о том, как надо писать стихи в соответствии с тогдашними ультраистскими представлениями; с другой стороны, он отстаивает самобытность аргентинского варианта испанского языка, защищает его от нападок со стороны кастильцев (см. эссе «Тревоги доктора Америко Кастро» (1941), «Словечки для стихов» (1926)). Пожалуй, наиболее общие высказывания о природе языка Борхес делает в «Словечках для стихов»: «Язык — это действенное средство для приведения в порядок таинственного изобилия мира [...] Язык — создатель сущностей» (ВБ: 28)⁹. Однако и здесь бросается в глаза манифестационный характер высказывания: положение о языке как создателе сущностей призвано объяснить словотворчество, ультраистский конструктивизм Борхеса. Иными словами, на первом этапе творческого пути его волнуют не столько проблемы языка, сколько проблемы поэтической речи и того, что сегодня мы бы назвали социолингвистикой.

В начале 1920-х гг. Борхес пишет манифест «Ультраизм», где постулирует, среди прочего, языковые особенности авангардной поэзии: ключевым приемом признается метафора, ставится цель избавиться от связок и прилагательных, длинных описаний и вычурной туманности [Межиковская 2004: 374]. В прологе к «Указателю новой

⁹ Здесь и далее цитаты для удобства читателей будут даваться, где это возможно, в переводе, сделанном специально для первого полного собрания поэтических текстов Борхеса в России и авторизованных собраний эссе в издательстве «Азбука», над которыми также работал и автор этой статьи.

американской поэзии» (1926) Борхес пишет, что цель новой поэзии — определить национальные корни на основе экспрессивных возможностей метафоры [Межиковская 2004: 384]. Этот период — первый и последний в творчестве Борхеса, когда он пытается сформулировать то, что позже обобщенно назовет «эстетической программой». В сущности, под эстетической программой он понимает перечень правил, приемов и техник, которым надо следовать при написании тех или иных текстов, это своего рода нормативная поэтика.

Тогда же, в пору ультраистской молодости, Борхес всерьез занят проблемами ла-платского варианта испанского языка: его рассуждения отражены в тексте «Язык аргентинцев» (1928) и, например, в эссе «Тревоги доктора Америго Кастро» (1941), где он защищает аргентинский вариант испанского языка, заявляя:

Кроме лунфардо (скромного тюремного подмалевка, не идущего ни в какое сравнение с роскошным испанским *кало́*) в Аргентине нет ни одного жаргона. Мы страдаем не от диалектов, а от диалектологических институтов. Эти учреждения живут тем, что порицают разного рода жаргоны, которые сами же и выдумывают. Они изобрели язык *гаучо* на основе стихов Эрнандеса; придумали *коколиче*, опираясь на речь клоуна из креольского цирка Подеста; выдумали *весре*, подслушав разговоры школьников. Их опора — такие вот обломочные материалы; вот чем мы им обязаны — и будем обязаны еще долго¹⁰.

Редкий пример более или менее отстраненного рассуждения о языке — крупное эссе Борхеса «Словесное расследование» (1927), в котором ставится вопрос: какой психологический процесс позволяет человеку понять высказывание? Он предпринимает анализ первой строки Дон-Кихота, не соглашается с лингвистами тех лет (среди прочего, с Андресом Бельо), что каждое обособленное слово есть знак, обозначающий отдельную идею, и критикует целостный подход Б. Кроче (слова не являются реальностью языка и по отдельности не существуют). В частности, Борхес утверждает, что невозможно создать свод единиц восприятия, что «слово есть представление» и приходит к двум противоречащим положениям (причем противоречие констатирует он сам):

¹⁰ Борхес Х.Л. Зеркало загадок. М.: КоЛибри, 2022. С. 185. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой «ЗЗ» и указанием номеров страниц.

Первое отрицает существование грамматических категорий и частей речи, заменяет их единицами представления, которые могут состоять из одного обычного слова или из многих (Представление не имеет синтаксиса) [...] Второе предположение — это власть синтаксической последовательности над речью (ВБ: 48).

Он призывает принять это противоречие, смирившись со следующими факторами: 1) традиционные грамматики с их герундиями, страдательными оборотами и т. д. — «наименее бессмысленная классификация языка»; 2) различие между стилями лежит в области синтаксиса; 3) язык принципиально вариативен и многообразен, а «говоря “язык”, смиренно подразумеваем мысль» (ВБ: 48–49). Несмотря на кажущийся масштаб поставленного вопроса, ответ Борхеса находится в том же русле «прикладной стилистики», он говорит не столько о языке, сколько о грамматике и несовершенстве лингвистической теории, которая оказывается «лучшим из худших вариантов» описания языка.

В эссе «Культеранизм» (1928) он также критикует грамматики и грамматистов, утверждая, что словари и грамматики изображают строгость посреди беспорядка, и констатирует, что язык (*idioma*) — это “colecticio tropel de miles de símbolos, manejado casi al azar” — «беспорядочный набор множества знаков, употребляемых почти наобум»¹¹. Пожалуй, этому определению языка Борхес в общем и целом останется верен до конца своих дней. Впрочем, общезыковые замечания и здесь — частность, цель Борхеса — выразить свое суждение о культеранизме как признаке литературного упадка¹² и призвать поэтов-современников отказаться от бесплодных словесных игр, вернувшись к воображению.

В 1939 г. Борхес пишет эссе «Суеверная этика читателя», где формулирует важные положения относительно стиля:

Бедность нашей словесности, ее неспособность увлечь читателя породили своеобразный стилистический предрассудок — рассеянное чтение при внимании к деталям. Те, кто страдает этим суеверием, понимают под стилем не силу или бессилие той или иной страницы, а очевидные приемы автора: его сравнения, звукопись, особенности работы с синтаксисом и пунктуацией (33: 38).

¹¹ Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Barcelona: Seix Barral, 1994: 65.

¹² О непростой эволюции отношения Борхеса к Гонгоре см.: [Betti 2021].

Более того, Борхес полагает, что не были стилистами Сервантес, Достоевский, Монтень, однако предрассудок о важности стиля

настолько общепринят, что теперь никто не отважится признать отсутствие стиля в произведениях, где его на самом деле нет, особенно если дело касается классики (33: 40–41).

В позднем «Автобиографическом эссе» (1971) Борхес, впервые познакомившийся с «Дон-Кихотом» по-английски, вспомнит:

Когда позже я прочитал “Дон Кихота” в оригинале, мне показалось, что это был плохой перевод¹³.

В целом, Борхес часто обращается к анализу отдельных языковых проблем, по большей части связанных с художественной литературой. Так, в эссе «Наука злословия» (1933) Борхес продолжает рассуждения о стилистике испанского языка в аспекте оскорблений. В «Кеннингах» (1933) он повествует о древнеисландской метафорике, отмечая, что кеннинги были первым проявлением вкуса к словам в литературе, в «Метафоре» (1936) анализирует примеры этого тропа из разных культур, рассуждая о его возможной исчерпанности и т. д.

Однако особое внимание молодой Борхес уделяет стилю поэтического текста и осознанности использования тех или иных языковых средств в тексте. В одном из программных ранних эссе «Исповедание литературной веры» (1926) Борхес, пишущий в ту пору практически только верлибры, формулирует свое отношение к поэзии и к средствам ее создания: все поэтично в меру того, насколько нам раскрывается судьба автора. Художественные приемы и поэтический язык суть способы обозначить контур этой судьбы в лирике. Именно поэтому, по мысли Борхеса, мы не перестаем любить Шекспира, «когда тот вливает в древние истории свое великолепное просторечие, но при этом мы на самом деле верим в самого драматурга, а не в дочерей Лиры» (ВБ: 31).

По той же причине Борхес высказывается и против рифмы, которая в силу

¹³ Borges, Jorge Luis. “Autobiographical Essay”: 141.

нахальной искусственности, способна внести оттенок надувательства в самые правдивые стихи, а ее работа в целом противоречит поэзии. Всякая поэзия — это откровение, а необходимые условия для любого откровения — это доверие того, кто слушает, и правдивость того, кто говорит. А рифма несет в себе первородный грех: ощущение обмана (ВБ: 32).

Это замечание тем более любопытно, что с 1960-х гг. в поэзии Борхеса будут преобладать рифмованные сонеты.

И уже в зрелые годы Борхес займется не только «прикладной стилистикой» на материале поэзии или аргентинского варианта испанского языка, а начнет околофилософское осмысление оснований языка поэзии. Его тезисы формулируются в предисловиях к стихотворным сборникам. Смена фокуса происходит в 1950–1960-е гг., когда Борхес начинает читать лекции в университете, принимает участие в создании ряда антологий (например, «Древнегерманские литературы» (1951)), изучает древнескандинавский и англосаксонский языки. По его мнению, этот «филологический» период кончается неутешительно. В предисловии к сборнику «Хвала тьме» Борхес пишет, что «филологии не знает до сих пор» (ЗТ: 271). И все же невозможно отрицать, что именно в этот период Борхес переходит от анализа конкретных речевых практик и манифестов к более глубокому, системному анализу того, что есть язык.

В тот же период он смягчает «аргентинистскую» позицию относительно его родного варианта испанского языка. В предисловии 1969 г. к новому изданию поэтического сборника «Луна напротив» (1925) Борхес замечает:

[тогда] я захотел стать аргентинцем — забыв, что уже им являюсь. Я отважился приобрести несколько словарей аргентинизмов, из которых почерпнул ряд слов, которые сегодня едва ли могу расшифровать: “madrejón”, “espadaña”, “estaca pampa” (ЗТ: 55).

Он смягчает позицию, но не отказывается от нее: в прологе к сборнику «Хвала тьме» (1969) Борхес вновь иронически отзывается о попытках Королевской Академии провести реформу орфографии, упустив правописание некоторых заимствований:

Я намеренно пишу “psalmos” (а не “salmos”). Некоторые в Испанской Академии навязывают нам, латиноамериканцам, свою фонетическую беспомощность; нам рекомендуют использовать простонародные

формы: “neuma”, “sicología”, “síquico”. Недавно они предложили писать “vikingo” вместо “viking”. Подозреваю, что очень скоро мы услышим о творчестве “Kiplingo” (ЗТ: 272).

Борхес более не настаивает на необходимости использовать сугубо аргентинскую лексику и, более того, не защищает орфографические предложения Мадрида, способные исказить привычную для Борхеса норму литературного испанского языка. Более того, аргентинский вариант для него — такая же часть испанского языка, как и кастильский. В этом смысле его идея о вреде «диалектологических институтов» остается прежней. Он также остается патриотом Аргентины в культурном и языковом смысле, что согласуется с консервативным поворотом в его поэтике 1960-х гг. (начиная со сборников этих лет Борхес пишет преимущественно сонеты и белые стихи), но в 1976 г. признает былой языковой радикализм ошибочным:

Я считаю, что мы совершаем ошибку, настаивая на использовании местных слов. Я и сам так делал. Мне кажется, что такой обширный язык, как испанский, — это преимущество, и мы должны фокусироваться на том, что универсально, а не локально¹⁴. Однако повсюду существует тенденция подчеркивать различия, когда следует подчеркивать сходства¹⁵.

Аналогично и в «Автобиографическом эссе» (1971):

Я настаивал на том, что мы, аргентинцы, отличаемся от испанцев в своем понимании языка. Теперь я думаю, нам следует попытаться подчеркнуть наше языковое родство¹⁶.

¹⁴ Ср. с убеждениями молодого Борхеса из эссе «Словечки для стихов»: «Лично я верю в богатство испанского языка, но считаю, что мы должны не хранить его в ленивой неподвижности, а до бесконечности преумножать. Любую лексику можно усовершенствовать, и я намерен это доказать» (ВБ: 27). Любопытно, что это и яркий пример непоследовательности молодого Борхеса. В «Исповедании литературной веры» он утверждает программу «проживания» каждого слова ради достоверности поэзии: «Еще одна ошибка — это словесное разнообразие. О нем твердят все, кто учит сочинять стихи — без всякого на то основания. Я считаю, что слова следует завоевывать, проживая каждое из них, и что внешняя доступность, которой наделяет их словарь, — это лишь кажимость» (ВБ: 33).

¹⁵ Borges, Jorge Luis. *Borges en El Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999: 323.

¹⁶ Borges, Jorge Luis. “Autobiographical Essay”: 161.

Фокус его внимания смещается с частных языковых проблем (как в аспекте нормативной поэтики, так и в аспекте национального варианта испанского) на всеобщие. В 1960-е Борхес формулирует свое понимание не лингвистических средств, которые следует использовать при написании стихов и/или в Аргентине, а поэтического языка как такового.

Окончательно Борхес отказывается от формулирования каких бы то ни было «эстетических программ» и принципов создания нормативной поэтики в конце жизни. Своего рода «манифесты отказа от манифестов» — два предисловия. В прологе к сборнику стихов «Сокровенная роза» (1975) Борхес пишет:

После многих — слишком многих — лет занятий словесностью я так и не обзавелся эстетическим кредо. Да и стоит ли добавлять к естественным рамкам, которые нам предписывает обиход, рамки той или иной теории? Теории, равно как политические и религиозные убеждения, для писателя всего лишь стимул (ЗТ: 366).

А в 1985 г., за год до смерти, в предисловии к «Поруке» Борхес добавляет:

Никакой эстетической программы у меня нет. Произведение само диктует автору нужную форму: стих или прозу, манеру барочную или простую. Теория может оказаться замечательным подспорьем (вспомним Уитмена), а может породить чудовищ или попросту музейные экспонаты (ЗТ: 558).

Этот отказ от эстетической программы, столь контрастирующий с теоретизированиями молодого Борхеса, совпадает и с отказом от другого увлечения его юности — изучением (и защитой) самобытности аргентинского варианта испанского языка. Как известно, Борхес покидает родину за несколько лет до смерти и отправляется в Женеву, о которой пишет: «Диктую эти слова на одной из моих родин — в Женеве» (ЗТ: 558). В последние годы Борхес занимается своими любимыми темами (книга, память, время) и персоналиями (Сведенборг и другие), о чем ярче всего свидетельствуют его тогдашние проекты: серия предисловий «Вавилонская библиотека», книга эссеизированных лекций *Borges Oral* («Думая вслух») и позднейшие поэтические сборники: «Тайнопись» (1981), «Порука» (1985). Сугубо

аргентинская проблематика занимает его значительно меньше и, как правило, в контексте воспоминаний о Буэнос-Айресе молодости или любимых аргентинских авторах.

Итак, взгляды Борхеса претерпевают серьезные изменения, а рассуждения о поэтическом языке как таковом возникают в зрелые годы. Рассмотрим, в чем состоит их специфика.

Проблема поэтического языка

В зрелый период фундаментальным для Борхеса является положение, что язык не просто представляет собой некоторый набор символов, но воплощает традицию и образ чувств. При этом древнейшей формой языка является именно язык поэтический. В предисловии к «Сокровенной розе» он пишет, что

литература начинается со стихов и может лишь через несколько столетий дорасти до прозы. Четыреста лет у англосаксов была, как правило, замечательная поэзия и почти зачаточная проза (ЗТ: 365).

Он также указывает, что первоначально слово было магическим символом, который позднее «измельчается временем», а дело поэта — хотя бы частично «вернуть словам их первородную, темную силу» (ЗТ: 365). Борхес подчеркивает древнюю природу языка искусства, которое возникает из магического ритуала, а, по Борхесу, именно поэзия является «младшей сестрой магии» (ЗТ: 557). Всякий человек, занимающийся поэзией, стремится вернуться не просто к истоку своей традиции, но и к истоку языка как такового, поскольку все языки произошли из одного древнейшего праязыка. До некоторой степени это созвучно и концепции Т.С. Элиота [Ortiz 2014].

Подробнее всего позиция Борхеса изложена в предисловии к сборнику «Иной и прежний» (1964). Он утверждает, что человеческие языки суть традиции, обеспечивающие «роковую предопределенность». При этом эксперименты отдельных людей, как правило, оказываются незначительными:

Патер писал, что всякое искусство стремится достичь уровня музыки — быть может, оттого что суть музыки в форме и мы не можем пересказать мелодию, хотя возможно пересказать основные линии повести. Если согласиться с таким приговором, поэзия оказывается гибридным

искусством: подчинением абстрактной системы символов — языка — музыкальным задачам. Эту порочную идею распространяют словари. Мы, как правило, забываем об искусственности этих перечней, появившихся много позже, чем те языки, которые они упорядочивают. Исток языка иррационален и обладает магической природой. Датчанин, произносивший имя Тора, или сакс, произносивший имя Тунора, не знал, обозначают ли эти слова бога грома или грохот, который приходит после молнии. Поэзия хочет вернуться к этой древней магии. У нее нет предустановленных законов, она работает дерзко, наудачу, как будто бредет в темноте. Поэзия — это магические шахматы, где доска и фигуры меняются местами словно во сне (ЗТ: 146–147).

Язык поразительным образом оказывается и лучшим, и худшим инструментом для воплощения чувств:

Каждая мелочь [...] способна вызвать эстетическое чувство. Дело поэта — воплотить подобное чувство (всегда личное) в движении сюжета или стиха. Средство у него только одно — язык, а это, по уверению Стивенсона, материя на редкость неподходящая. Книга стихов — это сборник магических опытов. Скромный маг использует имеющиеся у него скромные средства по мере отпущенных возможностей. На самом деле мы работаем ошупью. Мир переменчив и текуч, язык неподатлив» (ЗТ: 492).

При этом, по Борхесу, «самое страшное в том, что мы не менее текучи»¹⁷.

Главная проблема состоит в том, что язык — единственная (и при этом иррациональная по своей природе) система координат, которой человек может «воплощать мысли и чувства», но в то же время крайне неудобный, непостижимый и сложный инструмент.

Помимо прочего, в этих фрагментах видна перемена точки зрения Борхеса. Если в ранней ультраистской «Исповедании литературной веры» (1926) Борхес утверждал необходимость «проживания» слов поэтом в целях обеспечения максимальной достоверности, то здесь речь идет об улавливании чувства и поиске средства его выражения.

Именно неудовлетворенность языком как средством передачи чувства обуславливает интерес Борхеса к работам, в которых предпри-

¹⁷ Борхес Х.Л. Думая вслух. М.: КоЛибри, 2022. С. 23.

нимается попытка обозначить необходимость создания философского языка (см., например, «Аналитический язык Дж. Уилкинса» (1942), «Логическая машина Раймонда Луллия» (1937)), разработать язык, в котором каждое слово имеет строго одно значение. Так, анализируя концепцию Луллия, Борхес заявляет, что эта машина — нелепость как инструмент философского исследования, но вполне годится для поэтического творчества: «Поэт, которому требуется эпитет для “тигра”, действует совершенно так же, как эта машина. Он перебирает эпитеты, пока не найдет достаточно эффектный» (ВБ: 187), что вполне укладывается в его «конструктивистскую» концепцию.

С этой проблематикой связан также интерес Борхеса к формульности древней и современной поэзии, к метафорам и кеннингам. Убежденный со времен ультраистской молодости, что искусство, как ярко сформулировал Лугонес, есть конструктивистская воля, он ищет способы такой организации поэтического языка, которая была бы оптимальной для выражения конкретной мысли. В предисловии к своей последней поэтической книге «Порука» Борхес утверждает, что всякий язык располагает неисчерпаемым, текучим множеством слов и бесконечным набором их сочетаний, из которых и пишется книга: «В стихах звучание и окружение слова могут оказаться куда важнее его смысла» (ЗТ: 557). Периферия оказывается в чем-то важнее ядра.

Задача поэта как «конструктивиста» — организовать и подобрать эти единицы, находящиеся в рамках традиции, так, чтобы наиболее точно и емко выразить свою мысль. Механизм подбора заключается в следующем. Всякий образ составляется из набора связанных с ним ассоциаций. Эта особенность авторского метода Борхеса объединяет его юношеские авангардистские верлибры и поздние сонеты и белые стихи. Борхес работает с определенными конструктивными элементами: мотивными структурами, синтаксическими оборотами, микротемами и проч., которые, по его мнению, сопряжены с формулируемым образом. Особенно отчетливо это убеждение Борхеса проявляется на материале текстов о севере.

Обращаясь к повторяющимся мотивам в разных текстах, он использует узнаваемые, а порою и вовсе одинаковые лингвистические средства. Так, например, кодируется Нагльфар. «К Исландии»: *La nave que dioses temen, labrada con las uñas de los muertos*¹⁸ — ‘Корабль, которого боятся боги и который сложен из ногтей мертвецов’. «Мид-

¹⁸ Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*. Nueva York: Vintage Español, 2012: 380.

гاردсорм»: *El barco maldecido que se arma con las uñas de los muertos*¹⁹ — ‘Проклятый челн, возведенный из ногтей мертвецов (или снаряженный ногтями мертвецов)’. «Исландия»: *La nave que Alguien o Algo construye con uñas de los muertos*²⁰ — ‘Корабль, построенный Кем-то или Чем-то из ногтей мертвецов’. Борхес использует одну и ту же синтаксическую конструкцию, при этом отклонения на уровне подбора лексики (*la nave* — *el barco*) или на уровне синтаксиса (*se arma con* — *Algo construye con*) незначительны: в первом случае перед нами синонимы (и занимают одинаковое количество слогов), а во втором — безличная конструкция заменяется конструкцией с эксплицитно выраженным подлежащим, но «строитель» Нагльфара все равно не ясен.

Можно говорить о том, что Борхес в этих случаях оперирует формулами — как понимали этот термин М. Перри и А. Лорд: «Группа слов, регулярно используемая в одних и тех же метрических условиях для выражения данной основной мысли»²¹. В то же время регулярные повторения Борхеса соответствуют и толкованию формулы со стороны М. Боуры, который применял этот термин к повторениям как целых эпизодов, так и отдельных словосочетаний [Bowra 1952: 22]. Борхес использует устойчивые синтаксические и лексические конструкции с одинаковым семантическим наполнением, повторяющиеся от текста к тексту с некоторым незначительным варьированием²².

Борхес как поэт действительно возвращается к истоку — если не поэзии как таковой, то европейской поэтической традиции, — и уподобляется рапсоду, воспроизводящему формулы. За пределами собственно поэтического творчества эти формулы превращаются в клише, стереотипические конструкции и эмблемы, что видно и на примере самого Борхеса с его бесконечными лабиринтами и зеркалами, ставшими объектами пародий²³.

Это приводит к мысли, что не все средства, годящиеся для использования в поэтическом языке, столь же эффектны и эффективны в прозе. В этой связи нельзя не вспомнить концепцию Ю.А. Клейнера:

¹⁹ Ibid.: 614.

²⁰ Ibid.: 493.

²¹ Лорд А.Б. Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. М.: Восточная литература, 1994. С. 42.

²² Значительно подробнее о формульности стихов Борхеса о Севере мы писали в [Зернова, Ковалев 2025; Ковалев 2023].

²³ См., например: *Крик М.* Суп Кафки. Полная история мировой литературы в 14 рецептах. СПб.: Азбука-классика, 2007. 128 с.

поэтический язык — это язык в собственном смысле этого слова, со своими фонетикой, морфологией и синтаксисом, своими правилами, реализующимися внутри конкретного языка, но в то же время существенно отличающимися от непоэтической нормы [Kleiner 2020].

При этом индивидуальный вклад поэта не следует переоценивать. Поэтический язык, язык конкретной традиции, по Борхесу, сам в значительной степени управляет организацией стиха. Рассуждая о формулах у Гомера, он пишет:

Я склонен полагать, что постоянные эпитеты были тем, чем до сих пор являются предлоги: обязательными и скромными звуками, которые традиция добавила к определенным словам и которые невозможно видоизменять на свой лад. Мы знаем, что правильно говорить «ходить по дороге», а не «на дороге». Рапсод знал, что Патрокла правильно определять прилагательным «божественный»... Единственное, в чем я уверен, — это невозможность отделить то, что принадлежит писателю, от того, что принадлежит языку» (33: 90).

Итак, для Борхеса именно поэтический язык является древнейшей формой человеческого языка, носителем традиции, связующим звеном с магическим началом, с истоком всех искусств. Вклад поэта, его индивидуальные усилия чаще всего оказываются ничтожными в сравнении с влиянием поэтической традиции, управляющей грамматикой и образной системой текста; однако Борхес признает влияние на текст и конструктивистской воли поэта. Поэтический текст состоит из ряда единиц, их звуковая и семантическая комбинация, составляющая некоторый ореол вокруг выражаемой мысли, может способствовать более точной передаче конкретной основной мысли.

Проблема аллегории

В поисках идеальных средств отображения чувств Борхес обращается к аллегории как особому языковому приему. Именно аллегория становится для Борхеса удобным маркером, который позволяет проследить историю западноевропейских литератур.

Борхес считает, что для читателей XX в. аллегория является эстетической ошибкой. Его эссе «От аллегорий к романам» (1949) строится на анализе двух противоположных точек зрения:

Б. Кроче, который отвергает аллегорическое искусство (и излагает свою позицию в работе «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902)), и Честертон, выступающего в защиту аллегории.

Позиция Кроче сводится к тому, что аллегория — не прямой способ выражения духа, а манера письма или разновидность криптографии. Аллегория — ошибка, поскольку стремится зашифровать в одной форме два содержания, — а Кроче не признает разницы между формой и содержанием. Позиция Честертон: язык вообще не может выражать реальность в полной мере. Языковые средства априори недостаточны и неполноценны, поэтому необходимо найти иные способы выражения. Честертон видит такой способ в аллегории:

Она состоит из слов, но это не язык языка; аллегория есть знак знаков, выражающих добродетель храбрости и таинственные озарения, которые обозначаются этими словами. И этот знак точнее простых слов, удачнее и богаче (33: 307).

Борхес констатирует огромное влияние аллегории на становление европейской литературы: Роман о Розе, «Новая жизнь» Данте, трактат Боэция «Об утешении философией» являются во многом аллегорическими текстами. Теперь же мы чувствуем в аллегорических текстах «глупость и легкомыслие».

Борхес объясняет эту трансформацию в свете противостояния номинализма и реализма:

Кольридж замечает, что все люди рождаются либо платониками, либо аристотеликами. Первые интуитивно чувствуют, что идеи реальны, вторые — что идеи суть обобщения; для одних язык — не что иное, как система произвольных символов; для других — это карта вселенной (33: 308).

Среди основных черт реализма — представление о первичности универсалий, т. е. абстрактных понятий. Для номинализма первичны единичные вещи. Теперь номинализм является общепринятым, но во время написания аллегорических романов доминировали реалисты, ибо в Средние века «существенными были не люди, а человечество, не отдельные личности, а вид, не виды, а род, не роды, а Бог» (33: 309). Наиболее ярким проявлением этого мировоззрения Борхес считает

четверичную систему Эриугены, и именно от этих понятий и берет свое начало аллегорическая литература²⁴.

Таким образом, Борхес приходит к мысли, что история европейской литературы — переход от реализма к номинализму, от рода к личностям (обратим внимание на этот плюралис), от аллегии к роману. Аллегорический текст — история абстракций, роман — история отдельных личностей. При этом нельзя сказать, что это понятия, не имеющие ничего общего. Напротив, личности, описываемые романистами, стремятся к типизации и обобщениям, следовательно, во всяком романе есть аллегорический элемент.

Переход от реализма к номинализму, по Борхесу, — 1382 г., когда Чосер переводил «Тезеиду» Боккаччо, которая стала основой для его «Рассказа рыцаря»: “E con gli occulti ferri i Tradimenti” («С железом затаенным Вероломство»); перевод Чосера: “The smyler with the knyfe under the cloke” («Шутник с кинжалом, скрытым под плащом») (33: 310).

История аллегии — своего рода зеркало становления обще-европейской литературной манеры, надъязыковой, но в то же время реализующейся в конкретных языках категориями, принятие и отвержение которой напрямую связано с развитием философской мысли в Европе Средних веков и Нового времени. Иными словами, история европейской литературы напрямую связана с сугубо лингвистическими, семантическими и философскими категориями и воплощается в движении от абстрактного к конкретному.

Рассуждения об абстрактном и конкретном в литературе перекликаются с восприятием Борхеса абстрактного и конкретного в поэзии. В предисловии к «Тайнописи» (1981) он рассуждает о том, что его удел — интеллектуальная поэзия: «Это сочетание — почти оксюморон, интеллект (всегда бодрствующий) мыслит абстракциями, поэзия (сон) — образами, мифами или сказками. В интеллектуальной поэзии эти процессы должны органично переплетаться. Так делает в своих диалогах Платон; так делает и Фрэнсис Бэкон, перечисляя идолов рода, рынка, пещеры и театра» (ЗТ: 498). По Борхесу, поэзия противопоставляется абстракции ума. Интеллектуальная поэзия

²⁴ Наиболее подробное описание отношения Борхеса к номинализму представлено в работе: [Rest 1976]. Характерно, что автор сам замечает, что не является специалистом по Борхесу и предметом его исследования является именно философия номинализма, упоминаемая и анализируемая Борхесом в 1940–1960-е.

является коррелятом абстрактного, идеального, умозрительного (не случайно упоминается Платон) и конкретного (поэзии, выраженной в языке). На этой основе можно предположить, что Борхес снимает сосюрговскую дихотомию язык vs речь: язык для Борхеса оказывается конкретным, поскольку содержит в себе, как он считает, потенциал для выражения мысли.

Проблема перевода

Борхес убежден, что «неполноценность» переводов — всего лишь предрассудок. Эту идею он высказывает в эссе «Толкования Гомера», где анализирует различные переводы «Илиады» на английский язык, подчеркивая, что «весьма кстати» не знает древнегреческого:

Предположить, что всякая перестановка элементов обязательно уступает исходной, значит допустить, что черновик 9 обязательно уступает черновику Н — хотя перед нами всего-навсего черновики. Концепция *окончательного текста* может быть порождена только лишь религией либо усталостью (33: 86).

Эссе «Толкования Гомера» — манифест, в котором выражается отношение Борхеса к переводу. Второй текст, где Борхес обсуждает схожие проблемы — «Переводчики 1001 ночи» (1936), где анализируются разные подходы к переводу арабских сказок. Арабского он также не знает, что не мешает его рассуждениям.

По Б.В. Дубину, Борхес занимался (и как практик перевода, и как читатель) «поисковым переводом»:

...текст как бы анонимен и всегда только пишется (продолжается, разворачивается). Всякое высказывание есть «перевод», а в родном языке переводчика тоже нет ничего «готового»: этот язык ему еще предстоит придумать и задним числом обосновать — отметить в нем «свое» или специально подчеркнуть «чужое»²⁵.

Для борхесовской концепции перевода важны такие качества переводящего, как сознательность, собранность, внимание.

²⁵ Дубин Б.В. Как я стал переводчиком // Иностранная литература. 2006. № 6. <https://magazines.gorky.media/inostran/2006/6/kak-ya-stal-perevodchikom.html>.

Для Борхеса все манеры, варианты, школы перевода равны — и реалистическая, принадлежащая «эстетическим программам» XX в., но в сегодняшнем сознании занимающая главенствующее положение, такой же факт истории, как и все прочие. Собственно переводческая деятельность, разумеется, не была для Борхеса основной, но этот принцип «поискового перевода», понятый как постоянное сознательное развертывание текста, написанного на одном языке, на языке другом, стал основой его творческого метода. Писатель оказывается в первую очередь читателем и переводчиком — причем переводчиком «не слов, но смыслов». Исходный текст становится поводом для рефлексии, рассуждения, комментария, порой — переиначивания, а лингвистические средства подбираются в соответствии с личными пристрастиями переводчика (в широком смысле), который всегда находится в контексте своей эпохи. В этом смысле перевод приближается к интертексту, сближается с прямым, но чаще косвенным цитированием²⁶.

Борхес снимает вопрос о первостепенности «языкового материала» для переводчика. Он любил повторять, что Данте и Шекспир не знали древнегреческого, но постоянно работали с античными текстами. Язык понимается им как вторичный фактор, материал для переоформления, обработки исходного текста, рефлексии над ним. Более того, язык оригинала или исходного текста также не представляет отдельную ценность: так сложились обстоятельства, что некий текст *n* был написан на языке *p*, но для Борхеса значительно важнее содержание, которое выражается средствами этого любого другого (по прихоти судьбы) языка. Отделить то, что принадлежит языку, от того, что принадлежит писателю, невозможно (33: 90), следовательно, необходимо фокусироваться на том, *что* выражается,

²⁶ Более того, даже «перевод» одного конкретного человека в разные периоды жизни может меняться: см. его позднюю лекцию «Книга»: «Гераклит сказал (я повторял это множество раз), что никто не входит дважды в одну реку, потому что меняются воды реки, но самое страшное в том, что мы не менее текучи, чем сама река. Всякий раз, когда мы читаем книгу, она уже переменялась, слова уже связаны иным способом. [...] еще одна форма счастья (не такое большое) — это поэтическое творчество или то, что называют творчеством, то есть смесь забвения и воспоминаний о прочитанном [...] Я всегда старался больше перечитывать, чем читать, я думаю, перечитывать важнее, чем читать, однако чтобы перечитывать книгу, ее нужно сначала прочесть» (*Борхес Х.Л. Думая вслух*. С. 21–23).

а не средствах выражения, которые могут с той или иной степенью успешности варьироваться²⁷.

Более того, какие-то языки различаются по своему «переводческому потенциалу»:

Германские языки (немецкий, английский, скандинавские и голландский) обладают способностью, которой нет в испанском: образовывать составные слова²⁸.

В иных случаях невозможен перевод даже в рамках одного языка: «Шекспир непереволим ни на какой другой язык, кроме своего собственного»²⁹, а его собственные тексты, как он считает, становятся намного лучше в переводе на немецкий.

Итак, Борхес снимает вопрос о знании оригинала: никакой текст не является окончательным, а перевод понимается им широко и возводится в ранг метода — это постоянный процесс, которым занят писатель. Основатель стилеметрии В. Лютославский, рассуждая о многообразии стилей, писал, что «всякий язык включает в себя столько языков, сколько на нем творило оригинальных авторов»³⁰. Борхес приходит к похожей позиции через анализ и оценку перевода. Для него не имеет значения точность перевода как мерило качества; он ценит, как отмечает Дубин, «не-верность». В интервью 1976 г.³¹ Борхес дает совет переводчикам прозы не заниматься буквальным переводом как концептуально неточным.

Эта, на первый взгляд, парадоксальная и в чем-то радикальная позиция неожиданным образом оказывается весьма продуктивной в свете сегодняшних стилеметрических исследований.

С одной стороны, несомненно, что перевод является отображением не только конкретного текста, но и эпохи, в которую перевод

²⁷ Вероятно, на эту позицию повлиял и билингвизм Борхеса: в «Автобиографическом эссе» он отмечает, что свои первые книги (начиная с «Гекльберри Финна» и других) прочел на английском — включая и «Дон-Кихота». Подробно проблему «чтения и перевода» Борхеса на разных языках (именно на материале «Автобиографического эссе») рассматривал А. Понцио: [Ponzio: 2002].

²⁸ Borges, Jorge Luis. *Borges en El Sur*: 322.

²⁹ Ibid.: 321.

³⁰ Lutoslawski, Wincenty. *The Origin and Growth of Plato's logic*. London, Longmans, 1897: 64.

³¹ Borges, Jorge Luis. *Borges en El Sur*: 323.

был осуществлен, доминирующего в тот момент литературного и культурного настроения:

Перевод «Илиады» Поупа — риторичен, Чапмен использует парные рифмы, Берар переводит «Илиаду» в духе классической французской драмы, Батлер — спокойный, словно сводка новостей (33: 93)³².

При этом Борхес считает, что все переводы по-своему верны, поскольку соответствуют Гомеровым целям. Разница заключается в оптике, своеобразном фильтре, которым и является переводчик, его эпоха и избранная манера перевода.

С другой стороны, современные стилеметрические исследования показывают при помощи количественных методов, что «авторский сигнал», понятый как совокупность индивидуальных стилистических признаков, которые могут быть статистически измеримы, оказывается сильнее, чем сигнал переводческий. Д. Хувер [Hoover 2019] и Б.В. Орехов [Орехов 2021] показали, что стиль переводчика является «невидимым параметром»: например, все переводы русскоязычных романов Набокова на английский язык, выполненные разными переводчиками, являются более близкими по стилю между собой, нежели тексты разных авторов, переведенные одним переводчиком. Более того, невидим и сам Набоков как переводчик: его версия «Героя нашего времени» стилистически ближе к переводу того же текста Рэндалл, нежели к другим англоязычным текстам самого Набокова. Аналогичным образом проверялись тексты и переводы Чехова, Гоголя, Толстого и Достоевского. Причем любопытно, что алгоритмы, используемые исследователями, опираются на подсчет наиболее частотной (и тематически немаркированной) лексики, т. е. стилистическое сходство или различие выявляется за счет пласта слов, используемого автором по большей части бессознательно.

Безусловно, существуют переводы, которые так далеко отстоят от оригинала, что надежный стилеметрический инструмент не сможет атрибутировать текст его настоящему автору. Однако в таком случае уже не приходится говорить о том, что перед нами перевод — скорее, переложение, адаптация, пересказ, самостоятельное произведение, созданное на основе иного текста.

³² О различиях переводов «Илиады» на русский язык см.: [Орехов 2020].

В этом смысле крайне любопытно оценивать точность стилиметрических инструментов в контексте полемики Ньюмена и Арнольда (1861–1862), о которой пишет Борхес, например, рассуждая о переводах «Сказок 1000 и 1 ночи». Их дискуссия сводится к противостоянию буквалистского подхода (Ньюмен) и более свободного, тематически-ориентированного (Арнольд); сторонники первого утверждают, что при переводе необходимо в первую очередь передавать формальные особенности оригинала, поборники второго — что нужно в первую очередь сохранять содержание, настроение текста таким образом, чтобы ничто не затрудняло процесс чтения. Представляется любопытным сравнить переводы одного и того же текста сторонниками разных подходов. Частично это уже было осуществлено в упомянутых исследованиях, однако вопрос, где находится граница между собственно переводом и вольным переложением (с точки зрения точных методов), остается открытым.

Тот факт, что Борхес принимает и допускает разные манеры перевода как стилистические и эстетические фильтры, которые в равной степени имеют право на существование (за исключением сугубо буквалистских переводов, которым он отказывает в эстетической ценности), соответствует и его собственной поэтике. В эссе Борхес часто отказывается занимать однозначную позицию, предоставляя читателю ряд мнений (своеобразно увиденных и пересказанных) и оставляя за читателем право выбора. В этой связи идея о равной эстетической ценности десятка стиховедчески, поэтически и стилистически различающихся переводов «Илиады» вполне логична и соответствует представлениям Борхеса о литературном процессе.

Заключение

В отношении формирования системы взглядов на язык Борхес проходит долгий путь: на раннем этапе он настаивает на внимании к деталям, формулирует принципы нормативной поэтики в соответствии со своими ультраистскими взглядами, рассуждает о несовершенстве и искусственности лингвистических категорий и отстаивает самодостаточность аргентинского варианта испанского языка. В зрелые годы Борхес отказывается от каких бы то ни было эстетических программ, избегает избыточных аргентинизмов, но признает, что испанский язык в Аргентине — тот же испанский язык, что и в Европе,

с поправками на местные реалии, а также что следует подчеркивать универсальное, а не дифференцирующее. Что еще важнее, Борхес переходит от обсуждения частных стилистических и грамматических проблем к общим рассуждениям о поэтическом языке.

Возникает следующая система. Исток языка иррационален. Поэтический язык связан с магическим началом, истоком искусств, цель поэта — в меру сил приблизиться к этой магии. При этом поэзия возникает из любых мелочей, дающих «эстетическое чувство», но именно в языке они обретают конкретные воплощения: образы, мифы и далее, на лингвистическом уровне они выражаются при помощи тропов, синтаксических конструкций и пр.

Собственно язык является неудобной системой координат, изреченное слово неминуемо оказывается ложью. Поэт — это маг, который интуитивно использует имеющиеся у него средства по мере отпущенных возможностей, ибо «мир переменчив, а язык неподатлив». При этом важное свойство поэзии — звучание и окружение слова могут оказаться важнее его сути. Именно эта «периферия» — пространство проявления конструктивистской воли поэта. Иными словами, звуковая и семантическая комбинация, составляющая некоторый ореол вокруг выражаемой мысли, может способствовать более точной ее передаче. Подобным конструированием занимается и сам Борхес, синтезируя наследие различных традиций, часто обращаясь к повторениям и однообразным формулам, совмещая различные поэтические формы.

Однако поэт, конструирующий из доступных ему языковых средств текст, может и должен сам отбирать не только приемы для выражения некоторой мысли, но и пропорцию абстрактного и конкретного. Так, Борхес выделяет словесную поэзию (например, Хайме Фрейре), где «слова не говорят ничего, а музыка слов — все» и интеллектуальную (Луис де Леон): «Ни одного красивого слова, [...] которое не представляло бы собой абстракцию» (ЗТ: 498). Сам Борхес в конце литературной карьеры пытался нащупать срединный путь.

Это целиком согласуется с борхесовской интерпретацией перевода: переводчик не обязан знать исходный язык, концепция оригинального, законченного текста не состоятельна, перед нами — ряды черновиков, которые могут и должны переписываться на языке переводчика, которому важнее всего донести концептуальную информацию, пересобрать текст средствами своего языка так, чтобы, как пишет Борхес применительно к «Илиаде», «соответствовать Гомеровым

целям». При этом языков оказывается столько, сколько и переводчиков, а переводчиком оказывается всякий писатель и квалифицированный читатель.

В предисловии к сборнику эссеизированных лекций «Думая вслух» Борхес замечает:

Лекция, как и чтение, — это процесс, основанный на сотрудничестве, и те, кто слушает, не менее важны, чем тот, кто говорит³³.

Этот принцип постоянного перевода становится основой всего творческого метода Борхеса, обеспечивая, среди прочего, и интертекстуальную насыщенность его текстов.

Сначала возникает поэзия, затем — проза, при этом у каждой традиции свой темп. Внутри литературного процесса происходит движение от абстрактного, ассоциируемого у Борхеса со средневековым реализмом, к конкретному (номинализму), от аллегорий к романам. При этом и в романах как в «историях отдельных личностей» есть аллегорический элемент, когда речь идет об обобщениях, выявлениях «типов» героев.

В целом же, говоря о своеобразии манеры Борхеса, следует признать, что Борхес отказывается формулировать целостную и законченную теорию, его суждения разбросаны по десяткам текстов различных жанров, обобщить которые мы попытались в настоящей статье. Эта фрагментарность, которую В.Е. Багно объясняет «природой его молниеносного таланта» [Багно 2014: 423], вероятно, и послужила причиной того, что Борхес не написал ни одного романа, ни одной большой философской работы, ни одного филологического труда.

Задача Борхеса — интеллектуальная и эстетическая, — используя собственную «беспорядочную эрудицию» (исп. “vaga erudición”³⁴), предоставить читателю широкую панораму трактовок и концепций, обнаружить неожиданные параллели и переклички. Его авторская оригинальность — не в ответе, а в постановке вопроса. По отношению к поэзии Борхеса Виньяс Пикер сформулировал: «Ты не слушаешь Борхеса; ты слушаешь через Борхеса» [Viñas Piquer 1999], что резонно и по отношению к эссеистике. Борхес — это линза (нередко искажен-

³³ Борхес Х.Л. Думая вслух. С. 8.

³⁴ Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*: 372.

ная, пристрастная), через которую читатель воспринимает языковой и философский материал. И это вполне согласуется с его концепцией перевода.

ЛИТЕРАТУРА

Багно 2014 — *Багно В.Е.* Миф — образ — мотив (Русская литература в контексте мировой). СПб.: Вита Нова, 2014.

Зернова, Ковалев 2025 — *Зернова Е.С., Ковалев Б.В.* Формулируя традицию: образ Исландии в поэтике Х.Л. Борхеса // LI Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой: Избранные доклады, Санкт-Петербург, 14–21 марта 2023 г. СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2025. С. 72–86.

Ковалев 2023 — *Ковалев Б.В.* Стихи о севере на «южном» языке: опыт перевод стихотворений Хорхе Луиса Борхеса об Исландии и Норвегии // II Научные чтения памяти профессора В.П. Беркова: сборник материалов. СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2023. С. 110–117.

Межиковская 2004 — *Межиковская Т.И.* Литература Аргентины // История литератур Латинской Америки: в 5 т. Т. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 370–451.

Назарова 2023 — *Назарова Ю.В.* Этические основания философии смерти Х.Л. Борхеса // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2023. № 4(48). С. 5–13.

Орехов 2020 — *Орехов Б.В.* «Илиада» Е.И. Кострова и «Илиада» А.И. Любжина: стилеметрический аспект // Аристей. Вестник классической филологии и античной истории. 2020. № 21. С. 282–296.

Орехов 2021 — *Орехов Б.В.* Текст и перевод Владимира Набокова через призму стилеметрии // Новый филологический вестник. 2021. № 3(58). С. 200–213.

Чистюхина 2000 — *Чистюхина О.П.* Творчество Х.Л. Борхеса в контексте философии культуры: дисс. ... канд. филол. наук. Ростов-на Дону, 2000.

REFERENCES

Aguilar 2020 — Aguilar, Gonzalo. “La disolución del arte (Sobre ‘Crónicas de Bustos Domecq’)”. *Variaciones Borges*, no. 49 (2020): 33–48.

Almeida 1998 — Almeida, Ivan. “‘Seis problemas para don Isidro Parodi’ y la teología literaria de Borges”. *Variaciones Borges*, no. 6 (1998): 33–51.

Bagno 2014 — Bagno, Vsevolod E. *Mif — obraz — motiv (Russkaia literatura v kontekste mirovoi)* [Myth — image — motive (Russian literature in the context of the world literature)]. St. Petersburg: Vita Nova Publ., 2014. (In Russ.)

Betti 2021 — Betti, Miguel. “La perla o la rosa. Góngora según Borges”. *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, no. 8 (2021): 230–258.

Bowra 1952 — Bowra, Cecil M. *Heroic Poetry*. London: Macmillan, 1952.

Chistiukhina 2000 — Chistiukhina, Olga P. “Tvorchestvo J.L. Borgesa v kontekste filosofii kul'tury” [“The Works of J.L. Borges in the Context of the Philosophy of Culture”]. PhD diss., Rostov-on-Don, 2000. (In Russ.)

García 2020 — García, Mariano. “Herejías Estéticas. Bustos Domecq y Suárez Lynch como Catarsis”. *Variaciones Borges*, no. 49 (2020): 183–202.

Hoover 2019 — Hoover, David L. “The Invisible Translator Revisited.” In *DH-2019 Proceedings*: <https://dev.clariah.nl/files/dh2019/boa/0126.html>.

Kleiner 2020 — Kleiner, Yuri A. “The Formula: Morphology and Syntax”. In *John Miles Foley's World of Oralities. Text, Tradition, and Contemporary Oral Theories*, 107–122. Leeds: ARC Humanities Press, 2020.

Kovalev 2022 — Kovalev, Boris V. “Stihi o severe na ‘iuzhnom’ iazyke: opyt perevod stihotvorenii Jorge Luisa Borgesa ob Islandii i Norvegii” [“Poems about the North in a ‘Southern’ Language: an Experience of Translating Jorge Luis Borges’ Poems about Iceland and Norway”]. In *II Nauchnye chtenija pamjati professora V.P. Berkova: sbornik materialov [Proceedings of And Scientific Readings in Memory of Professor V.P. Berkov]*, 110–117. St. Petersburg: SPbU Publ., 2023. (In Russ.)

Mezhikovskaia 2004 — Mezhikovskaia, Tatiana. I. “Literatura Argentiny” [“The Literature of Argentina”]. In *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki: v 5 t. [History of Latin American Literatures: in 5 vol.]*, vol. 4, 370–451. Moscow: IWL RAS Publ., 2004. (In Russ.)

Millán 2009 — Millán, Hermán M. “El Platón de Borges”. *Variaciones Borges*, no. 28 (2009): 163–186.

Mualem 2006 — Mualem, Shlomy. “Borges and Schopenhauer: aesthetical observation and the enigma of ‘El Zahir’”. *Variaciones Borges*, no. 21 (2006): 107–137.

Mualem 2002a — Mualem, Shlomy. “Borges and Wittgenstein on the Borders of Language: The Role of Silence on ‘The God’s Script’ and The ‘Tractatus Logico-Philosophicus’”. *Variaciones Borges*, no. 14 (2002): 61–78.

Mualem 2004 — Mualem, Shlomy. “The Imminence of Revelation Aesthetics & Poetic Expression in Early Wittgenstein & Borges”. *Variaciones Borges*, no. 18 (2004): 197–217.

Mualem 2002b — Mualem, Shlomy. “What Can Be Shown Cannot Be Said: Wittgenstein’s Doctrine of Showing and Borges’ ‘The Aleph’”. *Variaciones Borges*, no. 13 (2002): 41–56.

Nazarova 2023 — Nazarova, Julia V. “Eticheskie osnovaniia filosofii smerti J.L. Borgesa” [“Ethical Grounds of J.L. Borges Philosophy of Death”]. *Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo*, no. 4 (2023): 5–13. (In Russ.)

Orekhov 2020 — Orekhov, Boris, V. “‘Iliada’ E.I. Kostrova i ‘Iliada’ A.I. Liubzhina: stilemetricheskii aspekt” [“‘The Iliad’ by E.I. Kostrov and ‘The Iliad’ by A.I. Lyubzhin: Stylometric Aspect”]. *Aristei*, no. 21 (2020): 282–296. (In Russ.)

Orekhov 2021 — Orekhov, Boris, V. “Tekst i perevod Vladimira Nabokova cherez prizmu stilemetrii” [“Text and Translation by Vladimir Nabokov Through the Prism of Stylometry”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (2021): 200–213. (In Russ.)

Ortiz 2014 — Ortiz, Rodolfo. “Las deslecturas de Borges: Eliot, El traductor argentino y la tradición”. *Variaciones Borges*, no. 37 (2014): 37–52.

Ponzio 2002 — Ponzio, Augusto. “Reading and Translation in Borges’s ‘Autobiographical Essay’”. *Semiotica*, no. 140–1/4 (2002): 169–179.

Rest 1976 — Rest, Jaime. *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Ediciones librerías Fausto, 1976.

Salinas 2020 — Salinas, Alejandra M. “Los arquetipos en Borges: clasificación y análisis”. *Variaciones Borges*, no. 50 (2020): 127–148.

Viñas Piquer 1999 — Viñas Piquer, David. “Recorrido fugaz por la poesía de Borges”. *Signos*, no. 32 (1999): 57–70.

Zernova, Kovalev 2025 — Zernova, Elena S., and Boris V. Kovalev, “Formuliruiia tradicii: obraz Islandii v poetike J.L. Borgesa” [“Formulating a Tradition: The Image of Iceland in the Poetics of J.L. Borges”]. In *LI Mezhdunarodnaia nauchnaia filologicheskaiia konferenciia imeni Liudmily Alekseevny Verbickoi: Izbrannye doklady* [St. Petersburg University Studies in Social Sciences & Humanities. Vol. 7. *Proceedings of 51st Ludmila Verbitskaya International Philological Conference*], edited by V.V. Mokienko, K.V. Manerova, 72–86. St. Petersburg: SPbU Publ., 2025. (In Russ.)

© 2025, Б.В. Ковалев

Дата поступления в редакцию: 15.08.2025

Дата одобрения рецензентами: 25.09.2025

Дата публикации: 25.12.2025

© 2025, Boris V. Kovalev

Received: 15 Aug. 2025

Approved after reviewing: 25 Sept. 2025

Date of publication: 25 Dec. 2025