



ГРИГОРИЙ КРУЖКОВ

Луна и дискорда

О поэзии и поэтическом переводе

Российский
государственный гуманитарный
университет



Григорий Кружков

Луна и дискбол

О поэзии
и поэтическом переводе

Москва

2012

УДК 821.111
ББК 83.3(0)+84(0)-5
К 84

Художник *Михаил Гуров*

ISBN 978-5-7281-1201-3

© Кружков Г.М., 2012
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2012

Нет, быть может, ничего, что подводило бы нас ближе к созерцанию существа поэзии, чем работа над переводами стихов или пусть лишь вдумчивая оценка такой работы.

В. Вейдле. О непереводаемом

Существует ходячее мнение, что поэзия в принципе непереводаима. Наиболее афористично его выразил Роберт Фрост: «Поэзия – это то, что теряется в переводе». Однако у Фроста этот афоризм является скорее определением поэзии, чем суждением о художественном переводе. Все не так безнадежно, – справедливо отмечает Октавио Пас в своей статье «Перевод: словесность и дословность» (1971). Несмотря на то что наши представления о переводе сильно изменились со времен романтизма, что за последний век антропологи и лингвисты продемонстрировали наличие неустранимых различий между культурами, цивилизациями и языками, несмотря на математически доказанную невозможность передачи информации без потерь, все эти новые открытия, по его мнению, «выносят смертный приговор не переводу, но лишь некоему примитивному представлению о переводе».

В разговоре о поэтическом переводе следует иметь в виду, что перед нами явление многофункциональное и многоаспектное: 1) перевод как стремление познакомить читателя с новым именем, с новым поэтическим явлением («лошади просвещения»); 2) перевод как интерпретация замысла автора («практическое литературоведение»); 3) перевод как исполнительское искусство («театр одного актера»), 4) перевод как вид поэтического творчества, когда предмет вдохновения выступает другое произведение (поэт «заражается» чужими стихами). И так далее. В каждом отдельном случае эти стороны по-разному сочетаются и переплетаются.

Возьмем, например, такой аспект, как «театр одного актера». Метафора наглядно объясняет, как в переводчике сочетаются вдохновение с расчетом. Игра актера, его перевоплощение на сцене может показаться чудом. Но хороший актер знает, до какого уровня повысить голос, чтобы его восклицание достигло галерки, он помнит, на сколько шагов отшатнуться от предателя, чтобы не свалиться в оркестровую яму. То же самое и с поэтом (и с переводчиком), когда он мучительно ищет слово – и одно-

временно с бухгалтерской точностью отмеряет слоги и строки. Процесс перевода – интуитивно-рациональный. Потому-то, когда Октавио Пас утверждает, что «никакой науки о переводе нет и быть не может, но научный подход к проблемам перевода возможен и необходим», в его словах нет противоречия, вернее, тут живое противоречие самого этого ремесла.

Почему перевод можно назвать «практическим литературоведением»? Потому что переведенное стихотворение – не только самостоятельное произведение, но и комментарий к другому (т. н. оригиналу), его интерпретация. Невозможно обойтись одним наитием, приходится начинать с разъятия музыки на части, проверки алгеброй гармонии. И тут переводчик обладает преимуществом перед критиком, ибо его связь с оригиналом тесней, интимней. Американский поэт Уоллес Стивенс однажды заметил (довольно лукаво), что лучший метод понять его стихи – написать их самому. Но ведь это и есть то, что делает переводчик: пишет стихотворение заново. Именно потому его интерпретация может оказаться проницательней, чем анализы литературоведов.

Переводчику приходится быть и «лошадью просвещения» – любопытной лошадью, которая получает от путешествия не меньше удовольствия, чем ездок. Последний раздел этой книги – «Отражения» – можно рассматривать как продолжение моих книг «Лекарство от Фортуны» (об английской поэзии Возрождения) и «Пироскаф» (о романтической и викторианской поэзии): на этот раз речь идет о поэтах XX в.

Перевод был и остается *тоской по мировой культуре*. Совершенно не обязательно при этом быть отрезанным от нее, – как было в самые глухие советские годы; тосковать по мировой культуре можно и в любой из ее признанных столиц. Иногда говорят, что в наше время, когда исчезло само понятие «дальние страны», когда стало проще изучать иностранные языки, люди перестанут читать переводы поэзии и это искусство (ремесло, хобби, шарлатанство – нужное подчеркнуть) сойдет на нет. То же самое говорили на заре фотографии о живописи. О театре – когда изобрели кино. В итоге ни одно из традиционных искусств не умерло и не сделалось «лишним».

Уистен Хью Оден в сонете «Композитор» утверждал, что только сочинение музыки представляет собой чистое творчество, «все прочие лишь переводят» – и живописец, и поэт. И действительно: любой художнический акт есть перевод замысла на тот язык, который является материалом для художника, будь то мрамор, краски, слова или звуки. (Вряд ли следует делать исключение и для композитора.) Так что литературный перевод является, в некотором смысле, моделью всякого искусства вообще. И в этом дополнительный резон для того, чтобы анализировать его и размышлять над ним.

I

Ремесло

Хроники Вавилонского разделения

Рецензия на книгу «*Translation – Theory and Practice*»*

... все в мире – перевод,
В котором суждено нам потеряться.

Дж. Меррил

Великий век перевода совпадает
с великим веком литературы
или непосредственно следует за ним.

Эзра Паунд

I

Всякая коммуникация подразумевает кодирование, передачу информации и ее расшифровку, понимание. Но акт понимания и есть, в сущности, акт перевода, подчеркивает Джордж Стейнер**. Рычание зверя в одном случае может означать, если перевести его на человеческий язык: «Уходи отсюда!» (угроза), а в другом случае, допустим: «Будь моей царицей!» (нескромное предложение). Так что профессия переводчика тоже может претендовать на титул древнейшей – если включить сюда перевод с львиного, птичьего и языка водяных капель.

Когда человек научился складывать из простых высказываний (слов) сложные высказывания (фразы) и особенно когда он вступил в письменную эпоху и доподлинно убедился, что его речь имеет атомарное строение, он немедленно поддался искуше-

* *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader* / Ed. D. Weissbort, A. Eysteinnsson. Oxford Univ. Press, 2006. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются просто A Reader.

** «Понимание как перевод» – заголовок вступительной главы в книге Дж. Стейнера «После столпотворения» (*G. Steiner After Babel*, 1966).

нию толковать и переводить не саму речь, а слова. Подчеркнем, что в основе этого метода лежала абсолютно верная идея сведения сложного к простому. Другое дело, что у всякой верной идеи есть оборотная сторона. Так, уже на заре литературы (фактически даже раньше) возникло два метода перевода: интегральный и корпускулярный, смысловой и дословный. И вскоре возник спор, как переводить лучше: все значение в целом (как нераздельное речение) или по словам – атомам речи.

Этот спор, продолжающийся до наших дней, можно проследить с античных времен. Марк Туллий Цицерон в «Превосходном ораторе» (46 г. до н. э.) пишет: «Я перевел на латинский язык две из самых красноречивых и благородных речей в афинской литературе, в которых Эсхин и Демосфен оспаривают друг друга. Но я переводил их не как тупой поденщик, а в манере оратора, передавая те же самые темы, выражения и формы высказываний так, как это принято в нашем языке. При этом я не считал необходимым переводить слово в слово, важнее было сохранить силу и аромат высказывания. Ибо я полагал своим долгом воздать читателю не счетом, а правильным весом»*.

Также и Гораций в «Искусстве поэзии» (19–17 г. до н. э.), уча поэта, походя задевает переводчика-буквалиста:

Общеизвестный предмет твоим достоянием станет,
Если в пошлом и низком кругу не будешь вращаться;
Ежели как переводчик не станешь ты слово за словом
Передавать и не влезешь в такую трущобу, откуда
Вытащить ног или стыд не позволит, иль смысл сочиненья.
Пер. А. Фета

Квинтиллиан, который ввел термины *метафразис* для дословного перевода и *парафразис* для перевода фразами, считал главной задачей переводчика сохранение живой традиции и ее обогащение. Он пошел дальше Цицерона, утверждая, что переводчик должен соперничать с оригиналом и стараться его превзойти: «...ибо тот, кто старается обогнать другого, может быть, если и не обгонит, то хотя бы сравняется с ним. Но заведомо никогда не сравняется с другим тот, который ступает след в след, ибо таким образом он всегда будет оставаться позади»**.

Очевидно, что свободный перевод в духе Цицерона, Горация и Квинтиллиана по природе своей вариативен. Дословный

* A Reader. P. 21.

** Ibid. P. 25.

перевод, наоборот, стремится к некому «полюсу» – идеалу точности. Образцом такого идеального труда можно считать «Септуагинту», перевод «семидесяти толковников». По легенде в III в. до н. э. 72-м ученым иудеям в городе Александрии был поручен перевод Библии с еврейского на греческий; причем трудились они по отдельности, в полном уединении, не сверяясь и не общаясь друг с другом, но когда оконченные переводы сравнили, все 72 варианта оказались абсолютно тождественными, как будто их текст был надиктован каким-то невидимым Духом. «Эти слова были единственно возможными или, по крайней мере, лучшими для полной ясности изложения», – замечает Филон Иудейский, впервые рассказавший эту историю в своей работе «Жизнь Моисея» (20 г. до н. э.)*.

Все грядущие дискуссии и разногласия вокруг перевода в значительной части сводятся к спору этих двух установок: римской, ораторской (Цицерон, Гораций) и иудейско-эллинской, книжной («семьдесят толковников»).

Проблема «точность или вольность» вместе с другой, родственной, проблемой «доместикация или форинизация» проходит красной нитью сквозь всю книгу «Перевод: теория и практика». Авторы-составители этой исторической хрестоматии Д. Уэйсборт и А. Эйстенссон собрали и структурировали множество высказываний теоретиков и практиков перевода, а также большое число обдуманно подобранных примеров. Диапазон «Хрестоматии» (будем ее так называть для краткости) – от античности до наших дней. Перевод в Средние века и в эпоху Возрождения, в XIX в. и в XX – все это сориентировано прежде всего на английского читателя, поэтому английская традиция перевода представлена наиболее полно, но издание включает в себя и широкий диапазон неанглийских авторов: Св. Иероним и Лютер, Гёте и Иржи Леви, Борхес и Владимир Набоков. В обширный современный раздел вошли теоретические высказывания и практические примеры из современных авторов – от Джорджа Стейнера до Шеймаса Хини. Составители сделали все, чтобы облегчить читателю плавание в море информации: справки об авторах, введения к каждой главе, объяснения-связки, подстрочный филологический перевод поэтических отрывков, перекрестные ссылки на другие переводы (для иллюстрации индивидуальных стилей подбирались по возможности общие оригиналы), именной указатель и многое, многое другое.

Одним словом, не книга, а настоящее сокровище для всякого, изучающего историю и теорию перевода. Помню, какой

* A Reader. P. 24.

пиратский восторг («Пиастры! Пиастры!») охватил меня, когда в руки мне лег этот большеформатный и увесистый том, выпущенный издательством Оксфордского университета. Обидно, что на русском языке не существует ничего похожего. В наибольшей степени к данному формату приближается, может быть, лишь книга «Перевод – средство взаимного сближения народов» (Сост. А.А. Клышко. М.: Прогресс, 1987), но то был скорее сборник публицистики, чем научное издание.

II

Не пытаясь охватить содержание «Хрестоматии» в целом, в этой рецензии я собираюсь говорить лишь *pro domo mea* – о том, что относится к переводу поэзии. Современное состояние дел в области перевода русских стихов на английский язык не очень радует. Англоязычные читатели вынуждены верить на слово, что, скажем, Ахматова или Пастернак – великие поэты. Между прочим, один из авторов «Хрестоматии» Дэниел Уэйсборт в частном разговоре вспоминал, как Тед Хьюз отзывался о поэзии Мандельштама: *Nothing comes across* («В переводе ничего не остается»). Но можно ли ожидать иного, если сложность и объемность оригинала переводят одномерной прозой, если многоголосую органную фугу пытаются сыграть на дудочке? И при этом ссылаются на несовпадение поэтических систем: так, дескать, сейчас не пишут, нашей поэзии это не свойственно, etc.

А ведь известно, например, сколь многому научилась английская поэзия Возрождения, перенимая чужие, прежде не существовавшие в ней формы. Именно в то время были перенесены на английскую почву французская баллада, итальянские терцины и, наконец, сонет, столь разнообразно расцветший в поэзии елизаветинцев и романтиков, у Сиднея и Спенсера, Шекспира и Донна, Вордсворта и Китса. Поэты тогда предпринимали все усилия, чтобы сохранить в переводе полнозвучную музыку оригинала, несущую в себе его смысл и энергию.

Тогда поэты не боялись так панически «отсебятины», понимая, что верный портрет оригинала невозможен без проникновения в суть портретируемого автора, без творческой отваги; нельзя перевести стихи, исполненные жаром вдохновения, методом бухгалтерского учета. Зато и создавались такие переводы, которые сами становились памятниками английской литературы и могли даже через 200 лет вызвать восхищенный отзыв поэта – я имею в виду, конечно, «Сонет, написанный после прочтения Гомера в переводе Чапмена» Джона Китса.

Прислушаемся к тому, что писал английский поэт XVII в. Джон Денем в предисловии к своему переводу «Разрушения Трои» (1656): «Вульгарным заблуждением при переводе поэзии я считаю принятие позы *Fidus Interpres**; ибо существо дела заключается не в передаче слов словами, а Поэзии – Поэзией. Поэзия же – столь тонкая субстанция, что при переливании из одного языка в другой она испаряется, и если не влить в этот момент свежую субстанцию, в остатке мы получим лишь *Caput mortem***...» То же самое он изъяснял и в стихах:

Ты не из тех, кто с голоса чужого
Твердит за строчкой строчку, слово в слово:
Вот рабский труд! От сих напрасных мук
Не мысль крылатая, не звонкий звук –
Одни слова, товар пустой и мелкий,
Плодятся, как базарные поделки.
Иной открыл ты в переводе путь:
Ты не слова передаешь, но суть,
Хранишь не мощи в опустевшем храме,
Но гения немеркнувшее пламя.
Где обмелел стихов его поток –
Ты глубины ему добавить смог
И возместил с избытком все утраты,
В каких язык и время виноваты.
Оковы мнимой точности презрев,
Ты возродил ритмический напев,
И вновь исполнились упругой силы
Стихов оживших мускулы и жилы...***

Эти принципы сохранились в основном и в XVIII в., и в XIX. Драйден, позаимствовав у Квинтиллиана термины «метафраза» и «парафраза», добавил к ним «подражание», сведя все переводческие методы к этой триаде. При этом он отвергал «метафразу», ведущую лишь к неуклюжим подобиям, лишенным художественной силы оригинала (в пример Драйден приводил перевод «Искусства поэзии» Горация Беном Джонсоном). Он подвергал критике и «подражания»: излишняя свобода ведет к созданию не перевода, а оригинального произведения. Драйден призывал к золотой середине, т. е. «парафразе». При этом он сетовал на тяжесть и неблагодарность переводческого труда: «Мы только батраки, трудящиеся на чужом винограднике; мы подрав-

* Честный переводчик (лат.)

** Мертвая голова, череп (лат.); здесь – нечто мертвое

*** «Сэру Ричарду Фэншо...» (1648). Пер. М. Бородицкой.

ниваем лозы, но вино достается хозяину. Он – изобретатель, владыка своих мыслей и слов, он может варьировать и поворачивать их, пока не добьется искомой гармонии. У нас нет такого преимущества; привязанные к мыслям, мы можем вносить гармонию лишь в их изложение; по этой причине музыке перевода никогда не сравняться с музыкой оригинала»*.

Законодатель английского классицизма, виртуозно владевший стихом Александр Поуп также, как Чапмен, перевел всего Гомера: при этом он его несколько причесал и подчистил, приспособив к вкусу своего века; так в дальнейшем станут причесывать и подчищать Шекспира во Франции. Сегодня мы бы назвали метод Поупа *доместикацией*. Из Гомера у него вышел литературный памятник эпохи классицизма. «По крайней мере, хоть что-то получилось», – ворчливо прокомментировал Эзра Паунд два века спустя.

В XVIII в., особенно к его концу, оппозиция «вольного» и «точного» переводов перетекла в плоскость национального: английские переводчики могли выбирать между французским, или «вольным», методом и немецким, или «точным». Тогда-то сделался популярным афоризм: «Перевод – как женщина: если она красива, то неверна, если верна, то некрасива». («Не сексизм ли это?» – опасливо отмечают составители «Хрестоматии» в особой сноске**.) В это же время значительно расширился спектр переводимой литературы: если до этого преобладала античная классика, то теперь стал стремительно развиваться перевод с современных европейских языков (Дант быстро вошел в канон, в самое его ядро) и с восточных языков. Здесь англичане следовали за немцами, усваивая классических восточных поэтов, например перса Фирдоуси и индийца Калидаса; наступала эпоха романтизма, экстенсивная фаза развития европейского гения.

В этот период распространенным сделался перевод поэтических произведений прозой. Гёте даже говорил (в «Поэзии и правде»), что на начальных стадиях обучения прозаический перевод предпочтительнее. «Я воздаю должное ритму и метру, которые делают поэзию поэзией, но самые глубокие, ключевые и действенные смыслы – те, которые остаются и в прозаической передаче. Этот остаток – чистая, совершенная эссенция; блестящая оболочка порой только вводит нас в заблуждение, намекая на то, чего нет, или мешая разглядеть то, что есть»***. Мальчишкам, продолжает Гёте, опасно давать в руки игрушки-погремушки зву-

* Из «Предисловия к “Энеиде”», 1697 (A Reader. P. 150).

** A Reader. P. 196.

*** Ibid. P. 199.

ков, они по своей любви к проказам и передразниванию обернут все шуткой, пародией, не заметив сути; вот почему не лучше ли давать им, например, Гомера в прозаическом переводе?

Между прочим, эти слова Гёте напоминают о современном сопротивлении традиционным формам стиха у английских переводчиков; им все мерещится что-то потешное, пародийное в рифмах – точь-в-точь, как мальчишкам Гёте; не впала ли английская культура, пройдя фазы молодости и зрелости, в пору старческого ребячества?

Отметим, что прозаическими были, в духе времени, и знаменитые переводы-мистификации «Оссиан» Макферсона и «Гузла» Проспера Мериме, породившие богатые, подлинно поэтические отзвучия под пером Пушкина и других русских поэтов.

Подробно прослеживается в «Хрестоматии» история перевода Гомера и других классиков на английский язык. Гекзаметр никак не давался англичанам. Все было пущено в ход: и пятистопный попарно рифмованный стих (героический куплет), и пятистопный нерифмованный (белый) стих, и слегка подправленный балладный размер, и проза. В «Хрестоматии» приводится дискуссия Ф.У. Ньюмена и Мэтью Арнольда по поводу перевода «Илиады». Ньюмен начисто отвергает «чуждый народу» гекзаметр и взамен использует балладный стих как соответствующий эпической форме оригинала. Вообразите «Гнев, о богиня, воспой...», переложенный на размер баллады о Робин Гуде: «Двенадцать месяцев в году, / Считай иль не считай...» Это как если бы русские переводили Гомера размером былин. А ведь пытались; но в результате такой доместикации Ахилл начинал сильно смахивать на Алешу Поповича. Мэтью Арнольд доказывает, что английский гекзаметр возможен, и настаивает на необходимости сохранения формы. Его главный аргумент: «Гекзаметр не получается? Значит, мало пробовали, плохо пробовали»*.

Удивительно, но никто в этом длительном споре не привел аргумент, который русскому читателю кажется само собой разумеющимся: лишь в трехсложном размере Гомера, в длинном накате его дактилей, полных или усеченных, слышен гул набегающих волн – голос Моря, главного героя гомеровского эпоса. В результате разного устройства слуха у русских имеется выбор из нескольких переводов, выполненных обязательным гекзаметром: Гнедич, Жуковский, Вересаев, а у англичан по-прежнему конкурируют балладный размер, рифмованные двустушия, верлибры и прозаические переводы – все это представлено на полках современного магазина.

* A Reader. P. 228.

Невероятный успех в XIX в. имела книга «Рубайят Омара Хайяма» Эдварда Фицджеральда, впервые вышедшая в 1859 г. и до сих пор переиздающаяся. Мало сказать, что это вольный перевод; Фицджеральд не только по собственному произволу отобрал, скомпоновал и интерпретировал четверостишия Хайяма, он добавил и свои собственные строфы – для связности сюжета, никак этого не оговаривая. Поразительно, что с перевода Фицджеральда началась громкая слава поэта Хайяма не только в Европе, но на его родине, в Персии! Еще поразительнее, что, несмотря на общедоступность сюжета поэмы, и задумчиво пирующий герой, и дикий обстановка вокруг него как нельзя лучше соответствовали представлениям о мусульманском Востоке, воспитанным у европейцев сказками «Тысячи и одной ночи», – Фицджеральду удалось каким-то чудом сохранить глубину духа и тайну поэзии Омара Хайяма*.

Должное место в «Хрестоматии» уделено и Данте Габриэлю Россетти, основателю Прерафаэлитского братства, замечательному переводчику ранних итальянских поэтов, «Новой жизни» Данта и средневековой немецкой поэмы «Бедный Генрих». У него мы впервые встречаем понятие «верность» как оппозицию формальной «точности». «Единственная заповедь, без которой ритмический перевод мертв: хорошее стихотворение не должно превратиться в плохое, – писал Россетти в предисловии к «Новой жизни». – Поэзия – не точная наука, точность вторична по отношению к этому главному закону. Я говорю *точность*, а не *верность*, потому что это совершенно разные вещи»**.

Самым интересным переводом Уильяма Морриса, поэта и художника, основателя собственной школы в английском дизайне, был «Беовульф», настолько близкий к своему англосаксонскому подлиннику и ритмически и синтаксически, что современники сочли его слишком темным. (В наши дни появился перевод Шеймаса Хини, написанный живым, доступным языком, но сохраняющий при этом тонические ударения, аллитерации и характерное «варварство» стиля.)

III

Исключительное значение для практики перевода в XX в. имели переводческие опыты и высказывания Эзры Паунда (1885–1972). «Морестранник» (с древнеанглийского) и «Старый Китай» (пере-

* Голубев И.А. Тайнопись Омара Хайяма // Омар Хайям. Рубайи. Смоленск, 2007. С. 4.

**A Reader. P. 254.

ложения с подстрочников профессора-китаиста Эрнеста Фенелозы) печатаются в сборниках Паунда наравне с его оригинальными стихами. Не потерял актуальности и его афоризм: «Великий век литературы совпадает с великим веком перевода или непосредственно следует за ним». Паунд утверждал, что *перевод есть форма литературной критики*: он не только делает доступными для читателя произведения чужих литератур, но интерпретирует их. Польза перевода обоюдная: для самого поэта-переводчика она состоит в том, что, «стараясь воспроизвести чужой голос, он обретает свой собственный».

Паунд не соглашается с мнениями тех, кто советует отвернуться от переводов и читать только подлинники. «Найдется ли среди нас человек столь сведущий в латыни и столь богатый воображением, чтобы самому обнаружить в оригинале то волшебство оттенков, которыми поражает нас Голдинг (старинный переводчик Овидия. – Г. К.)? Разве чужая речь сможет когда-нибудь стать для нас настолько своей, настолько богатой красотой и нюансами смысла, как наша *lingua materna*? Разве не создается новая красота и не удваивается старая в талантливо сделанном перекладе?»*

Вместе с тем Эзра Паунд оказал двусмысленную услугу поэзии, легализовав использование верлибра как английского эквивалента метрического и рифмованного стиха: «Дело не в том, что один язык не способен свершить то, что может другой, но бывает удобней и быстрее достичь той же цели другим путем», – утверждал он в статье «Кавальканти»**. К сожалению, виртуозные опыты Паунда стали оправданием бесчисленного количества других, далеко не виртуозных.

Еще дальше по пути доместикации, освобождения стихотворения от его оригинальной формы пошел Роберт Лоуэлл (1917–1977), влиятельный американский поэт и переводчик, автор сборника «Подражания» (*Imitations*, 1961), сборника свободных переводов европейской поэзии от Гомера до Пастернака. В предисловии он подчеркивал творческую роль переводчика – его индивидуальный голос, перевоплощающийся в разные лица и обстоятельства. «Я пытался писать на живом английском – так, как писали бы мои авторы, если бы им довелось создавать свои стихи здесь и сейчас, в Америке»***. Лоуэлл также защищает верлибр – на том основании, что ни любитель, ни университетский профессор не обладают достаточной техникой стиха,

* A Reader. P. 275.

** Ibid. P. 276.

*** Ibid. P. 352.

а у настоящего поэта вечно не хватает ни времени, ни терпения для воспроизведения сложной формы. Их работа поневоле сводится к тому, что Лоуэлл пренебрежительно называет «набивкой чучел». Предпочтительнее уж честный свободный или иррегулярный стих. То, что, помимо усердного «чучельника» или вдохновенного лентяя, может существовать переводчик-артист, соединяющий в одном лице качества «профессора» и «поэта», Лоуэллу, кажется, не приходит в голову. Тем не менее идеи и практика Лоуэлла оказали большое влияние на его младших современников, в том числе Теда Хьюза, Шеймаса Хини и Дэниела Уэйсборта.

Следующей крупной фигурой, завершающей предпоследний раздел «Хрестоматии», чьей теории и практике уделяется много внимания, оказывается Владимир Набоков. В частности, дается отрывок из его замечательной статьи «Искусство перевода», опубликованной в журнале «Нью Рипаблик» в августе 1941 г. К сожалению, в «Хрестоматию» не вошло то место, где Набоков исследует воображаемую попытку напрямую перевести пушкинское «Я помню чудное мгновенье...»:

Если посмотреть в словаре эти четыре слова, то получится глупое, плоское и ничего не выражающее английское предложение: 'I remember a wonderful moment...' Что делать с добычей, которую вы подстрелили и обнаружили, что перед вами не райская птица, а ускользнувший из клетки попугай, который и теперь, трепыхаясь на земле, продолжает выкрикивать свои глупости? Как ни старайся, английского читателя не убедишь, что 'I remember a wonderful moment' – совершенное начало совершеннейшего стихотворения*.

Кстати, «попугай» для Набокова эмблематичен; дурные крики попугая попадают и в его английское стихотворение «На перевод “Евгения Онегина”»: *A parrot's screech, a monkey's chatter* («Крик попугая, визг мартышки»).

Драматична история и самого перевода «Онегина», и его последующей оценки критиками и читателями. К тому времени переводческие принципы Набокова существенно поменялись. Сам некогда бывший «чучельником» (по выражению Роберта Лоуэлла): двадцатью годами раньше он недурно перевел несколько строф «Онегина» онегинской же строфой**, теперь Набоков переходит на сторону самого жесткого буквализма. Рифма у него рифмуется

* Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1999. С. 396.

** См.: Набоков В. Стихотворения. СПб., 2002. С. 442–443. (Новая библиотека поэта).

с преступлением (*rhyme rhymes with crime*), вольный перевод по-пахивает прохиндейством и самоуправством. Тем не менее, несмотря на весь грандиозный труд, увенчанный уникальной громадой «Комментариев», сам перевод Набокова выглядит лишь добросовестным подстрочником, не больше. С точки зрения искусства перевода – это ретирада, или полная сдача позиций.

IV

Заключительная часть «Хрестоматии» получилась самой обширной, так как в последние десятилетия бурно развивалась лингвистическая теория перевода, и ее последователи (Джеймс Холмс, Андрэ Лефевр, Мэри Снелл-Хорнби, Итомар Ивен-Зохар, Сюзан Бласснет и другие) представлены в книге достаточно полно. Мы же, обходя рассуждения сугубых теоретиков и лингвистов, перейдем сразу к главе 5.9 «Перевод стихов». Это – тема вечной («закономерно угасающей и закономерно разгорающейся», по Гераклиту) дискуссии; суть в том, что многие нынешние переводчики на Западе считают, что с воцарением свободного стиха старания сохранить метрические, регулярные формы в переводе стихов устарели.

Здесь мне придется оставить эпический стиль рецензии и самому вступить в спор. Здесь произойдет *сдвиг жанра*: от объективного обзора – к полемике. Естественно, у меня сразу появляются единомышленники и оппоненты. Трудно сказать, на чьей стороне окажется при этом Владимир Набоков. В предисловии к «Евгению Онегину» он безапелляционно писал, что единственная обязанность переводчика – «воспроизвести с абсолютной точностью весь текст и ничего, кроме текста»*. Но, как мы помним, в статье «Искусство перевода» он же с убийственной логикой доказал, что такой метод перевода ведет в тупик. Противоположные заряды взаимно уничтожаются, поэтому будем считать, что анти-Набоков аннигилирует Набокова, и исключим обоих из дискуссии.

Далее «Хрестоматия» предоставляет слово Иосифу Бродскому, рецензирующему «Избранные стихотворения Осипа Мандельштама» (1973), переведенные на английский язык Кларенсом Брауном и У.С. Мервином. Уточним, что первый из них – славист, специалист по Мандельштаму, второй – известный поэт, пишущий верлибром; этим раскладом определяется степень участия каждого в переводе. Цитируя предисловие Брауна к этой

* A Reader. P. 460.

книге, признавшего, что у них получилось переложение Мандельштама в Мервина (*translation of Mandelshtam into Merwin*), Бродский высказывает сожаление по поводу такой подмены.

Возражая против аморфности верлибра; на который Мервин перекладывает Мандельштама, Бродский пишет: «Размер в стихотворении – не украшение, а своего рода духовная величина, которую нельзя игнорировать. Его нельзя заменить другим размером, а пуще всего – свободным стихом... Вообще мне кажется, что для свободного стиха должна быть создана особая система координат. Это специфический жанр словесного искусства, относящийся к формальному стиху, как графика – к живописи. У данного жанра – своя собственная эстетика. Применять по отношению к свободному стиху ту же терминологию, что к метрической поэзии, значит запутывать и себя, и других. <...> Благородная стиховая форма, освященная и озаренная временем, – сосуд, в который влито содержание; они нужны друг другу и взаимно связаны, как душа и тело. Разбейте сосуд – и жидкость вытечет»*.

Отметим здесь противопоставление графики и живописи. По сути, это сравнение Бродского эквивалентно нашему противопоставлению дудочки и органа (или оркестра). Дело не в том, что графика не может быть гениальной или соло на флейте не может быть завораживающим, а в том, что одноцветный рисунок (а Бродский явно имел в виду черно-белую графику) не способен передать колорит живописной картины, как флейта не способна передать полифонию органа или оркестра. А Мандельштам принципиально полифоничен, полихроматичен.

Кларенс Браун высказывает другую точку зрения. Он заявляет с полным хладнокровием: «Думаю, не нужно объяснять, что мы даже не рассматривали безумной попытки передать по-английски звучание русского стиха. <...> Одобрил бы Мандельштам наше решение? Я не могу брать на себя смелость отвечать за него; поэтому я предоставляю ему возможность ответить самому примером из собственной практики»**.

В качестве примера Браун рассматривает перевод четырех сонетов Петрарки, выполненный Мандельштамом в 1934 г. Во всех современных изданиях эти сонеты печатаются с начальной строкой итальянского сонета, вынесенной в эпиграф. Но у К. Брауна были тексты без эпиграфа, и ему пришлось потратить много времени и усилий, чтобы установить, какие именно сонеты

* A Reader. P. 462–463.

** Ibid. P. 463–464.

Петрарки переводил Мандельштам. Это он и считает решающим доказательством того, что Мандельштам переводил Петрарку не на русский язык, а на язык Мандельштама (*that Mandelshtam had translated Petrarch not into Russian, but into Mandelshtam*).

Доказательство, прямо скажем, слабое. Каждый, кто пробовал, знает, насколько трудно найти оригинал стихотворения по индексу первых строк или прямым просмотром. Как догадаться, с какого слова начинался оригинал? Ведь перевод любой лексики вариативен. К тому же в разных языках разный порядок слов; с какого слова начиналась итальянская фраза, если по-русски она звучит: «Я тоже рад»? С «я»? Или с «тоже»? Она начинается с «есмь», потому что правильный порядок слов по-итальянски такой: «Есмь рад тоже» – *Sono lieto anche io*. Муки критика с поисками оригинала и его «головная боль» по этому поводу ровно ничего не доказывают. Браун хочет сказать, что Мандельштам переводит Петрарку приблизительно, не ставя задачи приблизиться к итальянскому поэту как можно ближе? Увы, Браун или лукавит, или проявляет искреннюю, но от этого не менее прискорбную некомпетентность. Дело в том, что рассматриваемые сонеты Петрарки доказывают ровно противоположное, а именно: что Мандельштам считал законными и полезными «безумные попытки» передать на своем языке особое, чуждое звучание иноземного стиха!

Как известно, русское стихосложение начиная с середины XVIII в. силлабо-тоническое, а итальянское – силлабическое. Почти все переводчики сонетов Петрарки переводили его силлабику силлабо-тонику – конкретней говоря, ямбом. И лишь один Мандельштам решился воспроизвести по-русски чужую просодию:

*Речка, распухшая от слез соленых,
Лесные птицы рассказать могли бы,
Чуткие звери и немые рыбы,
В двух берегах зажатые зеленых...*

Здесь курсивом выделены ритмические инверсии (хореи вместо ямбов). Все комментаторы подчеркивают, что обильные перебои ритма сближают переводы Мандельштама с силлабическим стихом оригинала*.

* См., например: *Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. / Сост. П. Нерлер. М., 1990. Т. 1. С. 533.*

И дело не в одном ритме. Обратите внимание на поэтическую дикцию, на выбор лексики.

Дол, полный клятв и шопотов *каленых*,
Тропинок *промуравленных* изгибы,
Силой любви *затверженные* глыбы
И трещины земли на *трудных* склонах.

Среди выделенных эпитетов – ни одного тривиального. *Каленых* здесь означает «жарких, горячих» (клятв) – от глагола «калить» (нагревать). Такого значения в современном языке нет, но его можно отгадать по близости с фольклорным «каленные стрелы», «каленные орешки». *Промуравленных* – неологизм Мандельштама, это значит или заросших травой-муравой, или протоптанных в траве; точнее сказать не беремся. Наконец, *затверженные* глыбы – наложение смыслов: «затверженные наизусть», т. е. изученные автором, постоянно скитавшимся в этом краю, а также «отвердевшие, твердые», как душа поэта, закаленная в горниле мук, в огне верной любви (ретроспективно вспоминаются *каленные* шепоты). Иначе говоря, значения слов дрожат и колеблются, как в древнем тексте, где узнаешь корни слов, догадываешься о смысле, но все *остранено* действием времени, дрейфом языка. Так мы читаем, например, «Слово о полку Игореве», догадываясь, что слово «полк» означает не столько «отряд», сколько «поход» или «сражение».

Кстати говоря, не перекликаются ли «трещины земли на *трудных* склонах» с зачином «*трудных* повестей о полку Игореве», получая при этом добавочное значение: «на скорбных склонах»? А предпоследняя строка «Исчезнувший, как сокол после мыта», – не из Святославлева ли «златого слова»: «Коли сокол в мытех бывает...»? А соловей (из другого сонета), который «*славит* своих пернатых близких ночью синей», – что это за чудный певец? Не Боян ли, к которому обращается автор «Слова о полку Игореве»: «О Бояне, *соловию* старого времени! А бы ты сиа плъки ущекоталь, скача, *славию*, по мыслену древу, летая умомъ подь облакы, свивая *славы* оба полы сего времени...»?

В предположении, что при переводе сонетов Петрарки Мандельштам мог использовать «Слово о полку Игореве» как своеобразный камертон, нет ничего невозможного. В конце концов, переводчику нужно было *настроить* язык на определенную эпоху, а «Слово», написано ли оно в XII в. или позже, ближе к Петрарке, чем какое-либо другое произведение из русской хрестоматии.

Мандельштам не только не ставит задачу заставить Петрарку звучать, «как если бы он писал здесь и сейчас» (Лоуэлл), – наоборот, он старается дать стихи в таинственной перспективе

времени, в патине веков. Конечно, разбирая подробно, по словам, можно найти множество расхождений Мандельштама с оригиналом; но в том-то и дело, что Мандельштам переводит не отдельные слова, а все «рычание» Петрарки в целом, как он его слышит, и для передачи его особого тембра, особой гармонии идет на смелый ритмический эксперимент.

Таким образом, Кларенс Браун абсолютно неверно понял «ответ» Мандельштама, заключенный в его собственных переводах с итальянского. Как следствие, Браун вряд ли мог быть хорошим «тренером» Мервина, переложившего его подстрочки в верлибры. Сам поэт приводит в свое оправдание какой-то детский лепет: «У рифмованных четверостиший на английском языке есть определенная традиция. Если бы мне повезло, у меня мог получиться не очень хороший Оден, а не повезло бы – что-то вроде не очень хорошего Лонгфелло...».

Почему именно Оден, притом «не очень хороший»? А, например, не смесь Йейтса и Хопкинса? И почему обязательно Лонгфелло, если четверостишьями писали Герберт и Марвелл, Китс и Даусон? Что мешало переводчику из действительно родственных русскому поэту английских стилей выплавить еще небывалый, поразительный стиль «английского Мандельштама»? Может быть, лишь то тривиальное обстоятельство, отмеченное американским поэтом и критиком Дейной Джойа, что к 1980-м годам «практически все традиции стихосложения на английском языке были успешно забыты»*?

Прочитую мнение критика дальше:

Раньше американские поэты-переводчики старались воссоздать поэтическую форму, размер и рифму оригинала; сейчас они не уделяют внимания подобным мелочам. В современных переводах Данте и Вийон, Рильке и Мандельштам, Лорка и Петрарка звучат одинаково... Установить по переводу, кто автор оригинала, практически невозможно. Все великие поэты прошлого словно играют один-единственный до боли знакомый мотив. Петрарку не отличить от Рильке – создается впечатление, что оба писали не в рифму и понятия не имели о поэтической форме и размере.

Подобный подход к поэтическому переводу – когда переводчик не ломает голову над стилем оригинала, а передает смысл последнего в современном и доступном ему лично стиле – не обогащает язык... <...> Современные переводчики на английский язык почти ничего не дали американской поэзии в плане новых поэтических форм. Напротив, они

* Из эссе *Can Poetry Matter?* (1992). Цит. по рус. пер.: Джойа Д. Голос в полдень. М., 2006. С. 199.

немало потрудились над тем, чтобы сделать американского читателя невосприимчивым к различным стилям, переводя стихи всех поэтов всех времен и народов практически одинаково. Читатель, вынужденный изучать шедевры мировой поэзии по таким вот выхолощенным переводам, вряд ли поймет, что поэтические формы, заимствованные или изобретенные великими поэтами, неразрывно связаны с существом их творчества*.

V

Далее следует раздел, в котором приводится то самое стихотворение Мандельштама, разбиравшееся Бродским, в дословном переводе и в нескольких английских переложениях нерегулярным стихом – в версиях К. Брауна и У.С. Мервина, Бернарда Миресса, Джеймса Грина, а также Ричарда и Элизабет Маккейнов. Поскольку между ними нет принципиальной разницы, приведем лишь первый в обратном переводе на русский язык. Это дает представление, что именно читают англичане и американцы под громким брендом «поэзия Мандельштама». Разумеется, ни рифмы, ни размера оригинала здесь нет и в помине.

Перевод К. Брауна и У.С. Мервина:

Есть женщины с сыростью земли в венах.
При каждом их шаге – рыдание под сводами,
Они родились, чтобы сопровождать мертвецов и оказаться у гроба
Первыми, приветствуя заново воскресших.
Было бы ужасным требовать от них ласки,
Но расстаться с ними – это больше, чем человеку по силам.
Один день – ангел, на следующий день – червяк в могиле,
А еще через день – очерк.
То, что было достигаемым, – недостигаемо,
Цветы никогда не умирают. Небо целое.
А впереди нас – только чье-то слово.

Такие переводы, я полагаю, можно изготавливать километрами с заранее рассчитанной скоростью – столько-то километров в час – не напрягая мотора: шоссе гладкое, бумага тоже. Тут нет – ни вынашивания, ни мучительных родов, ни простого сопротивления материала; стихи можно печь штука за штукой, как куличики из песка. Шлеп! – куличик. Еще шлеп! – еще куличик.

* Джойа Д. Указ. соч. С. 201.

Но какое отношение эти куличики имеют к мучительной музыке Мандельштама, к его пророческому, пифийскому голосу?

Есть женщины, сырой земле родные,
И каждый шаг их – гулкое рыданье,
Сопровождать воскресших и впервые
Приветствовать умерших – их призванье.
И ласки требовать от них преступно,
И расставаться с ними непосильно,
Сегодня – ангел, завтра – червь могильный,
А послезавтра – только очертанье...
Что было поступь – стало недоступно...
Цветы бессмертны. Небо целокупно.
И все, что будет, – только обещанье.

Поэзия отличается от подделки тем, что она ничего не описывает – поэзия *являет*, она сама есть то, что в ней говорится. Английская версия – изложение неких мыслей. Переводчик просит читателя поверить, что в каждом шаге женщин – рыданье. Стихи Мандельштама ничего не рассказывают о рыданье, они сами – сплошной надрыв. Обратите внимание: *все рифмы – женские*. Что-то польское или, может быть, испанское есть в этих сплошь открытых женских каденциях. Прислушайтесь к ним – они не просто рыдают, они воют как плакальщицы: сначала на «ы – а – ы – а», потом на «у – и – и – а» и, наконец, на «у – у – а». Воют *безыскусно*, как убитые настоящим горем: такие бедные рифмы, как «рыданье – призванье – очертанье – обещанье», в подобном количестве нигде больше у Мандельштама не встречаются. Это надсоновщина какая-то. Можно открыть том Надсона и почти наудачу взять эпиграфом – хотя бы это:

Я разгадал тебя. Я понял: ты страдала,
Ты суетной толпе душой была чужда;
Иная скорбь тебя над нею возвышала...

Так, может быть, плакали женщины 1880-х годов над гробом самого Надсона. Этот плач усилен у Мандельштама библейскими вздохами-связками «И...», синтаксическим параллелизмом:

И ласки требовать от них преступно,
И расставаться с ними непосильно...

Этого пения-рыдания переводчик не заметил. Как не заметил и характерной для Мандельштама «галлюцинации слов».

Ведь «небо целокупно» – это вовсе не *Heaven is whole*: «небо цело, не разодрано»*. Сквозь русское прилагательное «целокупно» просвечивает «купол». Тем самым «небо целокупно» звучит как «небо – священный купол» – с очевидными отсылками к многим другим стихам Мандельштама, начиная с того, где тоже слышится «серафима гулкое рыданье» – под куполом Айя-Софии. Сравните: «И каждый шаг их – гулкое рыданье...»

Могут сказать, что Мервин не обязан был помнить «Айя-Софию» Мандельштама, переводя его стихи к Наталье Штепель. Я думаю иначе: переводя одно-единственное стихотворение великого поэта, надо представлять в уме его работу в целом, тем более – когда речь идет о целой переводной книге. И главное, необходимо ощутить звуковой строй стихов Мандельштама как важнейшую часть его поэтического арсенала («орудийности», как он сам говорил). Если же связь с традицией разорвана, если поэты смолоду не натренировали ухо, не прошли уроков поэтического сольфеджио, рассчитывать на успех в переводе поэзии Мандельштама вряд ли приходится. Пересказ содержания – это совсем не то, что нужно, по-моему. А что именно нужно – о том сказал Верлен: *De la musique avant toute chose*.

VI

Рецензент имеет право на пристрастность. Авторы «Хрестоматии», по определению, такого права не имеют, они должны выступать в роли «летописцев Пименов» – объективных компиляторов и медиаторов различных мнений. И все же некоторые пристрастия пробиваются сквозь академическую уравновешенность «Хрестоматии», в частности повышенный интерес к русской литературе. Это неудивительно, так как один из составителей, Дэниел Уэйссборт, посвятил много лет переводу и пропаганде русской поэзии. В свое время он вместе с Тедом Хьюзом основал журнал «Современная переводная поэзия» (*Modern Poetry in Translation*) и редактировал его почти 40 лет (1965–2003). Тогда, в 1960-х годах, возник большой интерес к поэтам Восточной Европы, писавшим «из-под глыб» тоталитарных режимов: это придавало их стихам особый резонанс, особый героический ореол. Возникло даже ощущение, что «полюс величия» европейской поэзии переместился туда, на восток. В конце 60-х Уэйссборт стал учить русский язык и переводить русских поэтов, в том числе

* *Crazy Jane Talks with the Bishop* (1931): «Ничто не может быть целым и единственным, если оно не было разодрано».

И. Бродского, с которым он оставался в добрых, приятельских отношениях до конца. Истории встреч с Бродским и своей работы над переводами русских авторов он посвятил книгу *From Russian With Love* (2004). Бродский даже помогал ему работать над переводами Николая Заболоцкого, вышедшими отдельным изданием в 1999 г.

В настоящее время Д. Уэйссборт активно переводит русских поэтов XX в., послевоенных и современных; в частности, им вместе с В. Полухиной была составлена «Антология современных русских поэтесс» (2006), а также полностью переведена книга Инны Лиснянской «Вдалеке от Содома» (2005). Все это позволяет назвать его одним из ведущих и наиболее компетентных английских переводчиков и придает особый вес книге, подготовленной им в сотрудничестве с профессором Эйстенссоном, а также рядом ведущих специалистов, принявших участие в составлении отдельных разделов. Незаменимое пособие для теоретика перевода, для практика их «Историческая хрестоматия» – источник множества подсказок, вдохновений и тех необязательных знаний, которые так греют душу романтика перевода.

Эзра Паунд писал о синхронности великих эпох в литературе и переводе (см. эпиграф). Для нас, наследников Кирилла и Мефодия, это – аксиома. Для английской литературы, бывшей последние несколько веков скорее транслирующей, чем акцептирующей, великий век перевода, может быть, еще впереди. Во всяком случае, польза от перевода всегда обоюдная: переводчик дает новую жизнь чужому произведению и при этом отстраивает себя, затачивает на оселке перевода.

После того как Великая башня рухнула, на земле осталось много цветной щебенки. Из этих осколков невозможно построить новую башню, но зато можно сложить множество удивительных мозаик – напольных и настенных, для жилищ и библиотек, базилик и храмов. Книга Уэйссборта и Эйстенссона – такая огромная мозаика, сложенная потомками вавилонских строителей.

Вместе и порознь

О корпоративном аспекте перевода

У Роберта Фроста есть стихотворение *The Tuft of Flowers* («Островок цветов») об одиноком косаре, который замечает в поле островок цветов, обойденный, пощаженный другим косарем, работавшим утром на том же поле, – и воспринимает это как привет от незнакомого собрата. Стихотворение кончается двустилишем:

‘Men work together,’ I told him from the heart,
‘Whether they work together or apart’*.

Сегодня мне хотелось бы, в унисон с Фростом, поговорить о корпоративном аспекте переводческого труда.

Каждый переводчик трудится в одиночку, трудится над своим, но все переводные тексты в совокупности образуют некое общее пространство, параллельное и изоморфное (т. е. подобное по своей структуре) многомерному пространству всемирной литературы. Сложность и ответственность работы переводчика в том, что, кладя любой кирпичик, он должен держать в голове всю постройку в целом. Чтобы Библиотека переводов росла правильно и сохраняла пропорции своей Библиотеки-образца.

У пчел есть инстинкт, которого им довольно; но переводчик, неся свою каплю меда в нужную ячейку, обязан обладать определенными инженерными познаниями. Причем познаниями двух родов: в области мировой литературы вообще и в области родной переводческой традиции.

Все переводы, с моей точки зрения, можно разделить на два типа: *корпоративные* и *индивидуальные*. Корпоративные переводы делаются с установкой на книгу переводимого поэта, где они встанут плечом к плечу с работами других переводчиков: отсюда следует, что они должны соответствовать некоторым сообща выработанным конвенциям. Индивидуальные переводы создаются

* «Ведь всякий труд есть общая работа, / Пусть даже порознь делается что-то» (Пер. Б. Хлебникова).

с прицелом на книгу собственных стихов, в которой автор сам волен устанавливать любые правила. Например, перевести сонет Петрарки без учета сонетной формы, в три катрена. Ясно, что такой перевод не годится в книгу Петрарки, где будет сбивать с толку читателей, но в авторской книге «частника» он может вполне законно присутствовать с подзаголовком *«Из Петрарки»*.

Разумеется, переводческие традиции и конвенции не являются чем-то окаменевшим и вечным. Напротив, они меняются – но не хаотично, а постепенно и лишь тогда, когда они подтверждаются реальными художественными достижениями. Так, испанский восьмисложник, размер испанских народных баллад (романсеро), с начала XIX в. в России переводился четырехстопным ямбом с чисто женскими окончаниями. Этот размер сделался поэтической меткой Испании, звоночком, который мгновенно переносит читателя на берега Гвадалквивира или под стены Толедо. Этим пользовались пародисты, например Козьма Прутков в «Осаде Памбры»:

Девять лет дон Педро Гомец
По прозванию Лев Кастильи
Осаждает замок мавров,
Молоком одним питаюсь.

Лишь в XX в. испанский восьмисложник догадались переводить дольником (Вал. Парнах, Овидий Савич), и так действительно оказалось ближе по ритму к силлабическому оригиналу. Например, «Сомнабулический романс» Федерико Гарсиа Лорки:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña –

В переводе Анатолия Гелескула:

Любовь моя, цвет зеленый.
Зеленого ветра всплески.
Далекий парусник в море,
далекий конь в перелеске.

Именно такой восьмисложник сделался теперь меткой «испанского стиля».

Другой пример – александрийский стих, размер классической французской поэзии. Он воспроизводился шестистопным ямбом с цезурой, что есть очевидная условность, ведь французская поэзия – силлабическая. Однако размер прижился и полюбился, достигнув расцвета в романтическую эпоху рус-

ской поэзии. Не забывали его и в Серебряном веке. Георгий Иванов воспел его как небесный дар поэту:

Дитя гармонии – александрийский стих,
Ты мед и золото для бедных губ моих.

Однако в оригинале полустишья александрийца в зависимости от расположения ударений могут соответствовать либо трем стопам ямба, либо двум стопам анапеста. Возьмем первую строфу *L'albatros* Бодлера:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

Мы видим, точнее – слышим, что оба полустишья первой строки получают ударение на втором слоге (*souvent, les hommes*) и тем самым соответствуют русскому ямбу, а оба полустишья последней строки (*le navire, sur les gouffres*) получают ударение на третьем слоге и тем самым соответствуют анапесту. Однако прошло немало лет прежде, чем возникла идея переводить александрийский стих русским анапестом. Так Павел Антокольский перевел «Пьяный корабль» Рембо, а Вильгельм Левик – «Альбатроса»:

Временами хандра заедает матросов,
И они ради праздной забавы тогда
Ловят птиц Океана, больших альбатросов,
Провожаящих в бурной дороге суда.

Так изменилась традиция передачи по-русски александрийца: сейчас возможны оба варианта: шестистопный ямб с цезурой и четырехстопный анапест. Были попытки и воспроизвести силлабическое звучание оригинала, но получается нелепо: такие силлабы воспринимаются как русские вирши допетровских времен – т. е. не приближают к оригиналу, а удаляют от него.

В XX в. традиционные системы европейского стихосложения расшатались, возникло много новых форм, с прежней точки зрения неправильных, диссонансных. Перед русскими переводчиками встал вопрос: как передавать эти явления?

Некоторые переводчики решают эту проблему просто: они пытаются точно воспроизвести ритм оригинала, калькируя эфоническую сторону стиха. Это, по сути, тот же старый приятель буквализм, только в применении не к смыслам, а к звукам. А если звучание оригинала само по себе раскованно и капризно? Рабски воспроизводить свободу? Насиловать стих, механически

переноса на него особенности чужого языка? Нет, конечно. Но и полностью игнорировать ритмические сбои и капризы оригинала тоже нельзя. Как же быть? Правильный путь, как всегда, лежит посередине. Позвольте продемонстрировать его на примере из стихотворения итальянского поэта Эудженио Монтале *Spesso il male di vivere ho incontrato*. Вторая строфа этого стихотворения-восьмистишия:

Bene non seppi; fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Первые три строки представляют собой одиннадцатисложник, на русский слух – почти ямб, но в последней строке ритм нарушается и происходит удлинение сразу на пять слогов: как будто из клетки стихотворения, ломая размер, вылетает не поэтический, а настоящий сокол и устремляется все дальше и дальше в небо. Как передать эту нерегулярность, чтобы она выглядела не как увечье или хромота оригинала, с которой не справился переводчик, а органично и в согласии с духом русского стиха? Я позволю себя привести это стихотворение полностью в переводе Евгения Солоновича:

Зло за свою держалось непреложность:
то вдруг ручей, задушенный до хрипа,
то выброшенная на берег рыба,
то мертвый лист, то загнанная лошадь.

Добра не знал я, не считая чуда,
являемого как бы ненароком
то в сонной статуе, то в облаке далеком,
то в птице, звавшей улететь отсюда.

Перед нами, в целом, пятистопный ямб, несколько расшатанный синкопами и двойными пиррихиями. Лишь в предпоследней строке происходит явное нарушение размера: вместо пяти стоп – шесть, – и для русского уха этого оказывается достаточным, чтобы разрушить клетку стиха, раскрепостить голос поэта. Конечно, важную роль играет и причастие «звавшей» в последней строке: поставленное в ряд усиливающих друг друга слов: «звавшей»–«улететь»–«отсюда» – оно разгоняет строку, уносит ее в безграничное небо – без всякого, заметьте, механического наращивания слогов.

Внимательный критик скажет, что в оригинале нет «зова», что это добавлено переводчиком. Да, добавлено. Я называю это жестом присвоения. Он говорит о том, что произведение укор-

нилось в художественном мире переводчика, стало его внутренним переживанием. Без добавлений, без «прекрасной отсебятин» не бывает полноценного перевода.

Вернемся к вопросу о новых поэтических формах XX в. применительно к английской поэзии и об их адаптации в русских переводах. Речь не о верлибре. «Чистый» верлибр как раз не представляет особых трудностей. Переводчики практически путем пришли к пониманию, что «свободный стих» не является абсолютно свободным, что «тут лишь боевой призыв к свободе, а в искусстве свободы не бывает»*. Эта фраза принадлежит Томасу Элиоту. По его мнению, свободный стих всегда тяготеет к некой строгой форме, от которой постоянно отступает, и в этих флуктуациях все дело. В русском языке наиболее естественная основа для верлибра – дольник. Почему? Да потому, что по статистике одно русское ударение падает в среднем на два с половиной слога, что есть характерная пропорция для дольника. Русский верлибр – это в своей основе дольник переменной длины с некоторыми вариациями.

Наибольшие сложности в новой и новейшей английской поэзии представляет не свободный, а рифмованный (или *квазирифмованный*) стих, а также *квазиклассические* размеры и строфика.

Как, например, переводить консонансную рифму (*in-gun, lip-trap etc.*), которая уже целый век в ходу у английских поэтов? В русской поэзии она чрезвычайно редка, хотя и встречается. Например, у Александра Блока:

В блеске зимней ночи тающая,
Обрати ко мне твой лик.
Ты, снегами тихо веющая,
Подари мне легкий снег.

Сильный пример консонансной рифмы (иначе называемой диссонансной) – стихотворение Владислава Ходасевича 1918 г.:

Сладко после дождя теплая пахнет ночь.
Быстро месяц бежит в прорезях белых туч.
Где-то в сырой траве часто кричит дергач.
Вот, к лукавым губам губы впервые льнут,
Вот, коснувшись тебя, руки мои дрожат...
Минуло с той поры только шестнадцать лет.

* Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература. М., 2004. С. 434.

Однако подобные эксперименты в поэзии Серебряного века оставались единичными. Спустя полвека русские переводчики с английского сделали попытку вновь актуализировать консонансную рифму. Андрей Сергеев в стихотворении Йейтса «Тот, кто мечтал о волшебной стране» рифмовал: «прилавки–головки», «глоткой–сладкой», «кольца–пальцы»; впрочем, на самых важных местах, например на концах строф, по-прежнему стояли обычные созвучия.

Отметим, что на десять лет раньше консонансные рифмы использовал друг Сергеева Иосиф Бродский в стихотворении «Одной поэтессе»; при этом он тоже укреплял эти «шатающиеся конструкции» традиционными рифмами:

Уж скоро осень. Школьные тетради
лежат в портфелях. Чаровницы, вроде
вас, по утрам укладывают пряди
в большой пучок, готовясь к холодам.
Я вспоминаю эпизод в Тавриде,
наш обоюдный интерес к природе,
всегда в ее дикорастущем виде,
и удивляюсь, и грущу, мадам.

Еще менее, чем консонансная рифма, освоена в русской поэзии рифма разноударная: потолок–осколок, хотя в английской поэзии последних десятилетий она стала вполне обычной: *license–tense*, *flying–swing* и т. д. В последнее десятилетие делались попытки ввести разноударную рифму в русскую поэзию, попытки, прямо скажу, малоубедительные. Большинство переводчиков стараются заменять консонансные и разноударные рифмы другими типами русских неточных рифм – без сдвига ударения и без замены ударного гласного. Иначе рифма отвлекает на себя слишком много внимания, что оригиналом вовсе не предусмотрено.

Сходным образом обстоит дело и с ритмическими нарушениями. Просодия классического английского стиха значительно более терпима к различного рода сверхметрическим добавлениям, скажем, к лишнему слогу внутри строки пятистопного ямба или к анакрузе, превращающей хорей в ямб. Например, в «Тигре» Блейка:

Tyger! Tyger! burning bright
In the forest of the night
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

Здесь, в четвертой строке, анакруза – лишний слог в начале строки: *Could frame...* В следующей строфе таких строк нет,

а дальше они вновь спорадически возникают там и сям. По-английски такая игра анакрузами – законный метод украшения стиха, но русскому стиху она мешает, и недаром ни Бальмонт, ни Маршак и никто из известных переводчиков эти анакрузы не сохраняют.

Современная поэзия еще более «разболтана». Часто она лишь внешне организована в традиционные стихи со строфами и рифмами, но метр, по сути, нигде не выдерживается. Что делать переводчику? По-русски стихи без регулярного ритма («прозаические»), но снабженные рифмами, звучат смешно, наподобие раёшника. Вот почему в 90 случаев из 100, работая с современной английской поэзией, переводчик вынужден «восстанавливать размер» – или переводить дольником.

Так что требование Гумилева сохранять размер оригинала нуждается в уточнении и корректировке. Корректируют его поэтическая традиция и дух языка, который нельзя ломать через колено, не сломав при этом самого важного в стихах.

Переводчик – это тот, кто чувствует одновременно и волю оригинала, и особенности родного языка, кто старается и умеет находить счастливые компромиссы.

У каждого языка есть свои прихоти. Одно ему нравится, другое нет, одно подхватывается сразу, другое никак не ложится. Скажем, Гомера в Англии как только ни переводили начиная с XVI в. – и размером народных баллад, и рифмованными двустихиями, и мильтоновским белым стихом. Мэтью Арнольд в середине XIX в. написал несколько статей, доказывая, что единственно лень и предубеждение мешают английским поэтам перевести Гомера гекзаметром, и его проповедь как будто была услышана. Но своего Гнедича англичане так и не дождались. Настал век верлибра, и в XX в. «Илиаду» и «Одиссею» переводят на английский в основном свободным стихом – хотя и тяготеющим (в смысле Элиота) к гекзаметру.

Традиция инерционна, и это ее драгоценное качество, залог сохранения самой традиции. Она не балласт, а фундамент. Когда в литературе наступает царство бесплодной эфемерности, нагрузка на фундамент возрастает. Так было в России при «соцреализме». Тогда переводческий круг стал одним из главных островов традиции, на которых была сохранена поэтическая культура прошлого. Может быть, сейчас снова наступает подобный период?

Закончу близкими мне словами Бориса Дубина: «Для писателя, для переводчика литература невозможна без риска, без ощущения, что ты идешь первым, но если у тебя нет рамок нормы, горизонтов разной поэтики, звучащего в тебе пространства различных стилистических школ, то нет и литературы».

Лестница перевода О точности и вольности

Несколько лет назад я был приглашен в числе прочих москвичей и петербуржцев на конференцию, посвященную переводу американской поэзии, в Дартмутский университет (США). Визовое собеседование перед поездкой прошло без осложнений. Молодой человек в окошке поглядел на лежащее перед ним приглашение и еще какие-то документы и сказал: «У вас все в порядке. А трудно это – переводить американские стихи?». Напряжение очереди, ожидания и какой-то унижительной беспомощности, как перед лицом античного Рока, мгновенно спало. Я пустился в объяснения: «Видите ли, английские слова много короче русских и английский синтаксис гибче. Поэтому приходится идти на всякие замены и хитрости, чтобы передать энергию оригинального текста. В общем, использовать метод компенсации...»

Я уже оказался на улице, но меня несло, и монолог в уме продолжался.

«Перевод стихотворения, – растолковывал я любознательному юноше в окошке, – это как пересадка растения в чужую почву, тут главное – сохранить его жизнеспособность, чтоб ему было весело и выгодно. Ни в коем случае нельзя насильно втискивать корни в неподходящую ямку.

Возьмите, к примеру, стихотворение Роберта Фроста *Nature's First Green Is Gold*:

Nature's first green is gold,
Her hardest hue to hold.
Her earliest leaf's a flower,
But only so an hour.
Then leaf subsides to leaf.
So Eden sank to grief,
So dawn goes down to day.
Nothing gold can stay.

(Первая зелень природы – золотая,
Отенок, который всего труднее удержать.
Ее первый лист – цветок,
Но это только на час.
Потом лист уступает место листу.
Так Эдем погружался в печаль,
Так рассвет уступает место дню.
Ничто золотое не вечно.)

Попробуйте втиснуть первую строку (“Первая зелень природы – золотая”) в строку русского трехстопного ямба. Ищите самые короткие слова, какие сможете найти. Да только нет таких слов. И ничего тут не попишешь.

Тогда делаем вот что: решительно сворачиваем шею тому жалкому толмачу, который вбил себе в голову идею об экономии слогов, и начинаем шикарно жить. Берем длинейшее русское слово в пять слогов – “новорождённый” и нагло ставим его в начале. Места в строке остается только на короткое словечко “лист”. Итак, вместо пяти английских слов – у нас два. То же самое – во второй строке: вместо пяти – три. В итоге на две строки получается не десять, а лишь пять русских слов: “Новорожденный лист / Не зелен – золотист”. Они вместе передают смысл одной первой строки оригинала.

А как же вторая строка, полностью потерянная? Неважно, ведь ее смысл – о недолговечности золотого цвета в природе – почти в точности дублируется в последней строке: *Nothing gold can stay*.

Зато звукопись первых двух английских строк – аллитерации на “g” и на “h” – в переводе скомпенсирована столь же эффектной аллитерацией, только звуки сменились на “с” и на “з”. Эта русская звукопись еще раз повторится в заключительных строках переведенного стихотворения.

Новорожденный лист
Не зелен – золотист.
И первыми листьями,
Как райскими цветами,
Природа тешит нас –
Но тешит только час.
Ведь, как зари улыбка,
Все золотое зыбко.

Тут все иначе, но ничего не потеряно. “Природа” из первой строчки перепорхнула в пятую, “Эдем” из шестой строчки ото-

звался в “райских цветах” четвертой строки, и даже то, что как будто исчезло, сохранилось в скрытом виде. Так печаль (*grief*), в которую погрузился рай, по-прежнему ощущается в дважды повторенном слове “тешит” (т. е. утешает): “Природа тешит нас – / Но тешит только час”. Не было бы печали, не надо было бы и утешать.

Вывод: нельзя раболепствовать перед текстом. Дружить – другое дело; но если текст оригинала отказывается дружить, т. е. честно сотрудничать, и показывает свой гордый норов, то надо ответить норовом на норов и сделать все по-своему – как сейчас говорят, *асимметрично...*»

Хорошо, что я не высказал всего этого клерку в американском посольстве. Пожалуй, он мог бы и обидеться. Ничего. Зато визу американскому стихотворению даю я, а не он. И штампик у меня. И придирчив я не меньше.

* * *

«Нет, быть может, ничего, что подводило бы нас ближе к созерцанию существа поэзии, чем работа над переводом стихов или пусть лишь вдумчивая оценка такой работы. Парадокс этой работы заключается в том, что переводчик стремится к невозможному и как раз на этом пути достигает хорошего, нужного, даже чудесного, хоть и не достигает никогда того, к чему, собственно, стремился», – говорил лучший из русских критиков «парижской волны» Владимир Вейдле («О непереводе-миме»)*.

Русские переводчики были и остаются максималистами. Они привыкли ставить перед собой задачу «наитруднейшую из всех возможных». «Переводы неосуществимы, – писал Борис Пастернак, – потому что главная прелесть художественного произведения в его неповторимости. Как же может ее повторить перевод?» И все-таки: «Переводы мыслимы, потому что в идеале и они должны быть художественными произведениями и, при общности текста, становиться вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью» («Заметки переводчика»).

Нигде этот тезис о равносильности перевода и оригинала не выступает так ярко, как в переводе детской поэзии и поэзии нонсенса. Здесь очень трудно провести черту между переводом и подражанием, подражанием и совершенно оригинальным произведением. Исходное стихотворение, если опять использовать цирковое сравнение, зачастую становится *подкидной доской* для поэта, совершающего свой кульбит в воздухе совершенно самостоятельно.

* Вейдле В. О поэтах и поэзии. Париж, 1973. С. 147.

Так, результатом моего знакомства с жанром лимерика (в основном по Эдварду Лиру) явилось несколько десятков лимериков, которые я вот уже 30 лет стараюсь разделить на переводные и оригинальные. Со Спайком Миллиганом вообще получилось так, что сперва я опубликовал его книжку стихов для детей, а спустя несколько лет «отобрал себе назад» многие из этих стихов, решив, что они слишком мало имеют общего с оригиналом, чтобы претендовать на имя переводов или хотя бы переложений. Продемонстрирую это на примере стихотворения «Чашка по-английски». В оригинале был простенький стих, основанный на поговорке *There's many a slip between the cup and the lip* и на замеченной Миллиганом рифме *lip-drip*. Получился довольно простой стишок:

There is many a slip
Twix cup and lip,
And the sound it makes
Is drip drip drip.

Я же заметил другое: что русское звукоподражание «кап» совпадает по звуку с английским словом *cup* – «чашка». Получилось стихотворение с совершенно иным, – как мне кажется, намного более сложным ходом; не удивительно, что я в конечном счете прибрал его себе:

ЧАШКА ПО-АНГЛИЙСКИ

– Как вы зоветесь по-английски? –
Спросил у Чашки мудрый Краб.
В ответ,
Поклон отвесив низкий,
Сказала Чашка:
– Кап,
кап,
кап!

Другой пример такого же рода – мое стихотворение «За буквой Я», которое родилось из идеи американского поэта, знаменитого Доктора Сьюза. В оригинале автор ведет читателя в мир придуманных им букв, идущих за буквой Z. Ясно, что для перелagателя такой книги открывается необозримый простор фантазии, бесконечная дорога, которая может увести его как угодно далеко от оригинала. Возьмем, например, такой момент. По-русски последняя буква алфавита «Я» есть еще и местоиме-

ние первого лица единственного числа. В детстве родители нередко останавливали наши капризы («А я хочу!») убедительным возражением: «Я – последняя буква алфавита». Это действовало.

Русское Я (латинское *R* в зеркале) весьма отличается по начертанию от своего английского коллеги *I*. Английская буква – по существу, счетная палочка, апофеоз рациональности. Наше Я куда загадочней. Когда я думал над стихотворением, моему воображению представились поиски клада в горах. Верхняя петля буквы Я – это вход в пещеру, наклонная палочка слева – приставная лестница, по которой можно до этого входа добраться. Так родилась последняя строфа русской книги:

Я – не конец. Наоборот,
Я – это лестница и вход
В необычайные края,
Лежащие за буквой Я.

Мне представляется, что в этой подозрительно легко написавшейся строфе заключается формула, которую можно трактовать и морально, и метафизически. Кроме того, она годится и как девиз переводчика, использующего свое собственное «Я» как «лестницу и вход» в иные, бесконечные и таинственные, пространства.

Отраженные слова

Дикинсон, Фрост, Стивенс, Набоков...

Reflected words can only shiver
Like elongated lights that twist
In the black mirror of a river
Between the city and the mist.
*Vladimir Nabokov**

Об Эмили Дикинсон

Первым серьезным знакомством с Эмили Дикинсон русский читатель обязан Вере Марковой: ее переложения были опубликованы отдельной книжкой в 1981 г., а потом – в томе БВЛ (Библиотеки всемирной литературы). Интересно, что, как и в своих переводах с японского, она стремилась сохранить в первую очередь интонацию, а не точную стиховую форму. На какое-то время поэтическая общественность онемела от восхищения; но вскоре вокруг Дикинсон закипела настоящая клондайкская лихорадка, особенно в среде молодых переводчиков. Причины ее вполне объяснимы.

В переводческом процессе можно выделить две фазы: сначала человек влюбляется в оригинал, любит издали его красотой, но спустя некоторое время одного любования ему становится мало, ему хочется овладеть предметом своего восхищения, покорить его (см. статью «Перевод и Эрос»). Эмили Дикинсон – самая «эротичная» из известных мне поэтесс. Она кокетничает со своим читателем – потенциальным переводчиком – напропалую, буквально провоцируя его на ответ, и притом нарочно производит впечатление легкой добычи – этакая простушка

* Отраженные слова могут только дрожать, как вытянутые огни, изгибающиеся в черном зеркале реки между городом и туманом.

в скромном платье балладного пошива*, с заикающейся речью и неуклюжими рифмами.

Всю жизнь я еле удерживался от перевода Дикинсон – и оступился лишь пару раз. Впервые, когда, работая в журнале «Огонек», готовил подборку Эмили Дикинсон в русских переводах: оказалось, что на полосе остается место еще для пары строф, и я перевел знаменитое *My life closed twice before its close*:

Два раза я теряла все –
Вот так же, как теперь, –
Два раза – нищей и босой –
Стучала в Божью Дверь.

И дважды – с Неба – мой урон
Был возмещен сполна –
Грабитель мой! Банкир – Отец!
Я вновь разорена.

В другой раз – на университетском семинаре – предложив студентам перевести знаменитое, но очень трудное для перевода стихотворение *This is my letter to the World*:

This is my letter to the World
That never wrote to me –
The simple News that Nature told –
With tender Majesty

Her Message is committed
To Hands I cannot see –
For love of Her – Sweet – countrymen –
Judge tenderly – of Me

Пока класс трудился, я припомнил уроки Веры Марковой – и решительно заменил балладный ямб на дактиль:

Это – письмо, что я миру пишу,
Летопись краткого лета,
Это признанья Природы самой,
Шепот ее без ответа.

В руки невидимые передаю
Царственной нежности слово.
Выслушайте меня, земляки,
И не судите сурово.

*Я имею в виду балладный размер почти всех ее стихотворений.

А однажды я задал студентам переводить стихи попроще: *There is no frigate like a book*. Сам тоже присоединился к общим усилиям, и результат вышел такой:

Страницы книги – паруса,
Несущие фрегат,
Стихи быстрее скакуна
В любую даль умчат.

Доступен даже бедняку
Беспошлинный проезд.
Скитайся по миру, душа,
Пока не надоест!

Итого за 20 лет у меня набралось с десятков переводов Эмили Дикинсон. Мелочь по сравнению с тем, что сейчас накоплено в этой области. Всех «почетных вкладчиков» не перечислить. Есть и семейные вклады: например, неопубликованные при жизни работы Исидора Грингольца и переводы его дочери Татьяны Гринголец. Прекрасны версии Александра Величанского. Бесспорное достижение – целый том Аркадия Гаврилова, опубликованный в 2001 г. (а потом, в 2007 г., в «Литературных памятниках»). Особенно хочется упомянуть горстку переводов Татьяны Стамовой: тут произошло чудо – полное «наложение по контуру» двух родственных душ.

Свет происходит изнутри,
Хоть в Лампу Масло льют.
Необязателен фитиль –
Но фосфоричен труд.

Бывает – Слугам недосуг,
Но золотится Свет –
Забыв, что Раб давно ушел,
Забыв, что Масла нет.

Дикинсон для меня – маленький Давидик, победивший Голиафа. Где все эти Барды с большой буквы, Пророки, пытавшиеся накормить толпу своими длинными, как макароны, виршами, не умещавшимися на тарелках страниц? Ветер унес. А сказанное шепотом – осталось*.

* Эта заметка устарела. Уже после ее написания случилось так, что моя долго сдерживаемая любовь к Эмили Дикинсон вырвалась на волю и за год я перевел более 150 ее стихотворений. См. статью «Стихи из комода».

Переводчик – канатоходец. Он должен пройти по проложенной автором линии, как по натянутому канату, – и пройти непринужденно, не глядя под ноги. В пути он может покачнуться туда или сюда, может даже (если он такой циркач) на секунду вспорхнуть с каната и сделать сальто, но главное, как вы понимаете, он должен начать с заданной точки и в заданную точку прийти. Иначе крах.

Пример длинного каната, по которому должен пройти переводчик, – зачин стихотворения Фроста «Урок на сегодня», единственный пассаж длиной в 16 строк; тут моей задачей было как раз доказать, что русский синтаксис не уступает по своей гибкости английскому. Пришлось вдохнуть побольше воздуха – и вперед:

Будь смутный век, в котором мы живем,
Воистину так мрачен, как о том
От мудрецов завятых нам известно,
Я бы не стал его с налету клясть:
Мол, чтоб ему, родимому, пропасть! –
Но, не сходя с насиженного кресла,
Веков с десятков отлистал бы вспять
И, наскребя латыни школьной крохи,
Рискнул бы по душам потолковать
С каким-нибудь поэтом той эпохи,
И вправду мрачной, – кто подозревал,
Что поздно родился иль слишком рано,
Что век совсем неподходящ для муз,
И все же пел Диону и Диану,
И *ver aspergit terram floribus*,
И старый стих латинский понемногу
К средневековой рифме подвигал
И выводил на новую дорогу.

Воображаемый собеседник, к которому обращается здесь Фрост, – средневековый латинский поэт и педагог Алкуин, глава знаменитой Придворной Академии Карла Великого. А стихотворение «Урок на сегодня» написано в 1941 г. и прочтено на заседании общества «Фи Бета Каппа» Гарвардского университета. Строка, которую цитирует автор, *ver aspergit terram floribus* («весна рассыпает цветы по земле»), взята из стихотворения Алкуина «Эпитафия самому себе».

Так что Роберт Фрост был не таким уж простоватым поэтом-пахарем, каким он был представлен советской общественности, когда в 1963 г. приехал в Москву (впрочем, такой свой образ он культивировал и в Америке – иначе не стать бы ему

национальным американским поэтом ни в жизнь). Сверхзадачей Фроста в СССР было встретиться с Хрущевым и вовлечь его в дружбу с Америкой – два «крестьянина» должны же в конце концов понять друг друга! Преодолев неимоверные препятствия, почти 90-летний поэт сумел-таки добраться до самого Хрущева, отдохавшего где-то на черноморской даче; но обратить хитрого коммуниста в свою веру якобы простому фермеру, а на самом деле убежденному либералу Фросту не удалось.

«Я – либерал. Тебе, аристократу, / И невдомек, что значит либерал; / Изволь, я только подразумевал / Таковую бескорыстную натуру, / Что вечно жаждет влезть в чужую шкуру» (из того же стихотворения «Урок на сегодня»). Через несколько месяцев по возвращении в США Фрост умер.

Спутником и переводчиком Роберта Фроста в той поездке был Франклин Рив, аспирант-славист, написавший книгу «Фрост в России». Тридцать пять лет спустя мне довелось познакомиться с Франком, уже вышедшим на пенсию профессором и известным поэтом (впрочем, его скромную известность затмила всеамериканская слава, а затем трагедия его сына-киноартиста, сыгравшего Супермена в трех знаменитых фильмах). Франклин Рив оказал мне неоценимую помощь, когда я готовил к защите свою английскую диссертацию, этого я никогда не забуду.

Как бы то ни было, после московского визита Фроста дело завертелось. В 1964 г. вышла его первая книга в России, к сожалению, подпорченная ужасными переводами Ивана Кашкина и неровными – Михаила Зенкевича. Первой скрипкой в оркестре переводчиков оказался молодой Андрей Сергеев, которому через несколько лет, в 1968 г., удалось выпустить свою отдельную книгу переводов в серии «Избранная зарубежная лирика» издательства «Молодая гвардия». Эта тоненькая брошюрка стала подлинным открытием Фроста.

Формат и невесомость книги делали удобным ношение ее в кармане пиджака или даже рубашки. Она оказала огромное влияние на умы молодых поэтов. Несравненные сергеевские «Березы» и многие другие стихи навсегда врезались в память. Помню, когда в 1992 г. я был в гостях у Иосифа Бродского в Мас-сачусетсе и он подвел меня к порогу своего деревенского жилища – старинного пасторского дома, я заметил остатки ветхих, явно прошлогодних дров у входа и элегически процитировал: «Бездымным догоранием распада»... Бродский откликнулся мгновенно и радостно: «Тут всё вокруг аукается с Фростом».

К сожалению, в двуязычный том Роберта Фроста издательства «Радуга» (1988) работы Андрея Сергеева не вошли: у него случился конфликт с редактором, и в последний момент он снял

все свои стихи. Возникли дырки, которые нужно было срочно заполнять. Заново переводить «сергеевское» я отказался наотрез. В тот момент лично с Андреем Яковлевичем я был еще не знаком; мы познакомились, сколько помню, несколькими месяцами позже, и у нас наладились нормальные отношения. Возможно, он понял и оценил мой отказ от «штрейкбрехерства» в случае с Фростом, хоть об этом никогда речи не было. А вот о Роберте Грейвзе мы говорили, и он показывал мне книги с надписями, присланные ему с Майорки, и об Уильяме Йейтсе говорили (к которому у него было сложное отношение), и о многом другом.

Впрочем, одно стихотворение Роберта Фроста я тогда «за Сергеевым» перевел, но это было еще до конфликта вокруг книги и никакого не штрейкбрехерство. Мне показалось, что в стихотворении *For once, then, something* Сергеев не заметил размера и перевел стихотворение верлибром, – когда на самом деле там фаликеев стих, любимый размер Катулла, и эта античная подсказка в стихотворении об истине, которая (по Гераклиту) скрыта на дне колодца, очень важна.

Я, наверно, смешон, когда, склонившись
Над колодцем, но не умея глубже
Заглянуть, – на поверхности блестящей
Сам себя созерцаю, словно образ
Божества, на лазурном фоне неба,
В обрамлении облаков и листьев.

«Будем, Лесбия, жить, любя друг друга!..» Этот незамысловатый размер почему-то казался очень сложным Альфреду Теннисону: *Hard, hard, hard it is, only not to tumble, / So fantastical is the dainty meter**; в своем эксперименте с «одиннадцатисложником» он сравнивал себя с конькобежцем, скользящим по тонкому льду.

А Фрост пишет фаликеевым стихом так непринужденно, что опытный переводчик даже не замечает размера. Вот вам и пахарь!

О «Дровах» Фроста

Николай Гумилев в установочной статье о принципах художественного перевода стихов требовал соблюдения девяти правил, в том числе: числа строк, размера, чередования рифм и т. д. «Таковы девять заповедей для переводчика; так как их на одну меньше, чем Моисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться».

* «Трудно, трудно, трудно, как бы не споткнуться, так причудлив этот изящный размер» (А. Tennyson *Hendecasyllabics*).

Безусловно, переводчику полезно знать арифметику; однако этого слишком мало, нужна высшая математика, дифференциальное и интегральное исчисление (то, что зовется математическим анализом). Аналогом «матанализа» в поэзии является *мотивный анализ* стихотворения. В хорошем стихотворении обязательно присутствуют не меньше двух различных мотивов; их соотношением, взаимодействием и соответствующим приростом смысла определяются неповторимость, сила и красота произведения.

Я бы хотел проиллюстрировать это на примере того же стихотворения Фроста «Дрова» (*The Wood-Pile*). Автор, бродя по лесу, натывается на поленницу дров, заготовленных, по-видимому, много лет назад. Это наводит его на раздумья о том, кто и почему оставил ее догнивать в лесу. Наверное, тот, кто «все время движется к новым целям» и не дорожит тем, что уже сделано. Этот оптимистический вывод автора, если не при первом, то при втором чтении неминуемо вызывает вопрос: а может быть, с тем человеком что-то случилось? Может быть, он умер? Может быть, поленница, дотлевающая в лесу, завешание мертвеца?

Это заставляет нас вспомнить птичку, которая привела рассказчика к дровам. Постепенно приходит уверенность, что это – не случайная деталь, а второй мотив стихотворения. В самом деле, почему она не улетает в сторону, а как бы подманивает человека?

Передо мной все вспархивала птичка,
Опасливо все время оставляя
Меж нами дерево, а то и два.
Она мне голоса не подавала,
Но было ясно: глупой показалось,
Что будто бы я гнался за пером –
Тем, белым, из хвоста...
Пер. А. Сергеева

Несмотря на шуточный тон рассказа, подчеркивающего «тщеславие» и «мнительность» глупой птички, в нас вселяется смутная тревога. На память приходят все дурные приметы, связанные с птицами, – остатки древних представлений о воплощении духов умерших в птиц. Наконец, вспоминается то место Вергилиевой «Энеиды», где две голубки ведут героя в подземное царство:

...за птицами следом
Он поспешил и глядел, куда упорхнут они дальше,
Знак подавая ему, – а они отлетали за кормом,
Но лишь настолько, чтоб он ни на миг не терял их из виду.
Пер. С. Ошерова

Если почти полная тождественность поведения голубок и «маленькой птички» Фроста не убеждает вас, что птица заманивает автора в царство мертвых, вспомните другое стихотворение Фроста – «Войди!»:

Только я до опушки дошел,
Слышу – песня дрозда!
А в полях уже сумрак стоял,
А в лесу – темнота.
<...>
Далеко между мрачных колонн
Тихий посвист звучал,
Словно ждал и манил за собой
В темноту и печаль*.

Многие стихотворения Фроста «случаются» на опушке, на границе леса и поля, леса и дороги, включая самое знаменитое «Остановившись на опушке в снежных сумерках». Во всех случаях лес и страшит, и манит: «Лес чуден, темен и глубок...» (*The woods are lovely, dark and deep*). Слово *lovely* («чудный», «восхитительный») не должно смущать, соблазн смерти – старая романтическая традиция; сравните в «Оде Соловью» Китса: *Now more than ever seems it rich to die...* – «Ужели не блаженство – умереть?».

На опушке – между дорогой и лесом – начинается поэма Данте: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины».

Экспозиция «Дров», по существу, та же. Рассказчик бредет среди деревьев по замерзшему болоту (вспомните «замерзшее озеро» на самом дне ада), останавливается, колеблется, повернуть ли ему назад, но все-таки идет дальше – и в конце концов оказывается в далеком от дома, незнакомом месте. И птичка, которая уводит его в глубину леса, в другой мир, явно подражает голубкам Вергилия.

Таким образом, стихотворение Фроста оказывается с двойным дном. На поверхности – реалистическое стихотворение о лесорубе, полное американского упорства и энтузиазма («новые цели»!). Для немногих, смотрящих глубже, – стихи о смерти, об одиночестве человека и тщете его усилий. Самое большее, чего он может достигнуть в этом мире, это подать знак другому человеку – оставленной им на земле «поленницей» своих трудов, – впрочем, тоже обреченных истлеть, согревая холодное болото.

* См. анализ этого стихотворения в статье И. Бродского «Скорбь и разум», часть II.

Нужен ли предварительный мотивный анализ переводчику – действующему, как всякий художник, инстинктивно? Не запутается ли он, как сороконожка, задумавшаяся о том, какой ногой двигать?

Здесь та же диалектика, что у актера, переживающего – и одновременно анализирующего – свою роль. Искусство по самой своей природе диалектично. Возьмем, к примеру, предложенную мной «маскулинную модель» перевода*, в которой переводчик агрессивно овладевает предметом своего восхищения (в результате чего рождается переводное стихотворение). Но ведь возможен и обратный вариант, в котором переводчик предстает женственной, пассивной фигурой. Оригинал зароняет в него семя, он «единственный зачинатель» перевода (*the only begetter*, как сказано в первом издании сонетов Шекспира о таинственном мистере W. H.). А то, что зачато, не может не родиться. Тут уже не интуиция, а физиология – та самая, по выражению Вяч. Иванова, «взыгравшая» в беременной душе переводчика «умная сила», которая точно знает, как и во что ей воплотиться**.

Маскулинная и женственная модели перевода – не противоречание, но взаимодополняющие. Так же, как интуитивный и аналитический подход. По крайней мере, мой опыт подсказывает, что интуиция и рефлексия в переводческом процессе могут идти рука об руку, не мешая друг другу. Наоборот, предварительный анализ стихотворения стимулирует работу интуиции.

В случае Уоллеса Стивенса, одного из самых загадочных американских поэтов, мотивный анализ особенно важен. Я всегда проводил его в уме прежде, чем начать переводить, хотя и не слишком усердствуя, – чтоб не замучить бабочку вдохновения. Другое дело, когда перевод уже воплотился, тогда можно без особого риска поверять алгеброй гармонию. (Кстати, *Harmonium* – название первого сборника Стивенса). И, надо сказать, много интересного я открыл уже постфактум, глядя на готовый или почти готовый русский текст.

Скажем, стихотворение «Доминация черных тонов» перевелось у меня быстро и легко, как бы по наитию свыше. Ситуация там такая. Автор сидит вечером у камина; цветные отблески огня разлетаются по стенам, как осенние листья, а за ними маячат угрожающие черные тени, похожие на силуэты ночных деревьев:

* См. статью «Перевод и Эрос» в настоящем издании.

** Иванов Вяч. Мысли о поэзии // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 231.

Но тяжелые тени черных пиний
Наступали.
И во тьме раздался крик павлиний.

Эти строки, варьируясь, повторяются в виде рефрена. Ясно, что здесь сопоставлены два полюса – жизнь и смерть, или искусство и смерть, напряжение между которыми дает ток всему стихотворению. Интуитивно я понимал и смысл «павлиньего крика». Но лишь много позже заметил, что павлиний крик появляется в то же самое время (в 1921–1923 гг.) в ключевых стихотворениях Уильяма Йейтса и Осипа Мандельштама. Сравните, например, концовку «Доминации» Стивенса:

Страшно стало.
И во мгле раздался крик павлиний –

со строками из «Концерта на вокзале» Мандельштама:

Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

Свои наблюдения я изложил в подробной статье о «конце эстетической эпохи»*. Оказывается, павлин – символ одновременно космический (звездное небо), христианский (воскрешение) и алхимический (превращение), имевший для декадентской культуры значение почти эмблематическое. Крик павлина в соответствии с этими представлениями амбивалентен: в нем не только конец, но и провозвестие нового рождения.

Проведенный анализ многое прояснил. По крайней мере, становится понятнее, почему Уоллес Стивенс считал «Доминацию черных тонов» своим лучшим стихотворением (факт, ставивший в тупик американских критиков).

Стивенс любит запутывать свой след, как заяц. Он часто имеет в виду некий интертекст, какого-то другого автора, с которым ведет внутренний диалог. Если не знать его *референтной системы*, разобраться в поэзии Стивенса очень сложно. Скажем, «Анекдот с банкой» невозможно понять, если не представить этот простецкий сосуд на фоне «Греческой вазы» Джона Китса.

Я банку водрузил на холм
В прекрасном штате Теннесси,
И стал округой дикий край
Вокруг ее оси.

* Крик павлина и конец эстетической эпохи // Кружков Г.М. У.Б. Йейтс: Исследования и переводы. М., 2008. С. 281–293.

В «Императоре мороженого» сыскать этого собеседника Стивенса долго не удавалось. Особенно смущал рефрен. Сюжет стихотворения – похороны одинокой старухи – более или менее вянут. Как отмечает Элен Вендлер, у Стивенса здесь ироническая полемика с известным утверждением Эдгара По о том, что самый подходящий сюжет для поэзии – смерть прекрасной женщины. Но как быть с тем, что является «брендом» стихотворения – странным рефреном с его категорической, задиристой интонацией: «Единственный император – император мороженого» – *The only emperor is the emperor of ice-cream?*

Комментаторы приводят слова Гамлета: «Червь – единственный император по части пищи» (*Hamlet*, III, 4) – и только. Лишь после того как мой перевод был закончен, я отыскал еще один незамеченный интертекст. Вот цитата из знаменитого эссе «Поэт» американского поэта и критика Ральфа Эмерсона, который, как и Джон Китс, был одним из пожизненных собеседников Стивенса: «Поэт – говорящий и называющий, являющий нам прекрасное. <...> Поэт – не какой-нибудь номинальный принц, а полновластный император (*emperor in its own right*)».

А вот и нет! – отвечает Стивенс разом и Гамлету, и Эмерсону. Не возвышенное и прекрасное (поэзия) и не смерть (червь) – верховный монарх. Единственный император в мире – император мороженого. В центре жизни всегда, даже на похоронах, оказывается кусочек сладости, жалкая приманка жизни.

...И снова спросим себя: зачем нужны литературоведы, бегающие по писателю, как лилипуты по Гулливеру? Они пытаются объяснить: что, как, зачем и почему. По-моему, если что-нибудь их извиняет, то лишь избыток эрудиции, которая не дает покоя, – или уж какой-то невероятный блеск стиля.

Переводчику оправдаться легче: его подвигает на поиск не амбиция, но необходимость. Он просто обязан нащупать в стихотворении вехи смысла: не для того чтобы построить из них железную конструкцию русского текста, упаси Бог, – но для того чтобы, держа в голове эти вехи, добровольно и счастливо заблудиться в дебрях.

Вот что получилось из «Императора мороженого» по-русски. Аллюзия на Эмерсона немного стусеивалась; но главный смысл, надеюсь, все-таки сохранен:

ИМПЕРАТОР ПЛОМБИРА

Зовите крутильщика крепких сигар,
Здорового малого, чтоб подсобил
Сбивать сладострастно воздушный нектар.

Пусть бабы наряжаются в тряпки свои,
Как бабам положено, а мужики
Притащат флоксы в газетных кульках,
Чтоб украшен был прах.
И единственный царь на земле – Император Пломбира.

Откройте приличного вида комод
Без трех отвалившихся ручек, из недр
Достаньте салфетку, где вышит павлин,
И этой салфеткой прикройте ей лоб.
Пусть лампа бросает лучей своих сноп
На гроб, из которого пятки торчат, –
И часы не стучат.
И единственный царь на земле – Император Пломбира.

Об английских стихах В. Набокова

С приходом эпохи модернизма, а особенно с началом стремительного, как лесной пожар, распространения верлибра, поэзия на Западе начала понемногу мутировать во что-то принципиально иное. Она стала, на мой взгляд, как бы усыхать, теряя связь с традицией, прежде всего с музыкой. И это катастрофа. А ведь музыка – выход человека за пределы его «я», за пределы одиночества и неуверенности. В музыке совершается искупление слова, искупление мысли.

В чем вообще воспитательный эффект литературы, почему она так нужна юным? Потому что литература учит важнейшему умению в жизни – понимать другого человека. Когда ты читаешь роман, ты смотришь на мир глазами другого человека. И учишься понимать того, кто не такой, как ты, – женщину, турка, старика, если ты молодой, молодого, если ты старик. И так далее.

Поэзия производит тот же эффект – отождествление себя с другим человеком – на особо интимном, почти физиологическом уровне. Стихотворение сохраняет живой голос человека, ритм его дыхания, сердцебиения. Движение стиха передает интонацию речи, ее изгибы, создается эффект присутствия... Тот, кто умеет ощутить и воссоздать эти изгибы, это дыхание, совершает, по сути дела, нечто сакральное, магическое. Подстрочник – мертвый Лазарь. Переводчик говорит ему: «Встань и ходи». И происходит чудо.

Обидно наблюдать, как современные переводчики русской поэзии игнорируют музыку, интонацию стихов. Мы спрашиваем, почему вы переводите Ахматову, Мандельштама какими-то руб-

леными прозаическими строчками, неужели вы не понимаете, что не просто искажаете – уничтожаете их поэзию? Начинается спор: «А вы хотите, чтобы мы переводили их куплетами с рифмами? Это сейчас используется только для легких, шуточных стихов». – «Но вы же читаете Китса, писавшего в рифму?» – «Ну, это наше наследие, это совсем другое дело...»

Мы говорим: поймите, современная русская поэзия нерасторжимо связана с классической просодией; попробуйте, хотя бы ради эксперимента, переводить русские стихи XX в., как английские стихи XIX в., – и вы как раз попадете в точку! Потому что в точности стиль XIX в. вам все равно не воспроизвести, современность все равно замешается, зато вы внесете ту долю архаизма и традиционности, которая до сих пор присутствует в русском стихе.

Тут собеседники начинают пожимать плечами. Во-первых, им не очень легко усвоить эту мысль, во-вторых, они, может быть, и хотели бы, да чувствуют, что секрет потерян, что так переводить они уже не способны, разучились.

Я понимаю Набокова и Бродского, русских писателей, оказавшихся внутри американской литературы, которые бились с проблемой перевода русских стихов на английский. Бились и мучились, между прочим, в ущерб своему времени и насущным творческим задачам. Они просто не могли видеть, как дышащие жизнью и красотой русские стихи умирают, переходя грань двух языковых сред, словно рыбы, вытасненные на сушу. Оба знали, что на этом пути вряд ли их ждут лавры – скорее синяки и шишки. Но в этом вопросе они были идеалистами и упрямо гребли против течения.

«Я все более склоняюсь к тому, что переводы надо делать самому, а не вступать во взаимоотношения с кем-либо, поскольку, уж если приходится кого-то ненавидеть, пусть этим лицом буду я», – говорил И. Бродский. Автор великолепных переводов с английского, он до конца не мог понять, почему то, что проходит в одну сторону, не проходит в другую. Почему на англо-русской улице должно быть одностороннее движение.

Набоков, по-видимому, был готов смириться. В его замечательном и бесконечно грустном стихотворении *An Evening of Russian Poetry* попытки объяснить «механизм» российских стихов безнадежны с самого начала и звучащие в голове профессора русские слова – *neighukluzhe, nevynossimo* – лишь подчеркивают эту безнадежность.

Вечер русской поэзии подходит к концу. Дама с факультета английской литературы игриво благодарит гостя за «чудесную лекцию»:

"How would you say 'delightful talk' in Russian?"

"How would you say 'Good night'?"

Oh, that would be:

Bessonitsa, tvoi lik oonyl I strashen;

lubov moya, otstoonika prostee.

(Insomnia, your stare is dull and ashen,

my love, forgive me this apostasy.)

«Как сказать по-русски: "Чудесная лекция"?

Как сказать: "До свидания"?» – О, это будет так:

Бессонница, твой лик уныл и страшен;

Любовь моя, отступника прости.

Пятая и шестая строки представляют собой виртуозный перевод двух предыдущих русских строк на английский, причем русские слова рифмуются с английскими!

В этом стихотворении, а также в стихах «На перевод "Евгения Онегина"» Набоков пишет о невозможности перевода поэзии с таким отчаяньем, с каким романтики писали об роковой несלי-янности душ и вечной разъединенности любящих!

Reflected words can only shiver... Отраженные слова могут только дрожать и расплываться в тумане, как отражения огней в реке... С этого начинается вторая из двух онегинских строф стихотворения. Решившись перевести его, я вскоре понял, что в дан-ном случае эффективней будет не перевод, а вольное подража-ние, выполненное по набоковской канве.

Что называют переводом?

Песнь кукушачьего птенца;

Лжеца полет перед народом

На бороде у мертвеца;

Крик попугая, визг мартышки,

Рассудка мелкие интрижки

И профанацию святынь,

Когда вульгарную латынь

Зовут псалмом царя Давида.

О ты, клекочущий орел!

Заткнись, тебя я перевел.

Иль пошуми еще для вида,

Набоков, двойственный, как герб,

Подсчитывая свой ущерб.

Нет зыбче отраженья слова;

Так дергаются огоньки

На фоне озера ночного,

На черном зеркале реки.

Набоков, мудрый мой писатель,
Взгляни: вот честный твой предатель
Перед тобой, главу склонив,
Покорный, как инфинитив,
Стоит, готовый ко спряженью
Всего со всем – лишь подмигни! –
Он будет жить в твоей тени
Услужливой, безвольной тенью...
Но страшно, если тень рукой
Внезапно шевельнет – другой.

Здесь верность перевода, по-моему, и состояла в такой полной свободе, когда смысл может вольно отклоняться сам от себя, «гулять» – как в пушкинских строфах «Евгения Онегина». «Точно отраженных» от оригинала строк осталось всего только шесть – я их нарочно выделил курсивом.

Конечно, это один из экстремальных случаев перевода. Еще более экстремальный, парадоксальный случай – лимерики Лира. Там верность состоит в том, чтобы придумать сюжет, подходящий к данной картинке, и заключить его в ту же строгую «лимеричную» форму. От буквального смысла при этом можно отойти как угодно далеко; перевод годится, если точно соответствует экцентрискому рисунку Лира, – в этом его первая, главная функция.

Рассказ по картинке

О лимериках Лиры и точном переводе

1. Трудность первая: топоним

Лимерики Эдварда Лиры, или «нелепицы» (*nonsense rhymes*), как он сам их называл, представляют интереснейшую проблему для переводчика.

Случай этот не канонический, потому что не чисто текстовой; каждый лимерик Лиры сопровождается особым авторским рисунком (*nonsense picture*), что приводит к необходимости соотносить перевод не только со смыслом, но и с тем, как он «отрисован» Лиром.

На практике оказывается, что разные лимерики с разной легкостью (или трудом) поддаются переводу. Можно даже установить градации заковыристости текста. Заодно и ввести градации точности перевода.

Обратимся к примеру. «Жил один Старичок с Ямайки, который вдруг женился на Квакерше. Но она закричала: “Увы! Я вышла замуж за черного!” – что очень огорчило того Старичка с Ямайки».

There was an Old Man of Jamaica,
Who suddenly married a Quaker;
But she cried out, 'Alack!
I have married a black!'
Which distressed that Old Man of Jamaica*.

Начнем с первой строки. Лимерики Лиры обычно начинаются с формулы *There was am Old Man (Old Person, Old Lady etc.)...* Далее следует уточнение, в 90 процентах случаев сводящееся

* У Эдварда Лиры третья и четвертая строка были объединены в одну строку с внутренней рифмой. Но мы здесь приводим лимерики в их более обычной пятистрочной форме, чтобы подчеркнуть все рифмы.

к топониму. Например: *There was an Old Man of Calcutta...* Понятно, что вторая строка *подрифмовывается* к этому топониму – названию страны или города.

Иными словами, в оригинале название места определяет содержание лимерика. Легко понять, что в переводе все наоборот – топоним подрифмовывается к содержанию. Место или город, указанные в оригинале, переводчик обычно игнорирует, ища новое, которое определяется, как правило, второй строкой. Хвост вертит собакой!

В нашем случае процесс перевода шел немного по-другому. С самого начала захотелось выбрать если не Ямайку, то какое-нибудь другое место, которое ассоциировалось бы с чернотой героя. И вот после недолгих поисков выговорилось:

Жил один старичок из Нигера...

Следующая строка явилась моментально:

Ему в жены попалась мегера.

В оригинале сказано «квакерша». Но и мегера тут на месте; она даже уместнее квакерши, потому что там русскому читателю надо еще соображать, кто такая квакерша и почему это плохо, а с мегерой все ясно. Итак, хотя слово поменялось, но функция его в целом сохранена, даже усилена. Дальнейшее – дело техники:

Целый день она ныла:
«Ты черней, чем чернила», –
Изводя старика из Нигера.

Все содержание лимерика на месте, не добавлено и не убавлено никакого важного мотива или колоритной детали (замену «квакерши» на «мегеру» можно признать эквивалентной). Перевод этого лимерика отнесем к первой категории точности (назовем ее А).

2. Трудность с диалогом

Предыдущий пример относительно прост еще и потому, что хотя в нем есть прямая речь, но говорит только один персонаж. В ряде лимериков говорят два персонажа, т. е. возникает *мини-диалог*, обычно занимающий третью и четвертую строчку лимерика (назовем это место «перешеек»). Вот пример: «Жил один пожилой

человек из Бертон, ответы которого были довольно неопределенны. Когда ему сказали: “Здравствуйте (как поживаете?)”, он ответил: “Кто вы?” Этот невозможный пожилой человек из Бертон!»

There was an Old Person of Burton,
Whose answers were rather uncertain;
When they said, ‘How d’ye do?’
He replied, ‘Who are you?’
That distressing Old Person of Burton.

Уместить четыре реплики (включая вопрос и ответ) на узком «перешейке» не очень просто. Самым естественным эквивалентом английской формулы *When they said... he replied...* является русская формула «На вопрос... отвечал он...».

Возможен такой перевод данного лимерика:

Осмотрительный старец из Кёльна
Отвечал на расспросы окольно.
На вопрос: «Вы здоровы?»
Говорил он: «А кто вы?» –
Подозрительный старец из Кёльна.

Как видим, здесь в точности удалось сохранить вторую реплику (ответ). Первая по необходимости поменялась. Возможен и другой вариант, в котором сохраняется первая реплика (вопрос), но по необходимости меняется ответ:

Молодой человек из Руана
Выражался довольно туманно.
На вопрос: «Как живете?»
Отвечал он: «У тети», –
Что звучало немножечко странно.

Замена пожилого человека на молодого – часть необходимого прилаживания лимерика под центральный диалог: если бы у тети жил старец, это было бы уже не «немножечко», а весьма странно. Изменена также последняя строка – но уже не по необходимости, а из соображения, как лучше, интереснее. Можно было бы закончить, например, фразой: «Непростой человек из Руана!». Но русский текст подсказал иную концовку.

Бывают случаи, когда мини-диалог передается по-русски не универсальной формулой «На вопрос... отвечал он», а как-то иначе.

Например, первая реплика может заменяться косвенной речью, как в лимерике про «шаровидного» старика. В оригинале мини-диалог с двумя репликами: «Когда ему сказали: “Вы толстеете”, – он ответил: “Какое это имеет значение?”». В переводе:

На совет есть пореже
Он вскричал: «Вы невежи!»

Нередко бывает, что прямая речь в переводе возникает там, где в оригинале ее не было. Скажем, в лимерике про старушку, которая «подбородком играла на флейте», по-английски сказано только, что она заострила его, купила арфу и играла разные мелодии. По-русски получилось:

Старушенция, жившая в Гарфе,
Подбородком играла на арфе.
«В моем подбородке
Особые нотки», –
Говорила друзьям она в Гарфе.

Общее во всех этих случаях, что трудная проблема передачи мини-диалога, как правило, приводит к значительным отклонениям в конструкции лимерика. Все рассмотренные выше случаи перевода мы отнесем ко второй категории точности (В).

3. Трудность с рифмующимися деталями

Чем меньше конкретных деталей нарисовано Лиром, тем переводчику легче. Хуже всего, когда обилие точных деталей в лимерике осложняется их рифменной связью. Это не то, что наш случай первый, когда рифмуется предмет и топоним, как это обычно бывает в начале. Там можно заменить топоним, подрифмовав его к предмету. А что делать, если рифмуется два разнородных предмета, причем оба изображены на рисунке?

Скажем, старушка в сером капоте кормит попугаев морковкой. Русский читатель удивлен: что за странная причуда? А разгадка проста. Попугай по-английски – *parrot*, а морковка – *carrot*. Вот и всё.

Или возьмем того старичка на границе, который танцевал с кошкой и заваривал чай в шляпе. Нелепо? Но главное, что в рифму: *cat-hat*.

Или, скажем, восхитительная леди из Уэллинга, игравшая на арфе и одновременно ловившая карпов, а почему? Потому что

по-английски «карп» и «арфа» рифмуются: *carp-harp*. Но что прикажете делать переводчику? Заменить арфу или карпов на что-нибудь другое? Но это невозможно, потому что – вот они здесь на картинке! Можно попробовать убрать с рифмы один предмет, или другой, или оба сразу. Например, так:

Жила одна леди в Кашмире –
Совершеннее не было в мире;
Она карпов удила
И по арфе водила
Милой ручкой, изящнейшей в мире.

Здесь можно лишь сочувственно вздохнуть. В том-то ведь и прелесть лимерика, что все определяет случайная рифма. Рифмующиеся слова должны гордо сидеть на концах строк – а не так, как в этом переводе, внутри, где их можно легко заменить на другие, скажем, «арфу» на «лютю». В качестве подписи к рисунку такой вариант годится и, может быть, даже заслуживает первой категории точности. Хотя по большому счету – это провал: у лимерика выдернуто его «жалю».

Но можно ли сделать так, чтобы сохранить и нелепые детали, и их ударное положение на рифме? Один способ разрешения этой задачи: вынести одно из двух слов – или даже оба слова – за пределы «перешейка». Допустим, в третьей и четвертой строке сказано: «он сидел на ступенях и ел груши», причем ступени (*stairs*) и груши (*pairs*) рифмуются между собой. Переносим и ступени, и груши во вторую строку и добавляем подходящий топоним:

Суеверный мужчина в Пномпене
Кушал груши, присев на ступени.

Другой способ. Возьмем лимерик про задремавшего старика, который полагал, что его дверь «частично заперта». Далее говорится: «Но несколько больших крыс (*Rats*) съели его пальто (плащи, сюртуки и т. д.) и шляпы (*hats*)». Так это и нарисовано Лиром: одна крыса грызет шляпу, другая ест одежду на вешалке. В русском переводе мы переносим печальную участь сюртука в пятую строку – и картинка полностью соблюдена:

Задремавший один старичок
Думал: дверь заперта на крючок.
Но один толстый крыс
Его шляпу изгрыз,
А другой – съел его сюртучок.

Похожий случай произошел со стариком из Бангора, который в гневе «срывал сапоги (*boots*) и питался корнеплодами (*roots*)». В переводе пришлось корнеплоды перенести в пятую строку:

Пожилой господин из Хунрепа
В гневе выглядел очень свирепо:
Он швырял сапоги,
Отвергал пироги
И питался морковью и репой.

Как подпись к картинке такой перевод, очевидно, подходит: действительно, на блюде, которое подносят разгневанному старику, Лир изображает что-то весьма похожее на морковь и репку. Но, к сожалению, из-за того что корнеплоды не уместились на «перешейке», они вытеснили из пятой строки заключительное восклицание Лира: «Этот скучноворчливый старик из Бангора!». В оригинале придуманное Лиром *borascible*, представляющее собой контаминацию двух английских слов: *boring* (скучный) и *irascible* (раздраженный). Такого рода «морали» с мудреными или придуманными автором прилагательными характерны для лимериков Лира, и всякий раз, когда перевод их не сохраняет, он уже не может претендовать на первую категорию точности и автоматически попадает в категорию В.

4. Трудности игнорируются

К третьей, самой низшей, категории точности (С) мы отнесем такие переводы, которые не сохраняют детали лимерика, изображенные на картинке. В них многое, порой до неузнаваемости, изменено. Лишь какая-то едва заметная пуповина связывает такой «перевод» – правильное было бы сказать, переложение – с оригиналом. Так в одном из лимериков на старика из Дувра, бежавшего по полю клевера, нападают пчелы, которые искусывают ему нос и колени («колени» оттого, что по-английски они рифмуются с «пчелами»), и ему приходится возвратиться в Дувр. Печальная история. Тридцать лет назад, отталкиваясь от этого лимерика, я сочинил такой стишок:

Жил-был старичок между ульями,
От пчел отбивавшийся стульями.
Но он не учел
Числа этих пчел
И пал смертью храбрых меж ульями.

Ни ульев, ни стульев на рисунке Лиры нет. Но если разделять понятия *точности* и *верности* (адекватности), то данный перевод можно признать верным, хотя и не точным. Ибо он верен – чему? – самому принципу сюжетообразования в лимерике через рифму, через случайную, звуковую связь слов.

Тогда же у меня появился еще один вариант того же сюжета, только пчелу я заменил на *осу*. Тут же сразу, конечно, появилась *коса*, и безнадежная борьба старика с природой приняла несколько иной характер:

Один старикашка с косою
Гонялся полдня за осою.
Но в четвертом часу
Потерял он косу
И был крепко укушен осою.

Тогда, при первом знакомстве с лимериками, мое внимание, между прочим, привлекла проблема мини-диалогов и возможности их адекватного перевода на русский. Есть у Лира стишок про старика из Гретны, просившегося в кратер Этны. Далее происходит такой обмен репликами: «Когда его спросили: “Там горячо?” (*Is it hot?*), он ответил: “Нет, нисколько!” (*No, it's not!*)». Я оттолкнулся от этого обмена, и у меня получился такой стишок:

Одного молодца из Ньюкасла
Черти бросили жариться в масло.
На вопрос: «Горячо?»
Он сказал: «Нет, ничо».
Вот какой молодец из Ньюкасла!

Признаюсь, мне этот вариант нравится больше сделанного значительно позднее перевода, где уже нет никаких чертей и все точно соответствует картинке.

Конечно, бывает, что и точный перевод приносит полное удовлетворение. Но для этого нужно редкое совпадение множества факторов. Например:

Жил старик у подножья Везувия,
Изучавший работы Витрувия,
Но сгорел его том,
И он взялся за ром,
Романтичный старик у Везувия.

Здесь эпитет «романтичный» можно прочесть как «романтичный», что вполне соответствует знаменитым лировским «словам-бумажникам», раскладывающимся надвое. Но это уже явный бонус от великого бога Случая.

В некотором смысле мой опыт работы с лимериками уникален. Обычно у переводчика что-то долго не вытанцовывается – и лишь через какое-то время (иногда весьма большое) он отыскивает правильное решение проблемы.

У меня наоборот. При первом знакомстве с лимериками, «заразившись» ими, я избрал путь подражания, т. е. верности принципу, а не деталям. И лишь спустя много лет поставил задачу перевести лимерики «точно» – как рассказ по картинке. Увлечшись этой задачей, я не сразу заметил – что-то пропало. Что же именно пропало? Та свобода, без которой лимерик чахнет. Даже не просто свобода, а счастливая *анархия*, которая и составляет самую душу лировских нелепиц. Любая конкретность рисунка – еще одна веревочка, связывающая Гулливера воображения.

Так, может быть, лишь подражание, вдохновленное оригиналом, и есть по-настоящему верный перевод? И чем случайней, тем вернее?

«Сермяжная правда»

*Из выступления на дискуссии о современной зарубежной поэзии**

Сегодня здесь слышались плохо замаскированные упреки в адрес переводчиков поэзии. Резюмируя, можно сказать, что нас обвиняют в зазнайстве, в отрыве от современности. Логика обвиняющих такова: «Настоящая поэзия – свидетельство о мире... А когда мы утверждаем, что сейчас переводить нечего, мы тем самым признаем, что современный мир о себе не свидетельствует». Ловкое рассуждение! Если всякая птица двунога, значит, всякое двуногое животное – птица? Если поэзия – свидетельство, значит, всякое свидетельство – поэзия? Увы, свидетельств о современном мире много, а вот настоящей поэзии мало, в том-то и беда. И неправда, что «нам неинтересно» или «у нас не хватает сил, энергии, чтобы расслышать в их голосах что-то очень важное...» (цитирую ведущего дискуссии). Дело в другом. Настоящему переводчику, чтобы загореться, нужно услышать в современных стихах не «свидетельство», а *поэзию* – ту самую необъяснимую субстанцию, которую невозможно подделать. Но если она есть – помните у Лермонтова? «Но в храме, средь боя / И где я ни буду, / Услышав, его я / Узнаю повсюду. / Не кончив молитвы, / На звук тот отвечу, / И брошусь из битвы / Ему я навстречу».

Поэзия – не магазин женских мод, она не может обновляться с каждым новым сезоном. Всегда находились азартные молодые (и не очень молодые) люди, которые кричали, что старая поэзия протухла. Бывают тухлые времена и тухлые мозги; но настоящие стихи обладают преимуществом ангелов Сведенборга, среди которых «наиболее старые кажутся самыми молодыми».

Я против того, чтобы раздувать ажиотаж относительно современной поэзии, якобы непонятой и непереуловленной. Не существует никакой «современной» поэзии, как не существует осетрины

* О современной зарубежной поэзии: Круглый стол // Иностранная литература. 2004. № 10. С. 264–197.

первой и второй свежести. Это – миф. Существует просто поэзия, которая нормально живет, питается традицией и обновляется, как все живое. Несмотря на все изгибы, она непрерывна. В общественном сознании – да, бывают разрывы, когда общество отказывается от наследия многовековой культуры и заменяет его симулякрами. Так было, например, в 1920-х годах, когда поэтами считались Жаров, Безыменский и прочие новосоветские рифмоплеты. Дореволюционную поэзию отвергли. О Мандельштаме и Ахматовой писали, что это живые мертвецы, ничего не способные понять в новой действительности. Господи, зачем же мы сами себя унижаем и хороним, заявляя, как Марк Фрейдкин, что, мол, «я это как поэзию даже и воспринимать не могу, но это я, наверное, такой урод»! Впрочем, так уже было. Пастернак тоже называл себя «уродом», помните: «Иль я – урод, и счастье сотен тысяч не ближе мне пустого счастья ста?».

Видите, ситуация повторяется. Сейчас мы тоже наблюдаем деятельность весьма агрессивных симулякров, но уже в глобальном масштабе. Просто идеи коммунистической уравниловки сменились идеями рыночно-потребительской уравниловки. Но мне лично неохота, задрав штаны, бежать за этим новым комсомолом или «мериться пятилеткой» (как сказано у Пастернака). Тут прозвучали упреки в «гордыне» и «маргинальности». Я не считаю себя маргиналом и, конечно, не считаю маргиналами Томаса Венцлову, Анатолия Гелескула, сидящего здесь Асара Эппеля и многих других, высказывающих сходные мысли. В соответствии с прямым значением слова маргинальными я считаю те явления, которые существуют на пограничье (*margin*) между вчера и завтра и живут не за счет своего собственного веса и значения, а за счет завихрений времени и пространства. Как пена на берегу. Известно, что она состоит из пузырей, довольно быстро лопающихся.

И еще – о нынешних французских поэтах, которых якобы никто не может перевести. Бунимович говорит, что это «замечательные поэты; просто у нас нет соответствующего русского контекста поэзии, через который это можно было бы передать». Как это так? Баллады Франсуа Вийона перевели, даже те, что написаны на воровском аргю XV в.; Ронсара с Дю Белле перевели; «проклятых поэтов», включая все хулиганства и озарения Рембо, перевели; неуловимого Малларме – туда же; сюрреалистов – только что вышел прекрасный том, составленный Михаилом Ясновым, – отлично перевели. Самые каламбурные и перченые песни Брассенса – очевидно непереводаемые – тот же Марк Фрейдкин переводит с блеском. А вот это самое – «бутылка – стояла – на столе» – не можем! То есть можем, но счастливая дрожь по хребту не пробегает. А нам говорят: надо перевести так,

чтобы дрожь! А не можете, значит – «слабеющие силы вам начинают изменять и вы должны, как старожилы...» И прочее. В общем, требуют восхищения и покаяния. Но ведь речь-то идет о платье голого короля.

Конечно, сей предмет туалета – вещь интимная, и разговаривать о нем принято шепотом. Но вот американец Артур Кляйн-залер, с чьей статьи устроители сегодняшней дискуссии, по-видимому, предполагали начать разговор, решился, как тот андерсеновский мальчишка, нарушить приличия. Он пишет о кризисе американской поэзии, не щадя ни профессионального, ни национального самолюбия, доходя порой до весьма энергичных выражений.

И я вполне понимаю его пафос. Поэзия в США и в Англии мутирует; школы, факультеты *creative writing* и – страшно сказать! – кафедры английской литературы устанавливают чудовищно низкие стандарты. От поэзии требуют прежде всего постановки каких-то социальных, гендерных, психологических и прочих вопросов, а вовсе не поэзии. Стихи пишутся на упрощенном, общедоступном языке. То, что было у Мильтона и у Китса многозвучным органом, превратилось в какую-то скучную пищалку. Начисто утрачена гармония, музыка, суггестивность поэтической речи. Те опусы, что печатаются в журналах, – стихи комнатной температуры. «О, если бы ты был холоден или горяч!» – по слову Божию. Поэзию, которая не волнует, хочется «изблевать из уст своих».

У Михаила Эпштейна не так давно была замечательная статья о последствиях информационного взрыва для человеческой психики, о травматическом шоке, разрушающем нормальные человеческие эмоции. Эмоциональное обеднение современного человека напрямую сказывается на состоянии поэзии. Это – одна из причин и, конечно, это явление глобальное. Кому-то, наверное, покажется, что я разношу в пух и прах английскую поэзию. Нет, говоря о них, я прежде всего думаю о нас. Если я и «потрошу» сейчас западную поэзию, то лишь для того чтобы, как авгур, по внутренностям жертвы угадать, какое будущее ожидает нас. Ведь опасности, в общем-то, те же самые.

Та ситуация, с которой столкнулась Наталья Ванханен на одном из зарубежных фестивалей и о которой она нам поведала, очень узнаваема (со мной происходило буквально то же самое). «Поэты без бумажки не могут прочесть собственные стихи – они их просто не помнят: там нет ни рифмы, ни ритма, ничего. И я была единственная, кто читал что-то в рифму, на языке, не понятном никому в зале. И – слушали затаив дыхание. А потом подошли и спросили: “А скажите, что это было? Вы пели?”»

Западная публика отвыкла от поэтического голосоведения в стихах. И она по этому тоскует. Ритм и музыка – то, что связывает человека с природой, с космосом.

На мой взгляд, Асар Эппель справедливо отметил, что «современная поэзия быстро осваивается графоманами: пишущий человек называет себя поэтом, ничего “поэтического” по сути не производя». Добавьте к этому, что при демократическом устройстве общества все решает большинство, а большинство всегда было и будет за графоманами. Там тоже свой рынок, люди воюют, конкурируют между собой. Свой бизнес, хотя и мелкий, – вроде собирания бутылок. Поехать на фестиваль, сшибить грант, пристроиться на теплое местечко в университет и т. д. – таковы их маленькие цели. Но понятие о поэзии как о чуде, которое одним своим присутствием в мире облагораживает и возвышает земную жизнь, понятие поэтической чести и правоты утрачено. Ныне каждый поэтический сверчок знает свой шесток. «И слава Богу, – говорят, – поэзия стала частным делом, нам не нужно больше быть властителями умов, жрецами и так далее». Среди людей, которые так говорят, действительно есть одаренные поэты. И во Франции, где «поэзия умерла», и в Польше, где «пусто», – хорошие поэты есть повсюду. Но их мало, и их голоса заглушены.

Вы скажете: а когда их было много? Согласен, но у всякого времени есть своя тенденция и уклон. И бывают эпохи, благоприятные для поэзии, например Серебряный век, а бывают времена (скажем, 1920-е годы), когда поэты настолько выбиты из колеи, что сами себя в зеркале не узнают.

Я недавно перечитал «Козлиную песнь» Константина Вагинова. Какая горькая смесь лиризма и самоиронии! Его Тептелкин – обломок дореволюционной культуры – еще не Васисуалий Лоханкин, но все уже готово для его превращения в Лоханкина. Нужны лишь чужие глаза, и метаморфоза совершится (победители всегда превращают побежденных в чертей, замечает Вагинов).

Друг Тептелкина, неизвестный поэт, рассказывает сюжет задуманной им поэмы: «В городе царствует метафизическая чума; сеньоры избирают греческие имена и уходят в замок... Но они знают, что осуждены, что готовится последний штурм...»

Сейчас наступает та же самая метафизическая чума; мы говорим с большинством на двух взаимонепонятных языках – как в 20-е годы люди, вышедшие из Серебряного века, говорили с новыми зощенковскими персонажами. Нужно не бояться и при-

знать: да, это две культуры, которые враждебны друг другу. И не стоит сетовать, что мы якобы немножечко отстали, не знаем этого языка... Поэзия пишется – и всегда писалась – отнюдь не на «современном», а на особом поэтическом языке, в котором материализуется связь поколений. На Западе, в том-то и суть, он почти забыт – произошел разрыв культур. Люди не знают того языка, на котором написана их великая английская поэзия. Они ее не читали, они не могут продолжить разговор. Здесь прямая катастрофа; а интеллектуалы разводят руками и спрашивают друг друга: «Может быть, в этом и есть великая сермяжная правда?»

По ту сторону чуда

О сонетах Шекспира в переводе Б. Пастернака

Пастернак перевел всего три сонета Шекспира, два из них – до войны, в 1938 г. Непосредственным поводом для перевода была «Антология английской поэзии», которую составлял С. Маршак. Составление затягивалось, а после заключения пакта Молотова–Риббентропа, когда Германия сделались другом СССР, а Англия – врагом, издание такой антологии сделалось невозможным*. Впрочем, 73-й сонет был опубликован в том же 1938 г. в журнале «Новый мир», № 8 (вместе с двумя песенками из шекспировских пьес), сонет 66 – двумя годами позже в журнале «Молодая гвардия», № 5–6 (1940).

У 74-го сонета другая история. Он был переведен в 1953 г. по просьбе Григория Козинцева для театральной постановки «Гамлета» и напечатан посмертно, в 1975 г. Существенно то, что 66-й и 73-й сонеты переводились до появления сонетов Шекспира в переводе Маршака, а сонет 74 – после, и хотя, как пишет Пастернак Козинцеву, «без мысли о соперничестве», но определенно с мыслью сделать точнее, ближе к оригиналу, особенно в начале и в концовке. Цитирую из того же письма: «Глыбы камня, могильного креста и двух последних строчек С. Я.: черепков разбитого ковша и вина души в подлиннике нет и в помине».

Этими сведениями об истории переводов Пастернака я ограничусь и обращусь к текстам. Начну с 66-го сонета. На тот момент (1938 г.) существовало несколько дореволюционных переводов, среди которых можно отметить, пожалуй, лишь перевод Владимира Бенедиктова, в котором местами узнается пафос переводчика «Пира победителей» Барбье.

* Сообщение Е.В. Пастернак на совместном заседании Шекспировской и Пастернаковской комиссий 20 апреля 2009 г. Не опубликовано. Интересно, что «в то же время Пастернаку удалось издать драму Клейста “Принц Фридрих Гомбургский”, которая в 1930-е годы считалась апофеозом прусской военщины» (из того же сообщения).

Я жизнью утомлен, и смерть – моя мечта.
Что вижу я кругом? Насмешками покрыта,
Проголодалась честь, в изгнание правота,
Корысть – прославлена, неправда – знаменита.
Где добродетели святая красота?
Пошла в распутный дом: ей нет иного сбыта!..
А сила где была последняя – и та
Среди слепой грозы параличом разбита.
Искусство сметено со сцены помелом:
Безумье кафедрой владеет. Праздник адский!
Добро ограблено разбойническим злом;
На истину давно надет колпак дурацкий.
Хотел бы умереть; но друга моего
Мне в этом мире жаль оставить одного.

Кроме того, имелся новый перевод Осипа Румера:

Я смерть зову, глядеть не в силах боле,
Как гибнет в нищете достойный муж,
А негодяй живет в красе и холе;
Как топчется доверье чистых душ,
Как целомудрию грозят позором,
Как почести мерзавцам воздают,
Как сила никнет перед наглым взором,
Как всюду в жизни торжествует плут,
Как над искусством произвол глумится,
Как правит недомыслие умом,
Как в лапах Зла мучительно томится
Все то, что называем мы Добром.
Когда б не ты, любовь моя, давно бы
Искал я отдыха под сенью гроба.

В целом это вполне достойный перевод. Сомнение вызывают лишь строки 11–12: «лапы Зла» какие-то мелодраматические, «мучительно томится» – масло масляное, и какой резон, кроме накрутки лишних слогов, в этой словесной параболе: «Все то, что называем мы Добром» (вместо просто «добра»)? Да и последние две строки слабоваты: в оригинале сонет кончается угрозой разлуки: *Save that, to die, I leave my love alone*, а у Румера – «отдыхом под сенью гроба».

Перевод С. Маршака был сделан значительно позже, в 1947 г. Увы, в нем не задалось буквально всё – от первой строки «Я смерть зову. Мне видеть нестерпим...» – до последней: «Но как тебя оставить, милый друг?». И «нестерпим», и «мерзостно»,

и «милый друг» – речения, которых именно в этом контексте лучше было избежать, и уж совсем какофонией звучит сочетание их в одном сонете.

Здесь я хочу решительно отстраниться от критиков, свирепо нападающих на Маршака, отвергающих его Шекспира вообще. Среди них не только переводчики, одарившие мир собственными вариантами сонетов и, естественно, заинтересованные в посрамлении знаменитого конкурента. Есть и другие – в том числе, например, Юрий Карабчиевский – честные и тонкие, говорящие массу верных вещей, но склонные при этом к слишком резким обобщениям*.

Приведу, однако, отзыв одного из лучших критиков русско-го зарубежья, строгого и беспристрастного Владимира Вейдле, который в 1960 г. в Париже писал о сонетах Шекспира в переводе Маршака: «Все они переведены прекрасно и совершенно однородным образом. Поэтику Шекспира переводчик упростил, но никакого насилия над ней не произвел; сохранил главное, пожертвовал сравнительно второстепенным. Русский же его поэтический язык, необыкновенно гибкий, остается всегда естественным и проявляет певучую плавность, которую никак не смешаешь с безличной гладкостью. Переведен им Шекспир хоть и менее счастливо, чем им же переведенный Бёрнс, но позволительно все-таки сказать – как нельзя лучше. Большого требовать – по сю сторону чуда – нельзя» **.

Я согласен с этой оценкой, однако в большой работе абсолютной ровности достигнуть невозможно, неизбежно что-то выйдет лучше, что-то хуже, – это закон. И приходится только сожалеть, что в замечательной работе Маршака таким неудачным местом (по сути, провалом) стал 66-й сонет – знаменитый Шестьдесят Шестой.

В эпоху сталинской деспотии это стихотворение звучало, по меньшей мере, вызывающе***. Вообразим себе: на дворе тот самый 1938 год. Трудно представить себе лучшую акустику для этих 14 шекспировских строк. И Пастернак не упустил случая высказаться в полный голос против окружающей его «злобы дня»:

* Карабчиевский Ю. <О С. Маршаке> // Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского: Эссе. М., 2000. С. 243–250.

** Вейдле В. О поэтах и поэзии. Париж, 1973. С. 156.

*** Борис Хазанов вспоминает, как он был арестован в 1939 г. и приговорен к восьми годам тюрьмы. На следствии среди других улик был и чрезвычайно крамольный 66-й сонет, который следователь счел его собственным произведением (Октябрь. 1999. № 10).

Измучась всем, я умереть хочу.
Тоска смотреть, как мается бедняк,
И как шутя живется богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямотушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.
Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу трудно будет без меня.

Первое, на что обращаешь внимание, – динамизм, мощный накат строк. Ни в оригинале, ни в одном из других переводов нет такого количества глаголов, как у Пастернака; целых 19 на 14 строк (не считая деепричастий и причастий)!

Во-вторых, важно, что, в отличие от перевода Осипа Румера, также построенного на глаголах, здесь анафорой, т. е. повторяющимся союзом, сшивающим строки сонета в единое целое, служит не громоздкое «как», а более легкое и динамичное «и», придающее тексту оттенок библейской пророческой риторики.

В-третьих, сравнивая перевод с оригиналом, легко заметить, что одно английское слово *to behold* («видеть») расщепляется в переводе на пять. Если прочесть русский сонет по инфинитивам, образующим его грамматический каркас, получится: «Тоска смотреть... и наблюдать... и знать... и видеть... и вспоминать...» Этот выверенный ряд глаголов, относящихся к наречию «тоска», раз за разом обновляет свежесть восприятия, варьируя его психологический оттенок.

Но самой оригинальной чертой, отличающей перевод Пастернака от других переводов того же сонета, является необычная густота просторечных оборотов и идиом. «Тоска смотреть», «мается», «попадать впросак», «лезет в свет», «катится ко дну», «ходу нет», «заткнуть рот», «слывет» и так далее. Здесь уже, как у Крылова, стирается грань между *использованием* народного речения и *созданием* нового. Я имею в виду, например, такие отчеканенные формулы, просящиеся в словарь поговорок, как «прямотушье простотой слывет», «доброта прислуживает злу».

Этим густым поговорочно-просторечным языком достигается удивительный эффект. Приговор времени выносится не от лица поэта как одной выделенной индивидуальности, но словно

от имени самого народа, носителя языка, от имени выразившихся в языке народного опыта, народного нравственного инстинкта. Это, конечно, «толстовское» в Пастернаке, это главная триада его зрелого творчества: язык–народ–совесть.

Неповторимый стиль Пастернака, узнаваемость его переводов – то, что часто ставят ему в вину. «По когтям узнают льва». Эти «когти» Пастернака – сила и органичность его переводных стихов, их полнозвучие и укорененность – не в литературном, очищенном, а в великорусском, «далевском» языке.

Прочтем пастернаковский перевод 73-го сонета.

То время года видишь ты во мне,
Когда из листьев редко где какой,
Дрожа, желтеет в веток голизне,
А птичий свист везде сменил покой.
Во мне ты видишь бледный край небес,
Где от заката памятка одна,
И, постепенно взявши перевес,
Их опечатывает темнота.
Во мне ты видишь то сгоранье пня,
Когда зола, что пламенем была,
Становится могилою огня,
А то, что грело, изошло дотла.
И, это видя, помни: нет цены
Свиданьям, дни которых сочтены.

По-английски начало звучит так:

That time of year in me thou mayst behold,
When yellow leaves, or none, or few, do hang...

Тут у Шекспира как бы раздумье вслух: «Когда желтые листья – если они там есть – или остатки листьев...» – сквозь условность сонетного жанра прорывается живая интонация, косноязычное, мучительное рождение фразы. Кто, кроме Пастернака, мог это так перевести? «Когда из листьев редко где какой...» При всей элементарности и естественности этого выражения – «редко где какой» – оно ведь впервые вовлечено в стихи! Во всей русской поэзии его не сыщешь. И как точно это соответствует стиху Шекспира: *When yellow leaves, or none, or few...*

Или вот эти строки: «Во мне ты видишь бледный край небес, / Где от заката памятка одна...» След заката – след ожога – назван интимным, «женским» словом «памятка», и эта, как сказали бы англичане, *understatement* (недомолвка) делает свое дело: укол оказывается сильнее удара копьем.

Невозможно объяснить, что совершает Пастернак в своих переводах, но его работы пробивают сердечную корку читателя до самых артезианских глубин. Происходит то, чего, по выражению Вейдле, нельзя требовать «по сю сторону чуда». Потому что это уже *по ту сторону чуда*.

В заключение хочу высказаться по поводу одной теоретической ошибки, которая снова и снова повторяется в критике переводов. Замечательный переводчик В. Левик, разбирая переводы шекспировских пьес, приходит к выводу, что Пастернак «изменил стиль Шекспира». Интересно, что Маршаку – антиподу Пастернака в переводе – предъявляется в точности такое же обвинение: «Сонеты Шекспира в переводах Маршака – это перевод не только с языка на язык, но и со стиля на стиль» (М.Л. Гаспаров). В обоих случаях подразумевается, что стиль оригинального автора – это такая вещь, которую можно автоматически перенести в английский на русский. На самом деле это не так. Поэтический стиль оригинального автора тесно связан с его материнским, родным языком – краткостью или долготой слов, флективностью или аналитичностью грамматического строя, наличием тех или иных лексических пластов и другими факторами. Воспроизвести его в другом языке невозможно. Можно лишь уловить *главные инварианты* стиля автора и постараться их сохранить в переводе. Но стиль как таковой каждый раз нужно заново создавать в родном языке. Так что перевод всегда есть «перевод со стиля на стиль». Здесь не вина переводчика, а осознанная необходимость.

Приведем пример. Концовка сонета 73 по-английски: *This thou perceiv'st, which makes thy love more strong, / To love that well which thou must leave ere long*. Буквально: «Ты видишь это, и это делает твою любовь сильнее, дабы любить то, что ты должен (должна) вскоре покинуть». Этот сухой, «логический» синтаксис естественен для английского языка, но не для русского. Переводчик обоснованно «изменяет стиль», находя его русский эквивалент, способный выразить то же движение души: «И, это видя, помни: нет цены / Свиданьям, дни которых сочтены». Мудрость Пастернака-переводчика в том, что, даже меняя слова и синтаксис, он сохраняет грустную логику-арифметику оригинала, вводя в текст бухгалтерские мотивы «цены» и «счета». Стиль изменен, но поэтическая суть осталась той же.

Аналогичный пример – концовка следующего сонета 74: *The worth of that is that which it contains / And that is this, and this with thee remains*. В буквальном переводе: «Ценность этого в том, что оно содержит, а оно есть вот это самое, и это остается с тобой». Опять та же игра в схоластику. Стиль, воспроизвести

который по-русски нельзя, он чужд строю русского поэтического языка. Пастернак и здесь ближе всех к духу и стилю оригинала: «А ценно было только то одно, / Что и теперь тебе посвящено». Даже шекспировское *перетактование* на одних и тех же словах (*that* повторяется три раза в двух строках, *this* – два раза) не пропало, но отразилась в звуко-смысловых повторах перевода: «*только то одно*», «*что и теперь тебе посвящено*».

Пушкин писал, что следить за мыслью гения есть уже высокое наслаждение. Читать гениального писателя в переводе другого писателя того же масштаба – значит следовать за двойной нитью мысли – автора и переводчика – нитью, переплетенной, перевитой, как хромосома.

Переведенное стихотворение есть дитя, у него двойная наследственность. Как это происходит? Переводчик смотрит на красоту оригинала, влюбляется в него – и по закону страсти, по закону неизбежного Эроса стремится им овладеть. Рождается стихотворение, в котором мы с умилением узнаем черты обоих родителей. Иногда говорят: переводчика не должно быть видно, он должен стать прозрачным стеклом. Но дети не рождаются от прозрачных родителей: чтобы зачать ребенка, нужны создания из плоти и крови.

Апрель 2009

Приложение

СОНЕТ 66

Tired with all these, for restless death I cry:
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly (doctor-like) controlling skill,
And simple truth miscalled simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

COHET 73

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou seest the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west,
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
In me thou seest the glowing of such fire
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed whereon it must expire,
Consumed with that which it was nourished by.
This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well which thou must leave ere long.

«Измерять не число слогов, но время»

Английский героический куплет в передаче И. Бродского

Хромай, как он хромал,
Божись божбой, которой он божился.
Он черное носил – и ты носи...
Р. Грейвз. Чтоб мертвых воскрешать

Среди русских поэтов – мастеров поэтического перевода – Иосиф Бродский занимает особое место благодаря не только яркому таланту, но и необычной судьбе, сделавшей его активным участником как русского, так и американского литературного процесса. Объем переводческих работ Бродского не очень велик, он составляет один скромный том*, – но и не мал, особенно если учитывать его автопереводы на английский язык, а также опыт активного соавторства в работе английских и американских переводчиков его поэзии. Отношение Бродского к искусству перевода было в высшей степени пристрастным**. Он не считал его второсортным ремеслом, наоборот, подчеркивал, что на переводах стоит вся мировая литература (переводы Библии и т. д.). Он считал, что это занятие всегда на грани невозможного и уже в этом его патент на благородство. Бродский также полагал, что при переводе обязательно следует сохранять рифмы, размер и другие формальные особенности оригинала.

Анализ переводов Бродского дает возможность увидеть, как работали его теоретические принципы на практике; он также поучителен и сам по себе. Если «следовать за мыслью великого человека есть наука самая занимательная» (Пушкин), то, разбирая

* *Бродский И.* В ожидании варваров. Мировая поэзия в переводах / Сост. А.А. Пурин. СПб., 2001.

** Переводческие принципы Бродского проанализированы в ст.: *Полухина В.И.* Бродский-переводчик // Полухина В.И. Больше самого себя. О Бродском. Томск, 2009. С. 293–299.

перевод, мы следуем одновременно за мыслью двух выдающихся людей (при условии, что таковы и автор оригинала, и переводчик), что занимательно вдвойне. В этом эссе мы обратимся к переводам из Джона Донна – поэта, сыгравшего исключительную роль в творческой биографии Иосифа Бродского. Из семи стихотворений Донна, переведенных Бродским, пять взяты из «Песен и сонетов»: «Прощание, запрещающее грусть», «О слезах при разлуке», «Посещение», «Блоха» и «Завещание». Любовная лирика Донна, собранная в цикле «Песни и сонеты», отличается необыкновенным богатством ритмов и строф – эта сторона его поэзии оказала на Бродского сильнейшее влияние. Он даже говорил (отчасти лукавя): «Единственное, чему я у Донна научился, – это строфика»*.

Два других стихотворения, переведенных Бродским: «Шторм», относящееся к жанру стихотворных посланий (*verse letters*), и «Элегия на смерть леди Маркхэм», относящееся к жанру погребальных элегий (*epicedes and obsequies*), написаны астрофической формой, попарно рифмованными двустишиями. Такие двустишия пятистопного ямба с мужскими окончаниями имеют в английской поэзии название «героические куплеты» (*heroic couplets*). Впрочем, иногда этот термин приберегают лишь для двустиший, синтаксически замкнутых и изолированных друг от друга. У Донна не так: его двустишия обычно разомкнуты и избилуют переносами; тем не менее мы будем называть их героическими куплетами, употребляя этот термин в его расширенном значении. Двустишия по объему составляют более половины поэтического наследия Донна, ими написаны все сатиры, все элегии, включая погребальные, философские поэмы «Годовщины», а также большая часть стихотворных посланий. Проблемой передачи героического куплета в русских переводах Бродского мы и займемся в первую очередь.

Первое, что бросается в глаза: для передачи по-русски английского пятистопного ямба Бродский выбирает шестистопный ямб с цезурой – александрийский стих. Момент выбора особенно рельефно продемонстрирован в первом двустишии «Элегии на смерть леди Маркхэм», здесь первая строка: «Смерть – Океан, а человек – земля» – есть пятистопный ямб, а вторая: «Чьи низменности Бог предназначает для» – уже шестистопный, и этот шестистопный размер закрепляется и выдерживается до конца стихотворения.

* Бродский И. Большая книга интервью / Сост. В. Полухина. М., 2005. С. 126.

Выбор шестистопного ямба – неожиданность, ведь у каждого размера есть свой семантический ореол. В английской поэзии шестистопник чрезвычайно редок, в то время как во французской классической поэзии он преобладает. Происходит как бы географическое недоразумение – ехали в Англию, а попали во Францию. Если мы рассмотрим историю перевода английской поэзии в России, то убедимся, что передача английского пятистопного ямба шестистопным размером была обычным делом в XVIII в.: так А. Сумароков переводит «Гамлета», Н. Карамзин – отрывок из «Виндзорского леса» Поупа. Это было вполне объяснимо как уже сформировавшейся в русском классицизме привычкой к александрийскому стиху, так и «теснотой» английских слов, не уместящихся при переводе в пяти стопах русского стиха. Подобная традиция «офранцузивания» английской поэзии отчасти сохранилась и в XIX в.: шестистопным ямбом с цезурой переводили сонеты Шекспира В. Бенедиктов, Н. Гербель, К. Случевский и другие. И даже в XX в. случались ее рецидивы, пример – «Дон Жуан» в переводе Г. Шенгели. Но в целом возобладали принципы точного перевода, сформулированные Н. Гумилевым*; стало ясно, что стихотворный размер является не только формообразующим, но и смыслообразующим элементом стихотворения. Переводить английский пятистопный ямб александрийским стихом – значит отсылать читателя к совершенно иной традиции – Расина и Мольера, Гюго и Эредиа.

И вот Бродский делает именно это. Переводит Донна «посумароковски». Как уже давно не положено, не принято. Как к этому отнестись? Воспринимать такой выбор как промах или случайность было бы с нашей стороны опрометчиво. Разберем по пунктам, какие в таком решении минусы и плюсы. В одной строке английского пентаметра с мужским окончанием 10 слогов. По-русски героический куплет принято переводить, соблюдая правило альтернанса, чередуя мужские окончания с женскими. Это нам дает в среднем 10,5 слогов, т. е. превышение на 5% в сравнении с оригиналом. Шестистопник с мужскими окончаниями, который выбирает Бродский, содержит 12 слогов, превышение на 20%. Разумеется, это дает возможность полнее передавать содержание оригинала. Строка Донна чрезвычайно насыщена. К ней вполне применимы слова Б. Пастернака: «Сжатость английской фразы – залог ее содержательности, а содержательность – порука музыкальности, потому что музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между звучанием

* Гумилев Н.С. [Переводы стихотворные] // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Сост. Г.М. Фридлендер. М., 1990. С. 69–74.

и значением»*. На эту музыкальность в высшем значении слова с самого начала настроился Бродский. Разумеется, он не первый решал подобную проблему. Все переводчики Шекспира (например) поневоле сталкивались со знаменитой лаконичностью английской речи, «позволяющей в одной строчке английского ямба охватить целое изречение, состоящее из двух или нескольких взаимно противопоставленных предложений»**. Для того чтобы передать эту синтаксическую гибкость английского стиха, Бродский решил пойти против установившейся традиции – ценою любых потерь сохранять размер и ритм английского пентаметра – и вернуться к уже архаическому методу замены его на шестистопник (александрійский стих). Как же он не побоялся «французского акцента» в своем переводе?

Все дело в том, что он решил построить перевод на одних мужских рифмах. А это сразу в такой степени настраивает ухо читателя на английский лад, что пересиливает даже инерцию шестистопного ямба – ведь александрійского стиха на чисто мужских рифмах не бывало ни во французской поэзии, ни в ее русских переводах. Так, одним простейшим приемом Бродский преодолевает французский семантический ореол размера и делает его английским. Бродский вообще принципиально стоял за использование только мужских рифм в переводах английской метафизической поэзии. Он считал, что женские рифмы несут с собой водянистость и расхлябанность, что поэзия мысли должна звучать жестче***.

Для понимания сделанного Бродским выбора полезно прочитать его высказывания о поэзии Донна в интервью Игорю Померанцеву: «Он [Донн] был поэт стилистически довольно шероховатый. Кольридж сказал про него замечательную фразу. Он сказал, что, читая последователей Донна, поэтов, работавших в литературе столетие спустя, Драйдена, Попа и так далее, всё сводишь к подсчету слогов, стоп, в то время как, читая Донна, измеряешь не количество слогов, но время»****. Я не знаю, откуда взята эта фраза Кольриджа; но в любом случае она выглядит как собственная апология Бродского, нарушавшего размер оригинала

* Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака. М., 1990. С. 547.

** Там же. С. 551.

*** Подробней см. беседу с Олегом Мишутиним «Исполнишь волею моей...» в настоящем издании.

**** *Померанцев И.* Хлеб поэзии в век разброда: Интервью с Иосифом Бродским // Арион. 1995. № 3. С. 14–17.

в «Шторме» и в «Элегии на смерть леди Маркхэм»: важен не подсчет слогов и стоп, а *время*, т. е. ощущение длительности.

Следует учесть еще одну важную вещь. В том же интервью, пытаясь найти русский эквивалент стилю Джона Донна, Бродский называет имена русских поэтов XVIII в.: «...это такая комбинация Ломоносова, Державина и, я бы еще добавил, Григория Сковороды...» Переводя Донна шестистопником, размером Корнеля и Расина, – как это могли бы сделать в конце XVIII в., – Бродский тем самым дополнительно архаизирует его, разворачивает в сторону любимых им поэтов русского барокко.

В переводе «Шторма» Бродский сумел впечатляюще воспроизвести риторику Джона Донна, его интонацию, длинное дыхание периодов, стиховые переносы – анжамбеманы. Он даже заострил этот прием, разрывая фразы на предлогах (чего у Донна нет), например: «Иона! жаль тебя. Да будет проклят тот, / Кто разбудил тебя во время шторма. От / Больших страданий сон...» Или: «И дождь, как океан, что выпит был до дна, / Лился с небес. Одни, в каютах лежа без / Движенья, звали смерть, взамен дождя, с небес». На что похожа эта поэтическая дикция? На речь педанта-лектора, расхаживающего перед нами взад и вперед. Вот он сделал шесть шагов, дошел до конца строки, произнес «от» или «без», механически развернулся и продолжил фразу в следующем стихе. Шестистопный ямб с цезурой усугубляет, по сравнению с оригиналом, эту размеренную качку, впечатление лекции или урока.

Бродский также заострил и усилил, к вящему успеху своего перевода, некоторые пассажи Донна. Например, в оригинале буквально сказано: «Англия, кому мы обязаны всем, что мы есть и что у нас есть» (*England to whom we owe what we be, and have...*). Бродский вводит образ ростовщика:

Английская земля, что души и тела,
Как в рост – ростовщики, нам только в долг дала...

Он не смущается вставить и более рискованный образ, если подвертываются случай и рифма. Так строки 55–56 про такелаж, «рвущийся, как перетянутая дискантовая струна» (*snapping, like too-high-stretched treble strings*), он переводит так:

А дряхлый такелаж,
Казалось, в небесах читает «Отче наш».

И наоборот: то, что ему показалось разжижением мысли, он опускает, например строки 11–12 про перемены судьбы, которые

никто не может предугадать (*For, Fates, or Fortunes drifts none can soothsay, / Honour and misery have one face and way*).

Некоторые места, которые ему не удается до конца расшифровать, он заполняет по интуиции, делая своего рода переводческие конъектуры. К таким трудным и не понятым переводчиком местам относится самое начало послания, его первые восемь строк (что уже отмечалось И. Шайтановым*):

Thou which art I – 'tis nothing to be so –
Thou which art still thyself, by these shalt know
Part of our passage; and a hand or eye
By Hilliard drawn is worth a history
By a worse painter made; and, without pride,
When by thy judgement they are dignified,
My lines are such. 'Tis the pre-eminence
Of friendship only to impute excellence.

В переводе И. Бродского:

Ты, столь подобный мне, что это лестно мне,
Но все ж настолько «ты», что этих строк вполне
Достаточно, чтоб ты, о мой двойник, притих,
Узнав, что речь пойдет о странствиях моих, –
Прочти и ощутишь: зрачки и пальцы те,
Которы Хилльярд мнил оставить на холсте,
Пустились в дальний путь. И вот сегодня им
Художник худших свойств, увы, необходим.

Главные моменты расхождения: у Бродского автор послания скромничает, сравнивая себя с известным миниатюристом Николасом Хильярдом и называя себя «художником худших свойств»; а у Донна он ценит себя не ниже Хильярда, каждый мазок которого стоит обширных полотен иных живописцев. Совершенно не передана в переводе заключительная сентенция Донна: «Привилегия дружбы – приписывать другу все совершенства» (*'Tis the pre-eminence / Of friendship only to impute excellence*). И конечно, в оригинале нет намека на русский каламбур: «художник от слова худо».

Присмотревшись, можно даже догадаться, откуда произошли некоторые ошибки: «чтоб ты, о мой двойник, притих» возникло из неправильно понятого слова *still*: *Thou which art still* – не «ты,

* Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. 1998. № 6. С. 3–40.

который притих...», а «ты, который по-прежнему...»; *history* было воспринято как «история, рассказ», в то время как здесь оно означает «картина на историческую тему». Эти и другие недоразумения объяснимы тем, что Бродский к моменту своего отъезда из России еще не владел в совершенстве английским языком. Но как же лихо, ведомый своей фантастической интуицией, проносится он над рифами и мелями оригинала! Его стихи, даже помимо заключенного в них смысла, обладают какой-то убедительной, гипнотической силой. Таковы две заключительные строки перевода:

Столь страшен этот шторм, столь яростен и дик,
Что даже в мыслях грех воззвать к тебе, двойник.

Какова связь между яростью шторма и грешностью вызывания к другу (или к Господу), как ни вдумывайся, остается не вполне понятным. В оригинале здесь остроумная, но трудно переводимая игра: «Так свирепа эта долгая ярость (стихий), что, хотя я голодаю по тебе (тоска в разлуке сравнивается с голодом), я тебя не хочу (намек на тошноту от качки)»*.

Сходным образом можно проанализировать перевод «Элегии на смерть леди Маркхэм». Здесь также умело воспроизводится длительность донновской строки, вмещающей два или три сопоставленных или противопоставленных тезиса. Здесь нет переносов на предлоге, зато есть не менее резкий перенос на отрицательной частице «не»: «Опровергая сим ту ересь, будто не / Способен нежный пол на дружбу...»

Что касается точности передачи смысла, то она почти всюду на высоте. Притом что, как и в «Шторме», встречаются прекрасные «отсебятины». Так, в шестой–восьмой строках оригинала говорится: «Тогда наша земля извергает воды (слезы жалости), тогда наши воды, которые над твердью (слезы, которыми наша душа оплакивает свои грехи), приобретают солоноватый вкус...» В переводе здесь появляется носовой платок и рождается впечатляющий, хотя и отсутствующий у Донна, образ:

Тогда и материк потоки скорбных вод
Рождает из себя; тогда и небосвод
Клубится над землей, как скомканный платок
Рыдающей души...

* Вариант автора статьи: «Прощай! От этой качки так мутит, / Что и к стихам теряешь аппетит» (*Донн Дж. Стихотворения и поэмы*. М., 2009. С. 152 (Лит. памятники)).

Трудности возникают лишь в последней части элегии, в строках 45–48:

So much did zeale her conscience rarefie,
That extreme truth, lack'd little of a lye,
Making omissions, acts; laying the touch
Of sinne, on things that sometimes may be such.

Это место переведено у Бродского не очень внятно:

Так совести она простерла рубежи,
Что истине ума неоставало лжи,
Обмолвки чьи кладут легчайшую печать
Греха на вещь – чтоб вещь нам лучше различать.

Как понять, что «истине ума неоставало лжи»? Если вдуматься в непростую конструкцию оригинала, то возможны по крайней мере два истолкования:

1) примесь лжи (греха) к истине (праведности) придает человеку индивидуальность (ангелы лишены индивидуальности);

2) примесь страстей к чистому разуму улучшает (обостряет) способность суждения (бесстрастное суждение не может быть верным).

Обе мысли довольно тонкие и, по-видимому, справедливые, но далекие от оригинала. У Донна сказано, что «абсолютная истина, имеющая некоторые упущения» (*extreme truth... making omissions*) «представляется ей» (*acts*) «едва ли не ложью» (*lack'd little of a lie*). Или, говоря кратко: «Ревность до такой степени обострила ее совесть, что любая истина, которая не полна, казалась ей почти ложью»*.

Вот еще один пример, как непонятное место оригинала вызывает всплеск воображения у переводчика, который заполняет лакуну, опираясь на ключевые слова оригинала, в данном случае «истина» и «ложь»; сюда же можно прибавить и «печать», которой нет в оригинале, но есть *zeale* («ревность»), которую скорее всего переводчик понял во втором значении слова *zeale* («печать»).

Немногие ошибки и отклонения от оригинала не только не отменяют общей оценки переводов Бродского как конгениальных, но парадоксально подтверждают эту оценку: даже там, где он не может точно расшифровать мысль Донна, он компенсирует ее мыслью столь же интеллектуально напряженной, не оставляя в тексте перевода заметных лакун и провалов.

* Ср. комментарий в кн.: *Donne J. The Complete English Poems* / Ed. by A.J. Smith. L., 1971. P. 575.

В результате анализа творческий метод Бродского-переводчика вырисовывается перед нами таким образом: прежде всего он стремится усвоить себе интонацию поэта, поступь его стиха, его поэтические жесты. Затем выбирает такую форму стиха (размер, характер клаузул и цезур), которая наилучшим образом соответствовала бы этой поступи и интонации. Находит стилистические ориентиры в русской поэзии, нужные языковые регистры. Далее начинается собственно игра. Переводчик – не столько перекладчик слов и фраз, сколько актер в интеллектуальном театре. В данном случае в театре Джона Донна. Подобно артисту *commedia dell'arte*, он должен уметь, даже не имея готового текста, занять и покорить публику своей импровизацией.

Воспроизведение или воссоздание

О новых переводах «Евгения Онегина»

Всякое суждение о переводе классического произведения вольно или невольно отражает отношение критика к проблеме перевода. В предисловии к своей версии «Евгения Онегина» (1955) Владимир Набоков пишет: «Тот, кто желает перевести на другой язык литературный шедевр, должен выполнить лишь одну задачу: воспроизвести с абсолютной точностью весь текст и ничего, кроме текста»*. Но предписанная Набоковым задача невозможна ни теоретически, ни практически. Никакой английский текст не есть и не может быть точным воспроизведением русского – в силу тысячи причин. Кроме того, когда мы употребляем слово «текст», создается впечатление о линейной последовательности слов, подлежащих «воспроизведению», в то время как поэтическое произведение обладает огромным количеством вертикальных связей, – в чем его главное отличие от прозы. Воспроизвести в переводе «абсолютно точно» все горизонтальные и вертикальные связи невозможно. Тут действует абсолютный запрет, подобный принципу неопределенности в квантовой механике: «невозможно измерить одновременно импульс и координату частицы».

Поэтическое произведение нельзя *воспроизвести*, его можно только *воссоздать*. Для этого нужно быть поэтом – т. е. обладать воображением, живостью чувства и языковым чутьем поэта. Путь переводчика лежит между двух крайностей. Он стремится совместить почти несовместимое: точность и свободу, содержание и поэтическую форму оригинала, но прежде всего сохранить его естественность и первозданность. Он должен пройти по натянутому канату, но так легко и непринужденно, как если бы шел по твердому полу. В данном случае это особенно важно, ведь непринужденность – это сам воздух, которым дышит читатель

* Цит. по: Translation – Theory and Practice. A Historical Reader. Oxford Univ. Press, 2006. P. 384.

«Евгения Онегина». Как известно, легкость дается нам всего трудней; но нужно иметь в виду слова Йейтса:

Строку... хоть месяц мучь,
Но если нет в ней вспышки озаренья,
То ни к чему корпенье и терпенье.
Проклятие Адама

Наряду с художественным переводом, который ставит задачу познакомить читателя с литературным шедевром как таковым, передать весь комплекс заключенной в нем информации (не только фактуальной, но и эстетической), существует перевод буквалистский, иногда скромно называемый филологическим. Он не может служить ни чем иным, как комментарием к произведению: таков перевод Владимира Набокова, не сохраняющий поэтической формы оригинала. Генри М. Хойт в своем недавнем переводе «Онегина»* решил пойти по пути Набокова, т. е. пожертвовать рифмой ради буквальной точности, – но при этом, в отличие от Набокова, скрупулезно сохранив метрическую форму оригинала. На этом срединном пути он и попал в западню.

Переводчик прилежно копирует не только четырехстопный ямб оригинала, но и расположение клаузул, т. е. рисунок чередования мужских и женских рифм в онегинской строфе: *fmfm, fmm, fmmf, mm*. Данная схема у Пушкина есть прямое следствие рифмической схемы онегинской строфы, а также правила альтернанса, запрещающего ставить рядом два мужских или два женских окончания, если только они не рифмуются. Поэтому схема онегинской строфы *abab, ccdd, efte, gg* однозначно приводит к этой схеме клаузул. Одно является следствием другого. Как только переводчик начинает следовать данной схеме, в строфе оживает *призрак рифмы* и возникает сильнейшее рифменное ожидание, которое раз за разом обманывается. Например:

The lofty passion not possessing
To risk his life for sounds, he was
Unable iambs to distinguish
From trochees, struggle though we might (1.XII).

Иначе говоря, отсутствие рифм в принятой Хойтом схеме оказывается не нейтральным по отношению к тексту, а мощным минус-приемом, создающим комический эффект, совершенно

* *Pushkin* A. Eugene Onegin: A Novel in Verse / Transl. by H.M. Hoyt. Indianapolis, 2008.

здесь неуместный. Эстетическое воздействие «Онегина» неразрывно связано с той чудесной ловкостью, с какой автор, – ведя своих героев путями романа, рисуя разнообразные картины или непринужденно шутя, – одновременно подбрасывает вверх и ловит шарики рифм. Этот цирковой трюк сопровождает нас на всем протяжении романа; искусство жонглера безукоризненно, и мы не просто внимаем рассказу, но зачарованно смотрим на волшебную игру его рук. Перевод же Хойта производит впечатление работы клоуна, который упрямо, раз за разом бросает в воздух шарики и роняет их на арену, бросает и роняет.

Перевод Стенли Митчелла, выпущенный недавно издательством «Пингвин»*, насколько мне известно, заслужил положительные отзывы у русских читателей, читающих по-английски. Он, безусловно, встает в один ряд с лучшими переводами «Онегина» Арндта, Джонстона и Фалена. Но тут необходимо учесть, что каждый новый перевод классического произведения ставит перед его исполнителем все более тяжелую задачу не повторить то, что уже было найдено другими, – и это с каждым разом становится все труднее. Так, Пастернак, переведя за несколько месяцев «Гамлета» Шекспира, потратил затем вдвое больше времени на сверку с другими русскими переводами и устранение совпадений. Преодолевая эту трудность, Митчелл допустил в свой перевод полурифмы типа *face-peace, honour-demeanor, lesson-desolation*, позволившие ему уйти с проторенных дорожек. Это подчеркнуто осовременило его текст – хотя и сделало его более неряшливым; например, когда *Onegin* рифмуется с *taken* или *waking*. В своем предисловии Митчелл подчеркивает стремление «воспроизвести простоту, осязаемость и точность пушкинского стиха». Но точность Пушкина – не только точность описаний и эпитетов, но и точность рифм: более того, у Пушкина *точная рифма свидетельствует о точности смысла*.

Переводчик пишет в своем предисловии: «Я старался использовать современный язык, избегая как архаических, так и ультрасовременных оборотов». Впрочем, он не избег упреков в непоследовательности; обозреватель «Индепендент» написал: «Какой же это современный язык, если автор употребляет такие слова, как *morn, wondrous, beheld, thither*? Его перевод приятно читается, но, по-видимому, нужно честно признать, что язык Митчелла звучит старомоднее, чем русский Пушкина»**. Если эти

* *Pushkin* A. Eugene Onegin: A Novel in Verse / Transl. by St. Mitchell. L., 2008.

** Carol Rumens // The Independent. 2008. 24 Nov.

упреки верны, то я бы поздравил Митчелла с тем, что интуиция переводчика победила его принципы: перевести «Евгения Онегина» на «очищенный от поэтизмов» современный язык было бы катастрофой. Вся поэма Пушкина есть гениальная игра стилей – от классического до романтического, от утонченно светского до грубо простонародного: «Я классицизму отдал честь: / Хоть поздно, а вступление есть» (Гл. 7, LV); «В окно смотрел и мух давил» (Гл. 2, III) и т. д., и т. д. Это и делает «Онегина» в некотором роде конспектом русской литературы в целом, придает поэме ту многомерность, которая заставила Анну Ахматову воскликнуть:

И было сердцу ничего не надо,
Когда пила я этот жгучий зной...
«Онегина» воздушная громада,
Как облако, стояла надо мной.
Вереница четверостиший, VIII.

Перевод Митчелла, как правило, тем удачней, чем дальше он уходит от буквализма. Как в дзюдо главный принцип – «поддаться, чтобы победить», так в переводе главный принцип – «отойти, чтобы приблизиться». В начале письма Онегина к Татьяне нет слова «наивность», но Митчелл его вставляет, и получается хорошо:

I write to you – what more is needed?
What else is there that I could say?
It's in your power, I concede it,
To punish my naïveté.

Это прямее, выразительней, чем более точный перевод Фалена: «I'm writing you this declaration – / What more can I in candor say? / It may be now your inclination / To scorn me and to turn away...»

Сравнивая переводы Митчелла и Фалена, нелегко отдать пальму первенства тому или другому: одни места получились лучше у Митчелла, другие – у Фалена. Вот пример:

Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт! (Гл. 2, XL)

Perhaps some future ignoramus
(A flattering hope!), when I am famous,
Will point my portrait out and plead:
«This was a poet, yes indeed!»

В этом четверостишии первые две строки принадлежат Митчеллу, а вторые две – Фалену. Митчелл заканчивает предложение так: *Will point to my illustrious portrait / And say: now that man was a poet*. Рифма *portrait–poet*, на мой взгляд, сюда не идет – не потому, что она неточная, а потому что женская. Митчелл почти всюду соблюдает правило альтернанса, поэтому его внезапное нарушение здесь слишком заметно.

Не будучи английским «носителем языка», я не могу выносить окончательные суждения. Перевод Митчелла свеж и ярок, в нем много блестящих находок; но кое-где заметны «заплатки» из Фалена – и рифмы, и целые двустишья (например, концовка Посвящения, концовка строфы 1, XX). Язык Митчелла действительно звучит более современно; зато перевод Фалена в целом музыкальней, уравновешенней, интонация точнее следует пушкинской. Главное, подчеркивал он, «быть верным, в каком-то таинственном смысле, оригиналу»*.

Мой выбор в конечном счете склоняется к Фалену. Но хорошо, что появился еще один отличный перевод, и читатели сами могут сделать выбор. Замечательно, что интерес к «Евгению Онегину» не угасает в Англии и США, что делаются все новые попытки перенести «воздушную громаду» пушкинской поэмы в стихию английского языка. За английскими поэтами должок – ведь «Чайльд-Гарольд» и «Беппо» переведены на русский язык Вильгельмом Левиком виртуозно.

* *Pushkin* A. Eugene Onegin: A Novel in Verse / Transl. by J.E. Falen. Oxford, 1998. P. XXVI.

Сложная речь

Еще о метафизике

Поговорим о том, как поэзия достигает своей цели. Для начала надо бы условиться, какая у поэзии цель. Отговориться тем, что цели у нее отродясь не было, или свести к тавтологии («цель поэзии – поэзия») недостаточно. Предположим, что наиболее очевидная и универсальная задача поэзии – произвести некоторое впечатление на читателя. Кто с этим не согласен, может дальше не читать.

Указанная выше конкретная цель поэзии возникает из ее исконного предназначения – придать жизни, абсурдной и краткой, некий смысл и красоту. Или, говоря по-другому, открыть в жизни вышеупомянутые вещи. Придать или открыть – это уже схоластика, которая не меняет сути, лишь провоцирует разделение читателей на остроконечников и тупоконечников, которое нас сейчас не интересует. Это важно для религии, а не для поэзии. Потому что религия и поэзия – сестры-двойняшки, которые много веков жили вместе, а разошлись именно по этому признаку: религия делит человечество на части (например, на тех, кто разбивает яйцо с острого конца или с тупого), а поэзия нет.

В религии «верю–не верю» имеет абсолютный смысл, а в поэзии – условный, суггестивный. «Не верю!» – говорил режиссер, и это означало: ты меня не убедил, недоубедил, попробуй снова, по-другому. Поэт – артист, мастер, поэтому в его жизни огромную роль играют методы и приемы. Вы скажете, что без души они мало чего стоят, – допустим; но ведь и душа в поэзии ничего не стоит без метода – сколько вокруг душевных людей, совсем не владеющих искусством поэзии.

И вот здесь я подхожу к основному тезису статьи. Поэты по своим риторическим приемам, по отношению к языку делятся на два типа: говорящих просто и говорящих сложно – может быть, даже на три, если включить комбинированный тип, что бывает. Но старшим методом поэзии, изначальным, нужно признать именно сложноговорение.

Это представляется мне самоочевидным. Для нового содержания нужен новый язык: не вливают ведь новое вино в старые мехи. Чтобы вырвать человека из обыденности, нужна необычная речь. Первый, самый простой путь к сложности – избыточность, украшение, зашифровка. Типичный пример – кеннинг, основной поэтический прием скальдов.

Зарево зря зари,
За морем жди бойца.
Верь, я вернусь. Утри
Влагу горы лица.
XI в. Сьегарт

Можно было сказать и «влагу озер лица» – не в том дело. Важен сам принцип кодирования: одно слово заменяется на три, что порождает дополнительные образы ручья и горы; подобным образом китайское слово-иероглиф, состоящее обычно из простых графических элементов, привносит в стихотворение прирост смысла, – впрочем, воспринимаемый лишь при чтении; а если читать вслух – то лишь при дополнительной работе воображения, переводящего слова в иероглифы, затем разлагающего данные иероглифы на элементы и т. д.

Сложная поэзия вообще – китайская грамота, рассчитанная на тех, кто этой грамотой владеет. В непосвященном она может вызвать разные реакции: суеверное уважение, тупое отторжение или насмешливое передразнивание; но есть и еще одна типичная реакция – обезьянство всерьез, когда формальные поэтические приемы воспроизводятся в обыденной ситуации для повышения статуса высказывания. Взять, например, хрестоматийное: «производится пошив штанов». Легко видеть, что эта риторическая фигура представляет собой тот же кеннинг, в котором одно слово «шьем» кодируется двумя. Особенно много кеннингов мы находим в так называемой научной речи. Скажем, термин «нид» в скальдической поэзии означает хулительную песнь – не больше и не меньше. Что можно сделать с этим простым определением, показывает словарь терминов в недавно вышедшей книге «Поэзия скальдов»: «Нид – скальдический жанр... с содержанием, обусловленным выражением скальдом хулы в адрес соперника или врага». Здесь, как мы видим, одно слово «хулительный» заменяется на пять: «с содержанием, обусловленным выражением хулы». Впечатляющий пример научного кеннинга! Не хуже, чем влага горы лица!

Но сложное, как говорится, понятней им. Люди покупаются на кудрявое, и желающих «производить пошив штанов»

в конечном итоге оказывается не так уж мало. Над этим стоит задуматься. По-видимому, в основе лежит простейший и древнейший эстетический инстинкт человека – инстинкт украшения. Знаете, что мне представляется в первую очередь? Фантастические головные уборы майя, которые мы видим на их рисунках и иероглифах. Это и есть поэзия декоративного эффекта. Джон Донн вместо элементарного «Раздевайтесь, сударыня!» пишет:

Как душам – бремя тел, так и телам
Необходимо сбросить груз одежды,
Дабы вкусить блаженство...
На раздевание возлюбленной

Наш современник, русский поэт, несложную мысль – в октябре начинается сезон простудных заболеваний – изъясняет так:

Грипп в октябре всевидящ, как Господь.
Как ангелы на крыльях стрекозиных,
Слетают насморки с небес предзимних
И нашу околдовывают плоть.
Б. Ахмадулина. Вступление в простуду

Это и есть метафизический метод в чистом виде. Даже трудно представить, что Белла Ахмадулина в те, 60-е, годы еще не читала Донна.

Всякая метафизическая поэзия прежде всего декоративна (хотя не только); но не всякая декоративная поэзия метафизична. А лишь та, что требует известных усилий для своего разжевывания, ибо активно использует инструментарий науки, философии, богословия и т. п. Впрочем, если приглядеться, метафизическое кончетти (или концепт) не сводится к одной лишь функции украшения – в нем еще есть напоминание, расширение контекста высказывания. Например, строки Донна, обращенные к любовнице, напоминают о смерти, а строки Ахмадулиной про грипп – о существовании Бога и ангелов.

Итак, сложная поэзия служит для украшения наших бедных идей и чувств, а также для произведения эффекта и для подсовывания читателю твердой доски, на которой он мог бы поточить когти своего воображения. Все это – столь важные функции поэтической речи, исконные и фундаментальные, что простое высказывание в поэзии можно считать минус-приемом.

Я не касаюсь здесь нарративной, т. е. повествовательной, поэзии, берущей жалостливостью или увлекательностью рассказа; на мой взгляд, это жанр, более близкий прозе, по сути, укра-

шенная проза. Мы привыкли к музыке гомеровских гекзаметров, но попробуйте взять не метрический, а прозаический перевод «Одиссеи» и послушать его под фонограмму мерно шумящих, набегающих на берег волн – эффект будет почти такой же.

И я не говорю о поэтическом жесте, который так много значит: о том, как наш разряженный туземец гримасничает, подпрыгивает и машет руками, – это все чертовски важно, но уведет нас в сторону; я говорю только о его наряде, о поэтическом языке. Мода на украшения меняется. Скажем, у ренессансной публики в ходу были цветы, гирлянды, игрушечное оружие и мелкий античный товар вроде прекрасных богинь и рогов изобилия... Представьте же, как резко изменилась мода, когда пришли Донн и его соратники, украсившие свои шляпы ретортами, секстантами, циркулями и подозрными трубами – куда там бедным майя!

Возможно, кто-то обидится за Донна: дескать, а как же философская глубина? В подкрепление своих слов сошлюсь на Томаса Элиота, автора знаменитой статьи о поэтах-метафизиках: «Занимаясь самыми элементарными разысканиями в связи с “философией” Донна, я обнаружил полную невозможность сделать заключение о том, что у Донна были какие-то определенные убеждения. Создается впечатление, что в то время мир был наполнен осколками философских систем и люди вроде Донна просто подхватывали, словно сороки, разные блестящие фрагменты идей, попадавшие в их поле зрения, и вставляли их то там, то сям в свои стихи»*. Сравнение с сорокой подчеркивает здесь декоративный инстинкт поэтов, их тягу к украшениям и ярким безделушкам.

В России в конце XIX в. пользовались довольно скромным набором бабушкиных украшений, когда явились Бальмонт и Брюсов и предложили читающей публике полную коробушку экзотического товара: рондо и триолеты, Средневековые и Рим, Индию и царство пламенного Ра. Более традиционный Блок отколол другую штуку: завернулся в синий плащ, воздел магический жезл и стал производить на его конце искры и свечение. Метафизического тут еще ничего не было. Разве что у Бальмонта и других стали появляться субстантивированные прилагательные с большими претензиями: безглагольность, безбурность, или так: «Я – изысканность русской медлительной речи...» Тут примечательнее всего, что Бальмонт сравнил себя не с предметом – пусть даже самым неожиданным, – а со свойством. Отсюда уже рукой подать до пастернаковского: «Поэт никогда не существо,

* Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература. М., 2004. С. 529.

но условие для качества» («Символизм и бессмертие», 1913). Именно у Пастернака свойство отделиться от предмета и начнет, как тень у Шварца, самостоятельное существование. Откройте наугад переписку Пастернака: «Ни одно доказательство широты, спокойно верящей в будущее и не цепляющейся за частности, не оставляет меня безответным...» (письмо В.С. Познеру, 1 мая 1929 г.). Речь идет о верящей и не цепляющейся Широте с прописной, пожалуй, буквы. Абстракция является как действующее лицо; подобное было в средневековой аллегорической поэме и ожило в любовной лирике английских метафизиков, например у Марвелла:

Моя Любовь ни с чем не схожа,
Так странно в мир пришла она:
У Невозможности на ложе
Отчаяньем порождена.

В России метафизическая школа началась в 1916 г. со стихотворения «Марбург», в котором студент-философ (новый Хома Брут) рассуждает о любви... вот именно как студент-философ:

Я вышел на площадь. Я мог быть сочтен
Вторично родившимся. Каждая малость
Жила и, не ставя меня ни во что,
В прощальном значеньи своем подымалась.

Здесь ставится семиотическая проблема означаемого и означающего, разрешаемая в следующей строфе в пользу непознаваемости означаемого: «И все это были подобья». В трех строфах, начиная с пятой, появляется аллегорическая фигура старика Инстинкта, которому Пастернак приписывает различные мысли («и думал»), речи («твердил мне») и действия («вел меня мудро»). А под конец стихотворения, помните, появится еще аллегория Тоски, которая «пассажиркой скользнет по томам / И с книжкой на оттоманке поместится», а также Страсти, которая, «как свидетель, седеет в углу» (седеет, предположительно, от ужаса).

Вот это-то возведение абстракции в ранг активного и дееспособного субъекта представляется мне еще одной характерной приметой метафизического стиля. Ярко выявившись в стихах «отставного философа» Пастернака, этот прием имел разнообразное продолжение в русской поэзии – вплоть до нынешнего дня. Он служит (подчеркну!) к усложнению и украшению речи: инструментарий философа, используемый как реквизит поэта.

Простота, как мы уже отмечали, есть минус-прием по отношению к поэтической сложности; первыми, кто это осознал, были футуристы, вообще авангардисты, по преимуществу работавшие на минус-приемах. Украшения они заменяли минус-украшениями (какой-нибудь дырявой кастрюлей, рваным башмаком и т. п.) или простым актом обнажения-заголения. К сожалению, минус-приемы хуже комбинируются между собой, чем «плюс-приемы» (яблоки с грушами можно брать в разных пропорциях, в то время как отсутствие яблока мало чем отличается от отсутствия груши), поэтому они быстрее исчерпываются. А дальше приходится ходить по кругу и повторять собственные зады. Современный авангард цикличен; он похож на цветы, которые воруют с могил, чтобы снова продать. К счастью, многие покупающие того не ведают.

Метафизична ли метафизическая поэзия? Это – как понимать метафизику, т. е. «за-природное» (*греч.*). Если «за природой» – непознаваемое и невыразимое, то всякая настоящая поэзия метафизична, потому что в конечном счете стремится выразить именно это. Но если «за природой», как у Аристотеля, – умственное и логическое, то метафизическая поэзия в этом смысле, конечно, метафизична, ибо умственна, а в другом – кто же ее знает... Иначе говоря, разговор о метафизической поэзии есть разговор о приемах и средствах, а также о модных поветриях.

Кто установил у нас метафизическую моду? Бродский, вестимо; но до него уже и Пастернак, умевший «привлечь к себе любовь пространства». С неблагодарностью, свойственной иногда близким потомкам, Бродский как бы не замечает широчайшего метафизического горизонта пастернаковского «одомашненного» мира, называет его «поэтом микрокосма» (в интервью Давиду Бетеа). Кстати, в том же интервью Бродский рассказывает, как в молодости впервые прочитал в один год Ветхий и Новый Заветы, а также «Махабхарату» и понял, что метафизический горизонт иудаизма «гораздо уже» горизонта индуизма, который представлялся ему некими духовными Гималаями, «где за каждой грядой открывается новая гряда». Это возвращает меня к смыслу метафизического метода и принуждает к автокорректировке: конечно, тут не только «инстинкт украшения», но и тяга к сложности как таковой, тоже исконно присущая человеку. Я бы назвал это «притяжением леса». То есть наряду с боязнью леса, боязнью заблудиться в лесу существует (как знает всякий читатель сказок) и непреодолимое желание все-таки отправиться в лес и все-таки там заблудиться. Графически эта тяга к сложности выражается в головоломных орнаментах кельтов и мусульман, литературно – в безразмерных эпосах, перенаселенных предками

и героями. Бодлер писал о лесе символов, глядящих на нас «родными, ведущими» глазами. Лес утоляет какую-то сокровенную тоску в человеке, чащи и дебри скрывают поляну, до которой никогда не добраться, если не рискнуть углубиться в лесную глушь. А добраться обязательно надо... Кстати, знаете ли, что в первую очередь привлекало Бродского в Джоне Донне? Не содержание, а строфика; уйти от монотонных русских катренов, чтобы, как в лабиринте, заблудиться в громоздких разноstopных строфах.

Донна называли королем остроумия, *a monarch of wit*. *Wit* в данном случае означает не просто «ум» или «остроумие», а особую, необыкновенно высоко ценимую во времена Донна способность использовать эрудицию и ум для сопряжения далеких идей, для создания удивительных сравнений, для парадоксальных рассуждений и выводов. Донн (как я уже заметил однажды) был в первую очередь «другом парадоксов». Это именно то, чем восхищаются в раннем Пастернаке и Бродском, то, чего обычно не замечают в позднем Пастернаке, хотя оно есть и там – только краска положена тоньше, прозрачнее.

В наши дни типичный метафизический поэт, конечно, Белла Ахмадулина. Лишь у нее всякая абстракция, всякое субстантивированное свойство так усердно хлопочет по хозяйству и вокруг мировых проблем. Лишь у нее части тела и всякая утварь мира обладают такой автономностью, оставаясь в то же время демократической республикой равноправных сущностей, ибо все равны перед лицом госпожи Философии. «И я смотрю в судьбу варенья...» – потому что судьбы империи и так ясны. Потому что главное в поэтике Ахмадулиной – не плавность, не изящество музыкального росчерка, не эксперименты с рифмой, а беззаветная верность метафизическому приему.

Поэзия существует за счет развесивших уши. Прав был Джон Драйден (от которого и пошло выражение «метафизическая поэзия»), упрекавший Джона Донна за то, что его стихи не услаждают дамский слух галантными любезностями, а засоряют его философской тарабарщиной. Драйден не учел лишь одного: что дамам сие было лестно. И казалось еще галантнее.

Если же говорить не о метафизическом переливании из пустого в порожнее, которого в текущей поэзии хоть пруд пруди, а о тяжелой воде метафизики, которой не так уж много в этом пруду, то наивысшую концентрацию оной я нахожу в стихах Светланы Кековой. Новы не только сочетания ее концептов, но и многие из них в отдельности – например, образ смерти как полого шара с жесткой, трудно проницаемой оболочкой и нежной мякотью в «Стансах». Стихотворение кончается популярными у английских метафизиков образами сада и солнечных часов;

но все пропущено через родную («акмеистскую») поэтику зияний и метаморфоз:

...В своей дали туманной
ты озабочен тем, что мед течет из сот,
а смерть или любовь -- игра таких пустот,
что ты выходишь в сад, заросший валерьяной.

Где этот сад разбит? Чуть в стороне от Фив,
где царь Эдип бродил, где в месяце Авив
все небо в облаках, как потолок в побелке.
И проступают вдруг сырые пятна птиц,
и жизнь еще стоит на циферблатах лиц,
но кто, скажи мне, кто передвигает стрелки?

Здесь можно бы и закончить. Тем более что читателю теория ни к чему, а поэту – тем паче. Это как случай с известной сороконожкой, разучившейся бегать.

Чтобы несколько сгладить сухость предыдущих рассуждений, обращаюсь к материалу более экзотическому и даже курьезному. В цитированном уже интервью Бродского есть рассуждение о евреях, у которых «в генах заложено читать справа налево... И вот каждый раз, когда ты читаешь, ты подсознательно пытаешься вывернуть строку наизнанку и проверить, все ли там верно». Так случилось, что как раз сейчас передо мной лежит книга сонетов, которой можно даже не учинять никакой проверки. Потому что эти сонеты и так – слева направо и справа налево – читаются одинаково: палиндромы. Называется книга «О купавы торк»*. Пафос палиндромических сонетов, как это ни парадоксально, максимальная простота. Но простота не из скромности или из каких-то идейных соображений, а – наоборот – от авторских амбиций. Ибо палиндромический сонет по природе своей не может быть иным, как сложным и затемненным. Следовательно, наисильнейший эффект и глубочайшее впечатление палиндром производит именно, когда он прост! «Чем он проще, – пишет автор книги Владимир Пальчиков, – тем больше удивляет, восхищает, чарует». Очаруемся же – хотя бы одной строфой:

– В окочур меня? – я не мруч: оков
кину вес, коли мило к севу ник.
– Во каков в логу угол! В-во каков!
Кипу тени дал в лад, и нету пик.

В око рос Коро

* Пальчиков В. О купавы торк: 100 новых палиндромических сонетов. М., 1999.

И еще одно авторское наблюдение в послесловии: «Сложность палиндромического сонета благородна – потому что она не наигранна. Потому что он, палиндромический сонет, такой от рождения, по “натуре” своей. Не то что некоторые иные стихи. Просты по содержанию до примитива, до убожества, а так хочется им казаться сложными, страсть как красивыми и “непонятными”! <...> А поэтому и простота их не благородная. Пошлая, подлая простота».

Это тоже – к вопросу о метафизическом.

«Исполнишь волею моей...»

Беседа с Олегом Мишутиным

– Григорий Михайлович, у Надежды Мандельштам есть такие строки: «Процесс работы над переводом прямо противоположен сочинению подлинных стихов. Я не говорю, конечно, о чуде слияния двух поэтов, как бывало с Жуковским или с А.К. Толстым, когда перевод вносил новую струю в русскую поэзию или переводные стихи становились полноценным фактом русской литературы, как любимая нами “Коринфская невеста”. Такие удачи бывают только с настоящими поэтами, да и то очень редко, а просто перевод – это холодный и разумный версификационный акт, в котором имитируются некоторые элементы стихописания. Как это ни странно, но при переводе никакого готового целого до его воплощения не существует. Переводчик заводит себя, как мотор, длительными, механическими усилиями вызывая мелодию, которую ему нужно использовать. Он лишен того, что Ходасевич очень точно назвал “тайнослышаньем”. Перевод – это занятие, противоположаемое подлинному поэту, созданное для того, чтобы предотвратить даже зарождение стихов». Не могли бы Вы прокомментировать это «обвинение»?

– В чем-то Надежда Яковлевна, несомненно, права. В результате «долгих механических усилий», т. е. «версификационного акта», родится не полноценное живое, а некое подобие, симулякр. Удавшийся перевод называют исключением из правил, и не без основания. Но ведь и удавшееся стихотворение – тоже исключение! Разве мало слабых или средних стихов даже у классиков? Другое дело – теоретические возражения против самой возможности перевода. Ведь переводчик сначала разрушает, а потом строит заново из материала другого языка. Какая ценность в этом «новоделе» и какое отношение он имеет к оригиналу? Давайте рассудим. Если стихотворение – чудо, возникшее от сочетания вот именно этих слов, незаменимых и единственных, то дело переводчика швах. Но если в стихах существует душа и она способна пережить «развоплощение» и вселиться в другое тело...

В «Третьей книге» Надежда Мандельштам цитирует слова мужа о «звучащем слепке формы», который предваряет написанное стихотворение, о его «внутреннем образе», который существует, когда слов еще нет. Если переводчику удастся прикоснуться к этому внутреннему образу – есть надежда, что может что-то получиться.

Я думаю, что резкие слова в адрес переводческого дела связаны еще и с обстоятельствами того времени. В начале 1930-х годов как раз начиналась великая кампания по переводу литературы всех народов СССР на русский. Это занятие стало отхожим промыслом людей, относившихся к переводу как к халтуре. Между прочим, сам Мандельштам изрядно потрудился на ниве перевода прозы: общий объем им переведенного значительно превышает объем всего написанного в прозе и в стихах. Стихи Мандельштам переводил редко. Но все-таки кое-что он перевел. Например, из Петрарки: «Как соловей сиротствующий славит / Своих пернатых близких ночью синей / И деревенское молчанье плавит / По-над холмами или в котловине...» Так что не только Жуковский и Толстой создавали шедевры перевода.

– Но, может быть, Надежда Яковлевна хотела сказать, что начало стиха и начало перевода имеют разные истоки? Что отличительную черту поэта составляет способность увидеть поэтическое, а в случае перевода это поэтическое изначально приносится другим поэтом?

– Во-первых, старая максима гласит, что книги делаются из книг. Всякий настоящий писатель заряжается не от так называемой жизни, а от литературы. Метод остается прежним: подслушать «и выдать шутя за свое» – у кого бы вы ни подслушали: у ночной тишины или у другого поэта. Скажут, что переводчик по рукам и ногам повязан оригиналом. Снова открываю ту же книгу Надежды Мандельштам и читаю отрывок из ее эссе «Моцарт и Сальери»: «Внутренняя свобода, о которой часто говорят в применении к поэтам, – это не просто свобода воли или свобода выбора, а нечто иное. Парадоксальность внутренней свободы состоит в том, что она зависит от идеи, которой она подчиняется, и от глубины этого подчинения». Вот слова Мандельштама о Чаадаеве: «Идея организовала его личность... подчинила ее себе всю без остатка. И в награду за абсолютное подчинение подарила ей абсолютную свободу». В этом – суть. В награду за абсолютное подчинение переводчику дается полная свобода. Иногда может казаться, что переводчик нарушает авторскую волю. Но это, как у Карло Гоцци в пьесе «Ворон»: верный слуга делает то, что непонятно даже его господину, – отрубает голову дареному соколу, убивает коня и т. д. Но все это делается во имя

господина, из высшей преданности ему. Вот еще пример. Пророк, которому ангел говорит: «Исполнишь волею моей», – носитель абсолютной внутренней свободы. Кстати, с этим связан кризис современной поэзии Запада. Там утрачен какой-то исходный импульс. Снова цитирую Н. Мандельштам: «В апокалиптические эпохи, когда берутся на учет все мысли и чувства людей, поэту не труднее, а легче сохранить внутреннюю свободу, чем в мирные периоды, когда на него воздействуют не насилием, а равнодушием и лаской». Именно это происходит сегодня в любой благоустроенной стране. Там на поэта действуют не насилием, а равнодушием общества или искусом мизерной журнальной похвалы. Отсутствие серьезных возбудителей лишает поэта энергии сопротивления.

Так и в нашей переводческой практике. Трудно ожидать, что при переводе какой-нибудь ерунды возникнет замечательное произведение. В эпоху «великой дружбы народов» основная масса шедших из республик стихов была идеологически проверенной и одобренной на местах ерундой. Как следствие, индустрия переводов в целом заслуживала только такой оценки, которую дала ей Надежда Мандельштам. Но когда одаренный человек берется за перевод великого поэта, то, если он и не сравнивается в силе с оригиналом, все равно его попытки находятся в зоне культуры. Сошлюсь на Поля Валери: «Величайшее искусство – это такое искусство, подражания которому оправданны, законны, допустимы и которое ими не уничтожается и не обесценивается, равно как и они им». Переводчик, «перелицовывающий старье», как правило, больше художник в самом высоком смысле слова, чем заядлый авангардист. Я хочу привести еще одну мудрую мысль Валери: «Исключительное пристрастие к новизне знаменует упадок критической мысли, ибо судить о новизне произведения – самое легкое дело». Бежать за новизной и есть самое механическое занятие (в терминах Надежды Яковлевны). Простой перебор вариантов с выбором, что почудней. Кстати, новизна при этом получается относительной, в пределах эрудиции автора. А поскольку эрудиция новаторов ограничена, они по большей части изобретают велосипеды. Мне кажется, таково творчество большинства футуристов, авангардистов и других «первопроходцев».

Иное дело – воскресить на родном языке чужое слово. Передать таинственный нерв стихотворения, найти золотую середину между тысячью кипящих в мозгу возможностей, сделаться устами другого – и не потерять самого себя. Пройти по тонкому канату вкуса, не перегнувшись ни в какую сторону. Вот задача, которая требует величайшего умения, величайшего

художественного чутья. И за все старания – редкие удачи и нередкие провалы. А чаще всего – полуудачи, которые еще обиднее провалов.

– Говорят, что мы не знаем, хорош ли был как поэт Расул Гамзатов. С его произведениями мы знакомы только по переводам, сделанным двумя переводчиками, с которыми он постоянно работал. Известно, что в оригинальном тексте песни «Журавли» строка «Мне кажется порою, что солдаты...» звучит так: «Мне кажется порою, что джигиты...» Переводчик сделал из этого текста стихи, ставшие почти народными. Так можно ли все-таки из, условно говоря, плохого стихотворения сделать хороший перевод?

– Да, такие случаи бывали. Классический пример – пушкинские переложения из второстепенного английского романтика Барри Корнуолла. Например, «Заклинание»: «О, если правда, что в ночи, / Когда покоятся живые / И с неба лунные лучи / Скользят на камни гробовые, / О, если правда, что тогда / Пустеют тихие могилы, – / Я тень зову, я жду Леилы: / Ко мне, мой друг, сюда, сюда!» Это – стихи, импульсом к созданию которых послужило произведение другого поэта. Так бывает, когда душа обременена, а высказаться еще не может. Тогда чужая строка может сыграть роль родовспомогательницы. Но это не перевод, а стихотворение, написанное по чужой канве.

– Существуют ли какие-то особые «стихи переводчиков»? Иногда, читая оригинальные произведения поэтов-переводчиков, замечаешь некоторые черты, которые кажутся привнесенными в текст «оттуда», из другой поэтической культуры, из другой версификационной традиции.

– Так было всегда. Римляне учились у греков и перенимали их размеры. Или вот современный пример – Бродский, который из английской поэзии позаимствовал не только образцы строфики, но и многое другое. Помните «Посвящается Ялте», многочастное стихотворение, где история преступления рассказывается по-разному несколькими голосами?

– Если не ошибаюсь, главным «источником» этого стихотворения называют Фроста?

– Я бы сказал: не столько Фрост, сколько, во-первых, русская проза (Достоевского, например), а во-вторых, если говорить об английских влияниях, драматические монологи Роберта Браунинга. Его поэма «Кольцо и книга» состоит из монологов разных участников одного и того же судебного процесса, соучастников, свидетелей и жертвы преступления. Мне кажется, что влияние Браунинга здесь очевидно, но дурного в этом нет. Победителей не судят, им еще и спасибо говорят за то, что создано нечто, чего в русской поэзии прежде не существовало.

– Русский язык называют языком переводчиков. Под влиянием переводческой деятельности наших великих поэтов и писателей в XIX в. в русский литературный язык вошли многие обороты и конструкции, присущие, в частности, французскому языку, включая прямые кальки.

– Да, но эти конструкции пришли не только через стихи, но и через прозу. Русский литературный язык испытал сильное влияние французского. Из-за этого французско-русский словарь выглядит намного проще и логичней англо-русского. Много однозначных соответствий, языковых калек. В то время как, переводя с английского, мы каждый раз сталкиваемся с тем, что соответствующих выражений по-русски нет. Приходится выбирать между многими близкими, но в точности не совпадающими. А французские обороты зачастую идеально ложатся на русские.

– Можно назвать такие кальки, как «трогательный», «имеет место», «игра не стоит свеч» и т. д.

– Да, еще «впечатление» (*impression*), «быть не в своей тарелке» (*ne pas être dans son assiette*) и многие другие. Но галльские влияния составляют лишь один слой русского языка. Два других, которые играют не меньшую, а большую роль в «лица необщем выраженье» нашего поэтического языка, – «славянщина» и просторечие. Кстати говоря, Мандельштам считал, что в русском языке постоянно идет борьба византийства и народной, мирской стихии. Причем он полагал, что каждая победа мирского языка есть победа поэзии. Очень был настроен против византийства. Хотя сам, между прочим, на нем стоит. Без церковно-славянского элемента не было бы той самой «равномерной торжественности» языка Мандельштама, о которой писал С. Аверинцев как о главной примете поэтической дикции Осипа Эмильевича.

– «И море черное, витийствуя, шумит / И с тяжким грохотом подходит к изголовью...» «Витийство», «тяжкий», «изголовье» – вот навскидку примеры мандельштамовских «византизмов».

– Византийство связано и с возглашенным Мандельштамом эллинизмом русского языка. Ведь эллинизм пришел к нам в значительной степени через Библию, через Кирилла и Мефодия. Но у позднего Мандельштама есть сильное стремление к обмирщению языка, к более активному использованию просторечия. Его дикция становится куда менее эллинистической.

– «Выдавшие виды манатки на улице просятся вон»?

– В частности. Мне представляется, что если тот нормативный литературный язык, который образовался в прозе писателей XIX в. – Пушкина, Лермонтова, Тургенева и так далее

со всеми остановками, – считать, допустим, основным телом поэтического языка, то у этого тела есть два очень мощных крыла. Это церковно-славянский язык и язык, условно говоря, деревенский. Последний включает в себя диалекты, Даля, Некрасова и тому подобное. Вместе это и составляет то уникальное богатство русского языка, которое позволяет переводчику, черпая из разных слоев, справляться почти с любыми вызовами, с которыми он сталкивается, переводя поэтов разных эпох и стран.

– *Ну уж и с любыми?*

– «В той степени, в которой удастся». Так сказал один монах, когда его спросили, все ли предписания святой католической церкви он исполняет. Конечно, полноценно передать по-русски древнюю японскую поэзию, которая без зрительного ряда иероглифов не тождественна сама себе, нельзя по определению. И в то же время что-то убедительное удастся сделать даже и с японской поэзией.

– *Может ли переводчик поэзии не быть поэтом? Может ли хороший переводчик быть плохим поэтом? Допустим, Гаспаров. Впрямую он ведь поэтом не был? Стихов Гаспарова мы не знаем. Тем не менее его стихотворные переводы – образец высокой поэзии. Так?*

– Наверно, стоит определить, кого мы называем поэтом. Я думаю, что поэт в узком смысле слова (не говоря о тех, у кого «поэтическая душа») – это человек, который владеет словом, как художник – красками. Меня убеждает в том, что Гаспаров – поэт, не только вкус, чувство гармонии и словесная мощь его переводов, но и его сочинения в прозе. Его мысль движется, не теряя своей ясности, так высоко над уровнем обыденности, как это присуще поэзии. Более того, я чувствую в его книгах присутствие какой-то тайны. Это похоже на то, как образ О. Мандельштама воспринимается на Западе. Мне говорил Шеймас Хини, что стихи Мандельштама в английских переводах его «недовпечатлили». Но, продолжал он, прочитав «Разговор о Данте», я понял, что это – гениальный поэт. Гаспаров не писал так называемых оригинальных стихов, хотя в прозе и в переводах он был более оригинален, чем многие стихотворцы, написавшие километры. Тут особого рода смирение, точнее, скрытность... может быть, робость. У Пастернака есть стихи, которые называются «Определение поэзии»: «Это – круто налившийся свист, / Это – щелканье сдавленных льдинок. / Это – ночь, леденящая лист, / Это – двух соловьев поединок». Когда я был помоложе, я не понимал этих стихов. Мне просто не хватало жизненного опыта, чтобы понять. А теперь, мне кажется, я знаю, при чем тут «свист», откуда он взялся. Речь идет о смелости, которая нужна, чтобы заявить

о себе, чтобы вдруг свистнуть соловьем-разбойником в темном лесу жизни, когда вокруг и зябко, и страшно («ночь, леденящая лист»!). Только тот, кто найдет в себе смелость свистнуть в два пальца – да так, чтобы свист налил звуком до полной мощи, – только тот и станет поэтом. А то, что Пастернак переборол свою робость, я могу доказать другими его стихами. Вот строки из совершенно гениального стихотворения «Рослый стрелок, осторожный охотник...»: «За высоту ж этой звонкой разлуки, / О, пренебрегнутые мои, / Благодарю и целую вас, руки / Родины, робости, дружбы, семьи». В этом ряду слов самое неожиданное – «робость». В нем и смирение, и совесть, и все христианские, крестьянские добродетели. И все-таки поэт – тот, кто свою робость преодолевает и взлетает в небо, открывшись выстрелам охотников. Гаспаров или не мог, или не хотел ее преодолевать. Поэтому он остался тем, кем был, и отпечаток его собственного «я» надо искать между строк переводов и литературоведческой прозы. Особенно в «Записях и выписках».

– *Так может ли переводчик поэзии не быть поэтом?*

– Не может. Потому что увидеть стихотворение как целое, образовать его мысленный слепок, еще дозвуковой, потом найти звук, облечь его в живую размятую глину языка – это те же стадии, которые проходит в своей работе поэт. Единственное, чего не хватает переводчику (если он сам не пишет стихов), так это собственного рискованного «свиста».

– *Тогда можем ли мы сказать, перефразируя одного небезызвестного товарища: «Переводчик в России больше, чем поэт»? Переводчик – это поэт плюс еще что-то?*

– Плюс робость или моральный запрет, как я только что сказал. Недаром поэтов ценят выше на целый разряд. Они являются залогом несокрушимости народного духа и языка – в любых условиях. Они всегда говорят с нами, присутствуют в нашем сознании. Самые лучшие переводчики, например Лозинский или Маршак, конечно, не превосходят по значению для русской культуры ни Ахматову, ни Мандельштама, ни Заболоцкого. Но и их роль незаменима. Они держат открытыми окна национального сознания, не дают нам «угореть» в его густой самобытности. Они доказывают, что в поэзии все живы: и Гомер, и Данте, и другие. Что никто не умер, никто не умрет.

– *Так может ли хороший переводчик быть плохим поэтом? Правильно ли я понял, что, вообще говоря, не может, но некоторым недостает той самой смелости?*

– Или «чувства поэтической правоты», по выражению Мандельштама. Если человек понимает, что ему этого не дано в силу каких-то психофизических свойств, то он остается просто

хорошим переводчиком, актером, который здорово играет героев, но сам в драку не лезет.

– Григорий Кружков – «поэт, переводчик» или «переводчик, поэт»?

– Это два совершенно разных по окраске слова: одно – геройское, другое – почти монашеское. Судите сами. Я регулярно перевожу, иногда пишу стихи. Первое – склонность, привычка, судьба. Второе – навверное, инстинкт...

– Хорошо, сформулирую вопрос по-другому: как Вы сами себя определяете больше – как поэта или как переводчика?

– Мне кажется, я уже ответил. Многие пишут стихи. Некоторые посылают их в журналы. При царе Горохе за это еще платили. Зато сейчас можно вывесить стихи в Интернете, чтобы их прочли жители Антарктиды. Зачем? Сложный психологический вопрос. Вот переводить классиков – дело чистое.

– «Ах, восточные переводы, / Как болит от вас голова», – писал Тарковский. У Вас случай, как я понимаю, несхожий?

– Да нет, и у меня такое бывает. Вообще работать трудно. Письмо написать, и то порой намаешься – когда нет вдохновения и слова не клеятся. Часто приходится брать себя за шкуру, как зайца, и нести к столу.

– По количеству и качеству переведенного Вами не скажешь, что все это сделано из-под палки.

– Спасибо. Но скажу откровенно: я до сих пор не научился переводить. Так же как не научился писать стихи. Научился просто меньше робеть и меньше задумываться. Это – солдатская, взрослая привычка.

– Как Вы относитесь к советской школе перевода и к тому, что от нее сегодня осталось? Общепризнано, что советская, а до этого – российская школы перевода были одними из сильнейших. Как сейчас обстоит дело с поэтическими переводами? Есть ли школа, есть ли молодые, подающие надежды переводчики?

– Наверняка есть. Свято место пусто не бывает, я думаю. Хотя если посмотреть под углом того, что снимаешь с магазинной полки, то дело обстоит порой совсем грустно. Когда-то в переводе существовала довольно высокая конкуренция. Выпуская, скажем, «Потерянный рай» Мильтона, издатель должен был выбрать, печатать ли ему Штейнберга или, условно говоря, Василькина. Конечно, он выбирал перевод Штейнберга, преимущество которого очевидно для всякого, понимающего в поэзии. А сейчас издатель смотрит только на имя. Мильтона будут покупать? Будут. Шекспира будут? Будут. А какой это перевод – для них не так важно. Если переводчик малоизвестен, еще лучше. Чтобы напечатать старый перевод, нужно договариваться с наследниками,

платить им деньги. А чтобы напечатать новый, часто дилетантский, перевод, вообще не нужно платить. Автору достаточно удовлетворенного честолюбия. Он еще и спонсирует это издание. В результате мы сейчас снимаем с полки классических авторов в плохих переводах. В этом смысле ситуация ухудшилась.

В последнее время возникла еще одна тревожная история. На классиков XX в. распространяется новое правило о 70-летнем сроке авторского права. Представьте себе: какой-то графоман, считающий себя великим переводчиком, переводит, например, Элиота. Все поэмы, все стихотворения. Допустим, он умеет выбивать гранты. Он направляет в соответствующие организации убедительные письма и просит грант на издание Элиота, которого до этого переводили не полностью, не так и прочее. Получает его. Затем он договаривается с издательством, которое, пользуясь этим грантом, запрашивает исключительные права на Элиота и становится владельцем этих прав. Оно печатает Элиота в переводе Васькина, и все должны это потреблять. Неважно, что читать это невозможно. В то же время существующий перевод Андрея Сергеева становится фактически самиздатовским. Купить его уже нельзя, он не имеет права продаваться до... Элиот умер в 1965 г.? Значит, до 2035 г. замечательные переводы Андрея Сергеева оказываются под запретом. Ситуация нелепая. Разумеется, авторское право должно действовать при издании, скажем, «Гарри Поттера» и тому подобных книг, писавшихся с целью извлечения выгоды. Но стихи пишутся не для этого, и на них нельзя распространять подобные вещи. Не должно быть исключительного права на поэта. Это исключает соперничество в переводе и открывает дорогу халтуре. Вы получите стихи в версии не того, кто прочел, загорелся и создал шедевр, а того, кто за полгода до этого сообразил, заранее списался с тем издательством и договорился о правах. Уже не будет живого диалога в поэзии, как во времена Пушкина, когда любой мог перевести Байрона или Гюго. Представьте, что А.К. Толстому захотелось перевести «Гладиатора» Гейне: «И что я поддельною болью считал, / То боль оказалась живая – / О Боже, я раненный на- смерть играл, / Гладьатора смерть представляя!» Алексею Константиновичу сегодня было бы нужно затратить полдня, чтобы создать гениальный перевод, а затем еще несколько месяцев, чтобы списаться с немецким издательством, у которого права на Гейне, и через полгода получить ответ: «Извините, г. Мей уже купил исключительные права на этого поэта».

– Пусть лучше будет Булгарин.

– Или Булгарин. Мне кажется, что такая ситуация антикультурна в своей основе. Может быть, этот новейший казус

показывает, насколько вообще рынок враждебен поэзии. Она для него только товар. Особый, для чудаков и для колледжей. «Зачем нужна поэзия?» На Западе это популярная тема публичных лекций. Заслуженные, авторитетные мастера в Америке, в Англии, на континенте стараются все доходчиво объяснить, чтобы даже баскетболист понял. Я думаю, Пушкин делать бы этого не стал. Он бы удивился – «вот на!». В письме В. А. Жуковскому от 20 апреля 1825 г. читаем: «Ты спрашиваешь, какая цель у “Цыганов”? Вот на! Цель поэзии – поэзия, как говорит Дельвиг (если не украл этого)». И гордиев узел разрублен! Или вот еще я тут выписал из тетради Поля Валери «Живопись». Он решил сказать что-нибудь мудрое о живописи и начал такой фразой: «Назначение живописи неясно». Думаю, то же самое можно сказать и о поэзии. Тем более – о переводе.

Ясно одно. Мастерство переводчика не сводится к овладению профессиональными механическими приемами (хотя и они нужны). Возникает вопрос, как понимать себя во времени. Если считать, что нынешнее время – эпоха потери ориентиров и утраты ведущих идей, которые придают внутреннюю свободу поэту или переводчику поэзии, то, казалось бы, все плохо. Но если предположить, что имеющиеся сегодня негативные тенденции (разгул рынка, политическая несвобода и т. д.) рожают одновременно мощное противодействие по третьему закону Ньютона и силы этого противодействия растут, – то все замечательно, потому что сопротивление рождает то чувство правоты, которое только и может животворить творческие способности поэтически одаренного человека или человека с талантом переводчика. Без ощущения необходимости и осмысленности того, что делается, без ощущения цели больших мастеров не бывает.

На моих глазах поколение великих переводчиков сошло со сцены, а в следующих двух поколениях, пришедших на смену, на переломе времен произошли диффузные процессы, когда одни переводчики ушли в прозу (например, Асар Эппель), другие оставили перевод ради поэзии, третьи вообще оставили поле литературы. Естественно сделать на основании этого вывод, что мы живем в эпоху кризиса перевода. Добавить сюда многие причины экономического и социального порядка. В свое время великое предприятие – «Библиотека всемирной литературы» – дало очень мощный толчок переводческому делу.

Думаю, что русская переводческая школа действительно могучая; хотя перевод стоит на высоком культурном уровне и в других славянских странах – например в Польше, Чехии, Сербии, Словении, Хорватии. Там переводчики ставят перед собой максимальные задачи в отношении передачи формы, рифм

и всего звукового строя оригинала. Традиционно сильные школы перевода существуют в Германии и Голландии. О Франции и Италии я знаю меньше. А вот англичане и американцы, как ни странно, переводят хуже всех. Они выдумали себе моду передавать гармонические рифмованные стихи верлибром и упорствуют в этом заблуждении.

– *Как Вы оцениваете переводческую деятельность Бродского?*

– О Бродском можно рассказывать долго. Я внимательно читал его переводы, что отчасти было стимулировано нашими пересечениями. Мы переводили одни и те же стихи.

– *Донна?*

– Донна и Марвелла. Я мог бы рассказать о своем знакомстве с Бродским, о том, как оно произошло, если Вы запасетесь терпением.

– *Это было бы очень интересно.*

– Это случилось в 1992 г. В начале года я приехал на три месяца в Вашингтон, в Фолджеровскую шекспировскую библиотеку. В то время я работал редактором отдела поэзии в «Огоньке». Это отчасти послужило для меня предлогом, чтобы встретиться с некоторыми людьми, с которыми я очень хотел познакомиться. Это мне действительно удалось. Я познакомился тогда со Львом Лосевым – и по приезде домой напечатал в «Огоньке» первую большую подборку его стихов. Познакомился и с Томасом Венцлова, стихи которого я привез с той же целью, и они в переводе Александра Кушнера появились у нас в журнале. Что касается Бродского, то я при встрече с ним тоже в какой-то момент заикнулся: «А не дадите ли Вы что-нибудь для “Огонька”?». На что он на секунду замаялся, а потом сказал, как бы извиняясь: «Понимаете, я сейчас пишу мало. У меня есть некоторые дружеские обязательства, прежде всего перед ленинградской “Звездой”. То небольшое, что появляется, я отдаю им». Так что выцыганить у Бродского стихи для «Огонька» мне не удалось. Но это и не было моей целью. С Бродским мне просто очень хотелось познакомиться и поговорить. Один из моих коллег по журналу, побывавший до этого в Америке, дал номер телефона. И я позвонил из Вашингтона и сказал: «Я такой-то, приехал работать в Фолджеровскую библиотеку, потому что сейчас занимаюсь Джоном Донном и его современниками, перевожу и готовлю книгу». Он мне на это моментально ответил: «Мне это очень, очень интересно. Давайте обязательно встретимся». – Так он среагировал на имя Джона Донна. – «Я скоро должен буду на пару дней приехать в Вашингтон, на чтения, вот тогда и поговорим». (Он в то время исправлял должность поэта-лауреата при библиотеке Конгресса,

которая как раз находится в Вашингтоне. Два-три раза в год поэты-лауреаты должны выступать в этой Библиотеке, и как раз подходило время его выступления.) Но тут же он сам перебил себя: «Нет, знаете что, так будет неудобно. Все мое время в Вашингтоне расписано по часам. Получится суета. Давайте лучше Вы ко мне приедете сюда, в Массачусетс». Он тогда преподавал там в колледже. И я к нему действительно приехал. Ближе к концу своего срока пребывания в Америке наметил поездку по городам восточного побережья. Сначала побывал у Томаса Венцлова в Йейле (там я прожил два дня), а потом по плану должен был поехать в Массачусетс к Бродскому, а от Бродского – к Лосеву в Вермонт. Я не слишком подробно рассказываю?

– *Нет-нет, продолжайте.*

– Все-таки сокращусь. Думаю, подробности сейчас неважны. Короче говоря, я заехал к Бродскому, и мы часа два-три разговаривали. Потом у него был семинар, должны были прийти студенты. Я подарил Иосифу Александровичу какие-то книги со своими переводами. Он их во время разговора открывал, листал. Что-то, возможно, он уже до этого знал. Говоря о том, как надо переводить английскую метафизическую поэзию, он подчеркнул одно формальное отличие своих переводов от моих. Он переводил Марвелла и Донна на чистых мужских рифмах, в то время как я допускал и женские. Для него это было принципиально. Он считал, что женские рифмы несут в себе излишнюю сырость, водянистость. Что эту влажную стихию нужно выжимать из русского стиха. Звуковые сопли, которые ведут за собой и сопли стилистические, – то, против чего он очень сильно выступал. Английский стих в переводе должен звучать жестче. Пусть даже менее по-русски в каком-то смысле, если считать, что стилистическая доминанта русской поэзии – плавность, певучесть, гармония стиха. Я помалкивал, не возражал. Да и что тут возразишь, кроме того, что всякие рецепты в этом деле полезны ограниченно. Мы знаем, что и на чисто мужских окончаниях можно построить вялые стихи. И женские рифмы могут звучать энергично – за счет точности, синтаксиса и всяких других «гитик», которых, как известно, у науки много. Но все-таки, должен признаться, эти речи на меня произвели какое-то впечатление. И я этот принцип мужских окончаний использовал в дальнейшем – там, где это казалось уместным. Хотя и от женских рифм не отказался. Особенно в так называемом героическом куплете, когда рифма идет по системе *aa, bb, cc, dd*, т. е. рифмующимися двустигмьями, или в случае больших вещей (например, стихотворных посланий, которых много у Донна). Там все-таки более естественно работать на альтернансе, смене мужских и женских рифм. Это гибче пере-

дает движение мысли, устраняет ненужный стук. Да и не хочется обеднять рифменный ресурс стиха.

Бродский в своих переводах был свободен и щедр. Я видел его первые переводы из кубинских поэтов. Они метафизически намного насыщеннее, чем оригиналы. Это мне подтвердил Константин Азадовский, с которым они тогда работали вместе: то был первый для Бродского официальный заказ из издательства. Потом – переводы из Ричарда Уилбера, современного американского поэта. Они высочайшего качества, причем Бродский справился с большими техническими трудностями, в частности в строфике. (Надо сказать, что Уилбер отплатил ему добром за добро. Среди удачных переводов стихов Бродского на английский язык все в один голос называют сделанные Ричардом Уилбером. Даже те, которые считают, что Бродский по-английски звучит слабовато и в своих, и в чужих переводах.) Затем были его переводы с польского – из Галчинского. Польский язык он знал и очень любил польскую поэзию и культуру. А что касается переводов из Джона Донна, назову в первую очередь «Элегию на смерть леди Маркхэм» – это гениальная вещь.

Я уже упоминал, что на нескольких стихотворениях Донна и одном стихотворении Марвелла («Глаза и слезы») мы нечаянно пересеклись. Но не только. Помню, когда я подарил Бродскому свою детскую книжку Спайка Миллигана «Чашка по-английски», он заметил: «И этого я тоже переводил в Ленинграде...» Каюсь, я тогда решил, что он спутал его с Милном. Откуда было ему знать Миллигана, до 70-х годов почти неизвестного за пределами Англии? А Миллиган и Милн – звучит похоже, правда? Я не стал поправлять Иосифа Александровича, но остался в твердой уверенности, что человек ошибся. Ничего он не ошибся! Это доехало до меня через 14 лет, когда в «Хронологии произведений И. Бродского», составленной В. Полухиной, я прочел название его неопубликованной прозы, начинающейся словами: «Однажды, дважды и трижды на земле были джунгли...» Но ведь это начало сказки Миллигана «Лысый лев», которая как раз была в подаренной мной Бродскому книге! Значит, и тут мы совпали.

К теме «Бродский и перевод» я бы еще добавил проблему его автопереводов на английский язык. Всем известно, что переводить стихи может только *native speaker*, т. е. человек, для которого язык перевода – родной. Бродский заранее был в уязвимом, немислимом положении. Впрочем, взялся он за это дело не от хорошей жизни. Сначала он старался только объяснять, растолковывать, но этого оказывалось мало. В «Большой книге интервью» и в других книгах можно найти признания его переводчиков, что их совместная работа с Бродским фактически сводилась к сиде-

нию рядом с автором, который вел, направлял и предлагал варианты, а номинальный переводчик был лишь контрольной инстанцией. Но даже такая работа не могла его полностью удовлетворить, и он взялся сам переводить свои стихи. Мне кажется, что это косвенное свидетельство того, как он оценивал уровень поэтического перевода в англоязычных странах, тамошнюю тенденцию передавать букву, а не дух. Я понимаю его страдание. Сколько раз, желая рассказать не знающему русский язык человеку о каком-то нашем поэте, я был вынужден обращаться к опубликованному переводу и каждый раз испытывал чувство острого стыда. Обычно от автора (кто бы там ни был – Мандельштам, Пушкин или Бродский) остается пшик, а то и прямая карикатура. Притом что старательности много. Но можно ли на уровне арифметики передать ту высшую математику, которую представляет собой, скажем, вся «семантическая поэзия» XX в. (я использую термин наших литературоведов, которые так обозначили традицию, идущую от акмеистов). Она совершенно не выходит по-английски, потому что полифонию можно передать только полифонией, сыграть сложную симфонию на дудочке невозможно. А они видят и играют только верхнюю строчку партитуры. Очень старательно – но на дудочке.

– *Григорий Михайлович, иногда приходится слышать мнение, что стихи вообще не стоит переводить, что при переводе все равно получается другое произведение, что у желающих понастоящему узнать творчество зарубежных поэтов есть только один путь – выучить язык оригинала...*

– Позвольте мне процитировать человека, ни в чем таком не замеченного и, так сказать, лично не заинтересованного. Это замечательный русский критик, живший в Париже, Владимир Вейдле: «Переводить стихи нужно. Это высокий и счастливый труд – не в меру удачи, а в меру решимости, любви к нему и понимания его трудностей». А вот слова Иосифа Бродского: «Занятие переводом интересно само по себе, поскольку изначально перед тобой заведомо невыполнимая задача, а что может быть увлекательней, чем невозможное?»

Три эссе о поэтическом переводе

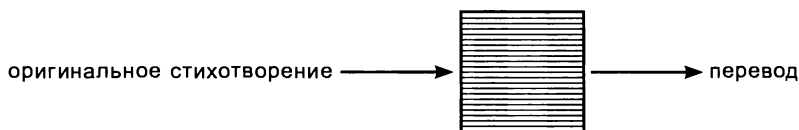
Перевод и квантовая механика

Дант может быть понят лишь
при помощи теории квант.

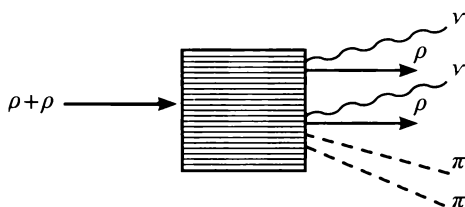
О. Мандельштам

Законы сохранения

Перевод стихов – довольно загадочный процесс. Что делается при этом в голове поэта-переводчика, это, так сказать, «вещь в себе». Мы знаем только, что был оригинал, получился перевод. Графически процесс можно изобразить так:



То, что мы заштриховали, – это классический «черный ящик», т. е. неизвестный механизм перехода из начального состояния в конечное. Будучи по своей «девичьей» профессии физиком-теоретиком, автор может засвидетельствовать, что точно так же начинается рассмотрение любого процесса в микрофизике. Например, столкновения двух протонов:



Посередине – снова «черный ящик», ибо детальной теории субатомных взаимодействий по сию пору не создано. Но значит ли это, что мы не можем сказать ничего достоверного о таких взаимодействиях и их результатах? И что при данном начальном состоянии возможно любое конечное?

Ответ физики однозначен: нет, не любое. Есть некие общие законы, которым должен подчиняться любой подобный процесс. Эти общие законы называются *законами сохранения*. Они носят фундаментальный характер и являются одним из трех китов, на которых стоит современная физика (два других – это теория относительности и квантовая физика).

Из законов сохранения главные два: закон сохранения энергии и закон сохранения импульса. Сколько угодно новых частиц может родиться при столкновении, но суммарная их энергия должна остаться равной сумме энергий столкнувшихся протонов. Не должен измениться и импульс – полное количество движения ни в числовом, ни в векторном выражении, т. е. ни по величине, ни по направлению.

Эти законы установила сама природа, а физики только догадались о них, проверили множество раз и учитывают во всех своих теориях и расчетах.

А теперь о поэтическом переводе.

Тут речь идет, конечно, не о законах природы, а о тех правилах, которые лежат в основе ремесла или, если хотите, искусства перевода. Но они столь же незыблемы, как и природные законы. И главные из них опять-таки можно назвать законами сохранения энергии и импульса!

Первое, что следует сохранить в художественном переводе, – это сила, энергия оригинала. Если хлесткий афоризм, если слово страсти или скорби будут переданы по-русски вяло, блекло, косноязычно, что изменится? Абсолютно всё! Остроумие станет плоскостью, нежность – наглостью, искренность – пошлостью. И все знаки текста изменятся на обратные. Большого предательства по отношению к оригиналу и вообразить невозможно. Слабый перевод никогда не может быть верен, это *a priori*, до всякого детального рассмотрения. Так, физик даже и не начнет рассчитывать вероятность какого-нибудь события, если увидит, что оно *энергетически невозможно*.

Итак, закон сохранения энергии оригинала.

Второе, что следует всячески оберегать переводчику, – это поэтический замысел автора. Ясно, что каждый отдельный элемент и оттенок смысла удержать нереально. Развоплотятся и заново воплотятся внутри «черного ящика», стихотворение должно сохранить основное направление движения, главный

импульс – равнодействующую всех смысловых импульсов и акцентов оригинала.

Итак, закон сохранения импульса.

Однако как закон сохранения энергии, так и закон сохранения импульса в переводе сохраняются не абсолютно.

Во-первых, неизбежно возникает *поправка на «неупругость»*. Подобно тому как в физике кинетическая энергия сохраняется полностью только при абсолютно упругом столкновении, так и в оригинале часть энергии оригинала обычно теряется. (Теряется она внутри «черного ящика», т. е. переводчика, – хотелось бы думать, что она идет при этом на увеличение его внутренней энергии и повышение потенциала.) Задача переводчика – максимально уменьшить потери на неупругость.

Во-вторых, это *поправка на «ветер и течения»*. Кинетические законы сохранения нарушаются и в том случае, когда движение происходит не в вакууме, а в некой среде, – приходится учитывать ее собственные движения, не говоря уже о трении. Так же и в переводе: вектор смысла сдвигается под влиянием таких факторов, как особенности языка перевода, личный стиль переводчика, его художественные установки. Переводчику остается только контролировать направление ветров и течений «внутри себя» и не допускать слишком большого дрейфа.

Соотношение неопределенностей

Первый, и притом неприятный, факт, с которым сталкивается всякий практик поэтического перевода, состоит в том, что всю информацию, заключенную в оригинале, передать в переводе невозможно. Стремление как можно точнее передать одну ее часть приводит к искажению другой части, дополнительной к первой. Потери неизбежны – в каждом случае необходим выбор, компромисс.

Возьмем, например, такую пару, как *значение и звучание*. Если рефрен знаменитого стихотворения Эдгара По *Bells, bells, bells* мы переведем как «Колокола, колокола, колокола», размер и мелодия будут безнадежно погублены. «Звон, звон, звон» больше подходит по звуку (по крайней мере, по длине звучания), но смысл все же не тождественен. «Бел, бел, бел» или «Бес, бес, бес» было бы почти идеально по звучанию, но бесконечно далеко по смыслу. По-видимому, из всех вариантов лучше выбрать компромиссный – «звон» (а смысловой сдвиг как-то скомпенсировать в других местах текста).

Другой пример конкурирующих элементов: значения *двух рифмующихся строк двустопишия или половин четверостишия*.

Вот стихотворение Блейка «О девственности Девы Марии и Джоанны Саускот», состоящее всего из четырех строк, и его перевод, принадлежащий В. Потаповой:

What'er is done to her she cannot know,
And if you'll ask her she will swear it so:
Whether 'tis good or evil, none's to blame.
No one can take the pride, no one the shame.

Содеяли с нею добро или зло?
Не знает сама, безмятежно чело.
И некому это поставить в укор:
Ничья тут заслуга, ничей тут позор.

Обратите внимание, как точно переведены две последние строки. *Blame* означает по-английски «укор», *shame* – «позор». Переводчик использовал представившуюся возможность и сохранил не только смысл, но смысловую рифму. Разумеется, это редкое везение, исключительный случай. В первом двустишии такого подарка нет, и пришлось выбирать главную для перевода строку. Выбрана первая – и переведена совершенно точно (лишь «добро» и «зло» перенесены сюда из третьей строки); но тут же возникла проблема с рифмой к «злу», и пришлось вводить «безмятежно чело», которого в оригинале нет. Конечно, это – артистическая, в высшей степени уместная отсбятинка, но, так или иначе, мы видим, что конкуренция уже начала действовать: приблизились в первой строке – отлетели по смыслу во второй.

Вообще-то (если уж раскрывать профессиональные хитрости) переводчик чаще начинает с конца. Вот характерный пример – Бернс, «Ночлег в пути».

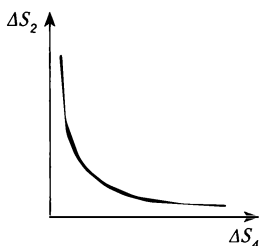
I bow'd fu' low unto this maid
And thanked her for her courtesie,
I bow'd fu' low unto this maid
And bade her mak' a bed for me.

Необходимость повторить первую строку в третьей как бы выводит их за скобки и создает конкуренцию между второй и четвертой строками. Чем точнее мы передадим четвертую строку («попросил ее постелить постель»), тем труднее точно передать вторую («и поблагодарил ее за любезность»). Маршак в своем переводе вполне оправданно берет за основу концовку:

Я низко поклонился ей,
 Той, что спасла меня в метель,
 Учтиво поклонился ей
 И попросил постлать постель.
 (And bade her mak' a bed for me.)

Заметим, что смысл второй строки не передан вовсе. (Правда, Маршак мастерски восполняет потерю, введя в третью строку слово «учтиво». Но это уже другой разговор – о способах компенсации потерь.) Если же, наоборот, попытаться в точности сохранить вторую строку, непременно стала бы «расплываться», уходить от оригинала четвертая: невозможно притянуть книзу обе чашки весов, не сломав коромысла.

Если смысловой сдвиг в n -й строке обозначить ΔS_n , то ситуацию можно графически изобразить так:



Такой график соответствует формуле гиперболы $\Delta S_2 \cdot \Delta S_4 = \text{const}$. Но ведь это и есть соотношение неопределенностей, вполне аналогичное физическому! Вспомним, как оно формулируется в квантовой механике. Нельзя одновременно измерить координату и скорость электрона; существуют дополнительные величины, точность определения которых подчиняется соотношениям типа $\Delta x \cdot \Delta p = \text{const}$.

Как видим, соотношение неопределенностей действует и в области художественного перевода. Здесь тоже существуют дополнительные (коррелирующие) величины: звучание и значение слова, смыслы рифмующихся строк и т. д.

Сходство это неслучайно. Вспомним, как объясняется соотношение неопределенностей с точки зрения эксперимента.

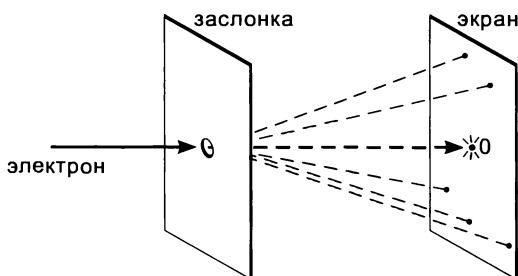
Инструмент, которым мы измеряем положение электрона, вносит возмущение в его движение. Именно поэтому чем точнее удастся зафиксировать его пространственные координаты, тем неопределенней становится значение его скорости. Точную и полную информацию о системе получить невозможно, если инструмент получения информации энергетически соизмерим с системой.

Но ведь перевод – тоже процесс передачи информации, в котором инструмент (язык перевода) соизмерим с системой (языком оригинала). Передавая – и тем самым фиксируя – значения одного параметра, мы вносим в систему возмущение, которое портит нам другие, сопряженные с ним параметры.

Анализ процесса измерения в физике однозначно приводит к квантовой механике, к понятию волновой функции. Точно так же анализ процесса перевода должен привести к *волновой теории перевода*. Стихотворение согласно этой теории должно описываться не как система с полным набором фиксированных параметров, но как «волновой пакет», несущий функциональное содержание стихотворения.

Игольное ушко перевода

Один из экспериментов, иллюстрирующих волновую природу электрона, состоит в следующем. Электрон пролетает через узкое отверстие в заслонке и регистрируется на установленном за ней экране.



Казалось бы, он должен попасть в точку O, лежащую на оси его движения, не так ли? Но опыт показывает, что электрон может попасть куда угодно! Предсказуема лишь вероятность того, что он попадет в то или иное место экрана.

Это происходит оттого, что, пролетая сквозь отверстие, электрон фиксирует свои координаты в плоскости экрана, и из-за этого, в силу соотношения неопределенностей, весьма неопределенной становится поперечная составляющая его импульса (и скорости).

Точно так же, проходя сквозь игольное ушко перевода, стихотворение может оказаться левее, правее, выше или ниже осевой линии. Таким образом, перевод – не что иное, как эксперимент, доказывающий *волновую природу стихотворения*. Не полный на-

бор всех измеряемых величин определяет его суть, не мертвый каталог, а функциональный образ, нечто вроде ф-функции в квантовой механике.

Аналогии между законами перевода и законами квантовой механики имеют глубокую подоплеку. Дело в том, что и физическое взаимодействие частиц, и перевод можно рассматривать как частные случаи универсального процесса передачи информации. Как по космическим лучам – результату физических взаимодействий – можно судить о процессах, происходящих в космосе, так по переводам – о процессах, происходящих в иноязычной литературе. И в обоих случаях действуют общие законы.

Предыдущие рассуждения относятся в основном лишь к поэзии – так же, как квантовая механика описывает прежде всего микрообъекты. Переход к макромасштабам сопровождается переходом от квантовых законов к обычной классической физике. Это заложено, между прочим, в самом соотношении неопределенностей, которое в более точном виде включает в себя постоянную Планка \hbar и массу m :

$$\Delta x \cdot \Delta v = \frac{\hbar}{m},$$

где x – координата, v – скорость.

Если масса m велика, то $\Delta x \cdot \Delta v$ стремится к нулю и квантовые эффекты теряют свое значение. Другими словами, тело с большой массой ведет себя классически, без квантовых фокусов. И лишь в случае малых масс сказываются специфические квантовые эффекты.

Роль массы в переводе играет *длина наименьшего автономно воспринимаемого элемента текста*. В стихах это поэтическая строка или полустрока, в прозе – период, абзац или глава. Если эта характерная величина мала, т. е. если текст имеет ярко выраженное «атомарное строение», – работает соотношение неопределенностей. Так обстоит дело с поэзией. Чем меньше длина строки, тем волновая природа стихотворения выражена резче. А в гекзаметре, например, где длина строки большая, квантовые эффекты ослаблены и легче передать дополнительные, конкурирующие элементы стиха. В прозе единицы текста еще массивней – там квантовые эффекты практически пропадают и на первый план выступают классические, ньютоновы законы перевода.

Долгое время культура Запада была излучающей, передающей, а культура России (и шире, Восточной Европы) – воспринимающей. Несмотря на отдельные примеры обратного воздействия (Достоевский, Толстой, Чехов), Россия в целом оставалась провинцией Европы; отбросим гонор и увидим, какое из этой причины истекает замечательное следствие для русской культуры. У нее обострились все чувства восприятия, необыкновенно развилась способность впитывать, усваивать новое. Отсюда и вес российской переводческой школы. На протяжении по крайней мере двух с половиной веков накапливая опыт перевода – сперва с немецкого (при Петре и Елизавете), потом с французского и, наконец, с английского, – она свои наивысшие достижения дала уже в советское время, ставшее парадоксальным образом эпохой расцвета переводческого мастерства в России.

Запад же, привыкнув к своей лидирующей культурной роли, наоборот, в известной степени утратил способность воспринимать чужое (не упражняющийся орган неизбежно слабеет). Вот почему, когда уже в нашем веке русская литература могла бы сделать какие-то полезные инъекции, в частности хиреющей мировой поэзии, препятствием для обратной связи стало, на мой взгляд, отставание Запада в теории и практике художественного перевода.

Славистика на Западе – надо отдать ей должное – сделала очень много (особенно когда у нас дома идеология почти полностью подавила литературоведение). Но, не имея широкой публики, оставаясь только наукой, она не могла породить школу перевода, эквивалентную российской. А для действенного обмена поэтическим опытом мало лишь филологических переводов. Нужны полнокровные поэтические тексты.

Так, например, инстинктивно потянувшись в 1960–1980-х годах к поэзии Пастернака, Мандельштама, Цветаевой, английские поэты оказались вынуждены на слово верить русистам, что «это хорошо», так как переводы в этом совершенно не убеждают. *Nothing comes across* (в переводе ничего не остается), – сказал Тед Хьюз, прочитав Мандельштама по-английски. И это сказано честно. Серебряный век и вся лучшая русская поэзия последующих десятилетий вплоть до наших дней остаются на Западе если не «затерянным миром», то «вещью в себе», недоступной для непосредственного, чувственного контакта, – его же способен дать только художественный перевод.

Но вновь раздается (и не только у них, но и у нас) старый вопрос: зачем нужен посредник-поэт, добавляющий «отсебятину»

в авторский текст, когда мы можем ознакомиться с тем, что буквально сказал автор?

И вновь на этот вопрос надо отвечать. Ибо время – это пыль, непрерывно оседающая, и даже абсолютно прозрачные вещи постепенно затуманиваются и опять нуждаются в прояснении.

Дело осложняется тем, что уходят, почти ушли великие мастера, «хранители огня» – старейшины нашего переводческого цеха, который целые десятилетия был, может быть, самым прочным островом русской поэтической традиции. Без Сергея Шервинского, Аркадия Штейнберга, Арсения Тарковского, Вильгельма Левики, Сергея Ошеров, Льва Гинзбурга, Юрия Корнеева, Эллы Линецкой, Сергея Петрова, Ефима Эткинда, Давида Самойлова (можно назвать еще многих) надломились и треснули какие-то несущие колонны, того и гляди, рухнет здание...

Пришла к концу «прекрасная эпоха» перевода, в общих датах совпавшая с жизнью коммунистического государства; по некоторым сложным соображениям (в том числе, престижа) режим сохранял этот оазис культуры – наряду с Большим театром и прочим. Говоря так, мы нисколько не хотим умалить ни достижений поэтов-переводчиков, ни их тихого сопротивления, ни доблестного самосохранения. (Впрочем, многие были уничтожены, как В. Стенич и Б. Лифшиц, многие отбыли каторгу, как А. Штейнберг).

Как бы то ни было, эпоха закончилась и можно уже писать ее историю. Но остается то, что было создано, – и не только в книгах; остается полубеспризорная традиция.

Остается и само это ремесло – потому что оно неизбежно.

Какова причина (*raison d'être*) переводов? – Та же, что и в любви: влечение к прекрасному. Это бессознательное чувство, проявление универсального Эроса, правящего миром. Как человеку, видящему прекрасный образ, недостаточно только любоваться им, восхищение постепенно переходит в стремление овладеть предметом восхищения, так и поэт, влюбляясь в чужое, но прекрасное творение, стремится сделать «не свое» своим, слиться с ним – и доказать свою силу, способность этим «не своим» овладеть. Агрессивный момент здесь безусловно присутствует. Но и момент подчинения. Овладеть – но и отдаться, добровольно умалив свою свободу.

Перевод есть акт любви.

Первое переведенное стихотворение запоминается на всю жизнь, как первая любовь. Это и приходит в том же возрасте, что первая любовь. И также внезапно, произвольно. Манит не только чужая мысль, но и чужой ритм, интонация. Так ставят голос, так настраивают внутренние лирические струны.

Издrevле стихи переводили по любви. Что подвигнуло римского повесу переложить на латынь задыхающуюся речь греческой (ионийской) поэтессы:

Кажется мне тот богоравным или –
Коль сказать не грех – божества счастливей,
Кто сидит с тобой, постоянно может
Видеть и слышать

Сладостный твой смех; у меня, бедняги,
Лесбия, он все отнимает чувства:
Вижу лишь тебя – пропадает сразу
Голос мой звонкий.

Тотчас мой язык цепенеет; пламя
Пробегаёт вдруг в ослабевших членах,
Звон стоит в ушах, застилает очи
Мрак непроглядный...

Лесбией ли вдохновлены эти строки Катулла или стихами Сапфо – кто ответит? Думается мне, что все же – не страстью к земной женщине, но любовью к божественным греческим стихам, от которых и пламя, пробежавшее по жилам, и звон в ушах, и мрак непроглядный...

Какую сторону ни возьми, любовное это дело – перевод, и только. Подумаем, в какие близкие, интимные отношения вступает переводчик с оригиналом. Никакой литературовед так пристально не взглянется в каждое слово, не прочувствует все его нюансы. Не зря говорится, что перевод – высшая форма прочтения.

Так знать – до родинки, до малейшего жеста, так ощущать можно только любя, только сроднившись с любимым существом.

И это не бесплодная любовь, ибо она рождает новое живое – стихотворение. Да, это в некотором роде «смешение» двух поэтов, но как интересно глядеть на это «смешение», узнавая в дитяти черты обоих «родителей» и в то же время – достоинство особой, самостоятельной жизни!

Эту метафору можно распространять бесконечно. Все, что присуще любви мужчины и женщины, все это можно увидеть и в переводе.

Самоутверждение, удалство. Не смутиться перед внешней неприступностью, добиться своего. Чем труднее цель, тем заманчивей. Как в сказке, допрыгнуть на коне до высокой башни, разгадать загадки, справиться с невыполнимой задачей.

«Охота бургграфа» Виктора Гюго в переводе Михаила Донского. Сплошные эхо-рифмы:

К стонам их жертвы охотников глухо
Ухо.

Что же, толпа палачей, обнажи
Ножи!

Кто же вонзит ему в сердце кинжала
Жало?

Первым по праву, бургграф-государь,
Ударь!

И так – без единого сбоя – на протяжении 50 строф! Разве не рыцарское удалство – перевести такую вещь? Чудо! И в то же время – игра. Тоже, согласитесь, присущая любви.

А ревность? Да, самая настоящая ревность. Сколько тут коллизий, страстей, испорченных отношений. Иной переводчик относится к «своим» поэтам точь-в-точь, как на лежбище котиков какой-нибудь свирепый секач к своему гарему. То, что я перевел, не тронь, не возжелай!

Впрочем, тут свои градации. Если покушение на небольшое стихотворение еще допускается, как случайный эпизод (ну забылся человек на миг, потерял голову), то перевод, скажем, поэмы или пьесы однозначно воспринимается как недружественная (мягко говоря) акция.

Есть и своя оборотная, низовая сторона Эроса. Венера небесная и Венера земная. В земном слиянии неизбежно присутствует некая дисгармоническая, «стыдная» сторона, подверженная насмешкам и глумлению.

Так, Катулл сперва поддразнивает друга: «Вижу, вижу, в распутную девчонку / Ты влюбился, и совестно признаться... / И кровати расштанной, на ножках / Не стоящей, скрипенье и дрожанье / Не поможет молчать и отпираться», а потом – в том же стихотворении – восхваляет: «Расскажи мне про радость и про горе, / И тебя, и любовь твою до неба / Я прославлю крылатыми стихами».

Так, у Пушкина рядом с восторженным отзывом на перевод «Илиады» Гнедичем:

Слышу божественный звук умолкнувшей эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой –

вдруг сорвется насмешка (невозможно удержаться!):

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод.

И дело не в какой-то особой насмешливости Пушкина, а в принципиальной уязвимости любви (и перевода), вытекающей из их неидеальной, двуприродной сути.

Существует и другая, темная, сторона Эроса – близость Любви к Смерти, рождения к уничтожению. Не это ли имел в виду Роберт Грейвз (*To Bring the Dead to Life*)?

Но, воскрешая, помни:
Могила, давшая ему приют,
Не терпит пустоты,
Отныне в саване его истлевшем
Сам ляжешь ты.

Не отсюда ли страх, отвращение многих русских поэтов к переводу как форме самоуничтожения: «Для чего я лучшие годы / Продал за чужие слова? / Ах, восточные переводы, / Как болит от вас голова», – писал Арсений Тарковский. И он же однажды в разговоре бросил: «Опять со всех сторон умиленно: ах, русская переводческая школа, такая уникальная... Заткнули рты поэтам, а потом удивляются, откуда столько прекрасных переводчиков!».

Это тоже надо учитывать – во многом сублимированный характер переводной поэзии (и для читателей, и для авторов) в эпоху политического, цензурного, полицейского и какого угодно гнета. Тут широкий простор для фрейдовских толкований.

Начиная с 1919 г., с момента создания горьковской Библиотеки всемирной литературы, – через бум 30-х годов – и до конца 70-х, в эпоху, когда перевод (особенно «литератур народов СССР») превратился в целую индустрию, очень важным сделался аспект купли–продажи любви, т. е. проституции. Хотя это вполне могло сосуществовать с искренней поэтической увлеченностью, вдохновением. И то и другое зачастую уживалось в одном человеке: вот это я сделаю для денег, а это для души. То есть, вернувшись с панели, буду искренне любить своего мужа.

Начало этой производственно-поэтической вакханалии отметил Осип Мандельштам еще в 1933 г.:

Татары, узбеки и ненцы,
И весь украинский народ,
И даже приволжские немцы
К себе переводчиков ждут.
И, может быть, в эту минуту
Меня на турецкий язык
Японец какой переводит
И прямо мне в душу проник.

Да, оборотная сторона медали может выглядеть и пугающе и комично, умолчать об этом – значит погрешить против истины. Но как существование первой древнейшей профессии бессильно исказить суть довременного, вечного Эроса, так и «низовые» черты русской переводческой жизни не отменяют лежащей в его основе стихии влечения и любви.

Перевод и бессмертие

I

В те уже давние времена, когда мы с Александром Ароновым жили по соседству и виделись почти ежедневно, помню, он пытался просветить меня по части бессмертия – не столько в плане решения этой сложной проблемы, сколько в плане самой постановки вопроса. «Что такое мое Я? – спрашивал он. – Скажем, если я завтра, не дай Бог, потеряю руку или ногу, останусь ли я собой? По-видимому, да. Значит, не все, что входит в меня, непременно и необходимое. Есть какое-то главное ядро, а вокруг него много чего текучего и изменяющегося. Что же это за ядро? И не является ли оно *более неуязвимым*, чем мои руки-ноги или умение играть в шахматы? Другими словами, не является ли оно бессмертным?»

II

Всякий пытающийся честно и последовательно рассуждать о бессмертии сталкивается с одним неоспоримым фактом – распадом материальной оболочки. Возникает принципиальный вопрос: может ли сохраниться главное, что вмещалось в эту оболочку, после ее исчезновения? Может ли оно существовать, одевшись в абсолютно другие материальные формы (в другие атомы и другие конфигурации атомов)?

Но ведь практически таким же или аналогичным образом формулируется и проблема переводимости поэзии: может ли сохраниться стихотворение, одевшись в плоть другого языка, в новые слова и конфигурации слов? Две этих вещи оказываются связаны напрямую: *если возможно бессмертие, то перевод тоже возможен, и наоборот.*

III

Итак, чисто литературоведческий вопрос – возможен ли перевод? – оказывается зависимым от философской установки вопрошающего – в каком-то смысле от его взгляда на бессмертие души.

Развоплотясь, я оживу едва ли
В телесной форме, кроме, может быть,
Тех форм, какие в кованом металле
Сумел искусный эллин воплотить...
У.Б. Йейтс. Плавание в Византию

Здесь под выражением «развоплотясь» (*once out of flesh*) можно в равной степени разуть смерть – и перевод. Обратим внимание на двойную функцию «искусного эллина». В первой интерпретации (смерть) это сам поэт, который должен успеть до своего «развоплощения» заранее воскресить себя («воплотить») в созданном им шедевре искусства. Во второй интерпретации «искусным эллином» оказывается переводчик. Оживление зависит от его усилий. Он оказывается не только двойником поэта, но также инструментом божественного промысла.

IV

В сущности, Йейтс всего лишь повторяет формулу поэтического бессмертия Горация–Пушкина «душа в заветной лире»: бессмертие поэта зависит от бессмертия его созданий. Это – не христианское бессмертие, хотя и может быть с ним совместимо; однако некоторый идейный скрежет тут возникает. Душа даже язычника-поэта, которая, с догматической точки зрения, гибнет, с другой точки зрения, гибнет не вполне, а может быть, даже и совсем не гибнет – остается спасенной в его «лире».

Интуитивно мы понимаем без всякой философии, что душа и лира – разные вещи, более того, что душа больше лиры. И вот на тебе! – меньшее может представлять большее. Так компот из яблок в перспективе длительного хранения репрезентирует яблоко. Поэзия оказывается как бы земным *консервантом* души.

V

Если стихотворение имеет не только плоть – слова, звуки, – но и душу, то оно переводимо – в силу имманентной «переводимости» (бессмертия) души.

О бессмертии в терминах литературного перевода писал Джон Донн:

Все человечество есть творение одного автора и составляет один том; когда Человек умирает, то соответствующая Глава не выдирается прочь из книги, но переводится на иной, лучший язык.

Можно обратить эту метафору и сказать так: подобно тому как душа не гибнет, но «переводится» с одного языка на другой (с земного на ангельский), так и стихотворение при переводе не гибнет, но перевоплощается. Разумеется, и первое, и второе подразумевает какую-то долю праведности в той сущности, что стремится к бессмертию, равно как и «правильности» акта ее перехода в новое состояние (кончины, перевода). Иначе это рассуждение не действует, а лишь сбывается предупреждение насчет геенны огненной.

VI

Если же стихотворение не имеет указанных выше двух измерений: души и плоти, если оно, говоря по-английски, *skin-deep*, т. е. своей глубиной не превосходит толщины поверхностного словесного слоя, тогда разрушение «кожи» или «шкур» безусловно губит объект и перевод невозможен.

Могут возразить, что душа стихотворения как раз и заключается в его словах, так что нельзя изменить даже буквы, не разрушив этой хрупкой души. Такое поклонение букве, на мой взгляд, является опаснейшей материалистической ересью. Она иногда подкрепляется поверхностно понятым высказыванием Бродского о том, что поэт есть всего лишь инструмент языка. Однако «язычничество» Бродского, его «материализм», – всего лишь форма глубоко романтического мировоззрения этого поэта. Настойчивая, порой изнурительная работа с переводчиками его стихов на английский, автопереводы, наконец, попытки самому писать стихи на чужом языке – факты красноречивые. Полагаю, Бродский к концу концов согласился бы с мнением Мераба Мамардашвили, что поэзия лежит глубже слов. Поэзия лишь «избирает средства, которыми можно открывать и эксплицировать поэтичность. Она существует независимо от языка»*. А это значит, что она в принципе переводима, т. е. способна развоплощаться и заново воплощаться в слова.

* Мамардашвили М. Философия – это сознание вслух // Юность. 1988. № 12. С. 10.

VII

Брюсов в своей знаменитой статье о переводе «Фиалки в тигеле» цитирует Шелли:

Стремиться передать создания поэта с одного языка на другой – это то же самое, как если бы мы бросили в тигель фиалку с целью открыть основной принцип ее красок и запаха. Растение должно возникнуть вновь из собственного семени, или оно не даст цветка...

Переводчики Серебряного века, борясь с распространившейся в эпоху упадка русского стиха традицией вольного, приблизительного пересказа стихов, подчеркивали необходимость научного подхода к переводу. Гумилев формулировал те элементы оригинала, которые «обязательно надо соблюдать» в переводе, по пунктам: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер *enjambement*, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона. Странно, что он ограничился девятью принципами, еще бы один – и получился полный декалог – «десять заповедей переводчика». Казалось бы, с Гумилевым не поспоришь. И все-таки его пункты – лишь арифметика перевода, которая может сбить с толку, если не помнить о существовании алгебры, физики и метафизики перевода.

Алгебра перевода – эта гармония всех частей, которая находится лишь интегрально, т. е. интуитивно. *Физика* перевода – те законы сохранения (в частности, энергии), о которых я говорил в статье о квантовой механике и переводе и без которых самый формально правильный перевод – ложь и клевета на автора. *Метафизика* – тайное родство душ и взаимопонимание поэтов. Вспомним еще раз приговор Шелли: «Растение должно возникнуть вновь из собственного семени». Словечко «вновь» подтверждает, что речь идет не о чем-то невозможном. Стихотворение способно к пропагации, как растение. Оно дает семена, падающие в души читателя (в потенциале – переводчика). А там уже все зависит от того, куда это зерно упало – «на места каменистые, где земля неглубока», или на добрую почву.

VIII

Общение с душой переводимого поэта – не мистика и не шарлатанство, а производственная необходимость. Переводчик – душеприказчик автора, исполнитель его воли. Он переводит по совести, мысленно советуясь со своим далеким «работодателем», согласуя с ним каждое свое большое или маленькое решение.

Он чувствует его настороженность, его хмурое «фу» или снисходительное «недурно». Яма предательства всегда где-то рядом. И ощущение своей греховности никогда не проходит. Более того, если оно проходит, значит, переводчик погиб. Духовно мертв.

IX

Утешает одно: абсолютно девственной, неискаженной переводом, поэзии в природе не существует. Поэзия – всегда контакт двух вселенных, перевод из одной системы в другую. Любой читатель неизбежно переводит стихотворение на свой язык, на свои понятия. Для одного данные стихи значат одно, для другого – совершенно другое. А возьмем языки мертвые или просто устаревшие. Скажем, у английского читателя Чосера есть две альтернативы. Первая: читать поэта в оригинале, мучаясь с произношением и поминутно заглядывая в глоссарий. Ясно, что его впечатление будет далеко не тем же, что у современников Чосера. Он читает не ту вещь, что была создана поэтом. Слова вроде бы те же, а поэма – другая, потому что невозможен старый метод прочтения. Другая возможность: перевод на современный английский язык. Тоже не лучший выход – ведь переводы на близкие языки редко удаются (вспомним, например, разочарование от чтения Шевченко на русском).

Вот и получается парадоксальная ситуация, когда иноязычный читатель может оказаться в более выгодном положении, чем английский. Скажем, русский перевод «Троила и Крессиды» (М. Бородинской), честно проросший из «своего собственного семени», может быть, в большей степени «настоящий Чосер», чем его английский оригинал. Поэма продолжает жизнь – перевоплощенная, в другом времени и в другом месте, но это – ее подлинная, полнокровная жизнь.

X

Во второй раз сошлюсь на Мераба Мамардашвили: «Бытие произведений и есть попытка интерпретировать их и понять, подставляя в виде вариаций текста *наши же собственные состояния*, которые есть тогда *форма жизни* произведения (курсив мой. – Г. К.). Например, можно сказать так: то, что я думаю о Гамлете, есть способ существования Гамлета».

Это сказано как будто специально о переводе.

Конечно, чистого, «беспримесного» бессмертия в жизни не получается (как я пытался показать в предыдущем эссе). Но примесь чужой души – недорогая цена за продление бытия своей

собственной, а так как ответственный за смешивание душ – всемирный стихийный Эрос, то еще неизвестно, плата это или награда, убывание души или ее приращение.

XI

Перевод похож на слияние двух рек, одна из которых отныне становится притоком и теряет свое имя, в то время как другая раздувается и прибавляет себе силы и славы.

XII

Так что же, переводчики – всего-навсего «почтовые лошади прощещения»? Или «искусные эллины», перековывающие на скаку неутомимых пегасов?

Эти три статьи писались в разное время и для разных изданий: первая для «Химии и жизни» (несмотря на «страшное» название, это был один из самых свободомыслящих, гуманитарных по духу журналов 70-х и 80-х годов), вторая – для итальянского журнала «Европа» и третья – для книги «Англасахаб»; но исходят они из одного опыта и, как мне кажется, взаимно дополняют друг друга.

Первая статья методологически следует анализу процесса измерения в физике, ведущему к установлению волновой природы физических систем и неизбежности квантовой механики для микромира. Сходным образом анализ процесса перевода обнаруживает волновую природу стихотворения, которая лучше описывается не как ньютоновская частица, а как «волновой пакет» информации.

Вторая статья рассматривает Эрос как причину перевода. Переведенное стихотворение оказывается живым «отпрыском» оригинала, а переводчик – его вторым «родителем», черты которого неизбежно сказываются на ребенке. Но ведь и бессмертие человека в потомстве невозможно без примесей, которые приносят чужие гены. Эрос дает новую жизнь, но не тождественную старой, а измененную в соответствии с законами любви и случайности. Твой сын – никогда не только твой. Но он – твое продолжение.

Йейтс знал это.

Человек – в цепи звено,
Ибо в нем заключено
Два бессмертья: не умрет
Ни душа его, ни род, –

писал он в своем поэтическом завещании «Под тенью Бен-Балбена». Но он знал и другое: душа забывает многое из того, что с ней было прежде, «и утешенья, сколько ни живи, не обретешь ни в детях, ни в любви» («Выбор»). За все есть своя плата, и часть ее (я об этом тоже пишу) взимается раскаяньем и стыдом переводчика.

В целом методы и стиль приводимых статей ощутимо разнятся. Они расположены в порядке своего рода тривиума наук: физика, биология, метафизика. Однако выводы при этом оказываются в разумной степени согласующимися. Если бессмертие человека в душе или в роде возможно, хотя бы и ценой утрат, – то возможен и перевод. А за утратами должны следовать обретения. Ибо жизни нужны жертвы, чтобы воскресать и обновляться.

II

Спутники

«И гений, парадоксов друг»

О Джоне Донне

Джон Донн – не просто классик английского Возрождения; он, как и его современник Вильям Шекспир, оказался поэтом на все времена. Стихи Донна, обращены они к женщине или к Богу, и поныне звучат страстно и увлекательно: сгустки поэтической энергии, не разрядившиеся за прошедшие четыре столетия. Пылкий юноша в широкополой шляпе, сумрачный проповедник в темной рясе сделался, неведомо как, нашим современником. Слова, образы, интонации Донна вошли в состав поэзии XX в., повлияв на целый ряд поэтов Европы – от Томаса Элиота до Иосифа Бродского. В чем секрет этой особой жизненности, этой способности порождать негаснущие волны в пространстве и времени?

Может быть, дело в его эрудиции, силе ума? Томас Кэрю в элегии на смерть Джона Донна назвал его «королем, правившим по своему произволению всемирной монархией ума». Титул *a monarch of wit* прижился, но что он в точности значит? Русский перевод «ум» здесь не подходит, не подходит и другое словарное значение – «остроумие». *Wit* в данном случае означает особую, необыкновенно высоко ценимую во времена Донна способность использовать эрудицию и ум для сопряжения далеких идей, для создания удивительных сравнений, для парадоксальных рассуждений и выводов. В этом Донн и был выше всех своих современников. Наиболее точным переводом выражения *monarch of wit* была бы, наверное, пушкинская строка: «...И гений, парадоксов друг». Именно таким Донн и был в первую очередь: «другом парадоксов».

Но один *wit* не дал бы такого эффекта. Я думаю, очень важен тот сложный, терпкий букет, который мы ощущаем в «Песнях и сонетах»: искреннее лирическое чувство перемешано в них с задиристым цинизмом и «мировой скорбью». Да, именно таким романтическим термином – «мировая скорбь» – я определил бы то ощущение зыбкости бытия, которое пронизывает лирику Донна. Его первый совет влюбленному: *memento mori*.

Мой друг, я расстаюсь с тобой
Не ради перемен,
Не для того, чтобы другой
Любви предаться в плен.
Но наш не вечен дом,
И кто сие постиг,
Тот загодя привык
Быть легким на подъем.

Этот мотив донновских «валедикций» (прощальных стихотворений) отзовется в стихах И. Бродского второй половины 1960-х годов. Например, так:

На прощанье – ни звука.
Грамофон за стеной.
В этом мире разлука –
Лишь прообраз иной.

Разлука оказывается лишь эмблемой или репетицией смерти: так происходит удвоение смысла лирического признания, так уплотняется материал стиха, приобретая вескость и твердость поэтической скрижали.

Современникам в имени *Donne* слышалось глагольное причастие *done* – «кончено» или «погиб». Этого элементарного каламбура не удалось избежать никому, включая самого поэта. Когда 350 лет спустя в России перевели роман Хемингуэя «По ком звонит колокол» с его эпитафией: «Никогда не спрашивай, по ком звонит колокол, он звонит по тебе», имя автора этих слов сразу запомнилось, я думаю, еще и потому, что читатели слышали в нем как бы сдвоенный удар колокола: Джон–Донн. Кстати говоря, эта ставшая знаменитой цитата взята не из стихов Донна, а из его духовной прозы последних лет: к тому времени поэт сделался священником, настоятелем лондонского собора Святого Павла, лучшим в Англии проповедником и богословом. И практически перестал писать стихи; весь его ум, темперамент и талант убеждения перешли в жанр проповеди.

Вообще говоря, сочетание поэта и священника никоим образом не является исключительным в английской литературе – достаточно вспомнить поэтов XVII в. Джорджа Герберта и Роберта Геррика или, немного ближе к нашему времени, Джона Хопкинса, но трудно назвать другого автора, помимо Донна, в котором бы поэт и проповедник были до такой степени равносильны и равновелики друг другу.

Проза Донна могла бы служить лучшим комментарием к его стихам. Скажем, юношеские «Парадоксы и проблемы»

содержат целый ряд шутовских софизмов, направленных против женского пола: подобное характерно и для ранней лирики Донна. В какой степени эти выпады объясняются маской повесы-циника, знакомой нам по «Песням и сонетам», а в какой – литературными поветриями, судить трудно; но стоит заметить, что при дворе Елизаветы махровым цветом цвела изящная куртуазность и царил культ королевы – «Венеры» и «Дианы» в одном лице; так что дерзкий «антифеминизм» Донна (доходящий до отрицания у женщин души) отдает, может быть, не только возрастной, но и политической фрондой.

Трактат Донна «Биатанатос» представляет, по сути, апологию самоубийства. Он также заявлен автором как «парадокс»; но в основе его не отвлеченная игра ума, а подлинная драма. Тайный брак с Анной Мор и сопутствующие ему несчастные обстоятельства погубили удачно начатую карьеру Донна. Прозвание в провинции, нищета, бедствия семьи, непрерывные болезни детей постепенно привели его к тяжелой депрессии. «Биатанатос» написан в 1608 г., когда Донн, кажется, достиг дна своих несчастий. Переключка с монологом Гамлета очевидна в таких словах автора: «Всякий раз, когда меня постигает скорбь, я начинаю думать о том, что сам владею ключами от своей темницы, и первое средство, которое приходит мне на ум, – мой собственный меч».

Впрочем, в том же 1608 г. дела материальные Донна стали постепенно улучшаться, у него появилась возможность проводить часть времени в Лондоне, встречаться с друзьями, печатать свои ученые произведения в стихах и прозе. Его глубочайшие познания и литературный талант наконец-то оказались востребованными; но обстоятельства и сам английский король Иаков I склоняли Донна не к светской, а к духовной карьере.

В 1615 г. после долгих сомнений и колебаний Джон Донн принял сан священника. Сохранилось 160 проповедей Донна, прочитанных за 15 лет; нельзя сказать, что все они представляют собой такие же фейерверки остроумия, как его стихи; но склонность к ярким, парадоксальным образам и сравнениям заметна и здесь. Одни и те же образы, оказывается, могут обслуживать как сугубо светские, так и религиозные темы. Скажем, образ земных полушарий в стихотворении «С добрым утром» относится к влюбленным:

Два наших рассветающих лица –
Два полушарья карты безобманной:
Как жадно наши пылкие сердца
Влекутся в эти радостные страны! –

а в проповеди 1626 г. – к милости Божьей:

Если вы посмотрите на карту мира, то увидите две его половины, два полушария. Если вы развернете на карте небесную сферу, вы тоже увидите два полушария, две половины неба, первая – радость, вторая – слава, и обе они – радость небесная и слава небесная – составляют целокупный небесный мир. Подобно тому как восточное полушарие было известно давным-давно, а открытие западного (богатой сокровищами Америки) Бог приберег для позднейших времен, так и небесное полушарие славы будет открыто лишь после воскресения мертвых.

Кроме проповедей, Донну принадлежат и другие духовные произведения, среди которых самое замечательное – «Книга молитв и благочестивых размышлений по поводу постигшей меня болезни и превратностей ее течения»; Донн сочинил его в 1623 г., когда тяжело заболел (по-видимому, возвратным тифом) и уже не чаял выздоровления. «Книга молитв и размышлений» – своего рода бюллетень или история болезни; каждая глава соответствует одному дню и состоит из трех частей: Медитации, Увещевания и Молитвы. Этот настоящий шедевр барочного вдохновения и трагического красноречия. Именно в этой книге содержится знаменитая фраза про колокол.

Сохранившиеся письма Донна составлены в крайне сложной, витиеватой манере того времени, мысль обременена в них бесконечными сравнениями и вводными оборотами, без которых в письменной речи не мог обойтись ни один уважающий себя человек XVII в. Это блестящие образцы жанра и в то же время прямые и подлинные свидетели жизни поэта; читая их, невольно вспоминаешь строки Пьера Ронсара:

Ступай, мое письмо, послушливый ходатай,
Толмач моих страстей, гонец моих невзгод...

Впрочем, в зрелые годы тон писем меняется, наступает примирение с земной участью и вместе с тем все более полное осознание своего пастырского долга и призвания. Переменив уже в зрелые годы конфессию и порвав с грехами юности (среди которых он числил и стихи), Донн в отличие от многих неофитов не сделался яростным поборником единственно правильной догмы. В Сатире третьей он, по существу, выступает за свободу совести, в более поздние годы – старается уменьшить вражду конфессий, радуется малейшему спаду напряженности между англиканством и католичеством. В письме герцогу Букингемскому в Испанию

(посланному туда с целью сватовства испанской принцессы для принца Карла) Донн пишет:

Высокочтимый Лорд, – мне легко представить себе, что я нахожусь сейчас не в своем кабинете, а там, где Ваша светлость, то есть в Гишпании: стоит мне оглянуться на свои полки, где из книг любого рода – от любовницы моей молодости Поэзии до жены моей старости Теологии – найдется больше книг из этой страны, чем из какой-либо другой. Их богословы, хотя и не указывают нам наилучшего пути на Небеса, но стараются к тому. И хотя они не открывают истины, но и не лгут, ибо говорят то, что думают.

Мысля так благосклонно об их богословии, я миролюбиво отношусь и к их мирским обещаниям. И посему беру на себя смелость поздравить Вашу светлость с доверенной Вам великой миссией, от которой столь зависит ныне мир в христианстве. Ибо, как орудовать мечом, мы все прекрасно знаем. Но Спаситель заповедовал другое: «Вложи свой меч в ножны и учись миру, а не войне».

Единственная биография Донна, написанная его современником, принадлежит Исааку Уолтону. Несмотря на то что автор не знал Донна в молодости и не был его близким другом, ценность его книги весьма велика; это особенно относится к сведениям о позднем периоде жизни доктора Донна, о его последней проповеди и кончине. Подлинного пафоса исполнены завершающие слова жизнеописания:

Он был чистосердечен и неутомим в своем стремлении к знаниям, которыми его великая и деятельная душа теперь насытилась и возносит хвалы Господу, когда-то вдохнувшему ее в это не знавшее отдыха тело; тело, которое прежде было храмом Святого Духа, а теперь стало пригоршней христианского праха.

Но я увижу его воскресшим.

Двести лет спустя после смерти Донна один из немногих поэтов-романтиков, вспоминавших о нем, Сэмюэль Кольридж сочинил такие строки:

О СТИХАХ ДОННА

На кляче рифм увечных скачет Донн,
Из кочерги – сердечки вяжет он;
Его стихи – фантазии разброд,
Давильня смысла, кузница острот.
1818?, опубли. 1836

Эта эпиграмма недурно объясняет и ту литературную опалу, в которой Донн пребывал два века без малого, и его «возвращение ко двору» в эпоху модернизма. После Первой мировой войны «железность» окончательно победила «любезность», остроумие оттеснило сантименты – тогда-то Томас Элиот и открыл Донна как великого поэта прошлого: умение *to wreath iron pokers into true-love knots* (завязывать кочергу в узелок верности) оказалось созвучным устремлениям апостолов авангарда.

Донн – монарх Ума, торжествующего над всеми прочими человеческими проявлениями. Даже слеза – сей атрибут сердечного чувства – у Донна предстает чем угодно: увеличительным стеклом, глобусом, материалом для медицинского анализа (как в элегии «Любовная наука»), – но только не сентиментальной водицей.

Человек, рождаясь, выходит из темницы материнского лона и неуклонно движется к месту казни, пишет Донн в одной из своих проповедей. Видали ли вы осужденного, который бы спал в телеге по дороге из Ньюгейта в Тайберн? Почему же человек спит по дороге из темницы к эшафоту, не желая очнуться и понять, что с ним происходит?

Поэзия Донна, страстная и парадоксальная, бередящая разом мысль и чувство, заставляет читателя «вечно просыпаться»; свойство, которое, надо думать, никогда не выйдет из моды.

Песни из Бедлама,

или

Алфавит творения Кристофера Смарта

История посмертной славы Кристофера Смарта – типичная притча о поэте. Когда в 1771 г. поэт умер, память об эксцентричном маленьком человечке еще сохранялась какое-то время в лондонской литературной среде, к которой он принадлежал, но вскоре вместе с его произведениями канула в забвение. Хотя Вордсворт и Саути знали его имя и даже цитировали порой его строки, по-настоящему открыл Смарта только Роберт Браунинг. Через 100 лет после смерти поэта он случайно прочел «Песнь к Давиду» – и был ошеломлен ее красотой и мощью. Зная, что поэма писалась в период пребывания Смарта в сумасшедшем доме, Браунинг заключил, что гениальность поэмы есть чудо, сотворенное безумием.

Эту романтическую теорию Браунинг развил в своем драматическом монологе «Кристофер Сمارт», включенном в книгу «Разговоры с разными известными в свое время людьми». Посредственный поэт, сочинитель километров скучных стихов, внезапно теряет рассудок и в припадке безумия, лишенный тюремными зрителями пера и бумаги, ключом на стене чертит гениальную поэму, достойную стоять рядом с творениями Мильтона и Китса. Затем рассудок к нему возвращается, но возвращается и посредственность: из гения он снова становится стихоплетом. Таков сюжет, рассказанный Браунингом. Как бы то ни было, впечатление он произвел: на небосводе поэзии неожиданно зажглась новая звезда. Появилось много новых изданий «Песни к Давиду». Данте Габриэль Россетти называл ее лучшей поэмой XVIII в. Вместе с тем никто не потрудился серьезно изучить жизнь и творчество Кристофера Смарта и тем самым проверить созданную о поэте легенду. Это было сделано почти 100 лет спустя. Только в 1939 г. под названием «Радуйтесь во Агнце. Песни из Бедлама» были опубликованы рукописи самого оригинального и таинственного произведения Смарта *Jubilate Agno*, написанного, как и «Песнь к Давиду», в сумасшедшем доме.

Еще через 15 лет был найден ключ к правильной их реконструкции. Однако вернемся к началу, т. е. к жизни поэта.

Смарт родился недоношенным и в детстве был хил. Болезненному ребенку для поправки давали понемногу вина, и к этому некоторые биографы возводят развившуюся впоследствии склонность, которую современник деликатно назвал «некоторыми отклонениями от правил трезвости». Детство, проведенное в деревне, укрепило здоровье Кристофера и научило его видеть и понимать природу. Стихи он стал писать чуть не с трех лет, окруженный сестрами и сочувствующими женщинами; влюблялся в девочек старше себя, а в 13 лет едва не сбежал с дочерью местного лорда, намереваясь тайно с ней обвенчаться, но беглецов вовремя задержали. Свою юношескую любовь он не забыл и много лет спустя трогательно поминал в стихах леди Анну (по мужу Хоуп). Смарт учился в Кембриджском университете, где стяжал признание как отличный студент и первый поэт Кембриджа. В течение ряда лет, уже живя в Лондоне, он участвовал в поэтических конкурсах на тему об атрибутах Всевышнего и ежегодно получал по 30 фунтов стерлингов в качестве приза: в первый раз за стихи о Вечности Верховного Существа, в другой – о его Огромности, в третий – о его Могушестве и т. д.

До 20 лет Кристофер не знал особых финансовых забот, поддерживаемый родными и лордом Вейном; но по небрежности он быстро растратил свой небольшой капитал и был принужден отправиться в Лондон зарабатывать на жизнь собственным пером. С этого времени начинаются годы тяжелой литературной поденщины. Он пишет стихи, поэмы, статьи и рассказы для журналов, детские книги, тексты для песен и ораторий, переводит Овидия, Псалмы Давида. К 35 годам на него все чаще находят болезни, периоды бессилья и нездоровья. В конце 1758 г. он попадает в частную лечебницу для душевнобольных. Жена бросает его, забрав двух дочерей, которых она, ревностная католичка, вскоре посылает учиться в монастырскую школу во Францию. Ему еще суждено будет выйти (через три года) из лечебницы, писать и бороться с нуждой, издать свою «Песнь к Давиду» и, все глубже погружаясь в пучину неплатежеспособности, кончить свои дни в долговой тюрьме. Грустная, хотя совсем не исключительная история поэта.

Но за что же Смарт посадили в сумасшедший дом? Насколько мы знаем, только за то, что он молился Богу. Причем в любых, самых неподходящих местах – например на улице, внезапно опустившись на колени. Или мог зайти к друзьям и поднять их с постели, из-за стола, оторвать от дел, чтобы призвать помолиться вместе, чистосердечно и радостно восславить Творца.

Как писал его современник доктор Сэмюэль Джонсон, «хотя, логически рассуждая, совсем не молиться – еще большее безумие, боюсь, немолящихся развелось столько, что их здравый ум уже никто не ставит под сомнение».

Итак, безумие Смарта, кажется, состояло лишь в том, что он принимал *au pied de la lettre* (т. е. буквально) слова Спасителя, что молиться надо непрестанно. И за это угодил в сумасшедший дом. Методы, которыми «лечили» в таких заведениях, бывали довольно варварскими, особенно на первых порах, когда требовалось сломить «упрямство» больного. Нельзя без содрогания читать такие, например, записи в смартовских «Ликованиях»:

Да возрадуется Петр с Рыбой-луной, являющейся по ночам в глубине водной.

Ибо я молю Господа Иисуса, исцелившего бесноватого, смилостивиться над братьями моими и сестрами в этих домах скорби.

Да возрадуется Андрей с Китом, в одеяниях синего цвета, который есть сочетание неповоротливости и проворства.

Ибо они обращают против меня свое железо гарпунное, потому что я беззащитнее прочих.

«Ликования» Кристофера Смарта – своего рода дневник его более чем трехлетнего пребывания в лечебнице. Он заносил тезис («Да возрадуется...») и объяснение («Ибо...») на разные листы, создавая подобие двухголосия, антифонного церковного пения. Изготовлены «Ликования» по следующему методу. Смарт брал какое-нибудь имя из Библии или апокрифов, например *Иаков*; добавлял к нему какое-нибудь божье творение – птицу, рыбу или растение, взятое из Плиния или другой ученой книги, – например *Каракатицу*; и затем приводил некое свойство этого творения. Получалось то, что его комментаторы называют «да-стихом»: «ДА ВОЗРАДУЕТСЯ ИАКОВ С КАРАКАТИЦЕЙ-РЫБОЙ, ОБМАНЫВАЮЩЕЙ ВРАГА ИЗВЕРЖЕНЬЕМ ЧЕРНИЛЬНЫМ». Далее он делал применение к себе – «ибо-стих», ассоциативно связанный с «да-стихом»: «ИБО БЛАГОСЛОВЕНИЕ БОЖИЕ НА МОИХ ПОСЛАНИЯХ, КОТОРЫЕ Я НАПИСАЛ НА ПОЛЬЗУ БЛИЖНЕМУ». (Не все листы сохранились: поэтому в одних случаях мы имеем списки только «да-стихов» или только «ибо-стихов», полных же «да-и-ибо-стихов» в рукописи – меньшая часть.)

«Ликования» – это своего рода модернизм XVIII в. С одной стороны, Смарт безусловно принадлежит к ряду религиозных писателей, «играющих в Господе», сочетающих благочестие

с юродством, эксцентрикой (Франциск Ассизский – очевидный пример). Добавьте к этому его оригинальный космизм, его адамизм – название вещей, а также эвфонизм – наслаждение самим звуком имен. «За блаженное, бессмысленное слово / Я в ночи советской помолюсь», – писал Мандельштам. Именно этим словом упивается Кристофер Сمارт. Откуда он его берет? Отовсюду – из Плиния, из апокрифов, из бестиариев и описателей растений и драгоценных камней, из списка подписчиков на собственные произведения (магия фамилий!): «Да возрадуется Шелумиил с Олором, коего облик умиротворяет, а вкус ублажает». Между прочим, Олор означает на латыни «лебедь». «Ибо житие мое добродетельно между клеветущими», – заключает Смарт – и мы видим сияющий облик Олора-лебеда, слышим зубовой скрежет этих безымянных «клеветущих». Они не понимают чрезмерной радости этого безумца. Между тем радость Смарта избыточна, потому что она – от избытка:

Да возрадуется Симон с Кильками, чистыми и бесчисленными,

Ибо я благословляю Господа своего Иисуса в его бесчисленных твореньях.

Существуют многочисленные и красноречивые параллели между «Ликованиями» Смарта и английской поэзией нонсенса. Тот же Олор, радующийся (вместе с Шелумиилом) тому, что «его вкус ублажает», – не родня ли он кэрролловской черепахе, восхвалявшей черепаховый суг?

Сравните бестиарии, авиарии и гербарии Лира с таковыми же Смарта, и мы увидим много общего. Кажется, что оба поэта радуются просто тому, что все это есть, что это все можно вызвать к бытию словесным заклинанием, что всего этого так много и что радость эта похожа на радость и хаос творения. Вспомним «бессмысленные» названия мест в лимериках («Жил-был старичок из Гонконга, танцевавший под музыку гонга...», «Жил мальчик вблизи Фермопил, который так громко вопил...»), необходимые лишь для рифмы. Смарт идет дальше: ему не нужно даже предложить, чтобы засыпать нас горами невероятных, диковинных слов и имен!

Напомним, что «Ликования» Смарта появились на 100 лет раньше лировских «Книг нонсенса» с их зоологическими алфавитами и «дурацкой ботаникой», на 150 раньше «Книги зверей для несносных детей» Хилэра Беллока.

К сожалению, не сохранилось портретов кота Джеффри, верного товарища Смарта по заключению, но можно радоваться, что он вошел в избранное общество самых знаменитых котов

английской литературы. Вот как описывает его Смарт в сплошных «ибо-стихах»:

Ибо рассмотрим кота моего Джеффри.

Ибо он слуга Бога живого, служащий ему верно и неустанно.

Ибо при первом проблеске Божьих лучей на востоке он творит поклонение.

Ибо он творит это, семь раз выгибая свою спину превосходно и ловко.

Ибо он подпрыгивает, чтобы уловить мускус, благословенье Божие молящемуся.

Ибо он свертывается в клубок, чтобы этот мускус впитался.

Ибо по свершении долга и принятии благословения приходит время заняться собой.

Ибо он совершает это в десять приемов.

Ибо, во-первых, он рассматривает передние лапки, проверяя, чисты ли они.

Ибо, во-вторых, он выгибает свое заднее и отряхивается.

Ибо, в-третьих, он мощно и всласть потягивается.

Ибо, в-четвертых, он точит когти о дерево.

Ибо, в-пятых, он умывается.

Ибо, в-шестых, он свертывается, помывшись.

Ибо, в-седьмых, он ловит блох, чтобы они ему не докучали во время охоты.

Ибо, в-восьмых, он трется спиной о дверной косяк.

Ибо, в-девятых, он смотрит вверх, ожидая подсказки.

Ибо, в-десятых, он отправляется что-нибудь промыслить.

Ибо, отдав должное Богу и своим нуждам, он отдает должное и ближнему.

Ибо, встретив другую кошку, он ее нежно целует.

Ибо, поймав свою жертву, он играет с ней, чтобы дать ей шанс убежать.

Ибо одна мышка из семи ускользает его попусшением.

Ибо, когда дневные труды завершаются, начинается его настоящее дело.

Ибо он несет дозор Божий против супостата.

Ибо он противостоит силам тьмы своей электрической шкуркой и сверкающими глазами.

Ибо он противостоит Дьяволу, сиречь смерти, своей живостью и проворством.

Ибо в своем утреннем сердце он любит солнце и оно его любит.

Ибо он из племени Тигра.

Ибо Кот Херувимский есть прозвание Тигра Ангельского.

Ибо в нем есть хитрость и шипенье змеиное, которые он, в своей доброте, подавляет.

Ибо он не сотворит дела лихого, пока сыт, и без причины злобно не фыркнет.

Ибо он благодарно мурлычет, когда Бог ему говорит, что он хороший котик.

Ибо он пример для малышей, на котором они учатся великодушию.

Ибо всякий дом без него пуст и благословение в духе не полно.

Ибо Господь наказал Моисею о кошках при исходе Сыновей Израилевых из Египта.

Ибо английские коты – самые лучшие во всей Европе.

Ибо он твердо стоит на своем.

Ибо он помесь важности с дуракавалянием.

Ибо он знает, что Бог – его Спаситель.

Уистен Оден включил ликования о коте Джефффри в свою антологию английской поэзии, и надо думать, что Джефффри вкушает свой заслуженный покой в компании с Пангуром, воспетым средневековым ирландским монахом, и толстым Фоссом, отрадой и спутником последних лет Эдварда Лира (портрет этого кота был недавно помещен на британской марке – рядом с профилем королевы).

Параллелей между Смартom и Эдвардом Лиром набирается и больше. Скажем, если Сمارт громогласно молится прямо на улице, восклицая непонятные слова, то разве он не похож на того старичка в Девоншире, что распахивал окна пошире и кричал: «Господа! Трумбаду-трумбада!» – ободряя народ в Девоншире?

Мне показалось уместным отметить эти черты сходства, важные для генеалогии английской поэзии нонсенса. Никогда не будет лишним подчеркнуть, что нонсенс – не маргинал в литературе, а из хорошего рода и кровно связан с поэзией священной и романтической. Алфавит творения Смарта, его «Ликования», стоят посередине между библейской традицией именованья и средневековыми бестиариями, с одной стороны, и веселыми азбуками Эдварда Лира и его последователей, с другой, – обозначая важную точку скрещения жанров и традиций.

Кристофер Сمارт принадлежит к тем людям, родившимся как бы не вовремя, без которых история литературы была бы пресным расписанием литературных стилей. Тот же Сэмюэль Джонсон, когда его спросили, кто крупней как поэт, Деррик или Смарт, ответил: «Трудно выбирать между вошью и блохой». Зато XIX век заново открыл «Песнь к Давиду» Смарт, жемчужину высокого романтического вдохновения. А XX век расшифровал и опубликовал его «Ликования», написанные в скорбном доме, – призывы ко всему роду человеческому возрадоваться со всяким Божьим творением. Не тем же ли самым закончил Оден свою знаменитую элегию на смерть Йейтса? –

In the prison of his days
Teach the free man how to praise.

В заточенье наших дней
Научи хвале людей.

«Дул я в звонкую свирель...»

Льюис Кэрролл и ангелы

В предисловии к факсимильному изданию «Алисы» 1886 г. (с рукописного, украшенного собственными рисунками автора первоначального варианта сказки) Кэрролл писал:

Те, для кого душа ребенка – закрытая книга, кто не видит в его улыбке божественного света, ничего не поймут в моих словах, а для того, кто когда-то любил хоть одно реальное дитя, никакие слова не нужны. Ему ведомо то чувство благоговения, которое испытываешь в присутствии души, только-только вышедшей из рук Бога, на которую еще не пала никакая тень зла, и лишь самым краешком – тень печали...

Эта печаль, которая почти неощутимой тенью ложится на новорожденную душу ребенка, – черта, характеризующую новозаветную, христианскую радость. В «Предисловии» к «Песням невинности» Уильяма Блейка она выражена формулой *wept with joy* (заплакал от радости) и совершенно гениально выражена в переводе С. Маршака:

Дул я в звонкую свирель.
Вдруг на тучке в вышине
Я увидел колыбель,
И дитя сказало мне:

– Милый путник, не спеши.
Можешь песню мне сыграть? –
Я сыграл от всей души,
А потом сыграл опять.

– Кинь счастливый свой тростник.
Ту же песню сам пропой! –
Молвил мальчик и поник
Светлокудрой головой.

О влиянии Блейка на Кэрролла сказано много. Но, кажется, никто еще не отметил, что и «Алиса», и «Песни невинности» сходны в том, что оба произведения написаны *по специальному заказу ребенка*.

– Запиши для всех, певец,
То, что пел ты для меня! –
Крикнул мальчик наконец
И растаял в блеске дня.

Я перо из тростника
В то же утро смастерил,
Взял воды из родника
И землю замутил.

И, раскрыв свою тетрадь,
Сел писать я для того,
Чтобы детям передать
Радость сердца моего!

Нечто похожее случилось на речной прогулке 4 июля 1862 г. То, что Кэрролл рассказывал в тот день, было так необыкновенно и чудесно, что Алиса сразу же стала умолять его записать эту сказку для нее и не отставала до тех пор, пока он не взял «перо из тростника» и не принялся за работу.

Запиши для всех, певец, / То, что пел ты для меня!

Оксфордский дон, математик и логик Льюис Кэрролл был прежде всего сказочником, т. е. принадлежал к числу тех писателей, которые всю жизнь занимаются наукой человеческого счастья.

Таких авторов немного. Большинство считает, что писательское дело – вскрывать общественные язвы, обличать пороки, проповедовать трагизм жизни или внушать людям необходимую им мораль. Однако отсутствие счастья, как заметил Морис Метерлинк, есть самый главный недуг человечества. Мир похож на больного, непрерывно ворочающегося в постели и не находящего себе покоя. Необходимо говорить людям о счастье, чтобы они научились его искать. Граница между грустью и радостью тонка и зависит от умения видеть широко и зорко. «*Счастье отделено от отчаянья лишь одной возвышенной, неутомимой, человеческой и бесстрашной мыслью*»*. Эти слова можно поставить эпиграфом к жизни Кэрролла.

Сказка об Алисе, как мы знаем, родилась из желания запечатлеть счастливый летний день, проведенный на реке с малень-

* Метерлинк М. Разум цветов. М., 1995. С. 346.

кими сестрами Лидделл, тот «июльский полдень золотой», который Кэрролл воспел в своем вступительном стихотворении. Он и решился напечатать свою книгу лишь для того, чтобы отблеск того дня коснулся и других юных читателей.

Но материя счастья подчиняется общим законам сохранения («Из ничего не выйдет ничего», – говаривал король Лир); значит, чтобы заряжать радостью других, Кэрролл должен был заряжаться ею сам. Откуда он брал счастье, из какого резервуара? Да оттуда же, из мира детства. Привычка к роли заводилы возникла в нем еще в родительском доме, где Чарльз был старшим ребенком. С неистощимой изобретательностью устраивал он для своих братьев и сестер всевозможные игры, шарады, кукольные представления, писал и разрисовывал домашние журналы. Он даже устроил в саду «железную дорогу», и хотя поездом служила простая садовая тачка с водруженной на нее бочкой, дорога была почти как настоящая – с буфетом на каждой станции, билетами и строгими правилами для пассажиров. Одно из правил гласило, что, если пассажир ведет себя плохо или выпрыгивает на ходу, начальник станции может поместить его в тюрьму; зато всякий, кого три раза подряд переедет поезд, вправе обратиться за медицинской помощью.

То, что смолоду было проявлением братской опеки и любви (пронесенных через всю жизнь), в зрелые годы преобразилось в нечто большее. В детях ему явилось откровение – сродни тому, что запечатали религиозные поэты XVII в. Томас Траэрни и Генри Воэн, а веком позже с такою яркостью выразил Уильям Блейк в «Песнях невинности». Но если для Траэрна его детские воспоминания были неиссякаемым родником восторга перед миром, если для Воэна путь человека представлялся возвращением в детство, а для Блейка невинное состояние ребенка было отправной точкой его «пророческих поэм», обличающих рабство человеческого духа, то для Кэрролла общение с детьми сделалось условием самого его существования.

Евангельскую заповедь «будьте как дети» он воспринимал буквально. И подлинно жил, лишь когда любовался детьми, играл с ними, писал им письма, придумывал для них игры, загадки и занимательные истории.

Тех, кто улавливают послания нездешнего мира, видят скрытое от других, называют духовидцами. Кэрролл и был подлинным духовидцем. Он видел в детях ангелов – естественно, что разговоры с ними были для него несравненно интересней общения с иными обитателями нашего мира, содержали в себе больше мудрости и истины.

Стихи Кэрролла (его так называемые серьезные стихи) обнаруживают сильнейшее влияние Блейка, но также Вордсворта и Кольриджа. Для этих романтических авторов дитя – мистическое существо, несущее в своем реальном, видимом облике символическое послание невидимого, ангельского мира.

Уильям Блейк занимал особое место в сознании Кэрролла. Достаточно сказать, что Кэрролл без зазрения совести пародировал всех своих любимых поэтов, включая Вордсворта и Теннисона, – но только не Блейка: тот был для него свят и неприкосновенен. Вот почему имеет смысл пойти «вверх по течению мысли» и обратиться напрямую к Эмануэлю Сведенборгу, шведскому религиозному писателю, оказавшему основополагающее влияние на Блейка, – и к его учению об ангелах.

Высшим свойством ангелов (и людей) Сведенборг почитал невинность. Он ставил ее выше мудрости, выше даже любви, ибо любовь бывает небесная и адская – да, да, любовь есть и у духов Ада! Невинность же – постоянная готовность слышать Бога и быть ведомым его Волей. Символ невинности – агнец. У Блейка дитя всегда невинно и этим равно ягненку и Христу.

Ты – ягненок, я – дитя,
Он такой, как ты и я.

Однако высказывания самого Сведенборга о детях неоднозначны. «Невинность детства, – пишет он, – не есть настоящая невинность, потому что она у них только во внешнем образе, а не во внутреннем; тем не менее даже из этого мы можем узнать, какова она, потому что она просвечивает в их лицах, в их движениях, в их первоначальной речи...» Она «принадлежит только телу, а не духу, который у них еще не образовался, ибо дух должен состоять из воли и разума и происходящих от них начал любви и мышления...» (277)*. Однако дети все же подобны ангелам, потому что они не пекутся ни о сегодняшнем дне, ни о будущем, не обладают «самостью»**, которая всегда мешает раствориться в любви к Богу и миру.

Сведенборг считает, что невинность мудрого старца выше, чем невинность ребенка настолько, насколько «внутреннее небо» ангелов

* Цитаты из книги «Мудрость ангельская. О Божественной любви и Божественной мудрости» даются в переводе А.Н. Аксакова (1832–1903). В скобках – номер параграфа.

** Мы позволили себе заменить термин переводчика «собь» на более привычную «самость».

выше «внешнего неба», что человек в старости снова «становится как бы ребенком, но ребенком мудрым, т. е. ангелом, ибо ангел в высшем смысле есть мудрое дитя» (278).

Здесь (я знаю) многие бы поспорили со великим духовидцем. Увы, далеко не каждый человек в старости становится «мудрым ребенком», в то время как буквально каждое человеческое дитя сохраняет на себе отпечаток и теплоту божественных рук и то «наитие невинности», без которого невозможны ни истинная любовь, ни истинное благо.

Дитя – ангел, брошенный в безумный и грязный омут земной жизни. Взрослый мир выступает чаще всего в роли развратителя или угнетателя детства, которое само по себе светоносно и душеспасительно. Такой взгляд преобладает в литературе XIX в. У англичан сошлюсь хотя бы на Диккенса, в русской литературе – на Достоевского.

Князь Мышкин объясняет матери и сестрам Епанчиным:

Я и в самом деле не люблю быть со взрослыми, с людьми, с большими, – я это давно заметил, – не люблю, потому что не умею. Что бы они ни говорили со мной, как бы добры со мной ни были, все-таки с ними мне всегда тяжело почему-то, и я ужасно рад, когда могу уйти поскорее к товарищам, а товарищи мои всегда были дети, но не потому, что я сам был ребенок, а потому, что меня просто тянуло к детям.

Вот так, я думаю, тянуло к детям и Кэрролла. И неважно, что герой Достоевского вел с малышами серьезные беседы, а оксфордский чудаков развлекал их всевозможными играми и фантазиями. Главное, что в основе их тяги к детям лежал естественный душевный магнетизм, то благоговение и умиление, которое у религиозных людей связывается с созерцанием ангелов.

И сколько бы осторожных и замысловатых писем ни писал Кэрролл родителям своих маленьких друзей и подружек, приглашая их к себе на сеанс фотографии, на обед или на прогулку и стараясь рассеять всевозможные сомнения старших, смысл всех этих стараний невинен и сводится к евангельской фразе: *«Пустите детей приходить ко мне и не возбраняйте им»* (Лк 18: 16).

Стихи из комода

Об Эмили Дикинсон

Мы вырастаем из любви –
И прячем вещь в комод –
Пока на бабушкин фасон
Вновь мода не придет.

Э. Дикинсон

Канва жизни Эмили Дикинсон (1830–1886) проста и хорошо известна. Семья, в которой она родилась, занимала почтенное положение в Амхерсте, штат Массачусетс. Дед поэтессы был одним из основателей Амхерстского колледжа, отец занимался адвокатской практикой и политической деятельностью – однажды он даже избирался в Палату представителей Конгресса США. Выросшие дети не разлетелись из гнезда: старший брат Остин, женившись, жил в соседнем доме, младшая сестра Лавиния, как и Эмили, не вышла замуж.

Главным событием молодости Эмили стала дружба с Бенджамином Ньютоном, проходившим практику в конторе ее отца. Ньютон руководил ее чтением, учил восхищаться великой поэзией, понимать красоту и величие мира. В 1850 г. он уехал из Амхерста, а три года спустя умер. Много позже Дикинсон вспоминала: «Когда я была еще совсем девочкой, у меня был друг, учивший меня Бессмертию, – но он отважился подойти к нему слишком близко – и уже не вернулся».

В разлуке с Ньютоном у Эмили созрела мысль посвятить свою жизнь поэзии. Но после смерти старшего друга источник ее стихов пересох. Новое дыхание пришло в конце 1850-х годов, в разгар ее эпистолярного романа с женатым священником из Филадельфии Чарльзом Уодсвортом. Была ли тут любовь, душевная привязанность или мистическая близость, ясно одно – это было чувство исключительной интенсивности. Оно породило настоящий творческий взрыв: подсчитано, что только за три года, с 1862 по 1864, ею было написано более 700 стихотворений.

В том же самом 1862 г. случилось так, что Эмили Дикинсон завязала переписку с известным в Новой Англии литератором Томасом Хиггинсоном, ставшим на многие годы ее постоянным корреспондентом и «поэтическим наставником», а также издателем первого сборника ее стихов – но уже после смерти поэтессы.

Я взял слова «поэтический наставник» в кавычки, потому что их отношения были своеобразны: в каждом письме Эмили просила у Хиггинсона оценки и совета, назвала себя смиренной ученицей, но ни разу не воспользовалась его советами и продолжала все делать по-своему. А он указывал на просчеты и огрехи в ее стихах – неправильные ритмы и рифмы, странную грамматику – все, что было индивидуальной, во многом новаторской манерой Дикинсон и что сумели адекватно оценить лишь критики XX в.

Литературное наследие Эмили Дикинсон – около 1800 стихотворений, большая часть которых была найдена в комоде после ее смерти, и три тома писем, многие из которых не менее замечательны, чем ее стихи. Особенно интересны первые письма Томасу Хиггинсону, в которых она сообщает некоторые штрихи к своему портрету, чтобы собеседник мог ее себе представить. Вот некоторые из этих штрихов.

Внешность.

... Я не вышла ростом, как мне кажется... Я маленькая, как птичка-крапивник, и волосы у меня грубые, как колючки на каштане, а глаза – как вишни на дне бокала, из которого гость выпил коктейль. Ну как?

(Когда через восемь лет Т. Хиггинсон заехал к ней в гости, он увидел перед собой «маленькую некрасивую женщину», – если верить тому, что он писал в письме жене, но ведь благо-разумный муж и должен был написать «некрасивую» – во избежание семейных осложнений.)

О друзьях и занятиях.

Вы спрашиваете о моих товарищах. Холмы, сэр, и Закаты, и пес – с меня ростом – которого купил мне отец... Думаю, Карло понравился бы Вам – он храбрый и глупый... Когда я маленькой девочкой часто ходила в лес, мне говорили, что меня может укусить змея, что я могу сорвать ядовитый цветок или что гномы могут меня похитить, но я продолжала ходить в лес и не встречала там никого, кроме ангелов, которые меня стеснялись больше, чем я их...

О своих стихах.

Разум так близко к самому себе – он не может достаточно ясно видеть, а посоветоваться мне не с кем... Я не писала стихов – разве что одно или два до этой зимы, сэр. Я испытывала страх – начиная с сен-

тября – и не могла никому рассказать об этом – и я пою, как мальчишка поет на кладбище, потому что боюсь...

Умирая, мой Учитель говорил, что хотел бы дожить до того времени, когда я стану поэтом, но Смерть оказалась сильнее, я не смогла совладать с ней. И когда много позже неожиданное освещение в саду или новый звук в шуме ветра вдруг захватывали мое внимание, меня сковывал паралич – только стихи освобождали от него...

Я счастлива быть Вашей ученицей и заслужу доброту, за которую пока не могу отплатить... Будете ли Вы указывать на мои ошибки – честно, как самому себе? Я не умру – только поморщусь от боли. К хирургу обращаются не за тем, чтобы он похвалил вашу кость, а чтобы вправил ее... Ведь я всего лишь кенгуру в чертогах Красоты...*

До 25 лет Эмили была обычной культурной барышней, ничем особенно не выделявшейся из своего круга; но чем глубже она погружалась в писание стихов, тем больше ее внутренний мир вытеснял внешний. С 1864 г. она уже не покидала Амхерст, с 1870-х практически не выходила из дома. Одной из причин была болезненная стеснительность, следствие обостренной чувствительности, – она воспринимала всё так остро, что прямой контакт с внешним миром ранил ее. Другой причиной было сознательное самоограничение:

Кто так не жаждал – тот не знал
Безумия глубин –
Пир воздержания затмит
Пир обычных вин –
Когда желанное у губ –
Но капли не испей –
Чтоб грубо не расторгла явь
Сверкающих цепей...

Да и к чему экипажи и поезда, если воображение может гораздо больше? «Страницы книги – паруса, / Влекущие фрегат, / Стихи быстрее скакуна / В любую даль умчат...» Так постепенно она превращалась для соседей и знакомых в «эту странную мисс Дикинсон» – впрочем, неизменно доброжелательную, но предпочитавшую жизнь добровольной затворницы. Нет, она не разорвала связей с миром, но они все более принимали эпистолярный характер. В числе ее друзей по переписке были ее кузины Луиза и Франсис Норкросс, мистер Холланд, редактор газеты «Спринг-

* Отрывки из писем здесь и далее даются в переводе А. Гаврилова; стихи – в переводе автора статьи.

фильд Рипабликен», и его жена Элизабет Холланд, соредатор той же газеты блестящий журналист Сэмюел Боулз, упомянутые уже Чарльз Уодсворт и Томас Хиггинсон, жена преподавателя Амхерстского колледжа миссис Мейбл Тодд, судья Отис Лорд (ее последняя любовь), а также жена брата Сюзен, жившая в соседнем доме, но постоянно получавшая от Эмили записки и стихи.

Поэтому не нужно думать, что Эмили писала только «в стол», у нее был целый круг друзей, которым она регулярно, начиная с 1860-х годов, посылала свои стихотворения, некоторые – сразу по нескольким адресам.

Здесь возникает неожиданная параллель с Джоном Донном, основоположником «метафизической школы», который ведь тоже писал для узкого круга друзей и знакомых; его стихи были изданы через два года после его смерти.

Эмили Дикинсон не читала Донна (в то время почти забытого), она знала и любила лишь его позднего последователя Генри Возна, тем не менее родство ее поэзии с «метафизической школой» прослеживается довольно четко. Например, склонность к неожиданным сравнениям и привлечение в стихи материала естественных наук. У Донна это астрономия, география, медицина, алхимия, физика и цифрология. В стихах Дикинсон сходным образом мы встречаем и «электрический покой» (физика), и «карбонаты» (химия), и «экспоненту дней» (математика), и специальные термины из астрономии и ботаники. Еще более важно, что у Дикинсон, как и у Донна, внимание сосредоточено на последних вопросах бытия – душа, смерть, бессмертие. Ее стихи о смерти по своему числу и концентрации могут соперничать с погребальными элегиями и «духовными сонетами» поэта-священника.

Смерть, отопри врата –
Впусти своих овец!
Скитаньям положи предел,
Усталости – конец.

Твоя овчарня – ночь,
Озноб и тишина –
Невыносимо Ты близка –
Немыслимо нежна.

В ряде стихов Эмили Дикинсон, также как у испанского поэта XVII в. Хуана де ла Круса, происходит мистическое слияние Души в образе Невесты с ее возлюбленным Женихом. Вос-

принимать их можно в двух планах – как выражение земной любви и любви небесной, обращенной к Богу.

Титул божественный – мой!
Без аналоя – Жена!
Императрица Голгофы –
Вот как я наречена!

Эти стихи 1862 г. – и некоторые другие «новобрачные стихи» того же периода – обычно связывают с Чарльзом Уодсвортом, к которому Дикинсон испытывала нежную преданность. Но адресат здесь не важен, важна сама страсть – безудержная эманация любви, исходящая из источника одинокого женского сердца.

Что-то в этом накале чувства – всепоглощающего и за- таенного, скованного «сверкающею цепью» самоограничения, – есть отчетливо монашеское. Кажется, примерно в середине 1860-х годов Дикинсон окончательно избрала свою добровольную схиму. В это же время она и стала всегда носить простое белое платье – наряд, сделавшийся неразлучным с образом затворницы из Амхерста.

А было это – видит Бог –
Торжественное дело –
Стать непорочной тайною –
Стать Женщиною в Белом –

Святое дело – бросить жизнь
В бездонную пурпурность
И ждать – почти что Вечность – ждать –
Чтобы она – вернулась...

Пурпурный цвет у Дикинсон – цвет триумфа и славы. Она бесконечно сомневалась в себе, самоуничижалась, и все-таки сознание своей поэтической правоты не оставляло поэтессу. Недавно в ее предсмертной записке стоят лишь два слова: *Called back*. *Отозвана*. Если отозвана, значит, была призвана – значит, верила в свое призвание, послание. В то, что – говоря словами Марины Цветаевой – «моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед».

Дикинсон нередко сравнивают с Цветаевой – по увлекающемуся складу характера – и по внешнему виду ее стихов, разорванных многочисленными тире. Сходство действительно есть. В письмах – эмоциональных, афористичных, порой загадочно- туманных – оно, пожалуй, выражено отчетливей. Но стихи Дикинсон – не так и не про то. Разве что похоже обилие сверх-

грамматических тире, которые, как и у Цветаевой, служат знаками интонации.

Вообще говоря, использование тире в конце предложений вместо точки или многоточия – и вообще пренебрежение к орфографическим тривиальностям – соответствует английской эпистолярной традиции XIX в. Но если в русском тексте ставить вместо тире точку или многоточие, эффект будет совсем другой. Дело в том, что точка, как резко нажатый тормоз, останавливает течение речи; после точки разгон стиха следует начинать заново. Другое дело – тире. Его функция двойная: тире одновременно *разъединяет и соединяет* отрезки речи. Делая необходимую паузу, оно в то же время сохраняет инерцию речи, ведет голос вверх и обещает продолжение. Вот почему в своих переводах я старался сохранить эту особенность пунктуации Дикинсон – и в конце, и внутри предложений. Другая особенность, написание существительных с прописной буквы (что по-русски выглядит более необычно, чем по-английски), сохранена выборочно и минимально – лишь там, где выделение слова казалось действительно необходимым.

Интересно, что литературоведы отмечают переизбыток тире и в рукописях Пушкина. Борис Гаспаров считает, что пунктуационные вольности отражают «режим поэтического дыхания» и проводят типично романтическую разделительную черту между спонтанностью вдохновения Поэта и прозаичностью дальнейшей судьбы рукописи, с которой потом работает Книгопродавец*.

Эмили Дикинсон не была религиозна в обычном смысле слова – она рано перестала ходить в церковь, оспаривала церковные догматы – и тем не менее многие из ее главных идей взяты из Библии, из христианской идеологии. Это идеи избранничества, бессмертия и жертвы. Она писала:

Далеко Господь уводит
Своих лучших чад –
Чаще – сквозь терновник жгучий,
Чем цветущий сад.

Не рукой – драконьим когтем –
От огней земных –
В дальний, милый край уводит
Избранных своих.

* Гаспаров Б. Заметки о Пушкине // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 115–133.

«Кто говорит: Творчество, говорит: Жертва». Так сформулировал Поль Валери неколебимый закон искусства, в котором, может быть, ключ и к судьбе Эмили Дикинсон. Она обменяла свою жизнь на поэзию – хотя, как всякий живой человек, еще долго надеялась, что судьба возьмет не всё.

Стихи Дикинсон похожи на эпизоды какой-то символической пьесы, главные персонажи которой: Душа, Бессмертие, Пчела, Дрозд, Малиновка, Бог, Цветок, Лето, Вечность – все одинаково важные. А еще – Ветер, Звезда, Осень, Муха...

Тут вспоминается предтеча символистов Уильям Блейк, воспевавший Муху и сам себя называвший «счастливой Мухой», автор «Песен Невинности» и «Песен Опыта», учивший видеть мир – в песчинке и небо – в чашечке цветка. Правда, для Блейка существовал не только «мир вообще», но еще и конкретные Лондон, Англия, не только ангелы, но и Зло, Грех и так далее, Природа у него – Агнец и Тигр в одном лице; а у Дикинсон Природа – абсолютное благо, жизнь – абсолютное счастье, и вообще единственный враг человека – Смерть, да и то еще неизвестно, враги ли, – ведь она отворяет врата в Бессмертие.

Тут стоит сказать, что Дикинсон ничего не знала о Блейке, литературное воскрешение которого состоялось уже после ее смерти. Зато она читала Джона Китса, и отголоски его оды «Осень» слышатся в ее осенних стихах. На знаменитой формуле Китса «Красота есть правда, правда есть красота» основано одно из самых известных стихотворений Дикинсон:

Я умерла за Красоту –
Но только в гроб легла,
Как мой сосед меня спросил –
За что я умерла.

«За Красоту», – сказала я,
Осваиваясь с тьмой –
«А я – за Правду, – он сказал, –
Мы – заодно с тобой».

Так под землей, как брат с сестрой,
Шептались я и он,
Покуда мох не тронул губ
И не укрыл имен.

По сути, в творчестве Дикинсон сплелись и продолжились несколько самых плодотворных нитей английской поэзии, в том числе и такие, о которых она вряд ли могла знать (Джон Донн,

Кристофер Сمارт, Уильям Блейк), но которые интуитивно угадала. «Ум чувствами живет, / Как всякий паразит», – заметила она однажды. В искусстве ее проводником всегда была интуиция. Она говорила Томасу Хиггинсону: «Когда я читаю книгу и все мое тело так холодеет, что никакой огонь не может меня согреть, я знаю – это поэзия. Когда я физически ощущаю, будто бы у меня сняли верхушку черепа, я знаю – это поэзия».

Если главный принцип поэзии – достижение максимально-го эффекта минимальными средствами, то Эмили Дикинсон, конечно, один из самых подлинных поэтов. Время не нанесло урона ее стихам. За век с лишним многие явления в литературе поблекли и обветшали, а то и начисто забылись. Но эта *мистическая* мисс Дикинсон не только не обветшала, но как будто лишь помолодела – как ангелы Сведенборга, из которых «самые старые кажутся самыми молодыми». Думается, Джон Пристли не преувеличил, сказав о Дикинсон: «Эта смесь старой девы и непослушного мальчишки в лучших своих достижениях – поэт такой силы и смелости, что по сравнению с ней мужчины, поэты ее времени, кажутся робкими и скучными».

«Сохранить в душе ирландство»

У.Б. Йейтс и его Великое Колесо возвращений

Кто, терпеливый,
Душу пытал на излом,
Судеб извивы
Смертным свивая узлом,
Ранясь, рискуя,
Маясь в крови и в поту, –
Чтобы такую
Миру явить красоту?

У. Йейтс

Прежде всего: Уильям Йейтс – поэт ирландский или английский? Казалось бы, ответ ясен. Йейтс – основатель Ирландского национального театра, Нобелевский комитет присудил ему премию как поэту Ирландии, сограждане избрали его в сенат Ирландской республики; портрет его – куда дальше ехать? – красуется на двадцатифунтовой ирландской банкноте. В конце концов, он сам себя понимал только так. В одном из последних стихотворений, обращаясь к поэтам-землякам, он завещал им верить в свое ремесло и быть верным традиции родной страны –

Чтобы навеки, как талант свой,
Сохранить в душе ирландство!

Но, с другой стороны, писал-то Йейтс по-английски. Его детские и юношеские годы поделены почти поровну между Ирландией и Англией. Он учился в лондонской школе (где нередко получал тумаки вот именно, что за свое «ирландство»), в Лондоне он искал признания в молодости, когда делал первые литературные шаги и был удостоен благосклонного внимания Оскара Уайльда, здесь он ходил по редакциям, проводил многие часы в Британской библиотеке, дружил с поэтами из Клуба рифмачей. И главное – Шекспир. Шекспир, которого он если

не всосал с молоком матери, то впитал изустно из монологов своего отца-художника. Шекспир, которого так же не вырвать из творчества Йейтса, как самого Йейтса – не выкинуть из английской поэзии, где он занимает прочное и почетное место.

Сходные процессы происходили на окраинах всех больших империй. А Франц Кафка, родившийся в Праге, и ряд других выдающихся писателей и поэтов Австро-Венгерской империи? А Гоголь, плоть от плоти своей Диканьки и своего Миргорода, кто он – украинец или русский? Так было везде, где имперский язык, имперская культура наступала на культуру и язык своих национальных окраин.

У.Б. Йейтс (1865–1939) принадлежит в равной степени ирландской и английской литературам, девятнадцатому веку и двадцатому. Начинал он как поэт-символист – и остался едва ли не единственным крупным представителем этого движения в Англии. Так и пишут в энциклопедиях: в Англии, мол, в отличие от Франции, России и других стран Европы символизма как такового не было – разве что Йейтс. Но определить молодого Йейтса как символиста было бы слишком общо и неточно. Сам он, вспоминая молодые годы, писал: «Мы были последними романтиками».

Литературоведы рассматривают Уильяма Йейтса в рамках модернистской поэтики; но и это ничего не объясняет в его судьбе. Да, он – поэт модернистской эпохи, современник Томаса Элиота и Эзры Паунда. Но в отличие от двух названных поэтов он демонстративно придерживался антиавангардной позиции в искусстве. Йейтс никогда не старался бежать впереди прогресса – наоборот, он считал делом чести хладнокровно игнорировать его, идти не в ногу, стоять на своем, искать будущее в прошедшем. За это его называли чудаком, не раз пытались (особенно в 1930-х годах) «сбросить с парохода современности». Еще бы! В эпоху радио, аэропланов и профсоюзов он увлекался сказками, сагами о богах и героях, основывал какие-то загадочные эзотерические общества, искал истину в Каббале, в картах Таро, в индийской философии, сочинял философско-мистический трактат о вечном круговороте души и истории. Можно сказать, что в эпоху наступившего материализма Йейтс представлял собой передовой, далеко выдвинутый вперед аванпост самого упрямого и закоренелого идеализма. Где-то рядом партизанили Честертон и Киплинг, Толкиен и К°. Но если Киплинг, занявший конформистскую позицию по отношению к современности, обнаруживал романтику, скажем, в паровозах и машинах, то Йейтс не отдал бы за них ни лепестка своей увядшей розы, ни камешка старой башни. И если Толкиен четко отделял свою реальную профессорскую

жизнь от блужданий в Средиземье, для которых существовали особые часы творчества да задняя комната оксфордского кафе «Орел и Дитя», то Йейтс, как истинный символист, не разделял жизни и стихов. Как заболевший кот обшаривает всю округу в поисках особой травки – единственной, которая может его исцелить, – так Йейтс искал противоядие от низкого практицизма века где только мог – в фольклоре и античной философии, в оккультизме и теософии.

При всем при том он был ирландец – наследник древней кельтской традиции в литературе, духовный потомок друидов и бардов. Родина Йейтса – портовый город Слайго, на западе Ирландии. Его предки по материнской линии были моряками и купцами, по отцовской линии – священниками. Отец поэта Джон Батлер Йейтс получил юридическое образование, но в 28 лет резко оборвал карьеру адвоката и уехал в Лондон учиться живописи. Он стал художником, замечательным портретистом; благодаря его рисункам мы можем увидеть Уильяма таким, каким он был в детстве – смуглым задумчивым мальчиком, углубленным в книгу. Чем-то эти портреты похожи на детские портреты Пастернака, набросанные его отцом Леонидом Пастернаком. Да и сами эти художники, Йейтс-отец и Пастернак-отец, были чем-то похожи – может быть, серьезностью своего отношения к искусству, независимостью от модных течений эпохи; оба они оказали основополагающее влияние на сыновей; оба провели поздние годы в эмиграции: Джон Йейтс в Америке, Леонид Пастернак в Англии.

Детские годы Уильяма Йейтса прошли в Лондоне за исключением летних каникул, когда его отвозили к родственникам в Слайго. Он любил слушать рассказы крестьян о волшебстве и духах, любил одинокие прогулки по лесам и холмам, ночи на морском берегу. Сочинять романтические стихи Уильям начал, учась в художественной школе в Дублине; его ранние опыты заслужили одобрение известных поэтов, в том числе Джерарда Хопкинса и Оскара Уайльда. Путь его определился раз и навсегда. «Моя жизнь в моих стихах, – писал он другу. – Ради них я бросил свою жизнь в ступу. Я растолок в ней юность и дружбу, покой и мирские надежды... Я похоронил свою юность и возвел над ней гробницу из облаков».

Йейтсу было 24 года, когда он встретил Мод Гонн – женщину, которой суждено было стать его музой, его долгой безнадежной любовью. Она была ослепительной красавицей, богатой и независимой, но при этом – пылкой революционеркой, одержимой идеей ирландской независимости. Они подружились, Мод втянула его в патриотическое движение, Уильям посвятил ее в свои оккультные и поэтические интересы. Патриотизм Йейтса

был далек от экстремистских крайностей, в Ирландии он видел прежде всего страну поэзии и оплот древней чести, попираемой прагматической и меркантильной Англией. И когда Джордж Рассел писал ему: «Из Ирландии воссияет свет, который преобразит эпохи и народы» (не правда ли, язык мессианства повсюду одинаков?), – Йейтс вполне разделял энтузиазм своего друга.

В 1899 г. вышел сборник «Ветер в камышах» – высшее достижения раннего Йейтса – поэта «кельтских сумерек». Мир этой книги населен призраками и тенями; повсюду поэту мерещатся таинственные «сиды» – духи, населяющие холмы и ветреные равнины Ирландии. Они же – древние боги, племя богини Даны, они же – вечные голоса, звучащие в шуме ветра, в ропоте тростника, в сумасшедшем звоне ночных цикад. По настроению, по порыву – выйти за грань обыденного, дневного бытия – они близки к написанным двумя-тремя годами позже стихам Блока, например «Я вышел. Медленно сходили / На землю сумерки зимы...» или: «Я вышел в ночь – узнать, понять / Далекий шорох, близкий ропот, / Несуществующих принять, / Поверить в мнимый конский топот». С такого же *выхода* начинается «Песня ски-тальца Энгуса»:

I went out to the hazel wood
Because a fire was in my head...

Я вышел в темный лес ночной,
Чтоб лоб горящий остудить...*

Период между сборниками «Ветер в камышах» и «Ответственность», с 1899 по 1914 г., были у Йейтса наименее урожайными на стихи. В это время основные труды поэта были связаны с Театром Аббатства – первым ирландским национальным театром, одним из основателей и многолетним директором которого он был. Стиль поэта постепенно менялся, становился прямее, энергичней. Важной оказалась его дружба с молодым Эзрой Паундом, который в 1914–1916 гг. практически стал секретарем Йейтса. Скажем, первая пьеса Йейтса в стиле японского театра Но «У Ястребиного источника» была не только навеяна иссле-

* Между прочим, знаменитую концовку этого стихотворения *The silver apples of the moon, / The golden apples of the sun* – я перевел еще 20 лет назад, но лишь недавно мне удалось удовлетворительно перевести начало. Это случилось не раньше, чем я заметил в слове *hazel* (орешник) в первой строке прячущееся слово *haze* – дымка, туман, мгла.

дованиями Паунда в области японского театра, но и практически написана в соавторстве с ним: Йейтс диктовал текст, а Паунд записывал его и критиковал. Тут работала сложная диалектика: с одной стороны, Эзра искренне восхищался Йейтсом, выделяя его из всех прочих «поэтических староверов», с другой стороны, он постоянно внушал «дядюшке Вилли» свои имажистские идеи. «Поэт должен быть современным человеком, – утверждал Паунд. – Ясность, точность и никаких абстракций» Не правда ли – похоже на манифест русского кларизма или акмеизма? Как бы то ни было, именно под влиянием Паунда завершилась давно желаемая и ожидаемая метаморфоза стиля Йейтса.

Существует любопытный синхронизм политических событий в XX в. в Ирландии и в России: ирландское восстание против англичан в 1916 г., обретение независимости в 1918, гражданская война 1921–1923 гг. происходили более или менее параллельно с русскими революциями и Гражданской войной. Когда в 1916 г. разразилось «Пасхальное восстание», закончившееся казнью 16 руководителей (среди них – троих поэтов), реакция Йейтса была неоднозначной. В первый момент он возмутился «глупостью» этих людей, пожертвовавших жизнью своих братьев и своей собственной из чистого нетерпения; но через несколько недель его взгляд изменился и он написал стихотворение «Пасха 1916 года» с его знаменитым рефреном: *All changed, changed utterly: / A terrible beauty is born* («Все изменилось, неизменно изменилось: родилась страшная красота»). Эта «страшная красота» Йейтса очевидно сродни пушкинскому «упоению на краю», или жуткому восторгу Блока перед бурей революции в «Двенадцати», или трагическим прозрениям Мандельштама в «Петропольском цикле».

Поэтическая карьера Йейтса распадается на два периода, «дореволюционный» и «послереволюционный». Весной 1917 г. он купил свою знаменитую башню Тур Баллили, которая стала символом его поздней поэзии, в октябре женился (что было в некотором роде революционным шагом для 52-летнего холостяка); наконец, в этом же году он написал прозаическую книгу *Per Amica Silentia Lunae*, где во фрагментарной форме изложил свое поэтическое и философское *credo*.

Трудно исчислить все чудеса этого года. Достаточно сказать, что в ноябре 1917 г., когда «призраки коммунизма» штурмовали Зимний дворец, другие призраки явили себя Йейтсу и его молодой жене в сеансах «автоматического письма», и из тех вещей, которые они рассказали, со временем родилась главная философская книга Йейтса, содержащая его всеобъемлющую теорию круговращения человеческой души и истории.

В основе надиктованной «духами-коммуникаторами» книги Йейтса «Видение» (ударение ставьте, где хотите!) лежат две древние идеи: идея цикличности и идея борьбы противоположностей. Еще Эмпедокл писал:

Властвуют поочередно они во вращении круга,
Слабнут и вновь возрастают, черед роковой соблюдая.

В системе Йейтса Великое Колесо, разделенное на 28 секторов или фаз (лунное число), изображает и эволюцию человеческой жизни, и путь души в ее перевоплощениях, и ход мировой истории. Движение по кругу ведет от первой фазы, полной объективности, к 15-й фазе, полной субъективности, и затем вновь возвращается к своему началу, к доминации объективного (природного) начала. Эта теория, в детали которой мы войти не можем, поэтически выражена в стихотворении «Фазы луны».

Робартис.

Когда же перемесится квашня
Для новой выпечки Природы, снова
Возникнет тонкий серп – и колесо
Опять закружится.

Ахерн.

Но где же выход?
Спой до конца.

Робартис.

Горбун, Святой и Шут
Идут в конце. Горящий лук, способный
Стрелу извергнуть из слепого круга –
Из яростно кружащей карусели
Жестокой красоты и бесполезной,
Болтливой мудрости, – начертан между
Уродством тела и души юродством.

Йейтс верит в пифагорейское учение о странствиях души и ее инкарнациях – и строит классификацию людей по типам, в зависимости от фазы на Великом Колесе. Человек оказывается вовлеченным в два разных цикла: один связан с возрастом, другой – с перерождениями его бессмертной души, проходящей 28 кругов таких же фаз.

На самом деле он участвует даже в трех циклах, ибо проходит вместе с человечеством по кругу земной истории: ее период,

по Йейтсу, равен примерно 2000 лет и тоже связан с борьбой объективного и субъективного начал. Нынешний цикл начался с рождения Христа и достиг высшей объективности в эпоху Ренессанса; наше время близко к окончанию цикла, вот почему так распространились нивелирующие личность учения – социалистические, коммунистические и проч. С этой точки зрения трагедия самого Йейтса – это трагедия человека героической, индивидуальной воли (он относил себя к 17-й фазе) в период размывания личностного начала – несовпадение фаз. С течением лет к этому прибавилось и старение – несовпадение всех трех фаз. Ущерб века, ущерб тела – и полнолуние души.

* * *

В 1923 г. Йейтсу присуждается Нобелевская премия по литературе – жест, как часто бывает у Шведской академии, не лишенный политической подоплеки, – своего рода приветствие Ирландской республике по случаю обретения ею независимости. Но Йейтс с лихвой отработал свою «нобелевку». Лучшие стихи он написал не до нее, а после. Сборники «Башня» (1928) и «Винтовая лестница» (1933) наряду с «Последними стихами» могут считаться вершинными достижениями поэта. Особо хочется сказать о цикле «Слова, возможно, для музыки». Говорят, что прототипом Безумной Джейн послужила Чокнутая Мэри – юродивая, жившая неподалеку от имения леди Грегори. Но эпический образ старухи, вспоминающей своих былых любовников, – гордой и нераскаянной, приводит на память прежде всего «Старуху из Берри» – одно из лучших стихотворений древнеирландской поэзии:

Вы, нынешние,ребролюбые,
живете вы для наживы,
зато вы сердцами скупы
и языками болтливы.

Но те, кого мы любили,
любовью нас оделяли,
они дарами дарили,
деяньями удивляли. <...>

Бывало, я мед пивала
в пиру королей прекрасных;
пью ныне пустую пахту
среди старух безобразных.

К «яростному негодованию» (слова из эпитафии Свифта) Йейтса толкало не только отвращение к материализму эпохи в целом, но и глубочайшее неудовлетворение ирландской жизнью

и политикой. Он убедился, что все жертвы, принесенные на алтарь ирландской свободы, были напрасны. Достигнутая в стране демократия оказалась «властью черни», безразличной к духовности и культуре. «Если эта власть не будет сломана, – писал он, – наше общество обречено двигаться от насилия к насилию или от насилия к апатии, наш парламент – портить и развращать каждого, кто в него попадет, а писатели останутся кастой отверженных в своей собственной стране»*.

На этом фоне понятней тот эпизод 1934 г., когда Йейтс проявил интерес к «синерубашечникам» генерала О’Даффи. Он клюнул на антибуржуазную демагогию фашистов и даже написал для них «Три маршевые песни», где были такие слова: «Когда нации лишаются верховодов, когда порядок ослабевает и растет раздор, приходит время выбрать добрый мотив, выйти на улицу и маршировать. Марш! марш! – как там поется? О, любые старые слова подойдут». К счастью, уже через несколько месяцев Йейтс разочаровался в О’Даффи с его дешевым позерством; поэт понял, что чуть было не влип в объятия еще худшей черни, «ревушей у двери», – и зарекся играть в политические игры.

Йейтса называют человеком поздней жатвы. Выпуская в 1937 г. второе издание «Видения», он писал другу: «Не знаю, чем станет эта книга для других, – может быть, ничем. Для меня она – последний акт защиты против хаоса мира, и я надеюсь, что еще десять лет смогу писать, укрепившись на этом рубеже». Как это похоже на строки юного Китса, восклицавшего в 1917 г.: «О, дайте мне еще десять лет, чтобы я мог переполниться поэзией и свершить то, что мне предназначено!». Судьба дала Китсу только три года. Еще меньше времени было в запасе у 72-летнего Йейтса. В декабре 1938 г. он пишет последнюю пьесу «Смерть Кухулина», а через две недели неожиданно заболевает, и 26 января 1939 г. наступает развязка.

Эта была красивая, героическая кончина – смерть непобежденного. До последних дней Йейтс греб против течения, пел не в лад с хором. В глазах авангардных, политически ангажированных поэтов 1930-х годов он выглядел нелепым анахронизмом. Достоинства его стихов признавались со страшным скрипом; его проза и критика начисто отвергались, пьесы считались провальными, философские взгляды – вредным чудачеством. Так что, когда Уинстен Оден, признанный лидер нового направления, написал элгию на смерть Йейтса, это многим показалось удивительным.

* *Jeffares A.N. A New Commentary on The Poems of W.B. Yeats. Stanford, 1984. P. 499.*

Но ведь и эти стихи полны знаменательных оговорок. Автор считает, что Время в конце концов «простит» Йейтса — за «умение хорошо писать». Характерно и название статьи Одена, опубликованной в 1940 г.: «Мастер красноречия», в которой он утверждает, что Йейтс «был больше озабочен тем, как звучит его фраза, чем истинностью идеи или подлинностью чувства». И безапелляционно, как приговор: «отсутствие подлинной драмы никакой театральностью не прикроешь».

Особенное раздражение вызывала «чокнутая псевдофилософия» Йейтса. Взвешенней других молодых высказывался, пожалуй, Луис Макнис, который даже был готов допустить, что Йейтс не настоящий мистик, а лишь человек, обладающий мистической системой ценностей, «а это совсем другое дело и вещь *sine qua non* для всякого художника».

И конечно, возмущала подозрительная аполитичность поэта. В годы перед Второй мировой войной каждый обязан был выбрать свою сторону баррикад. Но ему не внушало доверие ни одно из правительств. В частном письме Йейтса 1936 г. сказано: «Коммунисты, фашисты, националисты, клерикалы, антиклерикалы — все они должны быть судимы в соответствии с числом своих жертв».

Йейтсу выпала длинная дорога. Если в молодости он и был эстетом, построившим себе башню из слоновой кости, то в дальнейшем, как пишет Ричард Эллман, «из-за недовольства соседей, а отчасти из-за собственных сомнений в ее прочности он выбрался наружу, в мир, и добыл там менее изысканные материалы, которыми постепенно заменил всю слоновую кость до последнего кусочка»*.

Но это не значит, что Йейтс готов был поступиться своей юношеской мечтой. Те «спасительные слова», которые впоследствии произнесет И. Бродский и которые в письмах к нему дважды повторит Ахматова: «Главное — это величие замысла», были спасительными и для Йейтса.

Он оставался цельным художником, несмотря на все свои противоречия и сомнения. Он не скрывал их, он вообще ничего не хотел скрывать: жизнь поэта, считал Йейтс, есть жизненный эксперимент, и публика имеет право знать о ней все. Шекспировская эпитафия «Проклятие тому, кто потревожит мои кости» не про него писана.

Он положил на одну сторону весов свою поэзию, а на другую — свою судьбу, и обе чаши таинственно уравнились. Любые обстоятельства повседневности значительны, когда они освящены великой целью.

* Ellmann R. Yeats: The Man and the Masks. N.Y., 1978. P. 294–295.

В эпоху, когда прагматизм старается сделать поэта затейником, работником досуга, загнать сверчка искусства на предназначенный ему шесток, архимедово усилие Йейтса перевернуть мир и утвердить его на нематериальной точке опоры заслуживает восхищения.

Другие пути элементарней. Легко, например, предаться истерике или показать миру кукиш. Выход неплох – для любителей игры в поддавки. Есть и широко распространенный на Западе метод «честного реализма». Но все это, по выражению Кэтлин Рейн, лишь «втирание соли собственного отчаяния в рану, оставшуюся от ампутации духовной составляющей жизни».

В Древней Ирландии было две категории поэтов: барды – исполнители боевых, заздравных и сатирических песен, и филиды – поэты-жрецы, носители высшей мудрости. Йейтс, разумеется, претендовал на роль филида.

Сознавал свою земную слабость, но верил в божественную искру, в то, что поэт, может быть, лишь «сверхмарионетка» движущего им высшего начала.

Старик в своем нелепом прозябанье
Схож с пугалом вороньим у ворот,
Пока душа, прикрыта смертной рванью,
Не вострепещет и не воспоет...

Наивность? Безумие? Но, как ни удивительно, с ним произошло именно то, что предсказывал Платон в диалоге «Федр»: «Все созданное человеком здравомыслящим затмится творениями иступленных».

* * *

В русской печати имя Йейтса впервые появилось в статье Зинаиды Венгеровой о Блейке («Северный вестник», 1896). Она же перевела в 1915 г. пьесу Йейтса «Кэтлин, дочь Хулиэна» – эта работа, которую мне удалось отыскать в архиве Венгеровой, по видимому, является единственным дошедшим до нас дореволюционным переводом Йейтса.

Чрезвычайно интересен и не до конца исследован эпизод 1917 г., когда находящийся в командировке поручик русской армии Николай Гумилев впервые встречается в Лондоне с поэтом Уильямом Йейтсом. В письме Анне Ахматовой он называет его «английским Вячеславом» – подразумевая, конечно, Вячеслава Иванова и тем самым подчеркивая ключевую роль Йейтса в английском символизме. О знакомстве Гумилева с творчеством Йейтса говорит и отзыв о нем в интервью лондонскому ежене-

дельнику «Новый век», и – красноречивей всего – работа Гумилева над переводом пьесы «Графиня Кэтлин». Что такая работа велась – и, возможно, была завершена, – говорит опубликованный автограф Гумилева на книге Йейтса: *«По этому экземпляру я переводил Графиню Кэтлин, думая лишь о той, кому принадлежала эта книга. – 26 мая 1921. Н. Гумилев»*. О продолжившемся интересе Гумилева к творчеству ирландского поэта свидетельствует и сохранившаяся надпись акмеиста Михаила Зенкевича на другом сборнике Йейтса: *«Эта книга A Selection from the Poetry of W. B. Yeats была прислана мне в Саратов из изд. Всемирная литература из Петрограда поэтом Н.С. Гумилевым для перевода двух отмеченных стихотворений...»*. В оглавлении отмечены – вероятно, рукой Гумилева – два стихотворения: «Проклятие Адама» и «Ирландии грядущих времен». Однако переводы Зенкевича (как и переводы Гумилева), если они и существуют, до сих пор не разысканы. Зато имеются три перевода Всеволода Рождественского, еще одного друга и сотрудника Гумилева по работе над английскими сборниками во «Всемирной литературе», – эти переводы вполне могут относиться к первым послереволюционным годам, хотя опубликованы они лишь посмертно. Далее – пробел в 15 лет. Нет никаких сведений, что кто-либо из русских переводчиков переводил стихи Йейтса вплоть до 1937 г., когда в Ленинградском отделении Гослита вышла книга «Современная английская поэзия», составленная Михаилом Гутнером; впрочем, подлинным составителем книги был, по всей видимости, известный критик-репатриант князь Дмитрий Святополк-Мирский, арестованный и расстрелянный в год выхода книги. Большая часть подборки Йейтса в антологии (10 стихотворений из 14) дана в переводе Сусанны Мар. К сожалению, в подборке практически отсутствуют «послереволюционные» сборники Йейтса, так что перед русским читателем он предстает как чистый символист, в старомодно-меланхолическом ключе. Неудивительно, что особого впечатления его стихи не произвели. В частности, Борис Пастернак в конце 1940-х годов признавался, что до войны не был увлечен Йейтсом, поскольку не знал его поздней лирики.

Маршак, вставивший два стихотворения Йейтса в свою книгу английских переводов 1943 г., тоже выбрал из самого раннего, безобидно фольклорного: песенку «В саду над рекою...» и «Скрипач из Дууни». А далее наступает затишье – вплоть до конца 1960-х годов, до появления великого ковчега худлитовской «Библиотеки Всемирной литературы», вернее, целой флотилии ковчегов, вынесших читателю десятки неизвестных или полузабытых имен...

Но тут уже предыстория кончается и начинается история, которую всякий читатель может проследить по доступным книгам и антологиям. Напомним лишь, что Уильяма Йейтса, как и многих других англоязычных поэтов, заново «открывал» Андрей Сергеев, давший целый ряд прекрасных, убедительных переводов: «Тот, кто мечтал о волшебной стране», «Песнь Рыжего Ханрахана об Ирландии», «Пасха 1916 года», «Пустынник Рибх о недостаточности христианской любви» – всего около 15 стихотворений...

III

Оппозиции

Белая Богиня и Черный кентавр

Поэтические мифы Р. Грейвза и У.Б. Йейтса

Влюбленные, безумцы и поэты
Сотворены из собственных фантазий:
Безумец видит демонов повсюду;
Влюбленный в ослеплении своем
Красу Елены зрит в цыганке смуглой;
Поэта взор, блуждая, переходит
С небес на землю и опять на небо.

Сон в летнюю ночь. V. 1.

I

Среди английских поэтов XX в. было два великих мифотворца – Уильям Йейтс и Роберт Грейвз. Их теории на первый взгляд весьма несхожи, и моей первой задачей будет показать, как они могут быть совмещены и согласованы.

Мифопоэтическая система Йейтса в основном изложена в его прозаических книгах *Per Amica Silentia Lunae* (1917) и «Видение» (1925); система Грейвза – в книге «Белая Богиня» (1946).

Главные понятия Йейтса – маска, Даймон и фазы лунных превращений, причем в первой книге 1917 г. лунных фаз еще нет (они появляются только в «Видении»). Зато луна присутствует в самом названии этой книги: *Per Amica Silentia Lunae* – «При благосклонном молчании луны» (из Вергилия). В *Per Amica* высказывается выношенное Йейтсом убеждение, что истинный поэт должен довериться своему *Даймону* (анти-Я) и создать маску, во всем противоположную себе самому. Суть «Видения» – книги, якобы наговоренной духами жене поэта во время сеансов автоматического письма, – в учении о лунных фазах души, движущейся по кругу от пассивной объективности к полной субъективности, достигая состояния Единства Бытия в фазе полнолуния. При этом нужно учесть, что поэтическая мифология Йейтса не исчерпывается этими двумя важнейшими книгами, но

включает в себя представление о символической *Розе, распятой на Кресте Времен* (от розенкрейцерской доктрины, разделяемой Йейтсом), и учение об а трансмутации души (следствие его алхимических увлечений). Эти представления наиболее ярко представлены в его сборнике рассказов «Сокровенная Роза» (*The Secret Rose*, 1895) и в лирике.

Концепция Грейвза в основе своей чрезвычайно проста. Он утверждает, что вся истинная поэзия есть не что иное, как обряд поклонения тройственной богине Луны (которую Грейвз называет Белой Богиней), правящей в небе, на земле и под землей. Доказательства этой концепции у Грейвза распадаются на две группы: во-первых, это разнообразные свидетельства существования культа Тройственной богини у народов Средиземноморья и северной Европы, во-вторых, поэтические примеры, в которых явлены те или иные стороны Белой Богини.

И книга Йейтса «Видение», и «Белая Богиня» Грейвза были встречены холодом или насмешками критики. Один из друзей Йейтса даже грозился написать книгу под названием: «Семь связок хвороста для сожжения великого еретика Йейтса». Грейвз в предисловии ко второму изданию «Белой Богини» сетовал, что ни один специалист-кельтолог так и не высказался ни за, ни против его доводов, видимо, ученые мужи просто не приняли их всерьез. Тем не менее обе эти «сомнительные» книги выдержали испытание временем: их переиздают, их читают, их переводят на другие языки мира.

Между поэтическими кредо Йейтса и Грейвза существует отчетливая связь. Белая Богиня состоит в родстве, и даже не очень отдаленном, с Сокровенной Розой. В творчестве Йейтс сколько угодно «лунных» стихотворений, например «Луна и кот», – прототипом которого был кот по кличке Миналуш, принадлежавшей Изольде Мак-Брайд, дочери Мод Гонн.

КОТ И ЛУНА

Луна в небесах ночных
Вращалась, словно волчок.
И поднял голову кот,
Сощурил желтый зрачок.
Глядит на луну в упор –
О, как луна хороша!
В холодных ее лучах
Дрожит кошачья душа,
Миналуш идет по траве
На гибких лапах своих.

Танцуй, Миналуш, танцуй –
Ведь ты сегодня жених!
Луна – невеста твоя,
На танец ее пригласи,
Быть может, она скучать
Устала на небеси.
Миналуш скользит по траве,
Где лунных пятен узор.
Луна идет на ущерб,
Завесив облаком взор.
Знает ли Миналуш,
Какое множество фаз,
И вспышек, и перемен
В ночных зрачках его глаз?
Миналуш крадется в траве,
Одинокой думой объят,
Возводя к неверной луне
Свой неверный взгляд.

Лирика Йейтса расходится концентрическим кругами из единого центра, и этот центр – объект мистического поклонения, сродни Белой Богине. Поэтический язык Йейтса – тот самый магический язык, который, по словам Грейвза, «по сей день остается языком истинной поэзии» (9)*. Мы не будем здесь обсуждать, почему Грейвзу не нравился Йейтс**; в отношениях между поэтами бывает много субъективного и нередко случается «отталкивание по сходству». Родовое сходство между музами Йейтса и Грейвза очевидно. Цель этой статьи – рассмотреть, в какой степени совместимы их мифопоэтические конструкции и чему именно в системе Грейвза могут соответствовать такие ключевые образы Йейтса, как «антитетический человек», Даймон и, наконец, «Черный кентавр».

Для этого нам нужно, прежде всего, углубиться в текст «Белой Богини».

* Цитаты из Грейвза (за исключением поэтических) даются по изданию: *Грейвз Р. Белая Богиня: Избранные главы* / Пер. с англ. И. Егорова. СПб., 2000. Номер страницы указывается в скобках.

** Грейвз любил Фроста и Каммингса, находил достоинства в Элиоте и Дилане Томасе, совершенно не любил Йейтса, Паунда и Одена. В «Белой Богине» есть выпад против «шарлатанов», прибегающих к спиритизму и автоматическому письму, что обрести вдохновение (273), явно направленный в Йейтса. Антипатия Грейвза достойна сожаления: ведь если и был среди его современников поэт-пленник Белой Богини, то это, конечно, Йейтс.

Хорхе Луис Борхес характеризовал Роберта Грейвза как «замечательного во всех своих разнородных проявлениях поэта, исследователя поэзии, восприимчивого и просвещенного гуманитария, романиста, рассказчика, мифолога» и, в целом, как «одного из самых оригинальных писателей нашего века». Имелся в виду век двадцатый. Грейвз прожил долгую жизнь: он родился в Лондоне в 1895 г. и умер в 1985 г. на острове Мальорка, ставшем его постоянным домом с середины 1940-х годов. Здесь он закончил «Белую Богиню» (1948) – книгу, которую критики обычно называют «спорной», но тем не менее это *summa summarum* его поэтики, выражение его кредо.

Роберт Грейвз не скрывает своих романтических убеждений. Он ополчается на поэзию рациональную, мелочную, бескрылую. «Подлинные поэты согласятся с тем, что поэзия – это духовное откровение, которое поэт сообщает равным, а не искусное умение поразить слушателей-простолюдинов или оживить подвыпивших гостей на званом ужине» (166), – пишет он. И еще: «Поэзия становится академической и переживает упадок до тех пор, пока Муза не проявляет свою силу во времена так называемых романтических возрождений» (169).

Истинная поэзия диктуется вдохновением; а вдохновение, какого трактует Грейвз, это «вдыхание поэтом испарений из опьяняющего котла колдуньи Керридвен (валлийской «белой богини»), в котором, по-видимому, были смешаны ячмень, желуды, мед, бычья кровь и священные травы», или вдыхание ядовитых испарений, поднимающихся из трещин земли в Дельфах (270). В обоих случаях поэт впадает в транс, сходный с параноидальным, при котором время словно останавливается, – и приобретает способность пророчить, видеть прошлое и будущее. Вот почему изучение английской поэзии, по мнению Грейвза, должно начинаться не с «Кентерберийских рассказов», ни даже с «Книги Бытия», а с «Песни Амергина» – древнего кельтского стихотворения, дошедшего до наших дней в нескольких ирландских и валлийских вариантах*. Далее Грейвз приводит свой, «восстановленный» текст этого стихотворения, приписываемого мифическому первому поэту Ирландии (16):

* Здесь уместно вспомнить, что отец Роберта Грейвза – Альфред Персеваль Грейвз был известным ирландским поэтом, президентом Ирландского литературного общества и автором сборника переводов «Валлийская поэзия старая и новая» (1912).

ПЕСНЬ АМЕРГИНА

Я сохач – семи суков
Я родник – среди равнин
Я гроза – над глубиной
Я слеза – ночной травы
Я стервятник – на скале
Я репейник – на лугу
Я колдун – кто как не я
Создал солнце и луну?*

Эти стихи можно анализировать с точки зрения заключенного в них эзотерического смысла (и Грейвз делает это в отдельной главе, посвященной «Песни Амергина»), но стихотворение действует на читателя и без всяких толкований, непосредственно и сразу. Каким образом? Как отличить настоящую, вдохновенную поэзию от ненастоящей? Грейвз ссылается на А.Э. Хаусмана: по наблюдению этого поэта (в лекции «Об имени и природе поэзии») у того, кто повторяет настоящие стихи во время бритья, волосы на подбородке встают твердой щетиной и бритва перестает их брать (32).

«В чем смысл и предназначение поэзии в наши дни?» – спрашивает Грейвз. «Этот вопрос стоит по-прежнему остро, ибо множество людей недалеких вызывающе задают его, а множество глупцов отвечают на него, как бы оправдываясь. Предназначение поэзии – в благоговейном поклонении Музе, а смысл – в том восторге и ужасе, которые внушает ее присутствие» (18).

III

Представление о Луне как о тройственной богине Неба, Земли и Преисподней восходит к античности (Феокрит, комментарий Сервия к «Энеиде» и проч.). Поэты Возрождения подхватили эту идею. Грейвз ссылается на Джона Скельтона (1464? – 1529), придворного поэта Генриха VIII, который в поэме «Лавровый венок» пишет:

Диана в зелени листвы,
Луна, что светит ярко,
И Персефона Ада (154).

* Полностью «Песнь Амергина» см. на с. 345 настоящего издания.

Если бы Грейвз знал сонет французского поэта Этьена Жоделя (1532–1573) «К Диане», он, вероятно, процитировал бы и его, потому что вряд ли в мировой поэзии существует более совершенное восхваление Тройственной богини в единстве ее трех ипостасей – светлой (Силены или Цинтии), грозной (Артемиды или Дианы) и зловещей (Персефоны или Гекаты).

К ДИАНЕ

Царица светлых сфер, и рощ, и Ахерона,
Диана, в трех мирах твоя звезда горит:
Со свитой гончих псов, и туч, и Эвменид
Ты гонишь, ты грозишь, ты блещешь с небосклона.

Так красота твоя пугающе бездонна,
Так власть ее слепит, преследует, мертвит,
Что молнии она Юпитера затмит,
И стрелы Фебовы, и ужасы Плутона.

Твои лучи, силки, в тебе сквозящий ад
Влюбляют и пленят, ввергают в тьму и хлад,
Но только ни на гран не делают свободней,

Покоя не сулят, – о Цинтия ночей,
Диана на земле, Геката в преисподней,
Свет, мука и печаль богов, людей, теней!

Здесь атрибуты Цинтии – лучи и тучи, Дианы – силки и гончие псы, Гекаты – Ад и Эвмениды; им соответствуют глаголы: слепить, влюблять (для Цинтии); преследовать, пленять (для Дианы); мертвить, ввергать во тьму и хлад (для Гекаты). И, наконец, этот замечательный сонет (любовный сонет, конечно, – какой же еще!) разрешается последней строкой, «замком», в котором оказываются намертво сплавлены бессмертные черты Тройственной богини:

Свет, мука и печаль богов, людей, теней!

IV

Если бы требовалось доказательство связи между Луной и поэтом, то одним из косвенных доказательств было бы распространенное поверье, что луна насыляет безумие. В качестве примера Грейвз приводит старинную балладу о Безумном Томе (Томе из Бедлама) – несчастном дурачке из «Короля Лира», чей образ

принимает оклеветанный братом Эдгар, сын Глостера, чтобы скрыться от преследователей. Вот эта баллада:

ПЕСНЯ ТОМА ИЗ БЕДЛАМА

От безумных буйных бесов,
И от сглазу и от порчи,
От лесных страшил, от совиных крыл,
От трясушки и от корчи –
Сохрани вас ангел звездный,
Надзиратель грозный неба,
Чтобы вы потом не брели, как Том,
По дорогам, клянча хлеба.

*Так подайте хоть мне сухой ломоть,
Хоть какой-нибудь одежды!
Подойди, сестра, погляди – с утра
Бедный Том не ел ни крошки.*

Из двух дюжин лет я прожил
Трижды десять в помраченье,
А из трех десяти сорок лет почти
Пребывал я в заточенье –
Среди рыцарей Бедлама
На соломенной постели,
Где ключи звенят и бичи свистят
Мелодично, как свирели.

*Так подайте хоть мне сухой ломоть,
Хоть какой-нибудь одежды!
Подойди, сестра, погляди – с утра
Бедный Том не ел ни крошки.*

Белены ли я объелся
Иль о девке замечтался –
Только вышло так, что я впал во мрак
И в рассудке помешался.
Целый год не спал от горя,
Сторожил свои пожитки,
А когда заснул, негодяй Амур
Обобрал меня до нитки.

*Так подайте хоть мне сухой ломоть,
Хоть какой-нибудь одежды!
Подойди, сестра, погляди – с утра
Бедный Том не ел ни крошки.*

С той поры я стал бродягой –
Нету повести плачевней,
Мне дремучий бор – постоянный двор,
Придорожный куст – харчевня.
У меня Луна в подружках,
Обнимаюсь только с нею;
Кличет сыч в лесах, и на небесах
Реют огненные Змеи.

*Так подайте хоть мне сухой ломоть,
Хоть какой-нибудь одежды!
Подойди, сестра, погляди – с утра
Бедный Том не ел ни крошки.*

Разве только с голодухи,
Если станет слишком туго,
Я стащу гуська или петушка,
Разлучу с его супругой.
Я ночью на кладбище,
Не боюсь я злого духа.
Мне страшней стократ, коли не попад
Зарычит пустое брюхо.

*Так подайте хоть мне сухой ломоть,
Хоть какой-нибудь одежды!
Подойди, сестра, погляди – с утра
Бедный Том не ел ни крошки.*

Я мудрее Аполлона,
Ибо я взираю ночью
На игру светил, их возню и пыл,
Вижу тайны их воочью.
Рожки светлые Диана
Клонит к Пастуху на ложе,
И звезда любви Кузнецу свои
Наставляет рожки тоже.

*Так подайте хоть мне сухой ломоть,
Хоть какой-нибудь одежды!
Подойди, сестра, погляди – с утра
Бедный Том не ел ни крошки.*

Я с цыганами не знаюсь,
Сторонюсь лихих смутьянов,
Не терплю на дух окаянных шлюх
И буюнов-горлопанов.

Девы нежные, не бойтесь
Приласкать беднягу Тома –
Он куда смиренней и притом скромней
Хуторского дуболома.

*Так подайте хоть мне сухой ломоть,
Хоть какой-нибудь одежды!
Подойди, сестра, погляди – с утра
Бедный Том не ел ни крошки.*

Я веду фантазий войско
Воевать моря и земли,
На шальном коне я скачу во сне,
Меч пылающий подъямля.
Приглашение к турниру
Мне прислала королева:
До нее езды – три косые версты,
За Луной свернуть налево.

*Так подайте хоть мне сухой ломоть,
Хоть какой-нибудь одежды!
Подойди, сестра, погляди – с утра
Бедный Том не ел ни крошки.*

У этой баллады было продолжение. Чья-то фантазия снабдила дурачка Тома подходящей парой, дурочкой Мадлен (Мод) – когда-то отвергнувшей его гордячкой, впоследствии горько о том пожалевшей и сошедшей с ума.

ПЕСНЯ БЕЗУМНОЙ МАДЛЕН

Зовусь я дурочкой Мадлен, все подают мне корки;
Хожу босой, чтобы росой не замочить опорки.
Том от меня был без ума, а я была упряма;
Зачем тебя отвергла я, мой Томми из Бедлама?

С тех пор сама свихнулась я, нет повести нелепей;
И плеткой стали бить меня, и заковали в цепи.
Том от меня был без ума, а я была упряма;
Зачем тебя отвергла я, мой Томми из Бедлама?

Я этой палкой бью волков, когда гуляю лесом,
Баловников сую в мешок и продаю их бесам.
Том от меня был без ума, а я была упряма;
Зачем тебя отвергла я, мой Томми из Бедлама?

В рожке моем таится гром, великая в нем сила,
А юбку я на небесах из радуги скроила.

Том от меня был без ума, а я была упряма;
Зачем тебя отвергла я, мой Томми из Бедлама?

Но это, конечно, лишь комическое снижение темы. На самом деле несчастного Тома свела с ума не гордычка Мод, а Белая Богиня в образе земной девушки; недаром, обезумев, он воображает себя любовником Луны: «У меня Луна в подружках, / Обнимаюсь только с нею...»

V

Одно из свойств Белой Богини – оборотничество. По народным представлениям ведьмы на шабашах демонстрируют свое искусство превращения, гоняясь за колдуном (в сказках ситуация обычно бывает обратной, но дело в том, что сказки подвергаются переосмыслению в духе более поздней мужской доминации). По нескольким сохранившимся строчкам Грейвз предпринимает попытку восстановить старинную песню шотландских колдуний (189–190):

ПОГОНЯ ЗА КОЛДУНОМ

*Скор и хитер и кудесить горазд,
Но ускользнуть ему ведьма не даст!*

Зайцем, гляди, я обернусь матерым,
Прыгну и скроюсь за косогором.
Лишь только Дьявола призову я
И сразу в шкуру войду чужую.
– Заяц, как хочешь, следы запутай,
Но не уйдешь ты от суки лютой.
Вот призову я Матерь Божью,
И не спасешься ни сном, ни ложью.

*Скор и хитер и кудесить горазд,
Но ускользнуть ему ведьма не даст!*

Вот обернусь я форестью быстрой,
Прыгну и спрячусь в воде волнистой.
Лишь только Дьявола призову я
И сразу кану в струю речную.

– Прыгай, форель, не давайся в руки,
Но берегись зубастой щуки.
Вот призову я Матерь Божью,
И не спасешься ни сном, ни ложью.

*Скор и хитер и кудесить горазд,
Но ускользнуть ему ведьма не даст!*

Вот обернусь я пчелой жужжащей,
Взмою и скроюсь в цветущей чаще.
Лишь имя Дьявола прошепчу я,
И обернусь я, кем захочу я.
– Пчелка, тебе от стрижа не скрыться,
Всю тебя съест он – с брюшком и с рыльцем.
Вот призову я Матерь Божью,
И не спасешься ни сном, ни ложью.

*Скор и хитер и кудесить горазд,
Но ускользнуть ему ведьма не даст!*

Мышью тогда обернусь я вольной,
Юркну и спрячусь в дыре подпольной.
Буду резвиться под половицей,
Так от тебя я сумею скрыться.
– Радуйся, мышка, пока вольна ты,
Но подкрадется кот мохнатый.
Прямо с костями тебя он сглохнет,
И даже Дьявол тут не поможет.

*Скор и хитер и кудесить горазд,
Но ускользнуть ему ведьма не даст!*

Тем же свойством – оборотничеством – обладает и поэт. Это демонстрирует уже «Песнь Амергина». Ярko представлена эта черта и в валлийских сказаниях «Мобиногион». Мальчик Гвион, будущий поэт Талиесин, подобно убегающему колдуну из песни ведьм, превращается поочередно в зайца, в птицу, в рыбу, в пшеничный колос; настигнутый и проглоченный злой колдуньей Керридвен, а затем заново ею рожденный, он поет на пире короля песню, в которой перечисляет свои перерождения: «Я стоял у креста, где распяли Сына; я в ковчеге с Ноем плавал по водам; я дрожал, видя казнь Содомы с Гоморрой; я видел, как строился Рим великий; я видел, как рушились стены Трои; я был с Богом моим у ослиных яслей...» и т. д.

В стихотворении Йейтса «Фергус и друид» король, желающий постичь вещую мудрость, развязывает котомку друида и его обступают виденья:

Я чувствую, как жизнь мою несет
Неудержимым током превращений.
Я был волною в море, бликом света
На лезвии меча, сосною горной,
Рабом, вертящим мельницу ручную,
Владыкою на троне золотом.
И все я ощущал так полно, сильно!
Теперь же, зная все, я стал ничем.
Друид, друид! Какая бездна скорби
Скрывается в твоей котомке серой!

Снова подчеркнем: оборотничество поэта – несомненный признак его связи с Тройственной богиней.

VI

Лунная богиня в ее триединой сути – лучший образ для Музы, ибо в ней заключены одновременно «свет, мука и печаль». Свет, подобный ангельскому, – то, чем прельщает богиня; мука – ее жестокая, злая сторона; печаль – память любви, которая, по формуле Вордсворта, и рождает поэзию («стихийное излияние сильных чувств, она возникает из ярких переживаний, припоминаемых в состоянии покоя»)*. Одним из лучших примеров сказанного может служить старинная английская баллада, которую когда-то приписывали Уолтеру Рэли; Грейвз цитирует ее дважды: частично в главе «Единственная тема поэзии» (257) и полностью – в «Постскрипуме 1960 года».

ДОРОГА В ВАЛЬСИНГАМ

Скажи мне, честный пилигрим,
Что был в святом краю:
Ты не встречал ли на пути
Любимую мою?

* *Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity* (Wordsworth *Preface to Lyrical Ballads*, 1800).

Как знать, быть может, и встречал,
Немало дев и дам
Я видел на пути своем
В преславный Вальсингам.

Нет, пилигрим, другой такой
На свете не найти,
Она легка, она светла,
Как ангел во плоти.

Да, сэр, такую я встречал,
Воистину она
Походкой нимфа, а лицом,
Как серафим, светла.

Она покинула меня
Обетам вопреки,
Та, что клялась любить меня
До гробовой доски.

Но отчего она ушла,
Поведай не таясь, –
Та, что любила горячо
И в верности клялась?

Увы, тогда я молод был,
Теперь наоборот,
Любви не мил опавший сад,
Постыл увядший плод.

Любовь – капризное дитя,
Уж так устроен свет,
Желанье для нее закон,
Других законов нет.

Она – как мимолетный сон,
Колеблемый тростник:
Ты за нее всю жизнь отдашь,
А потеряешь вмиг.

Да, такова любовь порой,
Для женщин это щит,
Которым всяческая блажь
Прикрыться норовит.

Но настоящая любовь –
Неугасимый свет,
Сильнее смерти и судьбы,
Сильней всех лет.

VII

Прельщать и губить – две неотъемлемые функции таинственной богини. Так и в стихотворении Джона Китса *La Belle Dame Sans Merci* («Прекрасная Дама Без Пощады»), на котором Грейвз останавливается с особой подробностью. Баллада (ибо это стихотворение по жанру тоже баллада) начинается описанием рыцаря, потерявшего свою возлюбленную и вместе с ней свою душу.

Зачем, о рыцарь, бродишь ты
Печален, бледен, одинок?
Поник тростник, не слышно птиц,
И поздний лист поблек?
Пер. В. Левица

Рыцарь рассказывает о встреченной им прекрасной деве с цветами в волосах и диким взором, которая обольстила его своей любовью, ввела в волшебный грот, четырежды поцеловала и усыпила. Во сне ему являются такие же, как он, жертвы девы, открывающие ему страшную правду: всякий, кто увидит *La Belle Dame Sans Merci*, обречен гибели. Рыцарь просыпается на холодной скале, бледный, печальный, навеки потерявший себя.

Грейвз проецирует балладу на биографию Китса: его любовь к прелестной и кокетливой Фанни Брон, их тайное обещание друг другу, открывшуюся у Китса чахотку и расторжение обетов. «Вот почему лицо *Belle Dame* прекрасно своей бледностью и тонкостью, как лицо Фанни, – но при этом зловеще и насмешливо: это лицо жизни, которую он любил и лицо смерти, которой он боялся» (252). Недаром в балладе сказано о рыцаре:

Смотри: как лилия в росе,
Твой влажен лоб, ты занемог,
В твоих глазах застывший страх,
Увяли розы щек.

«*Belle Dame*, – заключает Грейвз, – это одновременно Любовь, Смерть от Чахотки и Поэзия, и это подтверждается изучением тех источников, которые использовал Китс, когда писал стихотво-

рение» (253). Поучительно обратиться к еще одному стихотворению Китса, написанному в том же 1819 г., «Оде Праздности»:

Однажды утром предо мной прошли
Три тени, низко головы склоняя,
В сандалиях и ризах до земли...

Таинственные тени скользнули перед ним и исчезли, как будто их унес с собой плавный поворот вазы, и вновь возникли, когда полный оборот совершился. И в этот миг поэт узнает их:

Вожатой шла прекрасная Любовь;
Вслед – Честолюбье, жадное похвал,
Измучено бессонницей ночной;
А третьей – Дева, для кого всю кровь
Я отдал бы, кого и клял и звал, –
Поэзия, мой демон роковой.

Как мы видим, триада теней, явившаяся Китсу, близка к той, которую олицетворяет (согласно Грейвзу) *La Belle Dame Sans Merci*. Первой шествует Любовь, последней Поэзия, в середине вместо Чахотки идет Честолюбие, измученное бессонницей, – но так ли велика разница? И то и другое – воплощение муки, снедавшей поэта в его последний творческий год.

«Свет, мука и печаль...» Само собой разумеется, что свет – это Любовь, а печаль – квинтэссенция Поэзии. Выходит, что не кто иной, как сама Великая богиня в трех своих обликах прошла перед поэтом в тот ранний час между сном и пробуждением.

Обратим еще внимание, что Джон Китс называет Поэзию *демоном* (в оригинале: *my demon Poesy*). «Роковой» добавлено переводчиком; но ведь «мой демон» иным и не бывает, он неотделим от Рока, от судьбы.

VIII

Возлюбленную У.Б. Йейтса, его «Прекрасную Даму Без Пощады», являющуюся во множестве узнаваемых обликов в его стихах, также нетрудно отождествить с Белой Богиней. В поэме «Странствия Ойсина» это была нимфа Ниав, увлекшая юношу-поэта на три острова, лежащих вне этого мира. В «Песне скитальца Энгуса» – волшебная лосось, обернувшаяся девой и тотчас исчезнувшая, в «Печали любви» – Дева с «алыми скорбными губами». Йейтс увидел в ней скитальческую душу (*pilgrim soul*)

и тайный дар сострадания. Он назвал ее Сокровенной Розой. В жизни ее звали Мод Гонн; Йейтс был безнадежно влюблен в нее долгие, долгие годы.

В сущности, нет ничего удивительного в том, что музы Йейтса и Грейвза во многом схожи. И Сокровенная Роза, и Белая Богиня – изводы той «Вечной женственности», приход которой напророчил Гёте в заключительной строке «Фауста»: «Вечное женственное влечет нас ввысь» –

Das ewig-weibliche zieht uns hinan.

Впрочем, романтическое возрождение не открыло, а лишь с новой силой пережило то, что было издавна укоренено в европейской традиции: средневековый культ Богоматери, Дант с его Беатриче, поклонение прекрасной даме. Спасительницей душ, медиатором между человеком и Богом, Душой Мира – вот чем была *die Ewige Weiblichkeit* в христианской Европе – вплоть до В. Соловьева и Блока. Грейвз разглядел в ней нечто другое – архаические черты неумолимой богини, оборотничество, гибельность ее чар.

Но ведь и муза Йейтса, по сути, тройственна. Еще в молодости, в первом стихотворении сборника «Ветер в камышах» (1899) он интуитивно расщепил натрое ее свойства: *Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days!* (Красная Роза, гордая Роза, печальная Роза всей жизни моей!)

Свет, мука и печаль...

Если посмотреть на творчество Йейтса в целом, то его Муза с течением лет предстанет перед нами в трех последовательных образах: Сокровенная Роза, неистовая плясунья и немощная старуха (стихи о Безумной Джейн).

Ему довелось увидеть Мод Гонн стареющей, как луна на ущербе, как раковина, «источенная волнами времени». В стихотворении «Среди школьников» (1926) он рисует ее одновременно в трех лунных фазах – девочкой, похожей на глупого утенка, прекрасным лебедем молодости и уставшей, измученной женщиной:

О, как с тех пор она переменилась!
Как впали щеки – словно много лун
Она пила лишь ветер и кормилась
Похлебкою теней!

«Похлебка теней» – это политические страсти, которым Мод Гонн отдала без остатка всю жизнь, которым и сам Йейтс был когда-то не чужд; теперь, с высоты лет, они представляются ему пустым и бессмысленным делом.

Но в самых последних стихах Йейтса, в которых запечатлелся образ Мод Гонн, в позднем его воспоминании она все-таки предстает богиней: *Pallas Athene in that straight back and arrogant head* (Величаявая статья / И взор Афины Паллады, устремленный вперед).

IX

Мы видим, что поэзия Йейтса как таковая вполне укладывается в схему Грейвза; другое дело – его *поэтический миф*, как он выражен в *Per Amica Silentia Lunae* и «Видении». Как может сочетаться теория маски Йейтса и его *Даймон* с верой в Белую Богиню? Можно ли примирить эти две системы?

Попробуем. На первый взгляд кажется, что у Грейвза все просто: поэт попадает во власть Белой Богини, на него находит вдохновение и диктует ему стихи. У Йейтса, безусловно, тоже есть своя владычица, Муза (как бы он ее ни называл), но вдохновение не сходит на поэта просто так, оно завоевывается в жестокой борьбе, в распре с самим собой (PASL, 1, V)*. Победа достается лишь тому, кто перевоплощается в нечто иное, противоположное, кто находит героическую маску, находит своего Даймона и подчиняется ему. Здесь первая сложность. В чем разница между Даймоном и Музой? Почему именно Даймон говорит поэту: *ego dominus tuus?*** (PASL, 1, I). Почему, чтобы овладеть Музой, нужно надеть маску, предложенную Даймоном? (Так Утер Пендрагон принял вид герцога Тентажилевского, чтобы соединиться с Игрейной, – в предании о рождении Артура. Так Зевс принимал чужие обличья, чтобы зачать Геракла и других героев.)

Магической цели можно добиться лишь магическим путем. Речь идет о своего рода инициации поэта. Маска, изменение обличья – неотъемлемые элементы инициации. Наивно думать, что человек, не пересоздав себя, может запросто творить поэзию. Это момент, полностью упущенный Грейвзом. Даймон, который подсказывает маску, – жрец Богини или, может быть, Дух Предков. В маске, которую надевает поэт, воплощается героический протагонист Темы. Отныне поэт должен пройти ее путем до самого конца.

Вот что важно – поэт не только выбирает для своих стихов тот или иной эпизод Темы, он сам воплощает в себе Тему (основ-

* PASL – *Per Amica Silentia Lunae*. Цифра 1 означает первую часть книги (*Anima Homini*), арабская цифра – номер главки.

** Я твой бог (лат.). Слова Амора, явившегося Данту во сне («Новая жизнь»).

ной миф). Грейвз это понимает. Он пишет: «Вкратце Тема – это древняя история в тринадцати главах с эпилогом, история о рождении, жизни, смерти и возрождении бога Прибывающего года. В центральных главах повествуется о том, как этот бог терпит поражение в битве с богом Убывающего года за любовь капризной и всемогущей Тройственной богини, выступающей в трех ипостасях – их матери, невесты и погубительницы. *Поэт отождествляет себя с богом Прибывающего года, а свою Музу – с богиней* (курсив мой. – Г. К.); соперником оказывается его единокровный брат, второе “я”, рок. Всякое подлинное поэтическое произведение воспекает какой-либо эпизод или сцену из этой древней истории» (38).

Отсюда следует, в частности, что поклонение богине носит у поэта не пассивный характер, но активный и мужественный: это любовь, которая требует завершения, *консуммации*. В мифе это влечет за собой гибель героя.

Стихотворение Грейвза «Белая Богиня» рассказывает тот же сюжет на языке сказки или романтического «квеста»:

Проходим мы там, где вулканы и льды,
И там, где ее исчезают следы,
Мы грезим, придя к неприступной скале,
О белом ее, прокаженном челе,
Глазах голубых и вишневых губах,
Медовых – до бедер – ее волосах.

Брожение весны в неокрепшем ростке
Она завершит, словно Мать, в лепестке.
Ей птицы поют о весенней поре,
Но даже в суровом седом декабре
Мы жаждем увидеть среди темноты
Живое свечение ее наготы.
Жестокость забыта, коварство не в счет...
Не знаем, где молния жизнь пресечет.
Пер. И. Озеровой

Х

Итак, выбор маски – часть инициации поэта, а Даймон – образец для подражания или Дух Предка («живущий может сделать своим Даймоном какого-нибудь великого мертвеца» – PASL, 1, VII), но также и судьба, которую поэт выбирает. «Когда я думаю о борьбе с Даймоном, подвигающей нас на самое трудное дело из всех возможных, я понимаю, откуда эта вражда между человеком

и судьбой и откуда эта беззаветная любовь человека к своей судьбе» (PASL, 1, VIII). Запомним на будущее: вражда – и беззаветная любовь.

Мы можем проверить концепцию Йейтса, если попробуем разобрать одно из его самых темных символических стихотворений «Черный кентавр». Несомненно, впечатляющее, но сбивающее с толку критиков, пытающихся его интерпретировать (*powerful if confusing* – Харолд Блум). Конечно, можно было бы взять стихотворение попроще, но ведь сам Йейтс советует выбирать «самое трудное дело из всех возможных». Итак, вот это стихотворение; оно входит в сборник «Башня» (1928), хотя написано восемью годами раньше.

ЧЕРНЫЙ КЕНТАВР (по картине Эдмунда Дюлака)

Ты все мои труды в сырой песок втоптал
У кромки черных чащ, где, ветку оседлав,
Горланит попугай зеленый. Я устал
От жеребьчих игр, убийственных забав.

Лишь солнце нам растит здоровый, чистый хлеб;
А я, прельщен пером зеленым, сумасброд,
Залез в абстрактный мрак, забрался в затхлый склеп
И там собрал зерно, оставшееся от

Дней фараоновых, – смолол, разжег огонь
И выпек свой пирог, запив его вином
Из древних погребов, где семь Эфесских сонь
Который век подряд спят молодецким сном.

Раскинься же вольней и спи, как вещей Крон,
Без пробуждения; ведь я тебя любил,
Кто что ни говори, – и сберегу твой сон
От сатанинских чар и попугайных крыл.

1920

XI

О трудности этого стихотворения можно судить хотя бы по тому, что оно ввело в заблуждение самого Ричарда Эллмана, начинающего его разбор следующими словами: «Это гномическое стихотворение отражает удовлетворение Йейтса развитием своего

поэтического таланта и откровениями, полученными его женой в процессе автоматического письма»*.

Поразительная глухота одного из лучших знатоков и интерпретаторов Йейтса. Какое уж там «удовлетворение»! Наоборот, тотальное разочарование и горечь – та самая, о которой Йейтс писал в письме Оливии Шекспир: «Перечитывая “Башню”, я был удивлен ее горечью (*bitterness*)».

«Удовлетворения» нет ни в начале стихотворения («ты все мои труды в сырой песок втоптал»), ни в конце, где говорится о «сатурновом сне». Тут снова заблуждение, причем всех комментаторов поголовно. Стандартное примечание гласит: «Царство Сатурна (позднее отождествленное с греческим богом Кроном) рассматривалось как Золотой Век человечества». Так во всех изданиях Йейтса и монографиях, вплоть до «Нового комментария к стихотворениям Йейтса» Джефферса**. Получается, что заклинание кентавра спать «сатурновым сном» есть убаюкивание в радостный и безмятежный «золотой сон». На самом деле наоборот! Строка:

Stretch out your lips and sleep a long Saturnian sleep –

аллюзия на знаменитую поэму Джона Китса «Гиперион», которая начинается описанием спящего Сатурна. Война богов окончена поражением возглавляемого им рода титанов; Сатурн, простертый на песке сумрачной долины, не хочет просыпаться. Его сестра Тея, придя к поверженному богу, сперва пытается пробудить его, а затем в отчаянье отступает от него со словами:

Saturn, sleep on – O thoughtless, why did I
Thus violate thy slumberous solitude?
Why should I ope thy melancholy eyes?
Saturn, sleep on! while at thy feet I weep!

Так спи, Сатурн, без пробужденья спи!
Жестоко нарушать твою дремоту,
Она блаженней яви. Спи, Сатурн! –
Пока у ног твоих я плачу горько.

Вот с чем резонируют слова Йейтса: «Раскинься же вольней и спи, как вещий Крон, / Без пробуждения...» Перед нами не великий и счастливый владыка Золотого века, а Сатурн после войны богов – разгромленный и бессильный.

* *Ellmann R.* The Identity of Yeats. N. Y., 1964. P. 264.

** *Jeffares A.N.* A New Commentary on The Poems of W.B. Yeats. Stanford Univ. Press, 1984. P. 250.

Что же такое Черный кентавр? – вот главный вопрос. Не то чтобы на него обязательно должен существовать прямой и окончательный ответ. Если это стихотворение *символическое*, то любой символ, по слову Вяч. Иванова, «неисчерпаем в своей последней глубине». Но «неисчерпаем» не значит, что к его смыслу нельзя приблизиться, нельзя его назвать, хотя бы с некой долей условности. Другое дело, если стихотворение, как полагал Эллман, гномическое, или аллегорическое, т. е. зашифрованное: что зашифровано, то можно расшифровать, и никакой неопределенности не останется.

В обоих случаях мы должны дать какое-то объяснение главному образу стихотворения, которое, в свою очередь, объяснит и смысл целого. Все комментаторы, пытавшиеся это сделать, отталкивались в первую очередь от второй строки последней строфы: «Я любил (и люблю) тебя больше, чем свою душу, что бы я там ни говорил» (*I have loved you better than my soul for all my words*). Оговорка «что бы я там ни говорил», по-видимому, относится к утверждению, что Черный кентавр втоптал в землю все его труды. Вопреки этому поэт любил и любит его.

Кого же (или что же) Йейтс любил больше, чем собственную душу? Перечислим возможные ответы: Мод Гонн, Красоту, Музу, Ирландию, своего Даймона (последняя версия исходит из его поэтического кредо *Per Amica Silentia Lunae*).

Ричард Эллман выбирает Музу, ссылаясь на близость кентавра к Пегасу, а также на цитату из автобиографии Йейтса: «Я думал, что любое искусство должно быть кентавром, обретающим в фольклоре свою спину и сильные ноги»*.

Джон Антерекер называет Ирландию**. Чем он доказывает, что Ирландия втоптала в землю труды поэта? Тем, что в 1920 г., когда было написано стихотворение, Йейтс был более популярен в Англии и Америке, чем в Ирландии. (На мой взгляд, довод довольно шаткий.)

Харолд Блум отвергает версии Эллмана и Антерекера, предлагая взамен свою интерпретацию: Черный кентавр – это Даймон, который, по словам Йейтса, «завлекает и обманывает нас» (PASL, 1, VIII), чьи отношения с человеком сочетают вражду и беззаветную любовь.

У версии Блума есть весомые доказательства, например астрологическое. Целящийся в небо кентавр – знак созвездия

* *Ellmann R. Op cit. P. 264.*

** *Unterecker J. A Reader's Guide to William Butler Yeats. N. Y., 1959. P. 189–191.*

Стрельца, Йейтс же родился под знаком Близнецов, противоположным Стрельцу в зодиакальном круге; глядя на кентавра, он смотрел на своего «антипода» – Даймона, чью маску он себе присвоил.

Этим не исчерпываются возможности выбора. Если Черного кентавра можно отождествить с Музой или Ирландией, почему нельзя его отождествить с Мод Гонн? Разве не с ней связаны самые горькие переживания в его жизни? С этой навсегда отрезанной частью жизни Йейтс еще долго прощался после своей женитьбы в 1917 г., чему свидетельством были многие стихи того периода. Может быть, он хотел сказать своей давней и долгой любви: и сны же наконец, игра окончена?

Вспоминаются ранние стихи:

Владей небесной я парчой
Из золота и серебра,
Рассветной и ночной парчой
Из дымки, мглы и серебра,
Перед тобой бы расстелил, –
Но у меня одни мечты.
Свои мечты я расстелил;
Не растопчи мои мечты*.

Строка из «Черного кентавра»: «Ты все мои труды в сырой песок втоптал» – не напоминание ли это о мечтах, которые влюбленный поэт когда-то расстилал перед своей любимой?

XIII

Существует чрезвычайно сильный аргумент, связывающий образ кентавра с Мод Гонн. Ее день рождения приходился на 21 декабря, что соответствует последнему дню знака Стрельца. Зодиакальное созвездие Стрельца (*Sagittarius*) с древности изображалось в виде *кентавра, стреляющего из лука*. Мог ли Йейтс при его многолетнем увлечении астрологией (в частности, он составлял двойные гороскопы на себя и на Мод Гонн**) не ассоциировать свою возлюбленную с этим символом?

* «Он мечтает о парче небес» из сборника «Ветер в камышах» (1899).

** *Foster R. W.B. Yeats: Life. Vol. I. The Apprentice Mage. Oxford Univ. Press, 1998. P. 201.*

Вспомним, кроме того, что именно на 21 декабря приходится зимнее солнцестояние, самый короткий день и самая длинная ночь, — «полночь года», по выражению Джона Донна. Рожденный не просто под знаком Кентавра (Стрельца), но в самый темный из его дней, воистину обречен быть «Черным кентавром».

Поразительно, что этот факт до сих пор остался без внимания. Даже Блум, подошедший, как мы видели, вплотную к разгадке, заметивший, что созвездие Йейтса Близнецы в зодиакальном круге противоположно Стрельцу (Кентавру), не полюбопытствовал насчет точного дня рождения любви и музыки поэта.

XIV

Если наша догадка верна и ключ к стихотворению 1928 г. именно здесь, зададим себе вопрос: единственная ли эта репрезентация Мод Гонн как Стрельца в творчестве Йейтса? И здесь мы должны обратиться к сборнику «В Семи Лесах» (1903), вышедшему вскоре после замужества Мод Гонн — события, ставшего тяжелым и неожиданным ударом для поэта.

Рассмотрим первое стихотворение сборника. На первый взгляд оно кажется всего лишь идиллическим описанием поместья леди Грегори, где Йейтс часто и подолгу гостил, галантной данью Йейтса своей хозяйке и покровительнице. Но такой данью было стихотворение 1900 г. «Есть в Куле заповедных семь лесов...», опубликованное впоследствии как пролог к драме «Туманные воды» (1905); а в 1902 г. Йейтс коренным образом перерабатывает стихи, вводя в них фигуру Лучника, чья тень, нависая над зачарованным миром, грозит в единый миг разрушить его безмятежную тишину.

В СЕМИ ЛЕСАХ

Я слушал голубей в Семи Лесах
С их воркованьем, словно слабый гром
За горизонтом, и гуденье пчел
В цветущих липах — и почти забыл
Бесплодные мольбы и горечь дум,
Что иссушают сердце, позабыл
Разрытые святыни Тары, пошлость
На троне и ликующих зевак
На улицах, развесивших флажки, —
Уж если кто и счастлив, так они.
Я не ропщу; я знаю: Тишина,

Смирив обиды жгучие, смеется,
Бродя меж птиц и пчел, и грозный Лучник,
Готовый выстрелить, уже повесил
Свой облачный колчан над Парк-на-ли.

Кто сей Лучник (*Archer*)? Не имеется ли в виду созвездие Стрельца (по-английски: *Archer*), астрологический символ его возлюбленной и музыки? Содержание сборника подтверждает это предположение. Следующее стихотворение «Стрела» (*The Arrow*) подхватывает и разъясняет тему Лучника. В нем поэт говорит о «высокой и благородной» красоте любимой, застрявшей, как стрела, в его груди. Несомненно, это стрела из того самого колчана, о котором говорится в предыдущем стихотворении. А высокая красота – та самая, о которой через несколько лет он скажет в знаменитом стихотворении «Нет другой Трои» (*No Second Troy*, 1908):

Могла ли умиротворить она
Мощь красоты, *натянутой, как лук?*

Особенно следует обратить внимание на третье стихотворение сборника «Ложь утешений» (*The Folly of Being Comforted*) – о безумии надежд поэта исцелиться от своей любви. «Неизменно добрый друг» (по-видимому, леди Грегори) утешает его тем, что любимая стареет и седеет, – так что кажущееся сейчас невозможным станет возможным потом, надо лишь запастись терпением. Нет, восклицает поэт, ореол божественной красоты, вспыхивающий при каждом ее движении, с годами лишь становится ярче! Стоит ей повернуть голову, и ты, мое сердце, поймаешь, как безумны надежды обрести покой.

В первом стихотворении цикла – та же мысль, лишь выраженная с помощью астрологического шифра. Идиллическая тишина Семи Лесов предлагает поэту смирить «жгучие обиды», но грозный небесный Лучник напоминает о тщетности и непрочности этого утешения.

Четвертое стихотворение сборника «Память» (*Old Memory*) также посвящено Мод Гонн, ее мощи, «возвышенной и яростной», и снова говорится о «долгих годах юности», потраченных напрасно: «Кто бы мог подумать, что это всё, и более, чем всё, окажется впустую?» (*would come to naught?*)

Пятое стихотворение «Не отдавай любви всего себя» (*Never Give All the Heart*) – о том же. Это признание поэта, который «все отдал любви и проиграл».

Наконец, шестое стихотворение «Увядание ветвей» (*The Withering of the Boughs*) представляет собой меланхолический

плач по своим мечтам – горестным мечтам, от которых увядают ветви и засыхают деревья. Образ лебедей, соединенных золотой цепочкой, и одиноких криков кулика отсылают к поэме «Байле и Айлинн» – истории неутоленной любви, в которой прототипом опять служит она, роковая муза Йейтса.

Следом идет «Проклятие Адама» (*Adam's Curse*), стихотворение, основанное на воспоминании о реальном вечере, проведенном Йейтсом с Мод и ее сестрой Кэтлин, и о разговоре, который они вели. Рассказ заканчивается образом дрожащей, утомленной луны, источенной, как раковина, волнами времени, что вполне созвучно «увядшим ветвям» предыдущего стихотворения:

И я подумал (это между нами),
Что я любил тебя, и ты была
Еще прекрасней, чем моя хвала.
Но годы протекли, и что осталось?
Луны ущербной бледная усталость.

Таким образом, Мод Гонн посвящены не три стихотворения в книге 1903 г., как пишет Рой Фостер в своей биографии Йейтса*, и даже не пять, как получается у Джефферса, который справедливо причисляет к ним «Память» и «Не отдавай любви всего себя», а по меньшей мере семь, включая «Увядание ветвей» и начальное стихотворение сборника «В Семи Лесах». Они связаны переходящими мотивами и образами столь тесно, что образуют настоящий цикл со своим внутренним сюжетом. В первых двух стихотворениях этого цикла присутствует связанный с Мод Гонн мотив *Sagittarius'a* (колчан, Лучник, стрела), в первых четырех – идея яростной и губительной силы, заключенной в красоте; в следующих трех стихотворениях доминирует печаль и усталость.

На самом деле, в цикле даже не семь стихотворений, а больше. Восьмое стихотворение «Кэтлин, дочь Хулиэна» также посвящено Мод Гонн**, сыгравшей главную роль в одноименной – символической и патриотической – пьесе Йейтса. Это новый, героический поворот темы. И одновременно это – высочайшая нота книги, после которой наступает неминуемый спад; остальные стихотворения представляют собой вариации тех же мотивов, но в другом ключе – более ироническом, чем патетическом. Например, «О не люби слишком долго» – вариация на тему

* *Foster R.* Op. cit. P. 301.

** Оно также было ее самым любимым стихотворением Йейтса.

«Не отдавай любви всего себя», а «Счастливый вертоград» (*The Happy Townland*) вновь трактует мотив гибельности мечты:

Страна, куда ты скачешь,
Отрава для сердец!

Мы убеждаемся, что вся книга «В Семи Лесах» является практически единым циклом – книгой прощания, проникнутой свежей горечью теперь уже непоправимо растоптанной любви. Книга, вышедшая в год замужества Мод Гонн, и не могла быть другой.

XV

Следует добавить, что образ Лучника в первом стихотворении «Семи Лесов» многомерен. Кроме Стрельца-кентавра, астрологически репрезентирующего Мод Гонн, в нем, возможно, присутствует и лучник Амур, и другой лучник – из Апокалипсиса: «Я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить» (*Откр.* 6:1–2). Эти ассоциации не случайны (в поэзии нет ничего случайного). Новость о замужестве Мод Гонн имела в тот момент для Йейтса характер катастрофы, почти апокалипсической. Здесь, конечно, проявляется деструктивная власть владеющей поэтом Белой Богини. Отметим символизм цвета в этом цикле Йейтса: «конь блед» как неявная компонента образа Лучника в первом стихотворении, яблоневоый цвет (*apple blossom*) кожи богини во втором стихотворении «Стрела». Этой близне суждено через четверть века превратится в черноту Кентавра.

Отметим еще важный образ *Лучницы* в *Per Amica Silentia Lunae*, поэтическом *credo* Йейтса, в котором он пишет о таинственной связи между Даймоном и своей любимой. В главе 11 читаем: «Много лет назад, в минуту между сном и пробуждением, мне пригрезилась *женщина несказанной красоты, пускающая в небо стрелу из лука*, и с тех пор как я впервые попытался отгадать ее цель, я много размышлял о разнице между извилистыми путями Природы и прямой линией, которая в “Серафите” Бальзака названа “меткой человека”, но вернее было бы назвать ее меткой святого или мудреца». Несомненно, здесь образно говорится о Мод Гонн, о ее непостижимой для Йейтса прямолинейности пламенной агитаторши и революционерки. Этой прямолинейности Йейтс противопоставляет извилистый путь Природы и воображения, свой собственный путь. Образ, выбранный Йейтсом для своей возлюбленной (выделенный выше курсивом), тот

же самый: Лучница, стреляющая в небо, – *Sagittarius* с лицом прекрасной женщины.

XVI

Вернемся к сборнику «Башня». Здесь нужно обратить внимание на порядок стихотворений, который, как всегда у Йейтса, отличается большой продуманностью. Стихи следуют в такой последовательности: сонет «Леда и лебедь», «Черный кентавр», «Среди школьников». Последнее из этих стихотворений непосредственно говорит о Мод Гонн; с первым – сонетом «Леда и Лебедь» – оно связывается посредством образа *Ledaean Body*, примененного к Мод в молодости (в переводе ему соответствует: «Мне грезится – лебяжья белизна / Склоненной шеи в отблесках камин...»). Прекрасная Леда, жертва божественного Лебеда, и Прекрасная Елена, которая должна родиться от этого соития, отражают один и тот же реальный образ; критики знают, что всегда, когда у Йейтса речь идет о Елене, следует читать: Мод Гонн.

Таким образом, оба стихотворения, окружающие «Черного кентавра» в книге, связаны с воспоминанием о его любви к Мод. Вместе с «Черный кентавром» мы получаем три стихотворения, идущих подряд, мини-цикл, объединенный одной внутренней темой, – что вполне соответствует композиционным принципам Йейтса.

XVII

Остаются еще две загадки стихотворения: *фараоново зерно* (в оригинале «пшеница мумий», *tummy wheat*) и *зеленый попугай*. Обратим внимание, что эти загадки связаны – ведь именно прельстившись зеленым пером, поэт отправляется добывать зерно фараона из затхлого склепа.

В контексте творчества Йейтса загадка о фараоновом зерне не представляет особых затруднений. Речь идет (и на этом сходятся все комментаторы) об оккультных знаниях, о той древней мудрости, уходящей корнями к египетским жрецам, которой поэт всю жизнь пытался овладеть, чтобы напитать ею свою поэзию. Кроме того, здесь намек на сенсационные сообщения – впоследствии опровергнутые – о пшенице, выращенной из зерен, найденных в фиванских гробницах*.

* *Jeffares A.N. Op. cit. P. 250.*

Что касается загадки о зеленом попугае, тут дело сложнее. Прямых подсказок в творчестве и биографии Йейтса почти нет (если не считать, что у Йейтса дома тоже жил зеленый попугай – как раз в тот период, когда было написано стихотворение). Есть, впрочем, раннее стихотворение «Индус к своей возлюбленной», в котором упоминается попугай на ветке, «злящийся на собственное отражение в зеркальной глади моря». Он противопоставлен голубке, стонущей и вздыхающей от любви. По-видимому, попугай здесь – символ разума, пытающегося постичь самого себя (в *Per Amica* Йейтс говорит о бесплодной муке самопознания), а голубка – символ естественной души, не отягченной никакой рефлексией. Если считать, что в «Черном кентавре» попугай означает то же самое, связь между первым и вторым образами прочитывается так: «А я, погнавшись за непостижимой мудростью (за попугайным пером), спустился в глубь веков, в затхлый склеп, чтобы собрать там по зернышку тайное знание (фараоново зерно, “пшеницу мумий”) и сделать из него поэзию (выпечь свой пирог)». По крайней мере, в этом есть какая-то логика. «Гибельные обольщения другого мира» (версия Элмана) и «демонические силы», угрожающие семье Йейтса и мешающие его работе (объяснение Антерекера), кажутся мне совсем уж смутными и произвольными допущениями.

И все-таки, все-таки... Зеленое крыло попугая как символ мудрости? Нет, это объяснение тоже никуда не годится. Оно лежит слишком далеко, оно уводит в сторону, оно просто-напросто искусственное.

XVIII

Чтобы уточнить связь между крылом попугая и оккультной мудростью, обратимся непосредственно к оригиналу. В стихотворении сказано: *but I, being driven half insane / Because of some green wing...* То есть: «Но я, наполовину свихнувшись из-за какого-то зеленого крыла», собрал фараоново зерно и т. д.

Из-за чего же «свихнулся» Йейтс, когда погрузился в мистику? Да из-за Мод Гонн и свихнулся. Оккультные занятия, в которые он втянул и Мод, были отчаянной попыткой приворожить любимую. «Эти два наваждения (Мод Гонн и оккультизм) сделались для него неразрывно связанными и такими остались навсегда», – пишет биограф Йейтса*. Кроме того, как впослед-

* *Foster R. Op. cit. P. 101.*

ствии писал поэт, в момент их встречи «Мод была уж опытной (*completed*), а я нет». Имеется в виду и сексуальный, и жизненный опыт. Поэтому он и вовлек ее в оккультизм, где он мог «отыграться» и сделаться учителем, ведущим, надеясь на «ту близость, которая возможна лишь между любовниками или соратниками-мистиками» (из неопубликованной прозы Йейтса). Притом, как оказалось, «оккультная деятельность могла некоторым образом смешиваться с националистической, и это особенно привлекало Мод Гонн»*.

Не забудем, что зеленый цвет – символ Ирландии. Поэт был одержим любимой, но она-то была одержима политикой. Главным талантом Мод был ораторский дар, которым она, революционерка, легко увлекала огромные толпы. На какое-то время и поэт оказался втянутым в эту деятельность. Но с годами однообразная националистская риторика, порой доходящая до истерики, все больше раздражала Йейтса. В ноябре 1920 г., в эпоху гражданской смуты, когда поэт увидел, к каким ужасным результатам приводит непримиримость «ультра-зеленых», эта риторика уже внушала ему ужас. В стихотворении «Тысяча девятьсот девятнадцатый» разгул пробужденных националистами страстей представляется ему бесовской ордой, скачущей по дорогам Ирландии, пляской дочерей Иродиады. В более позднем стихотворении «Я родом из Ирландии» ирландская тема звучит нестерпимой какофонией: «Там косоруки скрипачи, их струны визжат, их барабаны и барабанчики лопаются от натуги...» Вот как, на наш взгляд, следует интерпретировать «ужасных зеленых попугаев» (*horrible green parrots*), от которых поэт предостерегает свою возлюбленную.

(Есть еще причина, по которой Мод Гонн могла ассоциироваться у Йейтса с попугайным пером и птичьими перебранками. В своей автобиографии он вспоминал всюду сопровождавшие ее в поездках многочисленные «клетки, полные птиц, всевозможных канареек, зябликов, *одного попугая* – и даже взрослого ястреба, присланного ей из Донегала»**. Она обладала значительным состоянием и постоянно курсировала между Парижем и Дублином.)

Любимая, которая дразнила его и томила; Даймон, с которым он пребывал в состоянии «вражды и беззаветной любви»; Муза, одарившая его многими бесконечно печальными стихами. И все это – Мод Гонн, его Кентавр, его Амор, который некогда сказал ему: «Я есмь твой владыка», но в конце концов растоптал мечты поэта.

* *Foster R. Op. cit. P. 106.*

** *Yeats W.B. Autobiographies. L.: Macmillan, 1989. P. 123.*

При сопоставлении стихотворения Йейтса с *La Belle Dame Sans Merci* Китса и балладой «Дорога в Вальсингам» выявляется их общая композиция. Они начинаются с разгрома, разлуки, когда все безвозвратно утрачено: «Зачем, о рыцарь, бродишь ты, печален, бледен, одинок?» – «Ты не встречал ли по пути любимую мою?» – «Ты все мои труды в сырой песок втоптал...» Продолжаются ретроспективным рассказом о превратности судьбы и тщетности усилий. И заканчиваются печалью (Китс) или присягой в верности утраченной любви: «Ведь я тебя любил» (Йейтс) – «Но настоящая любовь – неугасимый свет» (анонимная баллада).

Возлюбленная, Даймон, Муза – разные стороны одного и того же, как Селена, Диана и Геката – ипостаси одной богини. В них неразрывно соединены свет, мука и печаль. Черный кентавр, может быть, лишь еще одно воплощение Белой Богини, ее парадоксальное отражение в зрачке измученного ею поэта – так фигуры, снятые против яркого света, получают на фотографиях черными.

«Нужен зимний, остывший ум...»

Уоллес Стивенс

I

Разбор стихов – дело сомнительное и рискованное. Ведь стихотворение не силлогизм, а живой организм, не совокупность, а целое. Еще А.А. Потебня заметил, что в искусстве общим достоянием является только образ, а понимание его сугубо индивидуально и составляет для каждого некое особенное неразложимое чувство*. Объяснить поэзию не легче, чем описать словами музыку. Не случайно Уоллес Стивенс утверждал, что в идеале любое искусство должно стремиться к состоянию музыки.

Это вполне применимо к его собственной поэзии. Многие стихотворения Стивенса завораживают – и в то же время озадачивают. Ум остается неудовлетворенным, пока он не выстроит какую-то рациональную модель того, что он прочитал или услышал. Ведь в отличие от музыки поэзия состоит из слов, а люди привыкли к тому, что слова –местилище смысла.

Для переводчика поэзии вопрос интерпретации становится практически неизбежным. Многое из того, над чем англоязычного читателя пронесит как бы на волне звука, заставляет переводчика запнуться и искать логического объяснения.

Мы бы никогда не предприняли попытку толковать, «разгадывать» стихи Уоллеса Стивенса, если бы не знали на опыте, что некоторые толкования не только не выхолащивают нашего цельного – трансцендентного – понимания стихотворения, но удивительным образом его обогащают; не только «ум кормится чувствами», по словам Эмили Дикинсон, но и наоборот: чувство кормится умом.

* *Потебня А.А.* Мысль и язык. Киев, 1993. С. 140.

Рассмотрим стихотворение Стивенса «Снежный человек» (*The Snow Man*), впервые опубликованное в журнале «Поэзия» в октябре 1921 г. и вошедшее в его первый сборник «Фисгармония» (*Harmonium*, 1923). Вот русский перевод; он достаточно точный и может послужить основой для дальнейшего анализа.

СНЕЖНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Нужен зимний, остывший ум,
Чтоб смотреть на иней и снег,
Облепивший ветки сосны.

Нужно сильно заохладеть,
Чтобы разглядеть можжевельник
В гроздьях льда – и ельник вдали

Под январским солнцем, забыть
О печальном шуме вершин
И о трепете редкой листвы,

Шепчущей нам о стране,
Где вот так же ветер гудит
И вершины шумят,

И кто-то, осыпанный снегом,
Глядит, не зная, кто он,
В ничто, которого нет, и в то, которое есть.

Это одно из самых популярных стихотворений Стивенса; мало кто из стивенсоведов не обращался к нему, и спектр их суждений весьма широк. Критическая разногласица столь серьезна, что новейший «Путеводитель по Уоллесу Стивенсу» воздерживается от интерпретации этого стихотворения, ограничившись замечанием, что «Снежный человек» следует непосредственно за стихотворением «Доминация черных тонов» и по контрасту может представлять собой «доминацию белых тонов»*.

Суммируя все известные нам мнения, разобьем различные истолкования «Снежного человека» на четыре группы. *Первое истолкование* можно назвать «природным» или «романтическим». Оно отталкивается от учения философа-трансценденталиста Роберта Эмерсона, призывавшего к экстатическому слиянию

* Cook E. A Reader's Guide to Wallace Stevens. Princeton; Oxford, 2007. P. 35.

с природой, и в особенности от того места в его знаменитом эссе «Природа», где он идет в сумерках через занесенный снегом пустырь и вдруг испытывает необъяснимый подъем духа. «Вот я стою на голой земле – голову мне овеивает бодрящий воздух, она поднята высоко в бесконечное пространство – все низкое самолюбие исчезает. Я становлюсь прозрачным глазным яблоком; я делаюсь ничем; я вижу все...»^{*} Такое толкование подкрепляется и словами самого Уоллеса Стивенса, писавшего одному из своих корреспондентов: «Я бы мог объяснить “Снежного человека” как пример необходимости отождествить себя с реальностью для того, чтобы постичь ее и насладиться ею».

Но убедительно ли такое объяснение? Многих критиков оно не вполне удовлетворяет. Харольд Блум даже называет его «худшим из возможных объяснений»^{**}. Чувствуется, что Стивенс, как обычно в таких случаях, не договаривает – или просто отговаривается. Но если даже это объяснение неполно, оно все-таки логично, особенно если мы примем во внимание разъяснение Эмерсона по поводу границ души: «С философской точки зрения вселенная состоит из Природы и Души. Отсюда, строго говоря, следует, что все отделенное от нас, все обозначаемое в Философии как “не-я”, иными словами, как природа, так и искусство, все прочие люди и мое собственное тело должны быть объединены под именем *природы*»^{***}.

Отсюда протягивается нить ко *второму*, «гносеологическому», толкованию. Оно объясняет стихотворение Стивенса как драматизацию акта познания мира сомневающимся человеческим разумом, – сомневающимся даже в существовании своего «я», не говоря уже о внешнем мире, о том, что «не-я». Разум только – *a listener, who listen in the snow, / And, nothing himself, beholds / Nothing that is not there and nothing that is* (слушатель, который слушает в снегу, и сам будучи ничем, созерцает ничто, которого там нет, и ничто, которое есть). Этот поэтический солипсизм парадоксальным образом связан с фундаментальной верой Стивенса во всемогущество воображения. Все в мире лишь хаос и небытие – т. е. «ничто, которого нет», до тех пор пока воображение не претворит это «ничто» в «нечто», т. е. «ничто, которое есть».

Третье толкование назовем «скептическим» или «антиромантическим». В этой схеме «Снежный человек» представляет собой аллерию скептического ума, отвергающего все романти-

^{*} Эстетика американского романтизма / Пер. А.М. Зверева. М., 1977. С. 181–182.

^{**} Bloom H. The Poems of Our Climate. Ithaca; L., 1976. P. 63.

^{***} Эстетика американского романтизма. С. 181.

ческие – или даже просто «слишком человеческие» – иллюзии, то, что Харольд Блум называет «сентиментальными заблуждениями» (*pathetic fallacy*)*. То, что остается, – голый человек на голой земле. Как сказал король Лир, «голое двуногое животное»; впрочем, к «снежному человеку» это неприменимо за явным отсутствием у последнего ног.

По мнению Пэта Ригелато, «Снежный человек» есть отрицание идеи, что природа – образ человеческих радостей и печалей. Творческое воображение должно приучить себя к холоду зимы, чтобы видеть вещи без прикрас. «Ничто, которое есть» – это мир во всей своей явной наготе и непоправимой реальности**. «Стивенсу удалось создать, может быть, самое холодное, обнаженное стихотворение на английском языке, лишенное надежды и отчаяния, добра и зла – этих созданных человеком идей, искажающих чистое восприятие», – пишет другой критик***. Отметим, что здесь «чистое восприятие», по сути, совпадает с той «целомудренностью интеллекта», которая составляет самое ядро определения скептицизма у Джорджа Сантаяны – видного американского философа и друга Стивенса со студенческих лет.

Наконец, *четвертое толкование* можно назвать «буддийским» или «восточным». Согласно нему стихотворение представляет собой упражнение в медитации. Его убаюкивающие, обволакивающие терцеты ведут читателя через изгибы и повороты синтаксиса к финалу, в котором трижды, как заклинание, повторяется слово «ничто». Субъект (*a listener*) не только созерцает «ничто», он сам является «ничем». Такое растворение сознания в самоуглубленном созерцании вплоть до утраты собственного «я» типично для восточной, прежде всего «буддийской», традиции.

К этим четырем толкованиям прибавим стоящее несколько особняком суждение авторитетной Хелен Вендлер (некоторые вообще полагают, что бурное развитие стивенсоведения в последние десятилетия инспирировано «могучей кучкой» критиков: Фрэнка Кермоуда, Хелен Вендлер и Харольда Блума). Вендлер полагает, что «Снежный человек» Стивенса становится понятней, если рассмотреть его как вариацию на стансы Джона Китса «Зимней ночью»****.

* Bloom H. Op. cit. P. 56.

** Righelato P. Wallace Stevens // American Poetry: The Modernist Ideal. N. Y., 1995.

*** Maeder B. Wallace Stevens' Experimental: The Lion in the Lute. N. Y., 1999.

**** Vendler H. Words Chosen Out of Desire. Cambridge: Massachusetts, 1984. P. 46–48.

ЗИМНЕЙ НОЧЬЮ

Зимой, в ночи кромешной,
Блаженный нищий сад,
Ты позабыл, конечно,
Как ветви шелестят.
Пушай ветрам неймется
И дождь холодный льется,
Придет весна – вернется
Зеленый твой наряд.

Зимой, в ночи кромешной,
Блаженный ручеек,
Ты позабыл, конечно,
Как летний свод высок.
Тебя лучи не греют,
В плену хрустальном тлеют,
Но сон тебя лелеет,
Морозы не томят.

Вот так бы жить, не мучась
Ни скорбью, ни виной,
Забыв про злую участь
Под коркой ледяной!
Но как найти забвенье,
Печали утоленье
Хотя бы на мгновенье –
Стихи не говорят.

Тема «Снежного человека», по мнению Вендлер, та же, что у Китса: это «заморозка сознания», попытка достичь забвения минувшего счастья в амнезии чувств – подобной той, что охватывает природу зимой. Такое прочтение можно назвать «лирическим» или «китсовским», но в основной список мы его не вставляем (из интуитивных соображений).

II

В дополнение к рассмотренным выше четырем истолкованиям «Снежного человека» – «природному» (или «романтическому»), «скептическому» (или «антиромантическому»), «гносеологическому» и «буддийскому» – можно было бы добавить еще одно, *пятое толкование*. Мы предлагаем рассмотреть это стихотворение как *ars poetica* Уоллеса Стивенса, как его наставление поэту.

Обратим прежде всего внимание на грамматическую структуру стихотворения. Оно представляет собой одно сложносочиненное предложение, каркасом которого, т. е. главными простыми предложениями (*main clauses*), являются следующие:

Нужен зимний, застывший ум...
Нужно сильно захолодеть...

Перед нами не описание пейзажа, а в первую очередь некое модальное утверждение. Чтобы смотреть и видеть – необходим «зимний ум». Сравним с одним из программных стихотворений Стивенса «О современной поэзии» (*Of Modern Poetry*, 1940):

Стихотворение в момент замышления ищет
Необходимое и достаточное...

И далее:

Нужно заново жить, овладеть новой речью,
Нужно быть готовым предстать пред мужами
И пред женами века сего – во всеоружье.
Стихотворение должно найти все, что нужно,
В себе, оно должно выстроить сцену...

Сходность этих форм долженствования подкрепляет догадку, что и в «Снежном человеке» речь может идти о стихах. Перед нами, по сути, готовая инструкция. «Нужен зимний, остывший ум...» и т. д. Иначе говоря, для писания стихов необходимо понизить температуру пишущего. Творческое состояние – в отличие от распространенного мнения – не разгоряченное, а охлажденное. Поэтический транс достигается не воспламенением души, но ее замораживанием. В другом стихотворении, написанном и опубликованном в том же самом 1921 г., «Человек со слабыми голосовыми связками» (*The Man Whose Pharynx Was Bad*) мы находим то же самое: нужно *сбить температуру* – для того чтобы к поэту вернулась способность творить:

О язва повседневности... Быть может,
Когда б зиме-сиделке удалось
Сбить жар ее, охолодив насквозь –
До самой ледяной последней дрожи,

Я б тоже мог, сомненья одолев,
Ногтями соскребать со стекол плесень,
Чтоб время одарить охапкой песен...

Оппозиции «зима–лето», «Север–Юг» чрезвычайно важны для поэзии Стивенса. При этом «Юг» у него ассоциируется с ежегодным отпуском во Флориде с ее роскошной тропической природой, запечатленной в стихотворениях «О Флорида, земля сладострастья», «Артистическая натура», «Догадка о гармонии в Ки-Уэсте» и ряде других.

Наиболее драматично указанная оппозиция представлена в стихотворении «Прощание с Флоридой» (*Farewell to Florida*, 1936). Юг – это лихорадочный сон, бутафория, страсть, помешательство – в конце концов, измена самому себе. Север – возвращение к себе настоящему, отрезвление, желанный холод ума и сердца.

ПРОЩАНИЕ С ФЛОРИДОЙ

I

Вперед, корабль! Там, на песке, вдали
Осталась кожа мертвая змеи.
Ки-Уэст исчез за грудой дымных туч,
И зыбь искрит как изумруд. Луна
Над мачтой, и минувшее мертво,
Наш разговор окончен – навсегда.
Мой ум свободен. В небесах луна
Плывет свободно и легко, и хор
Сирен поет: минувшее мертво.
Плыви во тьму. Пусть волны мчатся вспять.

II

Мой ум был связан ею. Пальмы жгли,
Как будто я на пепелище жил,
Как будто ветер с Севера, свистя
В листве, напрасно тщился воскресить
Того, кто в саркофаге Юга спал,
В ее морском, коралловом краю,
На островах ее, а не моих,
В ее океанических ночах,
Поющих, шепчущих, гремящих о песок.
О радость плыть на север, где зима,
От выцветших песчаных берегов!

III

Я ненавидел медленный отлив,
Бесстыдно обнажавший тайны дна
И джунгли водорослей, не любил
Изогнутых, неистовых цветов

Над духотой веранды, ржавь и гниль,
Костлявость веток, пыльную листву.
Прощай! Отрадно знать, что я уплыл
Навек от этих скал, от этих слов
И глаз, что я не помню ни чем,
И даже – что когда-то я тебя
Любил... Но все прошло. Вперед, корабль!

IV

Мой Север гол и холоден, похож
На месиво людей и облаков.
Как воды, толпы их текут во тьме,
Как воды темные, что бьются в борт,
Вздымаясь и скользя назад, во тьму,
И пеною сверкающей клубясь.
Освободиться, возвратиться к ним,
В толпу, что свяжет тысячами уз.
О палуба туманная, неси
Навстречу холоду. Плыви, корабль!

Холод, к которому несет корабль Стивенса, – это освобождение от «сентиментальных заблуждений», от пафоса и эмоций, которые ослепляют и сбивают с толку. Это то состояние, в которое «снежный человек» погружается все глубже и глубже – пока не произойдет внезапное *раздвоение сознания*, пока он не услышит в шуме ветра весть о другой стране, «где вот так же ветер гудит и вершины шумят, и кто-то, осыпанный снегом, глядит, не зная, кто он...» В этом все дело. Лишь отстранившись, отрешившись от самого себя, поэт достигает того состояния внутреннего холода и пустоты, которое является отправной точкой истинного познания и истинного творчества.

Аллегория поэта как «снежного человека» на первый взгляд направлена против романтического стереотипа «пламенного певца». Но не против романтизма вообще. По существу, она не противоречит ни концепции Вордсворта, в которой состояние покоя является необходимой стадией творчества*, ни мыслям Китса о «негативной способности» как главного свойства поэта шекспировского, протейистического типа**.

* Вордсворт У. Предисловие к «Лирическим балладам» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 274.

** Китс Д. Письмо Д. и Т. Китсам 22 декабря 1817 г. // Там же. С. 351.

Обратимся теперь к действительно загадочной (что ни говори) концовке «Снежного человека». Среди различных интертекстов, привлекавшихся интерпретаторами, цитировалось, конечно, и знаменитое изречение Декарта: «Я мыслю, следовательно, существую». Но, как нам кажется, стоит обратиться ранее всего к древнегреческому философу, впервые поставившему вопрос об отношении мышления к бытию, – к Пармениду. Одно из его главных положений, на котором строится доказательство единства и бесконечности бытия, заключается в том, что небытие не может существовать: «Есть только то, о чем можно говорить и мыслить. Бытие есть, а небытия нет» («О природе», фр. 6).

Поэт поправляет философа: есть небытие, которое не существует, и есть небытие, которое существует: *nothing that is not there and nothing that is*. Парменид исходил из рассуждения: «О небытии нельзя ни говорить, ни мыслить, следовательно, его нет». Но для поэта говорить и думать о небытии не только можно, но и естественно.

Так мы обнаруживаем еще один, спрятанный, мотив стихотворения. Поэт, отрешившийся от себя самого, до предела заморозивший сознание, подходит слишком близко к последней границе – границе развоплощения. Готовясь к творческому акту, он впадает в особый транс, подобный оцепенению смерти. В этот миг – «на самом краю сознания» – поэт в одиночку противостоит холоду небытия.

И здесь «Снежный человек» неожиданно перекликается с одним из поздних, посмертно опубликованных стихотворений Стивенса *Of Mere Being*, в буквальном переводе: «О том, чтобы просто быть» или короче: «Просто быть». В этом заглавии тоже отсылка – через монолог Гамлета – к дилемме Парменида: «Родиться и гибнуть, быть и не быть» («О природе», фр. 40). (В русском переводе заглавие изменено, но это уже относится к разряду интуитивных переводческих решений.)

О СУЩЕМ И ВЕЩЕМ

Пальма на самом краю сознания,
Там, где кончается мысль, возносит
В воздух свои узоры из бронзы.

Птица с золотым опереньем
Поет на пальме песню без смысла –
Песню без смысла и без выраженья.

Чтобы мы знали: не от рассудка
Зависит счастье или несчастье.
Птица поет. Перья сияют.

Пальма стоит на краю пространства.
Ветер в листе еле струится.
Птицыны перья, всплыв, плавно гаснут.

В этом стихотворении происходит синтез «Севера» и «Юга» – двух полюсов важнейшей антитезы Стивенса. С одной стороны, «пальма», «птица с золотым опереньем» – пафосные символы жизни и изобилия, с другой – «песня без смысла и выраженья», еле струющийся в листе ветер – приметы оцепенения чувств, сходного с описанным в «Снежном человеке».

«Нужен зимний, остывший ум» – так, кажется, могла бы нашептывать замерзающему Каю Снежная королева – его холодная Муза. В этой сказке нет места для Герды. Каю-Стивенсу можно надеяться лишь на самого себя, чтобы все-таки составить из колючих льдинок слово «вечность».

Но не Снежная королева нашептывает эти слова, а Снежный человек (*The Snow Man*), проще говоря, Снеговик. Дорисуйте сами его портрет: нос-морковка, глаза-угольки и ведро вместо шляпы. В том, что наказ поэту произносит именно это потешное существо, чья «вечность» – до первой оттепели, заключена неподражаемая стивенсовская ирония. По своему духу романтическая ирония. Потому что Стивенс, конечно, романтик (хотя в то же время и модернист). «Последний романтик», как он сам себя называл.

«Рослый стрелок, осторожный охотник...»
Борис Пастернак

I

Если воспользоваться мандельштамовской метафорой «орудийности» поэтической речи, то можно сказать, что площадь поражения этой артиллерией для разных людей бывает разной. Помню, что в детстве настоящие стихи прямоком ударяли в сердце, лишь

слегка и краем задевая голову. Я мог еще не знать, что значит: «Пал Приамов град священный», — но уже трепетал. Да и позже воспринимал стихи в основном таким же образом. Позвоночником, как говорят иногда. Животом, как формулировала одна подруга. Голова участвовала мало. Она еще только «доходила», как некий позднеспелый плод.

Конечно, этот процесс зависит не только от конкретной головы, но и от стихотворения. Бывают стихи головные, понятные; бывают смутные, иррациональные; а бывает так, что все понятно, — но главное совершается помимо понимания: та же мысль, выраженная в других словах, так бы не задела. Лишь поэт, это красноречивое чудовище, знает прямую дорогу к твоему сердцу. Он находит именно те слова, которые поражают, как громом, нажимает на какие-то единственные клавиши, отзывающиеся в груди долгим вибрирующим гулом. Таково, например, стихотворение Пастернака «Гамлет»: «Гул затих, я вышел на подмости...» Настоящей интриги в нем нет. Всё известно наперед: и что «рассчитан распорядок действий», и что «мир тонет в фарисействе», и что вот этот Гамлет, так картинно вставший в проеме двери, один-одинешенек в целом мире. Но моление к Отцу, его наивно-детское — «если только можно...» — все равно потрясает.

Совсем другое дело — стихотворение «Рослый стрелок, осторожный охотник...» (1928). Тут ситуация намного более темная. Может быть, даже она нарочно затемнена, чтобы тот, кому не надо, не понял. Но вот психологический парадокс: чем зашифрованной эта речь, тем глубже и безоглядней ее откровенность.

Рослый стрелок, осторожный охотник,
Призрак с ружьем на разливе души!
Не добирай меня сотым до сотни,
Чувству на корм по частям не кроши.

Дай мне подняться над смертью позорной.
С ночи одень меня в тальник и лед.
Утром спугни с мочежины озерной.
Целься, все кончено! Бей меня влет.

За высоту ж этой звонкой разлуки,
О, пренебрегнутые мои,
Благодарю и целую вас, руки
Родины, робости, дружбы, семьи.

«Рослый стрелок...» обычно воспринимается в контексте своего времени, периода ликвидации нэпа и усиления репрессий

в стране. В январе 1928 г. «за контрреволюционную деятельность» был выслан (сначала в Алма-Ату, потом в Турцию) Лев Троцкий. 15 мая в Москве начался Шахтинский процесс, по которому во «вредительстве» обвинялись десятки инженеров и старых специалистов; 11 человек были приговорены к расстрелу. «Террор возобновился», – писал Пастернак своей двоюродной сестре Ольге Фрейденберг в мае, добавляя и подчеркивая, что возобновился он без следа «тех нравственных оснований и оправданий», что в эпоху военного коммунизма, и осуществляющие его – «давно уже и далеко не те пуританские святые, что выступали в свое время ангелами карающего правосудия»*.

В письме Л.Н. Ломоносовой от 15 июня 1928 г. мы находим прямые отзвуки «Рослого стрелка...», от позора смерти до целования рук. Речь идет о мучительных мыслях, нападающих на поэта в одиночестве, о каком-то сумбурном, сумасшедшем «самоанализе», не дающем покоя:

Этот распад, этот от здоровья неотличимый бред, дает отдаленное понятие о грязи и позоре, заключающихся в смерти, не в смерти вообще, не в моей для Вас, а в моей без меня. Стараешься держаться на достойной высоте над этим переполохом горячих и щемящих частных. Начинаешь думать, что прежде, да и всю жизнь, тебя поддерживали на ней друзья, родительская семья, потом твоя собственная, т. е. всегда чьи-то другие руки, которые следовало целовать по тому аду, от которого они тебя спасали, и которые не всегда ценил, как они того заслуживали (VIII, 225).

И наконец, 29 июня 1928 г. он посылает Марине Цветаевой уже почти готовое стихотворение (за исключением восьмой недоделанной строки). Стихам предшествовало вступление:

На днях я думал о смерти, и конечно твое «Знаю, умру на заре» неотступно звучало, я был близок к слезам. С твоих тех слов, в том тоне я записал, в духе того, что говорю сейчас (VIII, 239).

Речь идет о стихотворении, вошедшем в книгу Цветаевой «Версты» (1921):

Знаю, умру на заре! На которой из двух,
Вместе с которой из двух – не решить по заказу!
Ах, если б можно, чтоб дважды мой факел потух!
Чтоб на вечерней заре и на утренней сразу!

*Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2005. Т. VIII. С. 207. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

Пляшущим шагом прошла по земле! – Неба дочь!
С полным передником роз! – Ни ростка не наруша!
Знаю, умру на заре! – Ястребиную ночь
Бог не пошлет по мою лебединую душу!

Нежной рукой отведя нецелованный крест,
В щедрое небо рванусь за последним приветом.
Прорезь зари – и ответной улыбки прорезь...
– Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!

Сразу хочется усомниться, что стихи Пастернака написаны в том же тоне. Ему, может быть, так могло показаться; но мы видим другое – колоссальную разницу между романтическим отношением к своей смерти у Цветаевой и нарочито сниженным у Пастернака. Цветаева пишет: «чтоб дважды мой факел потух!» – что в первом лице звучит несколько пародийно («Какой светильник разума угас!»), ей мало пурпурных стягов одной зари, утренней или вечерней, ей нужно, чтобы обе одновременно отдали траурную честь ее уходу. Смерть Пастернака, наоборот, обставлена сугубо прозаично, и не «лебединая душа» гибнет в «ястребиную ночь», а какая-то заурядная утка или, скажем, бекас, взлетающий с «мочажины озерной». Если угодно, можно увидеть пародийность и в том, и в другом стихотворении, только у Цветаевой причина в излишнем пафосе, а у Пастернака, наоборот, в снижении тона.

Именно об этой новой для него простоте, об отказе от позы пишет Пастернак в предшествующем стихам абзаце, пытаясь объяснить эти перемены несогласьем с духом эпохи, – в своем обычном эзоповском стиле и смущенном тоне:

Как-никак, внутреннее несогласье, мешавшее разделить общие радости, затем позитивистский воздух, разлитый кругом, должны были рано или поздно сказаться. Они загнали в угол, привели к тишине и простоте. Я рад, что они сделали невозможной позу; пока я был поэтом, «похожим на поэта», я не стоил нынешнего своего мизинца. Но может быть, в стремлении к отчетливости я забыл меру и высох, как на то (в себе) жаловалась и ты. Но я не боюсь. Мне что-то открывается. Лишь бы лавина несправедливостей меня не опередила (VIII, 238).

«Лавина несправедливостей» – это, несомненно, то самое, о чем он с тревогой писал Ольге Фрейденберг в мае. Все, казалось бы, говорит за то, что «Рослый стрелок...» – стихи о государственном терроре и страхе гибели во время террора*. К такому пониманию

* При втором издании стихотворения в 1933 г. Пастернак изменил его датировку с 1928 г. на 1923 г. – возможно, с целью отвести возможные политические интерпретации.

склоняет и сравнение с другим загадочным стихотворением того же периода «История», опубликованном в «Новом мире» в 1928 г. и не включавшемся ни в одну прижизненную книгу Пастернака. Там грозным вершителем истории выступает лесник на деревяшке (ассоциация с одноногим пиратом Сильвером?), краснолицый страж порядка. В лесу творится какая-то пугающая борьба закона с беззаконием; в частности, там «стреляют дичь и ловят браконьеров»*.

Приходит на память и стихотворение Н. Заболоцкого «Ночной сад» (1936), где тоже появляется фигура грозного охотника:

Железный Август в длинных сапогах
Стоял вдали с большой тарелкой дичи.
И выстрелы гремели на лугах,
И в воздухе мелькали тельца птичьи.

Критики отмечали скрытую за барочным образом аллюзию: железный Август – Август Цезарь – Сталин. Таким образом выходит, что Заболоцкий в 1936 г. развивает образ Пастернака 1928 г.; опять подтверждение нашей первой и самой естественной интерпретации. «Рослый стрелок», правда, немного странный образ для сталинского террора – тиран, как известно, ростом не вышел; впрочем, в стихах всякое бывает.

Однако при наличии всех этих параллелей и аллюзий возникает вопрос: почему отношение поэта к возможной гибели столь амбивалентно? В первой строфе – не стреляй («Не добирай меня сотым до сотни»), во второй строфе, наоборот, стреляй («Бей меня влет!»). Вообще, что значит эта серия противоречивых заклинаний по отношению к бездушному убийце: «Не добирай меня сотым до сотни... чувствую на корм по частям не кроши... дай мне подняться... целься... бей меня влет»? Не слишком ли задушевное обращение к мрачному пугалу?

И еще одна совершенно загадочная деталь. Охотники, как известно, иногда крошат добычу на корм охотничьим собакам. Что это за собака у «осторожного охотника», которую Пастернак называет «чувством»? Каким чувством? Вообще говоря, «собака» с «чувством» плохо вяжется. Если только это не чувство любви и если это не «собаки озверевшей страсти» (Маяковский). Так кто же тогда – охотник?

* Разбор этого стихотворения см. в статье «Когда смертельный треск сосны скрипучей...»: *Левин Ю.И.* Избранные труды. М., 1998. С. 156–161. Пользуюсь случаем выразить глубокую благодарность Елене Владимировне и Евгению Борисовичу Пастернакам, обратившим мое внимание на эту статью, за их помощь и ценные обсуждения.

Обратим внимание, что у Пастернака в отличие от Заболоцкого речь идет не об осенней охоте (Август), а о весенней; действие происходит «на разливе души», значит, весной, в мае, в половодье. «Разлив души» – это половодье чувств, т. е., как я понимаю, творчество или любовь.

II

Мне кажется, мы ближе подойдем к сокровенному смыслу стихотворения, если рассмотрим его с другой стороны и в образе «осторожного охотника» увидим не страшного Молоха террора, а бога любви, жестокого лучника Амура, если взглянем на стихотворение не с точки зрения: «поэт–тиран», а с точки зрения другой оппозиции: «поэт–женщина». Образ Амура-охотника, кстати говоря, вполне традиционен в европейской поэзии, в том числе и в русской*.

Если прочитать под этим углом первые две строфы, строка за строкой, все станет на свое место, каждая строка и каждый образ получают разумное истолкование. Делается понятной и эта амбивалентность: «стреляй–не стреляй», и странная просьба: «чувству на корм по частям не кроши» – т. е. не скорми меня «собакам страсти», не истрать в бесплодных мучениях любви.

Сравните с сонетом Китса к Фанни Брон 1819 г., в котором он молит ее отдать себя всю, до последней крупички (*atom's atom*) – «иначе я умру – или, твой жалкий раб, в праздном страдании утрачу цель в жизни, и слепота поразит мои честолюбивые мечты» (*Withhold no atom's atom or I die; / Or living on perhaps, your wretched thrall, / Forget, in the mist of idle misery, / Life's purposes – the palate of my mind / Losing its gust, and my ambition blind (To Fanny)*). В стихотворном переводе:

Люби меня – душой – всем существом –
Хотя б из милосердия! – Иначе
Умру; иль, сделавшись твоим рабом,
В страданьи праздном сам себя растрачу,
И сгинет в безнадежности пустой
Мой разум, пораженный слепотой!

Дж. Китс. К Фанни

* Можно указать на стих М. Кузмина «Амур-охотник все стоит на страже...» («Весенний возврат», 1911) и на пьесе М. Цветаевой «Каменный ангел» (1919; опубл. 1976), в которой выведен Амур – охотник и повеса.

Существуют общие законы поэтического мышления, поэтические архетипы. Именно на этом основывается сравнительная поэтика, возможность объяснять или комментировать одного поэта с помощью другого. Джон Китс для Пастернака фигура не случайная; это первый поэт, которого он, только начав заниматься английским языком, прочел в оригинале и полюбил; которым он зачитывался предвоенной зимой 1914 г., как он вспоминает в письме М. Цветаевой (VII, 616). Позднее он переведет знаменитую оду Китса «К Осени» и несколько стихотворений. Но уже в 1914 г. он пробует переводить не только стихи, но и отрывки из писем Китса, находя в них отзвуки собственных мыслей и ощущений*.

В концовке сонета Китса любовь изображается как деспот, как враг и соперница Музы. Она тратит поэта по частям, рушит его судьбу. Потому-то отношение поэта к любви двойственно – притяжение и страх. «Но как ни сковывает ночь / Меня кольцом тоскливым, / Сильней на свете тяга прочь, / И манит страсть к разрывам».

Эта тема всегда была одной из центральных у Пастернака. По крайней мере трижды в своей жизни он оказывался в центре мучительного клубка перекрестных чувств, испытывающих его на разрыв двойной тягой – родства души и родства семьи. В первый раз это были его отношения с Мариной Цветаевой – любовь на расстоянии, «не человеческий роман, а толчки и соприкосновения двух знаний, очутившихся вдвоем силой этого содрогающегося родства» (VII, 601). Эпистолярная любовь-дружба, понемногу разгоравшаяся и вдруг вспыхнувшая ярким пламенем от прочитанной в марте 1926 г. цветаевской «Поэмы Конца». По сути, это была любовь к стихам, сфокусировавшаяся на их авторе, вспышка восторга, вызванная чисто литературной причиной. Но ревность Евгении Пастернак была тем не менее вполне реальной.

Пастернак пытался объяснить свои чувства Марине Цветаевой:

Я хочу рассказать тебе о жене и ребенке, о перемене, произошедшей в эти годы со мной, и – в эти дни; о том, как ее не понимают; о том, как чиста моя совесть и как, захлебываясь тобой, я люблю Женю и болею, когда она не пьет рыбий жир...(VII, 617).

И снова в другом письме:

Моя жена порывистый, нервный, избалованный человек. Бывает хороша собой, и очень редко в последнее время, когда у нее обострилось

* *Кружков Г.М.* Ностальгия обелисков. М., 2001. С. 691–694.

малокровье. В основе она хороший характер... Не низостью ли было бы бить ее врасплах за то и пользуясь тем, что она застигнута врасплах и без оружия. Поэтому в сценах – громкая роль отдана ей, я уступаю, жертвую, лицемерю (!!), как по либреттному чувствует и говорит она. Но ни слова больше. Ни тебе, ни кому другому. Забота об этой жизни, мне кажется, привита той судьбе, которая дала тебя мне. Тут колошмати не будет, даже либреттной (VII, 624–625).

А тем временем обстановка в семье Пастернаков становилась все напряженней. Одновременно с непримиримостью самого близкого человека растет центробежная сила его стремления к Марине Цветаевой. 10 апреля он задает ей прямой вопрос: «*Уехать ли мне к тебе сейчас или через год?*» (имелось в виду потратить год на окончание «Лейтенанта Шмидта»), – и ждет ответа. Ответ Цветаевой – отложить: «Через год. Ты огромное счастье, которое надвигается медленно... Живи свой день, пиши, не считай дней, считай написанные строки». Пастернак остается в Москве.

Наоборот – 22 июня Евгения Пастернак с сыном уезжает за границу к родным мужа для отдыха и поправки. Она выставила несколько условий, после выполнения которых их дальнейшая жизнь станет возможной, и отказалась писать мужу до выполнения им этих условий. Но Пастернак не понимал любви на основе мирного договора. Он не понимал ее молчания, ее неумолимости («О Боже, да если бы мы были в сорока ссорах с тобой!»). Его письма жене лета 1926 г. полны горечи, попыток объяснить свой *код любви*, основанный не на взаимных требованиях, а на полной преданности, самопожертвовании и вере в другого человека.

Когда ты по-настоящему кого-то полюбишь, ты поставишь себе за счастье обгонять его в чувстве, изумлять, превосходить и опережать. Тебе тогда не только не придет в голову мелочно мериться с ним теплом и преданностью, а ты даже восстанешь на такой образ жизни, если бы он был тебе предложен, как на ограничение своего счастья (VII, 730).

Удивительно, как в этих письмах высокий градус душевного страдания сочетается с неизменным стремлением – не оскорбить, не унижить другого, объяснить все обиды непониманием или недоразумением. Как будто надо лишь что-то «доразуметь», и все разъяснится и уладится. Он стремится к полной искренности, к честности и перед Женей, и перед Мариной, которой пишет в сердечной простоте:

Мне нужно что-то сказать тебе о Жене. Я страшно по ней скучаю. В основе я ее люблю больше всего на свете (VII, 733).

И дальше пытается объяснить, как ее лучшие задатки не смогли выразиться в браке, как «темная тень невоплотимости легла на эти годы и испортила нам обоим существование». Но Цветаева, конечно, услышала только вот это: «ее люблю больше всего» – и оскорбилась. Их переписка надолго прервалась.

А он продолжает слать длинные письма жене, остающиеся без ответа. В письмах – нежность и горечь, и вместе с тем поразительное ощущение высоты и свободы.

Ты хороша, и я любил тебя, и прошлое должно подняться до уровня двух этих фактов. Пока я испытываю естественные и легко вообразимые чувства от сознания решительной непоправимости нашего дела, постепенно уже преображаются и воспоминания. Я часто вижу тебя в зимние предсвадебные дни. Я не знаю, любишь ли ты меня тогда. Но ты удивительна, ты бесподобна, ты терпишь героические муки униженного инстинкта, ты неповторимо высока в горечи своего стыда и в соседстве с моей мерзостью, ты приходишь и уходишь. И мне не приходится глядеть внутрь себя, чтобы знать, люблю я тебя или нет: ты сама живое, движущееся изображение моего чувства, я его считываю с каждой твоей улыбки, с каждого поворота головы и плеча. Это ты, ты и сейчас такая, именно ты должна была стать моей женой, я был счастлив, я счастлив и сейчас тобой, то есть это счастье осталось, но его уже нет для нас, мы от него оторвались и летим неизвестно куда... (VII, 741).

Но и в письме Цветаевой 31 июля – та же «высотная» лексика. Он сумбурно пытается объяснить, чем для него являются жена и семья (не произнося этих слов), называя это «силой судьбы и высотой» (VII, 752), но уже в следующем абзаце говорит о страхе, что Цветаева может перестать быть ему «тем высоким захватывающим другом, какой мне дан в тебе судьбой».

Между тем снова начали приходить письма от жены. В них прежние обиды, упреки и условия. Он воспринимает их как нечто абсолютно чуждое ему, как очевидный *развод*, с мыслью о котором он уже свыкся.

Дай улечься минутной горечи. Пишу дальше. У меня к тебе ничего, кроме участия и желанья помочь. Никакой вражды. Но ты, Женя, адресуешь письмо к слабому, нуждающемуся в тебе человеку, который без тебя пропадет, который молит твоей любви, *какой угодно*, который *любой ценой*, *во что бы то ни стало* хочет жить с тобой, и вот ты ему перечисляешь свои условия, при которых пойдешь на эту жертву. Это не мой случай, Женя (VII, 755).

А он и вправду всеми своими письмами молит о любви – но не «какой угодно». Снова вспоминается сонет Китса, его начало:

Пощады! Милосердия! Любви!
Любви прошу – не милостыни скудной –
Но милосердной, искренней любви –
Открытой, безраздельной, безрассудной!
Дж. Китс. К Фанни

Он зовет ее – но его пугает ее «образ мстительницы, карательницы, суровой неумолимой госпожи» (VII, 762). «Неумолимая госпожа» – но ведь это название баллады Китса *La Belle Dame Sans Merci*, где запечатлен образ любви-губительницы, лишаящей человека будущего, высасывающей из него жизнь:

«Зачем, о рыцарь, бродишь ты,
Печален, бледен, одинок?
Поник тростник, не слышно птиц,
И поздний лист поблек».
Пер. В. Левика

Снова и снова, словно сражаясь с неким наваждением, он пишет ей письма – пишет с прежней нежностью и заботой, и вместе с тем категорически отвергая ее претензии и условия. Снова и снова объясняет, как ужасна совместная жизнь, построенная на статьях контракта: «Ты меня прощаешь, ты меня готова любить, если, если, если...» Он обращается к ней как бы поверх нее самой, «искаженной», все эгоистичное и мелкое относя к проискам ее «самолюбивого двойника». Читая подряд эти письма, думаешь: сколько же душевных сил истрачено, какую же гору он своротил, пробиваясь к ней! А ведь, по его же свидетельству, каждое письмо тем летом сопровождалось не менее чем пятью другими, уничтоженными (VII, 760).

Дорогая Гулюшка Женя!

Я хочу, чтоб тебе было хорошо. Я думаю о тебе и никогда не перестану. Отбрось все и будь совершенно откровенна со мной. Не бойся меня обидеть. Я все пойму. Если тебе чего-нибудь жалко, скажи мне об этом по-человечески. Ни во что не драпируйся, ничего не скрывай, я не злоупотреблю твоей прямоотой. Мне трудно с тобой. Я никогда не уверен, что та, выпадая которой в мою сторону так нестерпимы и неуместны, – ты, а не судорога твоей самозащиты от призраков, не маска, не ложная гордость.

Я не мог принять твоего письма и жизни, в нем предложенной, потому что по-прежнему ты переоцениваешь свой возраст, свои силы и свои знания и требуешь от меня *подчиненья себе, властной, вспылчивой, ревниво-подозрительной и нетерпимой*, в то время как это и есть единственная помеха нашему счастью, потому что в остальном мы – родные, и чем ты больше будешь развиваться и расти, тем, – увидишь, – больше тебя будет приближать ко мне твоя собственная судьба (творческий опыт, постепенное освобождение) (VII, 765).

И он умоляет ее саму «побороть то в себе, на борьбу с чем уходили мои лучшие силы»... Был ли он во всем прав, а она во всем виновата? Не требовал ли он слишком многого? Представлял ли по-настоящему, какой невыносимо острой может быть ревность у такого молодого, да к тому же неуверенного в себе человека, как его Женя? Были ли у него какие-то, хоть призрачные, шансы обрести мир в союзе с Мариной Цветаевой? Нет, конечно; и не о том речь. А о глубине душевных пластов, вырезаемых, выворачиваемых лемехом любви. О стихийной жестокости бьющихся друг о друга сердец. О том, что он сам выразил в одном из писем: «Я боюсь в жизни не горя, а путаницы и хаоса – бесформенного страдания» (VII, 715).

Мир наступил неожиданно, к концу лета. То ли силы отталкивания кончились, то ли какой-то космический цикл завершился.

III

Может показаться, что наше пространное отступление о событиях 1926 г. не идет к делу, раз мы говорим о стихах, написанных в 1928 г. Однако значение этого кризиса значительно шире и глубже непосредственно охватываемого им периода. В словах Пастернака о том, «на борьбу с чем уходили мои лучшие силы», возможно, следует искать спрятанный смысл строки: «Чувству на корм по частям не кроши». Мы не утверждаем, что такое напряжение нервов и душевных сил, которое пережил поэт в 1926 г., однозначно вредно для творчества (хотя не верится, что лирический упадок Пастернака во второй половине 1920-х годов вызван одними лишь политическими причинами и «духом времени»). Мощное половодье затопляет, смывает и разрушает построенное, но оно же делает почву плодородной для будущего посева.

Во всех перипетиях судьбы у Пастернака был один компас, одно основное мерило мыслей и поступков – чувство высоты. Умение возвыситься над любыми обстоятельствами жизни – не только свойство его поэзии, оно в каждой черте его биографии, в каждой строке писем.

«Рослый стрелок...», по существу, молитва. Только начинается она как *молитва о спасении* и на ходу перестраивается в *моление о высоте*. В этом – первая важная пуанта композиции, и в этом – объяснение противоречия «стреляй–не стреляй».

Вторая строфа прямо начинается с мольбы: «Дай мне подняться над смертью позорной». Почему смерть позорна? Потому ли, что смерть от руки государства связана с гражданским позором? Или потому, что смерть из-за женщины позорна? И то и другое объяснение слишком куце. Смерть позорна, потому что поэт рожден для бессмертия. Эта тема ранних тезисов Пастернака «Символизм и бессмертие» (1913), это тема Горация:

Взнесусь на крыльях мощных, невидимых,
Певец двуликий, в выси эфирные,
С землей расставшись, с городами,
Недосягаемый для злословья.
Пер. Г. Церетели

Но и сама высота у Пастернака неоднозначна, она не только торжество, но и одиночество – одиночество разлуки. В связи с этим интересно первое реальное переживание высоты Пастернаком – его первый полет на самолете над Ходынским полем, подробный отчет о котором он отправил М. Цветаевой осенью 1927 г.

Сегодня я впервые подымался с Женей, одним знакомым и просто солдаткой – женой коменданта аэродрома... Уже сейчас, по прошествии 6-ти часов, мне эти сорок минут представляются сном. Восстанавливаю, во всей *реалистической* точности... Ну вот. Разбегаешься по земле и не замечаешь, как от нее отделяешься. Через мгновенье (два-три раза чуть-чуть успело упасть и подняться сердце) вся метаморфоза уже позади, ты не заметила, как совершилось преображение. На свете существует лишь: 1) твое безмолвно-оглушительное одиночество, громогласно-бессловесно любящее, поклоняющееся расстоянию и высоте... (VIII, 102).

Прервем цитату. Далее следуют еще две страницы попыток передать ощущение полета, «хаос сближений», сравнений и метафор... И в самом конце, после сравнения с музыкой, снова: «Это – тысячметровая высота неразделенного одиночества» (VIII, 104).

Оттуда, сверху, поэт смотрит на оставшееся внизу. Его взгляд обнимает всё сразу – вот это маленькое, это единственное; и чувство, охватывающее его в этот миг, – неожиданная безгра-

ничная нежность. Вот как это выражено в обычной пастернаковский целомудренно-отстраненной манере:

Этот неопишуемый образ, разостлавшийся внизу, есть сумрак неизбежного, при таком одиночестве, *единства* и нежность неизбежного, при такой высоте, *обобщенья*.

Поразительно, что это чувство нежности к оставляемой земле он уже пережил годом раньше – слушая музыку. Сейчас мы процитируем еще одно письмо Пастернака Цветаевой, настолько важное для понимания «Рослого стрелка...», что все это стихотворение – или по крайней мере его последняя важнейшая строфа – кажется переложением с языка музыки на язык поэзии. Речь идет о музыке Скрябина, о его, как запомнилось Пастернаку, симинорной фантазии.

И вот было место в этом удивительном сочинении, где сменявшие друг друга, теснившиеся и наслоившиеся нарастанья, неся на себе все большее и большее аккордовое бремя, вдруг, на ужасной гармонической высоте смягчились, расплылись, задержались и, словно смерявши до самого дна достигнутую высоту и *как бы оглянувшись назад* (курсив мой – Г. К.), на мелодию, как оглядываются на прошлое, внезапно, покопившись влечению накопленных звуков, оторвались и пошли расти дальше.

<...> Тут были Вы. Тут было мое отношение к Вам, которое Вас не удовлетворяет и оставляет в недоумении. Тут было одно из начал таланта и то опять-таки, которое мне кажется всеобъемлющим и предельным. То, которое, выгоняя в высоту индивидуальность и тем неся ее прочь от человека, делает это во имя перспективы, для того чтобы озиаться на него, стоящего позади, в кругозоре, все более и более насыщающемся соками времени, смысла и жалости (VII, 602).

Здесь, на наш взгляд, заключена вторая, главнейшая пуанта стихотворения Пастернака – *оглядка* с пронизанной стратосферным холодом высоты на теплое, страдающее, человеческое. Это именно то, что «не удовлетворяло и оставляло в недоумении» Цветаеву, да и не только ее одну. Это *жалость* в одном ряду с временем и смыслом. Так же, как в стихотворении *робость* – рядом с родной и дружбой.

Третья и последняя строфа Пастернака обращена уже не к Охотнику, вершителю судьбы, а ко всем, кого поэт оставил на земле, к «пренебрегнутым». Отметим, что обязанность жертвовать человеческими привязанностями (в том числе семейными узами) определена еще Евангелием. Поэт подчиняется импера-

тиву, но дается это ему нелегко. Надо подняться вопреки собственной слабости и страху, вопреки, может быть, страданиям близких. Можно написать отдельное эссе об этом неуклюже, но отважно образованном причастии страдательного залога: «О, пренебрегнутые мои...» И о неожиданной робости, чьи руки поэт напоследок целует. Робость – добродетель, канонизированная именно Пастернаком вместе с жалостью, – в противовес варварским добродетелям воинственности и славы. Последние воспитываются государством и применяются автоматически, первые две – блаженные ангельские дары.

«Рослый стрелок...», вполне возможно, есть отзвук пережитой поэтом драмы 1926 г. Если принять иную версию, в которой Охотник есть образ государственного террора, то никак не удастся объяснить два чувствительнейших момента стихотворения, а именно «чувство» и «пренебрегнутые». Анатолий Якобсон в статье о «Рослом стрелке...» верно угадывает, что «Чувству на корм по частям не кроши» означает: «не убивай во мне художника»*. При чем же тут террор? Ведь он убивает не художника в человеке, а человека как такового.

Как пишет далее Якобсон, «рослый стрелок – метафора не только времени (возраста, “старости”), но и внутреннего голоса, совести». С этим уже труднее согласиться. Во-первых, о старости 38-летний Пастернак вряд ли думал; во-вторых, совесть не может убить в человеке художника, ибо книга, по Пастернаку, есть не что иное, как «кубический кусок горячей, дымящейся совести – и больше ничего» (V, 24). В «Лекциях о Пастернаке» Якобсон разъясняет: «Пастернаку кажется в этот момент, что истинно поэтическое, то есть цельное осознание мира несовместимо с преданностью нравственным идеям, с какими-то частностями, хотя бы и очень благородными»**. Иными словами, критик считает, что тема стихотворения – конфликт искусства и чувства, эстетики и этики (совести). Это уже дальше от террора и ближе к идее нашей статьи.

С нашей точки зрения, *Охотник*, он же *Призрак с ружьем*, у Пастернака – не террор и даже не совесть художника, как склонен думать Якобсон, а *любовь*. Любовь не как поднимающее душу чувство, а как роковая сила и «бесформенное страдание», враждебное вдохновению. Между прочим, в пьесе Цветаевой «Каменный ангел» также изображена борьба двух типов любви,

* Якобсон А. О стихотворении Бориса Пастернака «Рослый стрелок, осторожный охотник» // Континент. 1980. № 25. С. 323.

** Якобсон А. Лекции о Пастернаке // Электронный ресурс <http://www.chukfamily.ru/Lidia/Biblio/Yakobson.htm>.

земной и небесной, причем олицетворением земной любви выступает *охотник Амур*, который заставляет героиню отвергнуть Ангела и в конце концов доводит ее до последнего края несчастья и гибели. Пастернак не мог знать этой пьесы (рукопись ее была потеряна и нашлась лишь в 1960-х годах), и все-таки параллель выразительная.

Это не исключает полностью других версий. По-видимому, тема террора здесь тоже подспудно присутствует. Конфликт искусства и чувства – безусловно. Не столь важно, кто этот подстерегающий поэта Фатум, этот Охотник, чей выстрел должен оборвать его взлет. Отношения поэта и власти, поэта и женщины всегда драматически напряжены, всегда чреваты катастрофой. И можно ли расцепить эти причины, например, в гибели Пушкина? Если же говорить о Пастернаке, то стоит вспомнить «Август», предпоследнюю строфу:

Прощайте, годы безвременщины!
Простимся, бездне унижений
Бросающая вызов женщина!
Я – поле твоего сраженья!

В этой строфе власти и политике отведена одна строка, женщине – три. Три к одному – может быть, это и есть настоящая пропорция этих тем в творческом мире Пастернака?

Как уже сказано выше, «Рослый стрелок...» по своему жанру молитва. Первый, ранний образец этого жанра в лирике Пастернака «Гамлет» будет написан в 1946 г., через 18 лет, «В больнице» и «Август» – в 1950-х.

Главных элементов молитвы, по-видимому, три: покаяние, просьба, благодарность. В «Гамлете» преобладает просьба, в «Августе» – благодарность. В «Рослом стрелке...» есть все эти элементы (просьба и благодарность очевидны, покаяние – за пренебрежение близкими своими – тоже достаточно внятно). Плюс то ощущение непоправимой разлуки и последнего прощания, что есть во всех его поздних шедеврах.

Таким образом, перед нами действительно пограничная веха в творчестве Пастернака. «Мне что-то открывается», – писал он, посылая эти стихи Цветаевой. В «Стихотворениях Юрия Живаго» и «Когда разгуляется» это ему открылось.

Эти статьи были написаны в течение одного года, одна – весной, другая – осенью. Никакой связи между ними не мыслилось и не предполагалось. И вдруг – действительно вдруг, просто взгляд упал на две рукописи, лежащие рядом на столе, – возникла догадка об их внутренней перекличке, взаимной дополнительности. Причем не только статей, но и самих стихотворений. В «Снежном человеке», по нашей версии, речь идет о холоде творческого сознания, о «заморозке чувств», нужном для вдохновения. В «Рослом стрелке»... – о необходимости подняться над жизнью с ее «бесформенным страданием»: пусть там, в высоте, художника ждет одиночество – оно есть необходимое условие творчества. Если сопоставить эти версии, общую глубинную тему обоих стихотворений можно примерно обозначить как *бесчувственность искусства*. Таков, говоря математически, их *наибольший общий делитель*.

Интересно, что это общее обнаруживается у двух поэтов-современников, если и знавших друг о друге, то разве что понаслышке. В связи с этим возникает вопрос о чертах типологического сходства между Уоллесом Стивенсом (1879–1955) и Борисом Пастернаком (1890–1960). При всей внешней непохожести такие черты без труда обнаруживаются. Это, во-первых, их глубокий интерес к философии: у Стивенса – влияние его университетского профессора Джорджа Сантаяны, у Пастернака – увлечение неокантианскими идеями «марбургской школы». Далее – первостепенное значение музыки (*de la musique avant tout chose*), для обоих поэтов она была образцом и метафорой искусства вообще.

Отсюда – важная роль абстракции в поэзии Стивенса и Пастернака. Отсюда – символизм и герметичность многих стихов, в том числе «Снежного человека» и «Рослого стрелка»... *Холод* и *высота* в этих двух столь разных стихотворениях выступают как необходимые условия творчества. Это как бы постоянные векторы, направленные к полюсу искусства. Но действие встречает противодействие, и полюсов на самом деле два. Сфера искусства и сфера чувства – две разные, но пересекающиеся сферы. Их взаимопроникновение и равновесие – главная тайна художника.

Просперо и Ариэль

Заметки об Одене

I

Одно из самых хрестоматийных стихотворений Уистена Одена – «Музей изобразительных искусств». Оно написано в идущем из античности жанре экфразы, словесного описания произведения живописи или скульптуры. В первой части стихотворения автор будто переводит взгляд с одной картины на другую, обнаруживая в них общую черту – двуплановость мира, соседство трагедии с обыденностью. Есть такой художнический жест: в момент наивысшего напряжения чувств отвести глаза и посмотреть на простую будничную жизнь, идущую рядом. Этому-то в стихотворении Одена и учат Старые Мастера. Они знают:

... страшные муки идут своим чередом
В каком-нибудь закоулке, а рядом
Собаки ведут свою собачью жизнь, повсюду содом,
И лошадь истязателя спокойно трется о дерево задом.
Пер. П. Грушко

Здесь возникает неожиданная параллель со стихотворением «Страсти Егория» Владимира Леоновича, увидевшего сходный мотив у русского иконописца:

Коник святого стоял и не ржал,
Левый лишь глаз его перебежал
На правую щеку.
Коник святого все муки следил,
Рядом стоял или возле ходил
Неподалеку.

И там, и тут – святой, его истязатели и лошадь, переминающаяся неподалеку. На этой невинной животине, спокойно

ждушей и не понимающей, что происходит, и сосредотачивается внимание зрителя. Любопытное совпадение двух абсолютно разных поэтов, английского и русского. Притом, насколько мне известно, стихи Леоновича написаны раньше, чем Павел Грушко перевел «Музей» Одена.

Если первая часть стихотворения представляет собой калейдоскоп зрительных впечатлений от разных полотен (при этом дети, катающиеся на коньках, намекают на голландскую школу живописи – скажем, «Охотников на снегу» или «Перепись в Вифлееме»), то во второй части Оден уже прямо указывает на описываемую картину: «Икар» Питера Брейгеля. Точнее, картина называется «Пейзаж с падением Икара». Оден начинает с центральной фигуры пахаря, идущего за сохой, добавляя то, что зритель картины не может слышать: «всплеск и отчаянный крик». Нелепо дрыгающиеся над водой ноги тонущего Икара – крошечную деталь, которую не сразу и заметишь в пейзаже, он ретроспективно подкрепляет отсутствующей на холсте драмой падения:

Под солнцем белели ноги, уходя в зеленое лоно
Воды, а изящный корабль, с которого не могли
Не видеть, как мальчик падает с небосклона,
Был занят плаваньем, все дальше уплывал от земли.

Переход от первой части ко второй – переход от общего к частному; в начале стихотворения преобладает множественное число: «старые мастера», «старцы», «дети», «собаки», в конце всё дается уже в единственном числе: и сам тонущий Икар, и безучастный пахарь, и уплывающий «изящный корабль». Там – просто жизнь в смеси простодушных будней и надежд на чудо, страшных злодеяний и покорной привычки. Тут – тщетность индивидуального героического деяния, тонущего в море равнодушия – людей и природы.

II

«Я подозреваю, что без некоторых обертонов комического серьезная поэзия в наши дни невозможна», – писал Оден. Лошадь палача, которая чешется о дерево своим «невинным задом» (*scratches its innocent behind on a tree*), – типичная для такой установки смешная деталь в несмешном стихотворении. Отметим, что этот снижающий прием – не свидетельство антиромантической установки поэта, наоборот, ирония была допущена в рамки «высокого жанра» именно романтиками.

Уильям Йейтс, которого иногда называют антиподом Одена, тотально ироничен в своих поздних стихах; это не мешало ему оставаться до конца романтиком. Здесь нужно отметить, что ни один поэт не оказал на Одена большего влияния, чем Йейтс, и ни с одним поэтом он так упорно не полемизировал. Этот парадокс подробно разбирается в книге Ричарда Эллмана «Экспроприация»*, где суть расхождения Йейтса и Одена отражена в ярком, хотя и воображаемом, диалоге.

Йейтс. Я верю в то, что поэт пробуждает свободные силы, которые, обретая форму в его сознании, изменяют мир. Говоря метафорически, поэзия есть магия.

Оден. Поэзия противоположна магии. Если у нее и есть внешняя цель, то она состоит в том, чтобы, высказывая правду, отрезвлять людей и избавлять их от иллюзий.

Йейтс. Правда есть драматическое выражение возвышенной души, души поэта-героя.

Оден. Поэт уже давно не герой. Он исследователь возможного.

Йейтс. Вернее сказать, невозможного.

Оден. Все это, славу Богу, ушло вместе с романтической эпохой. Стихли громкие вопли, настала пора холодного душа.

Йейтс. Киты вымерли, лишь мелкая рыбешка еще трепещется на песке.

Оден. Художник больше не странствующий изгой, он строит ирригационные каналы, как Гёте в старости, он голосует на выборах.

Йейтс. У художника больше общего с наводнением, чем с ирригацией. Он прорывает любые социальные дамбы, любые политические ограждения.

Оден. Вы принадлежите к школе Малларме: считаете себя богом, который творит субъективную вселенную из ничего.

Йейтс. Вы принадлежите к школе Локка: разрезаете мир на куски и поклоняетесь острому лезвию.

Оден. Ваш мир – химера.

Йейтс. Ваш мир – муниципальный район для бедных**.

* Ellmann R. Eminent Domain: Yeats among Wilde, Joyce, Pound, Eliot, and Auden. N. Y., 1967. Английское название книги двусмысленно: с одной стороны, *eminent domain* – юридический термин, означающий «суверенное право государства на принудительное отчуждение частной собственности», а если перевести дословно, получится «замечательное владение».

** Ibid. P. 123–124.

Эллман пытается примирить этот спор, рассуждая таким образом: «Йейтс склонен преувеличивать, Оден – преуменьшать. Йейтс относит себя к романтикам – то есть к школе, которую Оден на словах отрицает; тем не менее закоренелый романтизм Йейтса уживается в его стихах с современными влияниями... В то же время Оден представляет себя классицистом; но этот термин подразумевает большую сдержанность, чем мы наблюдаем в его манере. Точнее было бы назвать его антиромантиком *в пределах романтической традиции*»*.

Мне кажется, Эллман нашел удачную формулу (ту, что я выделил курсивом). Оден антиномичен; недаром в его стихах и критической прозе так часто возникает оппозиция Просперо–Ариэль; в статье о Роберте Фросте он утверждает, что «любое стихотворение основано на соперничестве Просперо и Ариэля» – разума и чувства, правды и красоты, мудрости и музыки.

III

The Child is father of the Man, сказал Вордсворт. Это тем более справедливо по отношению к поэту; особенности поэтического характера, безусловно, закладываются в детстве. Оден родился в «достаточно счастливой» (по его собственному выражению) семье; его отец был ученым медиком, профессором Бирмингемского университета, мать также получила университетское образование (что было редкостью для того времени), она любила литературу и музыку и передала эту любовь сыну. Но и влияние отца было не менее важным. «Мне повезло, – говорил впоследствии Оден, – я рос в доме, заполненном книгами, как научными, так и художественными, поэтому я с детства знал, что наука и искусство – вещи взаимодополняющие и в равной степени необходимые человеку»**.

Основная детская страсть Одена связана как раз с естественными науками, точнее, с горнорудным делом. С малых лет его влекли заброшенные шахты и рудники, а также естественные пещеры, которых было много в Северной Англии. Впрочем, до 12 лет он видел их только на картинках; но это не мешало мальчику воображать себя владельцем подземного мира, совершенствовать его, прокладывая новые штольни, оснащать новей-

* Ellmann R. Op. cit. P. 124. Курсив мой. – Г. К.

** Auden W.H. *In Solitude, for Company*: Auden After 1940. Unpublished Prose and Recent Criticism. N. Y., 1995. P. 183.

шим горным оборудованием. Родители и их друзья относились с пониманием к этому увлечению: они снабжали его книгами по геологии, географии и горнорудному делу, каталогами и фотографиями, а когда представлялась возможность, устраивали ему экскурсии в действующие и заброшенные шахты.

Впоследствии Оден вспоминал, как его зачаровывали схемы подземных выработок в разрезе, похожие на изображения человеческого тела в анатомических книгах. Конечно, тут открываются горизонты для разных символических и фрейдистских толкований. Связь подземного мира со Смертью и в то же время с Эросом. С богом Любви, о котором еще Джон Донн писал:

Подземный бог, с Плутоном наравне,
В золотоносной жаркой глубине
Царит он. Оттого ему мужчины
Приносят жертвы в ямки и ложбины.

Но всего важнее для юного Одена был опыт «двойной жизни», опыт обладания «тайной священной страной», где он был полновластным властелином. «Самое главное, что я знаю о писании стихов, по крайней мере, важных для меня стихов, – пишет Оден, – я узнал задолго до того, как впервые задумался о карьере поэта». Тогда-то, конструируя свой параллельный мир, он пришел к важнейшему для себя принципу: хотя игра подразумевает свободный выбор, но не может быть игры без правил: *no game can be played without rules**.

Отсюда один шаг до привязанности Одена к традиционным поэтическим формам, к регулярному стиху и разнообразным формам строфики при общем прохладном отношении к верлибру, хотя он и мог употребить его в подходящем месте, как, например, в первой части элегии на смерть Йейтса, где безразмерные строки свободного стиха соответствуют описанию хаоса смерти и физического распада. Но в целом свое отношение к верлибру он выразил так: «Поэт, пишущий “свободным” стихом, подобен Робинзону Крузо на необитаемом острове, он должен делать все сам: стряпать, стирать и штопать. В исключительных случаях эта холостяцкая независимость дает нечто оригинальное и впечатляющее, но чаще результаты бывают убогие – грязные простыни, неметеный пол и валяющиеся всюду пустые бутылки»**.

* Auden W.H. *In Solitude, for Company...* P. 188.

** Auden W.H. *The Dyer's Hand, and Other Essays*. N. Y., 1962. P. 22.

По характерному замечанию Одена, «поэзию можно определить как ясное выражение смутных чувств»*. Оденковский классицизм есть продукт его глубоко укоренного рационального начала – хочется даже сказать, рационального инстинкта. Недаром любимыми поэтами позднего Одена были Гёте и Гораций. Гёте – не только поэт, но и ученый, автор трактата о цветах, исследователь растений и минералов, что для Одена немало важно. В своей рецензии на избранное Эдгара По он выделяет как лучшее произведение этого автора не стихи («Ворон» и «Уялюм» его не впечатляют), а натурфилософскую поэму в прозе «Эврика», в которой По, следуя за Лукрецием, рассуждает об устройстве космоса и высказывает гениальные догадки, оправдавшиеся лишь спустя век, например о Большом Взрыве и разбегающихся галактиках.

Знакомый математик, академик с крупным именем (не чуждый при этом поэзии) написал мне, что недавно набрел на стихотворение Одена «После прочтения энциклопедии современной физики для детей» и поразился, как верно Оден усвоил суть квантовой механики. В этих стихах поэт благодарит Бога за то, что создал человека в среднем масштабе – не слишком большим и не слишком малым: мол, приятно, созерцая себя в зеркале, сознавать, что ты обладаешь достаточной массой, чтобы находиться там, где находишься, а не быть размазанным, как каша, по пространству. «Вот это самое *“sufficient mass To be altogether there”* – “достаточной массой, чтобы быть всецело там” (пишет математик) меня потрясло, я еще не встречал поэта, который бы так точно понял Гейзенберга».

На самом деле у Одена не одно, а много стихотворений «с научным уклоном»; он всегда подчеркивал, что между наукой и искусством нет противоречия. Здесь Оден сходится с Нильсом Бором, еще одним отцом квантовой механики (наряду с Гейзенбергом и Шредингером), сформулировавшим свой «обобщенный принцип дополнительности» как общефилософский вывод: рациональный и интуитивный подходы дополняют друг друга.

* The Cambridge Companion to W.H. Auden / Ed. by St. Smith. Cambridge Univ. Press, 2004. P. 3.

В 1973 г., незадолго до смерти, оглядываясь на свой путь в поэзии, Оден написал стихотворение «Благодарность»:

Отроком я ощущал
святость лугов и лесов;
люди их лишь оскверняли.

Немудрено, что в стихах
я подражал поначалу
*Томасу**, *Гарди* и *Фросту*.

Всё изменила любовь,
стал я писать для нее:
Йейтс помогал мне и *Грейвз*.

Вдруг зашатался уклад,
кризис** на мир налетел:
стал я учиться у *Брехта*.

Гитлеровский кошмар
и кошмар сталинизма
к Богу меня повернули.

Бешеный Кьеркегор,
*Уильямс**** и *Льюис***** – к вере
мне указали дорогу.

* Эдвард Томас (1878–1917) – британский писатель и поэт, друг Роберта Фроста, погибший в сражении при Аррасе во Франции. К стихам он обратился лишь в последние три года жизни.

** Имеется в виду мировой экономический кризис 1929–1933 гг.

*** Чарльз Уильямс (1886–1945) – британский писатель и теолог. Оден много раз перечитывал его замечательную и в высшей степени необычную историю христианской церкви «Снисхождение Голубя» (*Descent of the Dove*, 1939).

**** Клайв Стейплз Льюис (1898–1963) – писатель и литературовед, автор «Хроник Нарнии» и ряда книг на христианско-нравственные темы. Как и Уильямс, принадлежал к оксфордскому дискуссионному кружку «инклингов», куда входил и Дж. Р.Р. Толкин.

Ныне, на склоне пути,
в здешнем краю благодатном
вновь меня манит Природа.

Кто мне наставником стал?—
Первый – тибурский певец,
пасечник мудрый *Гораций*.

Гёте – второй; камнелюб,
опровергавший Ньютона, –
кто из них прав, не сужу.

Всем вам хвалу приношу;
Что бы я смог написать,
Что бы я делал без вас?

У нас нет оснований подвергать сомнению искренность этого итогового высказывания, этого пунктира, которым Оден обозначил важнейшие этапы своего пути. Однако здесь есть на что обратить внимание. Например, в списке отсутствуют Маркс и Фрейд, которые могли бы стоять рядом с Брехтом. Но Оден называет *поэта*, повлиявшего на его стиль 1930-х годов; идейных же своих кумиров того времени он оставил за скобками; из марксизма и фрейдизма он вырос уже на рубеже 1940-х, оба пути оказались для него тупиковыми. Вообще Оден был склонен увлекаться различными системами, ценя их за структурность и логику. Но относился к ним скорее как математик, понимающий условность всякого аксиоматического построения. «Отсюда, – замечает Гарет Ривз, – некоторая ощутимая в его стихах условность всех этих вер, которые он сменил: марксизма, фрейдизма, либерального гуманизма и, наконец, христианства, – которое оказалось наиболее устойчивой системой, ибо давало ему наибольшую свободу маневра»*. По выражению Йейтса, поэт, как захворавший кот, инстинктивно ищет и находит ту травку, которая в данный момент ему всего нужнее. Йейтс нашел свою травку в грандиозной системе своего «Видения», якобы надиктованного некими духами («коммуникаторами»). В одном из сообщений духи так прямо и написали ему: «Мы явились, чтобы дать метафоры для твоей поэзии». Можно думать, что и для Одена истинная ценность любой системы верований измерялась тем же самым: насколько богатый материал для поэзии она могла дать. Поэзия оставалась для него самой серьезной игрой *homo ludens*.

* *Reeves G. Auden and Religion // The Cambridge Companion to W.H. Auden. P. 188.*

Далее можно заметить, что в этом перечне нет Томаса Элиота, не только главного авторитета для поколения Одена, но и первого публикатора его стихов и пьес (сначала в журнале «Крайтерион», потом в издательстве «Фейбер энд Фейбер»). Не нужно думать, что Оден неблагодарно это забыл; в своей мемориальной элиотовской лекции он шутливо замечает, что одной из ипостасей Элиота была «заботливая еврейская мама»*. (Почти то же самое повторит Бродский о самом Одене: «Он занимался моими делами с усердием хорошей наседки».) Но в списке, где Оден перечисляет важнейшие имена, повлиявшие на его поэзию, вождя английского модернизма нет. Зато есть Уильям Йейтс и Роберт Грейвз – певец Башни и певец Белой Богини, два последних в английской литературе защитника древних прав и героического призвания поэта.

Романтическая закваска оденовского творчества, может быть, нигде не проявилась так отчетливо, как в его лекции 1971 г. «Фантазия и реальность в поэзии». В центре ее – вордсвордтианская концепция детства как основы творческого развития поэта и своеобразно преломленная романтическая теория воображения. Вслед за Кольриджем Оден различает Первичное Воображение и Вторичное Воображение; но при этом он как бы «наводит на резкость» несколько расплывчатые определения Кольриджа** и формулирует их следующим образом: Первичное Воображение есть способность улавливать сакральное в мире и отличать его от профанного. Вторичное Воображение есть способность различать прекрасное и уродливое; оно также включает в себя чувство юмора и склонность к игре. В поэзии их функции различны: Первичное Воображение творит *символы*, Вторичное воображение – *метафоры****.

Притом сам Оден был склонен считать себя классицистом. Тут нет противоречия. Как и Иоганн Вольфганг Гёте, кумир его поздних лет, он сочетал и то и другое. Его романтическая ирония не мешала трансцендентным интуициям, рациональность прекрасно сочеталась с воображением поэта. Работал принцип дополнительности.

* Auden W.H. *In Solitude, for Company...* P. 213.

** См.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 279.

*** Auden W.H. *In Solitude, for Company...* P. 187–189.

Исайя Берлин делил писателей на два типа – ежей и лис: ёж знает только одну уловку, а у лисы их много. Оден, безусловно, лиса. Он верит в сакральность мира, верит в откровение, но любая попытка патетики у него немедленно нейтрализуется шуткой или гротеском. Не только потому, что «ирония восстанавливает то, что разрушил пафос» (Ежи Лец), не только по естественной стыдливости души (Кьеркегор говорил, что юмор для религиозного человека – щит, которым он ограждает самое сокровенное), но и потому, что игра и юмор органически входят в представление Одена о воображении художника.

«Я верю, – писал он в частном письме, – что единственный метод говорить серьезно о серьезном, по крайней мере, в наше время, это комический метод. Альтернатива ему – молчание. Я всегда восхищался традицией еврейского юмора. Больше, чем какой-либо иной народ, они находили в серьезных вещах – таких, как страдание, противоречия нашего бытия, отношения между человеком и Богом, – повод для юмористического высказывания. Например: *Если бы богатые нанимали бедных умирать за них, бедным так неплохо бы жилось...*»*

Смех – доблесть проигравших. По Йейтсу, три последние маски человеческой жизни – Горбун, Святой и Дурак. Накануне Второй мировой войны, перед лицом небывалых мировых бедствий, войны и смерти, старый поэт призывал к смеху как к высшей мудрости: «Гамлет и Лир – веселые люди» – и повторял вечную заповедь мастеров:

Всё гибнет, и всё создается вновь,
Но мастер весел, пока творит.
Ляпис-лазурь

Этим же стоическим духом пронизана «Великолепная пятерка», оденовская ода Носу, Ушам, Рукам, Глазам и Языку – пятирице человеческих чувств (*five senses*), хвалебная песнь, сочетающая глубочайшее разочарование современностью с метафизической надеждой. Вот как звучит первая строфа оды:

Мужайся, мудрый нос!
Служа, как старый пес,
Заботам современным,
Не сравнивай, дружок,

* Auden W.H. *In Solitude, for Company...* P. 213.

Их кислый запашок
С тем запахом блаженным
Священных древних рощ,
Где ты, являя мощь,
Стоял, оракул грозный,
Торжественно-серьезный!
Но это все в былом;
Теперь ты – мостик между
Устами и челом.
Внушай же нам надежду,
Врубаясь, как топор,
В космический простор
И прибавляя лоска
Всему, что слишком плоско;
Указывай нам путь
Сквозь тернии – к вершине,
Куда тебе отныне,
Увы, не досягнуть!

В этой символической картине, несомненно, чувствуется влияние английской поэзии абсурда, любимой Оденом с детства. Вспоминается замечательный Донг С Фонарем На Носу, блуждающий в «злоповедном» лесу, вспоминаются другие носатые герои Эдварда Лира – вплоть до того Старичка у канала, что «часто в канал свой нос окунал, и это его доконало».

Однако использованная Оденом традиция уходит еще глубже, к средневековому жанру диалогов, или «прений», – например, Души и Тела или Поэта и его Кошелька – с присущей данному жанру амбивалентностью сакрального и комического. Это наследие всегда оставалось для Одена живым и актуальным*.

VI

В 1939 г. в возрасте 32 лет Оден переехал в США. В 1972 г. в таком же 32-летнем возрасте (хотя и по совершенно другим причинам) перебрался в Новый Свет Иосиф Бродский. Вряд ли он мог не заметить, не отметить про себя этой «календарной рифмы»: поэты суеверны.

* Крузков Г. *Some good and fine device*: У.Х. Оден и наследие английского Ренессанса // Новая Юность. Избранное (2009). М., 2010. С. 270–280.

В новой стране – новые песни. Первым стихотворением, написанным в Америке Оденом, была неоднозначная в своих оценках элегия «На смерть У.Б. Йейтса». Однако концовка элегии написана не только в ритме, но и в духе стихотворения-завещания Йейтса «В тени Бен Балбена».

Верьте в ваше ремесло,
Барды Эрина! – назло
Этим новым горлохватам,
В подлой похоти зачатых,
С их беспамятным умом,
Языком их – помелом.
Славьте пахаря за плугом,
Девушек, что пляшут кругом,
Взгляд монаха в клубуке,
Гогот пьяниц в кабаке;
Пойте о беспечных, гордых
Дамах прошлых лет и лордах,
Живших в снах и вбитых в прах,
Пойте щедрость и размах, –
Чтоб навеки, как талант свой,
Сохранить в душе ирландство!
У.Б. Йейтс

Пой, поэт, с тобой, поэт,
В бездну ночи сходит свет,
Голос дерзко возвышай,
Утверждай и утешай...
Пер. А. Эннеля У.Х. Оден

С этого момента, как бы вопреки собственной воле, Оден все больше попадает под влияние интонации Йейтса*. Это особенно заметно уже в стихотворении «1 сентября 1939 года». Волны злобы и страха, плывущие над землей; Европа, сходящая с ума; люди как заблудившиеся дети, боящиеся темноты; воинственная чепуха политиков; мир, погрязший в глупости и в темноте, – все это отзвуки и вариации «Второго пришествия» Йейтса:

Все шире – круг за кругом – ходит сокол,
Не слыша, как его сокольник кличет;
Все рушится, основа расшаталась,
Мир захлестнули волны беззаконья;

* См. также: *Bloom R. The Humanization of Auden's Early Style // PMLA 83 (May 1968). P. 443–454.*

Кровавый ширится прилив и топит
Стыдливости священные обряды;
У добрых сила правоты иссякла,
А злые будто бы остервенились...

Между прочим, Бродский в своей лекции о стихотворении «1 сентября 1939 года» замечает его ритмическую зависимость от Йейтса: «Возможно, в данном случае перо Одена привела в движение Пасха 1916 года У.Б. Йейтса, особенно из-за сходства тем»*. Стоило бы обратить внимание и на цикл Йейтса «Тысяча девятьсот девятнадцатый» (*Nineteen Hundred and Nineteen*). Там тема еще ближе: трагическая вина разума и его бессилие перед лицом сорвавшегося с привязи зла. Тотальная ирония стихов Одена, возможно, «приведена в движение» именно этими стихами Йейтса – с их горькой насмешкой над «гениями», «мудрецами», «добрыми людьми» и, в конце, концов, над самими насмешниками, к которым автор причисляет и себя: «Посмеемся же теперь над насмешниками, которые пальцем не двинули, чтобы помочь великим, мудрым и добрым остановить свирепую бурю, ибо наша профессия – шутовство».

Может быть, именно эта ощущаемая Оденом зависимость интонации, а не пресловутая дилемма *or/and* в строке *we must love each other or die* и была причиной того, что Оден исключил это стихотворение из своего *Collected Poems***.

VII

Отъезд в Америку стал решительным шагом для Одена. Он уехал из страны («трусливо бежал», кричали многие), где не мог больше носить навязанную ему капитанскую повязку лидера левых поэтов. Он сменил идеологические вехи, сменил пейзаж и окружение, даже до какой-то степени обновил язык (уже в первом его стихотворении появились «ранчо»!).

Перемена дала новый мощный толчок его творчеству. Как он позднее признавался, «главная свобода, которую дарит Америка, не столько демократия, сколько свобода экспериментировать»***. Продуктивность Одена в США удвоилась. Он не только читал лекции, сочинял рецензии и предисловия к самым раз-

* Бродский И. Об Одене / Пер. Е. Касаткиной. СПб., 2007. С. 57.

** Там же. С. 119–121.

*** The Cambridge Companion to W.H. Auden. P. 42.

ным книгам, выпускал книги стихов, но и работал над крупными поэтическими вещами. Первой была написана поэма «Новогоднее письмо» (1940), затем – рождественская оратория «Тем временем» (1942), потом – «Море и зеркало» (1944), комментарий к шекспировской «Буре», написанный в форме драматических монологов действующих лиц пьесы, а три года спустя – «Время тревоги. Барочная эклога» (1947), за которую он был награжден Пулицеровской премией. Последние три вещи объединяет использование драматической формы и еще одна знаменательная черта: они так или иначе связаны с темой побега, переезда, эмиграции. Рождественская оратория, например, кончается бегством в Египет. Ее последний хор легко применить к самому автору:

*Он – твой Свет путеводный.
Следуй за Ним в Незнакомую Землю.
Там узришь ты новых зверей, неведомое испытаешь.*

*Он – твоя Правда.
Ищи Его в Царстве Тревоги.
Ты придешь в град великий, давно тебя ждущий.*

VIII

Просперо, герой шекспировской «Бури», – также своего рода «перемещенное лицо»: чудом спасшегося от братней злобы, буря выносит его вместе с дочерью на необитаемый остров, где Просперо предстоит превзойти мудрость своих тайных книг и сделаться великим волшебником. Это первый автобиографический момент.

Второй момент связан с Честером Кальманом. Оден познакомился с этим 18-летним красавчиком-студентом вскоре после своего приезда в Нью-Йорк. Их любовная связь недолго была безоблачной. Уже через несколько месяцев обнаружилось, что милый мальчик беззастенчиво изменяет своему старшему другу. После нескольких острых кризисов в 1941 г. они расстались (впоследствии выяснилось, что не навсегда).

«Просперо – Ариэлю», первый монолог «Моря и зеркала», писался в годы разлуки, и это сделало его еще более многослойным. Здесь не только маг Просперо прощается со своим волшебным жезлом и магическими книгами, не только Шекспир символически прощается с театром и с тем послушливым духом Воображения, который служил ему 20 лет; здесь и сам Оден в минуту уныния прощается с Поэзией, и вдобавок ко всему здесь он вновь

переживает расставание с Кальманом, который, как Ариэль у Шекспира, с самого начала рвался на волю:

Побудь со мной, Ариэль, напоследок, помоги скоротать
Час расставанья, внимая моим сокрушенным речам,
Как прежде – блажным приказаньям; а дальше, мой храбрый
летун,
Тебе – песня да вольная воля, а мне –
Сперва Милан, а потом – гроб и земля.

Длинные свободные строки этого исповедального монолога контрастно чередуются с рифмованными куплетами, по стилю напоминающими песенки для кабаре. Тут продолжается разговор с неверным другом, тут стыд и ревность ведут свои арьергардные бои:

*О милом ангеле пропой,
Влюбленном в подлеца,
О принце крови, что бежит
В коровник из дворца;
Ведь тот, кто слаб, готов лизать
Любому сапоги,
А получивший в зад пинка
Сам раздает пинки.*

Эти куплеты здесь играют ту же роль, что в электротехнике – заземление; они отводят лишнее электричество, искупают пафос иронией. «Смейся, паяц, над разбитой любовью!»

Переключение регистров – то, что постоянно происходит в драмах Шекспира. Комические сцены несколько не мешают движению главного сюжета. То же самое в оденовском монологе Просперо. Его элегические строки сочетают живую разговорную интонацию с достоинством человеческой печали. Речь идет о жизни и смерти, об их реальной невыдуманности. Искусство, поэзия, любовь до поры до времени экранируют человека от смерти (по формуле А. Введенского, *с ними не страшно*). В тексте Одена оба вида творческой деятельности человека – искусство и любовь – перетекают друг в друга, дwoятся; их сущностное тождество выражено в амбивалентном образе Ариэля. Ариэль улетает – человек остается лицом к лицу со смертью.

Образ уходящего со сцены Просперо – образ одиночества и старости. И то и другое отрезвляет, награждает смирением. Взамен отвергнутых иллюзий Ариэль предлагает ему свое зеркало искусства, освобождающее от самолюбия и стыда, дарующее

ощущение реальности, чувство пробуждения из долгого смутного сна в реальный мир:

Итак, мы расходимся навсегда – какое странное чувство,
Как будто всю жизнь я был пьян и только сейчас
Впервые очнулся и окончательно протрезвел –
Среди этой груды грязных нагромодившихся дней
И несбывшихся упований; словно мне снился сон
О каком-то грандиозном путешествии, где я по пути
Зарисовывал пригрезившиеся мне пейзажи, людей, города,
Башни, ущелья, базары, оружие рты,
Записывал в дневник обрывки нелепиц и новостей,
Подслушанных в театрах, трактирах, сортирах и поездах,
И вот, состарившись, проснулся и наконец осознал,
Что это действительно путешествие, которое я должен пройти –
В одиночку, пешком, шаг за шагом, без гроша за душой –
Через эту ширь времени, через весь этот мир;
И ни сказочный волк, ни орел мне уже не помогут.

Между прочим, сходный мотив пробуждения в явь проходит через всю поэзию Мандельштама, от раннего: «Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?» – до позднего: «Народу нужен стих таинственно-родной, / Чтоб от него он вечно просыпался...» Да и «сказочный волк» Одена явно сродни тем «игрушечным волкам», которые «глазами страшными глядят» из стихов Мандельштама. Инфантильность? Да. То самое вечное детство, без которого трудно представить большого поэта.

IX

Творчество Одена, если рассматривать его в хронологической последовательности, можно разделить на три периода: английский (до 1939 г.), американский (с 1939 г. примерно до начала 1950-х годов) и южноевропейский (50-е годы, 60-е и начало 70-х). Дело в том, что с 1949 г. Оден стал проводить весенние и летние месяцы на итальянском острове Искья вблизи Неаполя, и его поэзия стала все больше и больше переходить на европейские рельсы. Последним его большим американским произведением осталась «барочная эклога» под названием «Век тревоги» (1948), действие которой происходило в одном из нью-йоркских баров.

А в 1958 г. на деньги от итальянской литературной премии Оден купил скромный фермерский дом в австрийском городке

Кирхштеттен неподалеку от Вены. Этот дом и стал его последним обиталищем, – которое он делил с Честером Кальманом, жившим там наездами (перестав быть любовниками, они сохранили дружеские отношения и даже стали соавторами нескольких оперных либретто).

В Кирхштеттене находится могила Одена. Он умер в 1973 г. в номере венской гостиницы от сердечного приступа, вероятно, во сне. Причиной его подкосившегося здоровья называли непрерывное курение (*chain-smoking*), злоупотребление крепким martin, а также то, что на протяжении 20 лет, с самого начала нью-йоркского периода, он привык подстегивать себя бензедрином, стимулирующим препаратом, относящимся к группе амфетаминов*. Однако близкие люди, в том числе Кальман, полагали, что дополнительной причиной был шок, пережитый от неожиданных претензий австрийской налоговой службы, которая насчитала за Оденom огромную задолженность. Выполнение требований должно было полностью поглотить его банковские сбережения, а вместе с тем и надежды спокойно доживать свой век на эти деньги. Впереди маячила перспектива снова сунуть голову в хомут поденного литературного труда и постоянного поиска приработков.

Почему же австрийские налоговики предъявили такой огромный счет Одену, несмотря на то что все его произведения печатались только в Англии и США, а в Австрии он не зарабатывал ни гроша, а лишь тратил деньги? А потому, объясняли налоговики, что он «ведет в Австрии свой бизнес»: смотрит на австрийские пейзажи, описывает их в стихах, а потом продает стихи за границу!

Х

Какой период в творчестве Одена лучший? Шеймас Хини, например, отдает предпочтение первому. Его завораживает напряженная и неясная атмосфера оденовской поэзии начала 1930-х годов, ее странные иррациональные образы, «отражающие опыт мировых потрясений XX века». Он восхищается огромной внутренней энергией молодого поэта. «В поздние годы, – замечает Хини, – Оден писал совсем другие стихи, педантично-уютные, стремящиеся скорее опутать вас, как шерстяная нить, чем потряхнуть, как оголенный провод»**.

* См. письмо Одена в Австрийскую таможенную службу. (*Auden W.H. In Solitude, for Company...* P. 231–233).

** *Heaney S. The Government of the Tongue. L., 1988. P. 124.*

Если посмотреть, на какое время приходится большинство хрестоматийно известных и любимых читателями стихотворений – «Однажды вечером», (*As I walked Out One Evening*), «Похоронный блюз», «Осенняя песня», «Блюз Римской стены», «Музей изящных искусств», «Памяти У.Б. Йейтса», «Падение Рима», «Хвала известняку», «Визит флота», «Более любящий», «Великолепная пятерка», «Щит Ахилла» и др., – получится все-таки средний период Одена: 1937–1957 гг.

Но и у позднего Одена есть вещи, способные если не «тряхануть», то поразить до замирания сердца. Например, «Колыбельная», в которой одинокий старик свертывается, как устрица, в постели, сам себя лелея и жалея, – Мадонна и Дитя в единственном лице: «Спи, старый, баю-бай!».

Вспоминается английский детский стишок в переводе Маршака:

Шел я сам по себе,
Говорил я себе,
Говорил я себе самому:
– Ты следи за собой
Да гляди за собой,
Не нужны мы с тобой никому.

Иосиф Бродский в статье об Одене подчеркивает, что «поэтов – особенно тех, что жили долго, – следует читать полностью, а не в избранном». Он даже допускает, что «стареющий поэт имеет право писать хуже – если он действительно пишет хуже»*.

Конечно, здесь есть и самозащита: это писалось в годы, когда распространилось мнение, что поздний Бродский выдохся, сделался скучен. Нет, возражает он и тем, и этим, это не «усталость металла», а осознанное стремление освободить свой стих от всяких риторических блесков – даже рискуя вызвать отчуждение части старых читателей и собратьев по перу, «ибо в каждом из нас сидит прыщавый юнец, жаждущий бессвязного пафоса».

XI

Боготворивший Одена Бродский писал, что можно было бы основать церковь, главной заповедью которой были бы строки Одена: *If equal affection cannot be, / Let the more loving one be me*

* Бродский И. Указ. соч. С. 190–191.

(«Если равная любовь невозможна, пусть более любящим буду я»). Мне кажется, есть другая, не менее замечательная, заповедь Одена:

You shall love your crooked neighbour
With your crooked heart.

As I Walked Out One Evening

Здесь опять аллюзия на английскую поэзию нонсенса: *There was a crooked man*. В переводе К. Чуковского: «Жил на свете человек, / Скрюченные ножки, / И гулял он целый век / По скрюченной дорожке...». *Crooked* по-английски может означать: «искривленный», «кривой», «нечестный» и даже «битый», «много испытывавший». Так что однозначно перевести строки Одена нелегко. «Своим крученным-перекрученным сердцем полюби своего крученного-перекрученного ближнего»... «Своим лживым сердцем полюби своего лживого соседа»... Или «коварным сердцем»? Или «корявым сердцем»? Учítывая, из какого стихка это взято, может быть, даже так:

Нелепым сердцем полюби
Нелепый этот люд.

В этом призыве к пониманию и прощению ближнего Оден (в 1937 г., когда было написано *As I Walked Out One Evening*, скорее либеральный гуманист, чем христианин) и скептик Джойс, сотворивший своего хитроумного, но по-человечески трогательного Блума-Улисса, сходятся.

Вспоминается и Гоголь: «Ты полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит» (из второй главы второго тома «Мертвых душ»).

XII

Для меня существует большая четверка англоязычных поэтов XX в.: Фрост, Стивенс, Йейтс и Оден. Элиот и Паунд, на мой взгляд, были скорее культуртрегерами, чье поэтическое влияние, в свое время достигавшее непомерных масштабов, ныне практически исчерпано*.

* Сошлюсь также на мнение Харолда Блума: *Bloom H. Genius*. N.Y., 2002. P. 371.

Йейтса и Одена часто изображают идейными полюсами, чуть ли не противниками. Нужно признаться, что Оден сам дал повод в своей элегии на смерть Йейтса и двух статьях того же времени. По сути же, противопоставление Йейтса, жреца и мага, и Одена, частного человека и социально ориентированного писателя, чрезвычайно поверхностно. Оба с самого начала заключали в себе тот самый конфликт, или внутренний раздор, который является движущей силой поэтической эволюции. В обоих поэтах уживались вместе и Просперо – умудренный разум, и Ариэль – дух красоты и музыки. *Between extremities man runs his course*, – писал Йейтс. «Путь человека – между двух дорог».

К тому же стоит учесть, что молодой Йейтс, певец кельтских сумерек, и пожилой Йейтс, сенатор и лауреат, в некотором смысле два разных поэта. Ранний Оден-бунтарь и тот поэт-горацианец, которым он стал в старости, никак не менее контрастны. Этой способностью к трансформации Йейтс и Оден скорее сходятся, чем разнятся, и векторы их развития направлены если не параллельно, то все же в общую сторону.

Комментируя переворот в английской поэзии, который совершил Оден в конце 1920-х и в начале 1930-х годов и его дальнейшую эволюцию, Хини пишет: «Его позднее творчество доказывает то, о чем он интуитивно догадывался в начале: необходим разрыв с привычкой, бегство от заданного, но эти акты эмансипации нужны лишь для того, чтобы в конечном счете выявить иллюзорность их обещаний. В соответствии с этим его поэтический путь демонстрирует поворот на сто восемьдесят градусов от первоначального отторжения своей среды и традиции до последующего успешного вписывания в то и другое»*.

А что касается романтической традиции, то Ричард Эллман к месту приводит слова Марселя Пруста: «Сильная идея сообщает часть своей силы тому, кто ее опровергает». Если бы Йейтс не восхвалил поэзию как образ рая, который должен висеть над детской кроваткой мира, чтобы дети росли красивыми и счастливыми, Оден, возможно, не заявил бы, что стихотворение – всего лишь «словесное изделие или игрушка». Но эти точки зрения не являются взаимоисключающими, скорее они отражают разные стороны предмета и горячность живого спора. «Йейтс со своим пафосом преувеличения и Оден со своим пафосом преуменьшения, – заключает Эллман, – движутся навстречу друг другу по сложной орбите, как две кометы в одной галактике»**.

* *Heaney S.* Op. cit. P. 110.

** *Ellmann R.* Op. cit. P. 126.

«Some good and fine device»

У.Х. Оден и наследие английского Ренессанса

I

Поэты XX в. охотно обращались к наследию елизаветинцев, причем каждый выбирал свое. Йейтс стилизовал свои названия под Томаса Уайетта, Джойс в «Камерной музыке» подражал Томасу Кэмпбеллу, Бродский – Джону Донну.

Однажды (в книге «Лекарство от Фортуны») я уже отмечал параллель между последним, напечатанным посмертно стихотворением У.Х. Одена «Колыбельная» (1972) и двумя стихотворениями Джорджа Гаскойна: «Колыбельная Гаскойна» и «Охота Гаскойна». В стихотворении Одена старый поэт укладывает сам себя, как ребенка, в постель, уговаривает уютно свернуться и уснуть:

Умолкнул шум труда,
склонился день к закату,
и пала тьма на землю.
О мир! блаженный мир!
Сотри с лица заботу;
закончен круг земной,
вся эта канитель –
оплаченные счета,
ответченные письма
и вынесенный мусор –
окончена. Ты можешь
раздеться и свернуться,
как устрица, в постели,
где ждет тебя уют
и лучший в мире климат:
Спи, старый, баю-бай!

Так он убаюкивает сам себя – вместе «Мадонна и Дитя», – утомленный закончившимся днем, законченными трудами.

Он мечтает «свернуться, как устрица», он хочет, чтобы власть наконец перешла «к животному рассудку, что дремлет где-то в чреве, в пределах материнских богинь, что сторожат Священные Врата»... Русскому читателю неизбежно приходят на память строки позднего Ходасевича:

Пора не быть, а пребывать,
Пора не бодрствовать, а спать,
Как спит зародыш крутолобий,
И мягкой вечностью опять
Обволокнуться, как утробой.

Но тема «колыбельной для самого себя» и сами эти куплеты с рефреном «баю-бай» у английского поэта, конечно, не от Ходасевича. Их первоисточник – стихотворение одного из самых замечательных поэтов-елизаветинцев Джорджа Гаскойна (1534?–1577):

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ГАСКОЙНА

Как матери своих детей
Кладут на мягкую кровать
И тихой песенкой своей
Им помогают засыпать,
 Я тоже деток уложу,
 И покачаю, и скажу:
 Усните, баюшки-баю! –
 Под колыбельную мою.

Ты первой, молодость моя,
Свернись в калачик – и усни,
Надежд разбитая ладья
Уж догнила в речной тени;
 Взгляни: сутулый и седой,
 С растрепанною бородой,
 Тебе я говорю: прощай,
 Усни спокойно: баю-бай!

Усните, зоркие глаза,
Всегда смотревшие вперед, –
Чтоб вас не обожгла слеза
Мелькнувших в памяти невзгод;
 Зажмурьтесь крепче – день прошел;
 И как бы ни был он тяжел,
 Вас ожидает гавань сна,
 И темнота, и тишина.

Усни и ты, мой дерзкий дух,
Не знавший над собой узды;
Жар прихотей твоих потух
И сумасбродные мечты;
Клянусь тебе, за эту прыть
Мне дорого пришлось платить;
Утомонись на этот раз,
Усни спокойно, – в добрый час!

Ты тоже усмири свой пыл,
Любвеобильный Робин мой,
И трепетом бессильных жил
Прошу, меня не беспокой;
Пусть этим мучится юнец,
А ты истратился вконец;
Утихомирься, шалопай,
Улягся и усни. Бай-бай!

Усните же, мои глаза,
Мечты и молодость, – пора;
Оттягивать уже нельзя:
Под одеяла, детвора!
Пусть ходит Бука, страшный сон –
Укройте, и не тронет он;
Усните, баюшки-баю! –
Под колыбельную мою.

Тема Гаскойна – поэт в разгроме, поэт, проигравший партию с Судьбой и Временем. Он убаюкивает себя – в сон или в смерть – здесь это почти неразлично. Рефрен Одена: *Sing, Big Baby, sing lullay* – явный отзвук гаскойновского зачина: *Sing lullaby, as women do*.

В своих «Заметках и наставлениях, касающихся до сложения виршей, или стихов английских, написанных по просьбе мистера Эдуардо Донати» – первом в истории английской литературы стиховедческом трактате – Джордж Гаскойн подчеркивает, что главное в стихах не эпитеты и не цветистость речи, а качество «изобретения», т. е. лирического хода, в котором обязательно должна быть *aliquid salis*, некая соль, изюминка. «Под этим *aliquid salis*, – пишет он, – я разумею какой-нибудь подходящий и изящный ход [*some good and fine device*], показывающий живость и глубокий ум автора; и когда я говорю: подходящий и изящный ход, я разумею, что он должен быть и подходящим, и изящным. Ибо ход может быть весьма изящным, но подходя-

щим лишь с большой натяжкой. И опять-таки он может быть подходящим, но употребленным без должного изящества».

Что сделал Оден в своей «Колыбельной»? Он, по сути, позаимствовал у Гаскойна тот самый *fine device* – «изящный ход», сделав свою вариацию на его тему.

Речь может идти даже не об одном, а о двух стихотворениях Гаскойна, стоящих за броским рефреном Одена, – не только о «Колыбельной Гаскойна», но и о другом замечательном стихотворении «Охота Гаскойна», в котором поэт глядит на себя, старого младенца, глазами умирающей лани: *Methinks, it says, Old babe, now learn to suck...* (Она как будто говорит: учись сначала, старый сосунок). *Old babe* Гаскойна и *Big Baby* Одена – практически одно и то же; по-видимому, Оден сознательно цитирует свои любимые стихи.

II

Второе стихотворение, которое я бы хотел сейчас вспомнить, – это популярная (часто антологизируемая) баллада Одена *As I Walked Out One Evening*. Достойного перевода ее на русский язык нет, поэтому приведу ее в собственном, также далеком от совершенства, переводе; поскольку для нас сейчас важны лирический ход (*device*) и композиция, это не сыграет большой роли.

Я ВЫШЕЛ В ГОРОД ПОГУЛЯТЬ

Я вышел в город погулять
Однажды вечером,
Народ на улицах шумел,
Как рожь под ветерком.

Река катила волны вдаль,
Сиял закатный свет,
А за мостом влюбленный пел:
«Любви скончанья нет!

Я твой, я твой, любовь моя,
Не разлюблю, клянусь,
Пока гора не полетит,
Пока не свистнет гусь,

Пока широкий океан,
Как коврик, не свернут,
Пока не запоеет лосось,
Луна не спрыгнет в пруд.

Что мне годов мышиный бег,
Когда передо мной –
Жемчужина Вселенной,
Венец любви земной?»

Но заскрипели вдруг часы
И с хрипом стали бить:
«Ты Времени не победишь,
Не стоит с ним шутить.

Прислушайся в слепой ночи:
Ты различишь, дружок,
При каждом поцелуе
Его сухой смешок.

Уходит жизнь, как смутный сон,
Мелея день за днем,
И Время все в конце концов
Поставит на своем.

Оно на яркий летний луг
Обрушит снег и лед,
Расцепит руки плясунов
И розы с губ сотрет.

О, погрузи свою ладонь
В холодный ток реки;
Смотри, смотри, как в нем дрожат
Лучи и пузырьки.

Тайфун гремит в твоём шкафу,
В постели спит война,
И в чашке треснувшей сквозит
Загробная страна, –

Где нищий золотом бренчит,
Где волк с овечкой мил,
Где дружно кувырком летят
Под горку Джек и Джил.

Вглядись, взглядишь в зеркальный мир,
Забудь печальный бред;
Жизнь обольстительна, как встарь, –
Прельщаться мочи нет.

Пушай тоска тебя гнетет
И слезы очи жгут –
Нелепым сердцем полюби
Нелепый этот люд».

Умолк тяжелый бой часов,
Был поздний, поздний час;
Река катила волны вдаль,
Закатный свет погас.

У стихотворения Одена четкая композиционная схема. Оно начинается с характерного балладного зачина *As I Walked Out One Evening*. Первая строфа – пролог. Во второй половине второй строфы начинается речь Влюбленного, продолжающаяся до конца пятой строфы. После чего вступают Часы, которые вещают о всемогуществе Времени, опровергая речь Влюбленного. Наконец, 15-я строфа – эпилог и закольцовывание баллады. Лирический ход, «изюминка» стихотворения – в контрасте речей Влюбленного и Часов, в неожиданной силе и беспощадности, с которой опровергаются клятвы любви и утверждается господство Хроноса над Эросом.

Этот поэтический ход живо напомнил мне стихотворение другого выдающегося елизаветинца Уолтера Рэли (1552–1616) *Nature That Washed Her Hands in Milk*.

ПРИРОДА, ВЫМЫВ РУКИ МОЛОКОМ...

Природа, вымыв руки молоком,
Не стала их обсушивать, но сразу
Смешала шелк и снег в блестящий ком,
Чтоб вылепить Амуру по заказу
Красавицу, какую только смел
В мечтах своих вообразить пострел.

Он попросил, чтобы ее глаза
Всегда лучистый день в себе таили,
Уста из меда сделать наказал,
Плоть нежную – из пуха, роз и лилий;
К сим прелестям вдобавок пожелав
Лишь резвый ум и шаловливый нрав.

И, план Амура в точности храня,
Природа расстаралась – но, к несчастью,
Вложила в грудь ей сердце из кремня;

Так что Амур, воспламененный страстью
К холодной красоте, не знал как быть –
Торжествовать ему или грустить.

Но Время, этот беспощадный Страж,
Природе отвечает лязгом стали;
Оно сметает Упований блажь
И подтверждает правоту Печали.
Тяжелый ржавый серп в его руках
И шелк, и снег – все обращает в прах.

Прекрасной плотью, этой пищей нег,
Игривой, нежной и благоуханной,
Оно питает Смерть из века в век –
И не насытит прорвы окаянной.
Да, Время ничего не пощадит –
Ни, уст, ни глаз, ни персей, ни ланит.

О, Время! Мы тебе сдаем в заклад
Все, что для нас любезно и любимо,
А получаем скорбь взамен отрад.
Ты сводишь нас во прах неумолимо
И там, во тьме, в обители червей,
Захлопываешь повесть наших дней.

В первых трех строфах стихотворения развивается обычная куртуазная тема (идущая еще от античности): Амур просит Природу сотворить ему идеальную возлюбленную; Природа исполняет просьбу Амура, но нечаянно вкладывает в грудь красавицы каменное сердце. Эта тема, естественно, требует продолжения; мы ждем рассказа о мольбах Амура, о холодности и жестокости красавицы и прочее в том же духе.

Но ничего подобного не происходит. Тема вдруг обрывается. В стихотворение резко и как будто без всякой связи вступает тема Времени. Звучание пятистопного ямба преобразуется: куртуазные интонации исчезают бесследно, в стихе слышится скрежет и лязг металла.

Конечно, нет ничего редкого или необычного в поэтической теме жизни и смерти, их столкновения и спора. Так маячит старик с косою за плечами влюбленных в средневековых рисунках, на гравюрах Гольбейна Младшего. Прение Любви и Смерти (или Времени) – старый сюжет, но обычно он обставляется со всей старинной обстоятельностью, заявляется с самого начала. Других примеров, чтобы куртуазное стихотворение (Рэли) или

псевдонародная баллада (Оден) так внезапно «сбились с курса» и вывернулись наизнанку, превратившись в апофеоз неумолимого Времени, что-то не припоминается. Отсюда мое предположение о возможном влиянии Рэли на Одена.

III

Я не знаю поэта более переимчивого, чем Оден. В особенности очевиден его интерес к старой поэзии, средневековой и ренессансной. Он издал стихи Томаса Кэмпiona, Джорджа Герберта, сборник елизаветинских песен, а также – в составе пятитомной антологии «Поэты английского языка» – том средневековой и ренессансной поэзии (от Лэнгленда до Спенсера) и том елизаветинской и яковинанской поэзии (от Марло до Марвелла). В его собственных стихах мотивы, темы, жанры и формы английского «золотого века английской поэзии» и более ранние, средневековые, представлены в изобилии. Лишь один, взятый наудачу, пример: «Великолепная пятерка» (*Precious Five*) – разговор Поэта с его Носом, Ушами, Глазами, Рукой и Языком. Эта симпатия к старине имеет не одну лишь эстетическую причину.

Оден считал, что почти до последнего десятилетия XVI в. в английской поэзии преобладала средневековая парадигма. Он высоко ценил христианский гуманизм, развившийся в Европе начиная с эпохи Папской революции (XI–XII вв.), и считал его наследие актуальным. Он писал: «Никогда еще с тех самых отдаленных времен литература Средних веков не могла в такой степени привлечь читателя, как сейчас, когда дуализм, инициированный Лютером, Макиавелли и Декартом, подвел нас к пределу нашей размотавшейся привязи и мы почувствовали, что либо нужно законопатить щели, которые отделяют личность от общества, чувство от разума и совесть от них обоих, либо мы обречены погибнуть от духовного отчаяния и физического самоуничтожения».

И далее: «Интерес современных поэтов к мифу и символу как средству превратить свой личный индивидуальный опыт в нечто всеобщее и типическое, тенденция современных писателей взять в качестве своего героя не исключительную личность, но обыкновенного “Любого человека” (*Everyman*) – трактирщика Ирвикера или господина К* – свидетельствуют о поисках некоторого единства, сходного с тем, которое искал и думал, что

* Ирвикер (*Earwicker*) – персонаж «Поминок по Финнегану» Джойса, господин К – герой «Процесса» Кафки.

обрел, христианский мир. И все-таки мы не должны тосковать о прошлом. Лютер и Декарт, к какому бы опасному краю они нас невольно ни подтолкнули, стоят, как ангелы с огненными мечами, преграждая нам возвратный путь от трудно постижимого дуализма к простой и однозначной правде. В той стороне лежит не Рай земной, а тоталитарный ад»*.

XVI век привлекал Одена как время сосуществования и борения двух важнейших парадигм европейского человека. Борение тех же начал в душе и разуме поэта составляют главную драму поэзии Одена.

* Introduction to: Medieval and Renaissance Poets / Ed. W.H. Auden, N.H. Pearson. Penguin Books, 1978. P. XXX.

Сходство зазубрин

«Строфы» И. Бродского и «Строки» П.Б. Шелли

Испокон веков поэты не считали зазорным писать по канве чужих стихов. В определенном смысле это весьма эффективный метод: не надо заново генерировать стиховую волну, а всю сбереженную энергию можно потратить на образы и нюансы – и на то, чтобы оторваться от своего образца. Катулла вдохновляли строфы Сафо, Пушкина – Парни, Гораций и, между прочим, Вордсворт («Вновь я посетил...»). «Зараженный нормальным классицизмом» Бродский плотно примкнул к этой традиции. Он писал по канве самых разных поэтов, от Кантемира и Державина до Одена («Элегия на смерть Элиота»). Мы разберем еще один пример такого рода, достаточно очевидный, но осложненный дополнительным фактором влияния.

Стихотворение И. Бродского «Строфы» (1968) и стихотворение Шелли «Строки»* в переводе Б. Пастернака (1944) имеют много общего, начиная с идентичного размера (двустопный анапест) и формы строфы (спаренные четверостишья). Совпадает и тема стихотворений – печальная метафизика любви и разлуки. У Бродского это сформулировано так:

Чем тесней единенье,
тем крошечней разрыв.

У Пастернака с Шелли:

Как непрочны созвучья
И пыланье лампад,
Так в сердцах не живучи
Единенье и лад.
Рознь любивших бездонна...

* P.B. Shelley (1792–1822) *Lines (When the lamp is shattered)*, 1822.

Чрезвычайно близка лексика, ключевые слова, что видно уже по приведенному примеру: «единенье» и «рознь» у Пастернака, «единенье» и «разрыв» у Бродского. Или далее: «звон валов похоронный» (Пастернак), «так скорбим, но хороним» (Бродский).

Впрочем, есть вещь поважнее, чем близость слов, – сходство интонации. Пытаясь определить, на чем держится это сходство, обращаешь внимание на настойчиво повторяемые сравнительные степени прилагательных:

Тем *верней* расстаемся... (II, 5)

Чем *тесней* единенье... (IV, 1)

Расставанье *заметней*... (X, 7)

Думаю, что они тоже идут от Пастернака, от его замыкающих первую и последнюю строфу двустийши:

Верность слову минутней

Наших клятв наобум. (7–8)

Ты проснешься бездомней

Голых нив в ноябре. (31–32)

(Заметим, что в английских стихах нет этих сравнительных оборотов, да и размер другой: тонический с чередующимися двух- и трехударными строками. Так что сопоставление у нас идет не с самим Шелли, а именно с Пастернаком, вдохновленным стихами Шелли.)

Сквозной образ, проходящий у Бродского от третьей строфы к пятой – разбитый сосуд – несомненно, восходит к первой строке Пастернака: «Разобьется лампада» (в оригинале у Шелли: *When the lamp is shattered*). А далее разбивается еще и лютия:

Расколовшейся лютни

Кратковременен шум. (7–8)

В «Строфах» Бродского вместо лампы и лютни является сосуд для вина:

Не вина, но оплошность

разбивает стекло.

Что скорбеть, расколовшись,

что вино утекло?

Сумма всего сказанного позволяет указать на «Строки» Шелли в переводе Пастернака как на безусловный источник

«Строф» Бродского. Или, если угодно, о вариациях Бродского на лирическую тему Шелли/Пастернака. Можно с полным основанием сказать, что стихи Бродского вдохновлены переводом Пастернака так же, как сам этот перевод Пастернака были вдохновлены английскими стихами Шелли.

(Для корректности можно задать вопрос: читал ли Бродский перевод Пастернака и в каком издании? Ответ прост. Книга избранных переводов Пастернака «Звездное небо» была литературной сенсацией 1966 г., и невероятно, чтобы Бродский, активно занимавшийся в это время стихотворным переводом, мог ее проглядеть. «Строфы» Бродского, напомним, написаны в 1968 г.)

Пропорция:

$$\frac{\text{«Строфы» Бродского}}{\text{«Строки» Пастернака}} = \frac{\text{«Строки» Пастернака}}{\text{Lines (Shelley),}}$$

т. е. «Строфы» Бродского относятся к «Строкам» Пастернака, как «Строки» Пастернака относятся к «Строкам» Шелли, – годится как первое приближение. Парадоксальность данного случая в том, что у Бродского есть второй источник влияния, не менее мощный, чем первый. Если от Пастернака в «Строфах» – размер и интонация, то обнаженная метафизика чувства, резкость и жесткость – от Джона Донна, которого Бродский в то время изучал и переводил. Я имею в виду знаменитые донновские «стихи на разлуку» (валедикции). Возьмем самое начало «Строф» Бродского:

На прощанье – ни звука.
Грамофон за стеной.
В этом мире разлука –
Лишь прообраз иной.

Несмотря на грамофон, узнается любимая мысль Донна: «разлука с любимой – репетиция (или имитация) смерти, т. е. вечной разлуки». Например:

But since that I
Must die at last, 'tis best
To use my self in jest
Thus by feigned death to die*.

(Но так как я обречен умереть, то нужно заранее приучать себя к смерти, умирая понарошку.)

* *Song (Sweetest love, I do not go)*, 5–8.

Во всех прощальных стихах Донна – запрещение вздыхать, рыдать и плакать, что отражено уже в названиях: *Valediction: Forbidding Mourning* (запрет на любые проявления скорби), *Valediction: On Weeping* (запрет лить слезы) и т. д. Сравните в первом из этих стихотворений:

So let us melt, and make no noise
(Исчезнем, не проронив ни звука) –

с зачином «Строф» Бродского: «На прощанье – ни звука». Эта строка вновь повторяется в последней строфе:

И, чтоб гончим не выдал
– ни моим, ни твоим –
адрес мой – храпоидол
или твой – херувим,
на прощанье – ни звука...

Здесь «храпоидол» и «херувим» – сонные двойники мужчины и женщины, которые могут проговориться, когда сами влюбленные спят. Запрет Бродского в точности повторяет важнейшую заповедь Донна, для которого любовь всегда окружена шпионством и враждой; он наказывает любимой не выдать их даже во сне:

...любви не выдай
Ни вздохом, ни хулой, ни похвалой
Уехавшему. Горе в сердце скрой.
Не напугай спросонья няню криком...*.

Он утверждает:

Кошунством было б – напоказ
Святыню выставлять профанам**.

Итак, я вижу в «Строфах» три донновских мотива: 1) готовность к разлуке как прообразу смерти, 2) тайна любви, недоступная профанам и шпионам, и 3) неоплатонический мотив неразделимости влюбленных. Отсюда, например, знаменитая метафора Донна о золотой проволоке, истончающейся при вытяжке, но не рвущейся («Прощание, запрещающее печаль»). У Бродского это – «одаренность осколка / Жизнь сосуда вести».

* *Elegy XVI*. В русском переводе (Г. Кружкова): «На желание возлюбленной сопровождать его, переодевшись пажом».

** *Twere profanation of our joys / To tell the laity our love*. (*A Valediction: Forbidding Mourning*, 7–8).

Мы рассмотрели, в общем-то, обычный для поэта пример писания стихов по чужой канве – поэтических вариаций на заданную другим поэтом тему. В данном случае неожиданно сочетание имен. «Метафизик» Джон Донн как заочный собеседник Бродского – фигура общеизвестная. Романтик Перси Биши Шелли появляется в этом плане впервые. Впрочем, и сам Бродский, по мнению многих, – один из последних романтиков в европейской поэзии; он мог бы подписаться под заявлением Шелли, что поэты – «непризнанные законодатели мира». С оговорками, но мог бы. Что касается отношения Бродского к Пастернаку, то оно было сложным и противоречивым. Тем показательнее случай столь близкого их «сотворчества».

Синхронизмы в поэзии

Фрост и Бунин, Фет и Теннисон, etc

I

Все познается в сравнении. Это, конечно, относится и к литературе. Тут есть два варианта. Сравнение может идти *вдоль времени* или *поперек*. Когда мы рассматриваем стихотворение в плане истории литературы, скажем, изучая влияние Тютчева на Мандельштама, сравнение идет *вдоль времени*, диахронно. Когда мы сравниваем одновременные поэтические явления, например перекликающиеся образы у поэтов-современников, сравнение идет *поперек времени*, т. е. синхронно.

Художественный контекст образа, как правило, выходит далеко за пределы конкретного произведения. Зачастую для анализа одного стихотворения необходимо рассматривать все творчество поэта в целом. Или еще шире – творчество его современников и соотечественников. С развитием сравнительно-исторического метода (связанного в России с именами А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада и других) все чаще к рассмотрению привлекаются явления других национальных литератур. Типологические схождения поэтов одной эпохи, но разных языков, обнаруживаемые между ними параллели имеют большое значение для расширения контекста поэтического высказывания.

Бывают случаи, когда прямые влияния и реминисценции исключены, когда параллель возникает нечаянно. Авторы, разделенные языковыми и политическими барьерами, могут ничего не знать друг о друге, но говорить об одном, спорить или соглашаться, дополнять или опровергать друг друга. Такие диалоги, обнаруживаемые читателем, как правило, задним числом, дают ценный комментарий к стихам, расширяют наше понимание поэтической мысли и поэтической эпохи.

Особенно впечатляет, когда даты, стоящие под стихами, совпадают (или примерно совпадают). В этой статье я хочу привести несколько примеров таких поэтических «синхронизмов» – назовем так это явление.

Есть у И. Бунина стихотворение «Дворецкий» (1906–1911). Помнится, впервые я услышал его от поэта и переводчика Аркадия Штейнберга, задавшего для начала вопрос: «А знаете ли вы, когда в русской поэзии в первый раз прозвучало слово *подштанники*?». Выждал эффектную паузу и, прочитав на память стихи Бунина, заключил: «Великая заслуга – ввести в поэтическую речь прежде не бывавшее в ней слово».

ДВОРЕЦКИЙ

Ночник горит в холодном и угрюмом
Огромном зале скупо и темно.
Дом окружен зловещим гулом, шумом
Столетних лип, стучащихся в окно.

Дождь льет всю ночь. То чудится, что кто-то
К крыльцу подъехал... То издалека
Несется крик... А тут еще забота:
Течет сквозь крышу, каплет с потолка.

Опять вставай, опять возись с тазами!
И все при этом скудном ночнике,
С опухшими и сонными глазами,
В подштанниках и ветхом сюртучке!
<1906–1911>

Интересно, что в том же 1906 г., когда был написан первый вариант стихотворения Бунина, на другом конце земли (точнее, в другом полушарии) Роберт Фрост сочинил свое стихотворение на сходную тему:

СТАРИК ЗИМНЕЙ НОЧЬЮ

Тьма на него таращилась угрюмо
Сквозь звезды изморози на стекле –
Примета нежилых, холодных комнат.
Кто там стоял снаружи – разглядеть
Мешала лампа возле глаз. Припомнить,
Что привело его сюда, в потемки
Скрипучей комнаты, – мешала старость.
Он долго думал, стоя среди бочек.

Потом, нарочно тяжело ступая,
Чтоб напугать подвал на всякий случай,
Он вышел на крыльцо – и напугал
Глухую полночь: ей привычны были
И сучьев треск, и громкий скрип деревьев,
Но не полена стук по гулким доскам.
...Он светом был для одного себя,
Когда сидел, перебирая в мыслях
Бог знает что, – и меркнул тихий свет.
Он поручил луне – усталой, дряхлой,
А все же подходящей, как никто,
Для этого задания стеречь
Сосульки вдоль стены, сугроб на крыше:
И задремал. Полено, ворохнувшись
В печи, его встревожило: он вздрогнул
И тяжело вздохнул, но не проснулся.
Старик не может отвечать один
За все: и дом, и ферму, и округу.
Но если больше некому, – вот так
Он стережет их долгой зимней ночью.
1906

На первый взгляд «Дворецкий» Бунина – простая зарисовка на тему заброшенных дворянских гнезд, своеобразное преломление финала «Вишневого сада» (1904) с забытым стариком Фирсом. Но синхронное совпадение с Фростом заставляет предположить наличие у этих стихотворений дополнительного, второго плана. Тут стоит заметить, что положение Ивана Бунина и Роберта Фроста соответственно в русской и американской литературах во многом сходно. Бунин был сознательным оппонентом символистов, как бы «представителем XIX в.» в новой русской поэзии. Не менее анахронично выглядел и Фрост, защитник традиционного стиха в эпоху, когда общее направление американской поэзии определялось Паундом, Элиотом и многочисленными последователями Уитмена, а рифмованные стихи «о природе» выглядели явным пережитком. Эта параллель наводит на мысль, что и «Дворецкий», и «Старик зимней ночью» отражают идею сохранения наследства уходящей культуры перед лицом нового, враждебного века – и тем самым скрыто автобиографичны.

В сборнике 1856 г. Афанасий Фет опубликовал стихотворение «Вчера, увенчана душистыми цветами...»

* * *

Вчера, увенчана душистыми цветами,
Смотрела долго ты в зеркальное окно
На небо синее, горевшее звездами,
В аллею тополей с дрожащими листьями, –
В аллею, где вдали так страшно и темно.

Забыла, может быть, ты за собою в зале
И яркий блеск свечей и нежные слова...
Когда помчался вальс и струны рокотали, –
Я видел – вся в цветах, исполнена печали,
К плечу слегка твоя склонилась голова.

Не думала ли ты: «Вон там, в беседке дальней,
На мраморной скамье теперь он ждет меня
Под сумраком деревьев, ревнивый и печальный;
Он взоры утомил, смотря на вихорь бальный,
И ловит тень мою в сиянии огня».
<1855>

Пуанта стихотворения Фета в том, что взгляд женщины из окна бальной залы скрещивается с воображаемым взглядом мужчины, который всматривается в освещенные окна дома, в мелькающие там силуэты танцующих и пытается угадать среди них свою любимую. Если мы хотим узнать, что испытывает в это время «ревнивый и печальный» влюбленный, таящийся во мраке сада, нам надо прочесть отрывок из поэмы «Мод» Альфреда Теннисона, начинающийся словами: «Выйди в сад поскорее, Мод!». Вот несколько строф из этого фрагмента:

До утра со скрипкой спорил гобой,
Хрипло жаловался фагот,
И мелькали вместе и вразнобой
Тени в окнах – ночь напролет;
Тишина настала лишь пред зарей,
С первой россыпью птичьих нот.
<...>

О волшебница сада, явись на зов!
Ночь окончилась – поспеши;

В блеске шелка, в мерцании жемчугов
По ступеням сойди в тиши,
Солнцем стань, златокудрая, для цветов
И томленье их разреши.

Роза алая у ворот
Жарко вспыхивает, как в бреду;
Вот она идет, моя Мод,
Чтоб утишить мою беду;
Роза белая слезы льет;
Шпорник шепчет: «Она в саду»;
Колокольчик сигнал дает,
И жасмин отвечает: «Жду!»

Вот она идет сюда – ах!
Слышу: платье шуршит вдали;
Если даже я буду остывший прах
В склепной сырости и в пыли,
Мое сердце и там, впотьмах,
Задрожит (пусть века прошли!) –
И рванется в рдяных, алых цветах
Ей навстречу из-под земли.

Поэма «Мод» была опубликована в том же 1855 г., а стихотворение Фета – в начале 1856 г., так что мы имеем дело с чистой синхронностью. Можно вообразить, что оба поэта рассказывают одну историю, только с двух сторон: у Фета – исполненный нежной грусти взгляд женщины во тьму ночного сада, у Теннисона – безумный мужской взгляд снаружи, прикованный к светящимся окнам бального зала. Обе точки зрения дополняют друг друга, создавая неповторимую парадигму любовной страсти, характерную именно для середины XIX в., эпохи Теннисона и Фета.

IV

В книге о Йейтсе и его русских современниках я писал о мистическом общении поэтов, которое происходит помимо прямого диалога, где-то «на воздушных путях»*. Я назвал его *communio poetarum* по аналогии с католическим термином *communio sanctorum*, означающим духовное единение всех верующих, живых и мертвых. В той работе уже встречаются примеры замечательных поэтических синхронизмов.

* Кружков Г.М. У.Б. Йейтс: Исследования и переводы. М., 2009. С. 139.

Например, между Йейтсом и русским обэриутом Александром Введенским. «Колыбельная» Йейтса и колыбельная А. Введенского из его пьесы «Кругом возможно Бог» датируются одинаково: 1931 г. Вот эти тексты:

Колыбельная Йейтса
из цикла

«Слова, возможно, для музыки»
(1931)

Спи, любимый, отрешись
От трудов и от тревог,
Спи, где сон тебя застал;
Так с Еленой Парис,
В золотой приплыв чертог,
На рассвете засыпал.

Спи таким блаженным сном,
Как с Изольдою Тристан
На поляне в летний день;
Осмелев, паслись кругом,
Вскачь носились по кустам
И косуля, и олень.

Сном таким, какой сковал
Крылья Лебеда в тот миг,
Как, свершив судьбы закон,
Словно белопенный вал,
Отбурлил он и затих,
Лаской Леды усыплен.

[Колыбельная] Введенского
из поэмы

«Кругом возможно Бог»
(1931)

Женщина спит,
Воздух летит.
Ночь превращается в вазу.
В иную, нездешнюю, фазу
вступает живущий мир.
Дормир, Носов, дормир.

Жуки выползают из клеток
своих,
олени стоят как убитые.
Деревья с глазами святых
качаются, Богом забытые.
Весь провалился мир.
Дормир, Носов, дормир.

Солнце сияет в потемках леса.
Блоха допускается в затылок
беса.
Сверкают мохнатые птички,
в саду гуляют привычки.
Весь рассыпался мир.
Дормир, Носов, дормир.

Загадочным образом перекликаются названия цикла, в который входит «Колыбельная» Йейтса, «Слова, возможно, для музыки» и поэмы Введенского, из которой взят отрывок – колыбельная для Носова: «Кругом возможно Бог». Вводное словечко «возможно» (*perhaps*) в обоих случаях служит цели иронического остранения.

Обе колыбельные не вполне обычные, так как поются женщиной не ребенку, а любовнику. Структурно они выстроены совершенно одинаково: три строфы по шесть строк. Русские строфы заканчиваются рефреном: «Дормир, Носов, дормир». Английские строфы начинаются словом *Sleep...* (спи).

Параллельно и содержание образов. Первая строфа – эстетическая; изображена трансформация мира в волшебную «нездешнюю фазу»: золотой чертог, в который попадают Парис с Еленой (Йейтс); ночь, которая «превращается в вазу» (Введенский). Вторая строфа – природный антураж: олени и косули, пасущиеся вокруг уснувших любовников (Йейтс); жуки, олени и деревья (Введенский). Третья строфа – эротическая, по крайней мере у Йейтса; у Введенского образы леса, блохи, гуляющей в волосах беса, и, конечно, «мохнатой птички» также могут быть истолкованы в эротическом и фрейдистском смыслах.

В целом колыбельная Введенского, учитывая ее структуру и характер образов, выглядит прямым передразниванием, карнавализацией «Колыбельной» Йейтса (хотя обе вещи, напомним, были написаны одновременно и абсолютно независимо).

Интересно, что происходит у Введенского с миром. В первой строфе он переходит в нездешнюю фазу, во второй – проваливается, в третьей – рассыпается. На первый взгляд это разрушение мира в половом акте не находит прямого соответствия у Йейтса, но это лишь в рамках данного стихотворения. Если же учесть его сонет «Леда и Лебедь», разрабатывающий ту же тему, что и третий секстет «Колыбельной», мы убедимся, что для Йейтса данная идея (соитие и зачатие порождают будущую катастрофу) – сама собой разумеющаяся:

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

То есть: «Содрогание чресл порождает / Разрушенные стены, горящие кровли и башни / И смерть Агамемнона». Таким образом, эпилог к рассказу о Лебеде и Леде, родителях Елены Троянской, – картина разрушенного города, пожираемого огнем, – вполне соответствует заключительной фразе Введенского: «Весь рассыпался мир».

Выявленный синхронизм заставляет задуматься о параллелях между поздним Йейтсом и Александром Введенским. Например, они оба экспериментировали с автоматическим письмом. Оба боялись времени и разрабатывали сложные системы бегства из его сетей («Фазы луны» Йейтса, «Беседа часов» Введенского). Оба рифмовали «ярость» и «старость»: «Я приходил в огонь и ярость / на приближающуюся старость» (Введенский, «Кругом возможно Бог») и «Вы в ужасе, что похоть, гнев и ярость / Меня явились искушать под старость?» (Йейтс, «Шпоры»; в оригинале рифмуются *rage* и *age*). Абсурд к символизму, а символизм к абсурду оказываются ближе, чем можно представить.

Следующий пример «синхронизирует» сразу трех поэтов: Йейтса, Стивенса и Мандельштама. Начнем с того, что в стихотворениях «Доминации черных тонов» американского поэта Уоллеса Стивенса и «Концерт на вокзале» Осипа Мандельштама встречается один и тот же загадочный образ. Вот вторая строфа Мандельштама (курсив мой. – Г. К.):

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон:
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это – сон.

Концовка стихотворения Стивенса:

Страшно стало.
И во тьме раздался крик павлиний.*

Оба произведения появились почти одновременно. «Концерт на вокзале» опубликован в третьем номере журнала «Россия» за 1924 г.; дата его написания, согласно позднейшему авторскому указанию, – 1921 г. «Доминация черных тонов» вошла в первый сборник Стивенса *Harmonium* (1923).

Какую роль играет павлиний крик в том и другом стихотворениях? Разберем вопрос подробней. В сложной полифонии стихотворения Мандельштама ясно выделяются основные мотивы: гибель поэта, носителя музыки (что связано со смертью Блока и Гумилева в 1921 г.), победа железного мира, колебание между отчаянием и надеждой автора, обреченного отныне жить и творить в лишенной отзвучий атмосфере («Но видит Бог, есть музыка над нами...» – «В последний раз нам музыка звучит»).

Павлин в этом контексте знаменует одновременно и поэта, и ушедшую эстетическую эпоху. Этот древний символ (павлины – птицы Юноны) в эпоху символизма сделался символом художника, поэта и вообще искусства, не теряя при этом своей средневековой амбивалентности: в христианской иконографии павлин означал бессмертие души, в христианской риторике – гордыню и тщету мирской славы.

* *I felt afraid. / And I remembered the cry of the peacocks.*

Тема бессмертия – главная в стихотворении Мандельштама. Обратим внимание на строку, непосредственно следующую за пронзительным криком павлина: «Я опоздал. Мне страшно. Это – сон». Семантика колебания между сном и явью, а также отрывистый синтаксис, соответствующий ощущениям «очнувшегося» человека, напоминает заключительную строку «Оды к соловью» Китса, трактующего ту же тему музыки и бессмертия:

Fled is that music. Do I wake or sleep?
[Улетела музыка. Это явь или сон?]

Лейтмотив оды Китса – песня соловья, несущая восторг и обещание бессмертия, но начинается она с боли и оцепенения: «Сердце щемит...» (*My heart aches...*) Между прочим, стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», к которому Мандельштам прямо отсылает читателя в начале «Концерта», тоже содержит мотив боли от избытка восторга («Что же мне так больно и так трудно?»). Павлиний крик несет в себе тот же двойственный заряд: это образ *красоты*, соединенный с идеей *страха* и внезапного пробуждения.

Павлиний крик встречается также у Уильяма Батлера Йейтса в «Размышлениях во время гражданской войны» (1922). Третье стихотворение этого цикла заканчивается образом старого поэта, наследника прошлой культуры, у которого *щемит сердце* (отзвук оды Китса) при мысли об унижении искусства; и в этот момент ему кажется, что громко вскричал павлин Юноны: *...it seemed / Juno's peacock screamed*.

Объяснение этому образу комментаторы находят в философской прозе Йейтса: «Цивилизация есть стремление сохранить самоконтроль... Утрата контроля над мыслью приводит к гибели, сперва расшатывается моральная основа, затем наступает последняя капитуляция, иррациональный вопль, озарение, пронзительный крик павлина Юноны»*. Таким образом, павлиний крик у Йейтса означает одновременно гибель и озарение. Мирское и тленное гибнет, прекрасное и бессмертное возрождается.

Этот конфликт – главный в стихотворении Йейтса о «страшной красоте», рожденной в момент отчаянного Дублинского восстания 1916 г.: «Всё стало другим. Родилась страшная красота» (*All changed, changed utterly, / A terrible beauty is born*). Павлиний крик подспудно звучит и тут, потому что родившаяся красота – страшная (близость латинского *pavo*, павлин, и *pavor*,

* Yeats W.B. A Vision. N.Y., 1966. P. 268.

страх), и потому «всё стало другим» (конец цивилизации), и потому еще, что павлин, пьющий из чаши, в христианском искусстве – символ евхаристии и, следовательно, воскрешения.

Но яснее всего связь между павлинами и бессмертием раскрывается Йейтсом в рассказе *Rosa Alchemica*, где поэт рассуждает о том, что алхимическая доктрина *трансмутации*, т. е. превращения неблагородных металлов в золото, не фантазия алхимиков, но особая философия, применимая к миру в целом и к самому человеку. Рассказчик описывает интерьер своей квартиры, которую он превратил в оазис красоты, наполнив прекрасными картинами, скульптурами, изящно переплетенными книгами и т. д. Занавеси на дверях, «украшенные голубыми и бронзовыми павлинами», отделяют его эстетское убежище от всего, что чуждо красоте и покою. Затворившись внутри, он может наслаждаться созерцанием прекрасного, а также всех человеческих страстей и вер без связанных с ними мук, горечи и разочарования.

«Радуюсь этим мыслям, я смотрел на этих птиц *Геры, мерцающих в свете камина как византийская мозаика* (курсив мой. – Г. К.); и моему воображению, для которого символизм был необходимостью, они представлялись привратниками моего мира, охраняющими его от всего, что не было столь же прекрасно, как они сами...»... Размышляя об этом, рассказчик раздвигает занавеси и видит звезды – «эти крошечные светящиеся точки, заполнившие небо, как горны бесчисленных святых алхимиков, неустанно работающих, превращая свинец в золото, усталость – в экстаз, тела – в души, тьму – в Бога». «И при виде этих совершенных трудов, – продолжает Йейтс, – мысль о смерти омрачила меня, и я взмолился (вскричал), как множество других сновидцев и книжников нашего века, о рождении той сложной духовной красоты, которая одна может возвысить души, отягощенные столь многими снами»*.

Таким образом, смысл крика павлина у Йейтса окончательно проясняется: он знаменует собой гибель бренного существа и рождение из него прекрасного и бессмертного. Образ Стивенса, несомненно, навеян «алхимическим» рассказом Йейтса, оттого-то крик павлинов и возникает на фоне отблесков камина. Так что совпадение Йейтса и Стивенса – не случайность, но пример прямого художественного влияния.

Наоборот, в совпадении образов Стивенса и Мандельштама (или Йейтса и Мандельштама) никакой причинно-следственной связи усмотреть нельзя; это действительно чистый синхронизм.

* Yeats W.B. *Mythologies*. N.Y., 1969. P. 270.

Причем такой, который позволяет нам отчетливей понять тему «Концерта на вокзале». Как мы только что видели, у Йейтса крик павлина можно интерпретировать как мольбу о бессмертии, о трансмутации смертного вещества жизни в вечное золото искусства или как выражение отчаянного усилия, направленного на достижение этой цели. Это – идея зрелого романтизма; вспомним в поэме Китса «Падение Гипериона» эпизод, когда поэт должен взойти по лестнице к алтарю бессмертия, но не может, скованный каким-то страхом; его спасает лишь собственный отчаянный вопль:

Я закричал, и собственный мой крик
Ожег мне уши болью; я напряг
Все силы, чтобы вырваться из хватки
Оцепенения, чтобы достичь
Ступени нижней...

Все приведенные здесь толкования павлиньего крика не противоречат друг другу. В «Концерте на вокзале» это может быть вестью о конце цивилизации, и откровением, и отчаянной попыткой в последний миг перед гибелью совершить *прыжок в бессмертие*, вскочить на подножку поезда, идущего в элизиум поэтической славы.

VI

Последний пример в этой статье можно назвать синхронизмом с некоторой натяжкой, так как между датами написания стихов – десять лет. Но поскольку какая-либо реальная коммуникация здесь исключена, данное расхождение не играет существенной роли: на карте литературных течений и влияний их можно рассматривать как синхронные. Речь идет в данном случае об Уоллесе Стивенсе и Данииле Хармсе, точнее о стихотворении Стивенса *Le Monocle de Mon Oncle* (1920; 1923) и стихотворении Хармса, датированном 21 августа 1930 г. Вот его начало:

ВЕЧЕРНЯЯ ПЕСНЬ К ИМЕНЕМ МОИМ СУЩЕСТВУЮЩЕЙ

Дочь дочери дочерей дочери Пе
дото яблоко тобой откусив тю
соблазняя Адама горы дото тобою
любимая дочь дочерей Пе.

мать мира и мир и дитя мира су
открой духа зерна глаз
открой берегов не обернутися головой тю
открой лиственнице со престолов упавших тень
открой Ангелами поющих птиц
открой воздыхания в воздухе рассеянных ветров
низзовущих тебя призывающих тебя
любящих тебя
и в жизни желтое находящих тю.

А вот начало «Монокля моего дядюшки» Стивенса, первая его треть (всего в стихотворении 12 строф):

LE MONOCLE DE MON ONCLE

I

«О мать гор, царица облаков,
Порфира солнца и венец луны,
Нет сокрушительнее слов твоих,
Нет смертоносней этих алебард!» –
Так я велеречиво к ней зывал.
Не над собой ли я шутил, шутник? –
О бедный недомыслящий тростник!
Кипящих дум прибой выносит вверх
Ее улыбки радугу. И вот
Безудержней еще и солоней
Из глаз моих фонтан печали бьет.

II

Багряная над морем золотым
Мчит птица, голосов родных ища
Средь гула волн и крыльев и ветров.
Найдет – и изольется как поток.
Расправить этот скомканный листок?
Я тот богач, который, как весну,
Приветствует наследников своих,
Приветственным печалюсь голосам,
Ведь после лета не бывать весне.
Как можешь ты наивно доверять
Какой-то праздной звездной глубине?

III

Напрасно ли на берегу Янцзы
Сидели Кун Фу-дзы и Лао-дзы,
Поглаживая бороды свои?

Я не хочу играть банальных гамм,
Описывая роскошь черных кос,
Красавиц Утамаро туалет,
Прически башенные батских дам.
Увы! вотще ль трудился куафёр,
Коль нам ни прядки рок не сохранил?
Зачем же ты опять встаешь, свежа,
В дожде волос – над сумраком могил?

IV

Плод нашей жизни, соком налитой,
На землю падает, отяжелев.
Когда была ты Евою в раю,
Он не горчил, блаженный дар небес.
Он книгой был, учивший слову «шар»
Не хуже черепа, – и слову «свод»,
И возвращенью в прах земной учил,
Превосходя смиренный череп в том,
Что суть его опасней и хмельней
Того, что в черепе заключено:
Безумец, кто шутить посмеет с ней.

Оба стихотворения начинаются с гимнического обращения к некой богине или госпоже. У Даниила Хармса она именуется «дочь дочери дочерей дочери Пе» либо «любимая дочь дочерей Пе», а также «мать мира и мир и дитя мира»; у Уоллеса Стивенса – «мать гор», «царица облаков», «порфира солнца» и «венец луны». Хвалы, возносимые Хармсом, лучше всего согласуются с образами Евы (упоминания яблока и Адама) и великой Богини-Матери. Титулы, даваемые Стивенсом: «мать гор» и «царица облаков» – в такой же степени подходят великой Богине (замечим, что «порфира солнца и венец луны» означают всего лишь «светозарная»); обращение к Еве тоже присутствует, хотя и отнесено в четвертую строфу: «Когда была ты Евою в раю...»

К кому обращены эти зачины? По-видимому, к любимой женщине – воспеваемой в гиперболическом образе богини и прародительницы; но не только. Тут проглядывают и Муза – «дарительница музыки» (Стивенс), «чернильница щёк моих» (Хармс). Мы имеем дело с образом, по сути, близким Белой Богине Грейвза, двуединой в своей созидающей и губительной силе*.

* О поэтическом культе Белой Богини см. с. 175–204 настоящего издания.

Характерная черта обоих произведений – и Хармса, и Стивенса – присутствие в стихах комических обертонов, хотя сами стихотворения ни в коем случае не являются комическими. Перед нами примеры *ритуальной пародии* в бахтинском смысле, которая сочетает в себе кощунственную насмешку и искреннее почитание объекта пародирования. Вне ритуальной пародии невозможно понять ни Анакреонта, ни Дон-Кихота. Это понятие применимо и в нашем случае.

Параллель между «Вечерней песней» и «Моноклем» относится и к характеру названий – странных и интригующих. Кого называет Хармс «именем моим существующей», и может ли она в таком случае быть матерью мира? На первый взгляд едва ли. Но если вообразить себе *поэта-мага*, поэта-колдуна, творящего мир словом, тогда и сами боги призваны к бытию только именем (словом) поэта. Говорящий с самого начала укрупняется, как фигура фараона на египетских рисунках и рельефах.

Смысл названия *Le Monocle de Mon Oncle* (как и ряда сходных названий стихотворений Стивенса, например «Прилично одетый мужчина с бородой»), наоборот, в ироническом снижении поэта, в подчеркивании контраста между его профанным обликом – см. заглавие – и таинственным песенным даром.

Разумеется, методы письма разнятся. Язык Стивенса в *Le Monocle* в целом выдержан в пределах обычной поэтической лексики с включением отдельных прозаизмов и отдельных выпренностей, на которых автор сам себя обрывает: «Так я велеречиво к ней взывал...» Язык Хармса в «Вечерней песне» стилизован под археологическую старину: мы словно читаем в переводе некий клинописный или иероглифический текст. Древность текста имитируется двумя чертами: *поврежденностью* (отсюда обломанные слова и фразы) и *недо-расшифрованностью* (отсюда темноты и грамматические рассогласования).

Между прочим, это загадочно повисшее на конце строки «Пе» (имя бога или богини, чьей правнучкой является воспеваемая госпожа?) вторично встретится в русской поэзии через 30 лет у Давида Самойлова:

Здесь он умер. На том канapé,
Перед тем прошептал изреченье
Непонятное: «Хочется пе...»
То ли песен. А то ли печенья?

Дом-музей

Безусловно, жанры стихотворений Хармса и Стивенса различны. У Хармса – гимнословие от начала до конца, сплошной каталог восхвалений. Доминанта здесь – удивление и радость:

неудобозримая глубина души моей
свет поющий в городе моем
ноги радости и лес кладбища времен тихо стоящих
храбростью в мир пришедшая и жизни свидетельница
приснись мне

Стихотворение Стивенса – длинная медитация, переходящая от восхваления к ропоту и от уныния к восторгу, гигантские качели чувств, на которых раскачивается душа поэта. Начинается оно с хвалы, которая оказывается парадоксально мотивированной немилостью госпожи, карающей поэта *алебардами* слов. Что сие значит? Не угадывается ли здесь ситуация обычной семейной размолвки? (И, кстати: не отсюда ли берет исток знаменитая формула Фроста: *I had a lover's quarrel with the world?* В вольном переводе: «Я так бранился с миром, как милые бранятся меж собой»*.)

Le Monocle в первом приближении – история любви, притча о том, что делает время с самой страстной любовью. В момент ссоры он видит свою подругу иной – юной и счастливой: «Кипящих дум прибой выносит вверх / Ее улыбки радугу. И вот / Безудержней еще и солоней / Из глаз моих фонтан печали бьет».

Le Monocle – история обещаний, которые дает жизнь и никогда не исполняет; рассказ о подарках, которые нам якобы везут волхвы: «Спускается небесный караван / С заоблачных, засолнечных высот, / На мулах колокольчики звенят...» Но не стоит рассчитывать на эти обещания; «прольется или нет нектар небес», неизвестно: поэт сам должен добыть свой трофей, а не дар:

В стихах, кипящих яростью борьбы,
Неистовых, жестоких и прямых,
Как мысли пехотинца, что в бою
Пытает жизнь и смерть, – приди, восславь
Сороколетье, заповедник чувств.
О сердце вещее, не уставай
Фантазиями разрастаться вширь.

* Из стихотворения «Урок на сегодня» (*The Lesson for Today*, 1941).

Я допрошу все звуки, все слова,
Чтоб принести ей в дар, как трубадур,
Достойный гимн. Ужели не найду
Бравурный и блистающий финал?

Американские критики называли *Le Monocle* стихами о «кризисе зрелости» (*midlife crisis*). Может быть, если абстрагироваться от непонятного и усреднить всё более или менее понятное, если *остановить качели* фантазии Стивенса, так и получится. Но ведь суть стихов – как раз в этих качелях, в их головокружительном размахе, под конец переходящем в полет:

А сизый голубь в синеве кружит,
За кругом круг, над охрою равнин.
А белый голубь падает к земле,
Устав парить...

По сравнению со стихотворением Стивенса «Вечерняя песнь» Хармса статична и производит впечатление скорее артефакта (свитка, фрески, глиняной таблички), чем действия (пения).

В чем же сходство, если столько различий?

В причудливости и лабильности воображения. В соединении эксцентрики с лирической убедительностью. Но главное: в общем мифопоэтическом основании, на котором строятся оба стихотворения; корень же этот можно определить как единство: Женщина–Жизнь–Песнь. В инстинкте восхваления, т. е. ритуального поведения, при остром ощущении архаичности и, следовательно, комичности такого поведения.

Разумеется, вышесказанное – лишь одна из возможных интерпретаций. Как говорил С. Аверинцев, заканчивая лекцию: «Впрочем, может быть, всё наоборот...»

Визуальный аспект метафоры

«Заглохший горох» и «плуг времени»

I

«В основе метафоры лежит неназванное сравнение предмета с каким-нибудь другим предметом на основании признака, общего для обоих сопоставляемых предметов», – формулирует А.П. Квятковский*. Таких признаков, вообще говоря, может быть не один, а несколько. Если в первую очередь обратить внимание на второстепенный признак, упуская главный, можно неточно или совсем неверно понять смысл метафоры. Парадоксально, что порой, рассматривая в качестве признака предмета его свойства и функции, актуальные и модальные, и проявляя немало фантазии в поиске таких признаков, исследователь не замечает очевидного, т. е. непосредственного зрительного сходства сравниваемых предметов. Разберем два таких примера.

Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это – двух соловьев поединок.

Это – сладкий заглохший горох,
Это – слезы вселенной в лопатках,
Это – с пультов и с флейт – Фигаро
Низвергается градом на грядку.

<...>

«Определение поэзии» (1917), вошедшее в книгу Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь», начинается (первые четыре строки) с образа соловьиного пения в ночном лесу. Вторая строфа (в отличие от первой) представляет, на первый взгляд, импрессионистическое смешение образов, связь между которыми устанавливается не сразу: тут и «горох», и «Фигаро», и зага-

* Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 156.

дочные «слезы вселенной в лопатках». Впрочем, именно эта строка оказывается самой легкой для истолкования, если знать, что лопатками называют стручки гороха. Обычный комментарий ко второй строфе не идет дальше этого объяснения. Но, естественно, возникает вопрос: по какому капризу Пастернак от соловьиного пения (1–4) переходит к гороху (5–6), а затем к музыке (7–8), причем музыка связана с горохом – она «низвергается» на грядку?

В обстоятельном анализе С.Н. Бройтмана*, обобщающем результаты прежних исследований, мы не найдем прямого ответа на этот вопрос – лишь ссылку на многолинейность семантических цепей и сложность их переключений. Между тем ответ прост – надо лишь вспомнить, как растет горох; возможно, городские жители это уже подзабыли. Горох, как известно, растение вьющееся, без опоры он будет стелиться по земле и в дождь гнить; поэтому на полях с давних времен его сажали вместе с овсом, чтобы он мог обвиваться вокруг прочных овсяных стеблей. В огородах, на грядках устраивают шпалеры, т. е. вбивают колышки и натягивают в несколько рядов веревочки (в последнее время появилась специальная сетка для шпалер). Горох влезает вверх по веревочкам и плодоносит.

Если мы поглядим на всю эту картину: колышки, ряды веревочек между ними, ползущие вверх стебли и стручки, перед нами предстанет то же самое, что и на любой нотной странице: колышки – разделения тактов, веревочки – нотные линейки, ростки и завитки гороха – черточки половинных, четвертых и так далее долей (с завитками восьмых), стручки, наполненные горошинами, – аккорды. Посмотрите на любую музыкальную запись, хотя бы на первую страницу си-минорной сонаты Б. Пастернака, и вы увидите грядку с горохом!

Нет никакого сомнения, что автор «Определения поэзии» – будучи сам музыкантом и композитором – видел это сходство, доходящее до зрительного тождества. Вот откуда взялся горох; кстати, его эпитет «заглохший» в таком случае оборачивается вторым смыслом «онемевший», ибо ноты – это, конечно, застывшая, немая музыка. Яснее становится и связь горошины со «слезами вселенной»; ноты-горошины, неслышимые звуки человеческой музыки, сродни неслышимой музыке сфер, музыке космоса.

Таким образом, у Пастернака нет произвольного перескока от соловьиного пения к грядке с горохом. Вторая строфа обретает цельность – она вся посвящена музыке: сначала идет визуальный образ нот или партитуры (разросшийся на шпалерах горох), затем

* *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М., 2007. С. 327–341.

эти ноты оживают и свергаются со шпалер на грядку. Обратим внимание, что вторая строфа не только сходна с первой по смыслу (поэзия – это... музыка), но и противопоставлена ей: в первой строфе – музыка природы (соловьи), во второй – рукотворная музыка искусства (образ партитуры, затем пультов и флейт).

Мы вновь убеждаемся, что за кажущимся поэтическим произволом у Пастернака четкий план, продуманная логика. «Пока нет композиционного замысла, стихотворения не существует, – говорил он. – Сколько бы ты ни подбирал строки или вслушивался в ритм, ничего еще нет. Только после возникновения композиции появляется стихотворение, начинается работа»*. Прояснив истинную роль «заглохшего гороха», мы яснее видим композицию пастернаковского «Определения поэзии». Его первые две строфы содержат утверждение: поэзия – это, во-первых, музыка – и, во-вторых, тоже музыка (что вдвое крепче верленовского *de la musique avant toute chose*).

II

Другой пример – стихотворение О. Мандельштама «Сестры – тяжесть и нежность...», написанное в 1920 г. и вошедшее в книгу *Tristia*.

Сестры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Поэзия вообще – и особенно у Мандельштама – «монолог на лестнице». Был какой-то разговор, но самое важное осталось недосказанным. И вот, когда человек уже спускается по ступенькам, к нему приходят и окончательная ясность, и красноречие, и остроумие.

Мандельштам диалогичен, ему нужно оттолкнуться от чего-то, зажечься духом спора и противоречия. Простой пример – другое его стихотворение того же периода: «Я изучил науку расставанья...» (1919). Овидий, как известно, сочинил поэму «Наука любви» (за что и был отправлен в изгнание); и вот у Мандельштама он расплачивается за науку любви – наукой расставанья.

Так же, от противного, написаны и «Сестры...». Моментом отталкивания можно считать формулу «сестра моя Смерть» Франциска Ассизского. От нее же отталкивался и Борис Пастернак,

* Пастернак Е.Б. Понятое и обретенное: Статьи и воспоминания. М., 2009. С. 410.

назвав свою книгу, писавшуюся в 1917 г. (изданную в 1922), «Сестра моя – жизнь». Но Мандельштам диалектичней. Средневековой жесткости объективных категорий *Жизнь* и *Смерть* он противопоставляет чувственные и субъективные: *тяжесть* и *нежность*. Тяжесть – это тяга смерти, нежность – тяга жизни. Если Пастернак в своей книге фактически отворачивается от смерти, указывая на жизнь, Мандельштам утверждает равносильность этих двух начал: они родные сестры, почти двойняшки.

Во второй строке абстрактные «тяжесть» и «нежность» превращается в конкретный чувственный символ: «тяжелую розу». Ее сосут медуницы и осы – т. е. те, кто способны претворить красоту в мед (пчелы-медуницы), и бесплодные (осы).

Ах, тяжелые соты и нежные сети!

Легче камень поднять, чем имя твое повторить.

У меня остается одна забота на свете:

Золотая забота, как времени бремя избыть.

Вторая строка второй строфы включает слово «имя» в торжественно инверсированной форме: «имя твое». Тайной имени сакрализуется та, к кому обращено стихотворение. Самое главное несказуемо. Божье имя можно выговорить только «по ошибке».

«Легче камень поднять...» – легче даже написать гениальные стихи («Камень»), чем объяснить в любви, чем нести бремя отвергнутой любви или хранить память о любви умершей. Самая трудная строка здесь – четвертая. Осознание того, что все кончено. Наступает развязка. «У меня остается одна забота на свете...» Это еще ответится у Ахматовой: «О, как мало осталось / Ей дела на свете...»*

Избыть «бремя времени» – последнее, что нужно сделать. Эта «золотая забота» не слишком тяжела (как и «камень» не слишком тяжел). Любовь труднее всего, всего неподъемней.

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.

Время вспахано плугом, и роза землею была.

В медленном водовороте тяжелые нежные розы,

Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!

В первой строке – ощущение нехватки воздуха, как под водой (ср.: «Не сердчай, турчанка дорогая: / Я с тобой в глухой мешок

* Полностью строфа: «А завтра детей закуют. О, как мало осталось / Ей дела на свете – еще с мужиком пошутить / И черную змейку, как будто прощальную жалость, / На смуглую грудь равнодушной рукой положить» (Клеопатра, 1940).

зашьюсь, / Твои речи темные глотая, / За тебя кривой воды напьюсь»). Вспомним, как описывается любовный аффект у Сафо: «звон стоит в ушах, застилает очи мрак непроглядный...» У Мандельштама другая физиология. Первый признак – задыхание, хватание воздуха губами, «утопленница-речь».

«Время вспахано плугом...» объясняется комментаторами ссылкой на статью «Слово и культура» (1921): «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху»*.

Но такой формальный комментарий упускает из виду визуальную сторону образа. У ларчика двойное дно, и ключик, которым он открывается, как похищенное письмо в рассказе Эдгара По, находится прямо у нас перед глазами. Представим себе, как происходит пахота; лошадь доходит до конца поля, поворачивает и идет обратно: соответственно движение и пахаря, и плуга – маятникообразное. Маятник и есть плуг, который пашет время – безостановочно и неуклонно. Зарывает в землю то, что отжило и истлело, и готовит почву для нового посева. Именно этот наглядный образ лежит, по нашему мнению, в основе третьей строфы: маятник как плуг времени. Не безобидно раскачивающийся медный блин, а орудие с острым, режущим краем.

Кроме того, в этой строке маятник – символ тяжести, как роза – символ нежности: «Время вспахано плугом, и роза землею была».

«В медленном водовороте» роз, в их «двойных венках» тоже заключен, как можно предположить, визуальный образ; тяжелые гирлянды роз были мотивом множества символистских обложек и орнаментов: вспомним, например, книгу стихов *Cor Ardens* Вячеслава Иванова (художник К. Сомов), журналы «Мир искусства», «Золотое руно».

По поводу концовки можно повторить утешительно, что жизнь – круговорот, что «роза рождается из земли и уходит в землю» (М.Л. Гаспаров); но в мандельштамовском слове «водоворот», близком слову «круговорот», в отличие от последнего, заключается смысл безвозвратной гибели, падения в затягивающую воронку времени.

Душа видит это и содрогается. Но звучит музыка; только музыка – потому что грамматики тут уж не остается: «В медленном водовороте тяжелые нежные розы, / Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!». И всё тонет в торжественном хорале бытия.

* Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008. С. 320.

IV

Вокруг Шекспира

Шекспир без покрывала,
или
Шахматы, плавно переходящие
в шашки

1

«Не принадлежит ли этот документ к другому,
позднейшему времени?»

Помнится, Н.В. Гоголь в «Мертвых душах», пересказав разные фантастические гипотезы, возникшие по поводу личности Чичикова в губернском городе NN, заключает их выводом: а стоит ли, собственно говоря, удивляться?

Наша братья, народ умный, как мы называем себя, поступает почти так же, и доказательством служат наши ученые рассуждения. Сперва ученый подъезжает в них необыкновенным подлецом, начинает робко, умеренно, начинает самым смиренным запросом: не оттуда ли? не из того ли угла получила имя такая-то страна? или: не принадлежит ли этот документ к другому, позднейшему времени? или: не нужно ли под этим народом разуть вот какой народ? Цитирует немедленно тех и других древних писателей и чуть только видит какой-нибудь намек или просто показалось ему намеком, уж он получает рысь и бодрится, разговаривает с древними писателями запросто, задает им запросы и сам даже отвечает за них, позабывая вовсе о том, что начал робким предположением; ему уже кажется, что он это видит, что это ясно, — и рассуждение заключает словами: «так это вот как было, так вот какой народ нужно разуть, так вот с какой точки нужно смотреть на предмет!»

Прошу прощения за длинную цитату, но уж больно меткую картинку нарисовал классик. Вот ведь и г. Гилилов в своей книге «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса» начинает с того, что есть, мол, два экземпляра книжки XVII в. с разными титульными листами: на одном стоит год 1601, на другом 1611. Следует тот самый гоголевский вопрос: «А не принадлежит ли этот документ к другому, позднейшему времени?» — т. е. к 1612 или к 1613? Сколько ни вчитывайся в речистые

страницы, никаких сколь-нибудь серьезных оснований для такого предположения отыскать невозможно – кроме того, что автору необходимо связать эту книгу со смертью графа Рэтленда, последовавшей в 1612 г. Как и следует ожидать, «очень хочется» одерживает верх над всеми другими соображениями. И вот 1601 и 1611 гг. смело исправляются на 1612 и 1613, и с этого логического перескока «автор получает рысь» и скачет, не замечая ям и канав, к намеченной цели – доказать, что пьесы Шекспира написали граф Роджер Рэтленд со своей женой Елизаветой (фигурирующие в книге под кодовыми именами «Голубь» и «Феникс»).

То, что родился Рэтленд в 1576 г. и, следовательно, в 1592 г., когда за Шекспиром числилось уже по крайней мере восемь пьес, включая две части «Генриха VI», юному графу было только 16 лет – неприятный факт, на котором г. Гилилов предпочитает не задерживаться. С хронологией всегда большие сложности – не только у «рэтлендианцев», но и у приверженцев других кандидатур на роль Великого Барда. Эдвард Де Вир, граф Оксфордский – претендент номер один в английском и американском «антишекспироведении» – умер в 1604 г. (не дотянув даже до «Короля Лира» и «Макбета»), но это не мешает Оксфордскому обществу Америки успешно отстаивать его права в книгах, статьях и даже судебных процессах против «самозванца из Стратфорда». Кристофер Марло, тот вообще был убит в 1593 г., но для увлеченных людей и это не препятствие; им даже удалось получить разрешение на раскопки в фамильном склепе Вальсингамов, где они рассчитывали найти гроб Марло вместе с «черным ящиком», содержащим автографы всех шекспировских пьес. Якобы вместо Марло убили другого, а он спасся и 20 лет писал из подполья. Конечно, ничего не нашли, но публику приятно взбудоражили.

Нет, недаром «Игра о Шекспире» стяжала славу, как сейчас говорят, «интеллектуального бестселлера». Ведь по-английски на тему о «настоящем Шекспире» выходят худо-бедно две-три новые книги в год, не говоря уже о статьях и брошюрах, а у нас нуль. Изголодался народ по литературному детективу. Джон Голсуорси так и говорил (правда, по поводу другой, «бэкониянской» гипотезы): «самый интересный детектив, который я читал». Впрочем, и детективы, как известно, бывают разные. Для Шерлока Холмса и отца Брауна логика – оружие добра. Зло иррационально, и потому оно побивается чистой и благородной шпагой Разума. Хотя на нынешнем книжном рынке классический, «высокий» детектив отнюдь не делает погоды. Всеядный читатель, любитель щекотки, отмахнется от критиков – и будет прав: он свое получил.

Нетрудно понять желание публики (охотно удовлетворяемое антишекспирианцами), чтобы биография автора красиво гармонировала с его писаниями. Что такое красиво, это каждый, конечно, понимает по-своему. Но для многих важно – как в дореволюционной немой фильме, – чтобы обязательно были Граф и Графиня. В этом смысле кандидатура графа Рэтленда с супругой очень выигрышная.

Чрезвычайно выигрышна и основная идея г. Гилилова – что в Великой Игре участвовал чуть не весь лондонский бомонд тех лет – от королевы Елизаветы с королем Яковом до братьев-родственников графа и поголовно всех литераторов включительно. Кроме того, подчеркивает автор, мистификация была сверхгениальная, а это практически означает, что нет такой нелепости, которую нельзя было бы оправдать ссылкой на Великого Мистификатора. На естественное: «Постойте, господа, это же ни в какие ворота не лезет!» – всегда готов ответ: «В том-то и дело! Это же почерк величайшего мастера мистификаций!» (С. 391). Игра, по сути дела, оказывается без правил.

Взять, например, смерть Рэтленда в 1612 г. Оказывается, вместо графа в его закрытом гробу похоронили совсем другого человека, в то время как жена везла подлинный набальзамированный труп в другое место, чтобы там принять яд над гробом супруга и быть тайно похороненной вместе с ним в таком месте, чтобы никто не знал. Или еще такая невинная деталь, как устройство пожаров для сокрытия улики. Это они, великие мистификаторы, спалили, оказывается, кабинет и библиотеку драматурга Бена Джонсона, а также театр «Глобус» в 1613 г. То, что пожар в переполненном театре, вмещавшем до 2000 человек (театр сгорел во время представления), мог вызвать многочисленные жертвы, не остановило благородных господ мистификаторов, исполнителей воли Голубя и Феникса. И все-все «были связаны страшной клятвой молчания».

Вот такие увлекательные сказки рассказывает нам г. Гилилов. Если же оставить суть, а не рекламу, биографическая канва кандидатов окажется примерно следующей. В 1600 г. граф Рэтленд женился на 15-летней дочери Филипа Сидни Елизавете, но женился, по убеждению Гилилова, платонически и брак никогда так и не был совершен. Отчего это, не вполне ясно: автор не только ссылается на высокие метафизические обстоятельства, но и глухо намекает на приобретенную в Италии особую болезнь графа. Разве что так, ибо идейное целомудрие было совсем не в духе эпохи. Самые возвышенные неоплатонические стихи не мешали поэтам-елизаветинцам быть исправными любовниками. Как писал Джон Донн в одном из своих «сонетов»:

Внимая монологу двух,
И вы, влюбленные, поймете,
Как мало предается дух,
Когда мы предаемся плоти.
Пер. А. Сергеева

Так или иначе, граф и его юная жена объединяются (по Гилилову) хотя и не в плотском, но восторженном союзе примерно на 12 лет, из которых половину (примерно с 1605 г.) графиня живет отдельно от графа и лишь временами его навещает. За это время они вместе (!) создают лучшие пьесы Шекспира. В 1612 г. граф умирает (в одиночестве) от долгой и мучительной болезни, причем в завещании даже не упоминает свою жену! По сюжету, развиваемому автором, не упоминает не по злобе, а потому, что у них с женой было условлено, что они умрут вместе, так зачем мертвой имущество? Кстати, то, что жена графа умерла от яда, автору известно лишь из одной весьма недостоверной записи лондонского собирателя анекдотов и слухов (других данных нет), но г. Гилилов свято в этот слух верит. Что ж, согласно такой версии вдове Рэтленда, лишенной всяких средств к существованию, действительно ничего не оставалось, как отравиться.

Одним из важных пунктов обвинений антишекспирианцев всегда было то место в завещании Шекспира, где он отписывает своей жене «вторую по качеству кровать». По этому поводу сломано столько копий, что не стоит повторяться. Замечу только, что, на мой взгляд, значительно благородней оставить своей вдове кровать, чем пузырек с ядом. Так что и здесь не вижу никакого морального преимущества у аристократа Рэтленда перед неаристократом Шекспиром.

2

«Не нужно ли под этим народом
разуметь вот какой народ?»

Итак, граф с графиней, по мнению некоторых, более подходят в авторы великих пьес, чем безродный актер из Стратфорда. Одна мысль о нем вызывает у антишекспирианцев острый прилив желчи. «Сын перчаточника», «самодовольный колбасник», «унылый портной», «ростовщик» – так (в лучших традициях «скептической» школы) честит его г. Гилилов в своей книге. Неважно, что факты искажаются, что дается *совершенно неверная историческая перспектива*, главное – покрепче припечатать.

«Тем, кто считает, что великий поэт и драматург Уильям Шекспир и стратфордский откупщик церковной десятины Шакспер – одно лицо, приходится предполагать в авторе “Гамлета” и “Лиры” такую чудовищную раздвоенность, подобную которой воистину не знает история мировой культуры», – убеждает нас автор (С. 121).

Сказано сильно, но неверно. Во-первых, практика откупов и монополий была обычным делом в шекспировские времена и им занимались самые знатные и благородные люди. Например, граф Эссекс и сэр Уолтер Рэли – фавориты Елизаветы, первые вельможи в стране (и, между прочим, оба прочившиеся в претенденты на «титул» Шекспира) – они занимались тем же самым, по утверждению Гилилова, «не совсем чистоplotным занятием», лишь в большем масштабе. Богатые откупа и монополии даровала своим протеже сама королева, они составляли главную статью дохода многих блестящих аристократов. Ставить в укор Шекспиру то, чем никак не гнушались Эссекс и Рэли, – такая антиисторическая глупость, которую следует отместить с порога.

Затем – о «чудовищной раздвоенности». Мировая культура, в противоположность темпераментным утверждениям г. Гилилова, знает сколько угодно примеров «раздвоенности». Например, Афанасий Фет, бывший одновременно автором трепетных стихов о соловье и розе – и расчетливым помещиком, теоретиком выжимания капитала из правильно организованного хозяйства. Да и Н.А. Некрасов, несмотря на свою «рыдающую лиру», оказался, как известно, вполне удачливым дельцом. Или Артюр Рембо, бросивший поэзию для торговли. Или тот же сэр Уолтер Рэли, умевший одинаково хорошо писать стихи к Цинтии и устраивать любые финансово-хозяйственные дела, вплоть до дележа пиратской добычи. Символисты вообще разработали теорию «маски», утверждавшую, что подлинный поэт представляет собой некое «анти-я» по отношению к себе в жизни, и чем сильнее контраст человека и маски, тем большую силу обретает его творчество.

Что же касается обвинений Шекспира в ростовщичестве, то они не основаны ни на каких реальных фактах. Г. Гилилов предполагает, что раз у Шекспира были должники, то он давал деньги в рост. Необязательно; долг может образоваться, например, при неполной уплате денег за предоставленные товары и при других торговых операциях, которыми Шекспир, как известно, занимался в поздние годы. (Между прочим, г. Гилилов делает такой упор на ростовщичестве, что создается впечатление, будто бы он не вполне понимает, откуда берутся деньги у современных банков. Может быть, он думает, что банкиры устраивают улич-

ные представления и прохожие за то наполняют им шляпу серебром и медью. Это не совсем так. Банки, в том числе «Альба-Альянс», которому автор выражает благодарность в начале книги, дают деньги в рост – оттого и богатеют. Почему же, когда ростовщичество поддерживает шекспироведение, это прекрасно, а когда лично Шекспира и его семью – это ужасно?)

Далее, после обвинений в низком происхождении и делячестве, в списке антишекспировских обвинений следует малограмотность. Автор предисловия к «Игре о Шекспире», г. Липков, еще в пору рекламной кампании, предшествовавшей выходу книги, так прямо и заявил в «Независимой газете», что Шекспир вообще не умел писать, что, дескать, неопровержимо доказывается графологическим анализом его подписи под заведением. Это утверждение смехотворно по целому ряду причин. Шекспир, как неопровержимо доказывается множеством письменных документов, был профессиональным актером, т. е. человеком, вынужденным постоянно учить новые роли. Репертуар же елизаветинских театров был так насыщен, что практически каждый вечер давался новый спектакль – в среднем 20 разных спектаклей в месяц. Неграмотный актер в этих условиях – такая же нелепость, как слепой извозчик. Сам г. Гилилов несколько уклончивее в этом вопросе, но он тоже дает понять, что ни о каком существенном образовании Шекспира не может быть и речи. В тогдашнем Стратфорде, утверждает автор «Игры о Шекспире», «почти не было книг, кроме Библии... Даже предположение, что он [Шекспир] некоторое время посещал начальную школу, мало что меняет – вся школа помещалась в единственной комнате, и со всеми детьми управлялся один учитель» (С. 109). Здесь г. Гилилов ставит точку и больше к этому вопросу не возвращается. Позвольте мне внести некоторые уточнения.

В 1560-х годах ренессансная Англия переживала настоящий образовательный бум, который не обошел и Стратфорд. В 1561 г. викарием в Стратфордскую церковь был приглашен Джон Бречгердл, бывший директор и кюре Уиттонской школы в Чешире. Именно он рекомендовал городу своего ученика Джона Браунсверда, который и занял должность учителя Стратфордской школы в 1565 г. В то время отец Шекспира занимал должность казначея Стратфордской корпорации (по-нашему, городской думы), в его обязанности входило перевезти Браунсверда с женой и хозяйством в Стратфорд и привести в порядок предназначенный для них дом. В специальном письме муниципальным властям упомянутый выше викарий Бречгердл намечал программу для Стратфордской грамматической школы:

Я бы хотел, чтобы дети изучали катехизис, а затем Основы и Грамматику Генриха Восьмого или какую-либо другую, не хуже, чтобы как можно скорее научить детей латинской речи; затем *Institutum Christiani Hominis* [Воспитание христианина], составленное ученым Эразмом, затем *Сориа* того же Эразма, *Colloquia Erasmi* [Разговоры Эразма]; Овидиевы *Метаморфозы*; Теренция, Мантуана, Туллия [Цицерона], Горация, Саллюстия, Вергилия и других, каких будет сочтено удобным*.

Нет сомнения, что Браунсверд последовал программе своего наставника, тем более что она вполне отвечала его собственным вкусам: он был не только учителем, но и поэтом, писавшим латинские стихи; в знаменитой книге Фрэнсиса Мереса «*Palladis Tamia*, или Сокровищница ума» (1598) он попал на одну страницу со своим учеником Шекспиром: Браунсверд перечислен в ряду английских поэтов, писавших на латыни, рядом с Томасом Уотсоном и Томасом Кэмпбином, а Шекспир – в ряду «изукрасивших английский язык» с Филипом Сидни, Спенсером, Дэниэлом, Дрейтоном, Марло и Чапменом.

Итак, не «начальная школа», в которой «управлялся один учитель», а грамматическая школа («соответствует нашей гимназии», замечает дореволюционный издатель Шекспира профессор Венгеров**), наставник – латинский поэт и программа, включавшая изучение в оригинале Эразма Роттердамского, Овидия, Вергилия, Цицерона и других римских писателей; это легко объясняет как тот фундамент учености, которым безусловно обладал Шекспир, так и замечание Бена Джонсона, что Шекспир «плоховато знал латынь и еще хуже греческий» – но ведь это в сравнении с Джонсоном, который знал их как бог (хотя тоже закончил «лишь» грамматическую школу).

Теперь по поводу того, что так убедительно писать о королях и делах государственного правления мог только аристократ и придворный, а не «сын перчаточника». Но ведь дело не в одном Шекспире. В плеяде блестящих драматургов елизаветинского времени были три суперзвезды, три самых славных имени: Уильям Шекспир, Кристофер Марло и Бен Джонсон. Первый из них (загибайте пальцы!) был сыном перчаточника, второй – сыном

* *Matus I.L. Shakespeare, in Fact. N.Y., 1994. P. 35–36.* Книга Ирвина Матуса, замечательного ученого-самоучки, пришедшего в шекспироведение, что называется, «с улицы», ныне считается самым объективным и авторитетным исследованием проблемы шекспировского авторства.

** *Шекспир В.* Полное собрание сочинений: В 5 т. СПб., 1902–1905. Т. 5. С. 447.

сапожника и третий – приемным сыном каменщика (и сам некоторое время работал каменщиком). Это уже похоже на некую систему, не правда ли?*

Исторически первой антишекспировской теорией была бэкониянская. Согласно одному из главных ее аргументов (повторяемому г. Гилиловым) автор шекспировских пьес так часто и удачно употребляет юридическую терминологию, что он должен быть юристом по профессии. Таким, как, например, знаменитый ученый и член Тайного совета Фрэнсис Бэкон. Это мнение не только наивно, оно игнорирует конкретные литературные факты. Суть в том, что адвокатский жаргон в поэзии того времени был модой дня. В начале 1590-х годов, во времена сонетного бума, один из опубликованных циклов сонетов был целиком написан на этом жаргоне. Джон Донн так передразнивал эту моду в одной из своих сатир (около 1595 г.):

«Я вношу прошение,
Сударыня». – «Да, Коский». – «В продолженье
Трех лет я был влюблен; потерял счет
Моим ходатайствам; но каждый год
Переносилось дело». – «Ну, так что же?» –
«Пора де-факто и де-юре тоже
Законно подтвердить мои права
И возместить ущерб...»

И прочее в таком духе. Итак, вместо того чтобы скрупулезно подсчитывать, сколько раз Шекспир употребил в своих стихах юридические термины, следовало бы понять, что стихи вроде следующих:

Когда меня отправят под арест
Без выкупа, залога и отсрочки (сонет 74) –

отнюдь не улика бессонных ночей, проведенных за чтением римского права, а просто-напросто поэтическое клише эпохи.

То же самое относится и ко многим другим знаниям, которые можно было почерпнуть из популярных книг, общения с коллегами-литераторами и, наконец, из тех сотен пьес, которые Шекспир видел изо дня в день на протяжении многих лет. Тут важно понять, как по-разному работает ум у разных людей. У некото-

* К этой большой троице можно добавить крупных драматургов, младших современников Шекспира, Томаса Мидлтона, тоже сына каменщика, и Джона Уэбстера, который был сыном каретных дел мастера.

рых, даже и учившихся в университетах, все знания проваливаются в какой-то бесформенный мешок, из которого трудно извлечь что-то путное; а у других каждый бит информации не просто запоминается, а как бы ложится в свое точное место и сумма знаний растет не просто в объеме, а в стройной системе, как кристалл в растворе. Шекспир, очевидно, принадлежал к этому роду особо одаренных людей; это обыкновенное чудо гения, в котором нет ничего сверхъестественного.

Интересно, что, исходя из своего строгого подхода к родословной и образовательному цензу, г. Гилилов не ограничивается атакой на одного Шекспира из Стратфорда. Походя он лишает авторских прав и Эмилию Ланьер, автора замечательного сборника стихов *Salve Deus Rex Iudaeorum* (1611). Основанием он выставляет опять-таки неаристократическое происхождение и сомнительный моральный облик поэтессы. Здесь г. Гилилов основывается на дневниках придворного астролога Формана, который называет ее блудницей. Разумеется, дочь придворного музыканта итальянца Бассано, которую престарелый лорд-камергер Хэндсон сделал своей любовницей, а впоследствии выдал замуж за капитана Ланьера, не могла, с точки зрения нашего автора, написать стихи, ревнующие о моральной чистоте и проповедующие равные права женщин:

Вернем же нашу свободу
И бросим вызов вашему господству.
Вы приходите в мир только через наши муки,
Пусть это умерит вашу жестокость;
Ваша вина больше, почему же вы не признаете
Нас равными себе, не освобождаете от тирании?
[Подстрочник]

С большим сочувствием цитирует г. Гилилов эти стихи, но признать авторство Эмилии Ланьер, выставленное на титульном листе, не может. Вздыхает, но не может. Нельзя, не аристократка. И прошлое какое-то сомнительное (тень Настасьи Филипповны, видимо, не провеяла в этот миг над г. Гилиловым!). Значит, стихи написал кто-то другой. Значит, графиня. Значит, Елизавета Рэтленд. Если уж она пол-Шекспира написала, то и эту книгу подавно.

Далее автор «Игры о Шекспире» делает попытку и стихи Джона Донна привязать к вымечтанной им истории супругов Рэтленд. Он пишет: «В этом таинственном, полном неизбежной боли стихотворении (такую же боль ощущаешь, читая элегию Бомонта на смерть Елизаветы Рэтленд)...» — и т. д. Как вам нравится

этот литературоведческий аргумент: г. Гилилов ощущает такую же неизбывную боль, читая стихи Донна, как и читая стихи Бомонта, следовательно, оба они писали об одной и той же женщине? Более того, он пытается мягко, но настойчиво произвести отчуждение одного из самых знаменитых стихотворений Донна «Канонизация» в пользу графа Рэтленда: «Не писал ли это потрясающее стихотворение Джон Донн, видя перед собой Голубя и Феникс... или это предсмертные строки самого Голубя...» (С. 417). И в сноске: «Не исключено, что “Канонизация” (если она написана Донном)».

То есть опять по Гоголю: «Не нужно ли под этим народом разуместь вот какой народ?».

3

«Так вот с какой точки нужно смотреть на предмет»

Надо отдать должное г. Гилилову: он, безусловно, обладает даром гипнотизера. Убедительным тоном, кружащими голову повторениями он убаюкивает читателя так, что тот уже не замечает не то что шаткости аргументов, но даже и прямого, цветущего абсурда. Вот один пример. Говоря о рукописных материалах Мэри Сидни, утраченных «ее равнодушными к истории литературы потомками», автор пишет в скобках: «...так, одну из рукописей перевода псалмов вместе с другими “старыми бумагами” приобрел некий джентльмен для заворачивания кофе – к счастью, его брат догадался снять с нее копию, которая сохранилась». Кажется, все гладко. Но попробуем представить себе, как такое могло случиться на практике. Получится примерно такая сценка.

Некий джентльмен (*взвешивая кофе за столиком*). Так, отвесим полфунта кофе и завернем его в эту старую ненужную бумаженцию.

Брат джентльмена (*появляясь у него за плечом и вглядываясь в бумагу*). Постой, брат! Я вижу, тут написаны стихи. Похоже на переложение псалмов. Не заворачивай кофе в эту бумажку, а дай-ка ее лучше мне.

Джентльмен. Вот еще! А во что же я буду заворачивать мой кофе? Брат. Я дам тебе другую бумажку, чистую. Вот, возьми.

Джентльмен. Нет уж, твоя бумажка пустая, а я люблю заворачивать кофе в бумажку со стихами. Это как-то лучше.

Брат. Тогда, умоляю тебя, дай мне списать эти стихи на мою чистую бумажку, чтобы спасти их для потомства.

Д ж е н т л ь м е н. Это пожалуйста. Но обязательно сегодня же верни.
Б р а т. Спасибо, брат. А можно, когда я перепишу эти стихи, я верну тебе копию? Тебе ведь все равно, в какую бумажку заворачивать кофе, — главное, чтобы на ней было что-то написано, ведь верно? А я таким образом сохраняю для потомства не копию, а оригинал.

Д ж е н т л ь м е н. Нет, брат, я так не могу. Я люблю заворачивать кофе, понимаешь ли ты, в подлинную старинную бумажку со стихами, а не в какую-то копию.

Б р а т. Понимаю, брат. Ладно, что делать, перепишу и верну.

Интересно, что все, кому я предлагал прочесть это место у Гилилова, сперва не замечали ничего удивительного. Лишь когда я просил задержаться и подумать, они вдумывались в смысл сказанного — и начинали смеяться. Стил ь г. Гилилова на то и рассчитан, чтобы читалось без лишних раздумий; он как бы намыливает дорожку, чтобы мысль читателя скользила и не останавливалась.

Например, на странице 275 читаем: «Когда он обещает обзавестись портретом Шекспира в своем кабинете при дворе, он не может не смеяться; и не только потому, что портретов Шекспира тогда еще не существовало». Как небрежно, вскользь сказано! Но почему же «портретов Шекспира не существовало»? Портреты других артистов, например Бербеджа и Аллена, существовали — и сохранились. Если даже, предположим, достоверных портретов Шекспира и не сохранилось, откуда можно знать, что их вообще не существовало? Ясно, что г. Гилилов рассчитывает тут на эффект внушения и гипноза.

Или на странице 309 опять-таки вскользь, в причастном обороте, сказано: «Уильям, 3-й граф Пембрук, передавший другу и помощнику Блаунта Торпу шекспировские сонеты...» Но помилуйте, вопрос о том, кто передал издателю сонеты, был и остается одной из самых темных загадок шекспироведения. Фактов достаточных нет, существуют лишь многочисленные гипотезы; даже и антишекспирианцы выдвигают совершенно различные версии, в зависимости от кандидатуры, которую они защищают. Говорить о роли графа Пембрука в издании сонетов как о чем-то всем известном значит сознательно вводить читателя в заблуждение.

Такие примеры можно приводить дюжинами. Остановлюсь лишь еще на одном. Гилилов, в лучших традициях антишекспироведения, зовет Шекспира из Стратфорда, который якобы был подставной фигурой, только Шакспером. Потому, дескать, что во многих официальных документах, в том числе в записях о смерти и рождении, его имя пишется не так, как на титулах

выпущенных им книг, но с опущенной (немой) буквой *e* в середине слова и с опущенной буквой *e* в конце. На самом деле имя Шекспиров в стратфордских документах пишется примерно 40 (!) разными способами. Дело в том, что в те времена не существовало стандартной орфографии и люди (в том числе образованные) писали как Бог на душу положит. Например, стратфордский городской секретарь Генри Роджерс в 1571 и 1572 гг. писал имя Шекспира-отца неизменно с обеими немymi *e*: *Shakespere*, а затем сократил его на две буквы и стал писать: *Shaxpere**. Краткие версии, понятно, употреблялись чаще.

Такая ситуация была обычной в шекспировскую эпоху. И Бен Джонсон, и Кристофер Марло были занесены в церковные книги не под теми именами, которые затем стояли на титулах их книг. Джонсон убрал немую букву *h* в середине: *Johnson/Jonson*, а Марло, наоборот, добавил одну немую *e* в конце: *Marlowe/Marlowe*. Вообще же, в разных документах имя Марло читается примерно 18 (!) разными способами, и сам он подписывался по-разному (несмотря на университетское образование), в том числе *Marley* (как это делал его отец Джон). Тем не менее никто не сомневается, что сын башмачника Кристофер Марло и есть драматург, написавший «Тамерлана» и «Доктора Фаустуса». Сэр Уолтер Рэли, кстати, тоже писал свое имя по-разному, и в разных русских переводах он фигурирует под именами Ролей (История английской литературы в 5 томах), Роли, Рели, Рэли и Рэйли**.

В хулильных песнях скальдов и в современных политических спорах искажение имени используется как важный прием «поругания» и нанесения ущерба. Антишекспирианцы думают, что, разделив Шекспира на «Шекспира» и «Шакспера», они отделят автора от его произведений и морально уничтожат «самозванца из Стратфорда». Подчеркнем, что этот прием (как доказано выше) не имеет никакого научного обоснования и является в чистом виде пережитком первобытной магии и шаманства.

Возникает вопрос: как вообще относиться к этой отрасли шекспироведения (или антишекспироведения), ныне процветшей на нашей почве столь замечательной во многих отношениях книгой, какова есть «Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса»? Лучший из дореволюционных русских шекспиристов Н.И. Стороженко писал еще 100 лет назад

* *Matus I.L.* Op. cit. P. 24–25.

** Да и граф Рэтленд, за которого ратует г. Гилилов, тоже, в сущности, должен по-русски передаваться Ратленд, или Ротленд, в крайнем случае, Рутланд (Rutland), но никак не Рэтленд.

по поводу аналогичных теорий: «Мы вправе рассчитывать на здравый смысл публики, которая должна же наконец понять, что ее дурачат, и нагло дурачат»*.

Сегодня я бы так не сказал. Во-первых, ничего публика никому не должна – на то она и публика. Во-вторых, бороться с призраками, рожденными в чужом воображении, есть чистый идеализм. О Шекспире выходили и будут выходить всевозможные книги – научные, фантастические и посередке. Скажем, в недавней (американской) книге «Шекспировский заговор» доказывается, что Шекспир хотя и написал все свои пьесы, но при этом был королевским шпионом и провокатором, отправившим в тюрьму, в частности, сэра Уолтера Рэли. Не зря, замечает автор, стоило Рэли выйти на свободу в апреле 1616 г., как тут же (через несколько дней) последовала смерть Шекспира: конечно, Рэли первым делом прокрался в Стратфорд и отравил предателя!

Таким образом, ресурсы позиции, как сказал бы шахматист, далеко не исчерпаны; тут возможны самые головокружительные комбинации. Кажется, сама история литературы позаботилась об интригующей расстановке фигур. Нет, не приверженность к старине подвигла меня на эти заметки и не уверенность, что «все и так ясно». Наоборот, величайшее почтение к Тайне – и недоверие к ломику, которым нажимают на не поддающуюся дверку. Детективный метод должен быть чище, правила игры строже. Несерьезно, когда трудный пасьянс подправляют «вручную». Или когда на доске невесть откуда возникают лишние шашки, как в партии Ноздрева с Чичиковым:

– *А другая-то откуда взялась?*

– *Какая другая?*

– *А вот эта, что пробирается в дамки?*

В таких случаях, как говаривал гоголевский герой, «нет никакой возможности играть».

* Шекспир В. Указ. соч. Т. 5. С. 515.

Проделки вундеркиндов

Ответ на новую гипотезу о шекспировском

авторстве

В «Литературной газете» мне предложили дать комментарий к статье Валентины Новомировой. Задача не легкая. Я ведь даже не знаю, всерьез это написано или розыгрыш. Обсуждать с важным видом шутку – сам окажешься в дураках. Впрочем, если воспринять это как игру вроде «Что? Где Когда?» и вопрос поставить просто: да или нет? – то ответ можно дать быстрее, чем за 60 секунд.

Достоверно известно, что первые пьесы Шекспира появились на сцене не позднее 1591 г. Роберт Грин в своем предсмертном сочинении «На грош ума, купленного за миллион раскаянья» (1592) пишет о Шекспире как о выскочке, возмнившем себя единственным «потрясателем сцены» в Англии. Поэма Шекспира «Венера и Адонис», говорящая уже о зрелом мастерстве автора, опубликована в 1593 г. Новомирова считает, что произведения Шекспира сочинили братья Уильям и Филип, сыновья графини Мэри Пембрук. Но Уильям родился в 1580 г., а Филип – в 1584. В год публикации «Венеры и Адониса» им было 9 и 13 лет. Годом раньше, когда был опубликован памфлет Роберта Грина, 8 лет и 12. А в 1591 г., когда началась деятельность Шекспира как драматурга, – соответственно 7 и 11 лет... Есть еще версии? Ответ готов, господин ведущий.

К сожалению, ответ очевиден. Отчасти даже обидно. Ах, если б я мог согласиться с госпожой Новомировой! Ведь она, в частности, утирает нос Илье Гилилову. Ведь если Шекспира написали *граф Пембрук* и *граф Монтгомери*, значит, никак не *граф Рэтленд*. Значит, все «несокрушимые доказательства», изложенные в книге Гилилова, всего лишь цепочка ложных заключений. Кстати: только что в Москве вышла еще одна книга о том, что Шекспир – не Шекспир. Ее автор отстаивает кандидатуру *Фрэнсиса Бэкона*; напомним, что это был самый первый претендент, с него и началась (еще в середине XIX в.) игра «кто придумал Шекспира». Но вот что интересно – члены клуба анти-

шекспирианцев никогда не ссорятся между собой. Они, как ребята, играющие в «царя горы», спихивают друг друга с горки без всякой обиды. Обижаются они только на взрослых, когда их позовут: «Марш домой! Уроки не сделаны! Английский не выучен!». Вот уроки делать и английский учить им явно неохота.

А читатель, который с аппетитом все это кушает? А потому и кушает, что для него все это сказка, выплывшая из тумана времен. Он ведь толком не знает, с чем этого Бэкона едят, вот и верит всему. Как в той старинной эпиграмме:

Шекспир на пир позвал Бэкона –
И схрумкал противозаконно.
Вот так и родилась легенда,
Что, мол, Шекспир сгубил Рэтленда.

Замечу справедливости ради, что идея В. Новомировой с проделыванием окошек в книжных страницах сама по себе приятная и забавная. Намного интереснее, чем долгая и неубедительная возня господина Гилюлова с водяными знаками. У того – воспоминания о «Золотом жуке» Эдгара По, а у госпожи Новомировой – вероятно, авторе более молодого поколения – о книжках-вырубках и вырезании кукольных платиц из детского журнала.

На этом можно было бы и закончить. Но хотелось бы добавить еще немного по поводу так называемых споров об авторстве Шекспира. От чего пляшут их застрельщики, какими доводами они стараются увлечь непосвященного читателя? А вот какими: говорят, что Шекспир не получил достаточного образования, происхождения был плебейского и что о его жизни нам мало что известно.

Но, например, Бен Джонсон (1572–1637) тоже не учился в университете. Смолodu он работал *каменщиком*: до сих пор в Лондоне можно потрогать стену Линкольнз-Инна, в которую он клал кирпичи. Потом он был солдатом, актером – и стал в конце концов не только знаменитым поэтом и драматургом, но и самым крупным в Англии авторитетом по античной литературе, учености которого все удивлялись.

Кристофер Марло (1564–1593) был сыном *башмачника*. И еще гениальным писателем, в некотором смысле проложившим дорогу Шекспиру. Каким образом он, отнюдь не царедворец, мог создать образы королей и императоров, полководца Тамерлана и султана Баязета? Тот же вопрос, который профаны применяют к Шекспиру.

Джордж Чапмен (1559?–1634) появился на небосклоне английской литературы в 1595 г., опубликовав поэму символическую

и философскую «Призрак Ночи». Что он делал до 35 лет, покрыто мраком неизвестности. Получил ли какое-то образование, неизвестно. Имя Джорджа Чапмена не значится в студенческих списках Оксфорда и Кембриджа; и все же он был не только замечательным драматургом, соперником Шекспира и Джонсона, но и переводчиком «Илиады» и «Одиссеи» (этим переводом через 200 лет восхищался Джон Китс в своем знаменитом сонете), глубочайшим знатоком античности, поспорить с которым мог один только Бен Джонсон.

«Темный период» Чапмена (до 35 лет) длился дольше, чем «темный период» Шекспира (до 28 лет). Почему же никто не выдвигает князей и графов на роль Чапмена? Может быть, потому, что ни у кого из придворных Елизаветы или Иакова не хватило бы пороку совершить такой подвиг, какой совершил Чапмен, переведя всего Гомера? Но ведь и написать более 30 шекспировских пьес на досуге, вперемешку с придворными обязанностями и хлопотами, тоже невозможно. Есть множество доказательств, что работал именно профессиональный драматург, актер, тесно связанный с труппой. Именно он, умирая, завещал своим друзьям-актерам Бербеджу, Хемингу и Конделлу памятные золотые кольца, и именно актеры *Джон Хеминг* и *Генри Конделл* (Бербедж к тому времени умер) «отработали» этот подарок, издав в 1623 г. собрание сочинений своего товарища.

Марло, Шекспир, Джонсон, Чапмен – это лишь самые великие имена, можно было бы назвать еще десятки других. Суть в том, что великую английскую литературу «золотого века» – века Елизаветы – сочинили не аристократы, а разночинцы: выходцы из ремесленников, купцов, мелкопоместных дворян... Что тут удивительного? Разве в одном мизинце великого актера не больше величия, чем в целой дюжине принцев крови? Сызмала мы представляем себе монархов по Шекспиру и Пушкину; позже, читая записки настоящих венценосцев, зеваем, поражаясь их заурядности.

Если уже говорить о недостатке образования, то самый вопиющий пример из современности – Иосиф Бродский, который не окончил даже девятый класс! Как он мог стать нобелевским лауреатом, американским профессором, автором блестящих эссе по истории литературы, написанных по-английски? Ведь он и английский язык начал изучать, по существу, лишь после 23 лет. Может быть, здесь тоже не было никакого Бродского, а был, к примеру, какой-нибудь оксфордский ученый-славист Смит, который во время стажировок в России настолько превзошел русский язык, что решил на спор написать стихи по-русски. Он нашел молодого паренька в Питере и за бутылкой водки уговорил

его участвовать в игре. Эта гипотеза способна объяснить многое – и невероятную для недоучки эрудицию Бродского (в том числе в античной литературе), и английский уклон его поэтики, и блестящие литературоведческие эссе, написанные на языке Шекспира и Диккенса.

Досужих гипотез можно высказать много. Но зачем, говоря словами поэта, «простоту и правдоподобие Шекспировской биографии заменять путаницей выдуманных тайн, подтасовок и мнимых раскрытий»? Это сказал человек, проживший в тесном общении с Шекспиром более десяти лет, переводчик многих его великих пьес, в том числе «Гамлета», «Короля Лира» и «Макбета». Позволю себе продолжить цитату:

Попутно возникает другое недоумение. Почему именно посредственность с таким пристрастием занята законами великого? У нее свое представление о художнике, бездеятельное, усладительное, ложное. Она начинает с допущения, что Шекспир должен быть гением в ее понимании, прилагает к нему мерило, и Шекспир ему не удовлетворяет.

Его жизнь оказывается слишком будничной для такого имени. У него не было своей библиотеки, и он слишком коряво подписался под завещанием. Представляется подозрительным, как одно и то же лицо могло так же хорошо знать землю, травы, животных и все часы дня и ночи, как их знают люди из народа, и в то же время быть настолько своим человеком в вопросах истории, права и дипломатии, так хорошо знать двор и его нравы. И удивляются, и удивляются, забыв, что такой большой художник, как Шекспир, неизбежно есть все человеческое, вместе взятое (Б. Пастернак «Замечания к переводам Шекспира»).

Лучше, по-моему, не скажешь.

К вопросу о словаре Шекспира

Мифы и цифры

1

Существует ходячее мнение, что словарь Шекспира необычайно обширен и значительно превосходит по объему словари современных ему писателей, а также большинства последующих. В работах так называемых антистрадфордianцев это мнение приводится как козырной довод в пользу авторства другого, более образованного, чем Шекспир, человека. Илья Гирилов, например, говорит об «огромном, ни с чем не сравнимом богатстве языка Шекспира»: «Его словарь насчитывает около 20 тысяч слов, то есть в два-три раза больше, чем у самых образованных его современников и даже писателей следующих поколений и веков...»^{*} Автор одной из последних книг на тему авторства Шекспира, знаменитый американский адвокат Бертрам Филдс, предлагая читателю свой обзор, якобы объективный, как состязательный судебный процесс, тоже пишет об «ошеломительном» и «поразительном» словаре, «во много раз превосходящем язык других образованных людей той эпохи», и на этом основании предлагает гипотезу о двух (или более) авторах шекспировских пьес. Лексикон Шекспира, по его данным, около 21 тысячи слов^{**}. Оба, и Гирилов, и Филдс, дают для словаря Марло и Мильтона цифры в два-три раза меньшие.

Оставим в стороне наивное до смешного допущение Филдса, что словарь двух авторов должен быть в два раза больше, чем словарь одного автора. Рассмотрим вопрос о богатстве словаря писателя по существу. Он не так элементарен, как кажется. Если просто подсчитать, сколько разных слов в произведениях того

^{*} Гирилов И. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М., 1997. С. 102.

^{**} Fields B. Players: The Mysterious Identity of Mister Shakespeare. N. Y., 2006. P. 101, 273.

или иного писателя, можно легко обмануться или даже прийти к абсурдному выводу. Возьмем, например, произведения Катулла и Вергилия. Подсчет наверняка покажет, что у Катулла в его дошедшей до нас «маленькой книжке» слов в несколько раз меньше, чем у Вергилия в эпической «Энеиде». Говорит ли это о бедности словаря Катулла, его необразованности и т. д.? Сделаем пример еще более выпуклым. Возьмем величайшую поэтессу античности Сафо. При «простом» подсчете окажется, что ее словарь в 10 или 20 раз меньше, чем у Вергилия – или даже чем у любого плодовитого автора современных детективов!

Причина очевидна. Количество разных слов в тексте зависит от длины этого текста. Сафо, от которой остались только фрагменты, просто-напросто не успела предъявить нам свой словарный запас. *Несомненно существует какой-то внутренний механизм языка, который постепенно, по мере говорения (писания), переводит из потенциального запаса в текст все больше и больше разных слов.* Чем больше текста, тем больше будет «выдано» слов внутренним «казначеем» писателя. Поэтому для определения истинного богатства языка писателя необходимо учитывать длину текста, явленного нам для анализа. Количество разных слов в тексте N есть функция длины данного текста x .

Начнем со сравнительно небольшого текста (или фрагмента текста) писателя, определим, сколько в нем разных слов; затем увеличим объем текста и повторим вычисление. Так, по точкам, мы сможем построить функцию $N(x)$, определяющую, насколько щедр «внутренний казначей», с какой частотой он подбрасывает в актуальный текст новые слова из своего потенциального запаса. Эта N -функция и определяет богатство языка писателя, его *разнообразие*. Разумеется, сравнивать значения N -функции разных писателей разумно лишь при одинаковом значении аргумента x (т. е. при одинаковой длине текста).

2

Прежде, чем перейти к такому сравнению и изучению N -функции для разных авторов, следует сделать некоторые замечания о методе подсчета. Для простоты и наглядности результатов мы учитывали и подсчитывали в текстах не слова, а словоформы. Например, для существительных – не только именительный падеж единственного числа *friend*, но и притяжательный падеж *friend's*, и множественное число *friends*; в подсчете это разные слова. Для глаголов наряду с формой инфинитива подсчитывались формы с глагольными окончаниями *-s*, *-ing* (герундий)

и *-ed* (прошедшее время). Такой метод подсчета завышает истинные цифры; хотя и не так сильно, как было бы в языке флективного типа, вроде русского.

В английском языке это завышение не так сильно – не в разы, а на проценты. На сколько именно процентов, можно определить статистическими методами; по-видимому, при большой длине текста это – константа, но нас сейчас не интересует ее величина. В этой статье мы претендуем на получение не абсолютных, а относительных результатов: какой словарь больше, на сколько процентов. Пусть *число разных словоформ* в тексте N , а *число разных слов* M , тогда N и M будут связаны между собой постоянным коэффициентом w , т. е.: $N = w \times M$, все относительные, процентные соотношения между разными N будут теми же, что между разными M , коэффициент w сократится.

Метод подсчета «брутто» (всех словоформ) имеет то преимущество перед подсчетом «нетто» (чистых основных значений слов), что он во много раз быстрее, не требует специального анализа и легко поддается перепроверке другими исследователями. Его мы и будем употреблять. Следует только помнить, что он дает завышенные (но пропорционально завышенные для всех текстов и для всех авторов!) значения для величины словаря.

3

Суммарно в 36 пьесах Шекспира от «Комедии ошибок» до «Бури» (выключая написанного коллективно «Генриха VIII») 861 104 словоформы, при этом разных словоформ 24 845.

Мы подсчитали функцию роста числа разных словоформ для пьес Шекспира. Данные полученной таблицы (которая здесь не приводится ввиду ее громоздкости) показывают, что $N_{sh}(x)$ неуклонно растет и даже при x , близком к 900 тысячам слов, не вызывает явных признаков приближения к какому-то пределу (асимптоте). Мы нашли, что скорость роста N -функции хорошо описывается функцией квадратного корня:

$$N_{sh}(x) = k_{sh} \cdot \sqrt{x},$$

где $k_{sh} = 26,65$.

Именно коэффициент k определяет богатство языка писателя. Мы построили соответствующие графики для современников Шекспира, драматургов Кристофера Марло (6 пьес) и Бена Джонсона (8 пьес). N -функции этих писателей тоже очень

хорошо описываются формулой квадратного корня, но коэффициенты другие. Расчет дает следующие значения «коэффициентов разнообразия»:

$$k_{\text{marlowe}} = 29,49;$$

$$k_{\text{jonson}} = 28,9.$$

Таким образом, число разных слов (лексикон) растет у Марло и у Джонсона не медленнее, а на десять процентов быстрее, чем у Шекспира. Потенциально язык этих драматургов – современников Шекспира – не беднее, а богаче, чем у Шекспира. Дело лишь в том, что литературное наследство Марло вчетверо меньше, чем у Шекспира. Но его внутренний «казначей слов» щедрее. Такая же примерно ситуация у Бена Джонсона, хотя мы исследовали не все его литературное наследство, которое по объему ближе к шекспировскому. Мы взяли лишь восемь его пьес, написанных без соавторства и доступных в современной, отредактированной орфографии. Их совокупная длина – 257 412 слов. Разных слов – 15 122. Это меньше, чем во всех пьесах Шекспира, но больше, чем в первых 11 пьесах Шекспира (такой же совокупной длины) – 13 316.

Далее мы взяли для анализа произведения крупнейшего поэта XVII в. Джона Мильтона: пьесу-маску «Комус», поэмы «Потерянный Рай» (в 12 книгах), «Обретенный Рай» (в 4 книгах) и «Самсон-борец». Всего словоформ в этих четырех произведениях 116 850, разных словоформ – 13 215. Данные таблицы опять-таки отлично ложатся на функцию квадратного корня при значении:

$$k_{\text{milton}} = 37,1.$$

Таким образом, словарь Мильтона оказался потенциально самым богатым (или разнообразным); он превосходит по этому показателю и Шекспира, и Марло, и Джонсона на целую треть. Хотелось бы подчеркнуть, что мы используем выражения типа «потенциально богаче» для научной аккуратности, памятуя, что актуальный лексикон Шекспира более 20 тысяч. Можно было бы сказать и просто: «богаче», что вполне соответствует здравому смыслу. Разве мы не скажем, что у данного человека словарь богаче, если он в документе одинаковой длины употребляет намного больше разных слов, чем другой человек?

В качестве последнего опыта мы взяли Чарльза Диккенса. Основой нам послужили разбитые на главы два романа «Оливер

Твист» и «Повесть о двух городах». Общая длина текста – 296 158 словоформ, разных словоформ – 14 207. График N-функции имеет такую же форму, как у Шекспира, Марло, Джонсона и Мильтона, и хорошо аппроксимируется функцией:

$$N_{\text{dickens}}(x) = k_{\text{dickens}} \cdot \sqrt{x},$$

при $k_{\text{dickens}} = 26,31$.

Коэффициент Диккенса практически тот же (всего на один процент ниже), чем у Шекспира (26,65). Насчет полноты статистики в данном случае скажем, что два романа Диккенса по объему соответствуют примерно 13 первым пьесам Шекспира (293 248 слов). Возможны – и желательны – дальнейшие подсчеты по Диккенсу и другим писателям, но вряд ли они дадут качественно иные результаты. Здесь мы сошлемся на мудрое слово самого Шекспира:

Мы видим жизни постепенный ход,
И это сходство будущего с прошлым
С успехом позволяет говорить
О вероятях будущих событий*.

В применении к математике это высказывание можно рассматривать как утверждение о *гладкости функций*, описывающих статистически усредненную жизнь («постепенный ход»), и о применимости методов *теории вероятности* («вероятность... событий») при аппроксимации известных данных на неизвестную область.

4

Лирическое отступление для математиков. Найденный нами эмпирический закон для N-функции можно вывести теоретически, если построить для нее дифференциальное уравнение. Рассмотрим, как растет $N(x)$ при переходе от x к $x + \Delta x$. ΔN будет пропорционально Δx , умноженному на вероятность появления в тексте слов с номером от N до $N + \Delta N$. Обозначим эту вероятность $f(N)$.

$$\Delta N = \Delta x \cdot f(N).$$

* Король Генри IV. Ч. II. Акт 3, сц. 1. Пер. Б. Пастернака.

Сделаем естественное допущение, что (при больших x и N) порядок появления нового слова соответствует порядку его расположения в списке частности слов, иначе говоря, слова появляются по «рангу» их частотности. Тогда $f(N)$ есть частота встречаемости N -ого слова в тексте. Согласно известному закону Ципфа

$$f(N) = a \frac{1}{N},$$

где a есть некая эмпирическая постоянная величина. Таким образом, мы приходим к дифференциальному уравнению:

$$\frac{dN(x)}{dx} = a \frac{1}{N(x)}.$$

Решением этого уравнения является функция квадратного корня:

$$N(x) = 2a \sqrt{x}.$$

Остается добавить, что определенная нами эмпирически зависимость между объемом словаря и длиной текста в виде квадратного корня известна в математической лингвистике и называется законом Хипса. Как мы только что показали, законы Хипса и Ципфа связаны между собой и выводятся друг из друга указанным выше способом. Насколько нам известно, полученная формула связи между ними:

$$\frac{dN(x)}{dx} = f(N(x))$$

до сих пор в научной литературе не фигурировала.

5

В заключение можно суммировать результаты нашей работы следующим образом.

1. Для каждого писателя существует особая функция (N -функция), описывающая возрастание его словаря (количества разных слов) в зависимости от объема написанного.

2. При средних значениях x (десятки и сотни тысяч слов) статистические данные показывают, что *N -функция растет как квадратный корень*, удваиваясь при четырехкратном увеличении длины текста.

3. Такой закон роста N-функции можно обосновать математически, при этом он оказывается следствием известного закона Ципфа для распределения частотности слов в тексте.

4. Богатство словаря писателя определяется «щедростью», с какой «внутренний казначей» подбрасывает в его речь новые слова из его потенциального запаса. Математически эта «щедрость» выражается величиной коэффициента k в формуле:

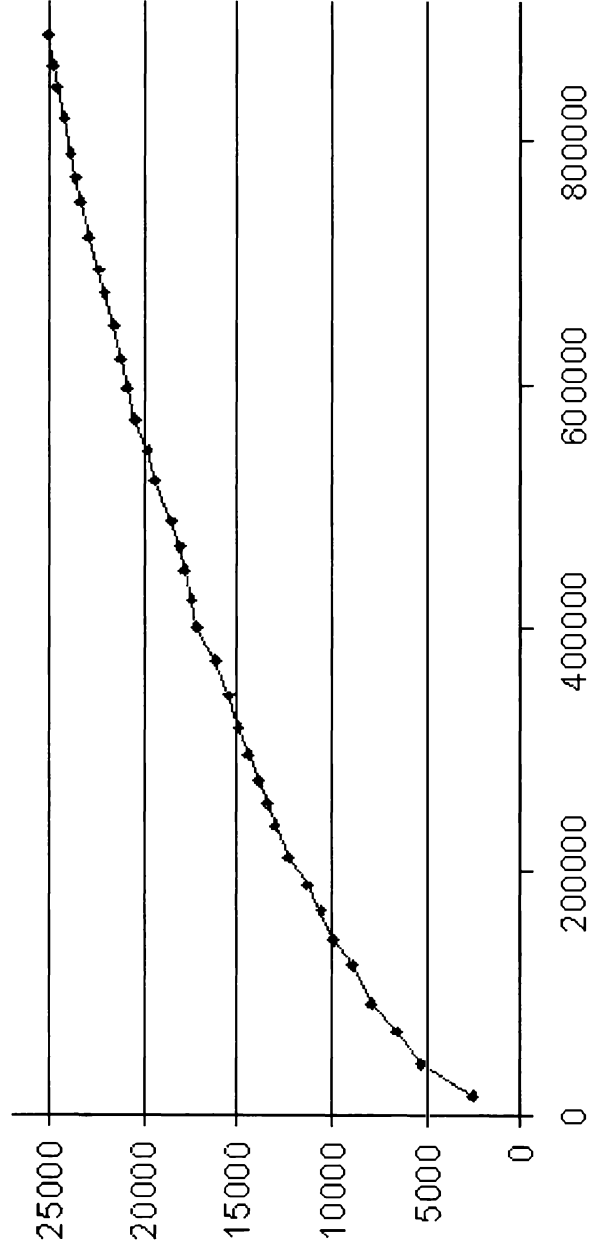
$$N(x) = k \cdot \sqrt{x}.$$

5. Коэффициенты k для Шекспира и Диккенса примерно равны. Соответствующие коэффициенты для Кристофера Марло и Бена Джонсона на десять процентов выше, иначе говоря, их язык несколько богаче шекспировского (во всяком случае, не беднее). Этот факт маскируется тем обстоятельством, что литературное наследство Шекспира намного превосходит то, что осталось от большинства его современников-драматургов; отчасти это произошло благодаря выпуску полного собрания пьес Шекспира («Фолио») вскоре после его смерти.

6. Не язык Шекспира, а язык Мильтона выделяется своим необычайным богатством – коэффициент k_{milton} на треть превосходит соответствующие значения для Шекспира, Марло и Джонсона.

Итак, распространенное мнение об исключительном богатстве словаря Шекспира оказывается мифом. Это, разумеется, несколько не умаляет Шекспира, ибо величие писателя и обширность его словаря – совершенно разные вещи. Гений – будь то Шекспир, Гёте или Пушкин – велик высотой духа, силой воображения и универсальностью – величинами, которые невозможно измерить в цифрах.

Разных слов



сение

Таблица 1. N-функция для 37 пьес Шекспира (общий объем 887 065 сл

Разных слов	Прирост	Разных слов	Всего слов	Пьеса
2530		2530	16 186	Comedy of Errors
5265	2735	4098	26 799	Henry VI part 2
6637	1372	3602	25 901	Henry VI part 3
7894	1257	3876	22 849	Henry VI part 1
8993	1099	4089	31 419	Richard III
9915	922	3268	22 115	Taming of the Shre
10 632	717	3425	21 714	Titus Andronicus
11 378	746	3575	21 769	King John
12 348	970	3758	23 017	Loves Labours Lost
13 050	702	3706	25 875	Romeo and Juliet
13 414	364	2732	18 231	Two Gentlemen of
13 924	510	3000	17 187	Midsummer Nights
14 426	502	3673	23 887	Richard II
14 911	485	3275	22 174	Merchant of Venice
15 558	647	3851	26 134	Henry IV part 1
16 206	648	4119	27 952	Henry IV part 2
17 170	964	4539	27 542	Henry V

17 459	289	2971	22 546	Much Ado About N
17 833	374	3264	22 809	As You Like It
18 112	279	2880	20 843	Julius Caesar
18 542	430	3116	21 423	Twelfth Night
19 315	773	4720	32 204	Hamlet
19 805	490	3250	23 752	Merry Wives of Wi
20 457	652	4258	27 580	Troiles and Cressid
20 853	396	3521	24 351	All's Well That Enc
21 183	330	3350	23 136	Measure for Measu
21 579	396	3798	27 927	Othello
22 063	484	4171	27 797	King Lear
22 401	338	3349	18 225	Macbeth
22 877	476	3975	26 948	Antony and Cleopa
23 315	438	4057	29 238	Coriolanus
23 573	258	3330	19 623	Timon of Athens
23 852	279	3302	19 546	Pericles
24 228	376	4282	28 962	Cymbeline
24 606	378	3908	25 979	Winter's Tale
24 845	239	3202	17 464	The Tempest
25 099	254	3666	25 961	Henry VIII

ание: В первом столбце общее число словоформ во всех предыдущих пьесах до д
- число разных словоформ: именно по этому столбцу построен график N-функ

V

Воспоминания

Метафизика добра

О Валентине Берестове

1

Валентин Берестов так объяснял эволюцию любовной лирики за последние 200 лет. Сначала говорили: «Я помню чудное мгновение, передо мной явилась ты». Потом наоборот: «Я помню чудное мгновение, перед тобой явился я!». А теперь поэту вообще никто не нужен, он пишет: «Я помню чудное мгновение: перед Собой явился Я».

В этой притче – ключ к пониманию стихов самого Берестова. Всякий эгоцентризм был для него неприемлем, в том числе поэтический. Но в том-то и беда, что без известного эгоцентризма – без всяких безумных страстей, стыдных тайн, грехов – поэзии, по крайней мере романтической поэзии, не бывает. А он был слишком совестлив, слишком хорошо воспитан, чтобы предаваться крайностям, чтобы обнажаться-заголяться на людях.

Что же ему оставалось, как не классицизм с его отодвинутым «эго», как не путь древних греков с их общественной, учительской нотой, гармонией «я» и «мы», мудростью и лаконичностью? Недаром античный жанр эпиграммы так процвел в стихах Берестова.

«Пусть победит добро!» – сказал бандит.

Дурак добавил: «Разум победит!»

1991

Лозунги

2

Берестов говорил, ссылаясь на Паскаля (я не проверял цитаты): «Будем мыслить логично: в этом основа всякой нравственности». Завет, который я навсегда запомнил и чту – в меру слабых сил.

О религии с Валентином Дмитриевичем мы, сколько помню, никогда напрямую не говорили. Но всякий раз, проходя по касательной к этой теме, чувствовали, что понимаем дело примерно одинаково. Я убедился в этом, когда в двухтомнике, вышедшем через несколько дней после его смерти, прочел отрывки из его старого дневника 1945 г.:

Конец марта... Новодевичий... Небо в амбразурах, ручки, сосульки. Дощечки, пущенные на дрова, дымки из труб, раскрытое окно, в нем военный в ушанке. Над дверях у входа «Богословско-пастырские курсы». Рядом – «Красный уголок НДМ». Плита, надпись: «Аз есмь воскресение, веруяй в Меня еще и умрет – оживет и веруяй в меня не умрет вовеки».

Памятники. Дети кидают в них снежками с крыш, грядки, старушки стоят... Мысленно я отвечаю воображаемому старцу, верю ли я в Бога. «Не знаю. Верить в Бога надо, чтобы быть счастливым и хорошим. Я чувствую себя таким. Значит, я верю, верю в бесконечность, в то, что приходит весна, что есть счастье, богатство мира...»

В этих строках 16-летнего Вали уже присутствует то самое целомудрие мысли, которому он, мне кажется, не изменил до конца своей жизни. Не знаю. Быть может. Я так чувствую.

3

В стихах Берестова есть метафизика добра – более глубокая, чем метафизика зла, и бесконечно более разнообразная.

Один лишь раз, и то в начале детства,
Мой дядя, тот, погибший на войне,
К нам заезжал. Но до сих пор вглядеться
Могу в его глаза. Они во мне.

Все остальное – облик и слова –
Забыто. Но еще, припоминаю,
Была трава. Нездешняя трава.
Высокая и тонкая. Лесная.

Должно быть, в лес (он на краю земли
Был для меня) занес меня мой дядя,
И там мы на поляне прилегли,
Счастливые, в глаза друг другу глядя.

И я заметил нити на белках,
И складки век, и редкие ресницы,
И два зрачка, две точки-зеницы
В двух серых и лучащихся зрачках.

И то, как сам я отразился в них,
И то, как их застала поволока
И шевельнулись веки... Только миг
Запомнил я. Одно мгновенье ока.

«Нездешняя трава» – это, конечно, воспоминание о рае. Детство – ангельское состояние, как и любовь, все равно – двух взрослых или взрослого и ребенка. Взгляд любимого – окно, сквозь которое видны небеса и Бог. Но область лиризма в стихотворении выходит за рамки привычных в поэзии тем. Тут не традиционные «Он и Она» или «Мать и Дитя». Смотрят в глаза друг другу дядя-солдат, уходящий на войну, и остающийся жить мальчик. И между ними происходит то же самое безмолвное таинство – прощание, благословение.

4

Детство – ядро берестовской вселенной. И не только потому, что он прославился как детский поэт и замечательно умел общаться с детьми, с детской аудиторией. Он написал большую работу «Ранняя любовь Пушкина», оттолкнувшись от легкомысленной фразы Юрия Лотмана о Пушкине как о «человеке без детства», который якобы «вычеркнул» этот период из своей жизни. В статье «Три эпохи развития человека», анализируя автобиографическую трилогию Льва Толстого, он пишет об этих трех возрастах взросления: в детстве человеку свойственно любить и верить, в отрочестве – мыслить и философствовать, а в юности – наслаждаться жизнью и миром. Иначе говоря, в первом классе человек – романтик и влюбленный, в 10–12 лет он философ и ученый, а в 15 уже гедонист, гуляка праздный. Как нетривиально и как верно!

Подходя ко всему историософски, Берестов применял метафоры человеческих возрастов к миру в целом («нынешний мир – подросток со всеми его пороками, в частности со склонностью подглядывать в щелку»), а развитие ребенка, наоборот, видел сквозь призму истории человечества («Легла на перекрестке / Таинственная грань. / Подросток шлет подростку / Воинственную брань»). Он понимал все возрасты; но по своему

собственному складу был ближе к малышне. «Невинная веселость и беспредельная потребность любви» – таковы, по Толстому, характерные особенности детства – и в то же самое время высшие человеческие добродетели.

Из стихов и из его собственных воспоминаний известно, что Берестову повезло. У него были любящие родители, добрые бабушки и дедушки. «Любили тебя без особых причин: / За то, что ты – внук, за то, что ты – сын, / За то, что малыш, / За то, что растешь, / За то, что на маму и папу похож».

И эта любовь до конца твоих дней
Останется тайной опорой твоей.

5

1 апреля 1998 г. Валентин Берестов выступал на славянском факультете Колумбийского университета в Нью-Йорке. В свой день рождения (это еще и день рождения Корнея Чуковского, но об этом позже), в 70-летие. Он рассказывал о «спрятанном стихотворении Пушкина» – одном из его последних стихотворений 1836 г., замаскированном под народную песню.

Как за церковью за немецкою
Добрый молодец Богу молится.
Как не дай Боже хорошу жену,
Хорошу жену в честной пир зовут,
Меня, молодца, не примолвили.
Хорошу жену в новы саночки,
Меня, молодца, на запяточки.
Хорошу жену на широкий двор,
Меня, молодца, за воротички.

Догадку о том, что это не народная песня, а стихи самого Пушкина, высказал еще первый биограф, поэт Анненков 150 лет назад, но доказал это – всесторонне и убедительно – Берестов. Первым делом, с чего бы это в Михайловском или на ярмарке в Святых Горах стали петь песню о «немецкой» (иноверческой) церкви? А Пушкин жил в Петербурге на Мойке именно за «немецкой», т. е. лютеранской, церковью. И т. д., и т. п. – целая цепь логичных доказательств. Профессор Борис Гаспаров, лингвист и литературовед тартуской школы, по характеру скорее скептик, чем легковер, после лекции сказал: «Вы меня абсолютно убедили». Как убедил Берестов в свое время Сергея Бонди и других

видных пушкинистов. То, что стихотворение «Как за церковью за немецкою» до сих пор отсутствует в собраниях пушкинских сочинений, среди стихов 1836 г., обедняет его позднюю лирику и, мне кажется, объяснимо лишь косностью редакторов, которые считают факт введенным в научный оборот, только лишь он: 1) изложен скучным научным языком 2) держателем ученой степени 3) в малотиражном научном журнале. Ни по одному из этих трех критериев Берестов «не проходит». Особенно – по критерию скучности. Колумбийские аспиранты слушали его разинув рот, а после лекции говорили: «Мы в первый раз поняли, каким интересным делом (т. е. литературоведением) занимаемся!»

Лекция началась совсем не академично. На стол был водружен магнитофон, и голос докладчика зажигательно исполнил цыганскую песню: Берестов гордился своим прорезавшимся на седьмом десятке талантом шансонье, которым он уже успел блеснуть в передаче «В нашу гавань заходили корабли». Эпилогом к лекции тоже была песня – собственная берестовская песня про эвакуацию, вокзальный кипятилок, военные эшелоны, идущие на запад: «С милым домом разлученные...» Он умер через две недели после возвращения из Америки. Ни там, ни здесь не берегся – выступал, ездил, попевал всюду по первому зову, несмотря на давнюю болезнь сердца. Не жаловался никогда. Вообще мужественно относился к болезням, по-солдатски.

6

Пушкин тоже начинал с классицизма. В лице он подражал французам, напяливая на себя напудренный парик старика: «Уж я не тот любовник страстный, / Кому дивился прежде свет: / Моя весна и лето красно / Навек прошли...» Берестов иногда представлялся мне таким же мудрым маленьким старичком в лицейской форме. И иногда наоборот – добродушным аббатом в широкой рясе, никогда не теряющим бодрости и веселого расположения духа.

У каждого человека есть в жизни такая отцовская фигура, вроде старого дуба, в чьей тени чувствуешь себя деревцем той же породы (редко это бывает родной отец). Валентин Берестов был для меня таким «патриархом лесов». Его еще отроческое знакомство с Ахматовой и Пастернаком, дружба с Чуковским и Маршакom усугубляли это ощущение укорененности и раскидистости. Даже тогда, когда он, бывало, читал мне свое новое стихотворение и я четко понимал, что это, увы, не первый класс, мое безграничное уважение нисколько не страдало (я сам страдал за него, но это другое дело, и любви не помеха).

Однажды в конце длинного телефонного разговора он предложил мне перейти на ты и по имени. К тому времени нашему знакомству было уже лет 15 и разница в возрасте сгладилась. Я стал звать его Валей, но на ты перейти не решился. Глупая щепетильность, непростительная! Теперь-то, годы спустя, я это понимаю, сам побывав (и не раз) в сходной ситуации. И мне до сих пор стыдно.

Сказал. Забыл. Прошли года. И все ж
Он колетса, проклятый этот еж!

В. Берестов

7

Перечитываю воспоминания Берестова во втором томе его избранного – какие же они мудрые, добрые, талантливые! Впрочем, это едва ли не одно и то же. Начитавшись за последние годы всяческих мемуаров, я понял, что благодарность и есть главный талант мемуариста. И это не парадокс, а техническое условие. Благодарность лучше помнит и глубже понимает. Обида фантазирует, падает в раж и плодит химеры. То же самое зависть и ревность. Мораль: если вы хотите знать правду, не читайте злых воспоминаний.

Тоскую по Берестову. Отсюда и эти куцые заметки в канун его дня рождения. Мне скажут: дата не круглая – 76 лет. И фигура не первой величины. Что ответить? Есть разные солнца в галактике, одни крупнее других в тысячи и миллионы раз. Но все они сделаны из одной лучистой смеси. Берестов для меня состоял и состоит из того же солнечного вещества, что и Пушкин. Я знаю, что так же чувствуют многие и многие, знавшие Валентина Дмитриевича.

2004

Один за всех

О Вильгельме Левике

Эти вопли титанов, их боль, их усилья,
Богохульства, проклятья, восторги, мольбы –
Дивный опиум духа, дающий нам крылья,
Перекличка сердец в лабиринтах судьбы.

Ш. Бодлер. Маяки

1

Как известно, у Вильгельма Левика было два дела в жизни – живопись и перевод. Одно его чуть не погубило, а другое спасло. Это он сам рассказывал нам, своим студийцам, не на занятиях, а на каких-то посиделках, какие у нас устраивались нередко.

Дело было во время войны. Командира беспокоили немецкие пушки, бившие по расположению его батальона. Место было равнинное, но на нашей стороне росло высокое дерево – кажется, береза. И вот командир вызывает рядового Левика, про которого он знал, что тот учился на художника, дает ему планшет, карандаш и задание: залезть на березу и срисовать позиции вражеских батарей. А у немцев, между прочим, с той стороны работали не только пушки, но и опытный снайпер. Конечно, чужак, лезущий на одинокую березу, представлял бы для него идеальную цель. Но приказ есть приказ – его не обсуждают. Левик надевает на шею планшет и, стараясь кое-как укрыться за ствол, лезет на эту березу.

И вдруг, не успевает он подняться на три метра над землей, как рядом с деревом тормозит легковой «виллис», из него выскакивает молодой лейтенант и кричит: «Рядовой Левик, срочно в штаб полка!». Сажают в машину и везут в штаб. Оказывается, там внезапно понадобился человек с отличным знанием немецкого языка и кто-то вспомнил про солдата по имени Вильгельм. Три дня Левик переводил добытые разведкой важные документы,

а на четвертый вернулся обратно, в распоряжение батальона. Выяснилось, что за это время снайпер уложил насмерть не то двух, не то трех наших бойцов, пытавшихся срисовать немецкие позиции, и командир, как он ни был упрям, на этом успокоился и больше никого на проклятую березу не посылал.

Вся эта история целиком попала в рассказ Ирины Муравьевой «Кудрявый лейтенант», написанный через десять лет после смерти Левика и посвященный его памяти. Ирина тоже была в нашей студии, ходила на все занятия, участвовала в обсуждениях, но переводчицы из нее не получилось, зато получился очень хороший прозаик. Она лишь добавила пролог и эпилог. В начале – сцену разлуки (разрыва) в мастерской художника: женщину, сидящую на стуле, опустив голову и глотая слезы, ее вздрагивающие кудряшки, досаду и угрызения совести мужчины – все это без подробностей, смутно, как во сне или давнем воспоминании. И эпилог, уже после победы, когда художник узнает от общих знакомых, что его бывшая возлюбленная умерла в эвакуации. Ему называют год и месяц, и он осознает, что по времени это как раз совпадает с тем случаем смертельного задания и неожиданного, как бы *ex machina*, спасения. Ему вдруг вспоминается то, на что тогда, с радости и с перепугу, он не обратил внимания: необыкновенная молодость лейтенантика, прибывшего из штаба, его тонкая, почти девичья фигура и выбивавшиеся из-под фуражки кудрявые волосы.

Вот и все. У меня нет под рукой книги, пересказываю, как запомнилось с тех пор, когда прочел его еще в рукописи, до публикации. Немного мистики и сверхъестественного, подмешанных в трезвую, реалистическую палитру жизни, к которой всегда тяготел стиль Левика.

Я же говорю: он был живописцем. Наверное, это помогло ему так великолепно перевести стихотворение «Маяки» Шарля Бодлера (который, кстати говоря, был прекрасным художественным критиком), стихотворение, в котором слово поэта соперничает с кистью художника:

Рубенс, море забвенья, бродилище плоти,
Лени сад, где в безлюбых сплетениях тел,
Как воде в половодье, как бурям в полете,
Бытству жизни никем не поставлен предел.

Леонардо да Винчи – в бескрайности зыбкой
Морок тусклых зеркал, где, сквозь дымку видны,
Серафимы загадочной манят улыбкой
В царство сосен, во льды небывалой страны.

Рембрандт, скорбная, полная стонов больница,
Черный крест, почернелые стены и свод,
И внезапным лучом освещенные лица
Тех, кто молится небу среди нечистот...

Галерея впечатляющих образов, подводящая к строфе про «перекличку сердец в лабиринтах судьбы» (см. эпиграф) – и мощной коде:

То пароль, повторяемый цепью дозорных,
То приказ по шеренге безвестных бойцов,
То сигнальные вспышки на крепостях горных,
Маяки для застигнутых бурей пловцов.

И свидетельства, Боже, нет высшего в мире,
Что достоинство смертного мы отстоим,
Чем прибой, что в веках нарастает все шире,
Разбиваясь о вечность пред ликом твоим.

Левик тоже был участником этого всемирного заговора искусства, одним из его «безвестных бойцов». Недаром при всей его интеллигентности и вальяжности в нем всегда чудилось что-то от отставного солдата, от того самого «служилого», разгуливающего по русским и европейским сказкам, – храброго, лукавого и неунывающего: раз-два, горе не беда!

2

Ничего, кроме жалости, не могут вызвать попытки принизить левиковские переводы из Бодлера (в частности, «Альбатроса»), рассуждая о них сверху вниз, через губу, – что, кажется, сделалось «высокой модой» нынешней критики. Недавно на одном из поэтического сайтов я прочел воистину *cri du coeur* читателя: «И что мы видим – в том же инете и в книжном магазине? А видим мы, как новое племя переводчиков повсюду вытесняет наших кумиров физически, не даря и близко того уровня духовности и мастерства, который был у старых мастеров. И при чем тут Время, якобы строгий и справедливый судья? Дело ведь простое: новые издатели, рынок, новый “блат” и новая “взыскательность”...»

Впрочем, «Альбатрос» Бодлера–Левика, слава Богу, может ответить сам за себя. Классика есть классика:

Временами хандра заедает матросов,
И они ради праздной забавы тогда
Ловят птиц океана, больших альбатросов,
Провожающих в бурной дороге суда.

Грубо кинут на палубу, жертва насилья,
Опозоренный царь высоты голубой,
Опустив исполинские белые крылья,
Он, как весла, их тяжело влачит за собой.

Лишь недавно прекрасный, взвивавшийся к тучам,
Стал таким он бессильным, нелепым, смешным!
Тот дымит ему в клюв табачищем вонючим,
Тот, глумясь, ковыляет вприпрыжку за ним.

Так, поэт, ты паришь над грозой в урагане,
Недоступный для стрел, непокорный судьбе,
Но ходить по земле среди свиста и брани
Исполинские крылья мешают тебе.

Корней Чуковский в «Высоком искусстве» писал: «Сколько было переводов “Альбатроса” на русский язык! Но рядом с левиковским все они представляются нам безнадежно неверными именно потому, что в них не чувствуется того сердцебиения любви, которое слышится здесь в каждой строке и без которого искусство не искусство». Добавлю к словам Корнея Ивановича: не только любовь, но и мастерство, и темперамент (которого в магазине не купишь), и та самая «перекличка сердец». Не случайно вторая строфа ясно перекликается с тютчевским:

Ах, если бы живые крылья
Души, парящей над толпой,
Ее спасали от насилья
Бессмертной пошлости людской!

Но довольно – о том, что «бессмертно». Будем говорить лишь о том, что долговечно, как это и пристало в разговоре об искусстве (*ars longa*). Я не представляю себе, чтобы кто-то в обозримом будущем перевел лучше вот это: «Мари-ленивица! Пора вставать с постели!» (П. Ронсар), или это: «Я не люблю двора, но в Риме я придворный...» (Дю Белле), или «Попойки в кабаках, любовь на тротуарах...» (Верлен), или «Старушек» Бодлера: «Что вас ждет, о восьмидесятилетние Евы, / На которых свой коготь

испробовал Бог!», или «Жаворонка» Шелли, или «Как привезли добрую весть из Гента в Ахен» Браунинга... Ясно, что этот список можно продолжать на несколько страниц. А мы ведь даже не коснулись поэм: «Сказания о Старом Мореходе» Кольриджа, «Чайльд-Гарольда» и «Беппо» Байрона, не коснулись немецкой поэзии, которую Левик так любил: «Порука» Шиллера, «Западно-восточный диван» Гёте, лирика Гейне.

Кстати сказать, мне не совсем ясно, чем так привлекала Левика поэма Гейне «Германия», почему он знал ее чуть не наизусть и перерабатывал от издания к изданию. Такие эпического масштаба сатиры оставляют меня равнодушным. Видно, что-то изменилось в духе времени. Переводила же Татьяна Гнедич в тюрьме без книги «Дон Жуана», помня по-английски всю первую главу. Да и мое поколение худо-бедно знало на память хотя бы десяток-другой строф «Евгения Онегина»; а иные – и это была не редкость! – могли прочитать «из головы» всю поэму целиком. (Интересно, а нынешние школьники так же ли читают «Онегина»?)

Но зато «Иегуда Бен Галеви» в переводе Левика – чудо и прелесть! Хотя вещь тоже не короткая, маленькая поэма, сплав лирики и игры, настоящего пафоса и грустной, нежной иронии.

Переводческое наследие Вильгельма Левика неохватно глазом. И, конечно, все не может быть на одном уровне. Бывали случаи, когда его талант уступал другому, высшего порядка таланту. «Гибель Сеннахериба» из «Еврейских мелодий» Байрона, конечно, проигрывает версии А.К. Толстого («Ассирияне шли, как на стадо волки...»); да кто же устоит перед Алексеем Константиновичем, кто когда-либо превзойдет его «Гладиатора» Гейне («Довольно! Пора мне забыть этот вздор...») или «Коринфскую невесту» Гёте? Случалось Левiku начисто проигрывать Пастернаку: «Стансы к Августе» Байрона, «Искусство поэзии» Верлена, и даже, хоть это менее очевидно, Бунину – сонет «Аккерманские степи» Мицкевича. Это нужно сказать ради объективности, отводя другие, несправедливые обвинения. Но на несколько проигравшей могучим соперникам сколько же у него переводческих побед!

Левика иногда упрекали в гладкописи. Это мне приводит на память фразу, которую любил повторять Дега: *«Гладко, как хорошая живопись»*. Ее вспоминает Поль Валери в своих знаменитых «Тетрадах» – и продолжает так:

Выражение, которое комментировать трудно. Отлично его понимаешь, стоя перед одним из прекрасных рафаэлевских портретов. *Божественная гладкость*: никакого иллюзионизма; ни жирности, ни густоты, ни застывших бликов; никаких напряженных контрастов. Я говорю себе, что

совершенства достигает лишь тот, кто отказывается от всяческих средств, ведущих к сознательной утрировке.

Маньеризм, утрировка чужды гармоническому стилю Левика. Вот почему он так преуспел, в частности, в переводе Бодлера, чья поэтика (при ошеломляющей новизне содержания) по стилю своему строго классична, даже академична. А ведь переводили его и так, например: «О Рубенс, – страстная подушка бредных нег...» (Вяч. Иванов), за такой «выразительностью» Левик не гонялся. Ему хватало тех богатейших средств языка и просодии, которыми он владел. Пушкин, Баратынский и Тютчев были им впитаны с детства. К этому добавились знание Серебряного века, чтение в оригинале европейской классики – немецкой, французской, английской. Стилль Левика универсален: пафос, героика, сатира, любовная лирика, парнасская пышность и фольклорная простота – всё ему было подвластно. В романтизме он, как и Гумилев, умел ценить тайную примесь иронии. Это касается, конечно, не только Гейне.

3

В переводческий семинар Левика я пришел в 1977 г. или около того. Мы занимались в разных местах, в том числе в Доме литераторов, но ярче всего в память мне врезался огромный сводчатый подвал Литмузея на Петровке – и то, как Вильгельм Вениаминович медленно спускался к нам сверху по крутой лестнице. Он как раз ушиб колено и несколько недель ходил прихрамывая, с палкой, изредка морщась от боли, но неизменно сохраняя на лице обычную свою доброжелательную улыбку.

Ахматова, кажется, говорила Гумилеву: «Коля, когда я начну пасти народы, пожалуйста, прикончи меня». С удивлением вспоминаю, что никто в семинаре не чувствовал себя «пасомым». Мы встречались и сразу начинали читать друг другу свои переводы, а потом критиковать друг друга, кто как умел и понимал. В общем, резвились, скакали и бодались; а пастух, т. е. Левик, сидел где-то с краю, любовался пасторальной картинкой и, как Лель, наигрывал что-то неслышно на своей невидимой свирели.

В полемику он вступал в крайнем случае и только тогда, когда народ сам обращался к его третейскому суду. Но и тут умудрялся никого не задеть. «Интересно, а что там в оригинале?» – спрашивал он, ловко уклоняясь от чести стать решающей гирикой. Мы, как в речку, лезли в оригинал – и прохладные воды первоисточника остужали страсти... Так что я просто-напросто

зубоскалил, когда в юбилейной оде, сочиненной вскладчину, писал про нашего мэтра:

Он сдвинет брови – все молчат,
Он улыбнется – все хохочут,
В оригинал вонзит свой взгляд –
И все оригинала хочут.

В том-то и шутка, что ничего авторитарного в нем не было.

Спустя год или два у меня возникла идея издать стихи Китса и Шелли в Поэтической библиотеке школьника Детгиза. В то время издательств, где печаталась зарубежная поэзия, было меньше, чем пальцев на одной руке. Заведующую иностранной редакцией Н.С. Дроздову я как-то убедил, но ей предстояло еще пробить идею через «высшие инстанции», а для этого, как она мне объяснила, требовалось известное имя, проще сказать, «свадебный генерал». – Может быть, Левик? – осенило меня. – Отлично! – ответила заведующая.

Я пошел к Левику и объяснил, что всю рутинную работу (составление, комментарии и прочее) сделаю сам, а его участие будет самым минимальным – разве что он захочет перевести что-нибудь новенькое из Шелли. На это Вильгельм Вениаминович с готовностью согласился. За основу я взял лучшие переводы Бальмонта из дореволюционного трехтомника, подборку Пастернака 1944 г. с «Одой Западному Ветру» и ряд переводов Константина Чемена, питерского энтузиаста-инженера, издавшего своей томик Шелли в 1970-х годах: его работа оказалась сделана отнюдь не на любительском уровне. Вместе с заново переведенной В. Левиком полудюжиной стихотворений и россыпью отдельных вещей разных переводчиков (В. Микушевича, А. Спаль и других) получилась, по-моему, хорошая, представительная подборка.

А вот в случае с сонетами Китса вышел спор. У Левики был свой перевод знаменитого сонета «Bright Star», а мне больше нравился вариант Олега Чухонцева. Помню, Вильгельм Вениаминович с некоторым удивлением выслушал мои пылкие похвалы чухонцевскому переводу и нелицеприятную критику своего. Он даже принял кое-что из этой критики и на ходу поменял один эпитет на другой, но в целом продолжал считать свой перевод лучше. Тем не менее я поместил перевод Чухонцева в основном тексте, а Левику – в примечаниях. Он спорить не стал; но на каком-то более позднем этапе, когда с книгой работал уже издательский редактор, я обнаружил, что картина поменялась на обратную и чухонцевский перевод откочевал в примечания: видно, Левик тихонечко и деликатно нажал. Тут уже я спорить

не стал: в конце концов, свою точку зрения я честно изложил, а настаивать на ней у меня не было морального права, раз мы оба на равных считались составителями.

Любопытно, что этот случай «непочтительности к старшему» нисколько не повлиял на наши отношения; мне даже кажется, что после этого Вильгельм Вениаминович стал относиться ко мне даже лучше, чем прежде. Через год он передал мне свой поэтический семинар в Некрасовской библиотеке (щедро расхвалив перед милой Аллой Александровной, библиотечным куратором семинара). Так я – с легкой руки Левика – в первый раз в жизни сделался «начальником» и руководил некрасовским семинаром еще лет восемь, примерно до 1990 г., когда *all changed, changed utterly*.

4

Но в чем же там было дело с сонетом? Я позволю себе остановиться на этом, потому что случай мне кажется поучительным. Обращаясь к звезде, бессонно бдящей над миром, поэт восклицает, что хотел бы так же бодрствовать всю ночь, храня сон своей любимой. В переводе Чухонцева: «Чтоб неусыпно слышать над собой / Ее дыханья шелест тополиный / И в этом милом шелесте ночном / Жить вечно – иль забыться вечным сном».

Интересно, что в оригинале никаких деревьев нет (они, может быть, приехали из лермонтовского: «надо мной чтоб, вечно зеленея...») Зато у переводчика гениально передана экзальтация любви – невозможной, несбыточной, уводящей в смерть, неотличимую от блаженства. Той любви, которая, как сказано в «Оде Греческой вазе», «намного выше живой человеческой страсти» (*All breathing human passion far above*): именно поэтому в заключительных строках сонета речь автора – страстная, задыхающаяся (слово *still* повторяется четыре раза, слово *ever* – трижды!), а дыхание любимой – ровное, почти как колыхание морских волн (*fall and swell*), остужающее.

No – yet **still** steadfast, **still** unchangeable,
Pillow'd upon my fair love's ripening breast,
To feel **for** ever its soft fall and swell,
Awake **for** ever in a sweet unrest,
Still, still to hear her tender-taken breath,
And so live ever – or else swoon to death.

И в сонете, и в оде происходит одно и то же: влюбленный тянется к любимой, а она ускользает, превращаясь в вазу или

в дерево. «Чтоб неумолчно слышать над собой / Ее дыханья шелест тополиный...» Так Дафна под руками Аполлона обернулась прохладно шелестящим лавром.

У Левики, увы, совершенно отсутствует этот мотив, все превращено в более или менее обычный любовный ноктюрн:

Нет, неизменным, вечным быть хочу,
Чтобы ловить любимых уст дыханье
И чувствовать, припав к ее плечу,
Полурасцветшей груди трепетанье,
И в тишине, забыв покой для нег,
Жить без конца – или уснуть навек.

На мой взгляд, и «груди трепетанье», и «забыв покой для нег» звучат неверно, даже фальшиво. Здесь мы ощущаем границы владений Левики-переводчика. Он все-таки слишком преданный натуре художник, чуждый бесплотной мистики и выпренней экзальтации. А у Китса в поздних сонетах и одах именно это: мистика и сакрализация мира – вопреки тому, что сам поэт был явным безбожником, даже вольтерьянцем. Вопреки или благодаря – трудно сказать, потому что религиозная энергия, изначально присущая всякой человеческой душе, у неверующего зачастую высвобождается чище и горячее, чем у добросовестного прихожанина церкви.

Это – то, что я видел уже тогда и соответственно полагал, что перевод Левики по всем статьям проигрывает переводу Чухонцева. Лишь со временем я увидел и другое: то, чему можно поучиться у Вильгельма Вениаминовича и на этом сонете. Сравните первые два катрена:

О, быть и мне бы, яркая звезда,
Таким же неизменным и счастливым,
Но не аскетом в подвиге труда,
Следящим за приливом и отливом
В обряде омовения Земли
Или смотрящим на седые складки
Помолодевших гор в канун зимы
И на снега в просторном беспорядке...
О. Чухонцев

О, если б вечным быть, как ты, Звезда!
Но не сиять в величье одиноком,
Над бездной ночи бодрствуя всегда,
На Землю глядя равнодушным оком –
Вершат ли воды свой святой обряд,

Брегам людским даруя очищение,
Иль надевают зимний свой наряд
Гора и дол в земном круговращенье...
В. Левик

Заметим, что в оригинале сонет Китса представляет собой одно предложение, гибкое и вьющееся. Чем ответит переводчик на этот вызов? У Чухонцева, если честно, все же заметны следы борения с английским синтаксисом: напряжение, оставшееся в самом начале: «О, быть и мне бы...» Русские стихи так не начинаются. Вариант Левика: «О, если б вечным быть, как ты, Звезда!» – вопросов не вызывает. За исключением, может быть, одного: куда делось слово «яркая»?

Оно опущено. Недостаток ли это перевода? На мой взгляд, нет. В том то и дело, что в русском слове «звезда» уже заключены и яркость, и мерцание – поэтому переводить английское *bright star* двумя русскими словами (разгоняя при этом два слога до пяти!) совершенно излишне. Между прочим, и *high ship** – по-русски просто «корабль», а не «высокий корабль»: в самом слове «корабль» уже заключена высота – в отличие от «судна». Решение Левика обойтись одним словом «Звезда» – с заглавной буквы, увеличивающей яркость, – представляется мне абсолютно логичным. (Заглавная буква оправдана еще и тем, что у Китса, по-видимому, имеется в виду Полярная звезда.)

Сравним теперь общую синтаксическую схему двух переводов. Чухонцев: «О быть и мне бы... но не аскетом... следящим за... или смотрящим на...» Левик: «О если б вечным быть... но не сиять... бодрствуя... глядя равнодушным оком... вершат ли... иль надевают...» Нельзя не признать, что причастия Чухонцева («следящим», «смотрящим») несколько прямолинейны и тяжеловаты для сонета, в то время как Левик виртуозно обходит их, используя естественный русский оборот – того же типа, что у Некрасова в хрестоматийном: «Глядит – хорошо ли метели / Лесные тропы занесли...».

Вот такому выстраиванию каркаса сонета, чтобы он стоял, не пошатываясь ни влево, ни вправо, и поучиться бы на этом примере, как у бывалого плотника – умению держать топор или ровно, по нитке, обстругивать бревно. Как ладно, словно играючи, выстроган этот сонет со всеми его сучками и извилинами! Мастерство все-таки есть мастерство. Притом что образы Чухонцева свежее и смелее: «помолодевшие горы», «снега в просторном бес-

* Словосочетание *high ship* встречается в одном из стихотворений Уоллеса Стивенса.

порядке», – не говоря уже о замечательно найденном конце с превращением дыхания в шелест листьев.

Может быть, я неправ, что отдал столько места такой не юбилейной теме: примеру неудачи или, скажем так, неполного успеха замечательного мастера и нашего с ним спора. Приходят на ум строки Гумилева:

Я помню древнюю молитву мастеров:

Храни нас, Господи, от тех учеников,

Которые хотят, чтоб наш убогий гений

Кощунственно искал все новых откровений.

Мне не хотелось быть причисленным к таким ученикам, которые ищут у своих учителей «ахиллесовы пятки». Просто я рассказываю то, что запомнилось из творческой стороны наших отношений.

5

Я слишком мало, всего несколько лет, знал Вильгельма Вениаминовича, чтобы рассуждать о том, почему такой талантливый человек совершенно не писал собственных стихов (кроме поздравительных). Верю в то, что каждый выбирает себе торбочку по плечу и по силам; а писание стихов при большевиках было, разумеется, фактором риска. Поэзия, как известно, «это – круто налившийся свист»*, а попробуй свистни во весь голос, например, в 1925 г. (когда Левику как раз исполнилось 18 лет) – или позже, когда уже вполне прояснился принцип новой власти: «свистунов – на мороз». Так Левик стал *хранителем кольца*, как и целый ряд других одаренных людей, успевших свистнуть или нет (тут разница в пять–десять лет играла роль), но поневоле замолчавших, ушедших в перевод. Он был свободен в обществе Ронсара, Гейне, Кольриджа... В конце концов, разве не сказано: «Отдавай-те кесарево кесарю, а Божие Богу»?

Не хотелось бы, чтобы читатель воспринял мои слова как апологию трусости или «теории малых дел»: подвиг остается подвигом, но не все рождены героями, и каждый случай – отдельный, особый. Жизнь пестра, она не делится на две части – черное и белое. В перевернутом мире одни быстро становились монстрами или хамелеонами. Другие в самые ужасные годы сохраняли образ и подобие. Мы, его «семинаристы», познакомились с Левиком

* Б. Пастернак «Определение поэзии».

много позже, уже в 70-е годы – во времена, как говорили, сравнительно вегетарианские. Но лицо человека сохраняет память о прожитой жизни. От Левика веяло порядочностью, мягким юмором, готовностью выслушать и помочь. Может быть, отчасти дело было в воспитанности (тогда я впервые понял, насколько это важная составная часть человека), – но не только. Естественную доброту ни с чем не спутаешь.

Каюсь, мне всегда не хватало внимательности к вещам и событиям, перед «богом деталей» я виноват. Совершенно не могу, например, описать кабинет Вильгельма Вениаминовича в их с Татьяной Васильевной квартире на углу нынешней Тверской-Ямской и нынешней улицы Чаянова (вот где нужна мемориальная доска!). Эпизоды, которые я помню, представляются мало-значительными или слишком личными. Подробности наших семинарских встреч – темы, стихи, восторги и горести – вспоминаются вперемешку, тут и там зияют пятна «как бы от пролитых кислот». Увы, таков закон времени. Долговечней памяти – медь, долговечней меди – стих.

О жизненном пути нашего учителя я, к сожалению, знаю очень мало. Только самые общие вещи: родился в Киеве, в детстве проявил разностороннюю одаренность, переехал в Москву, учился живописи во Вхутемасе, стал переводчиком. Но, может быть, Левик как раз и принадлежал к тем «людям без биографии» (лучший пример – М.Л. Гаспаров), истинной биографией которых служат их труды, а ее узлами – переход от одной задачи к другой? Такие люди работают без отдыха и передышки, словно отбатывая свой дар – то, что им дано свыше.

Если это так, то я был свидетелем двух значительных вех в жизни Вильгельма Вениаминовича: сначала, когда ему «разрешили» авторский однотомник Гейне и он со всем жаром любви вернулся к первому увлечению юности, а потом – когда Гейне был издан и Левик с тем же пылом отдался переводу «Западно-восточного дивана» Гёте, этой книги лирических признаний уже далеко не молодого поэта.

Вильгельма Левика порой называли академиком, парнасцем. Но учтем и время, когда он жил. В эпоху эфемерных явлений и мнимых величин не случайно возникает стремление к форме и осязаемости. Эстетическое кредо Левика – в переведенных им стихах Р. Альберти о живописи, о «самодовлеющих вещах» мира:

Ритм на земле и ритм на небосклоне,
закон контрастов и гармоний,
звучанье цвета, осязаемый вес,
вещественность земли, небес...

Те же законы контрастов и гармоний действуют и в поэтическом языке. Уверенное владение ими позволяло Левику с одинаковой легкостью двигать огромными массами поэм и изящными микроскопами сонетов. Отзывчивость души – с одинаковым увлечением переводить героику и юмор.

Юность кончена. Приходит
Дерзкой зрелости пора,
И рука смелее бродит
Вдоль прелестного бедра.

Не одна, вспыхнув сначала,
Мне сдавалась, ослабев.
Лесть и дерзость побеждала
Ложный стыд и милый гнев.

Но в блаженствах наслажденья
Прелесть чувства умерла.
Где вы, сладкие томленья,
Робость юного осла?

Г. Гейне

Живой памяти Вильгельма Вениаминовича Левика, великого мастера русского стиха, знатока мировой поэзии, влюбленного в красоту мира художника и в то же время – добродушного, обходительного и смешливого человека – я посвящаю эти слишком разрозненные, неумелые страницы.

2007

«Не англы, но ангелы суть...»

О Наталье Трауберг

О Наталье Трауберг, я уверен, будут писать многие. Вот и моя денежка в общую копилку памяти. Заранее каюсь, запомнилось мне немного – но ярко. Каждое общение с ней становилось главным музыкальным акцентом дня, стоило только услышать ее голос, ее речи, обещающие – сегодня и всегда – какую-то неприменную радость.

Познакомились мы с Натальей Леонидовной в середине 80-х годов. Все началось с просьбы перевести поэтические тексты из романов Честертона и других вещей, которые она готовила к печати. В частности, я перевел вступление к роману «Человек, который был Четвергом», кое-что из «Перелетного кабака» (песня Квудля). Мы изредка встречались и подолгу, порой часами, болтали по телефону. Это были восторг и упоение! От нее я впервые услышал рассказ о папе Григории Великом (VI–VII вв.), который заметил на невольничьем рынке двух красивых светловолосых мальчиков-англичан и спросил, откуда они. Ему ответили, что это англы. «Не англы, но ангелы суть», – молвил папа. Наталья Леонидовна (впрочем, она сразу попросила меня звать ее Наташей) очень любила эту легенду. Англичане ее умиляли. Ни о чем божественном мы никогда, сколько помнится, не говорили. Но какая-то святость всегда витала вокруг Наташи. Конечно, я видел и аскетизм ее, и упорное трудолюбие – она была главной добытчицей в семье, зарабатывая не только на детей, но и на внуков переводом романов с испанского, итальянского и английского. Услады ее были самые скромные – например, поесть в ресторане ЦДЛ жареной рыбы. Только раз нам с ней это реально удалось, но зато сколько раз мы обсуждали в мечтательном плане: мол, а не закатиться ли нам снова в ЦДЛ поесть той самой дивной рыбки? Рыба сия, конечно, молчаливо полагалась не простой, а символической; хотя Наташе было ведомо, что я атеист, но она так людей никогда не делила – на верующих и неверующих. В доме у ней в центре внимания всегда была кошка, почитавшаяся

как некий языческий божок. В обстановке квартиры я не запомнил ничего необычайного: просто, скромно донельзя; за исключением единственной роскоши – чудесного портрета на стене (кисти Валентины Ходасевич, племянницы поэта), с которого глядела 11-летняя Наташа, загорелая девочка с пронзительно синими глазами.

О чем мы с ней говорили? Два предмета очевидны: это ее любимцы Герберт Кит Честертон и Клайв С. Льюис, которых она так долго, неутомимо и самоотверженно переводила. Льюиса – не только знаменитые сказки о Нарнии, но роман «Мерзейшая мощь» и христианско-нравственные книги в разных жанрах. Все это она перевела еще до перестройки, когда Льюис фактически был под запретом, перевела не для печати, а для друзей. И хватило же охоты и сил – при такой нагрузке переводами ради хлеба насущного! То же самое с трактатами Честертона, остроумнейшего эссеиста, веселого поэта и строгого христианского мыслителя. Вот такая гремучая смесь всегда привлекала Н. Трауберг (как и меня; и это нас сближало). Кого из этих двоих писателей она любила больше? Не знаю, но она любила цитировать слова Сергея Аверинцева: «Честертон – серебряный, Льюис – золотой».

Часто Наташа рассказывала о друзьях своей молодости, особенно о круге ангlistов, с которым она тесно общалась: о Владимире Муравьеве, Владимире Скороденко, Андрее Сергееве. Слушать ее было увлекательно. Хотя почти все житейское, что упоминалось, – кто с кем развелся, кто на ком женился, – это у меня в одно ухо влетало, в другое вылетало, я такие вещи не умею запоминать, зато все профессиональные страсти и пристрастия меня жадно интересовали: то было время открытий, выхода за «красные флажки» идеологических запретов, бескорыстного увлечения новым, далеким-близким. Люди Наташиной молодости представляли мне окруженными ореолом романтики – не архивные юноши с книжной пылью на ушах, но смелые «геологи» от филологии, чьей Сибирью были литература Англии и Америки, еще неведомые у нас залежи поэзии и прозы.

Помню наш долгий разговор (в 1989 г.) об английском следе в русской истории – о Гите, дочери короля Гарольда, убитого при Гастингсе, которую выдали замуж за Владимира Мономаха. Мстислав, князь смоленский, был ее сыном. А внуки выросли совершенно удивительные: *Добродей-Евпраксия-Зоя*, супруга византийского вельможи Алексея Комнина (ее медицинский трактат «Мази» хранится в библиотеке Медичи во Флоренции); *Ксения*, замужем на половецким князем Брючиславом; *Малфрид*, королева норвежская; *Ингеборг*, замужем за принцем датским;

Евфросинья, королева венгерская, супруга короля Гезы II. И лишь одна из Мстиславен, выданная замуж за русского князя, владими́ро-волынского Ярослава Святополковича, была вскоре отослана мужем обратно в Киев. (На этом месте Наташа сделала замечание: «Как и я была отослана своим литовским князем».)

Тут и возникает вопрос: почему пять сестер-княжон, внучек Мономаха так прославились при дворах иноземных? Откуда сразу столько выдающихся русских женщин? Не от бабки ли Гиты Английской, которая пестовала дочерей своего старшего сына Мстислава и научила их разным колдовским штучкам? В Англии ведь все понемногу колдуют... И не оттого ли русский князь отослал жену назад к ее батюшке, что была она для него чересчур умна?

Вообще, разговоры бывали самые разнообразные, но всегда увлекательные и удивительные. Они охватывали и Москву, и Литву, и Англию, и сопредельные страны; множество людей и имен – и знакомых, и тех, которые я слышал впервые; настоящее время вперемишку с *passato prossimo* и *passato remote* (ближайшим прошлым и прошлым давно прошедшим). Наряду с серьезным – много забавного и курьезного. Так, я наткнулся в старом дневнике на двустиише, который Наташа сочинила в три года, когда мама чистила ей апельсин, а рядом были ее подружка Майя и кот:

Мама чистит и дает.

Я плюваю.

Майя.

Кот.

По-моему, Маяковский *отдыхает* (не в обиду ему будь сказано). Да и Блок: «Ночь, улица, фонарь, аптека...»

Наташа научила меня составлять круксы. Вообще-то *стих* значит крест, но в данном случае имелась с виду такая минимальная таблица (2X2), которую можно читать по горизонтали и по вертикали. Например, она предлагала мне такую задачу: даны *кот*, *конь* и *мышь*. Кого надо добавить, чтобы получился крукс? Ответ: надо добавить змею, тогда получится такой крукс:

Кот	Конь
Мышь	Змея

Здесь кот и мышь – лунные животные, а конь и змея – солярные (деление по столбцам). С другой стороны, кот и конь –

небесные, астральные, а мышь и змея – земные, хтонические (деление по строкам). Так я отвечал, а Наташа одобряла и хвалила.

Кстати, эти круксы мне пригодились потом, когда я сравнивал некоторые аспекты поэзии Уильяма Йейтса и Мандельштама. У Йейтса два византийских стихотворения: «Плавание в Византию» и «Византия», а у Мандельштама, на первый взгляд, одно: «Айя-София». Какое стихотворение надо добавить для симметрии? Я нашел второе византийское стихотворение Мандельштама: «Бежит волна – волной волне хребет ломая...» – и опубликовал статью об этом в «Известиях Академии наук». А с чего все началось? С внушенного мне Наташей стремления составить крукс, – который и в результате и получился:

<i>Йейтс</i> Плавание в Византию (1926)	<i>Мандельштам</i> Айя-София (1912)
<i>Йейтс</i> Византия (1930)	<i>Мандельштам</i> <Волны> (1936)

Здесь по горизонтали: в верхней строке – стихи солярные и статичные, в них доминируют стихии воздуха и огня, а из искусств – аполлонические: архитектура, мозаика; в нижней строке – стихи лунные и динамические, в них доминирует стихия воды, из искусств – дионисийские: война и музыка.

Наше общение сделалось реже после того, как я «научил» Наташу самостоятельно переводить вставные стихи в книгах, над которыми она работала. «Зачем от кого-то зависеть? – сказал я. – Попробуйте сами – у вас получится». С тех пор она так и стала делать. А потом я уехал на три года в Америку, затем вернулся, но жизнь моя сделалась кочевой и бродяжьей, мы стали редко видаться. Хотя однажды Наташа пригласила меня выступить перед студентами Богословского университета, в котором она преподавала, потом пристроила мои переводы из Донна в библейский журнал. В это время до меня и стало доходить, что Наталья Трауберг – не просто переводчик, а деятель христианской культуры, проповедник (она вела регулярные передачи по радио), почти что миссионер.

Но и в своей миссионерской ипостаси она осталась сама собой. Ничего такого, что обычно связывается со священством, монашеством – важности, степенности, самоуверенности, – в ней

от роду не было, и неоткуда было этому взяться. Ее христианство было, при всей ее начитанности, простым и домашним. Недаром в своей книге эссе «Просто жизнь» она несколько раз повторяет наставление литовского священника: «Главное – ставьте туфельки ровно». Мне кажется, что эпиграфом к так понимаемой, так прочувствованной религиозности могли бы быть слова Пушкина (из Ксенофана Колофонского): «Должно бессмертных молить, да сподобят нас чистой душою / Правду блюсти: ведь оно ж и легче».

Май 2009

VI

Отражения

Дрозд над Лох-Лайхом

Лирика древней Ирландии

Средневековая поэзия Ирландии во всем своем богатстве и многообразии была заново открыта во второй половине XIX в.; в следующем столетии появляются уже многочисленные стихотворные переложения. К читателю эта поэзия пришла в версиях Фрэнка О'Коннора, Роберта Грейвза и других англо-ирландских поэтов, что дает нам формальное основание отнести стихи, дошедшие из раннего Средневековья, к разделу «зарубежной поэзии XX века» и поместить их в один раздел с Йейтсом.

Все ирландские поэтические антологии начинаются с «Песни Амергина». Оно традиционно считается первым ирландским стихотворением. И хотя ученые, основываясь на лингвистическом анализе, это не подтверждают, разрушать ли красивую легенду на радость педантам? В средневековой «Книге завоеваний Ирландии» говорится, что *сыновья Миля* прибыли в эту страну, когда еще там обитали лишь злые духи, колдуньи и монстры. И был среди сыновей Миля певец Амергин. Когда корабль приблизился к появившемуся из вод изумрудному острову, Амергин встал на носу, простер руки и спел пророческую песнь – эту самую. Точнее, он спел по очереди две песни, в которых восхвалил сперва себя, а потом Ирландию – именно в таком порядке. Порядок, по-моему, логически оправданный; много ли стоит песнь неизвестного и бессильного певца? Но утвердив, как бы мы сейчас сказали, статус поэта во Вселенной, он тем самым возвысил и землю, которую воспел.

У Роберта Грейвза в «Белой Богине» есть переложение «Песни Амергина», которое мне чрезвычайно нравится; оно как бы освежило мое старое впечатление от текста, когда-то прочитанного в билингве Ричарда Мерфи «Ранняя ирландская лирика». Вот я и сделал свое собственное переложение, держась где-то посерединке между подстрочником и версией Грейвза.

«Дрозд над Лох-Лайхом» – восемь строчек, коротких, как трель дрозда. Это – маленький, но истинный перл в роскошном

наследии средневековой ирландской лирики, которую также называют иногда «монастырской лирикой», потому что авторы по большей части были монахами. Они разработали весьма изощренную систему стихосложения – силлабическую в своей основе и сложно зарифмованную. Особенно нелегко переводить короткие строки – в две или три стопы. В общем, в свисте этого дрозда мне слышался вызов: «А ты так смог бы?» Я попробовал.

«Монах в лесочке». Обратите внимание на сложную плетенку рифм. Как будто страница древней рукописи с кельтским узором, и в самом укромном месте этого узора – монах-переписчик, склонившийся к тетрадке. И тень от листьев гуляет по странице...

Стихотворение «Бенн Гулбайн» – пример весьма популярного в Ирландии начиная с XIII в. жанра *поэзии места*. Описание гор, долин и озер в ностальгическом и романтическом ключе, часто соединенное с жалобами изгнанника, – типическая черта кельтской бардической поэзии. В этом жанре написано восхваление Ойсином горы Бен-Балбен (кельтское название – Бенн Гулбайн), мощный силуэт которой доминирует над городом Слайго на западе Ирландии, в том краю, что часто называют страной Йейтса. Стихотворение о Бенн Гулбайне относится к так называемому циклу Финна. Воин и певец Ойсин (известный по книге стилизаций Макферсона как Оссиан) – сын Финна, унесенный волшебницей Ниав в Страну вечной молодости и вернувшийся в Ирландию через 300 лет. Многое изменилось за это время. Язычника Ойсина встречает святой Патрик, с которым певец беседует, с тоскою вспоминая старые героические времена.

«Суини восхваляет деревья Ирландии» – отрывок из средневековой повести в стихах и прозе «Бегство Суини». Проклятый монахом, король Суини (Свибне) превращается в странное существо – получеловека-полуптицу, он обречен блуждать без приюта, пока его грех не будет искуплен или отмолен. По-русски есть интересная книга Т. Михайловой «Суибне-гельт: зверь или демон, безумец или изгой» (2001), к которой приложен перевод саги (нерифмованный).

В заключение я хочу привести отрывок из эссе Шеймас Хини «Бог в дереве», посвященного средневековой ирландской поэзии. Поэт рассказывает о своем посещении древнего *оратория* – маленькой монастырской церкви в графстве Дерри.

Сложенная всухую из серого известняка, по величине она – не больше обычного штабеля торфа. Внутри, в каменном полумраке, мне захотелось пригнуться от тесноты и какого-то гнетущего чувства, опуститься на колени, как опускались поколения монахов, прося об искуплении грехов...

Но когда я покинул холодную каменную утробу молельни, снова вышел на солнце и увидел ослепительный блеск травы и моря, я ощутил такой внезапный подъем духа, такую непреодолимую жажду счастья, какие, должно быть, вновь и вновь испытывали монахи, пересекавшие этот порог за много веков до меня. Эта потребность восхваления, это ощущение мира как света, как озарения и есть сердцевина древнеирландской поэзии природы...

Из древнеирландской поэзии

ПЕСНЬ АМЕРГИНА

Я сохач – семи суков
Я родник – среди равнин
Я гроза – над глубиной
Я слеза – ночной травы
Я стервятник – на скале
Я репейник – на лугу
Я колдун – кто как не я
Создал солнце и луну?

Я копьё – что ищет кровь
Я прибой – чей страшен рев
Я кабан – великих битв
Я заря – багровых туч
Я глагол – правдивых уст
Я лосось – бурливых волн
Я дитя – кто как не я
Смотрит из-под мертвых глыб?

Я родитель – всех скорбей
Поглотитель – всех надежд
Похититель – всех быков
Победитель – всех сердец.

ДРОЗД НАД ЛОХ-ЛАЙХОМ

Там, в кустах,
мелкий птах
щебетах:
юркий хвост,
быстрый взмах,
взлет и – ах! –
над Лох-Лайх
черный дрозд!

МОНАХ В ЛЕСОЧКЕ

Рад ограде я лесной,
за листвою свищет дрозд;
над тетрадкою моей
шум ветвей и гомон гнезд.

И кукушка в клобуке
вдалеке будит лес.
Боже, что за благодать –
так писать в тени древес!

БЕНН ГУЛБАЙН

(Ойсин – святому Патрику)

Бенн Гулбайн теперь не тот,
гол и мрачен, словно смерть,
а, бывало, с тех высот
дивно было посмотреть!

Скок оленей сквозь кусты,
хрип собак и шум ловитв –
сколько сильных знала ты,
о гора великих битв!

Цапель стон по вечерам,
ветра шум в ночных ветвях;
дивно было по утрам
слушать пенье первых птах.

Видеть воев молодых,
храбрых фениев лесов,
и на привязях у них –
боевых свирепых псов.

Чуять хлад ночной росы,
что на склон горы легла,
слышать тьявканье лисы,
одинокий крик орла.

Или севшего на пень
слушать дерзкого дрозда...
Патрик! минул век что день,
славно было жить тогда.

СУИНИ ВОСХВАЛЯЕТ ДЕРЕВЬЯ ИРЛАНДИИ

Дуб, ты сучья распростер
дальше, выше всех;
ты, орешник, тонкокор,
крепок твой орех.

Ты, пушистая ольха,
добрым людям кров,
незлобива и мягка,
нет в тебе шипов.

У тебя, колючий тёрн,
ягоды сладки;
ты, жеруха, бедных корм,
гуще у реки.

Клевер клейкий, ты влечешь
и коров, и пчел;
земляника, ты растешь
там, где светел дол.

Яблонька, тебя трясут
все кому не лень,
как прекрасна ты в лесу
в майский дивный день.

О шиповник, ты жесток,
крови любишь сыть,
ладишь ты свой коготок
в плоть мою вонзить.

Тис тишайший, ты могил
строгий страж ночной;
плющ курчавый, ты обвил
старый ствол лесной.

Остролист, от ветра щит,
ты прочней стены;
ясень стройный нам растит
копья для войны.

Ты, береза, всех деревьев
звонче и светлей,
затмеваешь королев
прелестью своей...

«Всадник, скачи!»

Поэтическое завещание У.Б. Йейтса

Говорят, что ранний и поздний Йейтс – два разных поэта. И это в какой-то степени верно. Они ведь и принадлежат двум разным векам. Ранний Йейтс – поэт XIX в., символист, ученик пре-рафаэлитов, Уайльда, Морриса, Верлена и Малларме. Поздний Йейтс – поэт XX в., современник Элиота и Ходасевича, автор несравненно более сложный, трезвый и ироничный.

Вот два примера его ранних стихотворений.

«На мотив Ронсара» (название дано переводчиком) не раз переводилось на русский язык. Анатолий Найман в «Рассказах об Ахматовой» поведал, как однажды на глаза Анне Андреевне попало *When you are old and gray and full of sleep*, которое он тогда пытался переводить, и «с тех пор всякая реплика о сонливости стала ссылкой на эти стихи». Речь идет о начале 1960-х годов. Только не вполне ясно, почему Найман переводит первую строку в мужском роде: «Когда ты старый и седой и сонный...», превращая старушку в старика, – в то время, когда это стихотворение, очевидно, является подражанием знаменитому сонету Ронсара *Quand vous serez bien vieille*:

Когда, старушкою, ты будешь прясть одна,
В тиши у камелька свой вечер коротая,
Мою строфу споешь и молвишь ты, мечтая:
«Ронсар меня воспел в иные времена».

И гордым именем твоим поражена,
Тебя благословит прислужница любая, –
Страхнув вечерний сон, усталость забывая,
Бессмертную хвалу провозгласит она.

Я буду средь долин, где нежатся поэты,
Страстей забвенье пить из волн холодной Леты,
Ты будешь у огня, в бессоннице ночной,

Тоскую, вспоминать моей любви моления.
Не презирай любовь! Живи, лови мгновенья
И розы бытия спеши срывать весной.
Пер. В. Левика

Начиная близко к сонету Ронсара, к концу первой строфы Йейтс расходится с ним, и чем дальше, тем больше. Выражаясь метафизически, лезвия ножниц раздвигаются. Мне думается, что амплитуда отклонения от первоисточника, размах этих «ножниц смысла» входил в художественный расчет автора: меланхолическая концовка Йейтса звучит сильнее по контрасту с мажорной кодой Ронсара.

Другое раннее стихотворение Йейтса, написанное почти одновременно *The Rose of the World*. С этим названием возникает особая переводческая ситуация. Перевести его как «Роза мира» никак нельзя из-за двусмысленности русского слова; положение усугубляется тем, что рядом с ним Йейтс публикует стихотворение под заголовком *The Rose of Peace*. Выходит – две «розы мира»? Конечно, если бы можно напечатать в старой орфографии (которая расщепляет наших фонетических близнецов) «Роза міра», было бы замечательно. Но увы! Приходится задуматься над содержанием стихотворения – и над обертонами английского слова *world*. Кстати вспоминается сонет Вордсворта *The world is too much with us...* Эту строку переводили, что называется, во здравие: «Господень мир, его мы всюду зрим»! В то время как в этой строке содержится упрек: мы слишком заняты мирским, земным. Это значение – «мир» как «сей мир» в противоположность «неземному», «неотмирному» – является главным и для данного стихотворения Йейтса, в котором Господь сводит на землю бессмертную Красоту, блуждающую в безднах Вселенной. Когда я рассудил это, сам собой возник вариант перевода: «Роза земная».

Следует еще прокомментировать, кто таков *сын Уснеха* (с ударением на первом слоге). Речь идет о Найси, возлюбленном Дейрдри в знаменитой ирландской саге «Сыновья Уснеха». Конечно, за *Розой* этого стихотворения, как и за другими стихами цикла «Роза» («Розе, распятой на кресте времен», «Роза мира», «Роза битвы», «Печаль любви» и др.), стоит образ все той же трагической музыки Йейтса – Мод Гонн.

Переход от ранней манеры к поздней в творчестве Йейтса совершался постепенно в течение первых двух десятилетий XX в. и окончательно совершился в цикле «Размышления во время Гражданской войны» (1921). О преображенном стиле Йейтса можно, наверное, сказать то же самое, что один из критиков написал

о позднем периоде Бетховена: «Ничего не отвергнуто, но все переменялось». По сути, он остался символистом, – вернее, только теперь он и стал настоящим символистом, когда его творчество получило мощную опору в системе символов, разработанных им самим в философско-поэтическом трактате «Видение» (1925). Одновременно с этим расширился горизонт стихов, включив национальные, общемировые, политические и космические темы. Взгляд поэта стал масштабней и трагичней.

Стихотворение «Среди школьников» входит в книгу Йейтса «Башня» (1928). Его реальный план таков: 70-летний Йейтс, сенатор и, так сказать, государственный муж, посещает с инспекцией монастырскую школу для девочек. Второй, лирический, план – воспоминание о Мод Гонн, делившейся с ним когда-то своими детскими обидами. Третий, философский, план – человек в младенчестве, юности и старости, замкнутый круг времени, который нельзя разорвать сознательным усилием, из которого можно лишь вырваться в состоянии экстаза, когда человек обретает единство с миром. Последняя строка: *How can we know the dancer from a dance?* – сделалась крылатой фразой.

Перевод стихотворения «В тени Бен-Балбена» (*Under Ben Bulben*, 1938) вылеживался в моем столе много лет, прежде чем я решил его опубликовать. Думаю, он уточняет трактовку этого важного произведения Йейтса, по сути, его поэтического завещания. В прежнем переводе этих стихов не был соблюден размер оригинала: *хорей* оригинала превратился в *ямб*, что мне кажется абсолютно неприемлемым: гимнический строй оригинала заменился на нейтрально-повествовательный. Кроме того, это путает поэтическую традицию, потому что именно четырехстопный хорей «Бен-Балбена» («Верьте в ваше ремесло, / Барды Эрина! – назло / Этим новым горлохватам, / В подлой похоти зачатом...») заразил Одена, когда он сочинял элегию на смерть Йейтса:

Отворяй врата, погост!
Вильям Йейтс – почетный гость.
Бесстиховно в твой приют
Лег Ирландии сосуд.
Пер. А. Эппеля

Элегия же Одена «Памяти У.Б. Йейтса», в свою очередь, задала тон стихам Иосифа Бродского на смерть Элиота:

Аполлон, сними венок,
Положи его у ног
Элиота как предел
Для бессмертья в мире тел.

Круг замкнулся, когда другой ирландский поэт Шеймас Хини написал тем же размером стихи на смерть Бродского:

Джозеф, помнишь этот ритм?
Оден, твой любимый бритт,
Брел под гул таких же стоп,
Провожая Йейтса в гроб.

Так, под пером четырех поэтов – Йейтса, Одена, Бродского и Хини – четырехстопный хорей, ассоциировавшийся прежде с легким жанром, резко сменил свой синтаксический ореол, приобретя торжественную мерность похоронного марша.

Уильям Батлер Йейтс
Четыре стихотворения

НА МОТИВ РОНСАРА

Когда ты станешь старой и седой,
Припомни, задремав у камелька,
Стихи, в которых каждая строка,
Как встарь, горька твоею красотой.

Слыхала ты немало на веку
Безумных клятв, безудержных похвал;
Но лишь один любил и понимал
Твою бродяжью душу и тоску.

И вспоминая отошедший пыл,
Шепни, к поленьям тлеющим склонясь,
Что та любовь, как искра, унеслась
И канула среди ночных светил.

Кто скажет, будто красота – лишь сон?
За этих губ трагический изгиб –
Его в раю забыть вы не могли б –
Вознесся дымом в небо Илион,
Сын Уснеха погиб.

Под бурей, мчащейся издалека,
Все рушится, что человек воздвиг;
Народы и века пройдут как миг,
И звезды сдует словно облака,
Лишь вечен этот лик.

Склонитесь молча, ангелы, вокруг!
Пока она блуждала без дорог
В пустынных безднах, милосердный Бог
Узрел скиталицу – и мир, как луг,
Ей постелил у ног.

СРЕДИ ШКОЛЬНИКОВ

I

Хожу по школе, слушаю, смотрю.
Монахиня дает нам разъясненья;
Там учат грамоте по букварю,
Там числам и таблице умноженья,
Манерам, пенью, кройке и шитью...
Затверженно киваю целый день я,
Встречая взоры любопытных глаз:
Что за дедуля к нам явился в класс?

II

Мне грезится – лебяжья белизна
Склоненной шеи в отблесках камина,
Рассказ, что мне поведала она,
О девочке, страдавшей неповинно;
Внезапного сочувствия волна
Нас в этот вечер слила воедино –
Или (слегка подправив мудреца)
В желток с белком единого яйца.

III

И, вспоминая той обиды пыл,
Скольжу по детским лицам виновато:
Неужто лебедь мой когда-то был
Таким, как эти глупые утята, –
Так морщил нос, хихикал, говорил,
Таким же круглощеким был когда-то?
И вдруг – должно быть, я схожу с ума –
Не эта ль девочка – она сама?

IV

О, как с тех пор она переменилась!
Как впали щеки – словно много лун
Она пила лишь ветер и кормилась
Похлебкою теней! И я был юн;
Хоть Леда мне родней не доводилась,
Но пыжить перья мог и я... Ворчун,
Уймись и улыбайся, дурень жалкий,
Будь милым, бодрым чучелом на палке.

V

Какая мать, мечась на простыне
В бреду и муках в родовой палате
Или кормя младенца в тишине
Благоухающей, как мед зачатий, –
Приснись он ей в морщинах, в седине,
Таким, как стал (как, спящей, не вскричать ей!),
Признала бы, что дело стоит мук,
Бесчисленных трудов, тревог, разлук?

VI

Платон учил, что наш убогий взор
Лишь тени видит с их игрой мгновенной;
Не верил Аристотель в этот вздор
И розгой потчевал царя вселенной;
Премудрый златобедрый Пифагор
Бряцал на струнах, чая сокровенный
В них строй найти, небесному под стать:
Старье на палке – воробьев пугать.

VII

Монахини и матери творят
Себе кумиров сходно; но виденья,
Что мрамором блестят в дыму лампад,
Дарят покой и самоотречение, –
Хоть так же губят. – О незримый Взгляд,
Внушающий нам трепет и томленье
И все, что в высях звездных мы прочли, –
Обман, морочащий детей земли!

VIII

Лишь там цветет и дышит жизни гений,
Где дух не мучит тело с юных лет,
Где мудрость – не дитя бессонных бдений
И красота – не горькой муки бред.
О брат Каштан, кипящий в белой пене,
Ты – корни, крона или новый цвет?
О музыки кружение и безумье –
Как различить, где танец, где плясунья?

В ТЕНИ БЕН-БАЛБЕНА

I

То, чего аскет искал
Возле Фиваидских скал
И Атласская колдунья
Бормотала в новолунье,
То, о чем, таясь, молчат
Тени, что в тумане мчат
Конной призрачной ордой
Под Бен-Балбенской грядой,
Всадники, чей лик отмечен
Бледностью сверхчеловечьей,
Облеку в свои слова.

Суть их знанья такова.

II

Человек – в цепи звено,
Ибо в нем заключено
Два бессмертья: не умрет
Ни душа его, ни род.
Всяк ирландец испокон
Чтил бесстрашия закон,

Ибо, встретив меч врага,
Знал: разлука недолга.
Сколько дюжий гробокоп
Землю заступом ни скреб,
Все, кому он яму рыл,
Ускользают из могил.

III

Тот, кто молвил в старину:
«Боже, ниспошли войну!» –
Знал, что если спор велик
И слова зашли в тупик,
Человек мужает враз,
Пелена спадает с глаз.
В битву ярую вступив,
Он смеется, все забыв, –
Ибо даже мудрый впасть
Должен в буйственную страсть,
Чтоб не искривить свой путь,
Выбрать друга, вызнать суть.

IV

Помни, скульптор, верь, поэт:
В модных школах правды нет.
Делай дело – и блюди
Божью истину в груди.
Знай, откуда что пошло:
Измеренье и число,
Форм египетских канон,
Вольный элина уклон.

Чти превыше всяких вер
Микеланджело пример:
Ведь не зря его Адам
Зажигает кровь у дам,
Кружит головы невест.
Погляди, как точен жест.
Правит творческой рукой
Совершенства сон мирской.

Есть у мастеров старинных
На божественных картинах
За фигурами святых
Дивный сад, где воздух тих,
Где безоблачные выси,

Травы, и цветы, и листья –
Словно грезы, что подчас
Переносят спящих нас
На какой-то остров дальний –
Чтоб, очнувшись в душной спальне,
Знали мы: за явью скрыт
Мир иной. Скрипит, кружит
Колесо... Едва затмились
Вековые сны, явились
Калверт, Уилсон, Блейк и Клод
Новый возвести оплот
В душах, но сменилось круто
Время – и настала смута.

V

Верьте в ваше ремесло,
Барды Эрина! – назло
Этим новым горлохватам,
В подлой похоти зачатом,
С их беспамятным умом,
С языком их – помелом.
Славьте пахаря за плугом,
Девушек, что пляшут кругом,
Буйных пьяниц в кабаке
И монаха в клобуке;
Пойте о беспечных, гордых
Дамах прошлых лет и лордах,
Живших в снах и вбитых в прах,
Пойте щедрость и размах, –
Чтобы навеки, как талант свой,
Сохранить в душе ирландство!

VI

Под Бен-Балбенской горой
Йейтс лежит в земле родной.
Возле церкви – ряд могил,
Прадед здесь попом служил.
Место сиротливо, пусто,
Нет ни мрамора, ни бюста,
Только камень-известняк
Да завет, гласящий так:

*Холодно встретить
Жизнь или смерть.
Всадник, скачи!*

Краткий самоучитель игры на «фисгармонии»

Уоллес Стивенс

I

Что говорит поэтический календарь о времени, когда состоялся поэтический дебют Уоллеса Стивенса? Сравним: в 1922 г. вышла «Бесплодная земля» Элиота и «Сестра моя – жизнь» Пастернака, немедленно их прославившие. «Фисгармония» Стивенса, вышедшая в 1923 г., большого резонанса не вызвала. Успех и признание пришли много позднее, в последнее десятилетие его жизни. Ныне, спустя полвека, ясно видится, что это один из крупнейших – если не самый крупный – американский поэт XX столетия. Для Иосифа Бродского, например, Уоллес Стивенс стоял рядом с Робертом Фростом, именно этих поэтов он называл «двумя вершинами литературного наслаждения».

Стивенса считают «трудным поэтом». Но кто же не труден из его современников и соотечественников? Эзра Паунд? Томас Элиот? Марианна Мур? Вспомним европейских поэтов – того же Пастернака или Рильке. Однако Стивенс труден совсем не так, как Рильке, Элиот или Пастернак. Те сложны сами по себе, безотнositельно публики. А Стивенс как будто нарочно задает загадки; в его стихах постоянно чудится какой-то подвох.

Я говорю об ироническом Стивенсе, каким он предстает в «Фисгармонии» (в последующих сборниках эта ироничность уменьшается, сглаживается). О его беззвучном смехе, загадочной «улыбке горгульи». В аллюзиях Элиота можно разобраться (хотя бы с помощью авторского комментария, как в «Бесплодной земле»), метафоры Пастернака можно расшифровать – и все станет более или менее ясно. Не то со Стивенсом. Про него до сих пор судят и рядят: о чем то или другое стихотворение? И не могут прийти к единому мнению.

Пытаются опереться на внутренние свидетельства – высказывания самого поэта и замечания в его письмах. Но они скудны и неоднозначны. Стивенс не спешил снабдить современников

и потомков полным списком ответов на свои загадки. Характерен эпизод, когда один из друзей или коллег Стивенса пожаловался, что не может уразуметь его стихотворение, и услышал в ответ: «Дорогой Чарли, это не столь важно, что вы не можете понять моих или чьих-нибудь еще стихов. Важно только, чтобы сам поэт понимал их. Я понимаю свои; остальное не обязательно».

Другому знакомому однажды он сказал загадочно: «*Я не думаю, что вы поймете это – если только не напишете это сами*». Элен Вендлер, приводя эти слова в своей книге, замечает: «Может быть, нет лучшего способа понять Стивенса, чем представить себе, что вы сами пишете это стихотворение, – написать его как свое собственное произведение»*. Но ведь это в точности то, что делает переводчик стихов – пишет стихотворение заново. Итак, следующий тезис можно считать подтвержденным авторитетом самого Стивенса: *лучший способ понять стихотворение – перевести его!*

II

Возьмем для примера второе стихотворение в книге «Фисгармония», которое называется «Инвектива против лебедей» (такие эксцентрические названия – фирменная метка Стивенса).

ИНВЕКТИВА ПРОТИВ ЛЕБЕДЕЙ

О гусаки! Вам не постичь вовек,
В какую даль уносится душа.

Шумят ветра. Клонящееся солнце
Льет бронзовые струи и томится –

Как тот, кто нацарапал завещанье
В кудрявых росчерках и завитках

И ваши перья отписал луне,
А взмахи бурные – ветрам осенним.

Уже, взгляните, вдоль аллей вороны
Пометом умащают кудри статуй.

И одинокая душа взмывает выше
Крикливых ваших стай, о гусаки!

* Vendler H. Wallace Stevens: Words Chosen Out of Desire. Knoxville, 1984. P. 3.

На первый взгляд непонятно, против кого и почему обращена «инвектива» Стивенса. Что-то начинает брезжить лишь в сопоставлении с другими стихами «Фисгармонии», в частности с «Доминацией черных тонов», стихотворением, которому я уже посвятил отдельный анализ*. Обратим внимание: и там и здесь – мотив стремительного движения. В одном случае – улетающие отблески камина, кружимые ветром листья, радужные перья павлинов; в другом – бурные взмахи лебединых крыльев, осенний ветер, улетающая душа. Там раздаются резкие крики павлина, здесь – возгласы «крикливых стай» лебедей. Как известно, павлин в эпоху символизма – образ утонченной красоты. Но ведь и лебеди не в меньшей степени эмблематичны: достаточно вспомнить знаменитый сонет Малларме «Лебедь» – или многочисленных лебедей Йейтса; образ лебедя, олицетворяющего бессмертие поэта, впервые возникает еще у Горация.

Можно предложить такое прочтение. На переломе времени поэт смотрит назад, вослед уходящей эстетической эпохе, которую символизируют лебеди. Символизм ушел, нацарапав свое «кудрявое завещание»; закончилось время поэтических стай, наступило время одиночек. Лебеди улетают. На смену им приходят вороны, оскверняющие своим пометом монументы прошлого. Ветрено, холодно и одиноко. Но новое предназначение поэта – оставаться поэтом в непоэтическую эпоху – выше прежнего. Выше и трудней. Отсюда – гордое противопоставление себя лебедям символизма – это насмешливое «гусаки».

На мой взгляд, такое прочтение внутренне не противоречиво, а значит – оправданно. Под таким углом зрения виден один из главных мотивов Стивенса, который можно определить как *сопротивление диктату времени*. Что, конечно, связано с изменившимся статусом поэзии в изменившемся мире.

III

Есть такое определение иронии – смешное под маской серьезно-го. Со Стивенсом сложнее. У шкатулки не двойное дно, а тройное. Сверху может быть торжественное ораторство, инвектива, дифирамб или элегия, под ними – ирония, шутовской колпак, а еще глубже, под иронией, – вновь серьезное. Вот чего с самого начала не уловили писавшие о Стивенсе. Автор первой рецензии на «Фисгармонию» Ван Дорен отнес его к когорте новых авторов,

*См. статью «Крик павлина и конец эстетической эпохи» (Кружков Г.М. У.Б. Йейтс: Исследования и переводы. М., 2008. С. 281–293).

упражняющихся в остроумном стихописании (*wit-writing*), к которым он причисляет, между прочим, и Элиота. Он никогда не будет популярен, предрекает критик.

Какую публику всерьез увлечет поэт, который лезет вон из кожи, лишь бы не походить ни на кого из писавших до него ... который пишет не о дрозде, а о тринадцати способах увидеть дрозда, который дает своим стихотворениям такие названия, как «Le Monocle de Mon Oncle», «Гибискус на дремлющих берегах», «Гомункулус и La Belle Etoile», «Император пломбира», «Изложение содержимого кэба», и который дает под заголовком «Бентамские петушки под соснами» такой текст:

Вождь Иффукан Ацканский, дерзкий враг
В кафтане темном, с рыжей грудкой, стой!

Проклятый расфуфыренный петух!
Ты думаешь, что солнце за тобой,

Как арапчонок, будет хвост носить?
Ты – гений?! Ты – жирняга. Жир, жир, жир!

Ты думаешь, что покорил весь мир?
Певец-гордец, презрел ты мелюзгу?

Взъерошу перья, растопырю хвост,
Я не боюсь твоих «кукареку»!

Мистера Стивенса никогда не будут много читать. Но когда-нибудь появится солидная монография о нем и его поэтической родне в двадцатом веке, употребивших все свои силы и способности ради утверждения новой эры для той поэзии, которую Драйден некогда назвал «поэзией остроумия», – эры, которая может оказаться короткой или длинной...*

Кстати, раз уж мы привели вместе с цитатой еще одно стихотворение Стивенса, у нас есть возможность вновь применить на практике тезис о шкатулке с тройным дном. Какой смысл стоит за шутовской перебранкой бентамских петушков? (Уточним, что речь идет не о куриной породе, а о «бентамских курочках» – особом виде мелких птиц, которых содержат в декоративных целях.) Сравним с другими птичьими стихотворениями

* *Richardson J. Wallace Stevens: The Later Years, 1923–1955. N.Y., 1988. P. 26.*

Стивенса, в которых он пишет о лебедях и павлинах – символах традиционной, романтической и символистской, поэзии. Пишет в основном иронически; но если у лебедей и павлинов были, что ни говори, какая-то торжественная красота и пафос, у бентамских петушков, выясняющих между собой, кто больший поэт, нет ровно ничего, кроме претензий; поэзия измельчала, выродилась – но эта мелюзга по-прежнему спорит о своей величине и важности.

Такова вероятная интерпретация этого миниатюрного фарса. Как видим, и здесь за пародийным содержанием можно угадать нерадостные мысли Стивенса о роли поэта в современном мире. Может быть, и вся так называемая темнота Стивенса, его неожиданность и непредсказуемость – вызов наступающему веку, пытающемуся свести значение поэзии к чему-то мелкому и чисто декоративному.

IV

Стивенс наследует от символизма представление об автономности поэзии («искусство для искусства»), ее противостоянии всякой пользе и рациональной необходимости. Вот почему наряду с оппозицией «поэт и время» у него стоит вторая – «поэт и профан». Каждое стихотворение Стивенса автоматически делит читателей на «посвященных» и «непосвященных», тех, кто может понять шифр поэта, и тех, для кого его искусство – китайская грамота. Имея это в виду, можно понять его «странное» стихотворение «Заговор против великана». Исходная ситуация, по-видимому, взята из сказки Оскара Уайльда «Самолюбивый великан». Это хрестоматийная вещь (помню, когда я учился в школе, она входила в наш учебник по английскому языку) – про великана, который не пускал детей играть в его сад. Когда же они пробрались тайком и он обнаружил это, дети опрометью бросились от него бежать. В стихотворении Стивенса девочки заранее договариваются, как они спасутся от великана. Одна обещает ошеломить его невиданным зрелищем, другая – неслыханной музыкой, третья – «неньуханным» ароматом. Такова, в общих чертах, стратегия самого Уоллеса Стивенса – ошеломить профана, сбить его с толку.

Между прочим, сходного рода провокацию мы находим и в стихотворении нашего эгофутуриста Игоря Северянина «Мороженое из сирени» (1912):

Эй, мальчик со сбитнем, попробуй!
Ей-Богу, похвалишь, дружок!

Поэт и профан – лишь частный случай более общей оппозиции: *личность* и *масса*. В наиболее ясной форме эта оппозиция выражена в стихотворении «Соединенные дамы Америки»:

Толпа мертва. Велика она или мала,
Не имеет значения. Толпа не превысит
Единственного человека.

Уже в первом сборнике Стивенса мы неоднократно встречаем это противопоставление, начиная с «Инвективы против лебедей» (тема одинокой души и шумной стаи «гусаков»). К этой же теме относится и «Мышиный данс-макабр»:

МЫШИНЫЙ ДАНС-МАКАБР

В стране индюшачей, в разгар индюшачей погоды
Вкруг статуи конной мы водим свои хороводы.
Все выше и выше! никто нам плясать не мешает.
И лошадь, и всадник, как шубой, покрыты мышами.

Название этого танца – голодная пляска,
Танцуем от задней подковы до кончика шпаги
Синьора, о коем на цоколе надпись вещает
Словами, что громче бубнового звона и лязга:

«Монарх – основатель державы». В какой же державе
Бывал основатель кругом не облеплен мышами?
Взгляните, как живо под натиском их шевелится
Простертая в полночь, грозящая аду десница!

Конная статуя, облепленная мышами, напоминает о названии стихотворения, написанного 20-ю годами позже, «Горы, покрытые кошками», в котором упоминаются железнодорожные вокзалы в России, «где одна и та же статуя Сталина приветствует того же самого пассажира». Здесь не только Стивенс остроумно пародирует свое старое стихотворение, заменяя мышей на кошек, но и размножает до бесконечности образ самого «основателя державы».

Возвращаясь к «Мышиному данс-макабру», можно сказать, что, как ни интерпретируй эту вещь, она хороша и сама по себе, без объяснений. Однако не будет лишним, если мы рискнем и сделаем предположение, от чего могла оттолкнуться фантазия Стивенса. Вспомним восьмую главу «Алисы в Зазеркалье», где Алиса встречает Белого Рыцаря. Речь у них, между прочим, захо-

дит о мышеловке, которую среди всякого другого барахла Рыцарь везет на своей лошади. К чему это, удивляется Алиса, ведь трудно представить себе, чтобы на конях жили мыши. «Трудно, но можно, – отвечает Белый Рыцарь. – И я бы не хотел, чтобы они по мне бегали».

Вот Стивенс взял и представил.

VI

Непонятная логика, необычайные сочетания слов, поставленных, кажется, не для того чтобы выразить, а чтобы затуманить смысл, и при этом – какое-то колдовское звучание, зачаровывающее читателя с первых строк, помимо всякого понимания. Эта суггестивность – неотъемлемая черта поэзии Стивенса, к которой он сознательно стремился.

Еще в молодые годы, посещая дом Уолтера Аренсберга, где собирался кружок единомышленников, художников и литераторов, Стивенс пришел к выводу, что из всех родов искусств, претерпевших в XIX в. искажающее влияние банальности, в наименьшей степени пострадала музыка. Это связано с абстрактностью музыки, не дающей профанам никакой зацепки, ни словесной, ни визуальной, чтобы судить ее и навязывать ей свои вкусы и требования. Поэтому всякое искусство должно стремиться к состоянию музыки. Французские символисты знали это – или догадывались – поэтому они и требовали «музыки прежде всего».

Конечно, не случайно Стивенс дал своему первому сборнику музыкальное название. Что такое фисгармония? Это – смесь пианино и гармошки, инструмент, в котором звук создается за счет накачиваемого ногой воздуха. Нечто старомодное и вызывающее невольную улыбку; нечто двойственное, как кентавр, одновременно дышащее и грезящее. Если прочесть английское слово «фисгармония» (*harmonium*) как латинское, получится просто «гармония».

Одно из лучших стихотворений в первом сборнике Стивенса – «Подательнице музыки» (*To the One of Fictive Music*). Так Стивенс называет свою Музу. «Сестра, и мать, и высшая любовь, / И самая родная из сестер, / Что научают нас не умирать...» В молении поэта своему главному божеству я бы выделил вот это:

Но и в подобье не переусердствуй.
Оставь творенью маленькую странность,
Ту самую чудную непохожесть,
Что дарит нам сочувствие небес.

«Непохожесть» Стивенса идет рука об руку с «подобием» (преемственностью). Его насмешливая меланхолия – наследие Бодлера, Верлена и Лафорга, хотя в ней слышатся и отзвуки Китса – поэта, с которым Стивенс не расставался всю жизнь. Я имею в виду «Оду Соловью» и другие «великие оды», следы которых мы находим в самых неожиданных местах у Стивенса: например, три тени из «Оды Праздности» – в замечательной элегии, посвященной памяти Генри Черча, «Софа в саркофаге». Смесь оды и элегии, пафоса и печали – китсовская черта Уоллеса Стивенса.

Один из его любимых афоризмов: «Поэзия есть форма меланхолии»*.

VII

Иногда намек достаточно, чтобы понять то, что кажется поначалу непостижимым клубком образов. Одна фраза – и все распутывается, и куча-мала строится в шеренгу. Возьмем, например, такое стихотворение:

СЕКРЕТ ИЛЛЮЗИОНИСТА

Свершенья разума, походы в баню
И бракосочетанья близких душ
Идут своим порядком. Так плывут
Над опустевшим домом облака,
И мальвы алым золотом сорят
В заброшенном саду. Так яркий свет
Внезапно прорывает кокон туч,
И ветер шарит в небе наугад.

Как угадать, где коршун спрянет вниз?
Лучи вокруг солнца словно колесо:
Миф умер, а оно еще кружит;
Огонь небесный пережил богов.
Подумать только, все прошло, пройдет –
И блеск хмельной у голубя в зрачках,
И сосен-знаменосцев гордый шум,
И этот островок гусей и звезд.
Лишь у невежды остается шанс
Познать живую, чувственную жизнь,
Которая задержит беглый миг
И отогреет бронзовую плоть.

* Из *Adagia* (Stevens W. Collected Poetry and Prose. N. Y., 1997. P. 903).

О чем это? Где взять такую фразу, чтобы, вынесенная в эпиграф этого стихотворения, она осветила его до донышка? Чтобы все загадки, поставленные на ребро, от толчка этой фразы легли разом, как костяшки домино, выстроенные друг другу в затылок? Мне кажется, такая фраза есть. Это еще один афоризм Стивенса из *Adagia*: «Смерть одного бога есть смерть всех богов»*. Тогда начало стихотворения станет продолжением мысли: боги умерли, а все на земле идет обычным порядком, в покинутом саду горят красные мальвы, и солнце (это уже вторая строфа) так же катит свое колесо лучей. «Миф умер, а оно еще кружит». Обратим внимание на вспышку света, прорывающую «кокон туч», — усилие мысли, пытающееся обнаружить утраченного бога, и ветер, который «шарит в небе наугад» с той же целью. Лишь у невежды, т. е. у того, кто не напрягает ум и ничего не ищет, есть шанс «познать живую, чувственную жизнь» и остановить ускользающее мгновение.

Стивенс не принимал обычной религии и считал, что «бог умер». Он также верил, что в эпоху после Ницше на место религии может с успехом претендовать поэзия. Только поэзия, писал он, есть «искупление жизни». Большое впечатление произвела на него книга Зигмунда Фрейда «Будущее иллюзий», которую он прочел где-то в конце 1928 или в 1929 г. Мысль Фрейда о необходимости избавления от всех старых иллюзий человечества, от всех *fictions*, т. е. «выдумок» или «вымыслов», упала на подготовленную почву. Еще в «Фисгармонии», в таких стихотворениях, как «Воскресное утро» и «Пожилая набожная особа», Стивенс испытывал на прочность христианскую идею и демонстрировал ее недостаточность для современного сознания. Вместо нее он предлагал «высшую выдумку», *Supreme Fiction* — поэзию. С этого определения начинается разговор Стивенса с «пожилой набожной особой»: «Поэзия есть выдумка высшего рода, мадам».

Много лет спустя он напишет большое стихотворение (а лучше сказать, трактат в стихах) «К определению Высшей Выдумки», в котором он передаст поэзии отличительные черты музыки: «она должна быть абстрактной»; «она должна меняться»; «она должна утешать». *It must be abstract. It must change. It must give pleasure.*

* *Stevens W. Op. cit.* P. 905. Стивенс также ввел эту фразу в свою поэму «К определению Высшей Выдумки» (1942).

Элен Вендлер предложила пять правил, как читать Стивенса. «Во-первых, замените все Он и Она на Я». (Ну, это рекомендация самого Стивенса, который писал в *Adagia*: «Субъекты стихотворения суть символы авторского Я или одного из авторских Я».) «Во-вторых, не доверяйте началам у Стивенса: эмоциональное ядро стихотворения, скорее всего, где-то в середине... В-третьих, ищите контекст стихотворения в полном каноне Стивенса или в его поэтических предшественниках... В-четвертых, не доверяйте названиям...»*

Изложив эти четыре правила, «педагогических и условных», критик заключает пятым, необходимейшим: и наконец, когда вы отыскиали ядро эмоциональной драмы, восстановили лирическое Я автора, преодолели туманность начала и переварили название, вам нужно *забыть* всю свою аналитическую работу и прочесть стихотворение свежими глазами, наслаждаясь странностью названия, уклончивостью начала, запрятанностью смысла и тайной переключкой с другими стихами. Короче говоря, вы должны восстановить целостность стихотворения и воспринять его заново таким, какое оно есть, во всей его оригинальности и причудливости.

Велимир Хлебников писал в 1922 г.:

Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни,
О подводные мели.
Горе и вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни,
И камни будут насмехаться
Над вами...

Разумеется, столь роковыми последствиями не понимающим его Стивенс не грозит. Но и в данном случае важнее всего (считайте это шестым правилом) взять «верный угол сердца» к поэту – и тогда вы одолеете сложный фарватер и войдете во внутреннюю бухту его страны, где горы, пальмы и алеющий над морем закат.

* Vendler H. Op. cit. P. 44.

Стивенс часто пишет о горах и пальмах, хотя всю жизнь прожил в Портсмуте, штат Коннектикут, работая в страховой фирме, – за исключением только отпусков, которые он проводил во Флориде. Сослуживцы его не имели ни малейшего представления о том, что сочиняет на досуге этот примерный служащий. Стивенс даже дослужился до поста вице-президента своей компании. Такая судьба была выбрана сознательно, еще в молодости. Он любил стихи, но жизнь голодранца-поэта его не увлекала. Он выбрал то, что выбрал, – двойную, но обеспеченную жизнь. Среди афоризмов Стивенса есть такой: «Деньги – та же поэзия». Мысль вполне логичная. Ведь поэзия есть не что иное, как тысячекратно уплотненная реальность. Деньги тоже – тысячекратно спрессованная реальность: труд, воля и сила в уплотненной, концентрированной форме. Они также могут всё, как стихи, – только с другими ограничениями.

Зная жизнь Стивенса, можно понять, почему скрытность стала его второй натурой.

Недавно я писал письмо своему английскому другу и упомянул, что снова вернулся к Стивенсу. Захотелось объяснить, почему мне так нравится этот поэт. Во-первых, с ним интересно. Он любит загадывать загадки, а я люблю их разгадывать. Но главное, он – настоящий. Тут возникла заминка. Как перевести «настоящий» на английский язык? Может быть, добавить для большей ясности «глубокий»? И вдруг мне припомнилось, как Роберт Фрост сказал про зимний лес: *The woods are lovely, dark and deep* («Лес чуден, темен и глубоок»)*. Не таков ли и Уоллес Стивенс – чуден, темен и глубоок?

* Из стихотворения Р. Фроста *Stopping by Woods on a Snowy Evening*.

УБЕЖИЩЕ ОДИНОКИХ

Пусть последним убежищем одиноких
Станет место волнообразных качаний.
Будет ли это посреди океана
На шлепающих зеленых ступенях
Или на побережье песчаном –
Что-то все время должно качаться
Волнообразно и непрерывно,
С шумом ритмичным и монотонным,
Не прекращающимся ни на секунду;
И мысль должна тоже волнообразно,
Беспокойно зыбиться и возвращаться –
В этом убежище одиноких,
Которое мы можем назвать по праву
Местом вечных волнообразных качаний.

ТРИНАДЦАТЬ СПОСОБОВ
НАРИСОВАТЬ ДРОЗДА

I

Среди гор, засыпанных снегом,
Единственной движущейся точкой
Был глаз черного дрозда.

II

Я думал натрое –
Как дерево,
Приютившее трех дроздов.

III

Черный дрозд, закрученный зимним вихрем.
Он словно вырван из пантомимы.

IV

Мужчина и женщина –
Одна плоть.
Мужчина, женщина и дрозд –
Одна плоть.

V

Не знаю, что выбрать –
Красоту звучаний
Или красоту умолчаний,
Песенку дрозда
Или паузу после.

VI

Гроздя сосулек загородили окно
Первобытным стеклом.
Тень дрозда
Пересекла их дважды,
Туда и обратно.
Загадка
Этой мимолетности
Неисследима.

VII

О тощие мудрецы Хаддема!
К чему вам императорские соловьи?
Взгляните, как прогуливается дрозд
Под ногами у девушек
На лужайке.

VIII

Мне ведомы тайны созвучий
И тайны гибких, властительных ритмов.
Но мне ведомо также,
Что без дрозда
Ничего бы не вышло.

IX

Когда дрозд скрылся из глаз,
Он наметил границу
Какого-то важного круга.

X

При виде дроздов,
Летящих в зеленом свете,
Даже прожженные сводни мелодий
Взвизгнут.

XI

Переезжая мост через Коннектикут
В стеклянной карете,
Он вдруг испугался:
А не принял ли он за дрозда
Тень своего экипажа?

XII

Все течет.
Дрозд не меняется.

XIII

Вечерело весь день.
Снег шел
И собирался идти.
Черный дрозд сидел
В сучьях кедра.

ПРИЛИЧНО ОДЕТЫЙ МУЖЧИНА С БОРОДОЙ

А за последним «нет» приходит «да»,
И мир висит на этом волоске,
«Нет» – это ночь, «да» – это ясный день,
Пускай отвергнутое соскользнет
За водопад заката, – но одно
Останется надежное – пускай
Ничтожное, как усики сверчка, –
Случайное, как фраза, целый день
Твердимая в уме и так и сяк,
Последнее – то, что важней всего, –
Останется – и ты не одинок,
Мир в сердце и зеленая листва.
А только и всего, что горстка слов,
Сама себе поверившая речь,
Сквозь сон у изголовья странный звук,
Как бы жужжащий крылышками эльф,
Всю ночь над спящим домом, в тишине –
Жужжащий разливающийся свет...

И ненасытный, недовольный ум.

СПОКОЙНО БЫЛО В ДОМЕ, ТИХО В МИРЕ

Спокойно было в доме, тихо в мире.
Читатель обратился в книгу. Ночь

Была одушевленной жизнью книги.
Спокойно было в доме, тихо в мире.

Слова звучали словно не из книги,
А из самой ожившей тишины,

Пока читатель вслушивался в них,
С усердием наклоняясь над страницей.

Ночь летняя была оправой правды.
Дом замер, чтобы мысли не нарушить.

Стоявшая над домом тишина,
Как страж, хранила цельность этой мысли.

И правды не было другой – лишь эта
Мир обнимающая тишина,

Ночь летняя, и книга, и читатель,
Склоняющийся за полночь над книгой.

Между Брехтом и Горацием

Уистен Оден

Поэму «Море и зеркало», построенную на ряде противопоставлений, главным из которых является оппозиция Просперо–Ариэль, можно рассматривать как середину творчества Уистена Одена, главное произведение его американского периода. Предлагаем читателям еще семь стихотворений Одена. Первые четыре из них принадлежат к доамериканскому периоду, а последние три – к послеамериканскому, когда поэт стал проводить большую часть года в Европе, а затем (получив должность профессора поэзии в Оксфорде и купив дом в южной Австрии) окончательно переселился на эту сторону Атлантики.

«Похоронный блюз» и «Блюз римской стены» были впоследствии включены автором в цикл «Двенадцать песен» (IX. *Stop all the clocks, cut of the telephone* и XI. *Roman Wall Blues*). «Похоронный блюз» – одно из самых известных произведений Одена. В оригинале пол говорящего не конкретизирован (особенность английской грамматики), из-за чего для переводчика возникает та же проблема, что и в сонетах Шекспира: надо определиться с типом любви – традиционной или гомосексуальной. Иосиф Бродский в своем переводе выбирает второй вариант, у него о смерти мужчины говорит мужчина, – на что, впрочем, указывает только окончание глагола в конце третьей строфы:

Он был мой Север, Юг, мой Запад, мой Восток,
Мой шестидневный труд, мой выходной восторг,
Слова и их мотив, местоимений сплав.
Любви, считал я, нет конца. Я был не прав.

Бродский, несомненно, ориентировался, помимо биографических обстоятельств Одена, и на культовый английский фильм «Четыре свадьбы и похороны», в котором эти стихи проносит один из героев над гробом своего любовника.

Мой перевод, наоборот, сделан от лица женщины. Дело в том, что законченное стихотворение и было предназначено для женского голоса. Оно исполнялось певицей Хэдли Андерсон (ставшей вскоре женой друга Одена поэта Луиса Макниса) на музыку, сочиненную Бенджаменом Бриттеном, и вошло в цикл «Четыре песни кабаре для мисс Хэдли Андерсон». В таком виде оно и печаталось из книги в книгу Одена вплоть до 60-х годов. На стихотворении, безусловно, лежит печать жанра, а именно, немецкого кабаре начала 1930-х годов, как мы его себе представляем по знаменитому фильму с Лайзой Минелли в главной роли: гротеск, бравада, смех сквозь слезы. Кстати, и сам этот фильм восходит – через более ранний бродвейский мюзикл – к роману друга Одена Кристофера Ишервуда «Прощай, Берлин», в котором отразились их общие берлинские впечатления 1931 г.

«Блюз Римской Стены», по-видимому, вдохновлен книгой Киплинга «Пак с Волшебных холмов», точнее, входящими в нее рассказами о защитниках Адрианового вала. Построенный во II в. н. э. для отражения набегов пиктов, этот вал длиной в 72 мили перегораживал всю Северную Англию на уровне Нью-касла-на-Тайне. У Киплинга о буднях римских солдат, защищающих Адрианов вал, рассказывает центурион Парнезий. В книге он распевает такую солдатскую песню:

Когда покидал я Италию
С орлом и звонкой трубой,
Клялась мне моя Евлалия,
Божилась моя Евлалия:
Мол, сердце мое с тобой.

И я прошагал всю Галлию,
Британию и так далее
И вышел на голый берег,
Где белый, как грудь Евлалии,
Холодный, как кровь Евлалии,
Ложился на землю снег...

Впрочем, как мы узнаем из рассказа Киплинга, Стену защищал разноплеменный сброд – солдаты всех рас и народов, какие жили тогда в Римской империи. Да и командиры были им под стать – «ни одного, кто бы не попал сюда за какую-нибудь провинность или глупость. Один совершил убийство, другой – кражу, третий оскорбил магистрата или богохульствовал и был сослан на границу подальше, как говорится, от греха...» Оден написал своего рода зонг римского солдата, соединив вместе Киплинга и Брехта.

«Композитор» (*The Composer*) – один из примерно 30 написанных в 1938 г. сонетов Одена. Примечательна высказанная в нем мысль – хотя она, разумеется, не нова, – что любой вид искусства можно рассматривать как перевод (исключение делается для музыки, что тоже можно оспорить). Тем самым Оден косвенно снимает с поэтического перевода подозрение в неполноценности. Сравним с высказыванием Б. Пастернака: «Художнику безразлично, писать ли десятиверстную панораму на воздухе или копировать десятиверстную перспективу Тинторетто или Веронезе в музее» («Заметки о переводе»).

Стихотворение «Испытание» (*The Proof*), вошедшее в сборник «Щит Ахилла» (1955), как и ряд других, подверглось циклизации в «Полном собрании стихотворений» 1966 г. Оден снял название стихотворения и включил его в цикл «Пять песен». «Испытание» написано по мотивам оперы «Волшебная флейта». Принц *Тамино* и *Памина*, дочь Царицы ночи, – ее главные персонажи: чтобы соединиться в финале, они должны пройти испытание огнем и водой. В этом усматривали отражение обрядов посвящения масонских лож и даже называли оперу Моцарта «масонской».

«Озера» (*Lakes*) входят в цикл «Буколики» (наряду с «Ветрами», «Лесами», «Горами», «Островами», «Долинами» и «Потоками»). «Буколики» Одена – жанр пасторальный, хотя и по-оденовски модернизированный. В них нет романтического образа Природы, безмолвно говорящей о присутствии божественного начала в мире. Наоборот, природа у Одена ежеминутно напоминает нам о человеке: о его расчетах и заботах, надеждах и иллюзиях. Даже масштаб озер определяется человеческой мерой: «Чтобы могла мамаша докричаться / До заигравшихся с той стороны детей». Разумеется, озерная вода охлаждает страсти, но сама по себе, без высшего вмешательства: «Озерный люд спокоен и приветлив; / Пусть буйные романтики бранятся / И сгоряча зовут к барьеру друга; / Прожив у этих вод хотя бы месяц, / Былые дуэлянты позабудут / Браниться в рифму, теща Вельзевула». Этот антиромантический укол, похоже, направлен прямоком в «Евгения Онегина» (популярного в Европе благодаря опере Чайковского).

Наконец, последнее стихотворение «Ода Термину» (*Ode to Terminus*) – характерный пример поздней, «горацианской», манеры Одена. Этот гимн древнеримскому богу межей и границ, в честь которого справляли праздник *терминалий* (22 февраля). Стихотворение Одена, написанное полвека назад, и сегодня звучит вполне современно. Автор видит беду нашей цивилизации в разрушении всяческих границ и рамок (без которых культура

на может существовать), в утрате чувства меры и самоограничения и, осуждая Венеру и Марса, богов любострастия и вражды, за пошлость человеческой блажи и жадности, он взывает к помощи Термина, славя дарованные им людям «игры, лады и размеры».

Стихотворение написано без рифм, «алкеевой строфой». Античными размерами, в подражание одам Горация, написаны большинство стихотворений Одена этого периода. В переводе алкееву строфу, разумеется, необходимо воспроизвести, ведь смысл оды – в утверждении данных человеку священных правил. Оден обращается к Термину, богу границ, «богу дверей, оград и смирения», прося его поставить пределы людским прихотям и жажде новизны. Неверно будет сказать, что Оден ополчается здесь на науку – нет, он, как всегда, относится к ней с живым интересом и замечательным для гуманитария пониманием, – он просто предлагает ей быть поскромней, осознать свое подчиненное место в человеческом доме. Он выступает за сохранение порядка в экосфере, лада в искусстве, чувства меры во всех помыслах и делах человеческих. Здесь он действительно ученик Горация, певца «золотой середины».

У Термина, бога межей, если посмотреть на него не вчуже, как на поставленный человеку предел, а изнутри, как на некое пограничное состояние, пограничное стояние между двумя полями, обнаружится еще смысл: посредничество, сочетание и примирение разделенного. У Шеймаса Хини, выросшего на границе двух миров, католического и протестантского, воспитанного двумя культурами, ирландской и английской, есть стихотворение *Terminus*, в котором римский бог выступает учителем равновесия:

А все-таки, если иначе взглянуть,
Два ведра легче нести, чем одно.

Я вырос, привыкнув изгибом спины
Уравновешивать ношу свою.

Термин может считаться и богом-покровителем переводчиков. Я заметил это много лет назад, написав «Песню межевого камня»:

На меже лежит камень, на неудобье,
Между двух полей лежит, наподобье
Переводчика – или его надгробья.

Оден в своей оде утверждает, что величайшей милостью жизни является чудо взаимопонимания, то самое «чудо Пятидесятницы», когда на человека как будто сходит Святой Дух

и «каждый вдруг понимает язык другого». Тем же заканчивается и моя переводческая ода:

...Тихо в поле. В глазницах кремнёвых сухо.
Зачинается песнь от Святого Духа.
Это камень поет – приложите ухо.

Это совпадение, замеченное мной не сразу, – значит, не случайно я выбрал у Одена это стихотворение! – лишний раз доказывает, что поэтический перевод начинается задолго до того, как переводчик приступает к своей конкретной задаче; только поэтому он и оказывается возможным.

У.Х. Оден

ПОХОРОННЫЙ БЛЮЗ
(Из «Четырех песен кабаре
для мисс Хэдли Андерсон»)

Замолкните, часы; разбейся, телефон;
Швырните мопсу кость – пускай уймется он.
Сурдиною трубе заткните глотку, чтоб
Нежней играл Шопен; теперь несите гроб.

Пускай аэроплан кружится в небесах,
Вычерчивая там слова: *Увы* и *Ах*.
Пусть шейки голубей украсит черный креп,
Пусть им на площадях рассыпят черный хлеб.

Он был моей рекой, и морем, и скалой,
Шаландою моей, и ночью, и луной,
Был солнцем из-за туч, рассветом из-за штор;
Я думала, любовь бессмертна. Это – вздор.

Тушите все огни – не нужно больше звёзд,
Снимайте солнца шар, срывайте неба холст
И океан в лохань сливайте, господа, –
Ведь больше ничего не будет никогда.

1938

Все прочие лишь переводят: художник
Прелестный вид умыкнуть норовит,
Поэт смекает, как в десятисложник
Впихнуть свой опыт бед и обид.

Кусочки жизни они переносят
В искусство и прячут ревниво в футляр;
Лишь звуки твои подсказки не просят,
Лишь музыка – сверхъестественный дар.

Излей же на нас безоглядное чудо
Своих водопадов, пускай с высоты
Свергается песнь, прорывая запруды

Сомнений, уныния и немоты.
Хлещи же по спинам, плечам и коленям;
Как сладким вином, напои нас прощеньем.

1938

ПЛАЧУЩАЯ НА РАСПУТЬЕ

Плачущая на распутье,
Где он, твой жених –
С ловчей птицей на перчатке,
С парой гончих злых?

Прикажи умолкнуть птахам,
Прогони их прочь;
Пусть погаснет солнце в небе
И нагрянет ночь.

Ветер груб, и тьма кромешна,
И тропа узка;
Впереди – туман и гибель,
Позади – тоска.

Но назло тоске и страху
Ты идти должна;
Океан ли встретишь – выпей
Океан до дна.

Обыщи морей глубины,
Горький их отстой,
Отыщи среди обломков
Ключик золотой.

А дойдешь до края света, –
Чтоб ступить за край,
Стражу страшному как плату
Поцелуй отдай.

Испытай шатучий мостик,
Что над бездной лег,
И заброшенного замка
Перейди порог.

Всюду – пыль и паутина,
Комнаты пусты,
В зеркало взглядишь чужое
И узнай, кто ты.

Вот и все. Нашарь, не глядя,
В нише лезвиё –
И пронзи им это сердце
Лживое свое.

1940

ВЕЛИКОЛЕПНАЯ ПЯТЕРКА

Мужайся, мудрый нос!
Служа, как старый пес,
Заботам современным,
Не сравнивай, дружок,
Их кислый запашок
С тем запахом блаженным
Священных древних рощ,
Где ты, являя мощь,
Стоял, оракул грозный,
Торжественно-серьезный!
Но это все в былом;
Теперь ты – мостик между
Устами и челом.
Внушай же нам надежду,
Врубаясь, как топор,

В космический простор
И прибавляя лоска
Всему, что слишком плоско;
Указывай нам путь
Сквозь тернии – к вершине,
Куда тебе отныне,
Увы, не достигнуть!

Остепенитесь, уши!
Оставьте кабаре,
Где выжатые души
И где мозги-пюре
Внимают мелодраме
С кривляньем и прыжками.
Воображеньем хил,
Наш век окно закрыл
Для вымыслов прекрасных,
Он требует от нас
Лишь сплетен ежечасных,
Скандалов напоказ.
Бегом – из мюзик-холла!
Вас ждет иная школа,
Где вы, трудясь за двух,
Так изоштрите слух,
Что в шепотках астральных
Расслышите ответ:
На свете звуков нет
Ни странных, ни банальных.
Всему – свой день и час:
Танцуйте, страх отринув,
Изящней херувимов
Свой новый па-де-грас!

Остерегитесь, руки!
Учтите, что дела,
Свершенные от скуки,
Во гневе иль со зла,
И низкие интрижки
Прочтутся, как по книжке,
По письмам на руки.
Мы помним кулаки
Могучих предков наших,
Что превращали в кашу
Врагов – и на скале

Навечно вырезали
Глубокие скрижали;
Но кости их – в земле.
И стыдно, если чья-то,
Вся в жилах узловатых,
Отжившая клешня
Из нынешнего дня
Толкает нас к возврату
В ту варварскую дату.
А я желаю вам
Жить, благо создавая
И в дар передавая
Неведомым рукам.

Глаза, учитесь прямо
Смотреть во все глаза, –
Не видя в этом срама,
Но узнавая за
Их наготой открытой
Зрачки с иной орбитой.
Сравните блеск пустой
Сквозь прорезь узких щелок
Размытых суетой
Безжизненных гляделок –
И дерзкий, добрый взор
Живого человека,
В котором отражен
Очей и сердца спор,
Конфликт ума и века.
Чем разрешится он –
Смутится ль разум жалкий?
Иль страсти, может быть,
Придется уступить
В их жаркой перепалке?
Кто зрит, как узок взор,
Лишь тот на свете зрячий;
Смотрите же без шор
На видящих иначе!

Воспой, язык, воспой
Земную Музу! – ибо
Мотив и лад любой
Ты можешь взять на выбор.
Ей лестно все. Восславь
Причуды и манеры

Той, что способна в явь
Преобразить химеры.
Пред старым Колесом
Алчбы и утоленья
Дрожа голодным псом
В минуты вожделья,
Как твой невежда-брат,
Живущий ниже чресел,
Что вечно виноват
И вечно нос повесил, –
Воспой хвалу своей
Наставнице великой!
Не бойся, что заикой
Покажешься... Скорей,
О путаник матерый,
Праматери открой
Ту правду, до которой
Ей не дойти самой.

Прелестная пятерка,
Пока я жив, живи,
Дурея от восторга,
Шалея от любви –
Иль от еще чего там,
Но вопреки подсчетам! –
Я мог бы без труда
Найти причины, чтобы
Завыть, как пес, от злобы,
От боли и стыда,
Задравши морду к небу!..
Но у небес не требуй
Сочувствия в ответ:
Когда оно дождется,
Что голос пресечется
И вой сойдет на нет,
То провещает внятно,
Хотя и непонятно, –
Такой бесстрастный тон,
Как будто в микрофон
Бубнит загробный кореш:
«Блажен рожденный в свет!»
И с этим не поспоришь,
Да и резону нет.

1950

Исaiе Берлину

Что нужно озеру? Чтобы папаша
Мог обойти его после обеда,
Чтобы могла мамаша докричаться
До заигравшихся с той стороны детей;
Всё, что крупней, Байкал иль Мичиган, –
Для нас уже «враждебная пучина».

Озерный люд спокоен и приветлив;
Пусть грубые романтики бранятся
И сгоряча зовут к барьеру друга;
Прожив у этих вод хотя бы месяц,
Былые дуэлянты позабудут
Браниться в рифму, теща Вельзевула.

Неудивительно, что христианство
Смогло по-настоящему начаться,
Когда аскеты из пещер и тюрем
На Асканийском озере* собрались,
Где аисты гнездятся, – и избрали
Трех рыб как символ триединства Бога.

Министры иностранных дел обычно
У озера устраивают встречи;
И ходят вокруг него плечом к плечу,
Как ослики, качающие воду.
Сей общий труд, увы, братанья армий
Не гарантирует, – но он полезен.

Лишь редкостный гордец, идя ко дну
В Атлантике, подумает всерьез,
Что лично на него Нептун взъярился;
Но тонущему в озере приятно
Вообразать, что он добычей стал
Влюбившейся в него Озерной Девы.

* Первый Вселенский собор состоялся в городе Никее на берегу Асканийского озера. На нем, кроме 318 епископов, присутствовало много пресвитеров и диаконов, иные из которых недавно вернулись с каторги и на своих телах имели следы пыток.

Хоть бдительные горожане пьют
Из охраняемых резервуаров,
Случаются скандальные примеры:
Так Кардинал у Вебстера заметил
В пруду чертенка с вилами в руках*, –
Я знаю в Сассексе подобный прудик.

У заколдованных озер есть свойство
Лечить горячку нашей эпидермы
Прохладной, бледной немотой зеркал;
Им нипочем щекотка водомерок,
Порой под лаской весел дрогнет гладь,
Но не вздохнет и денег в долг не спросит.

Природолюбцы-озеровладельцы
Мечтают об овчарках и капканах,
Чтоб свой Эдем озерный оградить
От чужаков. Отдать народу? Шиш!
С чего бы вдруг? За то, что всякий Джек
Плескался встарь в околоплодных водах?

Навряд ли я когда построю башню
И заведу там белых лебедей;
Но помечтать не вредно: ну, а если б –
Какое озеро я взял бы – торфяное,
Карст, кратер, старицу или лагуну...?
Перечислять – и то уже блаженство.

1952

ИСПЫТАНИЕ

«Когда ломают времена
Обычаи и ритмы,
И лезет воровской жаргон
Из публики элитной,
И носят с шиком дураки
Чужих пороков пятна,
Кто будет веровать в Любовь,
Ее слова и клятвы?» –
Так, вспыхнув, проревел Огонь;

* *Злодей Кардинал* в пьесе Джона Уэбстера «Герцогиня Мальфи»
увидел в пруду черта, грозящего ему вилами.

Но Тамино и Памина*
С закрытыми глазами,
Бесстрашно руку в руку вдев,
В блаженстве сладком замерев,
(Невинные? О да! Наивные? О нет!)
Прошли сквозь дым и пламя.

«Когда с петель сорвется мир,
Ад вырвется из плена
И обернется чиж совой
И ведьмою – Елена,
Когда фиалка зарычит
И мак возжаждет крови,
Какое вылупится зло
Из треснувшей Любви?» –
Так прошипела им Вода;
Но Тамино и Памина
Наперекор совету,
В ладони храбро сжав ладонь,
Сквозь Воду, как и сквозь Огонь,
(Испуганные? Нет! Счастливые? О да!)
Прошли и вышли к свету.

1953

ОДА ТЕРМИНУ

Жрецы с телескопами и циклотронами,
вещайте дальше вести чудесные
о том, чего постичь не можно,
столь оно мелко или огромно,

о тех открытиях, что в ваших формулах,
в значках изящных алгебраических
невинно выглядят, но если
перевести их на человеческий

язык, навряд ли сильно обрадуют
село и город: если галактики
врозь разбегаются, как зайцы,
если мезоны мечутся в страхе,

* Принц *Тамино* и *Памина*, дочь Царицы ночи, – персонажи оперы Моцарта «Волшебная флейта».

как тут не вспомнить вести политики,
все эти стачки и демонстрации,
погромы, мятежи, теракты –
всё, что за завтраком в нас пихают.

Как мелки, впрочем, наши волнения
в сравнение с тем, что эта Громадина –
вот ведь немыслимое чудо! –
кочку одну отличив из прочих,

дала ей средства, срок и условия
взлелеять Жизнь, что эта небесная
причуда, царственная прихоть,
наше волшебное Средиземье,

где Солнце, сверкая, медленно движется
по небосводу с востока к западу,
где свет – отеческая милость,
а не фотонная бомбардировка,

где зреть мы можем формы и линии,
и отличать покой от движения,
и узнавать по очертаньям
наших любимых милые лица,

где всем созданьям, кроме болтающих,
назначен удел и корм, подобающий
по роду их, – наш мир блаженный.
Что бы биологи ни твердили,

лишь он спасает нас от безумия;
мы знаем, как знаньем перенасыщенный
блуждает ум во тьме кромешной
и в одиночестве беспредельном,

как он без формы, ритма, метафоры
в бессвязном тонет унылом бормоте,
не понимая даже шуток,
не отличая пенис от пенса.

Марс и Венера слишком потворствуют
нелепой нашей блажи и жадности,
лишь Ты один, великий Термин,
можешь исправить нас, шалопаев.

О бог дверей, оград и смирения,
да будет проклят змей технократии;
но будь блажен тот град, что славит
игры твои, лады и размеры.

Чьей милостью в компании дружеской
вершится чудо Пятидесятницы,
когда нисходит Дух и каждый
вдруг понимает язык другого.

В мире, безмерно нашей наглостью
ограбленном и отравленном, может быть,
еще спасешь ты нас, понявших,
что все ученые эти шишки

должны скромней нам басни рассказывать,
что Небу мерзостны самозванные
поэты, ради пустозвонства
ложью нас пичкающие бесстыдно.

1968

КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Умолкнул шум труда,
склонился день к закату,
и пала тьма на землю.
О мир! блаженный мир!
Сотри с лица заботу;
закончен круг дневной,
вся эта канитель –
ответченные письма,
оплаченные счета
и вынесенный мусор –
закончены. Ты можешь
раздеться и свернуться,
как устрица, в постели,
где счастье и уют
и самый лучший климат.
Спи, старый, баю-бай!

Грек перепутал все:
Нарцисс был старым дедом,
годами укрощенным,

освобожденным от
любви к чужому телу;
когда-то ты мечтал
быть грубым, волосатым
и мужественным типом,
теперь не то – ты любишь
вот эту бабью плоть,
ее лелеешь, гладишь,
невинно-одиноким,
Мадонна и Дитя.
Спи, старый, баю-бай!

Пора, пора уснуть;
пусть переходит власть
к животному рассудку,
что дремлет где-то в чреве,
в пределах материнских
богинь, что сторожат
Священные Врата, –
без чьих немых внушений
все наше словоблудье
бессильно и презренно.
Не бойся снов, их чар
и страхов – это шуточки
сомнительного вкуса;
не доверяйся им.
Спи, старый, баю-бай!

1972

Дрожь до сердца

Поздняя поэзия Эудженио Монтале

По уверениям древних, была некая женщина, называвшаяся Мухой, – поэтесса, прекрасная и мудрая, и другая еще – знаменитая в Аттике гетера, о которой комический поэт сказал: «Ну, укусила Муха, так до сердца дрожь».

Лукиан. Похвала мухе

Почему я пишу о Монтале, хотя это, в общем, не моя епархия? Потому что я ищу круг поэтических соратников Йейтса. Потому что в эпоху, когда господствует массовидное сознание, когда акции индивидуальности круто падают, поэты образуют свое всемирное Сопротивление. Я думаю о некоем Круглом столе рыцарей поэзии, об интернациональной капелле ее трубадуров. В Италии таким рыцарем индивидуализма был прежде всего Монтале – самый одинокий, угрюмый и загадочный поэт в своем поколении. Ради того чтобы читать Монтале, я, в общем-то, и стал учить итальянский – самоучкой, как он сам самоучкой учил языки в юности.

В творчестве Эудженио Монтале (1896–1981) выделяются три основных периода. Первый отмечен вехами двух его сборников: «Кости каракатицы» (*Ossi di seppia*, 1925) и «Совпадения» (*Le occasioni*, 1939). Многие стихи в «Совпадениях» связаны с Имрой Брандейс, зеленоглазой красавицей, американской исследовательницей Данте, в которую Монтале влюбился в 1932 г. С началом Второй мировой войны и вводом в Италии новых антисемитских законов Имре Брандейс был запрещен въезд в Италию из-за ее еврейского происхождения (ее семья переехала в Америку из Вены в XIX в.). Годом раньше Монтале пришлось оставить службу во флорентийской библиотеке из-за отказа вступить в фашистскую партию. В это время Монтале уходит в перевод: он переводит пьесы Лопе де Веги, «Доктора Фауста» Кристофера Марло, романы, а также испанские и английские стихи, в том числе Джона Китса, Томаса Элиота, Уильяма Йейтса.

Очевидна параллель с Борисом Пастернаком, во второй половине 1930-х годов спасавшимся переводами Шекспира. На самом деле сравнение идет еще глубже. Тот «герметический» стиль, который выработал Монтале в годы фашистского режима, кроме эстетической, имел, несомненно, и политическую подоплеку: так было легче избегать всевидящего ока государства – по крайней мере до тех пор, пока режим считает: непонятный – значит неопасный. Разве тут нет сходства с сознательно культивируемым «темным стилем» Пастернака, позволявшем ему маскировать свои мысли и высказывать обиняком совсем не то, чего ждали от него власти?

Да что говорить о Монтале и Пастернаке, живших в условиях тоталитарных режимов! Возьмем, например, Роберта Фроста. Его поэзия, по сути дела, шкатулка с двойным дном, где на поверхности – любовь к природе, сочувствие к простому человеку и американский оптимизм, а в глубине – неизлечимое одиночество и страх: то, о чем так убедительно пишет Иосиф Бродский в посвященном Фросту эссе «Скорбь и разум». Разве выработанная Фростом «шифрованная» манера письма и соответствующая ей условная маска «поэта-пахаря» – не способ приспособиться к идеологии массы, господствовавшей тогда в его насквозь демократической Америке? Разве стал бы он без этой маскировки национальным американским поэтом?

Второй период творчества Монтале – 40-е и 50-е годы. Стихи этого периода собраны в основном в сборнике «Буря и другие стихотворения» (1956). В личной жизни главным в это время являются его отношения с Друзиллой Танци («Мушкой»), начавшиеся очень давно, еще до Имры Брандейс. Сложные перипетии этого долгого романа с замужней женщиной, их встречи и разлуки, жизнь вместе и порознь, окутаны туманом (и слава Богу!). Известно лишь, что их отношения постепенно переросли в настоящий, хоть и незаконный, брак. После смерти мужа Друзиллы в 1958 г. начинается миланский период жизни Монтале. Здесь весной 1963 г. он наконец сочетается законным религиозным браком с Мушкой, а в августе Друзилла Монтале попадает в больницу с переломом шейки бедра, где в октябре того же года умирает.

Памяти жены посвящены многие стихи в книге «Сатура»* (1971). Прежде всего, это двойной цикл «Ксении», состоящий из коротких стихотворений-воспоминаний. Название, по-видимому, заимствовано у римского сатирика Марциала. Так называется

* Латинское *satura* переводится как «смесь». Отсюда произошло слово «сатира».

14-я книга его эпиграмм, сборник коротких надписей к подаркам, которые дарили гостям на пиру; таково первоначальное значение слова *Xenia*. Возникает вопрос: если «ксении» – это подарки, то от кого кому? От живого – мертвой? Но нужны ли мертвой подарки?

Наверное, нужны. Вспоминается у Мандельштама: «На встречу беженке спешит толпа теней...» И дальше: «Кто держит зеркало, кто баночку духов: / Душа ведь – женщина, ей нравятся безделки». Но неужели кто-то из новых подруг протянет ей таблички со стихотворными подарками мужа?

А может быть, наоборот: эти стихи – подарки умершей своему оставленному супругу? Ведь говорит же он в последнем стихотворении «Ксений»: «Мужество жить было первым из твоих даров, о котором ты даже не подозревала».

«Ксении» Монтале – это два цикла, каждый из 14 стихотворений: сакральные числа, связанные с циклом триединой богини Луны, одна из ипостасей которой, Геката, – богиня подземного царства.

Поэт дал своей любимой шутливое (уменьшительно-ласкательное) прозвище *Mosca* (Мушка) из-за толстых стекол очков, которые она носила. Мушка была близорукой и, говорят, не очень красивой. Но уж точно хлопотуньей и жужжалкой, обожающей болтать по телефону. В одной из «Ксений» говорится:

Слух почти полностью заменял тебе зренье.
Теперь, когда тебя нет, телефонный счет ничтожен.

Xenia, I, 9

Поэт то и дело натывается на вещи их общего обихода, на фантомы привычек, оставшихся без хозяйки. Снова приходит на память Пастернак:

И, наколовшись об шитье
С невынутой иглой,
Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку.

Разлука

Все так. Только слез нет, или нам их не видно; автор неизменно сохраняет отстраненный, чуть ироничный тон: закалка Марциала, генетический код римлянина.

Милая крохотная хлопотунья,
которая почему-то зовется мухой,
сегодня вечером в полумраке,

когда я читал Второисайю,
ты снова ко мне прилетела в гости,
но без очков меня не признала,
и я без привычного их сверканья
тебя не узнал сквозь сизую дымку.

Xenia, I, 1

И в загробном мире они собирались узнавать друг друга
по звуку, не надеясь на зрение и не зная топографии тех краев.

А для загробья мы изобрели
особый свист, чтоб узнавать друг друга.
Попробую-ка свистнуть. Может быть,
уже и сам я незаметно умер.

Xenia, I, 4

Близорукость подруги, в конце концов, поднимается
в стихах почти до ясновидящей слепоты Гомера, пронцающего
умственным взором Землю, Небеса и Ад*. Поэтому поэт, как
Данте за Вергилием, бестрепетно спускался за ней по бесконеч-
ным ступеням.

Я спускался, держа тебя за руку, вниз по ступеням,
миллионы ступенек наши ноги вдвоем отсчитали,
но теперь тебя нет, и под каждой ступенью – бездна.
О, как быстро закончилась длинная эта дорога!
Хоть моя еще длится, но на ней уже не случится
ни подвохов, ни приключений,
ни иллюзий, так похожих на явь.

Я спускался, держа тебя за руку и не боялся –
не потому, что думал: четыре глаза надежней,
а потому, что из наших двух пар
лишь твои близорукие очи
видели правду.

Xenia, II, 5

И после «Ксений» Монтале писал стихи для своей «Муш-
ки». Одно из них называется *La Belle Dame Sans Merci* –
по балладе Китса о рыцаре, завлеченном волшебной дево-
й,

* *Such seeing hadst thou, as it once befell / To Dian, Queen of Earth,
and Heaven, and Hell (Keats To Homer).*

подарившей ему любовь-сон и исчезнувшей без следа. Ключ этой аллюзии – в меланхолическом рефрене баллады:

И с той поры мне места нет,
Брожу печален, одинок,
Хотя не слышно больше птиц
И поздний лист поблек.
Пер. В. Левика

Всякое новое произведение искусства поражает по сходству и по контрасту с уже существующими. В сходстве подтекстов мы убедились. Посмотрите теперь, каков контраст поэтического антуража:

LA BELLE DAME SANS MERCI

Сегодня, наверное, чайки опять не дождутся
хлеба, который я им крошил с твоего балкона;
сколько бы они ни кричали и ни скрипели,
ты спишь и их криков рассерженных не услышишь.

Сегодня мы оба опаздываем куда-то,
и завтрак наш стынет на столе рядом с грудой
книг моих бесполезных и твоих драгоценных реликвий:
календариков, безделушек, банок и склянок.

Все крошится в мире, лишь образ твой неколебимо
высится на известковом фундаменте утра;
жизнь бескрылая хочет взлететь к нему – и не может,
только вспыхивает и гаснет, как огонек зажигалки.

Отстраненность, ровный голос поэта создают здесь главный эффект. От реальности этого «сегодня», давно ставшего прошлым, от этих таких наглядных «календариков, безделушек, банок и склянок», от этого осекающегося огонька зажигалки вздрагиваешь. И дрожь доходит до сердца.

Столь же простое, реалистическое, стихотворение – «Сквозь дым». Адресат его угадывается, может быть, по одной-единственной детали: рассеянности дамы, которая вполне могла отстать от тележки со своим багажом, потеряться и снова найтись: это, конечно, уже узнаваемый нами образ Мушки.

Сколько раз я ждал тебя на вокзале
в холод и в туман. Покупал газеты,
прохаживался по перрону, покашливая
да покуривая «Джубу», которую потом запретило
табачное ведомство, – вот идиоты!
Может быть, я перепутал поезд
или расписание изменили? Я впивался взглядом
в каждую тележку – не твои ли везут
вещи, а ты где-то сзади отстала?
И вдруг ты появлялась... Сколько раз это было
наяву – и во сне сколько раз повторилось.

И, наконец, «Черный ангел» – загадочное стихотворение,
в котором Монтале достигает вершины трагизма. Я не знаю,
к кому оно обращено. Может быть, сразу ко всем – и любимой
женщине, и сгоревшей жизни, и всем жертвам минувшего века.
Requiem omnibus.

Эудженио Монтале

ЧЕРНЫЙ АНГЕЛ

О черный ангел огромный,
возьми меня в тень своих крыльев,
чтоб мог я промчаться над колющими
кустами тёрна, над трубами
горящих печей –
и встать на колени
пред черными головешками,
остатками обгоревшими
твоего оперенья.

О маленький ангел смуглый,
не земной и не божий,
полупрозрачный ангел,
меняющий каждую секунду

цвета свои и очертанья –
в мелькании вспышек, похожих
на бред и на озаренье.

О страшный ангел, раскройся,
впечатайся в меня насмерть,
но не убей своим блеском –
ведь беззащитны зрачки
перед сверканием ночи,
о ангел обугленно-черный,
укрывшийся под навесом
торговки, что жарит каштаны.

О ангел, как черное дерево,
в скитаниях потемневший, –
крылом шевельни или скрипни,
чтобы я мог узнать тебя –
как узнаю во сне
и наяву – щель меж ними
ушка игольного уже,
любой верблюд и двуногий
в ней непременно застрянет;
и эта сажа на пальцах –
остатки того, что сгорело, –
ничтожнее, чем дуновенье
крыла твоего, ангел дымный
и пепельный, маленький ангел,
похожий на трубочиста.

Каприччио для женского голоса и пишущей машинки

Стиви Смит

Стихи Стиви Смит прихотливы и капризны – но в высшем, артистическом смысле слова; это каприччио для одного неповторимого женского голоса.

Прошло 35 лет со дня смерти Флоренс Маргарет Смит (так звалась англичанка, заменившая свое кудрявое имя на прозвище популярного жокея) – и теперь уже несомненно, что она обрела статус классика. Ее стихи – во всех антологиях, ее романы переиздаются. Появилась даже пьеса Хью Уайтмора «Стиви», основанная на ее биографии, а потом и кинофильм по мотивам этой пьесы.

Жизнь поэтессы не была усыпана розами. С юности и почти до пенсии она зарабатывала на хлеб, служа секретаршей в одном из лондонских издательств, долгие годы одиноко ухаживала за своей престарелой тетей, которую сама ненадолго пережила. Первый сборник стихов Стиви Смит «Хорошо повеселились» вышел в 1937 г., за ним последовали другие; в 1962 г. были изданы «Избранные стихи». К концу жизни к ней пришла популярность: премии за поэзию, горячий отклик аудитории – она с успехом читала свои стихи, а некоторые из них пела на мелодии собственного сочинения.

Сила ее прежде всего в интонации – раскованной и неподражаемо своеобразной. Один литературовед заметил, что Стиви Смит разговаривает с Богом, как домохозяйка, упрекающая зеленщика за плохое качество капусты. Чего стоит, скажем, одно только неожиданное начало стихотворения. «Был ли он женат?»:

Был ли он женат, приходилось ему
Обеспечивать жену и семью,
Когда от любви ничего не осталось?

Нет. Такого несчастья с ним не случилось.

Знал ли он, что такое надлом, тоска,
Ощущение безвыходного тупика?

Нет, он был настоящим с колыбели,
Он знал свою цель и шел к своей цели.

Речь, разумеется, идет о Всевышнем. Ее отношение к религии характерно для образованного англичанина, привыкшего скепсисом ограждать свою душу от всякой авторитарности, догмы и ханжества. Дух анархии, непризнания авторитетов царят в ее стихах – и тема одиночества:

Я вам кричал, а вы не понимали:
Я не махал рукою, а тонул.

Но это одиночество, которое не вызывает к жалости. Тем более что Стиви Смит может быть отнюдь не беззащитна в своих выпадах против современников и соотечественников. Неотразимое очарование умной немолодой женщины исходит от ее зрелых стихотворений.

Так юность силою берет любовь,
Так зрелость – словом, ей не прекословь.
Пер. А. Сергеева Дж. Донн. Осенняя элегия

Бывает веселое отчаянье и задиристая меланхолия. Таков характер Стиви Смит. Думается, не без оснований ее сближают порой с Эмили Дикинсон – не по стилю, а по самому архетипу поэтической личности. Несомненно, что английская литература XX в. не выдвинула более сильной и оригинальной поэтессы.

Стиви Смит
(1902–1971)

ОБИТЕЛЬ МИЛОСЕРДИЯ

Наш дом был чисто женская обитель.
Прекрасные в нем обитали дамы –
Храбрые дамы. Ибо сколько Страх
Ни колотился в запертые двери,
Они его отважно не впускали.
Там жили девочки, две слабые крошки.

Муж миссис С. все время плавал в море
И появлялся дома лишь затем,
Чтоб вытребовать денег – содержанье
Жены морского офицера, –
И безотказно получал его,
Ведь миссис С. считала это долгом.

И с ними вместе бабушка жила
Двоюродная – миссис Марта Хирн Клод,
Уже довольно престарелых лет.
Хозяйство было общим, деньги – тоже.
И так мы жили.

Я младшею была из двух детей,
Мать рано умерла, а вслед за ней
И бабушка скончалась, миссис Марта,
Потом сестра уехала от нас.
Теперь, когда сама я постарела,
Ухаживаю за сестрою мамы,
Той благородной тетей, что когда-то
Растила нас. Ей имя – Долг и Верность.
И Саркастичность. Дом теперь на мне.
Наш дом и ныне – женская обитель.
Дом, ставящий всего превыше стойкость,
Дом аристократической закваски,
Который слез в упор не замечает,
Отчаянье считает неприличным.
И все-таки он был нам теплым домом –
Быть может, слишком чопорным и строгим,
Но теплым. Он, по сути, был и есть
Обитель милосердия.

НЕСЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ

Его могила не угомонила,
Лежал чудила и свое тянул:
Я вам кричал, а вы не понимали:
Я не махал рукою, а тонул.

Он розыгрыши обожал смертельно –
И доигрался.
Был общий вывод: переохладился,
Перекупался.

Неправда, этот холод был и прежде!
(Лежал бедняга и свое тянул) –
Всю жизнь я лишь пытался докричаться
И не махал рукою, а тонул.

ДИКИЙ ПЕС

Городская дворняга, если хочет напиться,
Идет к городскому фонтану. Ее интеллект –
на границе Человечьего.
Она вертит хвостом и ликует, напившись от пуза,
Она верит в Муниципальный совет
и Совет профсоюза.

Дикий пес не таков, и обычая он не такого,
Неприкаян и хмур, сторонится он рода людского.
Если пить он захочет, то пьет из реки – и при этом
Держит ухо востро и хвост пистолетом.
И, напившись, идет по болоту в осеннем тумане,
И ночлег себе ищет в лохматом и диком бурьяне.

СОХРАНИТЬ РЕБЕНКА

Сохранить ребенка в душе
Хорошо ли? Да как вам сказать...
Это значит – тяжелой обузой себя
Добровольно связать.

Не годится ребенок для взрослой борьбы,
Слишком умной и тонкой;
И поэтому взрослый в себе
Презирает ребенка.

Но и тот презирает больших –
Слишком тертых и взрослых,
Ибо правда ребенка – в слезах,
А большие умны, но бесслезны.

Видит в радуге он
То, что взрослому кажется тусклым,
Ибо взрослый рассудком живет,
А ребенок живет только чувством.

Чувством буйным, не знающим меры, –
Шутить с ним не стоит;
Если вы не поймете его,
Он такое устроит!

Говорят: взрослый должен уметь
Пересилить ребенка.
Ха-ха-ха! Он легко вас придушит
Одною ручонкой.

О, поверьте, совсем незавидный удел –
Сохранить в себе детство;
Будет бунт и мятеж –
Куда тогда взрослому деться?

И что делать ребенку,
Который из выросшей тетки
Смотрит, как анархист
Из-за тюремной решетки?

КОПТСКАЯ ЛЕГЕНДА

Явились три ангела в месте пустом,
Где красная глина лежала пластом.

– Восстань, о лентяйка! – сказали они. –
Довольно тебе прохлаждаться в тени;
Отныне ты стать человеком должна.

– А что мне за радость? – спросила она. –
Какая нужда – выбиваться из сил? –
Тут первый из ангелов ей возгласил:

– Узнаешь ты радость, узнаешь беду,
Узнаешь превратную их череду;
И каждое утро ты будешь гадать,
Беду или счастье тебе ожидать.

И вышел торжественно ангел второй
И вновь подтвердил этой глине сырой.
– О, нет! – был ответ. – Это все не по мне,
Уж лучше я здесь полежу в стороне.

Но третий, над нею крылами склонясь,
Воскликнул: – Внемли, неразумная грязь!
Ручаюсь, едва я закончу рассказ,
Ты стать человеком решишься тотчас.

И глиняный пласт проворчал: – Ну и что ж?
Какой ты приманкой меня увлечешь?
– Я Смерть, – молвил ангел, – всем бедам финал.
– Согласен, – сказал человек и воспрял.

ЛОРД БАРРЕНСТОК

Какая мне печаль, лорд Барренсток,
Что ты всю жизнь развратничал, как мог,
И дюжинами совращал детишек
Для утоленья гаденьких страстишек?

Пусть ты делами мерзостней змеи,
Пусть к небу вопиют грехи твои,
Пусть растоптал ты честь вдовы невинной,
Зарезал дедушку, ограбил сына,
Пусть луг общинный ты огородил
И всех соседей по миру пустил,
Пусть ты погряз в пучине махинаций
И сбыл на бирже кучу дохлых акций –

Non flosci facio – мне все равно!
Не для того я в руки взял перо,
Чтоб обличить тебя в грехах и сквернах,
Бесчисленных и слишком непомерных, –
О них и вспоминать-то мне претит.
Но Боже! вновь твой галстук набок сбит,
И по усам твоим я примечаю,
Какой тебе десерт был подан к чаю.

Твой неприличный вид, лорд Барренсток,
Вот возмущенья моего исток!
Ты оскорбляешь зренье. Что за формы!
Ты и в корсете толще всякой нормы.
У лысого – откуда эта прыть?
Распутник должен элегантней быть.

Лорд Барренсток, граф Эписин и прочее,
На этом я поставлю многоточие...
Ты понял суть совета моего:
Иль не грехи – иль будь уж *comme il faut*!

СЧАСТЬЕ

Счастье лукаво и склонно держать за зубами язык,
Горе безудержно и говорит напрямик.
Счастье, как Англия, мямлит и цедит сироп.
Горе, как Грех, безоглядно и красноречиво взалхлеб.

ОСЕННЕЕ

Он жизнь свою поведал вдовице, миссис Грей.
– Давайте, – он добавил, – поженимся скорей.
Конечно, пыл давно остыл, мне смолоду присущий,
Но можно просто поболтать вдвоем на сон грядущий.

Одиночество в Вермонте

По следам Федерико Гарсиа Лорки

Лорка – мой любимый поэт с юности, с прочитанного когда-то «Сомнамбулического романа» в переводе Овидия Савича. (Много позже я познакомился с виртуозным переводом Анатолия Гелескула, но тот, первый, так и остался для меня непревзойденным.) И все-таки я знал Лорку плохо. Много раз перечитывал «Цыганское романсеро», другие популярные стихи, а вот книгу «Поэт в Нью-Йорке» лишь пролистал, не впечатлился и не вчитался.

В начале 1990-х я и сам приехал в Нью-Йорк и поступил там в аспирантуру Колумбийского университета, сочетая учебу с преподаванием. Летом, когда настали каникулы, поехал работать в Русскую летнюю школу в Норидж, штат Вермонт. В свободное время заходил в университетскую библиотеку, и вот однажды, подойдя к полке новых поступлений, из чистого любопытства взял в руки томик, красиво переплетенный, но без надписи на корешке. Это оказалось собрание стихотворений Федерико Гарсиа Лорки. Я раскрыл его наугад – и первым, что прочел, было название цикла Лорки «Стихи об одиночестве в Колумбийском университете». Наверное, это звучит наивно, но я вздрогнул, увидев перед собой целый год своей жизни, четко названный и написанный испанскими словами на белой странице. Я перевернул несколько страниц и прочел название следующего цикла: «Стихи об одиночестве в Вермонте». Двойное совпадение поразило меня окончательно. Оказывается, я двигался точно по следам Лорки: в Америку, в Колумбийский университет, оттуда в Вермонт... Признаюсь, с таким удивительным совпадением я еще не встречался.

Я унес книгу в свою комнату и стал в одиночестве ее изучать. Когда-то я выучился немного читать по-испански, изучал и переводил поэтов испанского Возрождения, а также Рамона Хименеса и Мигеля Эрнандеса. Все это я крепко подзабыл; стихи Лорки мерцали передо мной как в тумане, и все-таки мне казалось, что главное я понимаю. Несколько дней я провел в каком-то трансе, изучая книгу и скребя на бумаге какие-то слова. В конце концов я разо-

брал и рассортировал все, что у меня наскреблось: вышло с дюжину собственных стихотворений и с полдюжины «переводов». Учитывая свою шаткость в испанском, я назвал их про себя не переводами, а «галлюцинациями». Такова история моего цикла «Испанские галлюцинации и другие стихи, написанные в Вермонте». «Другие стихи» получились тоже с сильным испанским акцентом. Вот четыре из них, названные мной «Песни потерпевшего кораблекрушение»:

* * *

Перевернувшаяся лодка
одинока на свете,
как Федерико Гарсиа Лорка
в Колумбийском университете.
С тремя рядами скамеек
театрик его пловучий
судьба обмакнула в воду
на всякий пожарный случай.
В воде хорошо, но скучно
и песни петь неудобно;
отрезанная горбушка
осклизла и несъедобна.
Цепляться за нее глупо,
как за шляпу-соломку
случайной портовой куклы,
играющей в незнакомку.
О Соледад – солидарность
звезды и души нелепой,
застрявшей, как буриданов
осел, меж морем и небом!
Закрой же глаза скорее,
забудь о прошлом улове,
стань лишь головой Орфея,
поймавшей себя на слове.
Поймавшей, как ту рыбешку,
которая, в сеть твою сплавая,
воскресла неожиданным часом
и поет Господу славу.

* * *

У потерпевшего кораблекрушение
есть выбор:
он может превратиться
в плавучую бомбу,

в летучую воблу
или в созвездие Водолаза.
Плавучая бомба взорвется,
летучая вобла погаснет,
и только созвездие Водолаза
укажет дорогу
тонущим следом.

* * *

Выбросило на берег
морячка с «Марианны»
Аллилуйя, аллилуйя
Он подрожал, согрелся
выбросило кастрюльку
Аллилуйя, аллилуйя
Он поел, притомился
выбросило кроватьку
Аллилуйя, аллилуйя
Поспал, пробудился
выбросило русалку
Аллилуйя, аллилуйя

* * *

Все обойдется. И верно,
все обошлось. Его домик
сгорел. Горелое место
заросло травой. На лужайке
выросла ива. На иве
поселились воробьи. Старуха
умерла. Каждый вечер
луна всходила над полем
*И только вода в ручье
навсегда осталась соленой.*
Он уехал в горы, женился
у жены его были
пальцы тонкие, как у ивы
он напился и свадьбы не помнил
плясал на крестинах сына
молился в маленькой церкви
на дворе жили лошадь и овцы
он слышал их просыпаясь
*И только вода в ручье
навсегда осталась соленой.*

Из той полудюжины «переводов-галлюцинаций», которые у меня тогда написались, два я отбросил сразу как неудавшиеся, так что в чистом остатке оказались четыре стихотворения Лорки: два из цикла «Одиночество в Вермонте» и два – из цикла «Бегство из Нью-Йорка».

Не раз потом я задумывался: что за знак был мне подан этим случаем? Еще одно доказательство того, что мы ступаем по чужим следам, что все было встарь и все повторится снова? Чужой сон, приснившийся мне еще раз? Может быть, это было каким-то мистическим обрядом, ступенью посвящения? Боги не кидают кости, у них относительно нас какие-то определенные планы. Хотя многое зависит и от сотрудничества, от нашей готовности соответствовать. Разумеется, я говорю о простых божках удачи и мастерства, попущением высших сил правящих нашими земными судьбами. Нашими дальнейшими судьбами правят, конечно, не они. Так я бы сказал, если бы был мистиком. К сожалению, я не мистик. И потому остаюсь в недоумении.

Федерико Гарсиа Лорка

Из цикла «Стихи об одиночестве в Вермонте» (1929)

ПЕЙЗАЖ С ДВУМЯ МОГИЛАМИ И АССИРИЙСКОЙ СОБАКОЙ

Слышишь, друг,
дальний стон?
Проснись и слушай:
это воеет ассирийская собака.
Три звезды над могилами танцуют,
три звезды из созвездья Рака.
Сын мой, это пепел ворожеи,
горы одеял, измятых страхом,
конский глаз, переехавший на шею,
и луна с разодранным пахом,
затопившим могильную траншею
кровью пурпурной своей и прахом.
Друг, проснись,

ибо ветер с граней горных
стих, как стихло дыханье стеклодува.
Что с того, что воды морской по горло?
Я любил птенца с писклявым клювом
и пушком на язычке коротком,
мы с ним жили на горе Везувий
сорок лет или тысячу – не помню.
Тише, друг! Тише!
Слышишь, как из мрака
вой несется безумный и утробный,
пригибающий головки мака
и кренящий мотыльков в полете.
Спрячься от него в нору, в дупло, замри, укройся!
То скуление, то вой... В траву заройся!
Он все ближе... Ни звука и ни знака!
Друг мой!
Слышишь голос безысходный?
Это воеет ассирийская собака.

ЗАБРОШЕННЫЙ ДОМ

Ищет и не обретает
ветер своего тела –
и в тоске улетает!
Верно вы угадали:
луна – лошадиный череп,
облако – яблоко дали.
Всплеск и отблеск мгновенный –
два дорогих заклада
в схватке весла и пены.
Агнец весной испуган
щипцами и лезвиями
зазеленевшего луга.
В капле воды от века
крылышками трепещет
белый голубь Ковчега.
Скалы из пистолета
целятся, взяв на мушку
красную дичь рассвета.
Травы растут. Как чисто
звон их шпаг раздается
под небосводом дуплистым!
Травы пахнут. Дай руку!

Сквозь разбитые стекла
брызнула кровь потемок.
Нас с тобой только двое,
мой полуптичий ребенок,
нас с тобой только двое.
Надышись этой пылью:
мучь и мни для полета
в небо – жесткие крылья.

Из цикла «Бегство из Нью-Йорка» (1930)

МАЛЕНЬКИЙ ВЕНСКИЙ ВАЛЬС

В Венском замке девушки танцуют,
смерть рыдает на плече цыгана,
в черной роще семь голубок белых
дышат мглою ночи и тумана.
И горит осколок бледно-рыжий,
как вино, в музейной темной раме.
Ай-ай-ай! Возьми же
этот вальс со сжатыми губами.

Я люблю тебя, люблю безумно,
с книгой мертвой и с улыбкой грустной,
в башне ожиданья темно-синей
и в пещере смутных, душных лилий,
на постели моря, в лунной нише,
на балу, что снится черепахе.
Ай-ай-ай! Возьми же
этот вальс в смиренной рубахе!

Зеркала слепые в старой Вене
в дочки-матери с тобой играют.
Лица юных женихов синеют,
и рояля звуки умирают.
Распевают нищие на крышах,
и рассвет алмазы в сумку прячет.
Ай-ай-ай! Возьми же
этот вальс от слез твоих горячий.

Я люблю тебя, люблю, теряясь
в темном гроте, где играют дети,
в снах твоих венгерских растворяясь,
в шелесте теней и в зыбком свете.

На чело твое гляжу и вижу
лилий снег и рун овечьих реки.
Ай-ай-ай! Возьми же
этот вальс «Люблю тебя навеки».

В старой Вене я с тобой танцую,
в маске и венке речного бога,
и кружат в водовороте струи,
омутом кончается дорога.
В поступи твоей скользяще-зыбкой,
в темных волнах царственного шага
я зарою жизнь мою и скрипку,
уходя из мира, как бродяга.

Министр божественных дел

Ален Боске

Началось с того, что Поль Верлен отдал приказ по армии искусств: свернуть шею риторике; приказы поэтов редко исполняются, но тут получилось: риторика от страха выпрыгнула в окошко и сама себе сломала шею. По ней никто не горевал; разве что Гюго перевернулся в гробу – да и Бодлер тоже. Все было сделано якобы во имя музыки (*De la musique avant toute chose*), но вот что странно: шею музыки после этого тоже как-то странно перекивило.

После 1914 г. авангард в поэзии взял верх. Сюрреалисты ввели автоматическое письмо, что возымело для искусства слова примерно такие же последствия, как изобретение пулемета для искусства войны. «Все изменилось, полностью изменилось». В России Вагинов и Заболоцкий еще пытались вливать новое вино в старые мехи, соединяя слова в цепочки посредством рифмы или ритма. Бретон, Супо и Элюар стали соединять их натуральным клеем из собственной ноздри – или просто ставить, как кубики, одно слово на другое. Это было увлекательное занятие. Поэтов объявили неразумными детьми и раздали всем хорошенькие, в цветочках, слюнявчики.

Даже в 40–50-х годах, с вливанием в поэзию мощной струи неореализма, изменилось только содержание поэзии, но не просодия. Разливанное море верлибра – таков пейзаж, вернее сказать, такова марина, представляющаяся взору путешественника с вершины французского Парнаса. Верлибр же, что ни говори, все-таки ходит по краюшку прозы (да нередко в нее и оступается). Отсюда следствие: французский стих сделался более головным – ведь давно замечено, что проза требует в первую очередь мыслей и мыслей.

Русский вклад во французскую живопись, театр и музыку XX в. общеизвестен и весом; вклад в литературу, естественно, скромнее. И все-таки нам как-то гордо от того, что Боске – поэт русского происхождения. Его настоящее имя Анатолий Биск,

он родился в Одессе в 1909 г., отец – Александр Биск, известный переводчик Рильке. Став французским писателем, Боске завоевал большой авторитет в литературном мире; после его смерти в 1998 г. была учреждена поэтическая премия его имени.

Ален Боске – типичный галльский остроумец, несмотря на российские корни. И все-таки, перечитывая свои уже давние переводы, сделанные «на заказ», я все больше убеждаюсь, что есть в этом поэте особые достоинства, которые я тогда сгоряча не заметил: не только парадоксальность и усмешка – но и страстность, и печаль, и чуткий «психологизм» в описании неодушевленного мира: «Кремень мучительно допытывается у кремня, / и оба они подумывают о самоубийстве». И еще – тонкое чувство композиции: например, в стихотворении «Память», упорно забирающем все выше и выше по гармоническим ступеням – до последнего разрешающего аккорда.

Ален Боске

ПАМЯТЬ

Надо бы, как муравья,
лезущего вверх неутомимо,
надо бы, как черный океан,
бьющийся о скалы
со всего размаху,
надо бы, как холм высокий,
отворенный для богов,
затворенный для коварных бесов,
надо бы, как слово,
закипающее в горстке пены
на краю крыла скользящей птицы,
неуклюжей и тяжелой,
надо бы, как легкую пыльцу,
или этот странствующий парус,
или эту ветку в старых шрамах,
в узелках отсохших почек,
надо бы, как смутную зарю,
что сквозь сон моргает точно кошка –
вкрадчиво и томно,

надо бы, как солнце запасное
для минувших дней,
для ночей печально-неумелых,
надо бы, как дремлющий инстинкт
в этом заскорузлом камне,
надо бы, как неизбежность
на краю зрачка,
на горизонте,
надо бы, как жар бескостный и бесплотный,
жар без тела,
надо бы для лучшей, высшей жизни
выдумать такую штуку –
память.

КВАДРАТ

У квадрата остался единственный юг,
орел, уставший от ягнят и огня.
Единственный север,
ослепший кристалл,
пингвин, замеченный пургой.
Восток, где пряные
пышноволосые зори
навевают разбойничьи мысли.
И наконец, запад,
где высятся храмы-квадраты,
воздвигнутые в честь квадрата,
и несть им числа и конца.
О, если бы и душа была четырехугольна,
о четырех скорбях, о четырех надеждах!
Плачет квадрат:
ему уже не кататься в траве,
среди всхолмий прохладных,
что вскормили его,
что его столько раз защищали:
ибо они не подходят друг другу по форме.
Плачет квадрат,
квадратными плачет слезами.

ПЛОТ

«Этот берег – беда,
а другой берег – счастье.
Этот берег – тоска,
а другой берег – праздник».
Он своими руками не спеша строит плот,
переплывает поток
и говорит «добрый вечер» простодушной луне.
Десять лет и еще двадцать лет
он несет на плече этот плот,
расставляя на нем, одну за другой,
фигурки богов.

Таково воздаянье его души,
такова его благодарности дань.
Но на склоне дней,
созерцая луну
и вечерний поток,
он говорит:
«Этот берег – беда,
а на том было счастье.
Этот берег – тоска,
а на том была воля».
И он отпускает по теченью свой плот
и топит своих богов.

ПРАВИТЕЛЬСТВО, НАЗНАЧАЕМОЕ БОГОМ

Каждое утро
бог формирует свой кабинет.
Сегодня премьер-министром
назначается солнце,
роса и мрамор
занимают важные государственные посты,
а стойкое дерево
отправляется послом
в туманную даль.
Назавтра бог изменяет порядок:
он облакает своим доверием океан
и поручает его власти
пологий холм,
журчащую речку
и несколько обклеванных птицами
смокв на песке.

Но бог должен быть постоянно на высоте;
и вот он приближает к себе
какого-то ящера,
знатока оккультных наук,
какую-то тучку, одновременно
прохладную и нежную,
мелкий дождик
с его неистощимой струей
назидательных басен
и маленькую горбунью-луну,
сообщающую ему все последние сплетни.
К сожалению, бог никак не может найти
подходящего министра божественных дел.

СОМНЕНИЕ

Максу-Полю Фуше

Несколько «почему»,
словно рухнувшие внезапно тела.
Несколько «зачем»,
словно кожистые крылья летучих мышей,
завернувшись в которые, они скрываются
от света зари.
Кремень мучительно допытывается у кремня,
и оба они подумывают о самоубийстве.
Река не выдерживает
и продает свое ложе проститутке луне,
с ее томными глазами и ртом
и глупым русалочьим смехом.
Несколько «никогда»,
словно море, отказывающееся вернуть
каравеллы, что ему поиграть одолжили
на время болезни.
Несколько «хватит»,
несколько «прощайте»,
чтобы люди на скалах
догадались: пора прыгать вниз,
чтобы люди под деревом
присмотрели сук попрочнее.
Завтра сомнение
получит медаль
и каждый признается,
до чего ему все надоело.

Множество «с какой стати»
и такое количество «наплевать»,
как на падалице – муравьев.
Лошадь заявляет: «Хочу быть деревом».
Баобаб начинает скакать.
Несколько «тем хуже».
Несколько «а заткнитесь вы все».

ИЗ ЦИКЛА «ТРУЖЕНИК СЛОВА»

Представьте себе, что слова –
существа, подобные нам.
Слово «лошадь» встает по утрам
и пьет кофе со сливками.
Слово «осень» в доме напротив,
стоя под душем,
вспоминает, что отпуск еще не скоро.
А этажом ниже
слово «жасмин»,
собираясь на свидание
со словом «брюква»,
надевает свежую рубашку
и напускает на себя небрежный вид.
Слово «лебедь»
трудится в поте лица
ради куска хлеба,
ради куска неба.
Слово «прах»,
слово «сад»
и слово «изгнание»
вспоминают прошлое
и уповают на лучшие времена.
Слово «океан» –
пожалуй, единственное счастливое слово:
оно путешествует по свету,
окунаясь в жизнь,
как беззаботный дельфин.
Слово «любовь»,
кашляя, возвращается с работы
с разламывающейся поясницей
и без ужина ложится в постель.
Будьте милосердны к словам –
у них нелегкая старость...

«Лучшие американские поэты 1998 года»

Энтони Хект, Ричард Уилбер, Марк Стрэнд

В 1992 г., во время командировки в США, я составил список десяти наиболее мне интересных американских поэтов: Ричард Уилбер, Энтони Хект, Джеймс Меррил, Марк Стрэнд, Чарльз Симик.... Консультировали меня, в частности, Джон Холландер в Йейле и тот же Хект в Вашингтоне. Так уж вышло, что большинство поэтов в моем списке оказалось старшего поколения (1920-х годов рождения). Я задумал составить книгу интервью и переводов – и спросил Иосифа Бродского, не согласится ли он написать предисловие к такой книге. Он охотно согласился, добавив с оттенком грусти: «Вообще-то, я сам обязан был что-то такое сделать. Но...» – «Но всего, что обязан, сделать невозможно», – закончил я про себя... Бродский решительно поддержал мой проект, и мне выделили под него стипендию в Институте Кеннана – которой я, увы, по разным обстоятельствам не воспользовался.

И все-таки кое-что из американских поэтов я перевел; за каждым из этих случаев – своя особая причина и повод. Первым стихотворением *Энтони Хекта* (1929–2004), напечатанным мной уже давно, был «Прозрачный человек» – монолог девочки, умирающей от лейкемии в больнице. Другое стихотворение, *Rara Avis In Terris*, дало выход моим собственным эмоциям. В послесловии к нему, опубликованному в сборнике «Лучшие стихи 1998 года» (составитель обратился ко всем участникам антологии с просьбой прокомментировать свои стихи), Энтони Хект писал, что сочинил стихотворение как новогодний подарок жене; кроме того, он выразил в нем свое ощущение, что – цитирую –

свирепость внешней и внутренней политики, тяга к силовым решениям достигли наконец и спокойных коридоров академии, где я так долго был счастлив среди своих студентов и коллег. Но вдруг, как бы внезапно, литература, которую я любил и преподавал, стала рассматриваться всего лишь как проявление каких-то социальных язв, гендерных, сексуальных, расовых и других базисных проблем, вскрыть которые можно только с помощью специальных методов, не только имеющих слабое отноше-

ние к литературе, но и откровенно ей враждебных. Философы, давным-давно объявившие о смерти Бога, теперь прокламировали и смерть автора, таким образом оставшись полными и единовластными хозяевами факультетов английской литературы.

Это совпало с моими грустными впечатлениями от гуманитарной тусовки. Человек вроде Хекта, интеллигентный и мягкий, лишенный крепких локтей, становится поистине «редкой птицей в небе».

Для культуролога, критика и стиховеда
Заповедь первая – деконструирую соседа.

Ричард Уилбер (р. 1921) – наверное, самый увенчанный лаврами американский поэт. Безусловно, тонкий лирик, виртуозный мастер поэтической формы. «Любовь примиряет нас с бедностью земли» я, помнится, прочел в журнале или в газете, и оно сразу меня зацепило – может быть, переключкой с названием Фроста «Любовь выигрывает в силе то, что проигрывает в расстоянии». Второе стихотворение «Лифт грохнет дверьми и оборвется...» взято из того же сборника «лучших стихов 1998 года». В комментариях к нему Уилбер пишет: «Эти стихи посвящены моей жене; их очень удачно, ко дню св. Валентина, опубликовали в “Нью-Йоркере”... Самым трудным для меня было соблюсти верный тон – сказать то, что я хотел сказать, – отчасти иронично, но с полным сочувствием ко всем влюбленным на свете».

Марк Стрэнд (р. 1934) также не обижен престижными премиями, в том числе и званием поэта-лауреата. Стрэнд пишет свободным стихом, который сразу узнается благодаря особому изгибу мысли и настроения, а оно у Стрэнда всегда подвижно, почти ребячески капризно и все же подразумевает при этом некую нешуточную экзистенциальную драму. О своей «Перспективе» он пишет: «Я посвятил стихотворение Дереку Уолкотту, потому что, во-первых, он тоже когда-то посвятил мне стихотворение; во-вторых, мне вспомнились его стихи, описывающие сцену из фильма, происходящую на балконе. И вообще – когда я это писал, мне представлялся какой-то карибский остров, тропические пальмы, океанская ширь».

Ежегодник «Лучшие американские поэты 1998 года» – 11-й по счету. Издатель серии Дэвид Леман начал выпускать сборники лучших стихов, опубликованных за год в периодике, в 1988 г. В книге 300 страниц, 75 поэтов – представительный срез современной поэзии США. Я добросовестно прочитал его, и совсем непредумышленно выбор мой остановился на именах, которые я уже знал, – именах поэтов старшего поколения.

Случайности в этом нет. Да и сам Дэвид Леман (у меня была возможность задать вопрос лично) признает, что в более молодых поколениях в настоящее время нет безусловных, ярких имен. Разумеется, это не означает, что поэзия в Америке умерла или умирает. Но есть основания говорить о серьезном кризисе.

Причин тому несколько. Во-первых, эмоциональное оскудение стиха. Эта болезнь, поразившая поэзию нашего века, возведена в норму американской академической критикой. Бог весть, откуда взялся сей недуг. Некоторые считают его травматическим следствием информационного взрыва, за которым человек не способен поспеть, и в результате его чувствительность к миру как бы притупляется; он судорожно пытается уследить за мелькающим калейдоскопом знаков на экране дисплея, не пытаясь даже проникнуть в глубину вещей, в значения этих знаков.

В качестве второй причины кризиса можно назвать пресловутую «политическую корректность», этот американский извод мировой демократической идеи. Считается, что никакой человек не лучше другого – и следовательно! – каждый может писать стихи, выражать в них свои чувства и требовать равного с другими права на внимание.

Третья причина – центропулизм. Сознание, что ты живешь в лучшей на свете стране, само по себе ущербно для воображения, но, когда к этому прибавляется самодовольная уверенность, что и время наше – самое лучшее, провинциализм души возводится в квадрат. «Наши теории самые лучшие, потому что они новые. Живая собака лучше дохлого льва. В мире есть реальные проблемы. Все эти допотопные шекспиров и китсы заедают, отнимают у нас жизненное пространство, которого и так мало». Так создается антикультурная установка: создается везде, где современный травмированный интеллект борется за выживание. Не обошла она и священную область поэзии.

Все это лучше видно со стороны. Но и изнутри американской поэзии (а также неразрывно с ней связанной университетской критики) нарастает некое сопротивление господствующим тенденциям – так сказать, «культурный резистанс». Это особенно заметно в томе ежегодника, составленном видным поэтом и критиком Джоном Холландером, – заметно в его вступительной статье, в резкой сатире Энтони Хекта, в ностальгически проникновенных стихах Дерека Уолкотта о старой Европе.

Вступительная статья Холландера во многом оборонительная. От кого или от чего защищается критик? Во-первых, от требований «отражать жизнь», соответствовать каким-то возведенным в закон моральным, политическим или общественным установкам. Во-вторых, от навязываемой искусству концепции «раз-

нообразия» (*diversity*), когда при раздаче любых похвал и наград стараются прежде всего не обидеть никаких «угнетенных меньшинств».

Холландеру приходится защищать даже право поэта писать в рифму! «В конце пятидесятых (пишет критик) масса третьестепенных поэтов организовала крестовый поход, продолжавшийся несколько десятилетий, под лозунгом, что все, кроме свободного стиха, есть “формализм”, ретроградство и даже в каком-то смысле *антиамериканизм*». (Тут ставим восклицательный знак!) А в самое недавнее время появилась некая школа «новых формалистов», вывернувших старый сюжет наизнанку и ополчившихся уже против верлибристов. Разумеется, эта «борьба борьбы с борьбой» не имеет никакого отношения к искусству. Метод, которым поэт организует язык, настолько интимное дело, что устанавливать здесь правила почти неприлично.

Старым зубрам этого не надо объяснять. Так что не случайно двое из трех выбранных мной поэтов относятся к поколению 20-х годов, которое, несмотря на понесенные в последние годы потери (Джеймс Меррил, Аллен Гинзберг, Энтони Хект), доныне является ведущим в американской поэзии.

Между прочим, однажды в интервью И. Бродского спросили, стал ли он поэтом, если бы родился в Америке. «Я думаю, что да, – ответил Бродский, – и даже знаю, кем бы стал. Я стал бы Энтони Хектом или Ричардом Уилбером – или отчасти похожим на одного из них и отчасти на другого. Или на обоих сразу».

Энтони Хект

RARA AVIS IN TERRIS

Елене

Ястребы в небе господствуют. Оглянись:
Тенью их крыльев зловещих исхлестана высь;
Вороны, кречеты, коршуны злые и прочих
Сброд,

до потрохов оголтело охочий...

Это какой-то джихад или крестовый поход.
Взмыли – и с карканьем, с клетотом в диком полете
Мчатся, оставив поляну в крови и в помете.

Эти облезлые грифы с ракетой в когтях,
Рея над миром на жутких своих скоростях,
Копчики старые с истерическим писком
Миру грозят

на языке кровопийском
И, расфуфыря свой натестероненный зад,
Нам демонстрируют стиснутый лапою атом
И боевую окраску фруктовым салатом.

В академических рощах – картина все та ж:
Взор ледяной, острый коготь и варварский раж
Все изничтожить, что в мире известно и чтимо:
Разницы нет –

слава греков, величие Рима,
Песни Кэмпiona, баллады, Толстой, Архимед...
Для культуролога, критика и стиховеда
Заповедь первая – деконструируй соседа.

Впрочем, и это не худшее; есть батальон
Фурий отъявленных, яростных дев и матрон,
Страшных мужчинам, с клювами остро-стальными;
Алчно глядят,

нет ли в поле поживы под ними,
И, углядев, утоляют свой бешеный глад
Падалью «белых самцов европейских» – добычей
Наинужнейшей для их вакханалии птичьей.

Где же, ты скажешь, подружки-пичужки мои? –
Робкие символы верной и нежной любви,
Голуби-неразлучники и попугаи,
Стайки щеглов,

лебедей белоснежные стаи,
Все, кого кормит с руки своей Бог-птицелов,
Все, что от века богине Венере желанны,
Чтимой у галлов под именем Птичьей Дианы.

Вот они, милая, в мраморном воздухе тут –
Видишь? – свой полог атласный и шелковый ткut:
Птахи, вспорхнувшие с палубы зыбкой Ковчега,
Что наугад

рыщет в волнах без дна и без берега;
Вот они, с веткой оливы над нами парят, –
Символизируя этой бессмертной листвою
Нашу любовь, что уже четверть века со мною.

ЛЮБОВЬ ПРИМИРЯЕТ С БЕДНОСТЬЮ ЗЕМЛИ

С утра скрипят веревки. И душа,
Возвышенная сном, еще с минуту
Висит меж небом и землей, дивясь
Подарку зрения. А за окном
Летают ангелов кордебалеты.

Кто завернувшись в простыню, кто брюки
Иль юбку нацепив – как повезло, –
Они взмывают в воздух и беспечно
Танцуют на ветру, одушевляя
Стихийной радостью – случайность формы.

А то срываются куда-то мчаться
В порыве бешеном – одновременно
И улетаю прочь, и оставаясь –
Как бы примером бытия двойного.
То вдруг изнеможенно замирают
В блаженном трансе.

И душа, устав
От грубого насилия потных будней,
Вдруг восклицает: «О, пускай отныне
Жизнь будет только легкой постирушкой.
Снованьем рук проворных в пышной пене
И танцем радости под небесами!»

Но позже, вместе с солнцем, все теплее
Взирающим на бедный хаос мира,
Душа опять нисходит, сострадая,
К оставленному телу и, пока
Оно потягивается и зевает,
Уже иные речи говорит:

«Пора снимать с веревки пустоплясов;
Пускай и вор бельишком поживится;
Пускай влюбленные скорей наденут
Все свежее, спеша скорей раздеться:
Пусть грузные монахини плывут
По улицам в широких, темных ризах,
С трудом удерживая равновесье».

Лифт гроыхнет дверьми – и оборвется
 Куда-то вниз; немного погоды
 Она возникнет там, в струях дождя,
 Махнет ему рукой со дна колодца
 И, взяв такси, вольется в плотный ряд
 Машин, лавиной мчащих на закат.

Как много разных у любви разлук!
 Бывает страсть, как танец, мимолетна;
 Бывает – все решив бесповоротно,
 Глядят в глаза друг другу, как во мглу
 Беды последней; а у этих юных,
 Стоящих на лугу средь пятен лунных,

В зрачках – лишь блики падающих звезд;
 А эти, на причале, грузом горя
 И багажа придавленные, – моря
 Потребно им три тыщи вязких верст,
 Чтоб перетерся волнами и тьмою
 Бурливый след, бегущий за кормою.

Любовь моя, мы лишены таких
 Блюд горько-сладких, бездн неодолимых,
 Где страсть и жизнь сгорают в бледных дымах,
 Не знаем их пронзительной тоски,
 Затерянности в ледяном пространстве;
 Но есть и в нашем долгом постоянстве

Своя, притом особая, цена:
 Естественная выдержанность чувства,
 И аромат, и тайный хмель искусства –
 Вельможность вещи, что сотворена,
 Как скрипка или запах роз чудесный,
 Витраж оконный или свод небесный.

ПЕРСПЕКТИВА

Дереку Уолкотту

Место то самое. Белые стулья, сияющие столы.
Посетитель оцепенело глядит в этот матовый блеск.
Ветер врывается раз за разом, продувая кафе
Насквозь. «Место что надо», – проскальзывает в уме.
Он всегда признавал роль погоды в ритуале разлук,
Рассчитывая так, чтобы горе – даже самое сокровенное –
Прочитывалось издалека. Длинная гряда облаков
Нависла над морем, за край которого медленно опускается
Бесцветное, тусклое солнце – смягченный вариант
Притчи, что рассказывают лишь раз, и всегда слишком
поздно.

Официант приносит бокал, он поднимает его и глядит
Сквозь вино на угасающий свет – один краткий миг.
Красный блик падает на рубашку.

Небо все больше темнеет,
Ветер стихает, и даль проясняется. Лиловый простор
Кажется в этих легчайших сумерках более чем
Причиной, чтобы покориться и ждать, чем-то вроде
Счастья, и кажется, что это счастье – навек.

ВЕЛИКИЙ ПЕС

№ 2

И вот, когда я сам стал этим великим псом,
Которому все поклоняются, я могу заглянуть

В себя – и взвыть почтительно – или к высоким горам
Повернуться и громко залаять. Я – обращенный назад

Взгляд, я – нос, вынюхивающий запах теней
Ускользнувших, я – ухо, вслушивающееся в звук

Еще не возникший. Я – платиново-серебристый
Ретривер, последний в великолепном роду.

Но мне грустно и одиноко. Я чего-то ищу,
Тщетно рыская по сторонам, и мои глаза

Наполняются влагой, и я говорю себе: «Рекс,
Не думай, забудь. Видишь – мраморная луна в облаках...»

Головоломка с пальмой

Джеймс Меррил

Джеймс Меррил (1928–1995) принадлежит к сильному поколению поэтов, рожденных в 20-х годах прошлого века: Уилбер, Хект, Эшбери и другие. Это очень разные, непохожие друг на друга авторы, и Меррил среди них – один из самых непохожих. Он, прежде всего, закоренелый «прустианец», убежденный, что настоящее дано нам для памяти, а память – для литературы. Он – бытописатель, остроумец и игрок в слова. И он же (в своей поэтической трилогии «Сумерки в Сандовере») игрок в метафизические игры, завещанные Йейтсом.

С детства Меррил не знал финансовых проблем. Его отец Чарльз Меррил был одним из богатейших воротил Уолл-стрита. Мальчик воспитывался в основном гувернанткой-француженкой (оказавшей в конечном счете немкой – см. стихотворение); когда Джеймсу исполнилось десять лет, его родители развелись. Он закончил Амхерстский колледж, защитил диплом по Прусту, писал стихи, путешествовал по Европе, страдал от комплексов, связанных с гомосексуальностью, – пока в середине 1950-х годов не познакомился с Дэвидом Джексоном, ставшим его другом почти на три десятилетия, и не поселился с ним сначала в Амхерсте, а потом в Стонингтоне, штат Коннектикут. К 1970-м годам Меррил был признан одним из лучших американских поэтов, к концу жизни – почти классиком. Он умер от СПИДа, заразившись им после разрыва с Джексоном. Дело не в этом, – другие люди умирают от других причин.

Стихотворение «Потери перевода» привлекло меня прежде всего своим названием. Вчитавшись, я увидел, что оно подобно подарочной коробке, внутри которой другая коробка, завернутая в цветную бумагу, внутри которой – еще одна коробочка, и так далее... Перевести такое стихотворение значит включить-ся в ту же игру. Написать предисловие к своему переводу, т. е. написать о поэте (Мерриле), который пишет о другом поэте (Рильке), переводившем еще другого поэта (Валери), все равно

что нарисовать человека, который держит под мышкой портрет другого человека (повернутого на 90 градусов по часовой стрелке), держащего под мышкой портрет третьего человека (повернутого еще на 90 градусов дальше), держащего под мышкой четвертого (тоже повернутого). Картина получается немного головокружительная.

На первый взгляд эти стихи – лишь фрагменты воспоминаний. Мальчик, проводящий лето в усадьбе со своей французской гувернанткой, ожидает прибытия новой головоломки: забавы, к которой он недавно пристрастился. Вождеденный ящик приходит, и они с «Мадмуазель» начинают выкладывать загадочную картинку, приехавшую из мастерской головоломок, помещающейся где-то в Нью-Йорке в районе 60-х улиц. Концепт легко прочитывается: жизнь человеческая – головоломка из кусочков; смысл ее прояснится лишь в самом конце; изменить в ней ничего невозможно, ведь она составлена заранее и не нами. Вот почему мы так жаждем каждого нового фрагмента мозаики, вот почему так мучаемся из-за недостающего кусочка головоломки.

На том же языке подана и тема бренности: «Как мало пожила головоломка! / Стол подняли за два угла, встряхнули – / И все рассыпалось! И невозможно / Ни шейху удержать свое богатство / И власть, ни мерзкой ведьме – удержаться / За платье добродетельной жены. / Упорнее всего держалось небо, / Но и оно распалось на обломки...»

С темой головоломки переплетена тема потерявшегося перевода – рильковского перевода «Пальмы» Поля Валери, который автор пытается разыскать в афинских магазинах и библиотеках. Но найдется этот текст или нет, не так уж важно: ведь он уже существует в воображении поэта, живет как некая целая сущность, а слова, в конце концов, лишь мозаика, в которой всегда чего-то недостает. Тут и проясняется двойной смысл названия *Lost in Translation*: либо «утраченное в переводе», либо «заблудившийся в переводе». Может быть, второй смысл тут даже старше козырем. «Сказать точнее, все в мире – перевод, в котором суждено нам потеряться», – констатирует Меррил, и автор этой заметки с ним концептуально соглашается. Ибо перевод, научно говоря, передача некоей информации, а жизнь во всех своих гранях – от рождения до нового рождения – и есть круговорот информации (вражда, война и смерть – лишь последствия ее блокирования или искажения).

В процессе этого свободного круговорота случаются утраты и приобретения, но мы, блуждающие в лабиринтах перевода, не потеряны ни для себя, ни друг для друга.

ПОТЕРИ ПЕРЕВОДА

*Ричарду Говарду**

Diese Tage, die leer dir scheinen
und wertlos für das All,
haben Wurzeln zwischen den Steinen
und trinken dort Überall**.

Зеленый стол в библиотеке ждет
Давно обещанной головоломки.
Свет от окна или от лампы меркнет
В оазисе шершавого сукна.
Жизнь продолжается, пуста, бесплодна,
Мираж, рожденный шелестом песочным,
Сцеплением струящихся минут:
Урок немецкого, пикник, качели,
Прогулка с кареглазым умным колли –
И падалицы кислота в саду.
Проходит лето, мать с отцом не едут, –
Вот странно. Мальчик каждый день заносит
В дневник: «Головоломка не пришла».

Он, кажется, влюблен. «Мадмуазель»,
Его француженка, рыжеволоса,
Дородна, некрасива и честна.
Она возносит за дитя молитвы
(Как и ее кузен – кюре в Эльзасе),
Шьет платья для его марионеток
И помогает прятаться за ширмой,
Озвучивая Девочку-с-гусем
В ролях Бандитки Джин и Гвиневиры.
Он льнет доверчиво к ее плечу,
На сон грядущий внемля излишням
Надежд французских и немецких страхов...

* Ричард Говард (р. 1929) – известный американский поэт и переводчик.

** Эти дни, что кажутся такими пустыми и незначущими для вселенной, пускают корни меж камней и пьют, находя влагу повсюду (нем.).

Чего ж еще? Познав нужду и скорбь,
Мадмуазель едва ли знает больше:
Язык, само собой, – и свое место.

В двенадцать кофе. Прибывает почта.
Сияющие часики на блузке
Одновременно вскидывают стрелки –
Увы и ах! Дымящаяся горечь,
Хоть подслащенная, опять горька;
Головоломки нет! *Patience, cheri.*
Gedult, mein Schatz. (Позавчера, под вечер,
Читая Валери и тщась припомнить,
Как Рильке перевел его *La Palme* –
Рассказ о пальме, среди песков открывшей
Родник величия, – я вдруг вернулся
В тот давний день. *Patience dans l'azur.*
Gedult im – Himmelblau? Мадмуазель...)

И вдруг, как будто с неба, из Нью-Йорка
Приходит долгожданная посылка:
Головоломка – супер! Среди сотен
Дощечек гладких, пахнущим сандалом,
Знакомцы старые – репертуар
Их мастера приятно ограничен:
Песочные часы, колдунья, страус,
И – это не ретроспективный трюк! –
Малютка-пальма с пышной шевелюрой.
Их можно отложить и поиграть,
Пока Мадмуазель картинкой вверх
На стол выкладывает остальные, –
И даже допросить как очевидцев,
Запомнивших один, но яркий факт,
Чтобы потом в уме сложил улики.
Не Страус ли преступник? Может быть!
Не Ведьма ль с прицепившейся к подолу
Отрубленной рукой? Арестовать
Не медля! – Версия растет и крепнет
При каждом совмещенье двух фрагментов.

Мадмуазель выкладывает рамку..
(– Постойте! Лондон в сумерках. Декабрь.
Смолкают шум и разговоры. Входит
Мужчина в сером. Медиум. Все в зале,
За исключением него, видали,

Как был пред тем из сейфа вынут некий
Предмет, показан публике и заперт
В ларец, который медиум сейчас,
Задумчиво сощурясь, созерцает –
И наконец вещает: «Смутно слышу
Гуденье голосов. Их заглушает
Какой-то визг и скрежет... Лесопильня?
Да, это визг пилы. Там, на горе,
Толпятся елки, цепenea в страхе
При треске рушащихся в прах стволов.
То, что тут скрыто, – малая частица
Большой и удивительной картины,
Являющей несведущему взору
Лишь верхний слой сплетения причин
И следствий, чей узор определен
Законом кармы. В ларчике – дощечка,
Фрагмент мозаики». Аплодисменты,
Торжественно откинутая крышка,
И – холодок внезапный по спине...
– Но это все случится много позже.)

Мадмуазель выкладывает рамку.
Кусочки с ровно выпиленным краем
Выстраивают две шеренги тверди –
Уютный, прочный космос. Между тем
Кочевники степей, сбиваясь в кучу
Вкруг ярко-желтого, как зной, щита
Или плаща, – пытаются построить
Какой-то хитрый воинский порядок.
Поближе к ужину сформировались
Два деревянных островка. На первом –
Шейх с бородой и золотой саблей
Стоит на шкуре тигра: край дощечки
Так вырезан, что страшные клыки
Направлены на вас! Второй фрагмент –
Он связан с первым перекрестьем взглядов,
Точней, сношеньем глаз, пока неясным
Для зрителя, – второй фрагмент являет
Красавицу, сходящую с верблюда
При помощи раба или пажа
(Чьи ноги до сих пор не отыскались).
В последние минуты перед сном
Две эти части удалось связать
С границами мозаики: при этом

Шейх с дамой очутились визави,
Разделены лишь бездной полотна,
А желтое пятно посередине
Предстало раззолоченным шатром!

«Сегодня начали головоломку», –
Он записал в дневник – и заглянул,
Пока Мадмуазель купалась в ванне,
В ее письмо кюре: «...Бедняжка-мать!
Несчастное дитя! Что с ними станет?»
Лазурный, в круглых завитушках, почерк,
Напоминающий узор дощечек,
Которые мы с нею собирали.
(Трусливое ребячье любопытство!)
«Откуда, – говорили мне потом, –
Немецкий выговор в твоём французском?»
Увы! Несчастливая Мадмуазель
Была француженкою лишь по мужу.
По матери она была британкой,
Потомком дальним капитана Спейка, –
И немкой по отцу. Никто не знал.
Я сам случайно свёдал от ее
Племянника, служившего в ООН,
Немало лет спустя. Его рассказ
Затронул старое. Мадмуазель,
С тех пор как приближение войны
В тридцать девятом раскололо мир –
«Так, что врага не отличишь от друга»,
Хранила стыдный свой секрет от всех.
Schlaf wohl, chéri, она мне говорила,
Целуя, – и разглаживала лоб,
Чтобы худые сны мне не приснились.

Я видел: мир изменчив, как песок,
То тут, то там рождается царек,
На поле, где зеленого все меньше,
Все больше пик, мечей и конских ног.

Вокруг вождей приспешники кишат,
Скопление бледных лиц и ярких лат;
Несущий кофе карлик чернокожий
С трудом в свободный втиснулся квадрат.

В ноздрях владыки – сладкий дым, в ушах –
Ревнивый стон жен старых: «Иншаллах!
Ты весь вспотел... она тебя уморит...
Убей ее, наш добрый падишах!»

(Что за чудак прислал в семейный дом
Такой сюжет? Прошу, узнай о нем,
Мой милый Ричард; будь Иерониму
Услужливым и расторопным львом.)

Перед пещерой, где, изгнав врага,
Отшельник спит, терзается слуга:
Злой Дух и Гурия к нему взывают;
Кому служить? – и где еще нога?!

Допустим, что нога на этот раз
Найдется, – но куда вставлять сейчас
Осколок этой Дали с Пирамидой,
Сверкающей на солнце, как алмаз?

Осталось только Небо. Не пустяк –
Сложить его. Крути хоть так, хоть сяк –
На голубых дощечках нет подсказки:
На ощупь, как вслепую, каждый шаг.

Но вот и Небеса – последний труд –
Окончены. На ужин нас зовут.
И – глянь-ка! вон она лежит под стулом,
Нога потерянная – тут как тут!

Хвостом виляет пес. Мадмуазель
Уже наброски делает костюмов
К «Трагедии в серале», – в героини
Все ту же проча Девочку-с-гусем.
Как мало пожила головоломка!
Стол подняли за два угла, встряхнули –
И все рассыпалось! И невозможно
Ни шейху удержать свое богатство
И власть, ни мерзкой ведьме – удержаться
За платье добродетельной жены.
Упорнее всего держалось небо,
Но и оно распалось на обломки.
Град рухнул, и шатер великолепный
В бесформенную обратился грудю.
Осталось лишь зеленое сукно –
Арена взрослых непонятных игрищ:

Зеленые потемки. И в потемках –
Мелькающие светляки, как искры
Последнего зеленого луча
В тоскующих глазах степного тигра.

Головоломку тщательно сложили
В коробку и отправили обратно
В Нью-Йорк, в район 60-х улиц.
Но, думается мне, один кусочек
Застрял в кармане мальчика. Откуда
Я знаю? – Знаю, потому что столько
Фрагментов будущих головоломок
Исчезли начисто. С концом войны
Пропал писклявый голос Мэгги Тейт
По радио, прошла внезапно мода
На колли, старый дом снесли; и разве
Сама Мадмуазель не утаила
Кусочек стыдной тайны?.. В эти дни
Я, кажется, обрыскал все Афины,
Гонясь за «Пальмой» в переводе Рильке.
Ни Гёте-Хаус, ни Библиотека
Национальная – не помогли...
Но не почудилось же мне! Я помню,
Как много пышности оригинала
Оставил Рильке за бортом (а он
Любил звучание французских слов –
Verger, mûr, parfumer), чтоб передать
Глубинный смысл. Я помню в переводе
Тоску и правду этих четких строф
С танцующим узором рифм. Я помню,
Как удержал он замысел творенья
Величественно-строгий, упразднив
Все романтические украшения
И блески. Существительные стали
Еще возвышенней и одиноче
От капитальных крон заглавных букв,
Стоящих, как обломки колоннады
В закатном свете; маленьких совят
Умляутов вдруг заморгали глазки
Над гласными; и отразились звезды
После дождя в напившемся колодце.

Так что же – это все я потерял?
Еще одна мучительная тайна?

Нет, ничего не потерялось. Или,
Сказать точней, все в мире – перевод,
В котором суждено нам потеряться
(Или найтись, – порою я брожу
В руинах бывших строк, и мне спокойно).
В утратах – обретешь. Так эта пальма,
В песках затерянная, шелестя
О чем-то с духом ветра, превращает
Пустыню – в рощу, детство и печаль.

Открытие с юга

Дерек Уолкотт

Дерек Уолкотт, поэт и драматург, лауреат Нобелевской премии, друг Иосифа Бродского (для русского читателя – рекомендация не менее важная), родился в 1930 г. на маленьком острове Сент-Люсия в Вест-Индии. Редкая обзорная статья о нем обходится без цитаты, которую можно считать автобиографической:

Я просто рыжий негр, влюбленный в море,
Учившийся в колониальной школе.
Кто я – голландец, негр или англичанин?
Я – или сам народ, или никто.

Это поставленное здесь для благозвучия «рыжий негр» точнее было бы перевести «негр с красноватым отливом»: в жилах поэта, наряду с европейской, течет и африканская, и индейская кровь. Многое перемешано и в его поэзии. Кроме культурной традиции долгих веков и эпох, в ней живет и непосредственное, «туземное» ощущение свежести языка, когда поэт, подобно Адаму в раю, дарит вещам имена, наслаждаясь самим процессом возникновения речи.

В молодости Дерек Уолкотт был учителем в школе, писал для местных газет, основал на Тринидаде театральную труппу, писал для нее пьесы на актуальные карибские темы (всего им написано около 30 пьес, многие из которых с успехом ставились в США и Европе). Долгие годы он вел кочевую жизнь, но всегда чувствовал себя островитянином, выразителем судьбы и культурных традиций своей океанской родины. На этом всегда стоял, обретая силу в самой зыбкости своего двойственного положения (карибский поэт, пишущий по-английски).

Значение Уолкотта для современной английской поэзии стоит особо подчеркнуть; выражаясь торжественно, он один из тех рыцарей, которые сберегли ее честь в смутную эпоху кризиса

и утраченных ориентиров. С этой мысли Бродский начинает свое замечательное эссе о Уолкотте «Шум прибора»:

Поскольку цивилизации конечны, в жизни каждой из них наступает момент, когда центр больше не держит. В такие времена не войско, а язык спасает от распада. Так было с Римом, а до того с эллинистической Грецией. Скрепляющую работу в подобные времена выполняют провинциалы, люди окраин.

Провинция – сложный комплекс в душе человека, вырвавшегося на всемирную орбиту. Особенно в случае такой провинции, где вырос Уолкотт, – туристского рая, обители вечного лета. Можно ли всерьез относиться к этим отпускным краям, бутафорским пейзажам?

Зима добавляет глубины и темноты в жизнь так же, как в литературу; а в бесконечном лете тропиков даже бедность и поэзия кажутся неспособными затронуть слишком глубоко, – размышляет Уолкотт в своей нобелевской речи. – В серьезных городах, в воинственном холоде зим с коротким светлым временем суток дни, кажется, проходят мимо в застегнутых заиндевелых шинелях; каждое здание выглядит, как казарма с зажженным светом в окнах, и когда начинает падать снег, кажется, ты попадаешь в русский роман девятнадцатого века... А у приехавшего на Карибы возникает впечатление, будто он попал в мир почтовых открыток. Такой поверхностный взгляд на культуру Кариб обычен.

Взгляд, конечно, поверхностный, но в чем-то верный. И не случайно любовь к своей, в буквальном смысле «малой», родине уживается в душе поэта с ностальгией по чужому и далекому. Никто в наше время так не воспел старые камни Европы, не передал шепот античности в волнах, плещущих в берега Атлантики, как это сделал Уолкотт.

Дерека Уолкотта можно назвать «современным эллином». Силой воображения он превратил Карибский архипелаг в Эгейский – не только в своей эпической поэме «Омерос», но и в других стихах, где слышится гул гомеровских гекзаметров, плеск весел одиссеевых кораблей.

Между прочим, «никто» в приведенном выше четверостишии может быть и цитатой: так Одиссей назвался в пещере циклопа Полифема – «Никто» – не в порыве самоуничтожения, но чтобы не выдать себя раньше времени.

Уолкотт – не только «эгеец», он также наследник римлян, их трезвого, стоического взгляда на мир. В этом он родствен

Бродскому и многим другим поэтам. Перечитайте «Письма к Луцилию»: в них уже содержится идеал человека, идеал благородного ума – за исключением, может быть, малого – жалостливой любви, умиления. Их нет и никогда не было в шуме океана, в свисте ветра. Их нет в ослепительных лучах южного солнца.

Зато они есть в христианстве, и не зря Уолкотт поминает 33-ю песнь дантовского «Рая», кончающуюся знаменитой строкой: *l'amor che move il sole e l'altre stelle* («любовь, что движет солнце и планеты»). Язычество моря, укрощенное христианством сердца, – доминанта поэзии Уолкотта.

...ликованья Исайи
заставляют розу расти из песка...

Предлагаемая читателю подборка стихов взята из книги Дерека Уолкотта «Щедрость». В названии звучит эхо книги Уильяма Йейтса «Щедрость Швеции» (1924), в которой он опубликовал свою нобелевскую лекцию и впечатления от поездки в Стокгольм. Йейтсовские аллюзии пронизывают стихотворение Уолкотта «Пробудившись в Эдеме приморском...»: это и знаменитый медный бук в усадьбе леди Грегори в Куле, на коре которого до сих пор можно прочесть вырезанные инициалы Йейтса и его друзей, и квадратная башня в Баллили, и воспетые ирландским поэтом *лебеди в Куле*.

Книга Уолкотта написана на Тринидаде, на его любимых Карибах, – в доме, построенном, как можно понять, на «шведские деньги». Поэт обласкан щедростью южной природы, жизни, удачи. Но удача совпала с утратой; открывающий книгу цикл элегий посвящен памяти умершей матери Аликс Уолкотт.

Печаль смещает времена и масштабы, в «засоренном слезой» поле зрения оказываются муравьи, марширующие по песчаной тропинке к кладбищу, незаметно свершающие свой титанический труд, перенося земную жизнь в «пределы иного какого-то града». Возникает трогательная фигура Джона Клэра, английского поэта-крестьянина XIX в., всю жизнь мучившегося в нужде и умершего в лечебнице для душевнобольных*, – а за ним и образ бедного Тома-сумасшедшего, мерзнущего под ветром в степи вместе с королем Лиром. Человеческий удел в его щедрости и нищете, в сокровенных мечтах и несбывшихся надеждах охватывается расширяющимся зрением, и где-то там, на пределе памяти и понимания, рождается катарсис – необходимое всякой душе примирение и утешение.

* Подробнее о Джоне Клэре и его стихи см.: *Кружков Г.М.* Пироскаф. М., 2008. С. 168–206.

ИЗ ЦИКЛА «ЩЕДРОСТЬ»

Памяти Аликс Уолкотт

I

Между рекламой туристского рая и истинным раем
пролегает пустыня, где ликования Исайи
заставляют розу расти из песка. Тридцать третья песнь

облака заревые сияньем своим прорезает,
и хлебная пальма возносит до самых небес
хвалу – дерево хлебное, счастье раба, мечта Джона Клэра,

бедного Тома-бродяги, поэта своей глухомани,
друга Бобров и Сверчков, зашнуровывающего башмаки
стеблем вьюнка, заворачивающего Бронзовика

тонкой соломинкой, Рыцаря Сороконожки,
облаченного в топкую мглу – с городками, издалека
кажущими свои башни, как улитины рожки,

вольного духом, хоть скованы ноги струей ледяной.
Заиндевила стерня; он стоит посредине потока,
жестом Предтечи благословляя даль за рекой,

башни, улиток, рассвет и песчаную эту дорогу
на берегу – возле камня, под которым лежит моя мать,
и муравьев марширующую по дороге когорту.

Ящерица на белой стене, чья застывшая тень –
иероглиф покоя, шуршащие луки и стрелы
пальм и чайки парящие – все это рифмуется вместе

со строкой: *In la sua volontà è nostra pace –*
Мир наш – в воле Его. Мир в каждом плеске
волн, в белых гаванях, в стройных, как музыка, мачтах,

в лунности дыни холодной, в египетских тяжелых трудах
мурашей, волокущих изюминку, в зыбких тенях,
забретающих ко мне на балкон по пути от соседей,

в банке горчичных сардин, в легком лепете ветра
над материнской могилой и над плитой Джона Клэра
в белых осыпавшихся цветах миндаля. Эта щедрость,

бесконечная и удивительная, этот промысел тайный...
Бедный Том, я, как ты, зачарованно, нежно смотрю
на возню муравьев. О, воистину это титаны!

V

Эти волны охрипли от накатов гудящей латыни,
звуков глухих и свистящих; прибором намыты,
строки элегий, как груды изломанных линий

водорослей, высыхают под яростным оком титана
и обращаются в тлен; их венчают не лавр и не митра,
а лишь корона сверкающих брызг океана.

Вот и решение загадки – не стоило мучиться все:
всякое существование призрачно; если я даже
снова увижу ее (в длинной рубахе, босую,

очи к земле^е преклонившую), будет ли это
в некоем подобии Форума, под тополями
и колоннадой – на фоне других силуэтов,

мреющих смутно? Вопрос, не имеющий смысла.
Под серафимским сиянием вечного неба
смертным не верится в ада пугающий призрак –

вроде ночного костра возле берега, что, догорая,
уголем пышет, трещит и взвевает летучие искры,
быстро гаснущие во тьме, как упования рая.

Но существует врожденный инстинкт – убеждение
или догадка, что нас посещает снова и снова:
души любимых не мыкаются, как тени

в бледном тумане, но, как муравьи, переносят
эту жизнь в пределы иного какого-то града,
где мы увидимся с ними, когда – нас не спросят.

Верю ли в это: наполовину не верю,
верить боюсь, боюсь неизвестного «где-то»,
бездны робею у края могилы родимой –

дали непреодолимой, невыносимого света;
все мое существо противится превращенью
в облако газообразное; необходима

зрению линия горизонта, иначе – как в омут
вниз головою, как в обморок... Лица любимых
кажутся бездной отверстою. Вот отчего мы

видим в мерцанье небес беспредельных не звезды,
не дотлевающий пепел пространства ночного,
не метеоры, не искры из ада, а слезы.

VII

По весне, как себя схоронивший, зарывший медведь
воскресает и выкапывается обратно,
пруд растрескивается и превращается в карту,

первые крокусы, заикаясь, пробуют петь,
ледники оползают и громоздятся гармошкой,
с неба порой еще сыплется белая крошка,

но грачиные стяги уже развеваются, и луг зеленеть
начинает, и выдра выглядывает из-за коряги,
рвы, ручьи и канавы режут, переполнены всклень

леденящей запястья водой, и высокий олень
замирает – и вдруг перепрыгивает невидимую перегородку,
белки возникают, как вопросы, ни с того ни с сего,

зреют ягоды, и хохлатые птицы клюют их в охотку,
и повсюду творится какое-то невиданное волшебство
(кто бы ни был волшебник). Только у нас ничего

не происходит – в изумрудно-лазурном Эдеме,
точной копии сада, где когда-то погибли семя
зародилось впервые – из сухого надкрылья слепня

или мертвого жала пчелы; здесь, на острове, нет
ни зимы, ни весны, ни сезонных примет, – словно время
умерло вместе с ней, – ничего, кроме этого щедрого дня.

И как Том-бедолага делился последнею коркой
с замерзавшими птахами, как Джон Клэр у плетня
слушал этих нищих певцов с боязливым восторгом, –

пусть научат меня муравьи их цепочке не рвущихся слов,
ибо это – мое ремесло, исполнение долга
перед той, что учила своих сыновей-школяров

верить щедрости солнца и писать, не жалея стараний,
обо всем, что вокруг, что ты сызмала знал и любил:
о медлительном крабе, о реющем над волнами

альбатросе с крестом распростертых по воздуху крыл
и о древе со стволом изгвождённым и ветвями-скамьями,
где поет черный дрозд, потому что ее не забыл.

* * *

Пробудившись в Эдеме приморском, под птичьи секвенции,
на приличной дистанции от злобы, довлеющей дневи,
воздаю благодарность, как Йейтс, этой «щедрости Швеции»
за мой дом возле мыса, за дымку в безоблачном небе,
за тропинки, петляющие вдалеке от заразы правительств;
благодарность моя – словно медного бука огромная крона,
из ирландского корня проросшая: смутно провижу
пруд в тумане, белеющих птиц – и поэт, осененный
нимбом славы и зыбких седин, бормоча непонятно,
то ярясь, то ликуя безудержно, ходит дозором,
ходит-бродит дозором около башни квадратной.
Здесь, у мыса, нет красно-янтарного леса, в котором
ветви вскрикивают от боли, когда их ломают,
есть лишь вечно шумящего моря накаты – да память
об ушедших друзьях; но в обители вечного, щедрого мая,
где волна, набегая, смывает любую коросту,
даже боль затихает. Я слышу шуршание медного бука,
вижу белых зимующих лебедей, почерневшие буквы
на коре вековой, чую дрожь, свет и воздух
тех высоких речей – и молитву полуденных стрелок
о скончанье ирландских тревог... Нет отраднее вещи,
чем прогулка вдоль края скалистого берега – в гуле
волн, что мерно вскипают, и бьются о камни, и плещут
белопенными крыльями, словно лебеди в Куле.

«Единственный способ сказать правду в поэзии — это соврать»

Чарльз Симик

Так заявил Чарльз Симик в своей речи на Роттердамском фестивале в 1997 г. Заявление по своему духу явно антиамериканское. Ничего зазорнее, чем сокрытие правды, нет в этой стране старой пуританской закваски, на родине «детекторов лжи» и телешоу с полным душевно-телесным стриптизом. Тут если сосед или сослуживец не рассказывает о себе все, вплоть до застарелых болячек и интимных подробностей, значит — нехороший человек, что-то скрывает. То же самое царит в американской поэзии. Американец прежде всего хочет знать «факты жизни». Говоря по-нашему, «откуда дети берутся». Апология вранья чужда этой культуре.

Чарльз Симик по происхождению серб. Об этом нечего было бы и говорить, все американцы по происхождению *кто-нибудь*; замечательно, что английский язык он выучил уже довольно зрелым юношей — когда его родители переселились в Америку, ему было 16 лет. Впрочем, похожие случаи в литературе бывали, хотя и нечасто: поляк Теодор Кожневский (Джозеф Конрад) до 20 лет не знал английского. Случаи Набокова и Бродского по разным параметрам сюда не подходят.

Сейчас Симику 70 лет, он лауреат Пулицеровской премии, член Американской академии искусств и литературы — оба звания в США чрезвычайно почетны. Между прочим, порядок «искусств» и «литературы» в названии Академии именно такой, обратный привычному для русского слуха сочетанию «литературы и искусства», что, на мой взгляд, знаменательно: американская культура отнюдь не литературоцентрична — в отличие от культуры русской.

Многие критики отмечают, что в Чарльзе Симики чувствуется что-то не совсем американское — пусть он и прожил в Америке 45 лет. В чем тут дело? Мне кажется, что в самой дактилоскопии его воображения есть какой-то особый изгиб, отпечаток европейской карты с ее причудливыми узорами и завит-

ками – той самой «таинственной карты», о которой писал Мандельштам, – столь непохожей на схему нарезанных по линейке американских штатов.

Вместе с тем было бы недостаточно сказать, что стихи Симики привлекают необычной фантазией и игрой ума. Его читатель всегда получает некий трансцендентальный довесок смысла – не просто что-то зашифрованное или подразумеваемое, а принципиально необъяснимое, как музыка. Кажется, что Симики рассчитывает на чуть-чуть другой – не среднеамериканский – культурный опыт своего читателя, другой набор «основных книг». Видимо, детство, проведенное по другую сторону океана, сказывается: не зря говорят, что детство – большая часть человеческой жизни. Важно и то, что Симики переводит югославских поэтов, не теряет литературных связей со своей первой родиной. Между прочим, он и по-русски неплохо читает, хотя никаких прямых влияний русской поэзии в его стихах вроде бы не обнаруживается.

Я бы сказал, что Чарльз Симики в какой-то степени осуществляет важную функцию связи поэзии Нового света с европейской традицией. Такие поэты в Америке всегда были, в XIX в. это, в частности, Эдгар По, в первой половине XX – Уоллес Стивенс (один из любимейших поэтов Симики).

Закончим это краткое вступление отрывком из довольно давнего уже интервью, данного Чарльзом Симики журналу «Кортланд Ревью».

Вопрос. Что вы можете рассказать о своем детстве, о годах, когда вы еще не писали стихов?

Ответ. Я помню бомбежку Белграда. Я играл в солдатиков, а в это время самолеты немцев и самолеты союзников поочередно сбрасывали бомбы мне на голову. «Бум! Бум!» – говорил я, играя. И бомбы тоже говорили: «Бум! Бум!»

Вопрос. Как ваше детство в разрушенной войной Европе повлияло на ваше последующее творчество?

Ответ. Билеты в турагентстве заказывали нам Гитлер и Сталин. Принадлежность к миллионам перемещенных, сдвинутых с места людей произвела на меня неизгладимое впечатление. В дополнение к истории своего злосчастья я узнал множество других. До сих пор не перестаю удивляться глупости и злобе, которые мне довелось наблюдать в своей жизни.

Вопрос. Если бы не стихи, какую бы профессию вы избрали?

Ответ. Я бы хотел иметь небольшой ресторан и самому быть в нем шеф-поваром. Готовить блюда средиземноморской

кухни: осьминогов, баклажаны, оливки, анчоусы, бараньи котлетки... Я взял бы своих друзей-поэтов в официанты. Марк Стрэнд неплохо бы смотрелся в белом пиджаке, вытирая салфеткой пыль с бутылки какого-нибудь благородного вина.

Вопрос. Стихи в вашем сборнике «Прогулки с черным котом» потрясающе сюрреалистичны. Можете прокомментировать свой метод в этой книге?

Ответ. Я – закоренелый реалист. О каком сюрреализме можно говорить в такой стране, как наша, где миллионы американцев жаждут рассказать вам о своих путешествиях на летающих тарелках. Наши города полны бездомными и безумными людьми. Их обычно не замечают. Но я многое у них подслушиваю.

Вопрос. Кому вы показываете свои произведения, прежде чем послать их в журнал?

Ответ. Я показываю их Эмили Дикинсон и Уоллесу Стивенсу. Если они морщатся, я опять забираюсь к себе в норку и скребу дальше.

Вопрос. Полезны ли поэтические выступления для пропаганды и распространения поэзии?

Ответ. Да, безусловно. Без них поэтов вообще перестанут замечать в этой стране. Вспоминаю 1950-е годы. Даже в таком большом городе, как Чикаго, легче было встретить убежденного коммуниста, чем человека, читающего стихи.

Вопрос. В наши дни что служит для вас источником вдохновения?

Ответ. Кусок пирога или пирожное. Вдохновение нужно в 20 лет, а в 60 перед тобой хаос прожитой жизни – и очень мало времени на то, чтобы его осознать.

КОЕ-ЧТО О МЕТЛАХ

Томасу, Сьюзан и Джорджу

1

Метлам известно многое:
Например,
Что дьявол
Действительно существует,
Что снег становится белее
От пролетевшей вороны,
Что дети и фантазеры
Любят прятаться в пыльных углах,
Что во дворе бедняка
Метла сойдет за пальму,
А повисший на ней таракан –
За онемевшую голубку.

2

В сонниках метла означает
Приближение смерти.
Такова ее тайная миссия.
А напоказ они любят,
Как старые девы,
Брюзжать о грязи и беспорядке.
Метлы – злейшие враги стихов
И всяческих сантиментов.
В тюрьме они сопровождают стражей,
Присутствуют на исповеди и на свиданиях.
От внезапного стука рукояткой об пол
Не хочешь, а вздрогнешь.
Забытые в камере смертника,
Они стоят, бормоча под нос
Нечто вроде:
Ветер, луна, затмение –
И словно щепка, вонзенная в мозг:
Иероним Босх.

Метла-прародительница всех метел
 Была сотворена так:
 Взяли стрелы,
 Выдернутые из тела Святого Себастьяна,
 Обвязали их веревкой,
 На которой удавился Иуда,
 И насадили на одну из ходулей,
 С которых Коперник пытался достать Луну.

Когда, скромная монастырка,
 Она впервые вышла в свет,
 Разряженная в пух и прах,
 К ней тотчас прилепился
 Какой-то сор.
 Грязный журнал
 Немедленно возжелал
 Заглянуть к ней под юбку.

4

Тайное учение метел
 Отрицает оптимизм, утешения
 Праздности, дивные чудеса,
 Заключенные в бутылке джина.

Оно утверждает:
 Все кости в конце концов
 Оказываются под столом,
 Пролитое молоко – онанов грех,
 Хлеб режут – крошки летят,
 Мыши имеют право последнего писка.

5

Неожиданно входит ваша бабка,
 Сметая пыль девятнадцатого века
 В двадцатый век, а за нею – дед, выдергивая
 Веточку из метлы – поковыряться в зубах.

Зимние бесконечные ночи,
 Мутные бельма рассветов...
 Кухонное окно, подвязанное тряпкой,
 Словно у него болит челюсть.

Метла шуршит во дворе,
Сгребая пыль и сор
В высокие пирамиды –
Погребальные курганы,

Дочиста ограбленные
Еще до Рождества Христова.

«ТУННЕЛЬ ЛЮБВИ»

Новый аттракцион
в городском Луна-парке.
Марширующий оркестр.
Длинноногая фря с барабаном.
Камешек в ботинке.
Воробьи, чирикающие на проводе.
Гостиница «Огромный секрет».
Фальшивое фортепьяно.
Смерть, вышколенная официантка.
Толпа линчевателей и просто зевак.
Цыганка со своим ненужным советом.
Луна на пустой автостоянке.

ПАРАД В НЬЮ-ЙОРКЕ

Сегодня весь день я буду бродить по асфальту,
Зажмурив глаза, как ходят слепые,
Но без собаки-поводыря и без трости,
Без лозунга, что Страшный суд уже близко, –
Чтобы не смущать людей и никого не дурачить.

Женщины будут шагать мне навстречу
Маршем протеста, гордо оголив свои груди.
Люди наденут карнавальные шляпы.
Даже гориллы выйдут на улицы вместе с толпой.
Это будет почище Праздника ведьм или Нового года.

Тысячи одиночеств задевая плечами,
Я буду кланяться и бормотать извиненья.
У кого-то в суматохе потеряются дети.
Какие-то бандиты пройдут, волоча своих милок.
В ответ на вопрос прохожий, пахнувший луком,
Приставит тикающие часы к моему уху.

Линии на ладони предскажут, что будет;
А твои ноющие ступни помнят о прошлом.
Где-то здесь я торговал аквариумными мальками,
Красил потолки в погребальной конторе,
Был зазывалой стриптизного шоу.

Знаю – сейчас, за десять минут до закрытья,
В самой захудалой матримониальной конторе
Меня ждет невеста в кружевном белом платье,
Точно таком же, в каком венчалась моя прабабка.

Я поднимусь на пятидесятый этаж новостройки,
Ступлю на длинную поперечную балку
И, балансируя, дойду до самого края
Под дующим от реки порывистым ветром.

Вон Бруклинский мост,
Как два натянутых арбалета,
А там, внизу, Баури – гринвичская преисподняя,
Где живых пьяниц не отличишь от мертвых.

О неведомая невеста, идущая ко мне на помощь
С крепко зажмуренными от страха глазами
На высоких каблучках по стальному узкому брусу:
Чайки сорвут с тебя свадебное покрывало
В миг, как твоя рука в перчатке меня коснется.

Река по имени Ниагара

Кей Райан

Когда готовилась к выпуску двуязычная антология «Современная американская поэзия» (2007), составленная американской стороной и представлявшая творчество 44 поэтов послевоенных поколений, мне одному из первых предложили выбрать стихи для перевода. Я выбрал Кей Райан почти не задумываясь, инстинктивно почувствовав что-то родственное: не только то, что мы родились в один год, в один месяц и под одним созвездием, не только название первого стихотворения в подборке «Черепаша» (так называлась одна из моих стихотворных книг), но и какое-то тихое упрямство, выраженное в этом гимне неуклюжести и тихости:

Ни единого шанса, чтобы горбатый
стал крылатым; и все-таки невезенье
черепашу вывезет (слово свято!),
ибо доблесть праведных душ – терпенье.

Эти строки оказались пророческими – действительно черепаха «вывезло»: мало кому известная отшельница, далекая от поэтических тусовок, много лет преподававшая литературу в заштатном калифорнийском колледже и лишь в последние 10 лет достигшая некоторой скромной известности, неожиданно получает самые престижные литературные награды и становится в 2008 г. 16-м поэтом-лауреатом США – пост, который до нее занимали, среди других, Роберт Фрост, Энтони Хект и Иосиф Бродский. Что это, как не сбывшаяся сказка о Золушке?

Первым, кто всерьез заговорил о Кей Райан еще в 1998 г., был поэт и критик Дейна Джойа. Именно он был тем гонцом, который примерил неизвестной поэтессе хрустальную туфельку и нашел, что она ей точно по ноге. Джойа подчеркивал, что Райан – нехарактерный для американской литературной жизни продукт, что такой поэт мог возникнуть только вне обычной индустрии по

производству новых поэтов, вне курсов «креативного письма» и нью-йоркской литературной тусовки.

Действительно, в поэтике Райан есть что-то европейское и отчасти старомодное. Не случайно ее «Черепаша» напомнила мне «Верблюда» Арсения Тарковского: «Горбатую царскую плоть, / Престол нищеты и терпенья, / Нещедрый пустынный-Господь / Слепил из отходов творенья». А стихотворение «Парные вещи»: «Кто бы подумал, что этот ширококрылый ворон печали, приземлившись, окажется обыкновенной неуклюжей вороной?» – конечно же, отзывается «Альбатросом» Бодлера: «Лишь недавно прекрасный, взвивавшийся к тучам, / Стал таким он бесильным, нелепым, смешным!»

В числе своих любимых поэтов Райан называет Джона Донна и Филиппа Ларкина, а из американцев – Роберта Фроста и Уильяма Карлоса Уильямса. Но не эти имена первыми приходят на ум читателю ее стихов.

Говоря о Кей Райан, неизбежно вспоминают об Эмили Дикинсон. Правда, сама Райан не признает такого сравнения: «Это все равно что сравнивать Микеланджело с провинциальным мазилкой». И тем не менее сходство есть. Ее стихи так же интроверты, замкнуты в себе. Это дневник воображаемых путешествий. В отличие от трех царей, увидевших звезду на востоке, и от трех мудрецов, пустившихся по морю в грозу, Кей Райан не склонна к физическим авантюрам, ибо море ненадежно, тропа терниста и верблюды упрямы. Она – тот «четвертый мудрец», который сидит дома и, прикрыв глаза, смотрит кино собственного сочинения.

Кто-то сравнил стихотворения Кей Райан с яйцами Фаберже: изящные вещицы, внутри которых спрятан неожиданный секрет. Сама поэтесса однажды сказала проще: «Я бы хотела, чтобы мои стихи были похожи на почти пустой чемодан, где лежат всего несколько вещей. Вы достаете их – и тут они начинают множиться у вас на глазах».

Поэтический стиль Кей Райан лаконичен: она заключает свою мысль в 20 коротких строк, редко больше. Обычный тон ее стихов – легкий и шуточный. Читая их, ожидаешь, что шуткой все и закончится. Но остроумие и легкость сочетаются у нее с глубиной и неподдельным лиризмом. Перефразируя Фроста, можно сказать, что эти стихи начинаются с удивления, а кончаются мудростью.

РЕКА НИАГАРА

Как будто
река – это пол,
мы ставим на нее
наши столы и стулья,
едим и беседуем.
По мере того как
она движется, мы
замечаем – без паники,
спокойно, как будто
картины в гостиной
перевесили по-другому,
что пейзажи на берегу
меняются. Мы знаем,
разумеется, что это –
река Ниагара, но
трудно вспомнить,
что это значит.

НЕУДАЧА

Словно тина
в протухшей
бочке,

цветущая всеми
оттенками
зелени
от лайма
до изумруда,

мокрая
и скользкая,
но не столь
эфемерная,

как удача,
цветущая
день или миг.

АКУЛЬИ ЗУБЫ

Щепоть тишины
содержится абсолютно
во всем. Всякий шум
приобретает пикантность
благодаря этим
крупцам покоя –
вроде акульих зубов,
впившихся в него. Час
в городе содержит,
может быть, минутой
этих реликвий эпохи,
когда царила тишина –
скользкая и опасная,
словно акула. Порой
в парке можно
почувствовать
прикосновение
ее хвоста или прохладного
плавника.

ЕЕ ДЕЛИКАТНОСТЬ

Раздражает
именно эта ее деликатность;
она ни о чем
не просит, ни на чем
не настаивает, ни к чему
не принуждает –
ненавязчивая гостья,
моя муза, – улыбнулась
и удалилась.
Уже лучше бы
бросилась,
лучше бы в горло
вцепилась.

КОРОЧКА

Известность –
тонкая корочка
раннего льда
на пруду,
способная выдержать
только птичку.
Хрупкость
этой корочки,
птичий вес
Вордсворта.

КРЕН В ГОЛОВЕ

Порой в голове
приключается крен,
и те лужайки,
где кони пасутся,
встают на дыбы,
наподобие стен,
и коням приходится
пристегнуться, –
чтоб сразу не съехать,
копыта задрав,
по ставшим горами
лугам, по которым
скакали вчера
среди зелени трав...
Они не привыкли
ходить косогором.

ОТЛИВ

Чем ближе к краю,
тем время больше
мелеет.
Время, бывшее
густым и тягучим,
как янтарь
с увязшими в нем
пчелами прежних
желаний,
выпускает их.

Слышится жужжанье
невоплощенных
замыслов,
недовольный гул
упущенных шансов.
Всё хотевшее случиться,
но не случившееся
снова трепещет
и мерцает, как рыба,
оставленная
отливом.

МИР СЛИШКОМ ТВЕРД

Жизнь должна
оставлять по себе
глубже след:
во дворе, куда
она выходила
вынуть почту
или передвинуть
поливочный шланг, –
изрытые борозды,
перед мойкой на кухне –
ободраный пол.
Ручка ее фарфоровой
чашки должна быть
стерта до пористой
глины; выключатель,
который она нащупывала
в темноте,
должен был
раскрошиться
до основания.
Путь ее жизни
должен был бы сильнее
процарапать
пространство,
ее смерть –
оставить заметнее
шрам. Но – увы! –
этот мир
слишком тверд.

Игрелюбец

Вено Тауфер

Впервые с Вено Тауфером я встретился на переводческом «круглом столе» в Армении. Мы моментально установили поэтическое родство по именам любимых поэтов: Джерард Хопкинс, Уильям Йейтс, Уоллес Стивенс – все они есть в библиографии переводов Тауфера, да еще Элиот, Хьюз, Ларкин, Кавафис, Венцлова, – не говоря о поэтах сербских, боснийских и черногорских.

Но прошло еще два года, прежде чем я сам попробовал переводить стихи Вено Тауфера на русский. Для этого мне потребовалось – в промежутке – побывать в Словении и кое-что про нее понять. Но это не сразу созрело.

Географическая карта скажет, что Словения, лежащая между горами и морем, – единственный вход с востока в Северную Италию, своего рода «горлышко бутылки». Сюда в эпоху Великого переселения народов принесло откуда-то из Закарпатья небольшое славянское племя, и здесь его, конечно, сразу бы смело ордами более многочисленных и воинственных народов, – если бы не отроги Альп с их ущельями и укромными долинами, где словенцы научились скрываться и затаиваться.

Кельты, лонгобарды, гунны, готы, обры и все другие народы, которые пытались закрепиться в этих местах, неизменно были сокрушены и истреблены следующей, еще более яростной волной пришельцев: сила ломит силу. Словенцы остались, потому что они сумели сделаться незаметными, почти «невидимыми». Они жили в землянках, едва возвышавшихся над землей, или в горных жилищах наподобие пещер и гротов. Никакой воинственности или соперничества – лишь стремление приспособиться и выжить: не буди лиха, пока лихо спит.

Не правда ли, это что-то нам напоминает? Уж не Хоббитанию ли с ее мирным народом – самым мирным во всем Средиземье? Любовь к тишине и уюту, отвращение ко всяким Великим Движениям, врожденный невредный индивидуализм, моя нора –

моя крепость. Как только я увидел в словенцах моих милых и любимых хоббитов, я полюбил их еще больше.

Мирный народ, – но когда в апреле 1941 г. возникла угроза уничтожения страны и культуры, словенцы создали Фронт освобождения и четыре года сражались в горах с фашистами. Это сейчас, перечитывая Эдварда Коцбека (которого сам переводил когда-то), я слышу в его стихах не столько героiku, сколько простодушное удивление Бильбо: «Откуда у меня в руках меч? Как я попал в эту чертову заварушку?».

Домоседы, простые люди, – но еще в Средние века сотни словенцев учились в европейских университетах – сначала в Падуе, до которой 200 километров, а потом в Вене, до которой чуть больше. История Венского университета насчитывает 40 «словенских» ректоров. Между прочим, личный врач царя Петра I был словенцем.

Самая середка Европы. Налево пойдешь – в Венецию попадешь, направо – к венграм, прямо, через перевал – к немцам угодишь. Еще в старые времена, читая словенскую поэзию, я понял: в этом котелке среди гор сварилась добрая похлебка. Даже за годы идеологического присмотра она не протухла.

Вено Тауфер из тех, кто заново заваривал кашу в 1960-х годах. Нонконформист, он с самого начала не соблюдал осторожность. Об этом говорят и названия его книг: «Свинцовые звезды» (1957), «Пленник свободы» (1963). Его поэзия была модернистской, иногда экспериментальной; но на самом деле он никогда не порывал с традицией, он только искал способа «Переоценки уцененных слов» (название его программного эссе о поэзии).

Мне было приятно переводить Тауфера еще и потому, что в его поэтической походке чувствуется та южнославянская (она же западнославянская) «развалочка», которая в русском стихе была надолго придавлена суровой маршировкой силлаботоники. Недаром Пушкин с таким энтузиазмом переводил «Песни западных славян» – думается, не только ради их экзотического *местного колорита*, но и ради освежающей, как родниковая вода, музыки.

Конечно, от Тауфера не приходится ждать того балладного, «гайдуцкого», героизма, которым пленялись Мериме и Пушкин, зато есть героизм экзистенциальный, всечеловеческий («Письмо в бутылке»), и есть мягкая улыбка, оттеняющая драму («Орфей»).

Отношение к смеху в европейской культуре неоднозначно. Древнерусские монахи писали о скоморохах с их «душегубными песнями» как о «безумных игрелюбцах». Но постепенно идея игры проникла и в христианство. Великий английский поэт-католик Джерард Мэнли Хопкинс писал о Христе, который

«играет в тысячах разных мест»; Осип Мандельштам в статье «Скрябин и христианство» утверждал, что, поскольку мир уже искуплен, художнику остается одно – «радостное богообщение, как бы игра отца с детьми, жмурки и прятки духа». Вено Тауфер словно откликается на слова Мандельштама:

с сыном играет отец
сваливая со своих плеч
эту крестную муку.

Игровое начало – родимое пятно, которое изначально присуще поэзии Тауфера. Порой – беспечное скоморошье веселье, но чаще – трагическая радость существования в этом мире, где любовь играет с огнем и плоть – с душой, побеждая смертную скуку небытия.

Вено Тауфер

ОРФЕЙ

По весне поет он под черешней белой
поет ангельски жалостно бесовски прелестно
угощение в садике еще не созрело
женщинам и детям слушать интересно

каркают вороны видно предвкушают
да и у Орфея ноты вверх ногами
слюнки слюнки текут музыке мешают
дети в рот пихают ягоды обеими руками

его сердце коршун черный
он сидит на носе словно на утесе
смертный пот над бровью взмахом крыльев сушит

его сердце коршун черный
одним глазом смотрит на дальние тучи
а другим на близкие лакомые очи

СЛЕДЫ НА ПЛЕТНЕ

Бог не в боге
он дорога к богу
плющ курчавый по стене ползущий

речь не слово
судорога горла
вздох глубокий из нутра идущий

день не утро
и не вечер
мрак слепивший вместе наши тени

жизнь не смерть
и не изнанка смерти
а тугое их переплетенье

на плетне дырявом
дня и ночи
видишь — время когти точит

НА КРАЮ БУХТЫ

Воздух играет с камнем
луч с оконным стеклом
храм обходя по кругу

ветер играет с волной
небо само с собой
плавно скользя над лугом

плоть играет с душой
бах с умиранием свеч
и отголосками звука

с сыном играет отец
сваливая со своих плеч
эту крестную муку

море играет с ладьей
за каменной грядой
перед входом в бухту

ты играешь с огнем
с ослепленным лицом
я ловлю твою руку

смерть играет со мной
словно с малым дитем
в свою смертную скуку

ПИСЬМО В БУТЫЛКЕ

– Вперед!
Бодлер. Плавание

Я бы хотел увидеть горы на другом берегу.
Но другого берега нет.
Грегор Стрниша. Космос с обратной стороны

I

Возвращайся летчик
Возвращайся к берегу родному
Горизонт все дальше с каждой ночью
Все труднее путь к аэродрому

Может там на этих звездах
Ты еще найдешь свой скудный воздух
Раздирая кашлем горло
Там где арку радуга простерла

Постарайся развернуться
С каждой ночью все трудней лететь обратным курсом
Не пугайся если снизу тянет дымом
Горьким едким и неистребимым

II

Возвращайся летчик
Возвращайся к берегу родному
Горизонт все дальше с каждой ночью
Все труднее путь к аэродрому

Может еще брызнут соком пряным
Сестры-облака над океаном
Может брат-огонь размечет искры
Над трухлявым деревом дуплистым

Постарайся развернуться
С каждой ночью все трудней лететь обратным курсом
Не пугайся если там внизу руины
Жизнь сгоревшая до сердцевины

III

Возвращайся летчик
Возвращайся к берегу родному
Горизонт все дальше с каждой ночью
Все труднее путь к аэродрому

Может быть увидишь ты морские
Зыбких пастбищ кольца колдовские
Острова сирен где в волнах тонут
Лунных царств бесценные короны

Постарайся развернуться
С каждой ночью все трудней лететь обратным курсом
Не пугайся если вдруг русалка брызнет
На тебя водою смерти или жизни.

IV

Возвращайся летчик
Возвращайся к берегу родному
Горизонт все дальше с каждой ночью
Все труднее путь к аэродрому

Может грунт еще удержит корни
Чтоб листве умыться ветром горним
Вечностью обвеять напоследок
Лоб горящий от колючих веток

Постарайся развернуться
С каждой ночью все трудней лететь обратным курсом
Не пугайся если там внизу пучины
Пота мглы немереной кручины

V

Возвращайся летчик
Возвращайся к берегу родному
Горизонт все дальше с каждой ночью
Все труднее путь к аэродрому

Может ты найдешь страну другую
Вглядываясь в темноту слепую
Может быть в ушах еще удержишь
Дикой чайки крик над побережьем

Постарайся развернуться
С каждой ночью все трудней лететь обратным курсом
Даже и металл берет остуда
Звездный прах летит из ниоткуда

«Дама Полночь»

Сибилла Петлевски

Под этими стихами мне пришлось поставить: «перевод с английского и хорватского». Так уже бывало, что, переводя, я глядел сразу в два текста. Например, на древнеирландский оригинал и его английский перевод на соседней странице. При этом у оригинала я брал звучание, у подстрочного перевода – смысл. Но еще никогда не переводил я стихи, написанные одним поэтом на двух разных языках почти одновременно.

Такой случай произошел с хорватской поэтессой Сибиллой Петлевски и циклом ее сонетов «Хореография боли». Из авторских пояснений известно, что сначала были написаны английские сонеты, а потом – их хорватские варианты; но поэт не чувствовал себя связанным своим же английским текстом, позволяя себе отходить от него так, как считал нужным. В результате обе версии получились равноправными, ни одна из них не является «оригиналом» для другой.

Что делать переводчику с такими «дуплетами»? Надо сказать, долго я не задумывался. Просто создавал свою, третью, версию сонета, держась где-то посередине между хорватской и английской. Получился очень своеобразный опыт с дополнительной степенью свободы – опыт по превращению «двойняшек» в «тройняшек».

Тут пора сказать, что цикл сонетов Сибиллы Петлевски является как бы поэтической вставкой в ее прозаическую фантасмагорию «Дама Полночь», распадающуюся на много отдельных эпизодов. Каждый эпизод рассказывает о каком-то поэте прошлого, который перед смертью начинает сочинять стихи другого, будущего поэта, и Дама Полночь уводит его в страну мертвых с этим недописанным стихом на устах. Спустя годы тот же стих является как озарение другому поэту, может быть, никогда и не слышавшему о своем предшественнике. Всем этим хороводом правит Дама Полночь, принимающая в разные времена разные обличья и подсказывающая поэту его последний стих – пропуск в царство мертвых.

Начинается все с Роберта Геррика (1591–1674), а заканчивается великим ирландцем Уильямом Йейтсом, его смертью во Франции в 1939 г., загадочной реинкарнацией в загребском кабачке «Черный орел» и новым путешествием сквозь время. Особую роль в повествовании играет Кристофер Сمارт (1722–1771), при жизни признанный помешанным, полтораста лет потом пребывавший в забвении, а ныне вошедший в ряд лучших английских поэтов XVIII в.

Разумеется, одних имен Кристофера Смарта и Уильяма Йейтса, о которых я сам немало писал и которых переводил, было достаточно, чтобы всерьез меня «зацепить». Игра с английскими эпитафиями, своего рода «подкидными досками» сонетов, совершающими далее двойное сальто на двух языках, была второй зацепкой.

Кроме прочего, меня впечатлила история создания книги «Хореография боли». Она писалась в период ожесточенной хорватско-сербской войны 1990-х годов, когда поэт, по совести, не мог однозначно отождествить себя ни с одной из воюющих сторон. В этих условиях писание стихов по-английски было актом, демонстративно противостоящим воинственной риторике времени: формой молчания.

Сибилла Петлевски

Три сонета из цикла «Хореография боли»

МОЛЧАНЬЕ

Радуга смысла вспыхнула вдруг и погасла,
На высотах Вавилонских – только гуденье простора.
Нежность вербальная в ней наконец-то дошла до оргазма.
И содрогнулась от боли и рухнула Башня раздора.

И онемели уста. Последний свидетель паденья
Пальцами тычет и кажет наследные руны,
Вырезанные на ладони, – меж тем как деревья
Тщетно руками рвут заржавевшие струны.

Что остается ей? Переводить на молчанье
Гул мировой, убегая соблазнов телесных –
За исключением разве, во имя мерцанья
И отдаленности их, тел небесных, чудесных.

Славная доля! Только и ею прискучишь.
Лезешь за словом – а вынимается кукиш.

РУКА И ПЕРЧАТКА

Сними свой лук, Амур, окончен день,
Пора и на покой.

В. Шекспир

Взгляни на того жокея! Как долго он ел конину
И пил кумыс перед тем, как помчаться вдогон невесте!
И вот он летит, как кролик, толкаемый страхом в спину.
Она чуть придержит повод – и оба прискачут вместе.

Как долго он запрягает, как грубо борозды тянет
По щекам ее лилейным! Как жадно она, как сладко
Высасывает его кости, покручивая на безымянном
Колечко свое! Так дружно, как будто рука с перчаткой.

Созвучно хрупая сено, общаясь над перегородкой,
Мечтают они о полете с надзвездною колесницей.
Он роет землю копытом, боясь расстаться с красоткой,
Чей хвост прохладен, как парус, и гладкая шерсть лоснится.

А завтра: жара, арена, жокея потные ляжки.
И вновь им скакать бок о бок – и сгнуться в одной упряжке.

НАТЮРМОРТ

Как яблоки Мертвого моря,
Прах горек...

Дж.Г. Байрон

Законы природы, увы, существуют. Ньютон
Прав: яблоко падает наземь. И *горек вкус праха*.
О яблоко ока отцовского, полное страха
И едкого дыма. Сожженный дотла небосклон
Над заревом Мертвого моря. Я пью, как вино,
Горючие волны, я в память вхожу, как в пучину,
Я тралом обшарю все это огромное дно:
Не бойся, отец, я тебя никогда не покину.

Поверь мне, я вырасту снова. Я буду сильнее.
Я больше не стану, как темное древо Содомы,
Сгибаться под грузом отравных плодов и ветвей.
Да будет мне каждое утро светло и знакомо,

Как белая роза, которую ты мне на стол
Рождественской ночью тайком положил – и ушел.

1

Прозрачность

Нельзя не заметить, что начиная со сборника «Прозрачность» (1991) тематика поэзии Шеймаса Хини круто изменилась: он почти перестал писать стихи о насилии в Ольстере и перешел к вечным темам. Не то чтобы проблема себя исчерпала в жизни – она исчерпала себя в поэзии: по признанию Хини, «заклишировалась». Собственно, поворот наметился уже в «Боярышниковом фонарике» (1987), но новое направление взято в «Прозрачности» и в двух последних сборниках «Ватерпас» (1996) и «В электрическом свете» (2001).

Надо сознаться, название сборника *Seeing Things* доставило переводчику немало хлопот. «Зримые вещи» или что-нибудь в таком роде здесь не подходит: слово *things* вообще редко переводится на русский впрямую, к тому же акцент в данной фразе сделан на глаголе *seeing*, а не на существительном. Но как это перевести? «Зрение» – мало, «прозрение» – явный перебор. Множество других вариантов было рассмотрено и отброшено. Следовало обратиться к тексту – прежде всего к тексту заглавного стихотворения. В нем же речь идет не просто о зрении, а о пришедшем к поэту новом, более глубоком, видении, обозначенном им латинским словом *claritas* (ясность). Критики отмечают, что тот «общий сумрачный фон», который превалировал раньше у Хини, в этом сборнике сменился ощущением «ясности и прозрачности». Это дает ключ к переводу названия: вынести из-за скобок подразумеваемое и сделать его русским названием и стихотворения, и книги.

Но как определить по-русски это подразумеваемое? Здесь уже авторского текста недостаточно; важен тот интертекст, который Хини, как мне кажется, имел в виду, а именно – рассуждение Джойса в «Портрете художника в юности» о термине *claritas*

у Фомы Аквинского. Здесь мы имеем целую цепочку толкований. Это и «свет, исходящий из какого-то другого мира, для которого реальность – лишь тень», и «миг, когда высшее качество красоты, яркое сияние эстетического образа отчетливо познается сознанием, очарованном его целостностью и гармонией» (Шелли), – и, наконец, просто «за мороженность». Нужно было передать все это, не теряя смысла *seeing*, «зрения», и я выбрал «прозрачность» за отсутствием лучшего варианта.

С заголовками Хини всегда сложности: они, как правило, изощренно многозначны. Взять хотя бы недавнюю публичную лекцию Хини *Time and Again: Poetry and The Millennium*, которую мне довелось переводить. Английская идиома *time and again* означает «много раз», «снова и снова». Но ни один из русских эквивалентов не передает особой вескости, которую обретает слово *Time* в одном ряду с *Millennium*. Самое близкое по музыкальному тону, что есть в нашем языке, это фраза Пимена: «На старости я сызнава живу». Ею я и воспользовался, чтобы передать изумление перед новым – уже не веком, а тысячелетием, – которое читается в названии Хини. Воспользовался, не убоившись анахронизма, ибо ничего сильнее не нашел. Получилось «Сызнава живем: Поэзия и тысячелетие».

Многие стихи в последних сборниках Хини воскрешают образы его умерших родных и друзей. Мотив нового зрения в сборнике «Прозрачность», по собственному признанию поэта, связан с ощущением, как будто над ним внезапно сорвали крышу и сверху льются волны какого-то зыбкого, «узывного» света, – чувством, не оставляющим его после смерти родителей.

Как я уже однажды писал, нетрудно проследить связь поздней лирики Хини с поэзией английского барокко (Марвелл, Воэн, Траэри), пронизанной сходным мистическим сиянием. «Они ушли туда, где вечный свет» (Воэн) – скрытый лейтмотив всех трех обсуждаемых сборников. Метафоричность родоначальника английского барокко Джона Донна, поэта и проповедника, чувствуется и в прозе Хини, в частности в его лекциях о поэзии – своего рода проповедях о поэзии. Хини напоминает нам о простейшем приспособлении, позволяющем наблюдать солнечное затмение, не повредив зрения: о картонке с маленькой дырочкой (проколом), с помощью которой наблюдатель проецирует солнечный диск на белый экран или просто на стену, повернувшись при этом спиной к солнцу. Именно с такой картонкой («пинкартой») сравнивает Хини поэзию в нынешнем переинформированном мире. Вспоминается четверостишие Йейтса:

Весь этот бурный бытия поток
Сперва в ушко игольное протек.
Все, что на свет рождается из тьмы,
Должно прорваться сквозь ушко иглы.

Сопоставление огромной вселенной и крохотного отверстия, фокусирующего зрение поэта, вызывает в памяти и знаменитый концепт Донна: слезу, равновеликую Вселенной, – и символ плотницкого ватерпаса (у самого Хини), вечно глядящего вверх своим «зрачком» и тем самым устанавливающего равновесие в мире.

Если принять и развить предлагаемую поэтом метафору «стихотворение есть пинкарта», то из нее логически следует, что разные стихотворения отличаются друг от друга прежде всего местоположением и формой отверстия (прокола). В последних сборниках Хини прокол зачастую эквивалентен утрате. Сквозь такой прокол смотрит поэт, вспоминая ушедших близких и друзей, – и видит мир в преображенном свете, в невероятно резкой оптике очищенного потерями взгляда. Среди его стихов-прощаний есть посвященные Теду Хьюзу, Иосифу Бродскому, Збигневу Херберту... Есть там, между прочим, и перевод пушкинского «Ариона» – «лишь я, таинственный певец, на берег выброшен грозою...»; только «я гимны прежние пою» у Хини переведено смиренней – «все еще пою» (*still singing*).

Хини сам называет себя вечным школяром, зараженным классическим образованием (невольно аукаясь при этом с Бродским: «Я заражен нормальным классицизмом»).

Как все живущие в наше время, – говорит он в одном из интервью, – я чувствую силы, раскачивающие нашу цивилизацию, и сознаю, что культура всегда была принадлежностью элиты, враждебной варварству. Но, несмотря ни на что, я верю в будущее и полагаю, что ради этого будущего мы должны идти дальше – как Эней, посадивший к себе на плечи отца своего и прихвативший в путь, сколько удастся, из домашних утвари.

ПРОЗРАЧНОСТЬ

I

Инишбофин. Воскресенье. Утро.
Солнце, чайки, гарь и стук мотора.
Нас по одному передавали
По шатучим сходням в чрево лодки,
Нервно дергавшейся раз за разом
Под прибавкой груза. Мы сидели
По двое, по трое на скамейках,
Плотно стиснутые, как овечки,
Рта не смея отворить от страха.
До отказа нагрузился катер –
Вот сейчас черпнет планширом воду.
Штиль стоял на море. И однако
В тот момент, когда мотор взревел
И матрос, качнувшись, ухватился
За борт, помню, как упало в пятки
Сердце. Эта чуткая подвижность,
Живость катера – меня пугали
До смерти. Все время переезда
Через неподвижную прозрачность
Было мукой. словно я глядел
Сверху, из другой какой-то лодки,
В небесах плывущей, ясно видя
Нашу беззащитность, уязвимость, –
И жалел людей, плывущих в море.

II

Claritas. Прозрачная латынь
Идеально выражала смысл
Барельефа над фасадом церкви,
Освещенной солнцем. Иисус
На коленях. Иоанн Креститель
Выливает каменную струйку
На главу Христа. Река под ними
Изображена чредой волнистых
Черточек на камне. Между ними
Плавают в воде смешные рыбки.
Больше ничего. Но эта ясность
Под собой незримое таила:
Колыхание подводных трав,

Шевеленье медленных песчинок,
Тусклое сиянье глубины.
В мареве полдневном пред глазами
Зыбился, раскачивался, плыл
Тайный иероглиф этой жизни.

III

Давным-давно когда-то мой отец
Отправился опрыскивать картофель
На поле у реки, меня не взяв
С собою: дескать, медный купорос
Мог мне обжечь глаза, а распылитель
Был нов и не опробован, и лошадь
Пуглива. В общем, я остался дома,
Обстреливая камушками сдуру
Сидевших на сарае воробьев.
Но в тот момент, когда отец вернулся,
Я был на кухне. Сквозь окно я видел,
Как он вошел во двор – один, без шляпы,
С блуждающим ошеломленно взором,
Шатаясь, точно призрак... Оказалось,
Когда он разворачивал телегу
На крутояре, лошадь вдруг взбрыкнула,
Попятилась, колеса занесло,
И всё -- телега, распылитель, лошадь,
Оглобли, цепь, колеса и копыта –
Всё ухнуло с обрыва кувырком
И кануло в реке. Минутой позже
Поодаль бойко вынырнула шляпа
И поплыла куда-то вдаль... В тот день
Я словно сквозь рассеявшийся морок
Увидел заново отца. Он вышел
Ко мне стопами мокрыми на брег:
И что могло нас разлучить отныне?

ВОЗДУШНЫЙ КОРАБЛЬ

В анналах Клонмакнойса есть рассказ:
Однажды братья собрались в молельне –
Как вдруг явился в воздухе корабль.

Он плыл над ними высоко; но якорь,
Влачась на длинном тросе, зацепился
За створки алтаря, и судно встало.

Один смельчак спустился по канату,
Чтоб якорь высвободить... да куда там!
«Не подсобим – он здесь у нас утонет», –

Сказал аббат. Монахи подсобили.
Корабль поплыл; матрос полез обратно –
Рассказывать о чудесах глубин.

ПАМЯТИ ТЕДА ХЬЮЗА

и о том, что он оставил английской поэзии

1

Пост-то, пост-сё... Что значит этот пост,
Когда ни покаянья, ни прощенья,
А только умерщвление души,
В которую, как в берег, бьет печаль
Тяжелыми и хлесткими словами?

2

Перечитал их – словно оглянулся,
Проехав на машине под мостом
Однопролетным, железнодорожным,
В котором гул и сотрясенье сводов,
Как в ухе, внемлющем земному шуму,
И сквозняку, и трепету души,
Несущейся сужденной ей дорогой...
Я словно оглянулся и увидел
Над аркой круглый глаз, и мрак туннеля,
И поверху бегущих рельсов блеск,
Скрепленных костылями и болтами;
И все мои сомненья вдруг исчезли,
Как будто я из горницы высокой
Сошел, высоким словом укреплен.

3

Сокрытое страданье... кто сказал,
Что это для поэзии не тема?
Когда тот королевич в «Беовульф»
Случайно убивает брата, разве
Он не захлопывает западню
На Гретеле, который ныне должен,
Ошеломленный скорбью и любовью,
Тая в себе неслыханную боль,
Предать на казнь единственного сына?

Так, вспоминая древнее сказанье,
Рассказывал поэт; и ночь была,
И вздрагивала в Дартморе земля
Под нашими ногами, и гудели
Турбины генераторов внизу,
На глубине, как будто нас тропа
Вела не на обещанную гору
Вдали – а в некий сумрачный подвал,
Где спящие вповал храпят и стонут.

4

«Вообрази: старец несчастный
Видит, как тело казненного сына
Ветер качает в петле. Он плачет,
Горестно плачет, а черный ворон,
Радуюсь алчно, каркает с дуба.
Что тут поделать? Мудрость бессильна.
Каждое утро он, просыпаясь,
Вновь вспоминает: нет больше сына.
Жить для чего же, если наследник
В смертные двери вышел навеки?
Это дитя его было последним.
Смотрит скорбя на спальню сына.
В шумных пирах ему нет потехи,
Стынет очаг, уснули слуги,
Герои гибнут, бывшее минует,
Арфы молчат, подворье пусто,
С тоскою рядом лежит он на ложе,
Жалуясь горько; стали чужими
Стены и крыша.
Такое горе
Владыке этому выпало. Вынул
Такой он жребий. Смертный бессилен
Его исправить: судьба сурова».

5

Есть *несказуемое* – то, что стыдно
Явить наружу, – то, что заставляет
Лежать во тьме с открытыми глазами
Без сна, – что открывается лишь Богу
Да иногда стихам. «Наш дивиденд»,
Как Милош говорит. Барыш поэта.

Джозеф, помнишь этот ритм?
Оден, твой любимый бритт,
Брел под гул таких же стоп,
Провожая Йейтса в гроб.

Ать-и-два! Под этот счет
В этот распроклятый год,
В день твой, дважды роковой,
Января двадцать восьмой,

Я шагаю вам вослед,
Зажимая боль в куплет,
Меря им – твои слова –
Скорбь и разум – ать-и-два!

Ни фантазий, ни химер –
Скорби скованный размер;
Шаг за шагом учит он:
Повторение – закон.

Повторится без конца –
Стужа, вьюга, смерть певца.
Как корабль, во льдах затерт
Дублинский аэропорт.

Этот жесткий, твердый лед
Не отпустит, не пройдет:
Лед кладбищенских шагов,
Лед архангельских снегов.

В нем не сделаешь пролом
Ни пером, ни топором;
Адской бездны глубина
Проморожена до дна.

Заморожен, как ледник,
Сердца твоего родник.
Уж его не прошибет
Ни бокал, ни анекдот.

Помнишь, как ты мне в бокал
Водку с перцем наливал
В массачусетской глуши –
Для согрева, для души?

Как любил ты шутики звон –
Брысь, политкорректный тон!
Гладил ты не по шерсти
С вечным кэмелом в горсти.

Помнишь финский наш вояж,
Треп совместный, смех и блажь,
Схлест насмешек и сатир –
Перекрещенных рапир?

В Тампере лежал наш путь,
Ты не мог не помянуть:
Дескать, мы с тобой идем
Верным, ленинским путем.

Не вернуть ни смех, ни пыл –
Как стихи ты важно выл!
Как с авианосца ввысь
Шутки с грохотом неслись!

Не вернуть твоих чудных
Каламбуров заводных,
Рвущийся стихов поток
Сквозь анжамбеманы строк!

Как ты бешено пылил
На английском! Как любил
Гнать на нем аж миль под сто,
Как на угнанном авто!

Лишь язык боготворя,
Верил в слово ты. А зря.
Копы времени, озлясь,
Лихача вдавили в грязь.

Так смирись, как Гильгамеш,
И лепешки праха ешь,
Помня Одена завет:
Только этим сыт поэт.

Готовя к публикации подборку Шеймаса Хини из книги «Пересадка на Кольцевую» (2006), я понял, что предисловие в данном случае не только уместно, но и необходимо. Слишком много в этих стихах отсылок к прежним темам и сюжетам Хини; и хотя такого рода ретроспективность была характерна для него и раньше, но здесь она воистину становится стержнем книги.

Начнем с самого начала, т. е. с названия: *District and Circle*. Здесь, как часто бывает у Хини, многозначность, способная обескуражить любого переводчика. *District* значит «район», «область», «местность», *circle* – «круг», «кольцо», «окружение», это часть таких английских словосочетаний как *family circle* («семейный круг»), *a circle of friends* («кружок друзей»). Но «Область и круг» звучит заведомо дико. Можно было бы сказать как-то окольно: «Родное и близкое», «Вокруг и рядом», «Свое и свои», или что-нибудь в этом роде. Но *District and Circle* имеет по-английски и совершенно другой смысл: так называют станцию пересадки в лондонском метро с Дистрикт-лайн (*District line*) на Кольцевую (*Circle line*). Кольцевая линия, напомним, обходит вкруговую центр Лондона, Сити вкупе с Уэст-Эндром. В метафорическом смысле пересадка с Дистрикт-лайн на Кольцевую может означать замену движения по прямой движением по кругу, стремления вперед – тягой к возвращению и повторению. Иначе говоря, переходом от жизни амбициями к жизни памятью.

Но и это еще не все. Именно здесь, на станции пересадки с Дистрикт-лайн на Кольцевую (точнее, на Эджвер-роуд) террористы взорвали бомбу в 2005 г.; словосочетание *District and Circle* постоянно мелькало в заголовках новостей. Следовательно, тот темный, зловещий колорит, который мы ощущаем в стихотворении «Пересадка на Кольцевую», связан не просто с банальным изоморфизмом «подземка – преисподняя», но и с памятью о теракте и его жертвах.

«Поэт – кузнецу» – вольное переложение (с ирландского) старинных стихов, в которых поэт XVII в. Эган О'Салливан заказывает себе лопату у кузнеца, – продолжение темы «Копających», программного стихотворения из первого сборника Шеймаса Хини 1966 г. Там он писал о своем отце-крестьянине и деде – копателе торфа, сравнивая свое умение водить перышком с их владением лопатой и утверждая преемственность своего труда: «Лишь авторучка пристроилась у меня в кулаке. / Буду ею копать».

Стихотворение «Чугунная заслонка» – продолжение пристального интереса Хини к вещам, окружающим человека, – в особенности к тем, которые связаны с памятью и движением времени. Таким был, например, цикл «Старье на полке» (*Shelf Life*) из сборника «Остров покаяния» (1984), в котором он писал об отслужившем утюге, оловянной миске, ржавом железно-дорожном костыле и старинных крестьянских «снегоступах». С точки зрения Мандельштама, *«всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом»* (статья «О природе слова»). И далее Мандельштам предупреждает об опасности «нарочитого символизма», когда вещи отказываются выполнять свои прямые обязанности, а лишь подмигивают, кивая на свое высшее, «литургическое» значение. *«На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может означать такое, что сам потом не рад будешь»*.

Шеймасу Хини удалось избежать этой опасности. В «Чугунной заслонке» он вспоминает себя мальчиком, сдвигающим с печной плиты раскаленный кругляш, – снова заглядывает в пылающую топку – и действительно видит там не просто огонь, а вот именно нечто «такое, что сам потом не рад будешь». Но от «лжесимволизма» его вновь и вновь спасают точность наблюдения и словесное мастерство: заслонка, даже священнодействуя в символическом обряде, все-таки остается заслонкой, сохраняя всю свою чугунную вескость и вещьность.

«Человек из Толлунда весной» – возвращение к персонажу, которому Хини уже посвятил два более ранних стихотворения. Речь в них идет о мумифицированном теле мужчины, пролежавшем две с лишним тысячи лет в болоте возле деревушки Толлунд в Ютландии; его нашли в 1950 г. при копке торфа. Исследования показали, что в момент смерти мужчине было около 40 лет и что он был, вероятно, задушен веревкой перед тем, как его похоронили в болоте. Ныне Человек из Толлунда выставлен в музее датского города Силкеборг, хотя подлинной в нем сохранили лишь голову, а остальная часть тела – муляж. В стихотворении 1972 г. «Человек из Толлунда» тема жестокой богини, требующей жертв, и мотив торфяного болота связывают датскую находку с действительностью современной поэту Ирландии (напомним, что на 1972 г. пришелся один из пиков насилия в Ольстере). Во втором стихотворении, написанном спустя 12 лет, автор со своим спутником снова приезжают в Толлунд, окунаются в мирный пейзаж, где парадоксально смешиваются патриархальная деревня и дары новейшей цивилизации, и ощущают в себе желание и волю «начать все сначала», вопреки людской греховности, во имя жизни

и самих себя. Дата под стихотворением: «Сентябрь 1994» – красноречива. 31 августа 1994 г. Ирландская республиканская армия объявила о перемирии (*cease-fire*), наконец-то давшем ирландцам надежду на прекращение братоубийственной войны.

Но на этот раз стихотворение Шеймаса Хини – точнее, цикл из шести сонетов – лишено видимого политического подтекста. С разрешения поэта я привожу отрывок из его письма, в котором он по моей просьбе объясняет сюжет этих стихов. Вообще-то я всегда полагаюсь в таких делах на собственную интуицию и не докучаю авторам, но здесь мне захотелось сверить некоторые детали. Впрочем, перевод был уже готов; я написал Хини, и он ответил:

«Человек из Толлунда» – конечно, тот же самый Человек из Толлунда, но в некотором роде он еще и сам автор. Как и я, он может проходить через все жизненные ситуации реального города, сквозь контроли и камеры теленаблюдения, сквозь очереди к кассам; и все-таки он в равной степени принадлежит совсем другому времени и месту, миру своих торфяных болот и камышей. В начале цикла он представляет собой нечто вроде «Зеленого (естественного) человека», но чем дальше, тем больше он становится напоминанием поэту о его родных северных истоках, предупреждением против опасности превратиться в культурный экспонат, значок или витрину – см. образ стеклянной стены в конце третьего сонета. <...> В пятом стихотворении я осознаю свою «тварность», вместе с пасущимся скотом на собственной шкуре испытывая произвол стихий на поливаемых дождем лугах и низинах графства Дерри, остро ощущая свою «нездешность», свое «грубое упрямство», неуместное в век плееров и Интернета... Поводом к последнему стихотворению послужила связка тростника, привезенная мной из Толлунда и хранившаяся несколько лет в чулане под лестницей нашего дома на Стренд-роуд. Пыль, что она накопила за это время, я связываю с той дорожной пылью, которую Христос взял с земли, смешал со своей слюною и исцелил ею слепорожденного*. Другими словами, тростник сохранил свою чудесную, исцеляющую и вдохновляющую силу. Поэтому в самом конце я плюю на ладони, как землекоп, и возвращаюсь к своему привычному труду. <...> Для всего цикла я мог бы взять эпиграфом строки Джорджа Герберта (цитирую по памяти, может быть, не совсем точно по словам, но верно по смыслу):

И снова после всех смертей
Я воскресаю и пишу,
Вдыхаю влажный ветр полей
И нянчу стих...

* В русском переводе: «...плюнул на землю, сделал брение из плюновения и помазал брением глаза слепому...» (Ин. IX: 6).

Напоследок нужно сказать о «Глэнморском дрозде». Здесь тоже возвращение вспять, в далекое прошлое. К разговору с дроздом приехавшего в свой летний дом поэта примешивается воспоминание о маленьком брате, умершем много лет назад во время отъезда Шеймаса на учебу (старые читатели Хини вспомнят «Каникулы» из его первого сборника стихов). Стихотворение о дрозде отмечают все рецензенты за прозрачность стиха и глубину смысла. Птица у ирландцев, как и у русских, амбивалентный символ, это – символ Святого Духа, природы, радости и – дурная примета, вестница смерти. В оригинале поэт говорит дрозду: *Hedge-hop, I am absolute / For you...* – отзвук слов Герцога из пьесы Шекспира «Мера за меру»: *Be absolute for death; either death or life / Shall thereby be the sweeter* («Будь готов к смерти, тем самым и жизнь и смерть сделаются для тебя слаще»).

Не могу удержаться, чтобы не процитировать здесь парадоксальное мнение Бориса Пастернака, высказанное им во внутреннем отзыве на несбывшуюся антологию английской литературы в 1944 г.:

За любой английской индивидуальностью мне мерещился чудодейственный повторяющийся придаток, который казался главной и скрытой причиной их притягательности, независимо от их различий. Это явление я относил к действию самой английской речи. Я ошибался. <...> Таинственный возбудитель, составляющий придаточную прелесть всякой английской строки, называется не ямб или пятистопник, а Вильям Шекспир и во всех присутствует и через все говорит.

Мне кажется, что это мнение в полной мере относится и к Шеймасу Хини, подключенному одновременно к двум литературным традициям – ирландской и английской.

Стихи из книги «Пересадка на кольцевую»

ПЕРЕСАДКА НА КОЛЬЦЕВУЮ

Звук его дудочки издалека слыша
В загнутом переходе, я знал, что скоро
Там же, на прежнем месте, его увижу
Рядом с шапкой, на кафельном полу коридора,
И знал, что мне не проскользнуть незаметно
Мимо этого взгляда.

В ладони зажав монету,
Я приближался к источнику звука с данью.
Все больше робея. Разве же прибыль в этом,
А не в обряде взаимного узнавания?
В конце концов, я прятал деньги в кармане
И, проходя, кивал ему с облегченьем,
И он отвечал таким же кивком и прощеньем.

На эскалаторах по галереям наклонным,
Глядя прямо перед собой, как пешки,
Мы опускались, покачиваясь монотонно;
Под нами какие-то колеса и поршни
Гремели и напрягались во тьме кромешной.
Стены сияли плиткой.

Там, на платформе,
Где сквозняком тянуло из черных туннелей,
Я вспоминал с тоской о далеком полдне
В парке, где люди валялись или сидели
На теплом газоне, жуя или загорая, —
Будущие свидетели воскрешенья,
Близящегося уже, обитатели рая.

В общей толпе, ждущей прибытья состава,
Я ощущал свою защищенность и малость,
Новые пассажиры слева и справа
Напирали, и масса людская качалась,
Как тяжелая цепь. Вот в двери вагонов
Хлынули, ближнего чуть впопыхах не увеча.
Право, забавно, как эта орава бизонов
Враз обернулась покорным стадом овечьим.

Предал ли я что-то в себе человечье?
Как я могу искупить преступление, то есть
Что мне осталось – раскаянье или надежда?
Может быть, плыть по течению, не беспокоясь,
Вместе с толпою? Кончилось бывшее прежде;
Все это принял в себя отбывающий поезд.

С края платформы перешагнув на стальную
Палубу, я ухватился сразу за ветку
Росшего из потолка узловатого древа.
Уравновесив давление справа и слева,
Двинул плечом и утвердил равновесье
Грузного тела, спиною стоявшего к двери
И опустевшей платформе. О, если бы можно
Было продлить этот миг, выпадающий из
Времени, эту секунду, когда всё готово
Для отправления, – лишь занавес двери, который
Должен выехать из-за кулис и сомкнуться упруго,
Медлит, – пока пассажиры, застыв, напряглись,
Не сознавая себя и не видя друг друга.

Вывернутой уцепившись рукой за кольцо,
Отданный в плен ускорениям и перегрузкам,
Мельком отцовское вдруг узнавая лицо
В собственном образе вытянутом и тусклом, –
Дальше и дальше, во мглу подземелья...

Рывок,

Скрежет короткий железа и шум приглушенный
Автоматической двери – и палубы вздрог –
Как в центрифуге, разгон и раскачка вагона...

Днем и ночью вот так в бесконечную глубь галерей
Неудержимо нестись колеей неизменной –
Сжатым в тесной толпе узнаваемых смутно теней,
Отражаясь в стекле, за которым скалистые стены
Плачут сыростью, – сквозь сумасшедшую смену
Черноты, и мерцанья, и беглые вспышки огней.

ПОЭТ – КУЗНЕЦУ
*Эган Руа О'Салливан наставляет
кузнеца Шеймуса Мак-Геральта*

с ирландского

Скуй мне, Шеймус, особую лапу, чтоб ею копать,
Орудье, чтобы землю пластать и скрести, –
Прочную, чтоб во всю мочь на нее нажимать,
Хваткую, чтобы надежно лежала в горсти.

Легкую, чтобы махать ею – не устать
В поле и в огороде, в жару и в страду,
Да насади ее намертво на рукоять,
Чтоб не подвела, – а уж я-то не подведу!

Пусть будет лезвие отполировано вгладь,
Чтоб разрубало корни – только задень;
И чтоб ни пятна, ни изъяна в ней не сыскать,
И чтобы звенела, как колокол в праздничный день!

ЧУГУННАЯ ЗАСЛОНКА

Мощь и величье мира, все, что в нем
Имело вес доныне и вовеки...

У.Х. Оден. Щит Ахилла

Мощь и величье мира заключалось
В чугунной крышке наверху плиты.
Я был тогда мальчишкой в свитерке,
Любившим поддевать крюком железным
Заслонку, раскаленную от жара,
И, тяжеленную, ее волочь
На край печи. В разверзнувшейся пасти
Сверкали красные клыки и алчно
Гудело пламя, ожидая пищи
Из черного ведра...
И вот я снова
Сдвигаю с грохотом заслонку ада,
Похожую на плоский диск земной,
И, обмирая, ставлю вновь на место
Кругляш чугунный.
Вороши в уме
Мерцающий в кромешной топке уголь,
Смотри, как гаснут искры в зольнике.

ЧЕЛОВЕК ИЗ ТОЛЛУНДА ВЕСНОЙ

Я в город ваш проник, как бунтовщик,
Сквозь все посты, контроли, огражденья
И взгляды скрытых камер – скрытой тенью,
Закутанной в легенду. Я возник
Из булькающих глин, из торфяных
Болот, где мглы и тлена средостенья,
Где перистые зыблются растенья
Над мшистой топью – и кричит кулик.
Душа моя убитая очнулась
Сильней и тверже, чем была вначале,
Я был готов ожить – но, погода,
Насторожился: что-то ворохнулось
В траве – и жаворонки замолчали –
И странно изменился шум дождя.

Лепешки торфа, тесто земляное,
Его, как виноград, ногами мнут,
Лопатой режут и сушить кладут
Рядами; но ни пламени, ни зноя
Не жди от них – лишь тление скупое
И горький дым болотных серых груд:
О, я-то знаю, как они гнетут
И давят, эти толщи перегноя!
Я долго ждал, пока лопаты грань
Не шаркнула над обгорелым ухом
И из глубин меня не извлекли.
Я темен был и гол, как ком земли,
В день оный оживленный Божьим Духом.
Но мне еще не прозвучало: «Встань».

Тяжелый сон. Лежу и в сон гляжу,
Щекой на дерне, весь обронзовевший,
Как буйволова кожа. Слышу шум,
Но вижу только тьму: прикрыты вежды.
Сон тяжкий, словно груз, давивший прежде
На плоть мою, с которой был он слит,
Когда я спал во тьме глухой, кромешной,
Уже зарыт – куда не отрыт.
И вот я – экспонат. Я ждал века
И подожду, пока еще я вправе, –

Отторженный от всех стеной стекла,
Уныло расчлененный в жертву славе.
Я слышу ветра зов издалека
И вспоминаю блеск луны в канаве.

«Дух выше обстоятельств». – Так и есть;
Претензии реальности чрезмерны.
Миг наступил – и я услышал весть,
Собрал все силы и напряг все нервы:
Велел рукам, чтоб новой эпидермой
Они покрылись, чтоб с лица исчез
Загар веков и плоть от всякой скверны
Очистилась навек. И я воскрес.
Был ранний час, когда еще в росе
Стоит трава. Я с жадностью вдохнул
Вонь силоса и перегар бензина,
Услышал за три поля на шоссе
Тревожный шум катящейся лавины
И в чистом небе – самолетный гул.

Бездумный скот, что молча в поле мок
Под неба крупно морозящим ситом,
Учил меня терпенью. Я бы мог
В тумане этом, струями размытом,
Веками ждать и слушать, как поток
Струится по колдобинам изрытым
Да как под тяжестью коровьих ног
Грязь чавкает, разбужена копытом.
Нездешний опыт, обретенный вновь,
Мне передали эти темь и топь,
Корней и глины грубое упрямство;
В очередях, средь нервнo ждущих толп
Стоял я, глядячи поверх голов –
Как дремлющий камыш глядит в пространство.

Из той поездки я привез домой
Пучок болотных камышей с корнями,
В прозрачный куль завернутый. В чулане,
Где, думал я, в компании с метлой
Они перестоят денек-другой,
Забыты на год, пленники завяли,
Покрылись плесенью и потеряли
Букет и аромат свой торфяной.

Коснись – на пальцах крошево сухое
И пыль в ноздрах. Стряхнуть ли этот прах –
Или замесить его своей слюною
С мечтою о грядущих временах?
Я на ладони поплевал устало,
Как землекоп, вздохнул – и полегчало.

ГЛЭНМОРСКИЙ ДРОЗД

Приезжаю – скачет он
Перед домом на траве,
Тешит песенками двор.
Миг – и спрятался в плюще,
В каждом перышке испуг.

Дрозд, не бойся, я твой друг.

Припаркуюсь и сажу
Неподвижно за рулем,
Вспоминаю перевод:
«В дом загробный я хочу,
В гости я хочу к отцу

В низкий травянистый дом».

Вспоминаю о другом
Тонконогом прыгуне,
Что уже там побывал, –
Обернулся свистуном;
Братик, так меня он ждал!

Весь семестр я тосковал.

Вспоминаю, как сосед
Говорил мне год спустя:
«Села птичка на сарай
И сидит там день-деньской,
Я в ту пору промолчал,

Но подумал: неспроста».

Хлопну дверцей за собой.
Всполошится он; на миг
Птичьим зреньем узнаю
Великанью тень свою
Перед домом, где я рос,

Где теперь я только гость.

Дерзкий, юркий хлопотун,
Неуемный, как ручей,
Как я рад тебе, босяк,
Что ты снова тут как тут:
Приезжаю – на траве,

Уезжаю – на плюще.

Соблазн чужого сада

О современной английской поэзии

Английская литература с давних времен стояла в русском сознании исключительно высоко. Мильтон, Стерн, Вальтер Скотт, лорд Байрон, Диккенс почитались за образцы; не говоря уже об «отце нашем Шекспире», как его величал Пушкин. Понятно, что движение литературы от таких заоблачных высот к нашим дням не может видаться иначе, чем регресс или нисходящая линия. Уильям Батлер Йейтс резюмировал это в стихотворении «Три эпохи» (1925):

Рыба Шекспира плескалась в бескрайних морях.
Рыба романтиков билась в прибрежных волнах.
Что за рыбешка корчится здесь на камнях?

Да, к преемникам великого наследия особые требования. От английской поэзии – память о Шекспире, Донне, Вордсворте, Китсе и других – читатель *a priori* ждет чего-то необыкновенного, забывая о том, что поэты не скаковые лошади и родословная тут не имеет определяющего значения.

В середине XX в. в истории Англии произошло важное событие: распад империи, обвальное отпадение заморских территорий. Англия перестала быть великой мировой державой, в чьих владениях, по ходячему выражению, «никогда не заходит солнце», и превратилась в одну из рядовых европейских стран, некоторым образом вернувшись к своему статусу в дошекспировские времена. Для англичан это было шоком, поколебавшим до глубины национальное сознание. В поисках новой идентичности многие поэты обратились к домашнему, родному, островному. В плане обострившегося интереса к английскости можно рассматривать, например, поэзию социального гротеска «старомодного» Джона Бетджемена, стихи Стиви Смит с их задиристой меланхолией и неподражаемой эксцентричностью, интенсивную разработку балладной формы Чарльзом Коусли, а также языческую, дохристианскую мифологию Теда Хьюза.

В середине 1950-х годов, вскоре после ранней смерти Дилана Томаса, может быть, самого яркого британского поэта из родившихся после Первой мировой войны, появилась группа поэтов «Движение» с ясно выраженной антиромантической программой. В одном из первых манифестов группы Кингсли Эмис писал: «Никому больше не нужны стихи о философах, художниках, картинных галереях, мифологии и тому подобном. По крайней мере, я надеюсь, что они никому не нужны». Ему вторил Филип Ларкин: «Я не верю в традицию, бесконечное тасование мифологической колоды и небрежные отсылки к другим стихам и поэтам»*.

Очевидно, что эти высказывания были обращены в первую очередь против таких поэтов, как Д. Томас и Р. Грейвз, а также против У.Х. Одена, одно из самых известных стихотворений которого называется «В музее изобразительных искусств», а книга стихов, изданная в том же 1955 г., – «Щит Ахилла». Установки «Движения» на рациональность, доступность, «социальность» вели к прозаизации, упрощению стихотворной речи и, в перспективе, к разрыву с важнейшей частью английской поэтической традиции.

Вслед за группой «Движение» на литературном горизонте появилась другая, назвавшаяся уже без всяких затей просто «Группой». Идеи этих «групповиков» были еще более расплывчатыми и неопределенными; тем не менее именно они вместе с «движенцами» издавали антологии, распределяли премии и вообще рулили поэзией. На протяжении нескольких десятилетий поэтам «Движения» и «Группы» удалось продержаться на вершине поэтического истеблишмента благодаря групповой спайке и занятым позициям в издательствах и журналах; но сменилось поколение, и домик рассыпался. Уцелел, пожалуй, один Филип Ларкин.

После награждения Т.С. Элиота в 1948 г. Нобелевская премия за поэзию была лишь дважды присуждена поэтам англоязычным, и оба раза не англичанам: ирландцу Шеймасу Хини в 1995 г. и поэту с Карибских островов Дереку Уолкотту в 1992. Иосиф Бродский объяснял это тем, что в эпоху распада империй, когда центр уже не держит (*Things fall apart; the center cannot hold*—W.B. Yeats), на авансцену неизбежно выходят люди провинции. Вряд ли можно оспорить то, что со смертью Теда Хьюза в 1998 г. ушел последний значительный (иные говорят, великий) поэт

* The Pelican Guide to English Literature. Vol. 7. The Modern Age. Penguin Books, 1973. P. 471.

Англии. Наступила пауза, «промежуток». Юрий Тынянов в знаменитой статье 1924 г. утверждал, что в «промежутке» иссякает стихотворная инерция, группировки смешиваются и распадаются, наступает время поэтов-одиночек. Такое время, кажется, наступило в английской поэзии.

Старая истина: выбор произведения для перевода сам по себе творческий акт. Но в чем же заключается мерило, определяющее выбор? Не помню, чей это образ (кажется, Рильке): *дерево, перерастающее само себя*. Таков первый признак поэзии – послание, которое больше себя самого. Второй признак: стихотворение должно приносить радость и удивление, о чем бы оно ни говорило, пусть даже о горе или катастрофе. Сошлюсь на Кольриджа: «Истинная и прямая цель поэзии – это приобщение других к непосредственному наслаждению»*. Но как сделать, чтобы стихотворение и в переводе сохранило это свойство радовать и удивлять, чтобы слова перерастали сами себя? Тут начинаются муки переводчика, бесконечные поиски и пробы, пока наконец найденное слово не станет на свое место, не «кликнет», как деталь при сборке: готово.

Особая проблема с верлибром. Отсутствие рифм и выраженного метра, казалось бы, облегчает задачу переводчика, но это только кажется. Не чувствуя сопротивления материала, перо становится вялым, написанное слово лишается необходимости и единственности; тот самый «клик» уже не слышен – или еле слышен. Есть от чего прийти в отчаяние переводчику. В англоязычной поэзии XX в. верлибр занял исключительное, можно сказать, господствующее положение. И хорошо еще, если в стихотворении ощутимы свой внутренний ритм и «драйв», какие мы слышим, например, в фольклорном заговоре или в древней молитве. Понятно, когда это стих, в котором, по определению Элиота, «берется постоянная форма наподобие пятистопного ямба и от нее постоянно отступают, либо же, наоборот, формы вообще нет никакой, однако к ней движутся»**. Если же это просто россыпь слов на бумаге, если связь с музыкой, с голосовой, звучащей стихией стиха окончательно оборвана, мы имеем дело не с поэзией, а с текстами, которые должны называться как-то иначе и проходить по другому разряду – метеонаблюдений, кроссвордов, книжного дизайна и т. д.

* Кольридж С.Т. Определение поэзии // Кольридж С.Т. Избранные труды. М., 1987. С. 220.

** Элиот Т.С. Рассуждение о верлибре // Элиот Т.С. Избранное: Религия, культура, литература. М., 2004. С. 436.

Впрочем, английская поэзия никогда окончательно не порывала с рифмованным стихом. Есть немало авторов, которые используют обе формы – в зависимости от задачи стихотворения, от того, как оно услышано внутренним слухом поэта. Верлибр и рифмованный стих могут даже соседствовать в одном стихотворении, как у Одена в знаменитой элегии на смерть Йейтса, где первая часть описывает исчезновение поэта, с которым исчезает и вся музыка мира, вторая часть содержит обращение к ушедшему с заверением, что его дар переживет физическую гибель, а третья – представляет собой написанный четким трехстопным хореем торжественный гимн или похоронный марш, звучащий еще сильнее по контрасту с более свободным, «атональным» началом:

Earth, receive an honoured guest,
William Yeats is laid to rest.
Let the Irish vessel lie
Empty of its poetry.

Даже в американской поэзии, где свободный стих на протяжении многих десятилетий царил почти безраздельно, в последнее время наметился сдвиг. В условиях, когда, по словам авторитетного американского поэта и критика Дейны Джойа, «практически все традиции стихосложения на английском языке были успешно забыты»*, к началу 1980-х годов возникло и набрало силу движение «новых формалистов», пишущих правильными размерами и в рифму. Причем, как отмечает Джойа, это возрождение традиций идет параллельно с такими же процессами в других искусствах. «Серьезная музыка возвращается к тональности, художники опять изображают конкретные предметы... »

Как особую разновидность критик рассматривает так называемое псевдоформальное стихотворение, которое сделалось в последние два-три десятка лет очень распространенным в англоязычной поэзии. Это стихотворение, маскирующееся под традиционное. Строки в таком стихотворении примерно одинаковой длины и организованы они в единообразные (с виду!) строфы, но на самом деле ни строки, ни строфы не представляют никакой ритмической цельности или соразмерности: внешний вид формального стихотворения достигается путем механической нарезки.

* Заметки о новом формализме // Джойа Д. Голос в полдень. М., 2006. С. 202–203.

Все эти тенденции необходимо учитывать при переводе современной английской поэзии, где ситуация аналогичная, хотя и менее выраженная. Русское ухо не приемлет какофонии псевдоформальных стихов, русский переводчик невольно стремится залатать бреши в разрушенном ритме оригинала. Важно при этом не переусердствовать, не перегладить стих там, где его неровность, аритмия – не дань модному поветрию, а действенное средство выражения. Больше *остранить* или больше *одомашнить* – вот дилемма, которую каждый раз приходилось решать заново.

Все-таки, при всех сложностях и разочарованиях, всегда сохраняется то, что можно назвать соблазном чужого сада. То самое, о чем писал Олег Чухонцев:

Взгляни, как сладко ягоды висят,
но слаще среди них чужая ветка.
– Малина ваша проросла в наш сад, –
через забор мне говорит соседка.

Вот так же прорастают друг в друга ветви соседствующих поэтических культур. Чужая ветка манит.

Роберт Грейвз
(1895–1985)

ПЛАЩ

В изгнание взял он несколько рубаш,
Горсть золотых и нужные бумаги.
Но ветер над Ла-Маншем дул навстречу
И раз за разом отгонял корабль
В Дил, Ярмут или Рай. И лорд, страдая
От качки, заперся в каюте. Вскоре
Его находим мы, допустим, в Дьеппе,
Где, только лишь баул распаковав
И свой ночной колпак на гвоздь повесив,
Он днями напролет играет в карты,
Фехтует ради упражненья или
Любезничает с горничными. Ночью
Он что-то пишет. Все идет отлично;

Французский для него почти родной,
И местное вино совсем недурно,
Хотя и резковато. Поутру
Слуга приносит свежую газету
И чистит шляпу. Джентльмен повсюду
Как дома, объясняет камердинер,
Заботы об усадьбе отвлекли бы
Их милость от теперешних трудов.
Отъезд на несколько ближайших лет,
Он думает, окажется полезным.
Ходатайство? Заступничество друга?
В том нет нужды. Изгнание не страшит
Того, чье правило – быть патриотом
Лишь своего плаща. Должно быть, *это*
Разгневало высокую персону.

КАК СНЕГ

То, случилось с ней, случилось тайно,
Как снег, упавший ночью. Мир проснулся
И сразу же зажмурился от света,
Невольно бормоча: «Ослепнуть можно», –
И потянулся, чтоб задвинуть штору.
Она была, как снег, согревший землю,
Теплей на ощупь, чем ждала рука,
Как снег, укрывший все, что было ночью,
Пока не собирающийся таять.

Тед Хьюз
(1930–1998)

ЧЕРТОПОЛОХ

Против жесткого коровьего языка
И вооруженных мотыгой рук
Чертополох выставляет щетину пик.

Каждый мстительный воин –
Воскресший из подземной ржавой трухи
Викинг, сжимающий в кулаке щербатые острия

Железа и колючие иглы инея северных стран.
Белобрысы, косноязычные дикари,
Но над каждым – перьев багровый пучок.

Они седеют, как люди. Их выкашивает вражда.
Но их сыновья вырастают и встают,
Ощетинившись копьями, и отвоевывают назад

Ту же самую землю.

ПОЛНОЛУНИЕ И МАЛЫШКА ФРИДА

Прохладный вечер съежился до собачьего лая
и звона ведра –

Слушай, смотри.
Вот паутина, ждущая прикосновенья росы.
Вода в полном ведре – ловушка
Для первой звезды, что скоро в ней задрожит.

Коровы возвращаются по домам,
развешивая на кустах вдоль дороги
гирлянды своего утробного пара, –
Темная река плоти, огромные глыбы крови
и не расплеснутого молока.

– Луна! – ты вдруг восклицаешь. – Луна!

Луна отступает на шаг, как художник,
разглядывающий свое творение,

Которое с удивлением разглядывает его самого.

Полина Стейнер
(р. 1941)

СТРАСТНОЙ ЧЕТВЕРГ

Сколько нужно веков,
чтобы перемыть ноги
всем ученикам, –
шарканье тысяч подошв,
пар, вырывающийся из люка
на краю мостовой.

Что за безумные нежности –
эти лужи воды,
полотенца снегов,
граффити на гаражах.

И преклонивший колени,
чтобы омыть нам стопы..
Как превозмочь этот стыд,
не расплескать этот свет –

молви, о дева-душа.

С миру по рифме

О двух английских журналах

Будучи в Англии в 1993 г., я встретился с редакторами двух поэтических журналов и задал им для затравки один и тот же вопрос: что такое рифма в современной поэзии?

1. Хвост, который вертит собакой («Адженда», Лондон)

– Откройте наш специальный номер, посвященный рифме, (Agenda. 1991. Vol. 28. № 4. Winter). Этот номер имел такой успех, что потребовалась допечатка тиража... Впрочем, не думайте, что мы озолотились, – речь идет о каких-то трех лишних сотнях экземпляров.

Уильям Куксон еще в подготовительном классе издавал газету под гордым названием «Утренняя зевота», а чуть позже, в Вестминстерской школе, вместе с друзьями воскресил школьный журнал «Бездельник», чье существование в стенах этого почтеннейшего учебного заведения восходит аж к XVIII в.

Вот пример раннего призвания. Впрочем, Уильям всего лишь продолжил семейную традицию – его отец еще до войны основал журнал «Английский язык». Так что, может быть, будущая карьера зачастую определяется детским обезьянством...

Как бы то ни было, именно в «Бездельнике» Куксон опубликовал свою рецензию на стихи Эзры Паунда, который в то время сидел в американской психбольнице, спасшей его от смертного приговора за измену Родине. Рецензия понравилась Паунду, и между ним и юным Уильямом завязалась переписка. Вскоре после освобождения Паунда из больницы в 1958 г., они познакомились лично. Паунд и стал повивальной бабкой и почти что крестным отцом «Адженды». Почти – потому что он предложил назвать поэтическую газету «Четыре страницы», но молодой редактор оказался мудрее: он интуитивно почувствовал, что это название не оставляет маневра для роста вширь!

Первый номер «Адженды» 1959 г. включал передовицу Эзры Паунда и перевод стихотворения Осипа Мандельштама (сделанный Питером Расселом) – один из первых послевоенных переводов русского поэта на английский.

Итак, «Адженда» стартовала как тонкая газета. Уже через год она обзавелась обложкой: Уильям Куксон вспоминает, как актриса Вирджиния Маскел пожертвовала для этой цели 10 фунтов. Регулярная поддержка Британского совета по искусству началась лишь пятью годами позже. Вот, кстати, урок: тысячи, вложенные в выгодное дело, могут бесследно раствориться в воздухе, в то время как относительно скромная сумма, казалось бы, брошенная на ветер (есть ли что-нибудь эфемернее стихов!), оставляет заметный след на скрижалях истории.

Уже четверть века журнал выпускается совместно Уильямом Куксоном и Питером Дейлом, которые познакомились и подружились в Оксфорде в годы студенчества. Помогают им один-два человека, разумеется, на неполной рабочей неделе. Тираж – около 1000 экземпляров. Это нормальные параметры для поэтического журнала в Англии, можно назвать еще около десятка изданий того же калибра.

«Адженда» – авторский журнал, отражающий вкусы его создателей. Впрочем, журнал никогда бы не заслужил своей нынешней высокой репутации, если бы эти вкусы не были, во-первых, вполне разумны, а во-вторых, достаточно широки. Его номера посвящены или одному поэту, или национальной поэзии, или какой-то поэтической проблеме, например поэме, стихотворной драме, ритму, рифме и т. д. Авторы отдельных номеров лишь на первый взгляд кажутся выбранными случайно: на самом деле они связаны сложными линиями творческих и биографических контактов, причем анализ показывает наличие первичного центра (Паунд), вторичных (Йейтс и Элиот) и третичных (Шеймас Хини, Джеффри Хилл и другие).

Итак, номер о рифме. В выборе этой темы издатели вновь проявили свою «эксцентричную последовательность» или «последовательную эксцентричность». Если мы ограничиваемся только рифмой, объясняют они, то это не потому, что мы совершенно индифферентны к таким более глобальным вопросам, как Всевышний, Иегова, Зевес, Муза, органическая жизнь или выбор крема для обуви, – просто в данный момент нас интересует рифма, и все тут.

Казалось бы, узкая проблема. Но на ней сошлись многие актуальные вопросы традиции и новаторства в поэзии. Вновь разгорелись бои вокруг свободного стиха. Только если в начале века

требовалось сломать наскучившие размер и рифму, то сейчас, наоборот, – свободный стих стал рутиной и догмой. Впрочем, и рифма в Англии уцелела, она употребляется такими известными поэтами, как Гарри Харрисон, Джеффри Хилл, Джеймс Фентон.

Ответы на вопросник о рифме, предложенный журналом, можно разделить на *pro* и *contra*.

Противники рифмы утверждают, что в рифмованном стихе «хвост начинает вертеть собакой». В век джинсов сидеть и подбирать рифмы – занятие, пахнущее даже не чернильницей, а компьютерной программой. Вы сравниваете свободный стих с «игрой в теннис без сетки»? Да, в теннис можно играть без сетки и даже без ракетки – пантомима воображения прекраснее и значительнее грубой реальности. Помните анекдот о пьянице, который приходит домой среди ночи, снимает один башмак, швыряет его о стенку и засыпает, а сосед за стеной не спит до утра – ждет, когда тот кинет второй? Вот что такое ваша рифма – ожидание, когда же наконец бросят второй башмак!

Отвечая на эти нападки, защитники рифмы говорят, что именно она – рифма – придает поэзии достоинство искусства, уравнивает форму и содержание. Рифма подразумевает труд, а истинный художник любит свое ремесло, считает за честь состязаться с предшественниками. Рифма – игра, доставляющая удовольствие и поэту и читателю.

Многие объясняют засилье верлибра работой нескольких поколений учителей, со школьной скамьи внушающих людям, что стихи писать нетрудно. Свободный стих действительно легче пишется и воспринимается, но резкое падение престижа поэзии – плата за эти «выгоды». Кэтлин Рейн (поэт, автор книг о Блейке и Йейтсе) ссылается на русскую поэзию, придерживающуюся «прекрасных традиционных форм», не потому ли, что русские ждут от поэзии утоления духовного голода?

Бесконечность этого спора подчеркивается подбором исторических цитат начиная с XIV в., причем в команде «за рифму» мы находим Филипа Сидни, Александра Поупа и Поля Валери, в команде «против» – Томаса Кэмпбелла, Джона Мильтона и Уолта Уитмена. Впрочем, немало и примиряющих высказываний, например того же Паунда: «О пользе и вреде рифмы скажу только, что она не является ни обязанностью, ни табу».

К этому, в общем-то, и склоняется дискуссия. Так стоило ли огород городить, спросите вы. Конечно. Ведь в споре, как и в спорте, важен не результат, а сама игра. Точные пасы и меткие удары.

«Если запретить рифму, сколько бы напудренных париков свалилось!» (Томас Элиот).

«Не последнее удовольствие от рифмы в той ярости, которую она возбуждает в несчастных головах, думающих, будто существует нечто более важное, чем условность» (Поль Валери).

2. Цена двух пачек сигарет (*RIALTO*, Норидж)

– Мне нравятся такие стихи, в которых зоркий и пристальный взгляд на мир сочетается с поэтической техникой, позволяющей мне разделить чувства автора, – дипломатично ответил Джон Уэйкман, соредактор «Риальто».

Хитрый ответ Уэйкмана не случаен – ведь более демократического журнала поэзии, чем «Риальто», в Англии не существует. Метод издания прост. Приходят письма со стихами. Каждое стихотворение прочитывается двумя соредакторами – Джоном Уэйкманом и Майклом Макмином. Из стихов, одобренных обоими, составляется очередной номер. Его передают в местное училище искусств и дизайна, где студенты делают иллюстрации. Финансирование журнала идет частично за счет подписки (его выписывают, в частности, десятки университетских библиотек в Англии и США), частично за счет благотворительности и поддержки Совета по искусству Восточной Англии.

Полсотни страниц большого формата, прекрасная бумага, черно-белая графика иллюстраций и стихи за стихами, идущие подряд, – только в конце небольшое прозаическое эссе или просто краткие заметки редактора – таков номер «Риальто». Каждый автор представлен одним, редко двумя стихотворениями. Мэтры с общенациональной репутацией составляют меньшинство. Оценивается не имя, а конкретное стихотворение.

Журнал без направления? – Пожалуй. Без направления и без претензий. Срез поэзии, который дает такой всеядный провинциальный журнал, предоставляет возможность увидеть картину английского стихописания шире и объективней, чем в каком-нибудь более престижном, но пристрастном издании.

(Разумеется, говоря о провинциальности, я не имел в виду ничего обидного. У «Риальто» прекрасная репутация; один из последних опросов поставил его в первую полудюжину поэтических журналов.)

По «Риальто» видно, что свободный стих преобладает в массе английских стихотворцев: по оценке Джона Уэйкмана, около 90 процентов приходящих стихов – верлибры. Видно и другое: линейность свободного стиха (ослабленность вертикальных связей) соответствует линейности содержания, большинство сти-

хов написаны на определенную тему: материнство, детство, старость, война, политика и т. д. Скрещений двух или трех тем почти не бывает. Вот типичное стихотворение, посвященное ребенку:

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РУК

Она шевелит пальчиками,
словно играет на флейте,
перебирая лады
и ставя мизинчик на самую
дальнюю скважину.

Она как будто разучивает
арпеджио, ловко надавливая
невидимую клавишу
неслышимой ноты, –
врожденная музыкантша.

Она удивленно ощупывает
одной ручонкой другую
и, ощутив ответное
пожатие пальцев,
радуется, как Ромео.

Она просовывает большой
между указательным и средним
и, свернувшись калачиком,
засыпает с невинной
дулечкой возле носа.

Признаюсь, в переводе я сократил стихотворение, чтобы повысить его «концентрацию». Водянистость – распространенный грех многих авторов «Риальто». Как «ученик чародея» у Гёте, приказавший метле носить воду, они просто не знают, как остановиться.

Есть на страницах «Риальто» и рифмованные стихи. Это в основном вещи легкого жанра (их согласно современным школьным правилам «дозволяется» писать в рифму). Одно из них показалось мне забавным, и я его перевел:

ТУРИСТ

В Гааге – сущая тоска,
В Варшаве – скукота.
В Париже я, надравшись,
Чуть не скакнул с моста.

От Кракова до Кёльна,
От Вены до Афин –
Увы, с меня довольно
Пейзажей и картин.

Красоты Вены, Рима,
Стокгольм и Бухарест...
Но не зависит сумма
От перемены мест.

Перевидал я все края,
И Запад и Восток.
Морока странствий, понял я,
Гнуснее всех морок.

Я видел Прагу, видел Псков,
Зачем-то был в Москве.
Любой пейзаж казался нов
Минуту или две.

А там опять – приезд, отъезд
И тот же самый сплин,
Варшава это или Брест,
Мадрид или Берлин.

Роберт Дикинсон

Джон Уэйкман рассказал мне, как Джордж Баркер, выдающийся английский поэт (увы, уже покойный), дав свои стихи в первый номер «Ринальто» (1984), потребовал за них гонорар.

«Какой именно?» – спросил редактор (журнал задумывался как безгонорарный).

«Ну, за первое стихотворение по крайней мере пачку сигарет».

«А за второе?»

«Две пачки, черт возьми! – ответил Баркер. – Сами понимаете, оно же рифмованное!»

P. S.

Эти старые заметки по какой-то причине остались ненапечатанными. С тех пор немало воды утекло. Редактор «Адженды» Уильям Куксон умер в 2003 г. Нынешний редактор журнала – поэтесса Патриция Маккарти. «Риальто» процветает, он теперь выпускает также поэтические книги. Но Джон Уэйкман оставил его и переехал в Корк, где ныне издает журнал «Лавочка» (The Shop).

Ожерелье стихов

Из двух американских антологий

У Марианны Мур, признанного классика американской поэзии XX в., есть хрестоматийное стихотворение *Poetry*, очень короткое. Первоначально оно было вдесятеро длинней, но в итоговом собрании стихотворений 1967 г. Мур своей авторской волей сократила его до трех строк:

СТИХИ

Я тоже их не люблю.
Но с полным презрением читая их, в конце концов
обнаруживаешь какую-то крупцу подлинного.

Русскому читателю могут вспомниться строки Евгения Винокурова – про работу редактора журнала, просеивающего горы стихов:

Я бы возненавидел поэзию
Люто, на всю жизнь.
Но вдруг попадалась строка...
1962 *Заведующий поэзии*

Похоже – хотя немного о другом. Винокуров пишет об оскомине от переедания дурных стихов, Марианна Мур – об истинном и ложном, об оправдании самого бытия поэзии.

Оба заканчивают осторожной апологией.

Несомненно, когда стихов слишком много, от них может возникнуть паника.

Мне подарили две недавние поэтические антологии. Одна называется «Американская поэзия двадцатого века» (2004; сост. Дейна Джойа, Дэвид Мейсон и Мэг Шорке), вторая – «Оксфордская книга американской поэзии» (2006; сост. Дэвид Леман). В каждой больше тысячи страниц: 1144 и 1132. Солидные, тщательно

составленные тома. В одном – подробные биографии поэтов, вступления к отдельным разделам, в которых обсуждаются разные направления американской поэзии. В другом – лишь лапидарные, но выразительные врезки к каждой авторской подборке.

Что делать одаренному? Можно было ухнуть в эту бездну стихов и утонуть. Или, наоборот, не увлекаясь в безрассудную даль, поплавать немного, лавируя между архипелагами стихов, и вернуться со скромной добычей. Так я и сделал.

Чем определялся мой выбор, кроме вкуса, неизбежно субъективного? Во-первых, меня привлекали произведения известные, «антологические», – но по каким-то причинам обойденные вниманием переводчиков, неизвестные русскому читателю. Почти все стихи в подборке – определенные вехи в истории американской поэзии. Тут представлены 20-е, 30-е, 50-е годы, а также 60-е и 70-е, совсем современных стихов нет. И это я хотел бы пояснить.

Есть два подхода к явлениям литературы – синхронический и диахронический. Синхронический подход объясняет произведение в контексте современной ему реальности и современной литературы. Такой подход не может быть достаточно глубок. Приведу параллель. Можно ли адекватно понять и оценить сегодняшнюю русскую поэзию без основательного знания всего XX в. – от Блока до Бродского, от Тихонова до Тарковского? То же самое и с американской поэзией. Отдельные подборки, печатаемые время от времени в журналах, прежде всего в «Иностранной литературе», у вдумчивого читателя вызывают недоумение: откуда взялась эта поэзия, на какой почве она выросла? А ведь книги делаются из книг. Джона Эшбери, например, совершенно невозможно воспринять адекватно, не пройдя «ступеньку» Уоллеса Стивенса. И это только один пример.

Иосиф Бродский считал, что в XX в. американская поэзия, наряду с русской, самая богатая и сильная поэзия в мире. По понятным причинам русский читатель был отлучен от нее – вплоть до конца 1970-х годов. Образовалась огромная лакуна, которую невозможно было быстро и качественно заполнить (хотя усилия предпринимались). А далее на повестку дня вышла узко взятая современность, и обычай ставить телегу впереди лошади укоренился. Мне кажется, что классическую американскую поэзию XX в. предстоит еще осваивать и осваивать. Вот откуда мой особый интерес к довоенному и послевоенному периоду, от 1930-х до 1970-х годов. Это то самое поле знания (или незнания), которое я при каждом удобном случае стараюсь расширить – хотя бы для себя самого. Конечно, маленькая подборка не заполнит лакуны, о которой я говорил, – это песчинка в море. Или горсть песчинок.

Но, по крайней мере, горсть искренних песчинок в том самом глубоком море.

Вот почти все, что я хотел сказать в предисловии. Ниже следует инвентарная опись стихов с краткими комментариями.

Уильям Карлос Уильямс – классик американской поэзии, имажинист. Его визитная карточка – «Красная тачка». Но и вторая переведенная мной миниатюра «Записка» (про соблазнительно холодные сливы) почти столь же знаменита и широко антологизирована.

Марианна Мур – экспериментатор, испробовавшая разнообразные формы свободного, и не совсем свободного, стиха. В ее «Улитке» (1924) можно усмотреть влияние «метафизической школы» XVII в., актуализированной Элиотом в 1920-х годах; именно «метафизики» брали Улитку как высокую поэтическую тему.

«На посещение больницы св. Елизаветы» *Элизабет Бишоп*, поэтессы, имеющей в США статус классика XX в., – вариация на тему «Вот дом, который построил Джек». Фактическая сторона стихотворения нуждается в пояснении. Именно в больнице святой Елизаветы 12 лет провел американский поэт и критик Эзра Паунд после того, как психиатрическая экспертиза спасла его от смертной казни. Американский суд приговорил Паунда за измену Родине – так были квалифицированы его передачи по итальянскому радио в годы Второй мировой войны. В 1958 г. по ходатайству деятелей культуры он был освобожден и уехал из США. Эзра Паунд – не мой любимый поэт, хотя я признаю его роль и заслуги перед литературой. Антисемитизм и поддержка фашистского режима Муссолини, конечно, его не красят. Как совместить все это? Есть реальные трагедии народов и есть интуитивный, петляющий путь поэтического воображения. Использование детского стишка для изображения непростой коллизии, безусловно, удачная находка Элизабет Бишоп. Только в области нонсенса можно достигнуть если не гармонии, то хотя бы сосуществования взаимоисключающих смыслов.

Луис Симпсон принадлежит к мощному поколению поэтов, рожденных в 1920-е годы – вместе с Уилбером, Хектом, Буковским, Мервином, Эшбери и рядом других. В первую половину своей жизни он был привержен регулярному стиху и рифме, но в дальнейшем перешел к верлибру. Я перевел одно из самых выразительных и лаконичных его стихотворений, достойное занять место в любой антологии американской поэзии.

Уилмен Стенли Мервин – заслуженный и весьма плодовитый поэт, издавший больше 60 книг стихов и переводов (от Данте до Мандельштама). Стихи «На годовщину своей смерти»

остановили мое внимание темой, до боли знакомой: «День каждый, каждую годину / Привык я думой провождать, / Грядущей смерти годовщину / Меж них стараясь угадать». Интересно, сознательная ли здесь вариация на тему Пушкина или совпадение мысли?

Грегори Корсо – поэт-битник, фигура легендарная. Он происходил из бедной итальянской семьи, подростком трижды попал в тюрьму. Потом стал писать стихи, подружился с Гинзбергом, Борроузом и другими нью-йоркскими поэтами. Его стихотворение «Генеральная уборка» в этой подборке типично для «разбитого поколения» – бунтарской, нигилистической волны в американской поэзии второй половины XX в.

Стихотворение *Дональда Джастиса*, наоборот, типично для следующего, так называемого молчаливого поколения, оно отражает сознание благополучного, остепенившегося гражданина, с семьей и домом, купленным в рассрочку, – другой полюс американской экзистенциальной драмы.

Рассел Эдсон никогда на русском языке не публиковался, хотя его стихотворения в прозе – благодатный материал для переводчика. Комментируя свои стихи, Эдсон красиво сформулировал: «Время течет сквозь прозу, а поэзию обтекает. Поэзия есть форма неизменного, застывшего времени».

Джеймс Тейт, бывший ниспровергатель канонов и «анфан террибль» американской поэзии, давно вписался в истеблишмент и получил престижные поэтические награды. Центонность, коллаж, *cut-and-paste* – он, кажется, испробовал все методы для сочинения (или составления, или склеивания) своих стихов. Тем более ценна сатирическая картинка Тейта, изображающая обучение молодого поэта. Так или примерно так оно и происходит, и не только в литературных студиях и школах, и не только в Америке.

Уильям Карлос Уильямс
(1883–1963)

КРАСНАЯ ТАЧКА

Как много
зависит

от красной
тачки

от капель дождя
на колесах

и белых цыплят
у сарая

1923

ЗАПИСКА

Я съел
в холодильнике
все твои
сливы

а ты
берегла их
наверно
на завтрак

прости
они были
так дивно
прохладны

1934

Марианна Мур
(1987–1972)

УЛИТКЕ

Если «краткость есть первое достоинство стиля»,
то этим достоинством ты обладаешь. Сокращаться
(как и смущаться) умеет из нас не каждый.
Ибо то, что мы ценим в стиле, – не блёстки,
не случайные находки
и не умение сказануть,
но скрытый принцип:
когда, при отсутствии ножек,
можно предъявить миру
свои уникальные рожки.

1924

Элизабет Бишоп
(1911–1979)

ПОСЕЩЕНИЕ БОЛЬНИЦЫ СВ. ЕЛИЗАВЕТЫ

Вот дом, который зовут Бедлам.

А вот бедолага,
который посажен в этот Бедлам.

А это срок,
который должен мотать господин,
который посажен в этот Бедлам.

А это часы,
которые тикают, меря срок,
который должен мотать старикан,
который посажен в этот Бедлам.

А это моряк,
который носит часы,
которые тикают, меря срок,
который должен мотать горлопан,
который посажен в этот Бедлам.

А это деревянный причал,
куда пришвартовался этот моряк,
который носит эти часы,
которые тикают, меря срок,
который должен мотать дуралей,
который посажен в этот Бедлам.

А это годы, и бури, и стены тюрьмы,
и море, и деревянный причал,
куда пришвартовался моряк,
который носит эти часы,
которые тикают, меря срок,
который должен мотать жалкий тип,
который посажен в этот Бедлам.

А это еврей в колпаке из газет,
который плачет и пляшет вокруг тюрьмы,
пока прибой ударяет в причал
и смотрит оцепенелый моряк,
который носит эти часы,
которые тикают, меря срок,
который должен мотать негодяй,
который посажен в этот Бедлам.

А это лишившийся смысла мир,
где плачет еврей в колпаке из газет
и, плача, пляшет вокруг тюрьмы,
пока прибой штурмует причал
и смотрит ошеломленный моряк,
который носит эти часы,
которые тикают, меря срок,
который должен мотать гнусный тип,
который посажен в этот Бедлам.

А это малыш, открывающий дверь,
который хочет понять этот мир,
где плачет еврей в колпаке из газет
и, радуясь, пляшет вокруг тюрьмы,

пока приборой разбивает причал
и смотрит, ополоумев, моряк,
который носит эти часы,
которые тикают, мера срок,
который должен мотать стихоплет,
который посажен в этот Бедлам.

А это солдат, пришедший с войны,
увидевший вновь того малыша,
который хочет понять этот мир,
где плачет еврей в колпаке из газет
и пляшет устало вокруг тюрьмы,
пока скрипит досками причал
и смотрит оцепенелый моряк,
который носит эти часы,
которые тикают, мера срок,
который должен мотать этот псих,
который посажен в этот Бедлам.

1950

Луис Симпсон
(р. 1923)

АМЕРИКАНСКАЯ ПОЭЗИЯ

Чем бы она ни была, ей нужно иметь
Крепкий желудок, способный переварить
Уголь, резину, уран, звезды, стихи.

Она как акула с проглоченным утюгом,
Обреченная плыть и плыть средь пустынных морей,
По временам издавая почти человеческий крик.

1963

НА ГОДОВЩИНУ СВОЕЙ СМЕРТИ

Каждый год, сам того не зная, я встречаю день
Когда огни для меня вспыхнут в последний раз
И усталого путника уведет за собой тишина
Словно луч незримой звезды

Эти странные одеяния жизни с меня спадут
Я не буду больше удивляться земле
Женской нежности
Или бесстыдству толпы

Как сейчас после дождя когда я это пишу
Слушая посвист крапивника и капель
С веток – и кланяясь неизвестно чему

1967

Грегори Корсо
(1929–2001)

ГЕНЕРАЛЬНАЯ УБОРКА

Я взбежал с размаху
на шестой этаж
в свою комнатенку
распахнул окно
и начал выбрасывать напропалую
все эти якобы необходимые в жизни вещи

– Ты, Правда, пойдешь первая! – «Нет, – запищала она, –
не смей! Я такое про тебя расскажу!» – Ах, расскажешь?
А мне нечего скрывать. Пошла вон!
Затем настала очередь Бога.

Он перепугался и стал канючить:
«Меня-то за что? Я тут при чем...» – Отправляйся! –
Любовь, лепеча, попробовала откупиться:
«Я сделаю тебя суперменом! Все женщины лягут!»
– Полезай! – я велел, подпихнув ее в толстую задницу. –
Шлюха!

Вера с Надеждой попробовали уцепиться за раму:
«Ты пожалеешь... Ты без нас пропадешь!» – А с вами
я свихнусь! До свиданья!

Кто там дальше? Красота? Вот ведь черт!
Подводя к окошку Красоту, я шепнул ей:
– Тебя одну я любил в своей жизни,
а ты – убийца, безжалостный киллер!
Но, столкнув ее, я тотчас бросился вниз по ступеням
и успел как раз вовремя подхватить
падающую из окошка красотку.
«Ах, вы меня спасли!» –
вскричала она, заливаясь слезами.
Я поставил ее на ноги и сказал ей: – Вали!

И снова взбежал к себе
на шестой этаж:
– К черту деньги! –
Но никаких денег и не было.
Я обыскал все углы
и обнаружил Смерть, прятавшуюся под раковиной
в уборной.
«Я не настоящая! Я выдумка живых», – заверещала она.
Но я все-таки выбросил ее из окна
вместе с раковиной, унитазом и прочим барахлом...
Кажется, что-то осталось?
– Ах, это Юмор? Ты, кажется, вздумал со мною шутить?
Ну-ка, мигом вываливайся –
и пожалуйста, вместе с окошком!

1973

СОРОКАЛЕТНИЕ МУЖЧИНЫ

Сорокалетние мужчины
Закрывают без стука
Двери в комнаты,
Куда им уже не вернуться.

И на лестничной площадке
Вдруг ощущают,
Словно палуба уходит
Из-под ног, покачнувшись.

В глубине зеркала
Они находят лицо мальчишки,
Примеряющего отцовский галстук,
Когда никого нет дома, –

И лицо самого отца
В таинственной мыльной пене.
Они сами уже больше отцы, чем дети.
Что-то пронизывает вдруг – что-то такое

Вроде звона кузнециков
В сумерках похолодевших –
Там, в кустах за их домом,
Приобретенным в рассрочку.

1967

Рассел Эдсон
(р. 1935)

ОСЕНЬ

Жил один мальчик, который взял в руки два листа,
вошел в дом и сказал, что он дерево.

Ступай во двор, ему ответили, и не расти тут,
в гостинной, ты можешь испортить ковер.

Он сказал: я пошутил, я не дерево, – и уронил один
лист.

Смотрите, сказали родители, уже осень.

1969

Джеймс Тейт
(р. 1943)

НАУЧИТЬ ОБЕЗЬЯНУ ПИСАТЬ СТИХИ

Научить обезьяну писать стихи
Оказалось не так уж трудно.
Ее прикрутили к креслу,
Привязали к руке авторучку,
Прикнутили лист к дощечке.
Потом доктор Шпуль наклонился
И прошептал ей в ухо:

«Представь, что ты Феб или Муза.
Напиши нам стишок».

1972

*Краткая библиография переводов
Г.М. Кружкова*

- Беллок Х.* Книга зверей для несносных детей. М., 1991.
- Кэрролл Л.* Охота на Снарка. Рига, 1991.
- Донн Дж.* Избранное. М., 1994.
- Киплинг Р.* Пак с волшебных холмов. М., 1995.
- Киплинг Р.* Подарки фей. М., 1995.
- Йейтс У.Б.* Роза и башня. СПб., 1999.
- Фрост Р.* Другая дорога. М., 1999.
- Книга NONсенса. Английская поэзия абсурда. М., 2000.
- Стивенс У.* 13 способов нарисовать дрозда. М., 2000.
- Йейтс У.Б.* Избранное. М., 2001.
- Кружков Г.М.* Англасахаб. 115 англ., ирл. и амер. поэтов. Псков, 2002.
- Кружков Г.М.* Лекарство от Фортуны: Поэты при дворе Генриха VIII, Елизаветы Английской и короля Иакова. М., 2002.
- Джойс Дж.* Стихотворения М., 2003.
- Единорог: английские и ирландские стихи и сказки. М., 2003.
- Китс Дж.* Гиперион и другие стихотворения. М., 2004.
- Донн Дж.* Алхимия любви. М., 2005.
- Поэты английского Возрождения. СПб., 2006 (Б-ка зарубежного поэта).
- Йейтс У.Б.* Плавание в Византию. СПб., 2007.
- Кружков Г.М.* Рукопись, найденная в капусте. Стихи и сказки. М., 2007.
- Кэрролл Л.* Охота на Снарка. СПб., 2007.
- Теннисон А.* Волшебница Шалот и другие стихотворения. М., 2007.
- Хини Ш.* Чур, моё! Избранные эссе и стихотворения. М., 2007.
- Кружков Г.М.* Пироскаф: Из английской поэзии XIX века. СПб., 2008.
- Кружков Г.М.* У.Б. Йейтс: Исследования и переводы. М., 2008.
- Стивенс У.* Сова в саркофаге. Томск, 2008.
- Дикинсон Э.* Стихи из комода. СПб., 2009.
- Кружков Г.М.* Избранные переводы: В 2 т. М., 2009.

Лир Э. Жил один старичок. СПб., 2009.

Донн Дж. Стихотворения и поэмы. М., 2010 (Лит. памятники).

Лир Э. Большая книга чепухи. СПб., 2010.

Три пьесы английского Возрождения. Томск, 2011.

Йейтс У.Б. Винтовая лестница. М., 2012.

Хини Ш. Боярышниковый фонарь. М., 2012.

Предисловие	5
<p>I</p> <p>Ремесло</p>	
Хроники Вавилонского разделения <i>Рецензия на книгу «Translation – Theory and Practice»</i>	9
Вместе и порознь <i>О корпоративном аспекте перевода</i>	28
Лестница перевода <i>О точности и вольности</i>	35
Отраженные слова <i>Дикинсон, Фрост, Стивенс, Набоков...</i>	40
Рассказ по картинке <i>О лимериках Лиры и точном переводе</i>	55
«Сермяжная правда» <i>Из выступления на дискуссии о современной зарубежной поэзии</i>	63
По ту сторону чуда <i>О сонетах Шекспира в переводе Б. Пастернака</i>	68
«Измерять не число слогов, но время» <i>Английский героический куплет в передаче И. Бродского</i>	76
Воспроизведение или воссоздание <i>О новых переводах «Евгения Онегина»</i>	85
Сложная речь <i>Еще о метафизике</i>	90
«Исполнишь волею моей...» <i>Беседа с Олегом Мишутиным</i>	99
Три эссе о поэтическом переводе Перевод и квантовая механика	113
Перевод и Эрос	120
Перевод и бессмертие	125

II Спутники

«И гений, парадоксов друг» <i>О Джоне Донне</i>	135
Песни из Бедлама, <i>или Алфавит творения Кристофера Смарта</i>	141
«Дул я в звонкую свирель...» <i>Льюис Кэрролл и ангелы</i>	148
Стихи из комода <i>Об Эмили Дикинсон</i>	153
«Сохранить в душе ирландство» <i>У.Б. Йейтс и его Великое Колесо возвращений</i>	161

III Оппозиции

Белая Богиня и Черный кентавр <i>Поэтические мифы Р. Грейвза и У.Б. Йейтса</i>	175
Холод и высота: две версии «Нужен зимний, остывший ум...» <i>Уоллес Стивенс</i>	205
«Рослый стрелок, осторожный охотник...» <i>Борис Пастернак</i>	214
Просперо и Ариэль <i>Заметки об Одене</i>	230
«Some good and fine device» <i>У.Х. Оден и наследие английского Ренессанса</i>	250
Сходство зазубрин « <i>Строфы</i> » <i>И. Бродского</i> и « <i>Строки</i> » <i>П.Б. Шелли</i>	259
Синхронизмы в поэзии <i>Фрост и Бунин, Фет и Теннисон, etc</i>	264
Визуальный аспект метафоры « <i>Заглохший горох</i> » и « <i>плуг времени</i> »	280

IV Вокруг Шекспира

Шекспир без покрывала, <i>или Шахматы, плавно переходящие в шашки</i>	287
Проделки вундеркиндов <i>Ответ на новую гипотезу о шекспировском авторстве</i>	300
К вопросу о словаре Шекспира <i>Мифы и цифры</i>	304

V Воспоминания

Метафизика добра	
<i>О Валентине Берестове</i>	317
Один за всех	
<i>О Вильгельме Левике</i>	323
«Не англы, но ангелы суть...»	
<i>О Наталье Трауберг</i>	336

VI Отражения

Дрозд над Лох-Лайхом	
<i>Лирика древней Ирландии</i>	343
«Всадник, скачи!»	
<i>Поэтическое завещание У.Б. Йейтса</i>	349
Краткий самоучитель игры на «фисгармонии»	
<i>Уоллес Стивенс</i>	358
Между Брехтом и Горацием	
<i>Уистен Оден</i>	373
Дрожь до сердца	
<i>Поздняя поэзия Эудженио Монтале</i>	389
Каприччио для женского голоса и пишущей машинки	
<i>Стиви Смит</i>	396
Одиночество в Вермонте	
<i>По следам Федерико Гарсиа Лорки</i>	403
Министр божественных дел	
<i>Ален Боске</i>	410
«Лучшие американские поэты 1998 года»	
<i>Энтони Хект, Ричард Уилбер, Марк Стрэнд</i>	416
Головоломка с пальмой	
<i>Джеймс Меррил</i>	424
Открытка с юга	
<i>Дерек Уолкотт</i>	433
«Единственный способ сказать правду в поэзии – это соврать»	
<i>Чарльз Симик</i>	440
Река по имени Ниагара	
<i>Кей Райан</i>	447
Игрелюбец	
<i>Вено Тауфер</i>	453
«Дама Полночь»	
<i>Сибилла Петлевски</i>	460

Путем Энея	
<i>Шеймас Хини</i>	464
Соблазн чужого сада	
<i>О современной английской поэзии</i>	484
С миру по рифме	
<i>О двух английских журналах</i>	492
Ожерелье стихов	
<i>Из двух американских антологий</i>	498
<i>Краткая библиография переводов Г.М. Кружкова</i>	511

Contents

Foreword	5
I	
The craft	
The Chronicle of Babel split	
<i>Review on Translation – Theory</i>	
<i>and Practice</i>	9
Together and apart	
<i>On the corporate aspect of translation</i>	28
The translation ladder	
<i>On accuracy and licence</i>	35
Reflected words	
<i>Dickinson, Frost, Stevens, Nabokov</i>	40
A story on a picture	
<i>On Lear's limericks and accurate translation</i>	55
Simple truth	
<i>From a speech made at a discussion</i>	
<i>of modern poetry</i>	63
On the other side of a miracle	
<i>On Shakespeare's sonnets</i>	
<i>in B. Pasternak's translation</i>	68
«To measure not the number of syllables, but time»	
<i>English heroic verse in J. Brodsky's interpretation</i>	76
Reproduction or re-creation	
<i>On the new translations of Eugene Onegin</i>	85
Complicated speech	
<i>Once again on metaphysics</i>	90
«Be filled with my will...»	
<i>Interview with Oleg Mishutin</i>	99
Three essays on translating poetry	
Translation and quantum mechanics	113
Translation and Eros	120
Translation and immortality	125

II The Companions

«Genius, friend of paradoxes» <i>On John Donne</i>	135
Songs from Bedlam, <i>or the ABC of Christopher Smart's creation</i>	141
«Piping down the valleys wild...» <i>Lewis Carroll and angels</i>	148
Cupboard poems On Emily Dickinson	153
«That we in coming days may be still the indomitable Irishry» <i>W.B. Yates and his Great Wheel</i>	161

III The Oppositions

The White Goddess and the Black Centaur <i>The poetic myths of Graves and Yates</i>	175
Cold and height: two version «One must have a mind of winter...» <i>W. Stevens</i>	205
«A Tall rifleman, a cautious hunter...» <i>B. Pasternak</i>	214
Prospero and Ariel <i>Notes on Auden</i>	230
«Some good and fine device» <i>Auden and the heritage of English Renaissance</i>	250
The similarity of notches <i>J. Brodsky's Stanzas and P.B.Shelley's Lines</i>	259
Synchronisms in poetry <i>Frost and Bunin, Fet and Tennyson etc.</i>	264
The visual aspect of the metaphor « <i>The choked peas</i> » and « <i>the plough of times</i> »	280

IV Around Shakespeare

Shakespeare without cover <i>or chess gradually turning into chequers</i>	287
The answer to the new hypothesis <i>on Shakespeare authorship</i>	300
On Shakespeare's vocabulary <i>Myths and numbers</i>	304

V Reminiscences

The metaphysics of goodness <i>About Valentin Berestov</i>	317
One for all <i>About Vilgelm Levik</i>	323
«Not Angles, but angels they are...» <i>About Natalya Trauberg</i>	336

VI Reflections

The Thrush over Loch Laich <i>The lyric poetry of Old Ireland</i>	343
«Horseman, pass by!» <i>W.B. Yates's poetic bequest</i>	349
A short self-teaching guide on how to play the Harmonium <i>Wallace Stevens</i>	358
Between Brecht and Horace <i>Wystan Hugh Auden</i>	373
Trembling to the deep of one's soul <i>Eugenie Montale's late poetry</i>	389
A capriccio for a female voice and a typewriter <i>Stevie Smith</i>	396
Loneliness in Vermont <i>Following the tracks of Federico Garcia Lorca</i>	403
The Minister of Divine Affairs <i>Alain Bosquet</i>	410
«The best American poets of 1998» <i>Anthony Hecht, Richard Wilbur, Mark Strand</i>	416
A palm puzzle <i>James Merrill</i>	424
A postcard from the South <i>Чарльз Симиќ</i>	433
The only way to tell the Truth is to lie <i>Charles Simic</i>	440
The Niagara River <i>Key Ryan</i>	447
The lover of games <i>Veno Taufer</i>	453
«Lady Midnight» <i>Sibila Petlevski</i>	460

On Aeneas' path	
<i>Seamus Heaney</i>	464
The temptation of another person's gardener	
<i>On modern English poetry</i>	484
Many a little rhyme	
<i>From English interviews</i>	492
The circlet of poems	
<i>From two American anthologies</i>	498
<i>The short bibliography of G.M. Kruzhkov's translations</i>	511

Kruzhkov G.M.

The Moon and the discobolos: on poetry and translation of poetry

The book includes articles on translating poetry in its inseparable aspects as a genuine kind of poetic art, as a special method of achieving an interpretation of the original and as a mysterious process of blending the energies of two poets writing in two languages. The author shares his experience and reminiscences about eminent translators (V. Levik, N. Trauberg and others).

The Companions part is devoted to some of the author's favourite poets from Donne to Yates. The Oppositions offers new interpretations of poems based on detailed historical and comparative approaches. The problem of Shakespeare's vocabulary related to the so-called problem of Shakespeare's authorship, is tackled with the help of mathematic linguistics methods. A separate part is made by essays on the 20th century foreign poets (W. Stevens, W.H. Auden, E. Montale, S. Heanie and others), illustrated by translations.

The book is intended for students of Philology studying foreign and Russian literature as well as a wide readership.

Кружков Г.М.

К84 Луна и дискбол: О поэзии и поэтическом переводе /
Григорий Кружков. М.: РГГУ, 2012. 516 с.
ISBN 978-5-7281-1201-3

В книгу вошли статьи о поэтическом переводе в его неразделимых аспектах как исконном роде поэтического искусства, как особом методе постижения интерпретации подлинника и как таинственном процессе смешения энергий двух разноязычных поэтов. Автор делится собственным опытом и воспоминаниями о выдающихся переводчиках (В. Левике, Н. Трауберг и других).

Раздел «Спутники» посвящен некоторым из любимых поэтов автора, от Донна до Йейтса. В разделе «Оппозиции» предлагаются новые прочтения стихов, основанные на конкретно-историческом и компаративистском подходах. Вопрос о словаре Шекспира, связанный с так называемой проблемой шекспировского авторства, решается с помощью методов математической лингвистики. Особый раздел составляют эссе о зарубежных поэтах XX в. (У. Стивенсе, У.Х. Одене, Э. Монтале, Ш. Хини и других), проиллюстрированные переводами.

Для студентов-филологов, изучающих зарубежную и русскую литературу, а также для широкого круга любителей поэзии.

УДК 821.111
ББК 83.3(0)+84(0)-5

Научное издание

Кружков Григорий Михайлович

Луна и дискобол

О поэзии и поэтическом переводе

Редактор

Т.Ю. Журавлева

Художественный редактор

М.К. Гуров

Технический редактор

Г.П. Каренина

Корректор

Н.П. Гаврикова

Компьютерная верстка

Г.И. Гаврикова

Подписано в печать 25.05.2012.

Формат 60×90 ¹/₁₆.

Усл. печ. л. 33,0.

Уч.-изд. л. 32,0.

Тираж 1000 экз.

Заказ № 964

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
Тел. 8-499-973-42-06

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6