

Масер Брезани

Письмо Горацию





Иосиф Бродский

Письмо Горацию

Москва
Наш дом — L'Age d'Homme
1998

ББК 83.37
Б 88

Составитель *Е. Касаткина*
Редактор переводов *В. Гольшев*
Редактор русского текста *Т. Чугунова*
Художник *Р. Сайфулин*
Компьютерный набор и верстка *О. Парахина*
Корректор *И. Леонтьева*
Координатор проекта *С. Божко*

Бродский Иосиф

Б 88 Письмо к Горацию / Пер. с англ. – М.: Издательство «Наш дом – L'Age d'Homme», 1998. – 304 с.

*В книгу включены эссе И. Бродского,
Лауреата Нобелевской премии, поэта-лауреата США,
о поэтах и поэзии.
В оформлении книги использованы рисунки И. Бродского.*

ISBN 5-89136-009-8

ББК 83.37

© 1986, 1995 by Joseph Brodsky
*Переводы публикуются с разрешения
наследников Иосифа Бродского и издатель-
ства Farrar, Straus, Giroux.*
*Переводы выполнены по книгам: J. Brodsky,
Less Than One, N.Y., 1986 и
J. Brodsky, On Grief and Reason, N.Y., 1995.*

© *Е. Касаткина, составление, перевод, 1998*
© *В. Гольшев, перевод, 1998*
© *Л. Лосев, перевод, 1998*
© *А. Сергеев, перевод, 1998*
© *А. Сумеркин, перевод, 1998*
© *Издательство «Наш дом – L'Age d'Homme»,
1998*

ISBN 5-89136-018-7



9 785891 360181

Как читать книгу

В тени Данте



Песнь маятника

Шум прибора



Поклониться тени

«С миром державным...»



Марк Стрэнд

Скорбь и разум



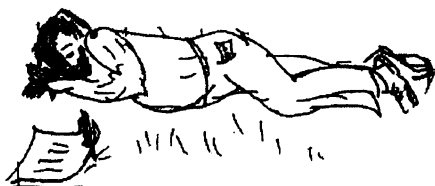
Примечание к комментарию

Девяносто лет спустя



Письмо Горацию





Как читать книгу

Идея книжной ярмарки в городе, где век тому назад лишился рассудка Ницше, обещает интересный круг чтения.¹ Вернее, лист Мёбиуса (обычно именуемый порочным кругом), ибо несколько стендов на этой книжной ярмарке заняты полными или избранными собраниями этого великого немца. В целом бесконечность — довольно ощутимый аспект книгоиздания, хотя бы потому, что оно продлевает существование покойного автора за пределы, на которые он рассчитывал, или обеспечивает автору живому будущее, которое все мы предпочитаем рассматривать как нескончаемое.

В целом, книги, в действительности, не столь конечны, как мы сами. Даже худшие из них переживают своих авторов — главным образом, потому, что они занимают меньшее физическое пространство, чем те, кто их написал. Часто они стоят на полках, собирая пыль еще долго после того, как сам писатель превратился в горстку пыли. Однако даже эта форма будущего лучше, чем память нескольких переживших тебя родственников или друзей, на которых нельзя положиться, и часто именно стремление к этому посмертному измерению приводит наше перо в движение.

¹ Эта речь была произнесена на открытии первой книжной ярмарки в Турине 18 мая 1988 года.

Поэтому, когда мы крутим и вертим в руках эти прямоугольные предметы *in octavo*, *in quarto*, *in duodecimo* и т.д. и т.д., — мы не слишком ошибемся, если предположим, что ласкаем в руках, так сказать, реальные или потенциальные урны с нашим возвращающимся прахом. В конце концов то, что затрачивается на книгу — будь то роман, философский трактат, сборник стихотворений, биография или триллер, — в сущности, собственная жизнь человека: хорошая или плохая, но всегда конечная. Тот, кто сказал, что философствование есть упражнение в умирании, был прав во многих отношениях, ибо, сочиняя книгу, никто не становится моложе.

Никто не становится моложе и читая книгу. А коли это так, наше естественное предпочтение должно быть отдано хорошим книгам. Однако парадокс заключается в том, что в литературе, как почти всюду, «хорошее» не является автономной категорией: оно определяется по своему отличию от «плохого». Более того, чтобы написать хорошую книгу, писатель должен прочесть огромное количество макулатуры — иначе он не сможет выработать необходимые критерии. И именно это могло бы составить лучшую защиту плохой литературе на Страшном Суде; и в этом также *raison d'être* мероприятия, в котором мы сегодня участвуем.

Поскольку все мы смертны и поскольку чтение книг съедает массу времени, мы должны придумать систему, которая даст нам подобие экономии. Конечно, нельзя отрицать возможного удовольствия зарыться в толстый, медленно разворачивающийся посредственный роман; однако, все мы знаем, что можем тешить себя таким образом лишь до известной степени. В конечном счете мы читаем не ради самого чтения, но чтобы познавать. Отсюда потребность в сжатости, спрессованности, плотности произведений, которые приводят человеческую

ситуацию во всем ее разнообразии к возможно более резкому фокусу; другими словами, потребность в кратчайшем пути. Отсюда также — как одно из следствий нашей догадки, что такие кратчайшие пути существуют (а они существуют, но об этом позже), — потребность в некоем компасе среди океана имеющейся печатной продукции.

Роль такого компаса, конечно, играет литературная критика, рецензенты. Увы, его стрелка колеблется произвольно. Что север для некоторых — юг (точнее, Южная Америка) для других; то же самое, но в еще более произвольном варианте с востоком и западом. Неприятность с рецензентами, как минимум, тройкая: а) он может быть ремесленником и столь же невежественным, как мы сами; б) он может иметь сильное пристрастие к писаниям определенного рода или просто работать на определенных издателях; в) если он талантливый писатель, он превратит свою рецензию в независимый вид искусства — Хорхе Луис Борхес тому подтверждение, — и вы можете кончить тем, что будете читать рецензии, а не сами книги.

В любом случае вы окажетесь без руля и ветрил в этом океане, причем страницы и страницы шуршат со всех сторон, цепляясь за плот, в способности которого оставаться на плаву вы не столь уж и уверены. Альтернативой поэтому было бы развить свой собственный вкус, создать свой собственный компас, ознакомиться самому, так сказать, с определенными звездами и созвездиями — тусклыми или яркими, но всегда отдаленными. Однако это отнимает чертову уйму времени, и вы легко можете оказаться старым и седым, направляясь к выходу с паршивым томиком под мышкой. Другая альтернатива — или, возможно, часть той же самой — положиться на чужие мнения: совет друга, ссылку в тексте, который вам пришелся по душе. Хотя никак не закрепленная официально (что было бы не так уж

плохо), процедура такого рода знакома нам всем с нежного возраста. Однако это также оказывается плохой гарантией, ибо океан наличествующей литературы постоянно растет и ширится, о чем ясно свидетельствует данная книжная ярмарка: еще одна буря в этом океане.

Так где же твердая земля, будь она всего лишь необитаемым островом? Где наш добрый Пятница, не говоря уже о Чите?

Прежде чем я выскажу свое предложение — нет! то, что я считаю единственным способом развития правильного вкуса в литературе, — я бы хотел сказать несколько слов об источнике этой идеи, т.е. о моей скромной особе, — не вследствие личного тщеславия, но потому что я полагаю, что ценность идеи связана с контекстом, в котором она возникает. Вообще, будь я издателем, я бы ставил на обложках книг не только имена их авторов, но и точный возраст, в котором они написали то или иное произведение, чтобы дать возможность их читателям решать, хотят ли читатели считаться с информацией или взглядами, содержащимися в книге, написанной человеком настолько моложе или — коли на то пошло — настолько старше их.

Источник следующего предложения принадлежит к категории людей (увы, я не могу больше применять термин «поколение», который подразумевает некоторое обозначение массы и единства), для которых литература всегда означала несколько сотен имен; к людям, чьи светские таланты заставили бы содрогнуться Робинзона Крузо или даже Тарзана; к тем, кто чувствует себя неуютно на больших собраниях, не танцует на вечеринках, стремится найти метафизические оправдания для адюльтера и не в меру щепетилен в разговорах о политике; к людям, которые не любят себя гораздо больше, чем их хулители; которые все еще предпочитают алкоголь и та-

бак героину или марихуане, — тем, кого, по словам Одена, «мы не найдем на баррикадах и кто никогда не стреляется и не стреляет в своих возлюбленных». Если такие люди случайно оказываются плавающими в собственной крови на полу тюремных камер или появляются на трибуне, это потому, что они встают (или, точнее, возражают) не против конкретных несправедливостей, но против мирового устройства в целом. У них нет иллюзий относительно объективности взглядов, которые они исповедуют; напротив, они настаивают на своей непростительной субъективности прямо с порога. Однако они действуют таким образом не с целью защитить себя от возможных нападок: как правило, они полностью сознают уязвимость, присущую их взглядам и позициям, которые они отстаивают. Тем не менее — придерживаясь воззрений, до некоторой степени противоположных дарвинским, — они считают уязвимость главной чертой живой материи. Это, я должен добавить, не столько связано с мазохистскими тенденциями, приписываемыми сейчас каждому литератору, сколько с их инстинктивным, отнюдь не заемным пониманием, что крайняя субъективность, предвзятость и, в сущности, идиосинкразия суть то, что помогает искусству избежать клише. А именно сопротивление клише и отличает искусство от жизни.

Теперь, когда вы знаете подоплеку того, что я собираюсь сказать, я могу это сказать: чтобы развить хороший вкус в литературе, надо читать поэзию. Если вы думаете, что я говорю это из приверженности цеху, что я пытаюсь продвинуть интересы собственной гильдии, вы ошибаетесь: я не член профсоюза. Дело в том, что, будучи высшей формой человеческой речи, поэзия не только самый сжатый, но и наиболее конденсированный способ передачи человеческого опыта; она также предлагает наивысшие из возможных стандарты для любого лингвистического действия — особенно на бумаге.

Чем больше мы читаем поэзию, тем менее терпимы мы становимся к многословию любого вида, будь то в политической или философской речи, в истории, общественных науках или художественной литературе. Хороший стиль в прозе — всегда заложник точности, ускорения и лаконичной интенсивности поэтической речи. Дитя эпитафии и эпиграммы, замысленное, по-видимому, как кратчайший путь к любой мыслимой теме, поэзия в огромной степени дисциплинирует прозу. Она учит последнюю не только ценности каждого слова, но также подвижности душевных состояний вида, альтернативам линейной композиции, умению опускать самоочевидное, подчеркиванию деталей, технике антиклимакса. Прежде всего поэзия развивает в прозе стремление к метафизике, которая отличает произведение искусства от просто *belles lettres*. Однако следует признать, что именно в этом отношении проза оказалась довольно ленивым учеником.

Пожалуйста, поймите меня правильно: я не пытаюсь развенчать прозу. Истина состоит в том, что по стечению обстоятельств поэзия просто оказалась старше прозы и таким образом покрыла большее расстояние. Литература началась с поэзии, с песни кочевника, которая предшествует писанине оседлости. И хотя я где-то сравнивал различие между поэзией и прозой с различием между воздушными силами и пехотой, предложение, которое я высказываю сейчас, никак не связано ни с иерархией, ни с антропологическими истоками литературы. Все, что я пытаюсь сделать, — это быть практичным и избавить ваши глаза и мозговые клетки от массы бесполезного печатного материала. Поэзия, можно сказать, была изобретена как раз для этой цели — ибо она синонимична экономии. Поэтому все, что нам следует сделать, — это воспроизвести, хотя бы в миниатюре, процесс, который имел место в нашей цивилизации на протяжении двух тысячелетий. Это

легче, чем вы могли бы подумать, ибо общий объем поэзии гораздо меньше общего объема прозы. Более того, если вас интересует главным образом современная литература, то ваша работа — сущий пустяк. Все, что вам нужно, — это вооружиться на несколько месяцев произведениями поэтов на вашем родном языке, предпочтительно с первой половины этого столетия. Полагаю, дело сведется к десятку довольно тонких книжечек, и к концу лета вы будете в отличной форме.

Если ваш родной язык английский, я мог бы рекомендовать вам Роберта Фроста, Томаса Харди, У.Б. Йейтса, Т.С. Элиота, У.Х. Одена, Марианну Мур и Элизабет Бишоп. Если язык немецкий — Райнера Марию Рильке, Георга Тракля, Питера Хухеля и Готфрида Бенна. Если испанский — Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорку, Луиса Сернуду, Рафаэля Альберти, Хуана Рамона Хименеса и Октавио Паса. Если язык польский — или если вы знаете польский (что было бы для вас большим преимуществом, потому что в высшей степени замечательная поэзия нашего столетия написана на этом языке) — я бы назвал вам Леопольда Стаффа, Чеслава Милоша, Збигнева Херберта и Виславу Шимборскую. Если французский, то, конечно, Гийом Аполлинер, Жюль Сюпервьель, Пьер Реверди, Блез Сандрар, кое-что Поля Элюара, немного Арагона, Виктора Сегалена и Анри Мишо. Если греческий, то вам следует читать Константина Кавафиса, Георгия Сефериса, Яниса Рицоса. Если голландский, то это должен быть Мартинус Нейхоф, особенно его потрясающее «Аватер». Если португальский, то Фернандо Песоа и, возможно, Карлос Друмонд де Андраде. Если язык шведский, читайте Гуннара Экелёфа, Гарри Мартинсона, Томаса Транстрёмера. Если русский, это должны быть, как минимум, Марина Цветаева, Осип Мандельштам, Анна Ахматова, Борис Пастернак, Владислав Ходасевич, Велимир Хлебников, Николай Клюев. Если это итальянский, я не беру

на себя смелость представить какое-либо имя этой аудитории, и если я упоминаю Квазимодо, Сабу, Унгаретти и Монтале, то просто потому, что я давно хотел выразить мою личную благодарность и отдать дань этим четверем великим поэтам, чьи строки решительно повлияли на мою жизнь, и я рад сделать это, стоя на итальянской земле.

Если после прочтения любого из них вы оставите книгу прозы, снятую с полки, вашей вины в этом не будет. Если вы продолжите читать ее, это будет говорить в пользу ее автора; это будет означать, что у автора действительно есть что добавить к правде о нашем существовании, как она была известна этим немногим только что названным поэтам; это докажет, по крайней мере, что данный автор не избыточен, что его язык имеет независимую энергию или изящество. Или же это будет означать, что чтение — ваше неистребимое пристрастие. Что до пристрастий — это не самое худшее.

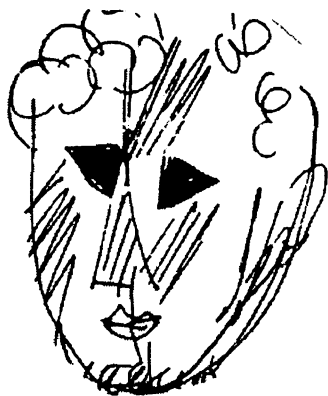
Позвольте мне здесь нарисовать карикатуру, ибо карикатура подчеркивает суть. На этой карикатуре я вижу читателя, обе руки которого заняты открытыми книгами. В левой он держит сборник стихотворений, в правой — том прозы. Посмотрим, которую он бросит раньше. Конечно, он может занять обе руки томами прозы, но это оставит его с критериями, которые сами себя сводят на нет. И конечно, он может также спросить, что отличает хорошую поэзию от плохой и где гарантия, что то, что он держит в левой руке, действительно стоит хлопот.

Ну, во-первых, то, что он держит в левой руке, будет, по всей вероятности, легче того, что он держит в правой. Во-вторых, поэзия — по выражению Монтале — искусство безнадежно семантическое, и возможности для шарлатанства в нем чрезвычайно малы. К третьей строчке читатель будет знать, какого рода вещь он держит в левой руке, ибо поэзия

проявляется быстро и качество языка в ней дает себя почувствовать немедленно. После трех строк он может взглянуть на то, что держит в правой руке.

Это, как я вам сказал, карикатура. В то же время, я полагаю, это могло бы быть позой, которую многие из нас бессознательно принимают на сегодняшней книжной ярмарке. По крайней мере удостоверьтесь, что книги, которые вы держите в руках, принадлежат к разным литературным жанрам. Конечно, этот перевод взгляда слева направо — с ума сводящее предприятие; однако на улицах Турина больше нет всадников, и вид извозчика, хлещущего свое животное, не усугубит состояние, в котором вы будете покидать это помещение. К тому же спустя сто лет ничье помешательство не будет много значить для толп, численность которых намного превзойдет общее количество маленьких черных букв во всех книгах этой ярмарки вместе взятых. Так почему бы вам не прибегнуть к этой небольшой хитрости, которую я только что предложил.

Перевод с английского Е. Касаткиной



Песнь маятника

I

Константинос Кавафис родился в Александрии (Египет) в 1863 году и умер там же семьдесят лет спустя от рака горла. Бессобытийность его жизни обрадовала бы наиболее придирчивого из «новых критиков»¹. Кавафис был девятым ребенком в зажиточной купеческой семье, благосостояние которой стало быстро ухудшаться после смерти отца. Девяти лет от роду будущий поэт был отправлен в Англию, где у фирмы «Кавафис и сыновья» имелись отделения, и вернулся в Александрию шестнадцатилетним. Он воспитывался в греческой православной вере. Некоторое время посещал Гермес Лицеум, коммерческое училище в Александрии, но, по слухам, больше увлекался античной классикой и историей, чем искусством коммерции. Впрочем, возможно, это всего лишь клише, типичное для биографии любого поэта.

В 1882 году, когда Кавафису было девятнадцать, в Александрии произошли антиевропейские беспорядки, вызвавшие крупное (по крайней мере в масштабах прошлого века) кровопролитие; англичане откликнулись бомбардировкой города с моря.

¹ Американские «новые критики» (1930-е гг.), подобно русским формалистам, отрицали значение биографических данных для анализа творчества писателя. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

Но поскольку Кавафис незадолго до того уехал с матерью в Константинополь, он упустил случай присутствовать при единственном историческом событии, имевшем место в Александрии на протяжении его жизни. Три года, прожитые им в Константинополе, — значительные для его формирования годы. Именно в Константинополе исторический дневник, который он вел несколько лет, был прекращен — на записи «Александр...». Вероятно, здесь он приобрел также свой первый гомосексуальный опыт. Двадцати восьми лет Кавафис впервые поступил на службу — временную — мелким чиновником в департамент орошения министерства общественных работ. Временная служба оказалась довольно-таки постоянной: он пребывал на ней еще тридцать лет, время от времени подрабатывая маклерством на александрийской бирже.

Кавафис знал древнегреческий и новогреческий, латынь, арабский и французский языки; он читал Данте по-итальянски, а свои первые стихи написал по-английски. Но если какие-либо литературные влияния и имели место (Эдмунд Кели в рецензируемой книге отмечает некоторое влияние английских романтиков), их следует отнести к той стадии поэтического развития Кавафиса, которую сам поэт исключил из своего «канонического свода» (по определению Э. Кели). В дальнейшем обращение Кавафиса с тем, что в эллинистические времена было известно как «мимиямбы» (или просто «мимы»)¹, и его понимание жанра эпитафий столь своеобразно, что Кели вполне прав, предостерегая нас от блужданий по Палатинской антологии² в поисках источников.

¹ Мимиямбы — «реалистический», с элементами сатиры жанр эллинистической поэзии.

² Палатинская антология — огромный, свыше 4000 стихов, но практически единственный источник греческой поэзии на протяжении средних веков, Ренессанса и вплоть до XVIII века. Все стихи Палатинской антологии были эпиграммами (в эллинистическом смысле).

Бессобытийность жизни Кавафиса была тако-
ва, что он ни разу не издал книжки своих стихов. Он
жил в Александрии, писал стихи (изредка печатал их
на *feuilles volantes*¹, брошюрками или листовками,
крайне ограниченным тиражом), толковал в кафе с
местными или заезжими литераторами, играл в кар-
ты, играл на скачках, посещал гомосексуальные бор-
дели и иногда наведывался в церковь.

Каждый поэт теряет в переводе, и Кавафис не
исключение. Исключительно то, что он также и при-
обретает. Он приобретает не только потому, что он
весьма дидактичный поэт, но еще и потому, что уже
с 1990—1910 годов он начал освобождать свои сти-
хи от всякого поэтического обихода — богатой об-
разности, сравнений, метрического блеска и рифм.
Это — экономия зрелости, и Кавафис прибегает к на-
меренно «бедным» средствам, к использованию слов
в их первичных значениях, чтобы еще усилить эту
экономю. Так, например, он называет изумруды «зе-
леными», а тела описывает как «молодые и краси-
вые». Эта техника пришла, когда Кавафис понял, что
язык является не инструментом познания, но инст-
рументом присвоения, что человек, этот природный
буржуа, использует язык так же, как одежду или
жилье. Кажется, что поэзия — единственное оружие
для победы над языком его же, языка, средствами.

Обращение Кавафиса к «бедным» определени-
ям создает неожиданный эффект: возникает некая
ментальная тавтология, которая раскрепощает во-
ображение читателя, в то время как более разрабо-
танные образы и сравнения пленяли бы воображе-
ние или бы ограничивали его уже ими достигнутым.
Исходя из этого, перевод Кавафиса — практически
следующий логический шаг в направлении, в кото-
ром развивался поэт, — шаг, который сам поэт по-
желал бы сделать.

¹ Отдельные листки, листы из блокнота (*франц.*).

Но, возможно, ему это было не нужно: уже само по себе то, как он использовал метафору, было достаточно для него, чтобы остановиться там, где он остановился, или даже раньше. Кавафис сделал очень простую вещь. Метафора обычно образуется из двух составных частей: из объекта описания («содержания», как называет это И.А. Ричардс) и объекта, к которому первый привязан путем воображения или просто грамматики («носитель»). Связи, которые обычно содержатся во второй части, дают писателю возможность совершенно неограниченного развития. Это и есть механизм стихотворения. Почти с самого начала своей поэтической карьеры Кавафис концентрируется непосредственно на «носителе», развивая и разрабатывая впоследствии его подразумеваемую зависимость от первой части метафоры, но не озабоченный возвращением к ней как к самоочевидной. «Носителем» была Александрия, «содержанием» — жизнь.

II

«Александрия Кавафиса» имеет подзаголовком «Исследование мифа в развитии»¹. Хотя выражение «миф в развитии» было изобретено Георгием Сеферисом, «исследование метафоры в развитии» подошло бы не хуже. Миф — по существу, принадлежность доэллинистического периода, и похоже, что слово «миф» выбрано неудачно, особенно если вспомнить собственное отношение Кавафиса к всевозможным избитым подходам к теме Греции: мифо- и геро-производство, националистический зуд и т.д. — свойственные столь многим художникам слова, как соотечественникам Кавафиса, так и иноземцам.

¹ См.: Cavafy's Alexandria: Study of a Myth in Progress, by Edmund Keeley. Harvard University Press, 196 pp.

Александрия Кавафиса — это не вполне графство Йокнапатофа, не Тильбюри-таун или Спун-ривер¹. Это прежде всего запущенный, безрадостный мир, на той стадии упадка, когда чувство горечи ослабляется привычностью разложения. В некотором отношении открытие Суэцкого канала в 1869 году сделало больше для уничтожения блеска Александрии, чем римское владычество, внедрение христианства и арабское вторжение вместе взятые: судоходство, основа александрийской экономики, почти полностью передвинулось в Порт-Саид. Что могло восприниматься Кавафисом как отдаленное эхо того момента, когда — восемнадцать веков назад — последние корабли Клеопатры ушли тем же курсом после разгрома при Акциуме.

Он называл себя историческим поэтом, и книга Кели в свою очередь до некоторой степени археологическое предприятие. Но мы должны при этом иметь в виду, что слово «история» равно приложимо как к национальным судьбам, так и к частным обстоятельствам. В обоих случаях оно означает память, запись, интерпретацию. «Александрия Кавафиса» — своего рода обратная археология, потому что Кели имеет дело с напластованиями воображаемого города; он продвигается с величайшей осторожностью, зная, что эти слои вполне могут быть перемешаны. Кели различает отчетливо по крайней мере пять из них: буквальный город, метафорический город, чувственный город, мифическую Александрию и мир эллинизма. Наконец, он составляет таблицу, определяющую, к какой категории относится каждое стихотворение. Эта книга — столь же замечательный путеводитель по вымышленной Александрии, как кни-

¹ Йокнапатофа — название округа у Фолкнера; Тильбюри-таун — название городка в штате Мэн у американского поэта Робинсона; Спун-ривер — название городка, где жили обитатели кладбища, о которых говорит Эдгар Ли Мастерс в «Антологии Спун-Ривер».

га Э.М. Фостера по Александрии реальной. (Фостер посвятил свою книгу Кавафису и был первым, кто познакомил английского читателя с Кавафисом.)

Открытия Кели полезны, так же как его метод; если мы не согласны с некоторыми из его выводов, то лишь потому, что само явление было и есть обширнее, чем подразумевается этими открытиями. Понимание этого масштаба заключено, однако, в прекрасной работе Кели как переводчика. Если он чего-то не договаривает в книге, то главным образом потому, что он уже сделал это в переводе. Одно из основных свойств исторических сочинений, особенно по античной истории, — неизбежная стилистическая двусмысленность, выражающаяся либо в избыточности противоречивых сведений, либо в определенно противоречивой оценке этих сведений. Уже Геродот и Фукидид, не говоря про Тацита, звучат порой как современные парадоксалисты. Другими словами, двусмысленность неизбежно сопутствует стремлению к объективности, к которой — со времен романтиков — стремится каждый более или менее серьезный поэт. Мы уже знаем, что Кавафис шел по этому пути чисто стилистически; мы знаем также его страсть к истории.

На пороге столетия Кавафис достиг этого объективного, хотя и соответственно двусмысленного, бесстрастного звучания, в котором ему предстояло работать следующие тридцать лет. Чувство истории — точнее, его читательские вкусы — подчинило его себе и обеспечило маской. Человек есть продукт чтения; поэт — тем более. Кавафис в этом смысле — греческая, римская и византийская (в особенности Пселл) библиотека. В частности, он — собрание документов и подписей, относящихся к греко-римскому периоду, охватывающему последние три века до н.э. и первые четыре после. Именно бестрастные каденции первых и формальный пафос вторых несут ответственность за возникновение его поэтики — за

эту повесть архива и эпитафии. Этот тип дикции, независимо от того, применяется ли он в «исторических» стихотворениях или в стихотворениях сугубо лирического характера, создает странный эффект подлинности, избавляя авторские прозрения и агонию от многословности, накладывая на них отпечаток сдержанности. Стандартные поэтические условности и сентиментальные клише под пером Кавафиса приобретают характер маски и оказываются столь же насыщенными, сколь и его «бедные» эпитеты.

Всегда неприятно очерчивать границы, когда имеешь дело с поэтом, но археология Кели того требует. Кели знакомит нас с Кавафисом приблизительно в то время, когда поэт обрел свой голос и свою тему. Тогда Кавафису было уже за сорок, и он составил себе определенное мнение о многом, в том числе о реальном городе Александрия, в котором он решил остаться. Кели весьма убедителен относительно трудности для Кавафиса такого решения. За исключением шести-семи не связанных между собой стихотворений, «реальный» город не появляется непосредственно в канонических 220 стихотворениях Кавафиса. Первыми выступают «метафорический» и мифический города. Это только доказывает точку зрения Кели, так как утопическая мысль, даже если, как в случае Кавафиса, обращается к прошлому, обычно подразумевает непереносимость настоящего. Чем запущенней и заброшенней место, тем сильнее желание его оживить. Что удерживает нас от утверждения, что решение Кавафиса остаться в Александрии было, так сказать, типично греческим (повиновение Року, сюда его поместившему; повиновение Паркам), — это собственное Кавафиса отвлечение к мифологизированию; а со стороны читателя, возможно, также понимание, что всякий выбор есть по существу бегство от свободы.

Другое допустимое объяснение решению Кавафиса остаться состоит в том, что не так уж он нра-

вился сам себе, чтобы полагать себя заслуживающим лучшего. Какими бы ни были причины, его вымышленная Александрия существует столь же живо, как и реальный город. Искусство есть альтернативная форма существования, хотя ударение здесь на «существовании», так как творческий процесс не есть ни бегство от реальности, ни сублимация ее. Во всяком случае, для Кавафиса он не был сублимацией, и его трактовка «чувственного города» в целом — прямое тому доказательство.

Кавафис был гомосексуалистом, и свобода, с которой он трактовал эту тему, была передовой не только по понятиям того времени, как полагает Кели, но и по современным. Чрезвычайно мало или совсем ничего не дает соотношение его взглядов с традиционными восточномедиземноморскими нравами: слишком велика разница между эллинистическим миром и реальным обществом, в котором жил поэт. Если моральный климат реального города предполагал технику камуфляжа, то воспоминания о Птолемеевом величии должны были вызывать своего рода хвастливое преувеличение. Ни та ни другая стратегия не была приемлема для Кавафиса, потому что он был прежде всего поэтом созерцания и потому что оба подхода более или менее несовместимы с чувством любви как таковым.

Девяносто процентов лучшей лирики написано *post-coitum*, как и в случае Кавафиса. Каков бы ни был сюжет его стихов, они всегда написаны ретроспективно. Гомосексуальность как таковая побуждает к самоанализу сильнее, чем гетеросексуальность. Я думаю, что «гомо» концепция греха куда более разработана, чем «нормальная» концепция: «нормальные» люди обеспечены по крайней мере возможностью мгновенного искупления посредством брака или других социально приемлемых форм постоянства. Гомосексуальная же психология, как и психология любого меньшинства, сильна своей нюан-

сированностью и доводит личную уязвимость до такой степени, что происходит ментальный поворот на 180 градусов, в результате которого оборона может перейти в нападение. В некотором роде гомосексуальность есть норма чувственного максимализма, который впитывает и поглощает умственные и эмоциональные способности личности с такой полнотой, что «прочувствованная мысль», старый товарищ Т.С. Элиота, перестает быть абстракцией. Гомосексуальная идея жизни в конечном счете, вероятно, более многогранна, чем гетеросексуальная. Идея эта, рассуждая теоретически, дает идеальный повод для писания стихов, хотя в случае Кавафиса этот повод есть не более чем предлог.

То, что засчитывается в искусстве, — это не сексуальные склонности, конечно, но то, что из них создано. Только поверхностный или пристрастный критик зачислит стихи Кавафиса в попросту «гомосексуальные» или сведет дело к его «гедонистическим пристрастиям». Любовные стихи Кавафиса написаны в том же духе, что и его исторические стихотворения. Ретроспективная природа автора такова, что зачастую возникает даже ощущение, что «удовольствия» — одно из наиболее часто употребляемых Кавафисом слов при воспоминании о сексуальных контактах — были «бедными», почти в том же смысле, как реальная Александрия, согласно Кели, была бедным остатком чего-то грандиозного. Главный герой этих лирических стихов — чаще всего одинокий, стареющий человек, презирающий свой собственный облик, обезображенный тем же самым Временем, которое изменило столь многое другое, что было основным в его существовании.

Единственное имеющееся в распоряжении человека средство, чтобы справляться с временем, есть память; именно его исключительная, чувственно-историческая память создает своеобразие Кавафиса. Механика любви как таковая предполагает су-

ществование своего рода моста между чувственным и духовным — предположение, доводящее порою до обожествления любви, ибо идея запредельной жизни присутствует не только в наших совокуплениях, но и в наших разлуках. Как ни парадоксально, в том, что касается этой эллинской «особой любви», стихи Кавафиса, в которых лишь *en passant*¹ затрагиваются традиционные уныние и тоска, являются попытками (или, вернее, сознательными неудачами) воскресить тени некогда любимых. Или — их фотографии.

Критики Кавафиса пытаются одомашнить его мировоззрение, принимая безнадежность за беспристрастность, а понимание бессмысленности всего сущего — за иронию. Любовные стихи Кавафиса следует назвать не «трагичными», но ужасающими: ибо в трагедии речь идет о *fait accompli*², в то время как ужас есть продукт воображения (безразлично, куда направленного: в будущее или в прошлое). Чувство утраты у него куда острее, чем чувство обретения, просто-напросто потому, что опыт разлуки несравненно длительнее, чем пребывания вместе. Едва ли не кажется, что Кавафис был более чувственным на бумаге, чем в реальности, где чувство вины и запретности является уже сильным сдерживающим обстоятельством. Такие стихи, как «Прежде чем время их изменило» или «Спрятанное», выворачивают наизнанку формулу Сузан Сонтаг «Жизнь — это кино; смерть — фотография». Говоря иначе, гедонистические пристрастия Кавафиса, если таковые имелись, определялись его чувством истории, потому что история, среди всего прочего, предполагает необратимость. И наоборот, если бы исторические стихи Кавафиса не были пронизаны гедонизмом, они превратились бы в простые анекдоты.

¹ Мимоходом, между прочим (*франц.*).

² «Свершившийся факт» — юридический термин (*франц.*).

Один из лучших примеров того, как действует эта двойная техника — стихотворение о пятнадцатилетнем Кесарионе, сыне Клеопатры, номинально последнем царе из династии Птолемеев, который был казнен римлянами в «покоренной Александрии» по приказу императора Октавиана. Как-то вечером, наткнувшись на имя Кесариона в какой-то исторической книжке, автор пускается в фантазии об этом подростке и «свободно вылепливает» его в своем сознании с «такой подробностью», что в конце стихотворения, когда Кесарион обречен на смерть, мы воспринимаем его казнь почти как изнасилование. И тогда слова «покоренная Александрия» приобретают доподлинное качество: мучительное сознание личной потери.

Не столько сочетая, сколько приравнивая чувственность к истории, Кавафис рассказывает своим читателям (и себе) классическую греческую повесть о мироуправляющем Эросе. В устах Кавафиса это звучит особенно убедительно более всего потому, что его стихи насыщены упадком эллинистического мира — то есть тем, что он как индивидуум представляет собой в миниатюре — или в зеркале. Словно бы от неспособности быть точным миниатюристом, Кавафис строит крупномасштабную модель Александрии и прилежащего эллинистического мира. Это фреска, и если она выглядит фрагментарной, то отчасти потому, что отражает своего создателя; главным же образом потому, что эллинистический мир в своем надире был фрагментарен и политически, и культурно. Он начал крошиться после смерти Александра Великого, и войны, беспорядки и тому подобное раздирали его на части в течение столетий, подобно тому как противоречия раздирают на части личное сознание. Единственной силой, скреплявшей эти пестрые космополитические лоскутья, был *magna lingua Graecae*; то же мог сказать Кавафис и о собственной жизни. Наверное, самый раскрепощен-

ный голос, который слышится в поэзии Кавафиса, — это та глубокая увлеченность, с которой он перечисляет прелести эллинистического образа жизни: Гедонизм, Искусство, Философию софистов и «особенно наш великий греческий язык».

III

Не римское завоевание положило конец миру эллинизма, но тот день, когда самый Рим впал в христианство. Взаимоотношения между языческим и христианским мирами — единственная тема, недостаточно освещенная в книге Кели. Это, впрочем, понятно: сама по себе эта тема заслуживает отдельной книги. Свести Кавафиса к гомосексуалисту, у которого нелады с христианством, было бы непростительным упрощением. Ибо не уютнее чувствовал он себя и с язычеством. Он был достаточно трезв, чтобы сознавать, что пришел в этот мир со смесью того и другого в крови и что в мире, в который он пришел, то и другое смешано. Неловко он чувствовал себя не по причине того или другого, а по причине того и другого, так что дело было не в раздвоенности. По всей по крайней мере видимости, он был христианин: всегда носил крест, посещал церковь в страстную пятницу и перед концом соборовался. Вероятно, и в глубине души он был христианином, но самая язвительная его ирония была направлена против одного из основных христианских пороков — благочестивой нетерпимости. Однако для нас, его читателей, важнее всего, конечно, не принадлежность Кавафиса к той или иной церкви, но то, каким образом он обращался со смешением двух религий; и подход Кавафиса не был ни христианским, ни языческим.

В конце дохристианской эры (хотя вообще-то люди, буде они осведомлены о пришествии мессии или о надвигающейся катастрофе, прибегают,

ведя счет времени, к вычитанию) Александрия была доподлинным базаром вер и идеологий, включая иудаизм, местные коптские культы, неоплатонизм и конечно же свежепоступившее христианство. Поли-теизм и монотеизм были обычными предметами обсуждения в этом городе, являвшемся местонахождением первой в истории цивилизации настоящей академии — Музейон. Разумеется, противопоставляя одну веру другой, мы наверняка вырываем их из их контекста, а контекст был именно тем, что интересовало александрийцев до того дня, когда им было сказано, что пришло время выбрать что-нибудь одно. Это им не понравилось; не нравится это и Кавафису. Когда Кавафис употребляет слова «язычество» или «христианство», мы должны вслед за ним иметь в виду, что это были простые условности, общие знаменатели, тогда как смысл цивилизации сводится именно к числителю.

В своих исторических стихах Кавафис пользуется тем, что Кели называет «общественными» метафорами, то есть метафорами, основанными на политическом символизме (например, в стихотворениях «Дарий» и «Ожидая варваров»); и это вторая причина, почему Кавафис едва ли не выигрывает от перевода. Политика сама по себе есть как бы мета-язык, ментальная униформа, и в отличие от большинства современных поэтов Кавафису на редкость хорошо удается ее расстегивать. В «каноне» семь стихотворений о Юлиане Отступнике — не так уж мало, учитывая краткость Юлианова правления (три года). Должна была быть причина, почему Кавафис так интересовался Юлианом, и объяснение Кели не выглядит убедительным. Юлиан был воспитан как христианин, но, получив трон, попытался восстановить язычество в качестве государственной религии. Хотя самая идея государственной религии выдает христианскую закваску Юлиана, действовал он методами качественно иными. Юлиан не преследовал

христиан, не пытался обращать их. Он просто лишил христианство государственной поддержки и посылал своих мудрецов на публичные диспуты с христианскими священнослужителями.

Священники часто проигрывали эти устные поединки, отчасти из-за того, что обычно бывали хуже подготовлены к дебатам, чем их оппоненты, поскольку исходили попросту из того, что их христианская догма лучше. Во всяком случае, Юлиан был терпим к тому, что он называл «галилеизм», чью Троицу он рассматривал как отсталую смесь греческого политеизма с иудейским монотеизмом. Единственное из содеянного Юлианом, что могло бы расцениваться как преследование, — это требование возвратить некоторые языческие храмы, захваченные христианами при предшественниках Юлиана, и запрет прозелитствовать в школах. «Порочащим наших богов не должно позволять учить юношей и интерпретировать произведения Гомера, Гесиода, Демосфена, Фукидида и Геродота, этим богам поклонявшихся. Пусть в своих собственных галилейских церквах они интерпретируют Матфея и Луку».

Не имея еще своей собственной литературы и в целом имея не слишком много того, что можно было бы противопоставить аргументам Юлиана, христиане нападали на самое его терпимость, с которой он относился к ним, именуя его Иродом, пугалом плотоядным, архилжецом, который с хитростью дьявольскою не преследует их открыто, чтобы одурачивать простаков. Кем бы ни был, в конце концов, на самом деле Юлиан, Кавафису, по всей видимости, интересно отношение этого римского императора к проблеме. Похоже, что Кавафис видел в Юлиане человека, который пытался сохранить обе метафизические возможности, не выбирая, но создавая связи между ними, чтобы выявить лучшее в обеих. Это, конечно, рациональный подход к духовным вопросам, но помимо всего прочего Юлиан

был политиком. Его попытка была героической, если учитывать и объем проблемы, и возможные последствия. Рискую быть обвиненным в идеализации, хочется назвать Юлиана великой душой, одержимой пониманием того, что ни язычество, ни христианство не достаточны сами по себе, взятые по отдельности: ни то ни другое не может удовлетворить полностью духовные потребности человека. Всегда есть нечто мучительное в остатке, всегда чувство некоего частичного вакуума, порождающее, в лучшем случае, чувство греха. На деле духовное беспокойство человека не удовлетворяется ни одной философией, и нет ни одной доктрины, о которой — не навлекая на себя проклятий — можно сказать, что она совмещает и то и другое, за исключением разве что стоицизма или экзистенциализма (последний можно рассматривать как тот же стоицизм, но под опекой христианства).

Чувственный и, отсюда, духовный экстремист не может удовлетвориться таким решением, но он может уступить ему. Существенно в такой уступке, однако, не *чему*, а *что* он уступает. Понимание, что он не выбирал между язычеством и христианством, но раскачивался между ними, подобно маятнику, значительно расширяет рамки поэзии Кавафиса. Рано или поздно, впрочем, маятник постигает поставленные ему пределы. Не способный вырваться из них, маятник, тем не менее, ловит некоторые отблески внешнего мира, сознавая свою подчиненность и то, что направления его колебаний заданы извне и что они управляются Временем, в движении которого он участвует, но которого не определяет.

Отсюда та нота неисцелимой скуки, которая делает голос Кавафиса с его гедонистически-стоическим тремоло таким захватывающим. Еще более захватывающим он становится, когда мы осознаем, что мы на стороне этого человека, что мы узнаем его ситуацию, даже если это только в стихотворении о

приспособлении язычника к благочестивому христианскому режиму. Я имею в виду стихотворение «Если действительно мертв» об Аполлонии Тианском, языческом пророке, который жил всего лет на тридцать позже Христа, был знаменит чудесами, исцелениями, не был нигде похоронен и, в отличие от Христа, умел писать.

1977

Авторизованный перевод с английского Л. Лосева



В тени Данте

В отличие от жизни произведение искусства никогда не принимается как нечто само собой разумеющееся: его всегда рассматривают на фоне предтеч и предшественников. Тени великих особенно видны в поэзии, поскольку слова их не так изменчивы, как те понятия, которые они выражают.

Поэтому значительная часть труда любого поэта подразумевает полемику с этими тенями, горячее или холодное дыхание которых он чувствует затылком или вынужден чувствовать стараниями литературных критиков. «Классики» оказывают такое огромное давление, что результатом временами является вербальный паралич. И поскольку ум лучше приспособлен к тому, чтобы порождать негативный взгляд на будущее, чем управляться с такой перспективой, тенденция состоит в том, чтобы воспринимать ситуацию как финальную. В таких случаях естественное неведение или даже напускная невинность кажутся благословенными, потому что позволяют отмести все эти призраки как несуществующие и «петь» (предпочтительно верлибром) просто от сознания собственного физического присутствия на сцене.

Однако рассматривание любой такой ситуации как финальной обычно обнаруживает не столько отсутствие мужества, сколько бедность воображения. Если поэт живет достаточно долго, он

научается справляться с такими затишьями (независимо от их происхождения), используя их для собственных целей. Непереносимость будущего легче выдержать, чем непереносимость настоящего, хотя бы только потому, что человеческое предвидение гораздо более разрушительно, чем все, что может принести с собой будущее.

Эудженио Монтале сейчас восемьдесят один год, и много будущностей у него уже позади — и своих, и чужих. Только два события в его биографии можно считать яркими: первое — его служба офицером пехоты в итальянской армии в первую мировую войну. Второе — получение Нобелевской премии по литературе в 1975 году. Между этими событиями можно было застать его готовящимся к карьере оперного певца (у него было многообещающее бельканто), борющимся против фашистского режима — что он делал с самого начала и что в конечном счете стоило ему должности хранителя библиотеки «Кабинет Вьессо» во Флоренции, — пишущим статьи, редактирующим журналы, в течение почти трех десятилетий обозревающим музыкальные и другие культурные события для «третьей страницы» «Коррьере делла сера» и в течение шестидесяти лет пишущим стихи. Слава богу, что его жизнь была так небогата событиями.

Еще со времен романтиков мы приучены к жизнеописаниям поэтов, чьи поразительные творческие биографии были порой столь же короткими, сколь незначителен был их вклад. В этом контексте Монтале — нечто вроде анахронизма, и размер его вклада в поэзию был анахронически велик. Современник Аполлинера, Т.С. Элиота, Мандельштама, он принадлежит этому поколению больше, чем просто хронологически. Все эти авторы вызвали качественные изменения каждый в своей литературе, как и Монтале, чья задача была гораздо труднее.

В то время как англоязычный поэт читает француза (скажем, Лафорга) чаще всего случайно, итальянец делает это вследствие географического императива. Альпы, которые раньше были односторонней дорогой цивилизации на север, сейчас — двустороннее шоссе для литературных «измов» всех видов! Что касается теней, то в этом случае их толпы (толщи/топы) стесняют работу чрезвычайно. Чтобы сделать новый шаг, итальянский поэт должен поднять груз, накопленный движением прошлого и настоящего, и именно с грузом настоящего Монтале, возможно, было легче справиться.

За исключением этой французской близости, ситуация в итальянской поэзии в первые два десятилетия нашего века не слишком отличалась от положения других европейских литератур. Под этим я имею в виду эстетическую инфляцию, вызванную абсолютным доминированием поэтики романтизма (будь то натуралистический или символистский его вариант). Две главные фигуры на итальянской поэтической сцене того времени — эти «prepotenti»¹ Габриэле Д'Аннунцио и Маринетти — всего лишь объявили об этой инфляции каждый по-своему. В то время как Д'Аннунцио довел обесцененную гармонию до ее крайнего (и высшего) предела, Маринетти и другие футуристы боролись за противоположное: расчленение этой гармонии. В обоих случаях это была война средств против средств; то есть условная реакция, которая знаменовала плененную эстетику и восприимчивость. Сейчас представляется ясным, что потребовались три поэта из следующего поколения: Джузеппе Унгаретти, Умберто Саба и Эудженио Монтале, — чтобы заставить итальянский язык породить современную лирику.

В духовных одиссеях не бывает Итак, и даже речь — всего лишь средство передвижения. Метафи-

¹ «Дерзкие» (итал.).

зический реалист с очевидным пристрастием к чрезвычайно сгущенной образности, Монтале сумел создать свой собственный поэтический язык через наложение того, что он называл «аулико» — придворным, — на «прозаический»; язык, который также можно было бы определить как *amargo stile nuovo*¹ (в противоположность Дантовой формуле, царившей в итальянской поэзии более шести столетий). Самое замечательное из достижений Монтале — то, что он сумел вырваться вперед, несмотря на тиски *dolce stile nuovo*. В сущности, даже не пытаясь ослабить эти тиски, Монтале постоянно перефразирует великого флорентийца или обращается к его образности и словарю. Множественность его аллюзий отчасти объясняет обвинения в неясности, которые критики время от времени выдвигают против поэта. Но ссылки и парафразы являются естественным элементом любой цивилизованной речи (свободная, или «освобожденная» от них речь — всего лишь жестикуляция), особенно в итальянской культурной традиции. Микеланджело и Рафаэль, приводя только два примера, оба были жадными интерпретаторами «Божественной комедии». Одна из целей произведения искусства — создать должников; парадокс заключается в том, что, чем в большем долгу художник, тем он богаче.

Зрелость, которую Монтале обнаружил в своей первой книге — «*Ossi di seppia*»², опубликованной в 1925 году, — усложняет объяснение его развития. Уже в ней он ниспровергает вездесущую музыку итальянского одиннадцатисложника, выбирая умышленно монотонную интонацию, которая порой делается пронзительной, благодаря добавлению стоп,

¹ Новый горький стиль (*итал.*) в противоположность новому сладостному стилю («*dolce stile nuovo*») флорентийской поэтической школы к которой принадлежал ранний Данте. (*Здесь и далее — прим. перев.*)

² «Кости каракатицы» (*итал.*).

или становится приглушенной при их пропуске, — один из многих приемов, к которым он прибегает, чтобы избежать инерции просодии. Если вспомнить непосредственных предшественников Монтале (и самой броской фигурой среди них безусловно является Д'Аннунцио), становится ясно, что стилистически Монтале не обязан никому или всем, от кого он отталкивается в своих стихах, ибо полемика — одна из форм наследования.

Эта приемственность через отход очевидна в монталевском использовании рифмы. Кроме ее функции лингвистического эха, нечто вроде дани языку, рифма сообщает ощущение неизбежности утверждению поэта. Хотя и полезная, повторяющаяся природа схемы рифм (как, впрочем, любой схемы) создает опасность преувеличения, не говоря уже об удалении прошлого от читателя. Чтобы не допустить этого, Монтале часто перемежает рифмованный стих нерифмованным внутри одного стихотворения. Его протест против стилистической избыточности безусловно является как этическим, так и эстетическим, доказывая, что стихотворение есть форма наиболее тесного из возможных взаимодействий между этикой и эстетикой.

Это взаимодействие, к сожалению, имеет тенденцию пропадать при переводе. Однако, несмотря на потерю «вертебральной компактности» (по выражению его наиболее чуткого критика Глауко Кэмбона), Монтале хорошо переносит перевод. Неизбежно впадая в иную тональность, перевод — из-за его растолковывающей природы — как-то подхватывает оригинал, проясняя то, что могло бы рассматриваться автором как самоочевидное и, таким образом, ускользнуть от читающего в подлиннике. Хотя многое из неуловимой, сдержанной музыки теряется, американский читатель выигрывает в понимании смысла и вряд ли повторит по-английски обвинения итальянца в неясности. Говоря о данном

сборнике, можно лишь пожалеть, что сноски не включают указание на схему рифм и метрический рисунок этих стихотворений. В конечном счете, сноска существует там, где выживает цивилизация.

Возможно, термин «развитие» неприменим к поэту монталевской чувствительности, хотя бы потому, что он подразумевает линейный процесс; поэтическое мышление всегда имеет синтезирующее качество и применяет — как сам Монтале выражает это в одном из своих стихотворений — что-то вроде техники «радаров летучей мыши», то есть когда мысль охватывает угол в 360 градусов. Также в каждый момент времени поэт обладает языком во всей его полноте; отдаваемое им предпочтение архаическим словам, к примеру, продиктовано материалом его темы или его нервами, а не заранее выношенной стилистической программой. То же справедливо и для синтаксиса, строфики и т.п. В течение шестидесяти лет Монтале удавалось удерживать свою поэзию на стилистическом плато, высота которого ощущается даже в переводе.

«Новые стихи» — по-моему, шестая книга Монтале, выходящая по-английски. Но в отличие от предыдущих изданий, которые стремились дать исчерпывающее представление обо всем творчестве поэта, эта книга включает только стихи, написанные за последнее десятилетие, совпадая, таким образом, с последним (1971 года) сборником — «Сатура». И хотя было бы бессмысленно рассматривать эту книгу как окончательное слово поэта, тем не менее — из-за возраста автора и объединяющей ее темы смерти жены — каждое стихотворение до некоторой степени сообщает атмосферу конечности. Ибо смерть как тема всегда порождает автопортрет.

В поэзии, как и в любой другой форме речи, адресат важен не менее, чем говорящий. Протагонист «Новых стихов» занят попыткой осмыслить

расстояние между ним и «собеседницей» и затем угадать, какой бы ответ «она» дала, будь она здесь. Молчание, в которое его речь по необходимости направлена, в смысле ответов косвенно подразумевает больше, чем допускает человеческое воображение, — и это обстоятельство наделяет монталевскую «ее» несомненным превосходством. В этом отношении Монтале не напоминает ни Т.С. Элиота, ни Томаса Харди, с которыми его часто сравнивали, но, скорее, Роберта Фроста «ню-гэмпширского периода» с его представлением, что женщина была сотворена из мужского ребра (иносказательное для сердца) не для того, чтобы быть любимой, не для того, чтобы любить, не для того, чтобы быть судимой, но для того, чтобы быть «твоим судьей». Однако в отличие от Фроста Монтале имеет дело с такой формой превосходства, которая есть *fait accompli* — превосходство *in absentia*¹, — и это пробуждает в нем не столько чувство вины, сколько сознание отъединенности: его личность в этих стихотворениях изгнана во «внешнее время».

Поэтому это любовная лирика, в которой смерть играет приблизительно ту же роль, какую она играет в «Божественной комедии» или в сонетах Петрарки мадонне Лауре: роль проводника. Но здесь по знакомым строкам движется совсем иная личность; речь Монтале не имеет ничего общего со священным предвкушением. В «Новых стихах» он демонстрирует такую цепкость воображения, такую жажду обойти смерть с фланга, которая позволит человеку, обнаружившему по прибытии в царство теней, что «Килрой был здесь», узнать свой собственный почерк.

Однако в этих стихах нет болезненного очарования смертью, никакого фальцета; о чем поэт говорит здесь — так это об отсутствии, которое про-

¹ В отсутствии (*лат.*).

является в таких же точно нюансах языка и чувства, которыми когда-то обнаруживала свое присутствие «она», — языка близости. Отсюда чрезвычайно личный тон стихотворений: в их метрике и выборе детали. Этот голос говорящего — часто бормочущего — про себя вообще является наиболее яркой особенностью поэзии Монтале. Но на сей раз личная нота усиливается тем обстоятельством, что лирический герой говорит о вещах, о которых знали только реальный он и реальная она, — рожки для обуви, чемоданы, названия гостиниц, где они когда-то останавливались, общие знакомые, книги, которые они оба читали. Из реалий такого рода и инерции интимной речи возникает частная мифология, которая постепенно приобретает все черты, присущие любовью мифологии, включая сюрреалистические видения, метаморфозы и т.п. В этой мифологии вместо некоего женогрудого сфинкса существует образ «ее» минус очки: сюрреализм вычитания; вычитание это, влияющее либо на тему, либо на тональность, и придает единство сборнику.

Смерть — всегда песнь «невинности», никогда — опыта. И с самого начала своего творчества Монтале явно предпочитает песню исповеди. Хотя и менее ясная, чем исповедь, песня неповторимей; как утрата. В течение жизни психологические приобретения становятся неколебимей, чем недвижность. Нет ничего трогательней отчужденного человека, прибегнувшего к элегии:

Я спустился, дав тебе руку, по крайней мере
по миллиону лестниц,
и сейчас, когда тебя здесь нет, на каждой
ступеньке — пустота.
И все-таки наше долгое странствие было
слишком коротким.

Мое все еще длится, хотя мне уже не нужны
пересадки, брони, ловушки,
раскаяние тех, кто верит,
что реально лишь видимое нами.

Я спустился по миллиону лестниц, дав тебе
руку,
не потому, что четыре глаза, может, видят
лучше.

Я спустился по ним с тобой, потому что
знал, что из нас двоих
единственные верные зрачки, хотя и
затуманенные, были у тебя.¹

Помимо прочих соображений, эта отсылка к продолжающемуся одинокому спуску по лестнице напоминает «Божественную комедию». «Xenia I» и «Xenia II», как и «Дневник 71-го и 72-го», стихи, составившие данный том, полны отсылок к Данте. Иногда отсылка состоит из единственного слова, иногда все стихотворение — эхо, подобно № 13 из «Xenia I», которое вторит заключению двадцать первой песни «Чистилища», самой поразительной сцене во всей кантике. Но что отличает поэтическую и человеческую мудрость Монтале — это его довольно мрачная, почти обессиленная, падающая интонация. В конце концов, он разговаривает с женщиной, с которой провел много лет: он знает ее достаточно хорошо, чтобы понять, что она не одобрила бы трагическое тремоло. Конечно, он знает, что говорит в безмолвие; паузы, которыми перемежаются его строки, наводят на мысль о близости этой пустоты, которая делается до некоторой степени знакомой — если не сказать обитаемой — благодаря его вере, что «она» может быть где-то там. И именно ощущение ее присутствия удерживает его от обращения к экспрессионистским приемам, изощренной образности, пронзительным лозунгам и т.п. Той, которая умерла, также не понравилась бы и словесная пышность. Монтале достаточно стар, чтобы знать, что классически «великая» строчка, как бы ни был безупречен ее замысел, льстит публике и обслуживает, в сущности, самое себя, тогда как он превосходно сознает, кому и куда направлена его речь.

¹ Подстрочный перевод с итальянского

При таком отсутствии искусство делается смиренным. Несмотря на весь наш церебральный прогресс, мы еще склонны впадать в романтическое (а следовательно, равно и реалистическое) представление, что «искусство подражает жизни». Если искусство и делает что-нибудь в этом роде, то оно пытается отразить те немногие элементы существования, которые выходят за пределы «жизни», выводят жизнь за ее конечный пункт, — предприятие, часто ошибочно принимаемое за нащупывание бессмертия самим искусством или художником. Другими словами, искусство «подражает» скорее смерти, чем жизни; то есть оно имитирует ту область, о которой жизнь не дает никакого представления: сознавая собственную брэнность, искусство пытается одомашнить самый длительный из существующих вариантов времени. В конечном счете, искусство отличается от жизни своей способностью достичь ту степень лиризма, которая недостижима ни в каких человеческих отношениях. Отсюда родство поэзии — если не собственное ее изобретение — с идеей загробной жизни.

Язык «Новых стихов» качественно нов. В значительной степени это собственный язык Монтале, но часть его обязана переводу, ограниченные средства которого только усиливают строгость оригинала. Кумулятивный эффект этой книги поражает не столько потому, что душа, изображенная в «Новых стихах», никогда не была прежде запечатлена в мировой литературе, сколько потому, что книга эта показывает, что подобное душевное содержание не могло бы быть первоначально выражено по-английски. Вопрос «почему?» может только затемнить причину, поскольку даже в родном для Монтале итальянском языке такое сознание настолько странно, что он имеет репутацию поэта исключительного.

В конечном счете поэзия сама по себе — перевод; или, говоря иначе, поэзия — одна из сторон души, выраженная языком. Поэзия — не столько форма искусства, сколько искусство — форма, к которой часто прибегает поэзия. В сущности, поэзия — это артикуляционное выражение восприятия, перевод этого восприятия на язык во всей его полноте — язык, в конечном счете, есть наилучшее из доступных орудий. Но, несмотря на всю ценность этого орудия в расширении и углублении восприятия — обнаруживая порой больше, чем первоначально замышлялось, что в самых счастливых случаях сливается с восприятием, — каждый более или менее опытный поэт знает, как много из-за этого остается невысказанным или искажается.

Это наводит на мысль, что поэзия каким-то образом также чужда или сопротивляется языку, будь это итальянский, английский или суахили, и что человеческая душа вследствие ее синтезирующей природы бесконечно превосходит любой язык, которым нам приходится пользоваться (имея несколько лучшие шансы с флективными языками). По крайней мере, если бы у души был собственный язык, расстояние между ним и языком поэзии было бы приблизительно таким же, как расстояние между языком поэзии и разговорным итальянским. Язык Монтале сокращает оба расстояния.

«Новые стихи» нужно читать и перечитывать несколько раз, если не ради анализа, функция которого состоит в том, чтобы вернуть стихотворение к его стереоскопическим истокам — как оно существовало в уме поэта, — то ради ускользящей красоты этого тихого, бормочущего и тем не менее твердого стоического голоса, который говорит нам, что мир кончается не взрывом, не всхлипом, но человеком говорящим, делающим паузу и говорящим вновь. Когда вы прожили такую долгую жизнь, спад перестает быть просто еще одним приемом.

Эта книга, конечно же, монолог; иначе и быть не могло, когда собеседник отсутствует, как это почти всегда и бывает в поэзии. Однако отчасти идея монолога как основного средства происходит из «поэзии отсутствия», другое название для величайшего литературного движения со времен символизма, движения, возникшего в Европе, и главным образом в Италии, в двадцатые и тридцатые годы, — «герметизм». Следующее стихотворение, которое открывает данный сборник, является подтверждением главных постулатов этого движения и собственным его триумфом:

Ты

Обманутые авторы
критических статей
возводят мое «ты» в подобие института.
Неужто нужно объяснять кому-то
как много кажущихся отражений
в одном — реальном — может воплотиться?
Несчастье в том, что, в плен попав,
не знает птица,
она ли это иль одна из стольких
подобных ей.¹

Монтале присоединился к движению герметиков в конце тридцатых годов, живя во Флоренции, куда он переехал в 1927 году из его родной Генуи. Главной фигурой в герметизме в то время был Джузеппе Унгаретти, принявший эстетику «Un Coup de Dés»² Малларме, возможно, слишком близко к сердцу. Однако, чтобы полностью понять природу герметизма, имеет смысл учитывать не только тех, кто стоял во главе этого движения, но также того, кто заправлял всеми итальянскими зрелищами, — и это был Дуче. В значительной степени герметизм был реакцией итальянской интеллигенции на полити-

¹ Перевод Е. Солоновича

² «Бросок костей» (*франц.*) — название одного из самых «темных» поэтических сочинений позднего Малларме.

ческую ситуацию в Италии в 30-е и 40-е годы нашего столетия и мог рассматриваться как акт культурной самозащиты — в случае поэзии, лингвистической самозащиты — от фашизма. По крайней мере, не учитывать эту сторону герметизма было бы таким же упрощением, как и обычное выпячивание ее сегодня.

Хотя итальянский режим был гораздо менее кровожадным по отношению к искусству, чем его русский и немецкий аналоги, чувство его несовместимости с традициями итальянской культуры было гораздо более очевидным и непереносимым, чем в этих странах. Это почти правило: для того, чтобы выжить под тоталитарным давлением, искусство должно выработать плотность, прямо пропорциональную величине этого давления. История итальянской культуры предоставила часть требуемой субстанции; остальная работа выпала на долю герметиков, хотя само название мало это подразумевало. Что могло быть отвратительнее для тех, кто подчеркивал литературный аскетизм, сжатость языка, установку на слово и его аллитерационные возможности, на звук, а не на значение и т.п., чем пропагандистское многословие или спонсированные государством версии футуризма?

Монтале имеет репутацию наиболее трудного поэта этой школы, и он, конечно, более трудный в том смысле, что он сложнее, чем Унгаретти или Сальваторе Квазимодо. Но несмотря на все обертонны, недоговоренности, смешение ассоциаций или намеков на ассоциации в его произведениях, их скрытые ссылки, смену микроскопических деталей общими утверждениями, эллиптическую речь и т.д., именно он написал «*La primavera Hitleriana*» («Гитлеровская весна»), которая начинается так:

Густое белое облако бешеных бабочек
окружает тусклые фонари, вьется
над парапетами,

кроет саваном землю, и этот саван,
как сахар,
скрипит под ногами...

Этот образ ноги, скрипящей по мертвым бабочкам, как по рассыпанному сахару, сообщает такую равнодушную, невозмутимую неуютность и ужас, что, когда примерно через четырнадцать строк он говорит:

...а вода размывать продолжает
берега, и больше нет невинных,¹ —

L

Иосиф Бродский

это звучит как лирика. Немногое в этих строчках напоминает герметизм — этот аскетический вариант символизма. Действительность требовала более основательного отклика, и вторая мировая война принесла с собой «дегерметизацию». Однако ярлык герметика приклеился к Монтале, и с тех пор он считается «темным» поэтом. Всякий раз, когда слышишь о неясности, время остановиться и поразмышлять о нашем представлении о ясности, ибо обычно оно основано на том, что уже известно и предпочтительнее или, на худой конец, припоминаемо. В этом смысле, чем темнее, тем лучше. И в этом же смысле неясная поэзия Монтале все еще выполняет функцию защиты культуры, на сей раз от гораздо более вездесущего врага.

Сегодняшний человек унаследовал нервную систему, которая не может противостоять современным условиям жизни. Ожидая, когда родится завтрашний человек, человек сегодняшний реагирует на изменившиеся условия не тем, что он встает с ними вровень, и не попытками противостоять их ударам, но превращением в массу.

Это отрывок из книги «Поэт в наше время» — собрания прозы Монтале, которую он сам называет «кол-

¹ Перевод Е. Солоновича

лажем заметок». Эти отрывки подобраны из эссе, рецензий, интервью и т.д., опубликованных в разное время и в разных местах. Важность этой книги выходит далеко за простое приоткрывание еще какой-то стороны пути поэта, если она вообще это делает. Монтале, по-видимому, последний, кто раскрывает внутренние ходы своей мысли, не говоря уже о «секретах мастерства». Частный человек, он предпочитает делать предмет своего рассмотрения общественной жизнь, а не наоборот. «Поэт в наше время» — книга, посвященная результатам такого рассмотрения, и акцент в ней сделан на «наше время», а не на «поэт».

Как отсутствие хронологии, так и суровая прозрачность языка этих отрывков придают этой книге вид диагноза или вердикта. Пациентом или обвиняемым является цивилизация, которая «полагает, что идет, в то время как фактически ее тащит лента конвейера», но, поскольку поэт сознает, что он сам плоть от плоти этой цивилизации, ни исцеление, ни оправдание не предполагаются. «Поэт в наше время» — в сущности, обескураженный, несколько дотошный завет человека, у которого, по-видимому, нет наследников, кроме «гипотетического стереофонического человека будущего, неспособного даже думать о собственной судьбе». Это своеобразное видение, безусловно, выглядит запоздалым в нашем поголовно озвученном настоящем и выдает то обстоятельство, что говорит европеец. Однако трудно решить, которое из видений Монтале более устрашающее — это или следующее, из его «Piccolo Testamento»¹, стихотворения, которое свободно можно сравнить со «Вторым пришествием» Йейтса.

...лишь эту радугу тебе оставить
могу свидетельством сломленной веры,
надежды, медленной сгоревшей,

¹ «Малого завещания» (итал.).

чем твердое полено в очаге.
 Ты в пудренице пепел сохрани,
 когда огни всех лампочек погаснут,
 и адским станет хоровод,
 и Люцифер рискнет спуститься на корабль
 на Темзе, на Гудзоне, на Сене,
 устало волоча остатки крыльев
 битумных, чтоб сказать тебе: пора.¹

Однако что хорошо в заветах — они предполагают будущее. В отличие от философов или общественных мыслителей поэт размышляет о будущем из профессиональной заботы о своей аудитории или из сознания смертности искусства. Вторая причина играет бóльшую роль в «Поэте в наше время», потому что «содержание искусства уменьшается точно так же, как уменьшается различие между индивидуумами». Страницы этого сборника, которые не звучат ни саркастически, ни элегически, — это страницы, посвященные искусству письма:

Остается надежда, что искусство слова, безнадежно семантическое искусство, рано или поздно заставит почувствовать свои отзвуки даже в тех искусствах, которые претендуют на то, что освободились ото всех обязательств по отношению к установлению и изображению истины.

Это почти так же категорично, как может быть категоричен Монтале в своих утвердительных высказываниях об искусстве письма, которое он не обходит, однако, следующим замечанием:

Принадлежность к поколению, которое уже не умеет ни во что верить, может быть предметом гордости для любого убежденного в конечном благородстве этой пустоты или в ее некоей таинственной необходимости, но это не извиняет никого, кто хочет превратить эту

¹ Перевод Е. Солоновича

пустоту в парадоксальное утверждение жизни просто ради того, чтобы приобрести стиль...

Соблазнительно и опасно цитировать Монтале, потому что это легко превращается в постоянное занятие. У итальянцев есть свой способ в обращении с будущим, от Леонардо до Маринетти. Однако соблазн этот обусловлен не столько афористическим свойством утверждений Монтале и даже не их пророческим свойством, сколько тоном его голоса, который сам по себе заставляет нас верить тому, что он произносит, потому что он совершенно свободен от тревоги. В нем существует некая повторяемость, сродни набеганию волны на берег или неизменному преломлению света в линзе. Когда человек живет так долго, как он, «предварительные встречи между реальным и идеальным» становятся достаточно частыми, чтобы поэт свел определенное знакомство с идеальным и стал способен предсказывать возможные изменения его черт. Для художника эти изменения, возможно, единственные ощутимые меры времени.

В тени Данте

ЛШ

Есть что-то замечательное в почти одновременном появлении этих двух книг; кажется, что они сливаются. В конце концов, «Поэт в наше время» составляет наиболее подходящую иллюстрацию «внешнего времени», в котором обретается герой «Новых стихов». Это обратный ход «Божественной комедии», где этот мир понимался как «то царство». «Ее» отсутствие для героя Монтале так же осязаемо, как «ее» присутствие для героя Данте. Повторяющийся характер существования в этой загробной жизни сейчас в свою очередь сродни Дантову кружению среди тех, что «умерли прежде, чем умерли их тела». «Поэт в наше время» дает нам набросок — а наброски всегда несколько более убедительны, чем законченные холсты, — того довольно перенаселенного спирального ландшафта таких умирающих и, однако, живущих существ.

Книга эта не слишком «итальянская», хотя старая цивилизация дала много этому старому писателю. Слова «европейский» и «интернациональный» в применении к Монтале выглядят затертыми эвфемизмами для «всемирного». Монтале — писатель, чье владение языком происходит из его духовной автономности; таким образом, «Новые стихи» и «Поэт в наше время» оказываются тем, чем книги были когда-то, до того, как стали книгами: хроникой души. Вряд ли души в этом нуждаются. Последнее из «Новых стихов» звучит так:

В заключение

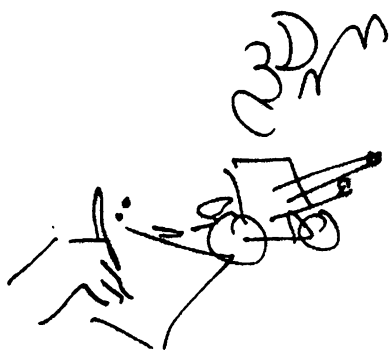
Я поручаю моим потомкам
на литературном поприще
(если таковые будут,
что маловероятно) зажечь
большой костер из всего, что относится к
моей жизни, моим действиям, моим
бездействиям.

Я не Леопарди, оставлю мало огню,
жить на проценты — уже слишком много.
Я жил на пять процентов, не превышайте
дозу. А впрочем,
счастливому — счастье.¹

1977

Перевод с английского Е. Касаткиной

¹ Подстрочный перевод с итальянского



Поклониться тени

I

Когда писатель прибегает к языку иному, нежели его родной, он делает это либо по необходимости, как Конрад, либо из жгучего честолюбия, как Набоков, либо ради большего отчуждения, как Беккет. Принадлежа к иной лиге, летом 1977 года в Нью-Йорке, прожив в этой стране пять лет, я приобрел в лавке пишущих машинок на Шестой авеню портативную «Lettera 22» и принялся писать (эссе, переводы, порой стихи) по-английски из соображений, имевших мало общего с вышеназванным. Моим единственным стремлением тогда, как и сейчас, было очутиться в большей близости к человеку, которого я считал величайшим умом двадцатого века: к Уистану Хью Одену.

Конечно, я прекрасно сознавал тщетность моего предприятия, не столько потому, что я родился в России и в ее языке (от которого не собираюсь отказываться — и надеюсь, *vice versa*¹), сколько из-за интеллекта этого поэта, который, на мой взгляд, не имеет себе равных. Тщетность этих усилий я признавал еще и потому, что Оден уже четыре года был мертв. Однако, по моему мнению, писание по-английски было лучшим способом приблизиться к

¹ Здесь — взаимно (*лат.*).

нему, работать на его условиях, быть судимым если не по его кодексу интеллектуальной чести, то по тому, что сделало в английском языке кодекс этот возможным.

Эти слова, сама структура этих предложений — все указывает любому, кто прочел хотя бы одну строфу или один абзац Одена, на мой полный провал. Для меня, однако, провал по его меркам предпочтительней успеха по меркам других. К тому же я знал с самого начала, что обречен на неудачу; была ли трезвость такого рода моей собственной или заимствованной из его писаний, я уже не берусь судить. Все, на что я надеюсь, изъясняясь на его языке, — что я не снижу его уровень рассуждений, его плоскость рассмотрения. Это — самое большее, что можно сделать для того, кто лучше нас: продолжать в его духе; и в этом, я думаю, суть всех цивилизаций.

Я знал, что по темпераменту и в других отношениях я иной человек и что в лучшем случае меня будут считать его подражателем. Однако для меня это был бы комплимент. К тому же я располагал второй линией обороны: я всегда мог отступить к писанию по-русски, в котором чувствовал себя довольно уверенно и каковое даже, знай он этот язык, ему, возможно, понравилось бы. Мое желание писать по-английски не имело ничего общего с самоуверенностью, самодовольством или удобством; это было просто желание угодить тени. Конечно, там, где он находился в ту пору, лингвистические барьеры вряд ли имели значение, но почему-то я думал, что ему бы больше понравилось, объяснись я с ним по-английски. (Хотя, когда я попытался сделать это на зеленой траве Кирхштеттена теперь уже одиннадцать лет назад, ничего не вышло; мой английский в то время больше подходил для чтения и слушания, чем для разговора. Возможно, это и к лучшему.)

Неспособные, говоря иначе, вернуть всю сумму того, что было дано, мы стараемся отдать долг, по

крайней мере, той же монетой. В конечном счете, он сам так поступал, заимствуя донжуановскую строфу для своего «Письма лорду Байрону» или гекзаметры для «Щита Ахилла». Ухаживание всегда требует некоторой степени самопожертвования и уподобления, тем более если ухаживаешь за чистым духом. Будучи во плоти, человек этот сделал так много, что вера в бессмертие его души становится как-то неизбежной. То, с чем он нас оставил, равнозначно Евангелию, вызванному и наполненному любовью, которая является какой угодно, только не конечной, — любовью, которая никак не помещается целиком в человеческой плоти и потому нуждается в словах. Если бы не было церкви, мы легко могли бы воздвигнуть церковь на этом поэте, и ее главная заповедь звучала бы примерно так:

Если равная любовь невозможна,
Пусть любящим больше буду я.¹

II

Если у поэта и есть какое-то обязательство перед обществом, так это писать хорошо. Находясь в меньшинстве, он не имеет другого выбора. Не исполняя этот долг, он погружается в забвение. Общество, с другой стороны, не имеет никаких обязательств перед поэтом. Большинство по определению, общество мыслит себя имеющим другие занятия, нежели чтение стихов, как бы хорошо они ни были написаны. Не читая стихов, общество опускается до такого уровня речи, при котором оно становится легкой добычей демагога или тирана. И это собственный общества эквивалент забвения, от которого, конечно, тиран может попытаться спасти своих подданных какой-нибудь захватывающей кровавой баней.

¹ Подстрочный перевод

Впервые я прочел Одена лет двадцать назад в России в довольно вялых и безжизненных переводах, которые нашел в антологии современной английской поэзии с подзаголовком «От Браунинга до наших дней». «Нашими» — были дни 1937 года, когда этот том был издан. Нет нужды говорить, что почти все его переводчики вместе с его редактором М. Гутнером вскоре после этого были арестованы и многие из них погибли. Нет нужды говорить, что в следующие сорок лет никакой другой антологии современной английской поэзии в России не издавалось, и помянутый том стал чем-то вроде библиографической редкости.

Одна строчка Одена в этой антологии, впрочем, привлекла мое внимание. Она была, как я узнал позже, из последней строфы его раннего стихотворения «Никакой перемены мест», которое описывает несколько клаустрофобный пейзаж, где «никто не пойдет/ Дальше обрыва рельс или края пирса,/ Ни сам не пойдет, ни сына не пошлет...»¹. Эта последняя строка «Ни сам не пойдет, ни сына не пошлет...» поразила меня сочетанием здравого смысла с нагнетанием отрицаний. Вскормленный на открытом по преимуществу чувстве и самоутверждении русского стиха, я быстро отметил этот рецепт, чьим главным ингредиентом было самоограничение. Однако поэтические строчки имеют обыкновение отклоняться от контекста в универсальную значимость, и угрожающий налет абсурдности, содержащийся в «Ни сам не пойдет, ни сына не пошлет...», то и дело начинал вибрировать в моем подсознании всякий раз, когда я принимался что-то делать на бумаге.

Это, я полагаю, и называется влиянием, если не считать того, что ощущение абсурда никогда не

¹ В антологии — перевод Вл. Зуккау-Невского:

Ведь не пойдет никто
Дальше вокзала или дальше дамбы,
Сам не пойдет и сына не пошлет...

Прим. перев.

является изобретением поэта, но — отражением действительности; изобретения редко бывают узнаваемы. То, чем мы в данном случае обязаны поэту, не само чувство, но отношение к нему: спокойное, бесстрастное, без какого-либо нажима, почти *en passant*. Это отношение было особенно значимо для меня именно потому, что я наткнулся на эту строчку в начале шестидесятых, когда театр абсурда был в самом расцвете. На его фоне подход Одена к предмету выделялся не только потому, что он опередил многих, но из-за существенно отличного этического содержания. То, как он обращался со строкой, говорило, по крайней мере мне, нечто вроде «Не кричи “волк”», даже если волк у порога. (Даже если, я бы добавил, он выглядит точно как ты. Именно поэтому не кричи «волк».)

Хотя для писателя упоминать свой тюремный опыт — как, впрочем, трудности любого рода — все равно что для обычных людей хвастаться важными знакомствами, случилось так, что следующая возможность внимательней познакомиться с Оденом произошла, когда я отбывал свой срок на Севере, в деревушке, затерянной среди болот и лесов, рядом с Полярным кругом. На сей раз антология, присланная мне приятелем из Москвы, была на английском. В ней было много Йейтса, которого я тогда нашел несколько риторичным и неряшливым в размерах, и Элиота, который в те дни считался в Восточной Европе высшим авторитетом. Я собирался читать Элиота.

Но по чистой случайности книга открылась на оденовской «Памяти У.Б. Йейтса». Я был тогда молод и потому особенно увлекался жанром элегии, не имея поблизости умирающего, кому я мог бы ее посвятить. Поэтому элегии я читал, возможно, более жадно, чем что-либо другое, и часто думал, что наиболее интересной особенностью этого жанра является бессознательная попытка автопортрета, которыми почти все стихотворения «*in memoriam*» пес-

трят — или запятнаны. Хотя эта тенденция понятна, она часто превращает такое стихотворение в размышления о смерти, из которых мы узнаем больше об авторе, чем об умершем. В стихотворении Одена ничего подобного не было; более того, вскоре я понял, что даже его структура была задумана, чтобы отдать дань умершему поэту, подражая в обратном порядке собственным стадиям стилистического развития великого ирландца вплоть до самых ранних: тетраметры третьей — последней — части стихотворения.

Именно из-за этих тетраметров, особенно из-за восьми строк третьей части, я понял, какого поэта я читал. Эти строчки затмили для меня изумительное описание «темного холодного дня», последнего дня Йейтса, с его содроганием:

Ртуть опустилась во рту умирающего дня.

Они затмили незабываемое изображение пораженного тела подобно городу, чьи предместья и площади постепенно пустеют, будто после разгромленного восстания. Они затмили даже эпохальное утверждение:

...поэзия не имеет последствий...

Они, эти восемь строк в тетраметре, составившие третью часть стихотворения, звучат помесью гимна Армии спасения, погребального песнопения и детского стишка:

Время, которое нетерпимо
К храбрости и невинности
И быстро остывает
К физической красоте,
Боготворит язык и прощает
Всех, кем он жив;
Прощает трусость, тщеславие,
Венчает их головы лавром.¹

¹ Подстрочный перевод

Я помню, как я сидел в маленькой избе, глядя через квадратное, размером с иллюминатор, окно на мокрую, топкую дорогу с бродящими по ней курами, наполовину веря тому, что я только что прочел, наполовину сомневаясь, не сыграло ли со мной шутку мое знание языка. У меня там был здоровенный кирпич англо-русского словаря, и я снова и снова листал его, проверяя каждое слово, каждый оттенок, надеясь, что он сможет избавить меня от того смысла, который взирал на меня со страницы. Полагаю, я просто отказывался верить, что еще в 1939 году английский поэт сказал: «Время... боготворит язык», — и тем не менее мир вокруг остался прежним.

Но на этот раз словарь не победил меня. Оден действительно сказал, что время (вообще, а не конкретное время) боготворит язык, и ход мыслей, которому это утверждение дало толчок, продолжается во мне по сей день. Ибо «обоожествление» — это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. Так меня учили, и я действительно так чувствовал. Так что, если время — которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени? И не поэтому ли время его боготворит? И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама речь с ее цезурами, паузами, спондеями и т.д. игрой, в которую язык играет, чтобы реорганизовать время? И не являются ли те, кем «жив» язык, теми, кем живо и время? И если время «прощает» их, делает ли оно это из великодушия или по необходимости? И вообще, не является ли великодушие необходимостью?

Несмотря на краткость и горизонтальность, эти строчки казались мне невыносимой вертикалью. Они были также очень непринужденные, почти

болтливые: метафизика в обличии здравого смысла, здравый смысл в обличии детских стишков. Само число этих обличии сообщало мне, что такое язык, и я понял, что читаю поэта, который говорит правду — или через которого правда становится слышимой. По крайней мере, это было больше похоже на правду, чем что-либо, что мне удалось разобрать в этой антологии. И возможно, такое чувство возникло именно из-за налета необязательности, который я ощущал в падающей интонации «прощает/ Всех, кем он жив;/ Прощает трусость, тщеславие,/ Венчает их головы лавром». Я полагал, слова эти были там, просто чтобы удержать рвущееся вверх «Время... боготворит язык».

Я мог бы распространяться без конца об этих строчках, но только сейчас. Тогда я был просто потрясен. К тому же мне стало ясно, что следует прислушиваться, когда Оден делает свои остроумные комментарии и замечания, не упуская из виду цивилизацию, какова бы ни была его непосредственная тема (или состояние). Я почувствовал, что имею дело с новым метафизическим поэтом, поэтом необычайного лирического дарования, маскирующимся под наблюдателя общественных нравов. И я подозревал, что этот выбор маски, выбор этого языка был меньше обусловлен вопросами стиля и традиции, чем личным смирением, налагаемым на него не столько определенной верой, сколько его чувством природы языка. Смирение не выбирают.

Однако мне еще предстояло прочесть моего Одена. Ибо после «Памяти У.Б. Йейтса» я понимал, что столкнулся с автором более смиренным, чем Йейтс или Элиот, с душой менее раздраженной, чем у них, хотя, боюсь, не менее трагической. Оглядываясь назад, сейчас я могу сказать, что не совсем ошибался и что если была какая-то драма в голосе Одена, то не его собственная личная драма, но общественная или экзистенциальная. Он никогда не

поместил бы себя в центр трагической картины; в лучшем случае, он признал бы свое присутствие при этой сцене. Мне еще предстояло услышать из его собственных уст: «И.С. Баху ужасно повезло. Когда он хотел славить Господа, он писал хорал или кантату, обращаясь непосредственно к Всемогущему. Сегодня, если поэт хочет сделать то же самое, он вынужден прибегнуть к косвенной речи». То же, по видимому, относится и к молитве.

III

По мере того как я пишу эти заметки, я замечаю, что первое лицо единственного числа высовывает свою безобразную голову с тревожащей частотой. Но человек есть то, что он читает; иными словами, натываясь на это местоимение, я обнаруживаю Одена больше, чем кого-либо еще: абберрация просто отражает количество прочитанного мною из этого поэта. Конечно, старые собаки не выучатся новым трюкам, однако их хозяева в конце концов становятся похожи на своих собак. Критики и особенно биографы писателей, обладающих характерным стилем, часто, пусть бессознательно, перенимают способ выражения своего предмета. Грубо говоря, нас меняет то, что мы любим, иногда до потери собственной индивидуальности. Я не хочу сказать, что именно это произошло со мной; я лишь пытаюсь сказать, что эти в остальном назойливые «я» и «меня» — в свою очередь, формы косвенной речи, адресат которой — Оден.

Для тех из моего поколения, кто интересовался поэзией на английском языке — не могу сказать, чтоб таковых было слишком много, — шестидесятые были эпохой антологий. Возвращаясь домой, иностранные студенты и ученые, приехавшие в Россию по обмену, старались избавиться от лишнего веса, и в первую очередь оставляли книги стихов.

Они продавали их за бесценок букинистам, которые впоследствии заламывали неслыханные цены, если вы хотели их купить. Основания были весьма просты: удержать местных жителей от покупки этих западных предметов; что до самого иностранца, он, очевидно, уже уедет и не сможет увидеть это несоответствие.

Однако, если вы знали продавца, как неизбежно знает тот, кто часто посещает эти места, вы могли заключить что-то вроде сделки, которая знакома всем охотникам за книгами: вы меняли одну книгу на другую, или две-три книги на одну, или вы ее покупали, прочитывали, возвращали в магазин и получали свои деньги назад. К тому же, когда я освободился и вернулся в мой родной город, я уже имел некоторую репутацию, и в нескольких книжных магазинах со мной обращались довольно любезно. Вследствие этой репутации меня иногда посещали иностранные студенты, и, поскольку не полагается переступать чужой порог с пустыми руками, они приносили книги. С некоторыми из этих посетителей у меня завязывалась тесная дружба, отчего мои книжные полки заметно выигрывали.

Я очень любил эти антологии, и не только за их содержание, но и за сладковатый запах их обложки, и за их страницы с желтым обрезом. Они выглядели очень по-американски и были карманного формата. Их можно было вытащить из кармана в трамвае или в городском саду, и, хотя текст, как правило, был понятен лишь наполовину или на треть, они мгновенно заслоняли местную действительность. Моими любимыми, впрочем, были книги Луиса Антермайера и Оскара Уильямса, поскольку они были с фотографиями авторов, разжигавшими воображение не меньше, чем сами строчки. Я часами сидел, внимательно изучая черно-белый квадратик с чертами того или иного поэта, пытаюсь угадать, что он за человек, пытаюсь его одушевить и привести его

лицо в соответствие с наполовину или на треть понятыми строчками. Позже в компании друзей мы обменивались нашими дикими догадками и обрывками слухов, которые время от времени до нас доходили, и, выведя общий знаменатель, объявляли свой приговор. Опять-таки оглядываясь назад, нужно сказать, что часто наши домыслы были не слишком далеки от истины.

Так я впервые увидел лицо Одена. Это была сильно уменьшенная фотография, несколько искусственная, слишком дидактическая в своем обращении с тенью: снимок больше говорил о фотографе, чем о его модели. Из этой фотографии можно было заключить, что либо фотограф был наивным эстетом, либо черты модели были слишком нейтральны для его занятия. Мне больше нравилась вторая версия, отчасти потому, что нейтральность тона была во многом особенностью оденовской поэзии, отчасти потому, что антигероическая поза была *idèe fixe* нашего поколения. Идея эта состояла в том, чтобы выглядеть как другие: простые ботинки, кепка, пиджак и галстук предпочтительно серого цвета, ни бороды, ни усов. Уистан был узнаваем.

Как до дрожи узнаваемыми были строчки из «1 сентября 1939 года», внешне как бы объясняющие начало войны, которая была колыбелью моего поколения, но, в сущности, описывающие и нас самих, примерно как этот черно-белый снимок:

Мы знаем по школьным азам,
Кому причиняют зло,
Зло причиняет сам.¹

Эти строчки действительно выбиваются из контекста, уравнивая победителей с жертвами, и, я думаю, они должны быть вытатуированы федеральным правительством на груди каждого новорожден-

¹ Перевод А. Сергеева

ного не только за их содержание, но и за их интонацию. Единственным приемлемым доводом против такой процедуры был бы тот, что у Одена есть строчки и получше. Что делать, к примеру, с:

Люди за стойкой стремятся
По-заведенному жить:
Джаз должен вечно играть,
А лампы вечно светить.
На конференциях тщатся
Обставить мебелью доты,
Придать им сходство с жильем,
Чтобы мы, как бедные дети,
Боящиеся темноты,
Брели в проклятом лесу
И не знали, куда бредем.¹

LXVIII

Иосиф Бродский

Или, если вы думаете, что это слишком американское, слишком отдает Нью-Йорком, то как насчет этого двустушия из «Щита Ахилла», которое, по крайней мере для меня, звучит Дантовой эпитафией горстке восточноевропейских наций:

...они потеряли гордость
И умерли прежде, чем умерли их тела.

Или, если вы все же против такого варварства, если вы хотите пощадить нежную кожу, которую это ранит, в этом же стихотворении есть семь других строчек, которые следует высечь на воротах всех существующих государств и вообще на воротах всего нашего мира:

Маленький оборванец от нечего делать один
Слонялся по пустырю, птица
Взлетела, спасаясь от его метко брошенного
каменя:
Что девушек насилуют, что двое
могут прирезать третьего,
Было аксиомой для него, никогда
не слышавшего
О мире, где держат обещания.
Или кто-то может заплакать, потому что
плачет другой.

¹ Перевод А. Сергеева

Так что вновь прибывший не будет обманываться относительно природы этого мира, а обитатели этого мира не примут демагога за полубога.

Не надо быть цыганом или Ломброзо, чтобы верить в связь между внешностью индивидуума и его поступками: в конечном счете, на этом основано наше чувство прекрасного. Но как должен выглядеть поэт, написавший:

Совсем в другом месте огромные
Стада оленей пересекают
Мили и мили золотого мха
Безмолвно и очень быстро.¹

Как должен выглядеть человек, который любит переводить метафизические истины в прозаический здравый смысл так же, как он любит обнаруживать первые в последнем? Как должен выглядеть тот, кто, тщательно занявшись творением, говорит вам о Творце больше, чем любой нахальный агонист, прущий напролом через сферы? Разве не должна восприимчивость, уникальная в сочетании честности, клинического отстранения и сдержанного лиризма, привести если не к уникальному устройству черт лица, то, по крайней мере, к особенному, необщему лицу этого выражению? И можно ли такие черты или такое выражение передать кистью? Запечатлеть камерой?

Мне очень нравился процесс экстраполирования фотографии размером с марку. Мы всегда ищем лицо, мы всегда хотим, чтобы идеал материализовался, и Оден был в то время очень близок к тому, что, в общем, складывалось в идеал (двумя другими были Беккет и Фрост, однако я знал, как они выглядят; как это ни ужасно, соответствие их наружности поступкам было очевидно). Впоследствии, конечно, я видел другие фотографии Одена: в провезенном контрабандой журнале или в других ан-

¹ Подстрочный перевод

тологиях. Но они ничего не прибавляли; человек ускользал от объектива, или объектив отставал от него. Я начал задаваться вопросом: способна ли одна форма искусства изобразить другую, может ли визуальное удержать семантическое?

Однажды — думаю, это было зимой 1968 или 1969 года — в Москве, Надежда Мандельштам, которую я навестил, вручила мне еще одну антологию современной поэзии, очень красивую книгу, щедро иллюстрированную большими черно-белыми фотографиями, сделанными, насколько я помню, Ролли Маккенной. Я нашел то, что искал. Несколько месяцев спустя кто-то позаимствовал у меня эту книгу, и я никогда больше не видел эту фотографию; однако помню ее довольно ясно.

Снимок был сделан где-то в Нью-Йорке, видимо, на какой-то эстакаде — или той, что рядом с Гранд-Сентрал, или же у Колумбийского университета, на той, что перекрывает Амстердам-авеню. Оден стоял там с видом застигнутого врасплох при переходе улицы, брови недоуменно подняты. И все же взгляд необычайно спокойный и острый. Время, по-видимому, конец сороковых или начало пятидесятых, до того, как его черты перешли в знаменитую морщинистую стадию «смятой постели». Мне все стало ясно, или почти все.

Контраст или, лучше, несоответствие между бровями, поднятыми в формальном недоумении, и остротой его взгляда, по моему мнению, прямо отвечает формальной стороне его стиха (две поднятые брови = две рифмы) и ослепительной точности их содержания. То, что взирало на меня со страницы, было лицевым эквивалентом рифмованного двустишия, истины, которая лучше познается сердцем. Черты были правильные, даже простые. В этом лице не было ничего особенно поэтического, ничего байронического, демонического, ироничного, ястребиного, орлиного, романтического, скорбного и т.д.

Скорее, это было лицо врача, который интересуется вашей жизнью, хотя знает, что вы больны. Лицо, хорошо готовое ко всему, лицо — итог.

Результат. Его лишенный выражения взгляд был прямым производным этой ослепляющей близости лица к предмету, которая порождает выражения вроде «добровольные обязанности», «необходимое убийство», «консервативная мгла», «искусственное запустение» или «тривиальность песка». Было ощущение, будто близорукий человек снимает очки, с той разницей, что острота зрения этой пары глаз не имела отношения ни к близорукости, ни к малости предметов, ни к угрозам, глубоко в них запрятанным. Это был взгляд человека, который знает, что он не сможет уничтожить эти угрозы, но который, однако, стремится описать вам как симптомы, так и самую болезнь. Это не было так называемой «социальной критикой» — хотя бы потому, что болезнь не была социальной: она была экзистенциальной.

Вообще, я думаю, этот человек ошибочно был принят за социального комментатора, или диагноста, или что-то в этом роде. Чаще всего его обвиняли в том, что он не предлагал лечения. Полагаю, некоторым образом он сам на это напросился, прибегая к фрейдистской, затем к марксистской и церковной терминологиям. Хотя лечение состояло как раз в использовании этих терминологий, ибо они всего лишь различные диалекты, на которых можно говорить об одном и том же предмете, который есть любовь. Излечивает как раз интонация, с которой мы обращаемся к больному. Поэт ходил среди тяжело, часто смертельно больных этого мира, но не как хирург, а как сестра милосердия — а каждый пациент знает, что как раз сиделка, а не надрез в конечном счете ставит человека на ноги. В последней речи Алонсо к Фердинанду в «Море и зеркале» мы слышим именно голос сестры милосердия, то есть любви:

Но если ты не сможешь удержать свое царство
И придешь, как до тебя отец, туда,
Где мысль обвиняет и чувство высмеивает,
Верь своей боли...¹

Ни врач, ни ангел, ни тем более возлюбленный или родственник не скажут вам этого в момент вашего полного поражения: только сиделка или поэт, по опыту, а также из любви.

И я дивился этой любви. Я не знал ничего о жизни Одена: ни о его гомосексуальности, ни о его браке по расчету (ее) с Эрикой Манн и т.д. — ничего. Одно я чувствовал совершенно ясно: эта любовь перерастает свой предмет. В моем уме — лучше, в моем воображении — это была любовь, увеличенная или ускоренная языком, необходимостью ее выразить; а язык — это я уже знал — имеет свою собственную динамику и склонен, особенно в поэзии, использовать свои самопорождающие приемы: метры и строфы, заводящие поэта далеко от его первоначального назначения. И еще одна истина о любви в поэзии, которую мы добавляем из чтения ее, — это то, что чувства писателя неизбежно подчиняются линейному и безоткатному движению искусства. Вещи такого рода обеспечивают в искусстве более высокую степень лиризма; в жизни его эквивалент — в изоляции. Хотя бы из-за своего стилистического разнообразия этот человек должен был знать необычайную степень отчаяния, что и демонстрируют многие из его самых восхитительных, самых завораживающих лирических стихов. Ибо в искусстве легкость прикосновения чаще всего исходит из темноты его полного отсутствия.

И все-таки это была любовь, навсегда сохраненная языком, не помнящая — поскольку язык был английским — про пол и усиленная глубокой болью, потому что боль, возможно, тоже должна быть вы-

¹ Подстрочный перевод

сказана. Язык, в конечном счете, сам себя сознает по определению, и он хочет освоиться в каждой новой ситуации. Когда я смотрел на фотографию Ролли Маккенны, я испытывал удовольствие оттого, что лицо на ней не обнаруживало ни невротического, ни какого-либо иного напряжения; что оно было бледное, обыкновенное, ничего не выражало, а, наоборот, впитывало то, что творится перед его глазами. Как замечательно было бы, думал я, иметь такие черты, и пытался собезьянничать эту гримасу перед зеркалом. Естественно, мне это не удалось, но я знал, что потерплю неудачу, потому что такое лицо должно быть единственным в своем роде. Не было нужды подражать ему: оно уже существовало в этом мире, и мир казался мне как-то приятней оттого, что в нем где-то было это лицо.

Странное это дело — лица поэтов. Теоретически, облик автора не должен иметь значение для читателей: чтение — занятие не для нарциссов, как, впрочем, и писание, однако к моменту, когда нам понравилось достаточное число стихов поэта, мы начинаем интересоваться наружностью пишущего. Это, по-видимому, связано с подозрением, что любить произведение искусства означает распознать истину, или ту ее часть, которую искусство выражает. Неуверенные по природе, мы желаем видеть художника, которого мы отождествляем с его творением, чтобы в дальнейшем знать, как истина выглядит во плоти. Только античные авторы избежали этого рассматривания, почему, отчасти, они и считаются классиками, и их обобщенные мраморные черты, усеивающие ниши библиотек, находятся в прямом соответствии с абсолютно архетипическим значением их произведений. Но когда вы читаете:

...Посетить
Могилу друга, закатить безобразную сцену,
Сосчитать любви, из которых вырос,

Хорошего мало, но щебетать, как не умеющая
плакать птица,
Как будто никто конкретно не умирает
И сплетня никогда не оказывалась правдой,
немыслимо...¹

вы начинаете чувствовать, что за этими строчками стоит не белокурый, черноволосый, бледный, смуглый, морщинистый или гладколицый конкретный автор, но сама жизнь; и с *ней* вы хотели бы познакомиться; к *ней* вы хотели бы оказаться в человеческой близости. За этим желанием стоит не тщеславие, но некая человеческая физика, которая притягивает маленькую частицу к большому магниту, даже если дело кончится тем, что вы повторите вслед за Оденем: «Я знал трех великих поэтов, и все они были первостатейные сукины дети». Я: «Кто?» Он: «Йейтс, Фрост, Берт Брехт». (Но вот насчет Брехта он ошибался: Брехт не был великим поэтом.)

LXXIV

Иосиф Бродский

IV

6 июня 1972 года, примерно через сорок восемь часов после моего вынужденно спешного отъезда из России, я стоял с моим другом Карлом Проффером, профессором русской литературы Мичиганского университета (прилетевшим в Вену, чтобы меня встретить), перед летним домом Одена в деревушке Кирхштеттен, объясняя его владельцу причины нашего пребывания здесь. Эта встреча могла не произойти.

В Северной Австрии три Кирхштеттена, и мы проехали все три и уже собирались повернуть назад, когда машина въехала в тихую узкую деревенскую улочку и мы увидели деревянную стрелку-указатель, гласящую «Оденштрассе». Прежде она называлась (если я правильно помню) «Hinterholz», по-

¹ Подстрочный перевод

тому что за лесом эта улица выходила к местному кладбищу. Переименование ее, по-видимому, связано столько же с желанием жителей деревни отделаться от этого «*memento mori*», сколько и с их уважением к великому поэту, живущему среди них. Поэт относился к этому со смешанным чувством гордости и смущения. Однако чувства более определенные были у него к местному священнику, которого звали Шикльгрубер: Оден не мог отказать себе в удовольствии называть его «отец Шикльгрубер».

Все это я узнал позже. Тем временем Карл Проффер пытался объяснить причины нашего пребывания там коренастому обливающемуся потом человеку в красной рубашке и широких подтяжках, с пиджаком в руках и грудой книг под мышкой. Человек только что приехал поездом из Вены и, поднявшись на холм, запыхался и не был расположен к разговору. Мы уже собирались отказать от нашей затеи, когда он вдруг уловил, что говорит Карл Проффер, воскликнул «Не может быть!» и пригласил нас в дом. Это был Уистан Оден, и было это меньше чем за два года до его смерти.

Позволю себе объяснить, как все это вышло. Еще в 1969 году Джордж Л. Клайн, профессор философии в Брин-Море, посетил меня в Ленинграде. Профессор Клайн переводил мои стихи на английский для издательства «Пингвин», и, когда мы обсуждали содержание будущей книги, он спросил меня, кого бы в идеале я желал видеть автором предисловия. Я предложил Одена, потому что в тогдашнем моем представлении Англия и Оден были синонимами. Но сама перспектива выхода моей книги в Англии в то время была совершенно нереальной. Единственное, что сообщало этому предприятию сходство с реальностью, — его полнейшая незаконность по советским нормам.

Тем не менее механизм был запущен. Одену дали прочесть рукопись, и она ему достаточно по-

нравилась, чтобы написать предисловие. Так что, когда я попал в Вену, я имел при себе адрес Одена в Кирхштеттене. Оглядываясь назад и думая о разговорах, которые мы вели в течение трех последующих недель в Австрии и затем в Лондоне и Оксфорде, я слышу больше его голос, чем свой, хотя, должен сказать, я допрашивал его с пристрастием на предмет современной поэзии, особенно о самих поэтах. Впрочем, это было вполне понятно, потому что единственная английская фраза, в которой я знал, что не сделаю ошибки, была: «Мистер Оден, что вы думаете о...» — и дальше следовало имя.

Возможно, это было к лучшему, ибо что я мог сообщить ему такого, о чем бы он не знал уже так или иначе? Конечно, я мог бы ему рассказать, как я перевел несколько его стихотворений на русский язык и отнес их в один московский журнал, но случилось это в 1968 году, Советы вторглись в Чехословакию, и однажды ночью Би-Би-Си передала его «Чудовище делает то, что умеют чудовища...», и это был конец данного предприятия. (История эта, вероятно, расположила бы его ко мне, но я был не слишком высокого мнения об этих переводах в любом случае.) Что я никогда не читал удачного перевода его стихов ни на один язык, о котором имел какое-то представление? Он сам это знал, вероятно, слишком хорошо. Что я обрадовался, узнав о его преданности триаде Кьеркегора, которая и для многих из нас была ключом к пониманию человеческого вида? Но я опасался, что не смогу это выразить.

Лучше было слушать. Поскольку я был русским, он обычно высказывался о русских писателях. «Я бы не хотел жить под одной крышей с Достоевским», — заявлял он. Или: «Лучший русский писатель — Чехов». — «Почему?» — «Он единственный из вас, у кого есть здравый смысл». Или он задавал мне вопрос, который, казалось, больше всего озадачивал его в моем отечестве: «Мне говорили, что русские

всегда крадут дворники с автомобилей. Почему?» Но мой ответ — потому что нет запчастей — не удовлетворял его: он, очевидно, имел в виду более непостижимую причину, и, прочитав его, я почти начал понимать это сам. Затем он предложил перевести некоторые из моих стихов. Это меня сильно потрясло. Кто я такой, чтобы меня переводил Оден? Я знал, что благодаря его переводам стихи некоторых моих соотечественников здорово выгадали, хотя и не заслуживали того; тем не менее я как-то не мог допустить мысли, что *он* работает на *меня*. Поэтому я сказал: «Мистер Оден, что вы думаете о... Роберте Лоуэлле?» — «Я не люблю мужчин, — последовал ответ, — которые оставляют за собой дымящийся шлейф плачущих женщин».

В течение этих недель в Австрии он занимался моими делами с усердием хорошей наседки. Начать с того, что мне необъяснимо стали поступать телеграммы и другая почта с указанием «У.Х. Одену для И. Б.». Затем он отправил в Академию американских поэтов просьбу предоставить мне некоторую финансовую помощь. Так я получил первые американские деньги — тысячу долларов, если быть точным, — на которые я протянул до моей первой полочки в Мичиганском университете. Он поручил меня своему литературному агенту, инструктировал меня, с кем встречаться, а кого избегать, знакомил со своими друзьями, защищал от журналистов и с сожалением говорил о том, что оставил свою квартиру возле Святого Марка — как будто я собирался поселиться в его Нью-Йорке. «Для вас это было бы хорошо. Хотя бы потому, что там рядом армянская церковь, а службу лучше слушать, когда не понимаешь слов. Вы же не знаете армянского?» Я не знал.

Затем из Лондона пришло — У.Х. Одену для И. Б. — приглашение принять участие в Международном фестивале поэзии в Куин-Элизабет-Холле, и мы заказали билеты на один и тот же рейс Британ-

ской авиакомпании. В это время у меня появилась возможность хотя бы частично отблагодарить его. Случилось так, что во время моего пребывания в Вене я познакомился с семьей Разумовских (потомками графа Разумовского, по заказу которого Бетховен писал квартеты). Одна из них, Ольга Разумовская, работала на австрийских авиалиниях. Узнав о том, что Оден и я летим одним рейсом в Лондон, она позвонила в Британскую компанию и попросила принять этих двух пассажиров по-королевски. Что мы и получили. Оден был доволен, а я горд.

Несколько раз за это время он требовал, чтобы я звал его по имени. Естественно, я сопротивлялся — и не только из-за моего преклонения перед этим поэтом, но и из-за разницы в возрасте: русские ужасно щепетильны в таких вещах. В конце концов в Лондоне он сказал: «Так не пойдет. Или вы будете называть меня Уистан, или мне придется обращаться к вам: “мистер Бродский”». Эта перспектива показалась мне столь нелепой, что я сдался. «Хорошо, Уистан, — сказал я, — как скажете, Уистан». После чего мы пошли на чтения. Он облокотился на кафедру и добрых полчаса наполнял зал строчками, которые помнил наизусть. Если я и желал когда-нибудь, чтобы время остановилось, то именно тогда, в этом большом темном зале на южном берегу Темзы. К сожалению, этого не произошло. Но годом позже — за три месяца до его смерти в австрийской гостинице — мы снова читали вместе. В том же зале.

V

К тому времени ему было почти шестьдесят шесть. «Мне *пришлось* переехать в Оксфорд. Я здоров, но мне необходимо, чтобы за мной кто-то присматривал». Насколько я мог понять, посещая его там в январе 1973 года, за ним присматривали лишь четыре стены коттеджа шестнадцатого века, предо-

ставленного ему колледжем, и одна служанка. В столовой преподаватели оттесняли его от стола с едой. Я предположил, что это просто школьные манеры англичан, мальчишки остаются мальчишками. Однако, глядя на них, я не мог не вспомнить еще одно из уистановских ослепительных сближений: «тривиальность песка».

Это дурачество было просто одной из вариаций на тему: «Общество не имеет обязательств перед поэтом», особенно перед старым поэтом. То есть общество охотно прислушивается к политику того же возраста, или даже старше, но не к поэту. Тому есть разные причины, от антропологических до подхалимских. Но вывод прост и неизбежен: общество не имеет права жаловаться, если политик его надует. Ибо, как однажды это выразил Оден в своем «Рембо»:

Но в ребенке этом ложь риторы
Лопнула, как труба: холод создал поэта.¹

Если ложь взрывается таким образом в «этом ребенке», то что же происходит с нею в старике, который острее чувствует холод? Как бы самонадеянно это ни звучало в устах иностранца, трагическим достижением Одена как поэта было именно то, что он освободил свой стих от обмана любого вида, будь он риторическим или бардовским. Подобные вещи отчуждают не только от коллег-преподавателей, но и от братьев по перу, ибо в каждом из нас сидит прыщавый юнец, жаждущий бессвязного пафоса.

Заделавшись критиком, этот апофеоз прыщей видит в отсутствии пафоса дряблость, неряшливость, болтовню, распад. Таким, как он, не приходит в голову, что стареющий поэт имеет право писать хуже — если он действительно пишет хуже, — что нет ничего противнее не приличествующего старо-

¹ Подстрочный перевод

сти «открытия любви» и пересадки обезьяньих желез. Между шумливым и мудрым публика всегда выберет первого (и не потому, что такой выбор отражает ее демографический состав, или из-за романтического обыкновения самих поэтов умирать молодыми, но вследствие присущего виду нежелания думать о старости, не говоря уже о ее последствиях). Печально в этой приверженности к незрелости то, что сама она есть состояние далеко не постоянное. Ах, если б оно было таковым! Тогда все можно было бы объяснить присущим виду страхом смерти. Тогда все эти «Избранные» стольких поэтов были бы такими же безобидными, как жители Кирхштеттена, переименовавшие свою Hinterholz. Если бы это было лишь страхом смерти, то читатели и особенно восторженные критики должны были бы безостановочно кончать с собой, следуя примеру их любимых молодых авторов. Но этого не происходит.

Подлинная история этой приверженности нашего вида к незрелости гораздо печальней. Она связана не с неохотой человека знать о смерти, но с его нежеланием слышать о жизни. Однако невинность — последнее, что может поддерживаться естественно. Вот почему поэтов — особенно тех, что жили долго, — следует читать полностью, а не в избранном. Начало имеет смысл, только если существует конец. Ибо, в отличие от прозаиков, поэты рассказывают нам всю историю: не только через свой действительный опыт и чувства, но — и это наиболее для нас важно — посредством языка, то есть через слова, которые они в конечном счете выбирают.

Стареющий человек, если он все еще держит перо, имеет выбор: писать мемуары или вести дневник. По самой природе своего ремесла поэты ведут дневник. Часто против собственной воли они честно прослеживают то, что происходит (а) с их душами, будь это расширение души или — более часто — ее усадка, и (б) с их чувством языка, ибо они первые,

для кого слова становятся скомпрометированными или обесцениваются. Нравится нам это или нет, мы здесь для того, чтобы узнать не только, что время делает с людьми, но что язык делает с временем. А поэты, не будем этого забывать, — это те, «кем он (язык) жив». Именно этот закон учит поэта большей праведности, чем любая вера.

Поэтому на У.Х. Одене можно создать многое. Не потому, что он умер, будучи вдвое старше Христа, и не благодаря кьеркегоровскому «принципу повторения». Он просто служил бесконечности большей, чем та, с которой мы обычно считаемся, и он ясно свидетельствует о ее наличии; более того, он сделал ее гостеприимной. Без преувеличения, каждый индивидуум должен знать по крайней мере одного поэта от корки до корки: если не как проводника по этому миру, то как критерий языка. В обеих областях У.Х. Оден справляется отлично, хотя бы из-за их сходства соответственно с адом и Лимбом¹.

Он был великим поэтом (единственное, что неправильно в этом предложении, — его время, поскольку язык по своей природе ставит то, что в нем достигнуто, неизменно в настоящее время), и я считаю, что мне необычайно повезло, что я его встретил. Но если бы я вообще его не встретил, все равно существовала бы реальность его стихов. Следует быть благодарным судьбе за то, что она свела тебя с этой реальностью, за обилие даров, тем более бесценных, что они не были предназначены ни для кого конкретно. Можно назвать это щедростью духа, если бы дух не нуждался в человеке, в котором он мог бы преломиться. Не человек становится священным в результате этого преломления, а дух становится человеческим и внятным. Одного этого — вдобавок к тому, что люди конечны, — достаточно, чтобы преклоняться перед этим поэтом.

¹ *Лимб* — преддверие ада.

Каковы бы ни были причины, по которым он пересек Атлантику и стал американцем, итог состоял в том, что он сплавил оба английских наречия и стал — перефразируя одну из его собственных строчек — нашим трансатлантическим Горацием. Так или иначе, все путешествия, которые он предпринимал — по странам, пещерам души, доктринам, веерам, — служили не столько для того, чтобы усовершенствовать его аргументацию, сколько для того, чтобы расширить его речь. Если поэзия когда-нибудь и была для него делом чести, он жил достаточно долго, чтобы она стала просто средством к существованию. Отсюда его автономность, душевное здоровье, уравновешенность, ирония, отстраненность — короче, мудрость. Что бы это ни было, чтение его — один из очень немногих — если не единственный — доступных способов почувствовать себя порядочным человеком.

Последний раз я видел его в июле 1973 года за ужином у Стивена Спендера в Лондоне. Уистан сидел за столом, держа сигарету в правой руке, бокал — в левой, и распространялся о холодной лососине. Поскольку стул был слишком низким, хозяйка дома подложила под него два растрепанных тома Оксфордского словаря. Я подумал тогда, что вижу единственного человека, который имеет право использовать эти тома для сидения.

1983

Перевод с английского Е. Касаткиной



Шум прибоя

Поскольку цивилизации конечны, в жизни каждой из них наступает момент, когда центр больше не держит. В такие времена не войско, а язык спасает их от распада. Так было с Римом, а до того с эллинистической Грецией. Скрепляющую работу в подобные эпохи выполняют провинциалы, люди окраин. Вопреки распространенному мнению, мир не кончается на окраине — как раз там он раскрывается. И на язык это влияет не меньше, чем на зрение.

Дерек Уолкотт родился на острове Сент-Люсия, в краях, где «заходит, устав от империи, солнце». Тигель рас, нагреваемый этим заходящим солнцем, гораздо больше любого плавильного котла к северу от экватора. Область, откуда явился поэт, — настоящий генетический Вавилон; язык там тем не менее — английский. Если Уолкотт и пишет иногда на диалекте креолов, то не для того, чтобы поиграть стилистическими мускулами или расширить круг читателей, — он отдает дань наречию, которым пользовался в детстве — до восхождения на башню.

Подлинные биографии поэтов подобны птичьим, почти тождественны: их подлинные факты в звучании голоса. Биография поэта — в его гласных и зубных, в его метрах, рифмах и метафорах. Свидетельствуя о чуде существования, совокупность про-

изведений писателя — всегда в некотором смысле евангелие, чьи строки обращают написавшего их гораздо радикальнее, чем читателя. У поэтов выбор слов говорит больше, чем сюжет; вот почему лучшие из них ужасаются при мысли о том, что будет написана их биография. Если мы хотим узнать о происхождении Уолкотта, лучшее пособие — страницы его стихов. Вот что сообщает о себе один из его персонажей — и что можно рассматривать как автопортрет поэта:

I'm just a red nigger who love the sea,
I had a sound colonial education,
I have Dutch, nigger, and English in me,
and either I'm nobody, or I'm a nation.

Я просто красный нигер, который любит море,
У меня основательное колониальное образование,
Кровь голландца, нигера и англичанина во мне,
И либо я — никто, либо я — нация.¹

Эта беспечная строфа информирует об авторе ее так же достоверно, как песня, избавившая вас от труда выглянуть на улицу, — о присутствии птицы. Диалектное (в оригинале) «любит» свидетельствует о том, что «красным нигером» он называет себя не ради красного словца. «Основательное колониальное образование» вполне может означать Университет Вест-Индии, который Уолкотт окончил в 1953 году, хотя не только это... Как минимум, мы слышим здесь и презрение к идиоматике, характерной для господствующей расы, и гордость туземца, это образование получившего. «Голландца» — потому что по крови Уолкотт в самом деле отчасти голландец, отчасти англичанин. Учитывая, однако, характер страны, относишь это скорее к языку, чем к крови. Вместо голландского (или вместе с ним) могли стоять французский, хинди, креольский диалект, суахили, японский, испанский той или иной южно-

¹ Здесь и далее — подстрочные переводы.

американской разновидности и т.д. — все, что слышал человек в колыбели или на улицах.

Третья строка подводит к «и англичанина во мне» с поразительной тонкостью. После «кровь голландца» Уолкотт бросает «нигера» сваливая всю строку в головокружительный штопор, так что, когда она взмывает к «англичанина во мне» мы слышим в этом потрясающее ощущение гордости, подкрепляемое синкопическим скачком от «English» к «in me». И с этой высоты «англичанина во мне», куда его голос взбирается с неохотой смиренного, но на неуклонности ритма, поэт обрушивает ораторскую энергию строки «и либо я — никто, либо я — нация». Достоинство и голосовая мощь этого заявления прямо пропорциональны размерам края, от чьего имени он говорит, и окружающей его океанской бесконечности. Когда вы слышите такой голос, к вам приходит понимание; мир разворачивается. Именно это имеет в виду автор, говоря, что он «любит море».

Ш у м п р и б о я

LXXXVII

Все без малого сорок лет, что Уолкотт занимался этим — любил море, — критики на обоих берегах именовали его «вест-индским поэтом» или «чернокожим поэтом Карибского бассейна». Эти определения так же близоруки и так же обманчивы, как если бы Спасителя называли Галилеянином. Подобная параллель уместна хотя бы потому, что всякая редуکتивная тенденция проистекает из неизбывного страха перед бесконечным; а если говорить о жажде бесконечного, то поэзия часто превосходит веру. Психологическую, а также и духовную трудность, сквозящую в желании представить этого человека региональным поэтом, можно объяснить вдобавок нежеланием критиков признать, что великий англоязычный поэт — черный. Можно приписать ее и совершенно искореженным спиральям ДНК или заплывшей жиром сетчатке. Однако самым благожелательным объяснением будет, понятно, плохое знание географии.

Ибо Вест-Индия — громадный архипелаг, раз в пять больше греческого. Если бы поэзия определялась только материальным опытом, Уолкотт располагал бы материалом, в пять раз превосходящим тот, что был в распоряжении барда, писавшего на ионийском диалекте и тоже любившего море. В самом деле, если есть поэт, с которым у Уолкотта много общего, то он отнюдь не английский: скорее это — автор «Илиады» и «Одиссеи» или же автор «О природе вещей». Потому что изобразительная сила у Уолкотта — поистине эпическая; от сопутствующей же утомительности его спасает краткость фактической истории страны и чуткость его уха к английскому языку, чуткость, которая сама по себе — история.

Если отвлечься от его собственного уникального дара, стихи Уолкотта столь звучны и стереоскопичны именно потому, что эта «история» достаточно богата событиями: потому что сам язык есть явление эпическое. Все, к чему прикасается этот поэт, обрастает реверберациями и перспективами — подобными магнитным волнам, чья слышимость лежит в области психологии, чья многозначность сродни эху. Конечно, в его краю — в Вест-Индии — есть, к чему прикоснуться: сама природа обеспечивает изобилие свежего материала. Но вот пример того, как поэт обращается с самым неизбежным поэтическим предметом — луной, которую он заставляет говорить от собственного имени:

Slowly my body grows a single sound,
slowly I become
a bell,
an oval, disembodied vowel,
I grow, an owl,
an aureole, white fire

(from «Metamorphoses, I/Moon»)

Медленно мое тело вырастает на один звук,
Медленно я становлюсь
колоколом,
овальной бестелесной гласной,

Я расту – сова,
Орсол, белый огонь

(Из «Метаморфоз», «Я/луна»)

А вот как он сам говорит об этом наименее осязаемом поэтическом предмете — или вернее, вот что заставляет поэта о нем говорить:

a moon ballooned up from the Wireless Station. O
mirror, where a generation yearned
for whiteness, for candour, unreturned.

(from «Another Life»)

Луна воздушным шаром всплыла над радиостанцией. О
зеркало, перед которым род томился
по белизне и искренности, безответно

(Из «Другой жизни»)

Шум прибора

LXXXIX

Психологическая алигерация, почти заставляющая читателя увидеть оба О Луны (Moon) подразумевает не только повторяемость зрелища, но также и многократность зрительного акта. Последнее — явление человеческой природы — для поэта важнее, и его речь о тех, кто смотрит и ради чего, поражает читателя истинно астрономическим уравнением черных овалов и белого. Вы ощущаете что два «О» Луны (Moon) через два *l* всплыла (balloned) преобразились в два *r* зеркала (O Mirror), согласные, которые по самому своему естеству символизируют сопротивление отражению (resisting reflection), что вина лежит не на природе, не на народе, а на языке и на времени. Избыточность этих последних, а вовсе не авторский выбор, ответственна за уравнение между черным и белым, которое управляется с расовой поляризацией, доставшейся в удел поэту, успешнее, чем все его критики с их декларируемой непредвзятостью.

Пропусту говоря, вместо редуктивного расового самоутверждения, которое наверняка пришлось бы по сердцу и его недругам и его защитникам, Уолкотт выбирает иное, отождествляя себя с той

«бестелесной гласной» языка, которая содержится в обеих частях его уравнения. Мудрость этого выбора, опять-таки, не столько его личная, сколько мудрость языка, а вернее, мудрость письма: черного и белого. Он — просто перо, сознающее свое движение, это самосознание и сообщает красноречию его строк графическую четкость

Virgin and ape, maid and malevolent Moor,
 their immortal coupling still halves our world.
 He is your sacrificial beast, bellowing, goaded,
 a black bull snarled in ribbons of its blood.
 And yet, whatever fury girded
 on that saffron-sunset turban, moon-shaped sword
 was not his racial, panther-black revenge
 pulsing her chamber with raw musk, its sweat,
 but horror of the moon's change,
 of the corruption of an absolute,
 like a white fruit
 pulped ripe by fondling but doubly sweet.

(from «Goats and Monkeys»)

Дева и обезьяна, невинная и недобрый Мавр,
 их бессмертное соединение до сих пор
 располювинивает наш мир.
 Он – ваш жертвенный зверь, ревуший, исколотый
 стрекалом,
 запутавшийся в лентах своей крови.
 И все же, какой бы яростью ни облекался
 этот закатно-шафрановый тюрбан
 и полумесяц сабли,
 то не расовая, черней пантеры, месть
 исходила в ее спальне резким мускусом и потом,
 но ужас перед новой лунной фазой
 перед разложением абсолюта,
 как белого плода,
 размякшего от ласк, но ставшего вдвое слаще.

(Из «Козлов и обезьян»)

Вот что значит «основательное колониальное образование», вот смысл «англичанина во мне». С таким же правом Волкотт мог бы настаивать на своих греческих, латинских, итальянских, немецких, русских, французских корнях — благодаря Гомеру, Лукрецию, Овидию, Данте, Рильке, Мачадо, Лорке,

Неруде, Ахматовой, Мандельштаму, Пастернаку, Бодлеру, Валери, Аполлинеру. Это не влияния — это клетки его крови, в наименьшей степени, чем Шекспир или Эдвард Томас, ибо поэзия есть квинтэссенция мировой культуры. И если мировая культура более осязаема среди захиревших от мочи деревьев, между которыми «глинистая тропинка вьется, как убегающая змея», — да здравствует глинистая тропинка.

Как здравствует лирический герой Уолкотта. Единственный страж цивилизации, истружлившейся в центре, он стоит на этой глинистой тропинке, наблюдая, как «плещет рыба, и от нее расходятся круги, обручая широкую бухту», а над ней «облака завиваются по краям, как сгоревшая бумага», и «телефонные провода поют от столба до столба, пародируя перспективу». Остротой зрения этот поэт напоминает Джозефа Бэнкса, с той лишь разницей, что, направив взгляд на растение, «закованное в собственную росу», или на предмет, он достигает того, что не под силу натуралисту: он их одушевляет. А страна нуждается в этом — ничуть не меньше, чем поэт, если он хочет в ней выжить. Так или иначе, страна в долгу не остается, и отсюда строки в таком роде:

Slowly the water rat takes up its reed pen
and scribbles leisurely, the egret
on the mud tablet stamps its hieroglyph...

Медленно водяная крыса берет тростниковое перо
и лениво пишет, белая цапля
печатает на грязевой табличке свой иероглиф...

Это — больше, чем наименование вещей в Саду — к тому же это происходит чуть-чуть позже. Поэзия Уолкотта — адамическая в том смысле, что и он и его мир уже покинули Рай: он — отведав от плода познания, его мир — милостью политической истории.

«О, славный третий мир!» — восклицает он в другом месте, и в восклицании этом — нечто гораз-

до большее, чем просто боль и досада. Это комментарий языка к отказу нервов и воображения в масштабах отнюдь не чисто местных, семантический отклик на бессмысленную и обильную реальность, эпическую в своем убожестве. Брошенные, заросшие травой взлетные полосы, обветшалые особняки отставных чиновников, хижины, крытые гофрированным железом, однотрубные каботажные суда, кашляющие, как «реликты из Конрада», четырехколесные трупы, сбежавшие с автомобильных кладбищ и бряцающие костями среди кооперативных пирамид, беспомощные или продажные политиканы, и дорвавшиеся до винтовки пострелята, с революционной дребеденью на устах спешащие им на смену, «акулы с отутюженными плавниками, / улыбкой бритвенной лопающие мелюзгу», — страна, «где голову ломаешь, пока отыщешь книгу», где, включив радио, можно услышать, как капитан туристического судна требует, чтобы на острове, разоренном ураганом, немедленно и во что бы то ни стало возобновил работу беспопытный магазин, где «бедные по-прежнему бедны, к чьему бы заду ни примкнули», где, подытоживая долю доставшуюся стране, говорят: «Мы были в цепях, но цепи нас объединяли, / а нынче, кто имеет — хорошо ему, а кто чахнет — чахнет», и где «за ними освещенные кострами мангровые болота, / ибисы тренируются для почтовых марок».

Принятое или отвергаемое, колониальное наследие по-прежнему действует гипнотизирующе на островах Вест-Индии. Уолкотт не стремится разрушить его чары, погрузившись «в невнятицу ностальгии» по несуществующему прошлому, или же оборудовав себе нишу в культуре отбывших хозяев (в которой он все равно не поместится, хотя бы из-за масштаба своего таланта). Он действует, исходя из убеждения, что язык больше своих хозяев и своих слуг, что поэзия, будучи высшей формой его жизни, является поэтому инструментом самосовершенствования.

вания и для тех и для других; т.е., что она есть способ обрести себя вне ограничений класса, расы или эго. Это — обыкновенный здравый смысл; вместе с тем это наиболее разумная программа социальных перемен. С другой стороны, поэзия — самое демократическое искусство — она всегда начинается с нуля. В каком-то смысле поэт действительно подобен птице, чирикающей независимо от того, на какую ветку она села, — в надежде, что слушатели найдутся, пусть это всего-навсего листья.

Об этих «листьях» — жизнях, — безмолвных или шелестящих, пожухлых или неподвижных, об их бессилии и поражении Уолкотт знает достаточно для того, чтобы заставить вас отвести взгляд от страницы с такими словами:

Sad is the felon's love for the scratched wall,
beautiful the exhaustion of old towels,
and the patience of dented saucepans
seems mortally comic...

Печальна любовь преступника к исцарапанной
стене,
прекрасно изнеможение старых полотенец,
И терпенье помятых кастрюль
кажется смертельно смешным...

Вы возобновляете чтение только для того чтобы увидеть:

...I know how profound is the folding of
a napkin
by a woman whose hair will go white...

...Я знаю, как глубоко складывание
салфетки
женщиной, чьи волосы станут седыми...

При всей его угнетающей точности это знание не окрашено модернистским отчаянием (за которым нередко скрывается лишь нетвердое чувство собственного превосходства) и выражено тоном столь же сдержанным, сколь и его источник. От ис-

терической пронзительности стихи Уолкотта спасает его вера в то, что

...time that makes us objects, multiplies
our natural loneliness...

...время, которое делает нас предметами, умножает
наше природное одиночество...

что приводит к следующей «ереси»:

...God's loneliness moves in His smallest
creatures.

...одиночество Бога живо в Его самых малых
созданиях.

Никакой «лист», ни здесь, ни в тропиках, не рад
будет услышать подобное — вот почему они так ред-
ко аплодируют песням этой птицы. И еще более глу-
хое молчание будет ответом на следующее:

All of the epics are blown away with leaves,
blown with careful calculations on brown paper,
these were the only epics: the leaves...

Все эпопеи облетают с листьями,
наброшенные с тщательным расчетом на бурю
только они и были эпопеями: листья...
бумагу

Отсутствие отклика губило разных поэтов, и
разными способами, но конечный результат был
один: бесславное равновесие — или тавтология —
причины и следствия: молчание. Принять более, чем
подобающую в его случае, трагическую позу Уолкот-
ту мешает не честолюбие, а смирение, переплетаю-
щее его с этими «листьями» в одну тугую книгу: «но
кто я такой... под ногами тысяч, / мчащихся к восклицанию их
единственного имени, / Sauteurs¹!..»

Уолкотт — не традиционалист и не модернист.
Ни один из наличных «измов» и соответствующих

¹ Саранча (*фр.*).

«истов» для его характеристики не подходит. Он не принадлежит ни к какой «школе», стае — да их и не так много в Карибском бассейне, если не считать рыбьих. Есть искушение назвать его метафизическим реалистом, но реализм по определению метафизичен — и наоборот. Вдобавок это попахивало бы прозой. В нем можно найти и натурализм, и экспрессионизм, и сюрреализм, и имажизм, и герметизм, и исповедальность, что угодно. Он просто поглотил, как кит поглощает планктон или кисть — палитру, все стилистические наречия, какие мог предложить Север: теперь он сам большой.

Метрическое и жанровое разнообразие его завидно. В общем же он тяготеет к лирическому монологу и к повествованию. И это, и стремление писать циклами, и пьесы в стихах свидетельствуют об эпических наклонностях поэта — и пора, наверно, так его и читать.

Скоро уже сорок лет, как его пульсирующие строки неудержимо накатываются на английский язык подобно приливным волнам и намывают архипелаг стихотворений, без которого карта современной литературы сливалась бы с обоями. Он дает нам больше, чем себя или «мир»; он дает нам ощущение бесконечности, воплощенной в языке, равно как и в океане, всегда присутствующем в его стихах: и фоном, и передним планом, и как тема, и как метр.

Иначе говоря, его стихотворения представляют сплав двух вариантов бесконечности: языка и океана. Следует помнить, что общим родителем обеих стихий является время. Если теория эволюции, в особенности та часть ее, согласно которой мы все вышли из моря, еще не дает течи, то и тематически и стилистически поэзия Дерека Уолкотта представляет собой пример наивысшего и наиболее логичного развития вида. Определенно ему посчастливилось родиться на этой окраине, на этом перекрестке английского языка и Атлантического океана: оба

набегают сюда волнами, чтобы затем откатиться. Тот же характер движения — на берег и назад к горизонту — выдерживается в строках Уолкотта, в его мыслях, жизни.

Откройте его книгу и увидите: «серая, железная гавань / открылась на ржавом шарнире чайки», услышите, как: «дребезжит небесное окно, / будто вдруг врубили обратную передачу», учтите, что « в конце предложения начнется дождь. / На краю дожда — парус». Это Вест-Индия, это край, который по исторической наивности принял однажды фонарь каравеллы за свет в конце тоннеля и дорого заплатил за ошибку: то осветился вход в тоннель. Такого рода ошибки случаются часто, как с архипелагами, так и с отдельными людьми. Если тем не менее мы должны обозначить этот случай как вест-индский и назвать область Вест-Индией, сделаем так, но поясним, что имеем в виду страну, которую открыл Колумб, колонизировали британцы и обессмертил Уолкотт. Добавим также, что для придания краю статуса лирической реальности требуется больше щедрости и больше воображения, чем для открытия или эксплуатации чего-то, что было сотворено ранее.

1983

Перевод с английского В. Гольшиева



Марк Стрэнд

Трудное дело — представлять Марка Стрэнда, потому что это требует отстранения от того, что я очень люблю, чему я обязан многими мгновениями почти физического счастья — или его душевным эквивалентом. Я говорю о его стихах, равно как и о его прозе, — но в первую очередь о стихах.

Человек в конечном счете есть то, что он любит. Однако чувствуешь себя загнанным в угол, когда просят объяснить, почему мы любим кого-то и за что. Для того чтобы объяснить это — что равносильно неизбежному объяснению себя самого, — мы должны попытаться любить предмет нашей привязанности немного меньше. Не думаю, что я способен на такой подвиг объективности, я даже не стану пробовать. Короче говоря, я пристрастен к стихам Марка Стрэнда, и, судя по тому, как этот автор эволюционирует, я рассчитываю остаться пристрастным до конца моих дней.

Мой роман со стихами мистера Стрэнда восходит к концу шестидесятых или началу семидесятых годов, когда антология современной американской поэзии — толстенная книга в мягкой обложке (под редакцией среди прочих, кажется, самого Марка Стрэнда) опустилась однажды на мои колени. Это

Текст выступления И. Бродского на вечере двух поэтов — Марка Стрэнда и Говарда Мосса. Вечер состоялся в Нью-Йорке, в музее Гуггенхайма, 4 ноября 1986 года.

было в России. Если мне не изменяет память, подборка Стрэнда в этой антологии включала одно из лучших стихотворений, написанных в послевоенную эпоху: его «Как оно есть» с потрясающим эпиграфом из Уоллеса Стивенса, который я не могу не привести здесь:

Мир уродлив,
и люди грустны.

С
Иосиф Бродский

Меня сразу же поразила своеобразная сдержанность при описании довольно мрачных (как в данном стихотворении) сторон человеческого существования. Равно как и естественное дыхание и изящество дикции стиха. Для меня сразу стало несомненным, что я имею дело с поэтом, который не выставляет силу напоказ, как раз наоборот, он из тех, кто демонстрирует что-то вроде дряблых мышц, кто дает вам почувствовать себя непринужденно, а не навязывает вам себя.

Это впечатление остается со мной восемнадцать лет, и даже сейчас я не вижу причин для его изменения. В техническом смысле Стрэнд очень мягкий поэт: он никогда не выкручивает вам руки, никогда не загоняет вас в стихотворение. Нет, его начальные строки обычно приглашают вовнутрь с мягкой, слегка элегической, увлекающей интонацией, и какое-то время вы чувствуете себя почти уютно на поверхности его матово-серых набегающих строк, пока не поймете, и не вдруг, толчком, но скорее постепенно, повинуясь праздному любопытству — так иногда выглядываешь из окна небоскреба или за борт лодки, — сколько футов под вами и как далеко вы от берега. Более того, вы находите эту глубину, равно как и невозможность возвращения, гипнотической.

Но отставим его стратегию. Марк Стрэнд главным образом поэт бесконечности, не подобий; сути и сущности вещей, а не их назначений. Никто не

может воссоздать отсутствий, безмолвий, пустот лучше, чем этот поэт, в чьих строчках вы не слышите сожаления, но скорее уважение к мелочам, которые окружают и часто поглощают нас. Обычно стихотворение Стрэнда — перефразируя Роберта Фроста — начинается с узнавания, но выстраивается в размышление — размышление о бесконечности, явленной в сером свете неба, в изломе далекой волны, в упущенной возможности, в мгновении нерешительности. Я часто думал, что, если бы Роберт Музиль писал стихи, они бы звучали как стихи Марка Стрэнда, с той разницей, что, когда Марк Стрэнд пишет прозу, она звучит совсем не как у Музиля, но скорее как нечто среднее между Овидием и Борхесом.

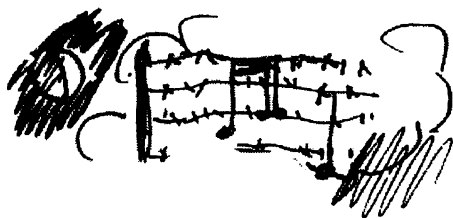
Но прежде чем мы перейдем к его прозе, которой я бесконечно восхищаюсь и восприятие которой в нашей прессе нахожу совершенно идиотским, мне хотелось бы убедить вас прислушаться к Марку Стрэнду очень внимательно, не потому, что его стихи трудны (то есть герметичны или темны) — они не таковы, — но потому, что они развиваются по логике сна, которая требует несколько повышенной степени внимания. Очень часто его строфы напоминают замедленные кадры фильма, увиденного во сне, где реальность отбирается исходя скорее из ее отрывочности, а не из механической связности. Очень часто они создают ощущение, что автору удалось протащить камеру в свой сон. Читатель более дерзкий, чем я, сказал бы о сюрреалистической технике Стрэнда; я же думаю о нем как о реалисте, детективе, который следит за собой, докапываясь до источника своего беспокойства.

Я также надеюсь, что он прочтет сегодня что-нибудь из своей прозы или из стихотворений в прозе. При этом определении невольно морщиться, и справедливо. В случае Стрэнда, однако, мы сталкиваемся с неподдельным, таким же неподдельным, как в случае Збигнева Херберга или Макса Жакоба, хотя

я сильно сомневаюсь, что они были его вдохновителями. Ибо, тогда как эти два европейца резали, говоря условно, свои замечательные камни абсурда, стихотворения в прозе Стрэнда — или, скорее, стихи, выглядящие прозой, — распускаются с ума сводящим великолепием чисто лирического красноречия. Эти отрывки — замечательные, безумные, необузданные речи, монологи, чья главная движущая сила — чистая энергия языка, прорывающаяся сквозь клише, бюрократизмы, психоаналитическую болтовню, литературное жеманство, научный жаргон — что угодно, — за грань абсурда, за грань здравого смысла, к радости читателя.

Если бы такое письмо пришло из Старого Света, оно стало бы повальным увлечением у нас на острове. Но оно приходит из Солт-Лейк-Сити, штат Юта, и, выражая благодарность земле мормонов, давшей приют этому автору, нам следовало бы, положила руку на сердце, несколько устыдиться того, что ему так и не нашлось места среди нас.

Перевод с английского Е. Касаткиной



«С миром державным...»

Предмет любви всегда является предметом бессознательного анализа, и только в этом смысле нижеследующее, возможно, имеет право на существование. Нижеследующее не претендует на какой-либо иной статус, кроме именно бессознательного анализа или — лучше — интуитивного синтеза. Нижеследующее суть ряд довольно бессвязных мыслей, проносящихся в голове при чтении вашим покорным стихотворения Осипа Мандельштама «С миром державным...».

Для начала давайте освежим в памяти текст стихотворения:

С миром державным я был лишь ребячески
связан,
Устриц боялся и на гвардейцев глядел
исподлобья,
И ни крупницей души я ему не обязан,
Как я ни мучал себя по чужому подобию.

С важностью глупой, насупившись, в митре
бобровой,
Я не стоял под египетским портиком банка,
И над лимонной Невою под хруст
сторублевый
Мне никогда, никогда не плясала цыганка.

Текст печатается по изданию: Mandelstam Centenary Conference. Materials from the Mandelstam Centenary Conference, School of Slavonic and East European Studies. London. 1991. Hermitage Publishers, Tenafly, 1994.

Чуя грядущие казни, от рева событий
мятежных
Я убежал к nereидам на Черное море,
И от красавиц тогдашних — от тех
европеянок нежных,
Сколько я принял смущенья, насады и горя!

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному
праву?
Он от пожаров еще и морозов наглет,
Самолюбивый, проклятый, пустой,
моложавый.

Не потому ль, что я видел на детской
картинке
Леди Годиву с распущенной рыжею гривой,
Я повторяю еще про себя, под сурдинку:
«Леди Годива, прощай... Я не помню, Годива...»

Стихотворение это написано в 1931 году. Для творчества О.М. и, таким образом, для русской поэзии год этот — подлинно *annus mirabilis*¹. В чисто физическом смысле, в смысле конкретных общественно-политических обстоятельств в стране, как все вы знаете, время это довольно скверное. Это время затвердевания нового общественного порядка в подлинно государственную систему, время устервления бюрократической машины, энтузиазма масс — по крайней мере городских, имеющих возможности его демонстрировать; время адаптации для тех, кто энтузиазма этого не разделяет, к новым обстоятельствам.

В сильной степени «С миром державным...» продиктовано этой атмосферой. Объяснять произведение искусства историческим контекстом, стихотворение тем более, вообще говоря, бессмысленно. Бытие определяет сознание любого человека, поэта в том числе, только до того момента, когда сознание сформировывается. Впоследствии именно сформировавшееся сознание начинает определять бытие, поэта — в особенности. Мало что иллю-

¹ Год, достойный удивления (*лат.*).

стрирует эту истину более детально, чем данное стихотворение. И если я, тем не менее, упоминаю исторический контекст, то чтоб начать на знакомой ноте. В нашем случае интересно не то, что бытие диктует, но кому оно диктует.

Первые восемь строк стихотворения звучат как заполнение анкеты, как ответ на вопрос о происхождении. Анкета, естественно, заполняется на предмет подтверждения права на существование в новом мире, точнее — в новом обществе. Заполняющий как бы стремится заверить некоего начальника отдела кадров если не в своей лояльности по отношению к новому режиму, то в значительной своей причастности к старому.

«С миром державным я был лишь ребячески связан» являет собой ссылку на то, что автор рожден был в девяносто первом — и, таким образом, в октябре 1917 г. ему было *всего лишь* 26 лет. Смысл этого сообщения раскрывается впоследствии в концовке «Стихов о неизвестном солдате»: «Я рожден.../ ...в девяносто одном/ Ненадежном году — и столетья/ Окружают меня огнем». Но об этом, возможно, ниже. Заметим только, что последующая ремарка «ненадежном» указывает на то, что поэт раздумывал о качестве года, в котором ему довелось родиться. Потому, что он родился в этом году, мы сегодня и сидим здесь, сто лет спустя, и потому, что в 1931-м, когда было написано «С миром державным», автору было сорок, он, с высоты этих сорока, смотрит на свои двадцать шесть, в течение которых он был связан с миром державным.

«Ребячески» — ключевое слово для понимания как этой строфы, так и чрезвычайно многого в мандельштамовской поэтике. Буквальная функция этого эпитета здесь, в анкете, в снятии с себя вины за случайность судьбы, ибо, по определению, оценка может быть произведена только тем, кто обладает иным качеством. «Ребячески» сказано «взрослым», ибо это

«взрослый» заполняет анкету. В перспективе сорока лет жизни первые двадцать шесть ее видятся автору периодом невинности, несмышлености, если угодно. «Взрослый» посредством этого эпитета как бы настаивает, чтоб его считали именно взрослым, *вросшим* уже в новую социальную реальность, снимающим с себя ответственность не только за классовую чуждость, связанную с фактом рождения, т.е. не являющуюся актом — фактом — его личной воли, но и за самый «державный мир», оказывающийся категорией детства, наивной формой самосознания.

Гекзаметрическая цезура, следующая сразу же за «державным», предполагает величественность развития этого представления во второй половине строки, на деле оборачивающейся антитезой величественности. Более того, басовая нота в тяжелом «державном» оказывается по прочтении «ребячески» практически фальцетом. Звонкие, пронзительно личные гласные второй половины строки как бы разоблачают глуховатые, могущественные гласные первой. Анкета заполняется не столько даже дидактически, сколько эвфонически; и в принципе одной только первой строки было бы уже достаточно: чисто эвфонически задача уже выполнена.

Но решающая — для строки, для стихотворения, для мандельштамовской поэтики в целом — роль эпитета «ребячески» заключается все-таки в его дидактической функции. Не хочется заниматься статистикой, скажу наугад: в девяноста случаях из ста лиризм стихотворений Мандельштама обязан введению автором в стихотворную ткань материала, связанного с детским мироощущением, будь то образ или — чаще — интонация. Это начинается с «таким единым и таким моим» и кончается с «я рожден в ночь с второго на третье». Я не в состоянии доказывать это не только потому, что данный тезис не нуждается в доказательствах, но потому прежде всего, что изобилие примеров исключает — в пределах

нашей конференции по крайней мере — их перечисление. Добавлю только, что примером этого мироощущения является интонация отрицания (эхо, если угодно, детского, внешне капризного, но по своей интенсивности превосходящего любое выражение притягательности — «не хочу!») и перечислять стихотворения О. М., начинающиеся с этой ноты, с антитезы, с «не» и с «нет», нет нужды.

«С миром державным я был лишь ребячески связан» — еще один пример этой антитезы. Функциональность ее в данной анкете очевидна, но это именно она, чистота и подлинность отрицания, в итоге переворачивает стихотворение, вернее — его первоначальную задачу, вверх дном. На протяжении первых восьми строк, однако, она выполняет поставленную автором перед собой — или историей перед автором — задачу довольно успешно.

«Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья» — не забудем, что это 1931 год. Речь идет о Петербурге — или Павловске — конца прошлого, начала этого века. «Устриц боялся» — во-первых, никаких устриц (тем более гвардейцев) нет и в памяти; нет, однако, и сожаления по поводу их отсутствия. Выбор детали здесь диктуется чисто физиологической неприязнью (естественной у ребенка, тем более из еврейской семьи) и недостижимостью — опять-таки чисто физической (для того же ребенка, из той же семьи) — облика и статуса гвардейца: взгляд исподлобья — взгляд снизу вверх. Неприязнь эта и недостижимость — абсолютные подлинные, и потому-то поэт и включает устриц в свою анкету, несмотря на их фривольность. В свою очередь фривольность эта — ребяческая, если не младенческая — соответствует декларации связанности с «державным» миром лишь в нежном возрасте, т.е. несвязанности в зрелом.

Третья строка — «И ни крупницей души я ему не обязан» — возглас именно зрелости, взрослости;

возглас сознания, не определяемого бытием и, судя по «Как я ни мучал себя по чужому подобию», никогда им не определявшегося. И тем не менее в «Как я ни мучал себя» доминирует тот же тембр: мальчика, подростка в лучшем случае, из той же семьи, затерянного в безупречной классицистической перспективе петербургской улицы, с головой, гудящей от русских ямбов, и с растущим подростковым сознанием отрешенности, несовместимости — хотя, вообще-то говоря, «по чужому подобию» обязано своей твердостью взрослости, умозаключению о своем «я», сделанному задним числом.

С важностью глупой, насупившись, в митре
бобровой,
 Я не стоял под египетским портиком банка,
 И над лимонной Невою под хруст сторублевый
 Мне никогда, никогда не плясала цыганка.

В этой строфе — действительно звучащей как подробный, развернутый ответ на вопросы о классовой принадлежности: «к купеческому сословию не принадлежал» — замечательно угадывается сама топография города — дело происходит где-то между Большой Морской и Дворцовой набережной. «С важностью глупой, насупившись» — тут наш поэт немало перебарщивает в карикатуре — помесь фотомонтажа à la Джон Гартфилд и «Окон Роста», — от более чем умственных соблазнов которой он вырывается к «митре бобровой» молодого тенишевского остроумца, замечательно сочетая эту митру с *sgî dernier*¹ петербургской архитектуры конца века — египетским портиком (что есть тоже, заметим в скобках, изрядный оксюморон). «И над лимонной Невою» пересекает два моста, и мы уже где-то на Островах, ибо трудно представить себе цыганку пляшущей — даже за сторублевую — тут же на набережной: городовому это бы не понравилось.

¹ Последним криком (моды) (*фр.*).

«Лимонная», скорее всего, восходит к устрицам, к изящной жизни; но и без этого зимний закат может придать этот колер речной поверхности в городе, где происходит действие и где эффект этот зафиксирован всеми мир-искусниками до единого. «И» связывает, разумеется, нувориша и его развлечения под «хруст сторублевый», но связь эта не только буквальная, кинематографическая, ибо хруст сторублевый — замечательный отдельный кадр; «и» выступает тут еще и в своем качестве усилительного союза. Мы должны иметь в виду, однако, что имеющее место усиление — не только дидактическое, осуждающее (довольно стандартная этическая оценка и в самом деле унижительной сцены: купец гуляет), но — в масштабе стихотворения — еще и интонационное.

К восьмой строке всякое почти стихотворение с повторяющейся строфической строкой набирает центробежную силу, ищущую разрешения в лирическом или в чисто дидактическом взрыве. Помимо социального комментария, в строке «Мне никогда, никогда не плясала цыганка», с ее замечательным визуальным контрастом чрезвычайно важной для нас здесь пляшущей черноволосой фигуры на фоне статичной лимонного цвета зимней реки, в стихотворении возникает тема, говоря мягко, противоположного пола, которая — предваряемая срывающимся на фальцет «никогда-никогда» — и решает в конечном счете судьбу стихотворения. Интонация отрицания как бы перевыполняет норму (требуемую) и перехлестывает параметры информации, приближаясь к исповеди. Цель забывается, остается только динамика самих средств. Средства обретают свободу и сами находят подлинную цель стихотворения.

«Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных/ Я убежал к nereидам на Черное море...» — тот самый лирический и дидактический взрыв. «Чуя грядущие казни...» — это уже дикция, в новом социуме

неприемлемая, выдающая автора с головой, а также — полное им забвение существующей опасности, продиктованное прежде всего средствами, которыми он пользуется. До известной степени это, конечно, еще ответ на вопрос «Где вы были в 1917 году?», но ответ действительно младенческий, безответственный, сознательно фривольный, произнесенный почти гимназистом: «Я убежал к nereидам на Черное море». (И то сказать: ему было тогда всего лишь 26 лет — для себя сорокалетнего он тогда — в 17-м — мальчишка.)

На деле же — признание это и есть то, ради чего и написано все стихотворение.

Написано оно ради этой третьей и ради последней строфы: ради воспоминания. Воспоминание всегда почти содержит элемент самооправдания: в данном случае механизм самооправдания просто приводит память в действие. Воспоминание всегда почти элегия: ключ его, грубо говоря, минорен; ибо тема его и повод к нему — утрата. Распространенность этого ключа, т.е. жанра элегии в изящной словесности, объясняется тем, что и воспоминание, и стихотворение суть формы реорганизации времени: психологически и ритмически.

«С миром державным...» — стихотворение явно ретроспективное, но этим дело не ограничивается. Предметом воспоминания в нем, помимо героини стихотворения, точнее — помимо определенных черт ее облика, является прежде всего другое стихотворение: того же автора и с тем же адресатом. Стихотворение это — «Золотистого меда струя из бутылки текла...», написанное О. М. в 1917 году в Крыму в альбом Веры Судейкиной, впоследствии — Веры Стравинской. Однако, прежде чем мы обратимся к нему, я хотел бы покончить с третьей строфой «С миром державным...».

Фривольность «нереид», усугубляемая скоростью, с которой они возникают тотчас после «гря-

дущих казней» и «рева событий мятежных», обязана своим впечатлением фривольности простодушно-лапидарному по своему лексическому качеству «убежал». На деле это вовсе не фривольность, но сознательно употребленное обозначение купальщиц, долженствующее вызвать ассоциацию с греческой мифологией, ибо речь идет о традиционном для русской поэтической культуры толковании Крыма как единственного — помимо кавказского побережья, Колхиды, — доступного для нас приближения к античности. Выбор «нерейд» продиктован тем простым обстоятельством, что наиболее прямой ход в том же направлении — т.е. именование Крыма Тавридой — поэт в данном случае себе позволить не мог, хотя бы потому, что он сделал это уже 14 лет назад.

И наконец, мы приближаемся к двум наиболее замечательным в этом стихотворении строчкам, вызвавшим столь разнообразное толкование у столь многих комментаторов: «И от красавиц тогдашних — от тех европейнок нежных, / Сколько я принял смущенья, насады и горя!» Вера Судейкина — одна из тех тогдашних красавиц, с которыми прошедшие до написания этого стихотворения годы обошлись по-разному, кончившись для многих из них, в частности для Веры Судейкиной, впоследствии Стравинской, — эмиграцией, перемещением в Европу. «Европейнки нежные» означает «европейнок» не тогдашних, но нынешних: к моменту написания стихотворения пребывающих в Европе. Риторический вопрос об «этом городе», довлеющем и поныне, заставляет предположить, что те, кого поэт имеет в виду, были дамами именно петербургскими, и именно их присутствием объяснялась и оправдывалась привязанность к — и душевная зависимость автора от — этого города. Но мы забегаем вперед.

Множественное число в отношении «нерейд», употребляемое Мандельштамом, выполняет задачу

сознательной, в лучшем случае бессознательной, дезориентации читателя не столько анкеты, сколько стихотворения. В глазах этого читателя множественность нерид, множественность тогдашних (и не будем упускать из виду элемент снисходительности и резиныции, присутствующих в этом эпитете и долженствующих примирить недреманное око такого читателя с последующей оценкой) красавиц приемлее, нежели единственная красавица — пусть и тогдашняя. Забегая опять-таки весьма и весьма вперед, добавлю, что и размытость концовки стихотворения, вполне возможно, продиктована той же заботой о том же недреманном оке, под надзором которого поэту существовать — в этом ли социуме, в частных ли обстоятельствах.

От множественности этой, конечно, стихотворение только выигрывает; выигрывает и вспоминаемый мир — не столько серебряный, сколько — индивидуально для автора — золотой век. Точнее: не столько выигрывают они, сколько проигрывает настоящее, опрокидывая первоначальный замысел примирения с новой действительностью и адаптации к ней, начинающийся всегда с забвения и с отречения от прошлого. «Сколько я принял смущенья, насады и горя!» — одна только многократность упоминаемых переживаний превращает прошлое в эпоху куда более интенсивной душевной деятельности, нежели настоящее.

Все это, впрочем, очевидно; и всему этому место в скобках. Даже тому, что по своему лексическому удельному весу «смущенье» превосходит остальные определения в данном контексте и поэтому занимает первое место в их списке. За скобки хотелось бы вынести — пусть ненадолго, — что смущенью присуща определенная единственность, одноразовость — большая, во всяком случае, чем насаде и горю. За скобками мы и оказываемся, рассматривая «С миром державным...» как постскрипtum к напи-

санному в альбом Вере Судейкиной в 1917 году «Золотистого меда струя из бутылки текла...».

Два эти стихотворения роднит очень многое. Начать хотя бы с того, что пятистопный дактиль первого и пятистопный же анапест второго по сути являются нашим доморощенным вариантом рифмованного гекзаметра, о чем свидетельствует их массивная цезура. Мне и вообще представляется, что тяготение Мандельштама к гекзаметру заслуживает отдельного разговора, если не исследования. Всякий почти раз, когда речь заходит об античности или о трагедийности ситуации или ощущения, Мандельштам переходит на тяжело цезурированный стих с отчетливым гекзаметрическим эхом. Таковы для примера «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...», «Есть иволги в лесах...» или стихи памяти Андрея Белого. Механизм этого тяготения к гекзаметру — или гекзаметра к этому поэту — разнообразен; с уверенностью можно сказать только одно: что он не гомеровский, не повествовательный. С не меньшей уверенностью можно сказать, что по крайней мере в случае с «Золотистого меда...» механизм этот вполне постижим.

Мандельштам прибегает к гекзаметрическому стиху в «Золотистого меда...» прежде всего для того, чтобы растянуть время. В первой строфе хозяйка успевает не только сделать довольно растянутое замечание по поводу жизни в Тавриде, но и самое замечание растягивает время своим содержанием: «мы совсем не скучаем...» После этого в строфе остается еще достаточно медленности, чтобы запечатлеть поворот ее головы.

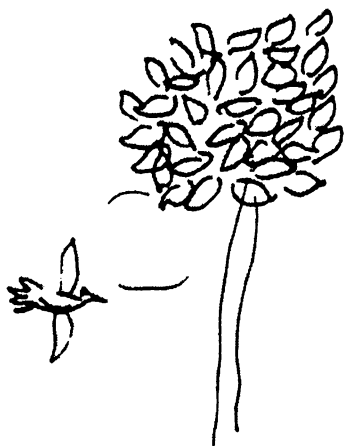
Об этом «И через плечо поглядела» следует сказать особо. Вера Судейкина была женщиной поразительных внешних качеств, одна из первых «звезд» тогда только нарождавшегося русского кинематографа. Опять-таки забегая сильно вперед, за-

мечу, что эпитет «тогдашней красавицы» к ней никак не применим, ибо в глубокой старости, когда мне довелось с ней столкнуться, выглядела она ошеломляюще. Вместе с автографом «Золотистого меда...», находящимся до сих пор в ее альбоме, она показала мне также свою фотографию 1914 года, где она снята именно вполоборота, глядящей через плечо. Одной этой фотографии было бы достаточно, чтобы написать «Золотистого меда...», но поэт бывал частым гостем в доме Судейкиных в Коктебеле («Время было очень голодное, — рассказывала Вера Стравинская, — и я его подкармливала, как могла, — тощ, в застегнутом плаще, наг, брюки поверх голого тела, эпизод с котлетой») и, судя по строчке о nereидax и по последней строфе «С миром державным...» о Леди Годиве с распущенной рыжею гривой, проскакавшей обнаженной, согласно легенде, через весь город, видел ее во время купанья в море.

На фотографии, вполоборота, через обнаженное плечо на вас и мимо вас глядит женщина с распущенными каштановыми, с оттенком бронзы, волосами, которым суждено было стать сначала золотым руном, потом распущенной рыжею гривой. Более того, я думаю, что «курчавые всадники», бьющиеся в «кудрявом порядке», — это замечательное описание виноградной лозы, вызывающее в сознании итальянскую живопись раннего Ренессанса, равно как и самая первая строка о золотистом меде, в подсознательном своем варианте, — были бронзовыми прядями Веры Судейкиной. То же самое можно сказать о пряже, которую ткет тишина в белом доме, то же самое можно добавить о Пенелопе, распускающей на ночь то, что ей удалось соткать днем. В конечном счете все стихотворение превращается в портрет «любимой всеми жены», поджидающей мужа в доме с опущенными, как ресницы, тяжелыми шторами. «Золотых десятин благородные ржавые грядки» — часть того же портрета.

Неудивительно, что черноволосый силуэт пляшущей цыганки на фоне лимонного цвета реки вызвал в памяти «золотое руно». Или это произошло в результате повторенного дважды «никогда, никогда»? Или само это «никогда, никогда» вызвало в памяти «Золотое руно, где же ты, золотое руно»? Печаль, звучащая там и там, соразмерна по силе. «Леди Годива, прощай... Я не помню, Годива...», впрочем, еще сильнее по своей обреченности, а учитывая отказ от памяти и реальную судьбу адресата в англоязычной среде, по своему почти пророческому качеству.

Иными словами, за четырнадцать лет, с помощью социальных преобразований, остановившееся прекрасное мгновение становится утраченным, гекзаметрический пятистопник анапеста превращается в гекзаметрический пятистопник дактиля, любимая всеми жена — в леди, золотой век в Тавриде — в трагедию отказа от запретных воспоминаний. Только стихотворение может себе позволить вспомнить стихотворение. Все это немного напоминает историю со второй частью гётевского *Фауста* — включая и наше с вами мероприятие, происходящее для поэта и его героини на том свете.



Примечание к комментарию

То, что я вам собираюсь изложить, вернее, прочесть, носит крайне субъективный характер, ни на какие объективные данные не опирается и, видимо, многих из вас поразит отсутствием знакомства с наиболее очевидным материалом, то есть перепиской и т.д. Это исключительно умозаключения на основании двух стихотворений, в которых я увидел определенное сходство.

В комментарии, сопровождающем в 1-м томе «Избранного» Бориса Пастернака написанное им в 1949 году стихотворение «Магдалина», говорится среди всего прочего следующее:

«Форма обращения Магдалины к Христу использована была в стихотворении Р.М. Рильке “Пьета” из книги “Новые стихотворения”, 1907 г. Пастернаку также был знаком цикл стихов Цветаевой под названием “Магдалина”, представляющих собою диалог... Пастернак, трактуя тот же сюжет, освобождает его от эротики»¹.

Судя по информации на титульном листе издания, комментарий подготовлен сыном поэта Е.Б. Пастернаком и его женой Е.В. Пастернак. Ины-

¹ Пастернак Б. Л. Избранное: В 2-х т. Т. 1 / Составление, подготовка текста и комментарии Е.В. Пастернак и Е.Б. Пастернака. М.: Художественная литература, 1985. С. 604. (прим. авт.)

Эссе представляет собой доклад, прочитанный И. Бродским в 1992 г. на конференции, организованной к столетию Марины Цветаевой в городе Амхерст (США, штат Массачусетс).

ми словами, комментарий этот — дело семейное, домашнее, с присущей всякому подобному рукоделю тенденцией представить великого родственника в наиболее выгодном для него свете.

Поэтому от процитированного комментария легко отмахнуться, выделив из него только сугубо фактическую сторону, а именно знакомство Пастернака с упомянутыми произведениями Рильке и Цветаевой, и списать замечание авторов об освобождении сюжета от эротики на их повышенную чувствительность, особенно учитывая инициалы одного из них.

Думается, однако, что отмахиваться и списывать что-либо здесь не следует. Прежде всего потому, что комментарий представляет собой замечательный пример нравственной и метафизической дезинформации. Эти вещи всегда идут рука об руку, но об этом чуть позже. Вернемся к фактической стороне.

Упоминание «Пиеты» («Скорбящей») замечательно своим грамматическим оформлением, переводящим стихотворение — если не вообще самого Рильке — из подозреваемой авторами категории прецедента пастернаковского диптиха в категорию явления в лучшем случае параллельного. Принцип причинности как бы затушевывается и даже облагораживается в определенном смысле иностранностью самого имени Рильке.

Общая тональность данной информации — не «он был до», а расплывчатое «и он тоже». Другими словами, задачей авторов комментария является продемонстрировать полную независимость поэта в трактовке означенной темы.

Задача эта прямо противоположна как задаче, поставленной себе самим поэтом, так и вообще его психологии. Подлинный поэт не бежит влияний и преемственности, но зачастую лелеет их и всячески подчеркивает. Нет ничего физически (физиоло-

гически даже) более отрадного, чем повторять про себя или вслух чьи-либо строки. Боязнь влияния, боязнь зависимости — это боязнь — и болезнь — дикаря, но не культуры, которая вся — преемственность, вся — эхо. Пусть кто-нибудь передаст это господину Харалду Блуму¹. Оттого так распространены «вариации на тему», пастиш, имитации, как жанровые, так и строфические, оттого существуют формы: сонет, терцина, рондо, газеллы и пр. Оттого Пастернак и пишет не одно, но два стихотворения с общим названием «Магдалина»: первое с отчетливым эхом Рильке, второе — Цветаевой.

Но мы забегаем вперед. Заметим только, что поэт демонстрирует свою независимость — особенно если речь идет о сюжете евангельском — прежде всего метафизически. Стилистические проблемы в данном случае дело второстепенное. Более того: у Пастернака, поэта русского, с Рильке, поэтом немецким, их, говоря чисто технически, возникнуть не могло. Если они и возникали, то только при переводе Рильке на русский, в процессе которого они и решались. Что же касается зависимости внутренней, психологической, метафизической, культурной, то, как и всякий поэт, Рильке читавший, Пастернак мог быть ему только благодарен за прочитанное и как зависимость это не воспринимал. Выгораживать его нечего. Не будь авторы комментария так одержимы родственными сантиментами, они могли бы подчеркнуть сходство строфического рисунка «Пиеты» и «Магдалины», не говоря уже о последней строфе первого стихотворения и первой — второго.

Но нас интересует не Рильке, разумеется. Он не интересует нас сейчас еще и потому, что из двух стихотворений в пастернаковском диптихе пер-

¹ Харалд (Гарольд) Блум — современный американский литературовед. Особенно ценит в авторах «оригинальность, лингвистическую энергию, остроту сознания и изобразительность замысла». (*прим. ред.*)

вое — более слабое. Оно производит впечатление, скорее, вариации на тему, упражнения, если угодно, выполненного к тому же далеко не безукоризненно. За исключением почти моносиллабической первой строки, содержащей обещание баллады и фольклорной инструментовки текста, за исключением второй половины третьей строфы и предпоследней строки в последней, стихотворение заурядно и синтаксически и эфонически механистично, что как бы компрометирует подлинность описываемого религиозного переживания. Скорее всего, именно потому, что автор сам сознавал его недостаточность, им было написано второе.

Попробуем представить себе, что творилось в этот момент в сознании Пастернака. Выглядело это примерно так. По целому ряду причин, одна из которых — сообщить дополнительное измерение образу героини «Доктора Живаго», автору требуется стихотворение о Магдалине. Образцов сколько угодно; Мария Магдалина — героиня почти всей поэзии Ренессанса. Но на дворе известно какое столетие, и на слуху у автора прежде всего Рильке и его «Пиета», феноменальная по прямоте драматического хода (открытая рана от копья на груди Христа — для Магдалины дверь, открытая в Его сердце) и вообще по атмосфере интимности всей сцены (женщина видит обнаженное тело мужчины со следами чужих к нему — не ее — прикосновений). Если вы знаете немецкий, стихи эти, по-моему, невозможно не запомнить. Это пятистопник, чередующаяся рифма, мужские и женские окончания, ощущение неизбежности сказанного.

Как мы поступаем в таком случае? Чтобы отделаться от гипноза немецкого стихотворения, мы меняем пятистопник на четырехстопник, но, чтобы обеспечить столь же гипнотический эффект по-русски, мы пользуемся сквозной и опоясывающей рифмой, создающей ощущение неизбежности, интимно-

сти и идиосинкратичности происходящего. В отличие от Рильке наша тема — не столько любви и горя, сколько прихода к вере через оные, тема — если угодно — религиозного откровения. Однако наша способность выполнить поставленную перед собой задачу суть преграда к вере, ибо наша способность поставить и выполнить задачу — наша цель и наши средства — по существу рациональны. Ощущение преграды не снимается при выполнении задачи, о чем, между прочим, свидетельствует предпоследняя строка пастернаковского стихотворения. Долженствовавшая потрясти читателя, она производит, скорее, впечатление человека, стучащегося в запертую дверь. Ибо вера — всегда преодоление предела, преграды. Наше стихотворение — не преодолевает. Виноваты мы сами с нашими философскими построениями, строфикой и знанием всех формальных приемов. Чего нам не хватает это лиризма, плача, утешения. Что нам делать, откуда нам ждать помощи?

Разумеется, не от говорящего ямбом Рильке, ибо ямб, по существу, предполагает контроль над ситуацией, не от его пятистопника и даже не от четырехстопника — и вообще не от себе подобного. Но кто не подобен поэту, тем более — переводчику, который, по определению, всеподобен? Не объясняется ли наша неудача нашим профессиональным мужским тембром, в то время как Магдалина все-таки женщина? Хотя вообще мужчине не привыкать сочинять женскую партию: кто, в конце концов, пишет оперы? кто был Шекспир или тот же Рильке? Пыталась ли женщина когда-либо исполнить партию Христа?

Я не собираюсь утверждать, что вышеизложенное воспроизводит с какой бы то ни было степенью достоверности картину творившегося в сознании Бориса Пастернака по написании первого стихотворения диптиха «Магдалина». Более того, для него оно в тот момент было не первым, но един-

ственным. Тем не менее я полагаю, что что-то из вышеизложенного имело место; по крайней мере, ход его рассуждений должен был привести к мысли о необходимости другого мелодического решения темы, другого — несвойственного ему самому — женского — тембра. Если позволить себе представить, что Пастернак — поэт более тактильный, нежели вокальный — мог ощущать свою неполноценность по отношению к какому-либо поэту его времени, этот поэт должен был бы превосходить его и в вокальности, и в тактильности. Таким поэтом была Марина Цветаева, обладавшая, вероятно, в глазах Пастернака в момент написания им «Магдалины» еще и преимуществом, так сказать, органического отношения к евангельской тематике, будучи крещенной при рождении в православную веру.

Одного этого было бы достаточно для Пастернака, чтоб вспомнить или — скорей — перечитать цветаевскую «Магдалину». Сделать это ему было, надо полагать, нетрудно. Книга была в его распоряжении и теоретически даже не подлежала изъятию, ибо, помимо дарственной надписи, минимум третья часть «После России» пронизана его, Пастернака, присутствием. В случае обыска именно этим, как знать, он мог бы попробовать отговориться. К тому же к моменту, который мы описываем, Цветаева уже восемь лет как была мертва.

Какова бы ни была реакция Пастернака на «После России» — а мы достаточно знаем о его эгоцентризме, чтоб допустить с его стороны неловкость или даже прямое отталкивание — хотя бы по чисто формальным признакам или по соображениям физической невозможности для него адекватной реакции на этот акт любви — так роняют из рук обжигающую пальцы посуду, — сборник этот был для него более чем литературной реальностью. Вполне возможно даже, что наибольший его интерес могли вызвать стихи, не связанные непосредственно с его

персоной. Но даже такое предпочтение было бы уже выбором, в сильной степени личным. Возможно, он даже ощущал некое подобие права распоряжаться стихотворениями этого сборника по своему усмотрению: этому уделять внимание, а этому не уделять. Так или иначе, в известной степени он оказался — по крайней мере к 1949 году — от ряда стихотворений в «После России» в зависимости. И в скверную минуту одно из них пришло ему на помощь.

Перечитаем цветаевскую «Магдалину».

Для начала отметим, что весь цикл — это не диалог, как утверждают наши комментаторы, но триалог; в худшем случае драматическая композиция с введением — во втором стихотворении-связке — автора в качестве зрителя/комментатора. Это, впрочем, несущественно, или — пока несущественно. В данную минуту существенно, что самое значительное стихотворение этого маленького триптиха — третье, содержащее не обращение Магдалины к Христу, но Его к Магдалине. Оно и легло в основу пастернаковского «У людей пред праздником уборка...».

Произошло это прежде всего потому, что «О путях твоих пытаться не буду...» поразительно своим интонационным контрастом по сравнению с двумя предшествующими стихотворениями, главная ценность которых, позволю себе заметить, именно в том, что они этот контраст подготовили.

Причина этого контраста не только в избыточной лексической интенсивности (обычной, впрочем, для цветаевского стиха) «Меж нами — десять заповедей...», но и в двойственности его адресата. Цикл из трех стихотворений начинается с обращения к конкретному, видимо, лицу и только в третьей строфе перерастает в подобие обращения Магдалины к Христу. Это — более любовная лирика, нежели трактовка евангельского сюжета, о чем в первую очередь свидетельствует сослагательное наклонение, в котором оно написано. Прием этот —

типичен для цветаевской лирики: «Кабы нас с тобой — да судьба свела...» — типичен настолько, что двойной фокус «Меж нами — десять заповедей...» колеблется между автопародией и автобиографией: и «тварь с кудрями огненными» вполне может быть принята за перифразу цикла «Подруга». Если это приходит в голову нам, это могло прийти в голову и Пастернаку, даже если это и ошибочно. Во всяком случае, двойственность фокуса в сочетании с высокой кинетикой стиха были не тем, что в данный момент ему было необходимо.

Я хотел бы еще подчеркнуть следующее. Обращение Цветаевой с Магдалиной в данном случае — вольное. Вольность эта — естественная не только для любовной лирики, но и для человека, воспитанного в христианской вере вообще. Магдалина для Цветаевой, по существу, лишь еще одна маска, метафорический материал, мало чем отличающийся от Федры, или Ариадны, или от Лилит. Речь идет не столько о вере, сколько о женском архетипе и о его чувственном потенциале, то есть о самопроекции. Самопроекция? Вряд ли. Скорей: проекция Христа на себя. При всей ее внецерковности, Цветаева — христианка, и степень чувственности для нее суть иллюстрация степени любви: чувства глубоко христианского. Вполне возможно, что главная заслуга христианства именно в том, что оно сообщило этому чувству метафизическое измерение. В этом смысле утверждение авторов комментария о том, что, трактуя евангельский сюжет, Пастернак «освободил» его от эротики, свидетельствует, мягко говоря, об их языческом мироощущении. Говоря жестче, авторы комментария попросту дикари. Единственное, что их спасает, — это то, что утверждение их ложно. Но к этому мы еще вернемся.

Самое замечательное в цветаевском цикле — это третье стихотворение. «О путях твоих пытать не буду...» производит в контексте цикла впечатление

ошеломляющее и завораживающее еще и потому, что в этом монологе Христа автор отрешается от образа страждущей женщины — от себя и, что называется, берет нотой выше. Тональность этого стихотворения — тональность, совмещающая прощение, любовь и благодарность за любовь. Это и есть, боюсь, формула христианской любви. Замечательно вообще, а для нашего обсуждения в частности, что в стихотворении этом автор заговаривает голосом мужчины. То есть, отрешившись от себя и глядя на себя извне, героиня слышит голос, звучащий как постскрипtum к ее и ее адресата существованию. Евангельский вообще и индивидуально для Цветаевой смысл третьей части цикла состоит именно вобретении тональности, во имя которой стоит отрешиться от своей собственной. Иными словами: там кто-то есть, и я попробую заговорить его/ее/тем голосом.

Для нас, ее читателей сейчас, и тем более для Пастернака тогда «О путях твоих пытаться не буду...» является прежде всего подтверждением существования этой тональности, равно как и мира, из которого эта тональность исходит. Последнее для Пастернака было особенно важно, учитывая стоявшую перед ним духовную и практическую задачу.

До известной степени стихотворение это выпадает из традиционной версии сюжета Магдалины. С точки зрения канона мы имеем дело с ситуацией/версией если не прямо еретической, то, во всяком случае, апокрифической. Более того, «Милая! — ведь всё сбылось...» могло быть сказано только снятым уже с креста, если не просто воскресшим. Отсюда, между прочим, аберрация Рильке в его «Пиете» — то есть не столько аберрация, сколько и контаминация образа Марии (матери) и Марии (Магдалины). Но с другой стороны, это как бы и в духе канонической трактовки, которая смешивает вообще трех женщин: Марию, Магдалину и еще одну Марию. Но про это мы не будем говорить. «Всё» еще «не сбылось»: еще пред-

стоят распятие и вознесение. За неимением под рукой евангельского текста вспомним хотя бы пастернаковскую его перифразу: «Сейчас должно написанное сбыться,/ Пускай же сбудется оно. Аминь». Но это другое стихотворение. «Милая! — Ведь всё сбылось...» и вообще все стихотворение звучат как последние слова, сказанные в этом мире, ибо, в конце концов, Магдалина — последний собеседник Христа в этом мире. И последнее, что он говорит в этом мире:

Я был прям, а ты меня наклону
Нежности наставила, припав.

Это все уже говорится как бы оттуда, ибо это — воспоминание. При этом нам следует все время помнить, что это женщина исполняет здесь мужскую партию, что это она смотрит на себя Его глазами извне. Что мы имеем дело с отрешением чрезвычайно радикальным: с переходом в другое качество, в другой пол. Это уже не литературный прием и не маска: это лирика не любовная, но духовная. Именно то, что нужно было в этот момент Пастернаку.

Примем во внимание тоже, что любой читатель, а в особенности мужчина, легко узнает свой голос — себя — в «Милая! — ведь всё сбылось...». Строчка эта — житейский выдох, повторяемый многократно, ибо в течение жизни «воскресать» придется неоднократно, написанное сбывается неоднократно. И, приняв сказанное во внимание, представим теперь, что этот мужчина — вы и что вы — человек, легко впадающий в зависимость от порядка чужих слов, от чужих размеров. Тем более что вы только что написали довольно длинное и мало вас радующее стихотворение четырехстопным ямбом, в котором больше интеллекта, чем веры, больше слов, чем голоса. Которое больше — выход, чем выдох.

Представьте также, что написанное сбывается, — и вы это знаете. Что сбывается написанное не только в Писании, но и самими вами. Что сумма на-

писанного вами и есть то, про что сказано в Писании, и что этому пора сбыться, что чаша вас не миует. Что вы для того и пишете эти евангельские стихи, чтобы это сбылось.

И представьте, что Цветаевой, которая любила вас со всей возможной силой заочной любви, больше нет, но остался этот ее пятистопный хорей с анапестическими провалами и что он неотвязно звучит в вашем сознании.

Преемственность или — лучше и точнее — зависимость пастернаковского «У людей пред праздником уборка...» от цветаевского «О путях твоих пытаться не буду...» столь же очевидна, как и их различие. Но мне хотелось бы попробовать продемонстрировать, что различия не столько даже подчеркивают эту зависимость, сколько являются ее формой. Что, в конечном счете, «О путях твоих пытаться не буду...» и «У людей пред праздником уборка...» — это одно и то же стихотворение.

Я не пойду дальше попытки: у нас не так уж много времени. Возможно, попытка эта обречена на провал. Более того, даже в случае удачи я не знаю, что это может дать цветаеведению или пастернаковедению. Я не очень хорошо представляю себе, почему я вообще за это берусь. Скорее всего, потому, что нечто в этих двух стихотворениях, помимо очевидной общности их размера и тематики, заставляет меня их соединить воедино, и мне хочется определить это нечто.

Я хотел бы начать с предположения, что «О путях твоих пытаться не буду...» вошло во внутреннюю систему Пастернака не столько как стихотворение из цикла «Магдалина», сколько как ключ к его пониманию самой Цветаевой. Это кажется мне тем более вероятным, что стихотворение это само как бы предлагает его читателю взгляд на автора извне. И читатель этот — первый — адресат всего цикла; второй, возможно, сам Пастернак (который, конечно,

с точки зрения Цветаевой, именно ее «первый», главный читатель). Что «О путях твоих пытать не буду...» должно быть произнесено тем, кто задумается над ее судьбой, не столько даже с интонацией прощения, сколько с евангельским «не искушайтесь обо мне». Во всяком случае, это именно то, что мог бы и должен был бы сказать — не ей: себе — Пастернак, перечитывая «После России» в 1949 году.

«Милая! — ведь всё сбылось...» тоже могло и должно было бы быть им сказано, ибо этот житейский — или горчайший, если не буквально гефсиманский — вздох включает в себя не только то, что было, но и то, чего и не произошло. Эти строки — посмертные.

«Я был бос, а ты меня обула/Ливнями волос — И — слез». Мог ли бы он сказать ей это? Думаю, мог бы — если не «волос», то уж, во всяком случае, «слез». Для этого ему надо было бы только признать, что в 1923 году, когда цикл этот писался, или в 1949-м, когда он писал свою «Магдалину», он был, выражаясь метафорически и, боюсь, метафизически, бос. Судя по тому, что нам известно о его биографии, о качестве его личной жизни, он в обоих случаях должен был ответить на этот вопрос утвердительно. Если бы это было не так, то в 49-м году он бы не принял за евангельский цикл.

Но совершенно необязательно строка за строкой прикидывать, что Пастернак в этом стихотворении считал своим, мог принять на свой счет и что нет. Достаточно предположить, что голос и интонация говорящего могли быть им усвоены уже только потому, что в цветаевском стихотворении голос, обращаясь к Магдалине, — мужской и уже хотя бы поэтому — его. Думаю также, что само имя — Мария Магдалина — анаграмматически содержит в себе имя Марина — тем более что для русского слуха «Мария» и «Марина» не слишком дифференцируются. Анаграмматичность только усиливается от повторяющихся гласных а/и/я и а/и/а и идиосинкратичес-

ким эхом в «Мироносица! К чему мне миро?» еще закрепляется.

Я думаю, что вполне можно допустить, что стихотворение было Пастернаком вольно или невольно присвоено. Нет никакой нужды нырять в его подсознание: в системе поэтического мышления роль подсознания выполняется эвфонией. О присвоении этого стихотворения косвенно свидетельствует тот комический факт, сообщенный мне Томасом Венцлова, что Ольга Ивинская включила в свои воспоминания это стихотворение, ошибочно приписав его Пастернаку. Не исключено, что он читал ей его вслух, учитывая характер их отношений и — если не ее прошлое, то свое будущее: как он его себе представлял. Во всяком случае, к моменту написания «У людей пред праздником уборка...» шестнадцать строк «Магдалины», как мне представляется, стали для Пастернака не только частью его личной мифологии, но камертоном, чья вибрация не утихает до конца его дней. (Например, «В больнице».) Произошло это, естественно, помимо его воли: стихотворение — весьма по-цветаевски, в высшей степени по-цветаевски — себя ему навязало. То, что это произошло, свидетельствует о духовной восприимчивости Пастернака — чтоб не сказать: его уязвимости и обостренности в этот момент его слуха. Впрочем, разделять эти вещи, когда имеешь дело с поэтом, особенно не следует. Именно их нераздельность и породила евангельский цикл. Ибо пишущий его вольно или невольно отождествляет себя с Христом, как это делает вообще всякий верующий, но, естественно, более систематически.

Тот факт, что два стихотворения «Памяти Марины Цветаевой» написаны были только спустя два года после ее гибели (вы знаете эти два стихотворения «Памяти Марины Цветаевой», да? «Ты б в санях переехала Каму/ В час налетчиков и громил./ Пред тобой, как пред Пиковой дамой,/ Я б от ужаса лед проломил». Это грандиозные строчки, но это луч-

шие в этом стихотворении¹)... Тот факт, что два стихотворения «Памяти Марины Цветаевой» написаны были только спустя два года после ее гибели, свидетельствует не о том, что понадобился такой срок, чтобы оправиться от потрясения, но об отсутствии внутренней — не говоря о внешней — необходимости в таком стихотворении. Что касается потрясений, в них в этот период тоже недостатка не было. Можно даже добавить, что на долю русской поэзии вообще в этот исторический период выпало испытание, которого она не могла и не смогла выдержать, ибо адекватная реакция на катастрофы такого масштаба немыслима, кроме абсолютного онемения. Отсутствие необходимости для Пастернака написать стихи памяти Марины Цветаевой, я думаю, объясняется существованием стихотворения «О путях твоих пытаться не буду...», являющегося по существу автоэпитафией, избавляющей кого бы то ни было от необходимости обращаться к ней со своими словами. Следует предположить, что в 1943 году Пастернак либо просто забыл о существовании «Магдалины», либо взялся за «Памяти Марины Цветаевой», не имея текста «Магдалины» под рукой. Еще одно — и наиболее вероятное — предположение, что слух его не был в этот момент достаточно обострен. Упрекать его здесь нельзя: дело было в разгар войны. К тому же он был несомненно первым, осознавшим недостатки своего стихотворения, что сказалось как в имеющихся разночтениях, так и в его последующей печатной судьбе. Цензурные соображения, думается, сыграли здесь второстепенную роль.

Во всяком случае, к 43-му году интонация его была неадекватна потере. В результате мы имеем дело со стихотворением, где автора с его микрокосмом больше, чем предмета, о котором идет речь. Это

¹ Эти строки не вошли в окончательную редакцию «Памяти Марины Цветаевой» Б. Пастернака.

часто случается с жанром элегии, произошло это и здесь. Настоящим стихам памяти Марины Цветаевой оставалось ждать еще шесть лет — ибо «У людей пред праздником уборка...» есть прежде всего стихи памяти Цветаевой.

В 49-м он мог бы и сам сказать: «Не спрошу тебя, какой ценою/ Эти куплены масла». В 49-м он мог бы добавить к тому, что был «бос», еще и «Я был наг, а ты меня волною/ Тела — как стеною/ Обнесла», вложив все, включая горький, смыслы в глагол «обнесла» — потому что «ничего у нас с тобой не вышло», обращенное Цветаевой к Рильке в «Новогоднем», относится и к нему, как, впрочем, и наоборот — как, впрочем, ко всем трем вершинам этого великого треугольника. И «масла́» в этом контексте означали бы в пастернаковском сознании не столько даже искусство Цветаевой, сколько качество ее душевного движения, прикосновение которого почти осязаемо. О цене, которой это душевное качество приобретает, лучше не спрашивать.

«Наготу твою перстами трону/ Тише вод и ниже трав»: не от этой ли вершины целомудрия авторы комментария поздравляют своего родственника с освобождением, квалифицируя его как эротику? Что касается «волны» в последней строфе, то, помимо своей чистоты, волна всегда больше того, что она омывает. Иными словами, человеческое в этот момент для Спасителя больше, чем Божественное, — во всяком случае, чем его собственное. Именно таков был бы, именно так должен был восприниматься эффект цветаевского творчества — всего ее творческого пути, если угодно, — для сознания любого ее читателя, включая Пастернака.

В 49-м году он мог бы написать все это сам, но это уже было написано, и ему надо было идти дальше. Мужская партия, другими словами, была уже исполнена женщиной. Мужчина поэтому берется в «У людей пред праздником уборка...» исполнить жен-

скую партию. То есть в этом стихотворении Магдалина отвечает Христу. Представим себе все это на сцене — или, лучше того, по радио. Первым прочитывается «О путях твоих пытаться не буду...». Давайте я прочту эти стихотворения подряд. Посмотрим, что происходит.

О путях твоих пытаться не буду,
Милая! — ведь всё сбылось.
Я был бос, а ты меня обула
Ливнями волос —
И — слез.

Не спрошу тебя, какой ценою
Эти куплены масла.
Я был наг, а ты меня волною
Тела — как стеною
Обнесла.

Наготу твою перстами трону
Тише вод и ниже трав...
Я был прям, а ты меня наклону
Нежности наставила, припав.

В волосах своих мне яму вырой,
Спеленая меня без льна.
— Мироносица! К чему мне миро?
Ты меня омыла
Как волна.

И вы знаете, что за этим должно последовать?
После слов «Ты меня омыла/ Как волна» мужской
голос умолкает и вступает женский:

У людей пред праздником уборка.
В стороне от этой толчеи
Обмываю миром из ведерка
Я стопы пречистые твои.

Шарю и не нахожу сандалий.
Ничего не вижу из-за слез.
На глаза мне пеленой упали
Пряди распутившихся волос.

Ноги я твои в подол уперла,
Их слезами облила, Иус,
Ниткой бус их обмотала с горла,
В волосы зарыла, как в бурнус.

Будущее вижу так подробно,
Словно ты его остановил.
Я сейчас предсказывать способна
Вещим ясновиденьем сивилл.

Завтра упадет завеса в храме,
Мы в кружок собьемся в стороне,
И земля качнется под ногами,
Может быть, из жалости ко мне.

Перестроятся ряды конвоя,
И начнется всадников разъезд.
Словно в бурю смерч, над головою
Будет к небу рваться этот крест.

Брошусь на землю у ног распятия,
Обомру и закушу уста.
Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста.

Для кого на свете столько шири,
Столько муки и такая мощь?
Есть ли столько душ и жизней в мире?
Столько поселений, рек и рощ?

Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до воскресенья дорасту.

Иными словами, 16 строк Цветаевой и 36 Пастернака представляют собой диалог, или точнее — дуэт; стихотворение 49-го года оказывается продолжением стихотворения 23-го года. Драматургически они составляют единое целое. Однако не только драматургически.

Пастернаковское «У людей пред праздником уборка...» отличается по своей трактовке евангельского сюжета от Луки и Марка примерно в той же степени и в том же ключе, что и цветаевское стихотворение. Цветаевское все же ближе к Евангелию от Луки, потому что у Цветаевой, говоря поверхностно, речь идет о прощении грешницы — в чем, собственно, и состоит смысл евангельской истории. Но и то и другое стихотворения изображают сцену накануне распятия, в то время как в обоих Евангелиях

место действия — дом Симона. Вполне возможно, что оба русских поэта впали невольно в зависимость от «Пиеты» Рильке, хотя он был далеко не первым в подобной драматизации — телескопизации — этого сюжета.

Разница в длине этих стихотворений снимается за счет сильной аллитеративности цветаевского стиха. Аллитерация вообще, а в духовных стихах в особенности, выполняет функцию семантической конденсации. В пастернаковском стихотворении аллитерация почти начисто отсутствует, за исключением третьей строфы, где это, скорее, внутренняя рифма («Исус», «бус», «бурнус»), призванная одомашнить кажущуюся экстравагантность рифмы «Исус — бурнус», несколько выпадающей из поэтического этикета европейской поэзии, предписывающего рифмовать элементы Троицы только с понятиями высокого характера. «Бурнус», впрочем, достаточно — буквально — возвышен, будучи головным убором Арабского Востока. Пастернак, однако, одолевая сомнения. И, увлеченный их разрешением, он упускает, на наш взгляд, в этой строфе возможность нестандартной метафоры. Хороший пример таковой существует в стихотворении английского поэта семнадцатого века Эндрю Марвелла «Глаза и слезы», где Марвелл описывает разные типы глаз, слез, в особенности слез, и, в частности, он описывает слезы Магдалины:

Так слезы Магдалины, чей
поток впитал красу очей,
Спасителя — цепям сродни
прозрачным — оплели ступни.

То есть слезы — цепи. Это мой перевод, я позволю себе его здесь привести. Марвелл, служивший в то время секретарем Оливера Кромвеля, был настолько доволен этой строфой, что перевел ее на латинский и отослал в подарок Папе Римскому. Вот

вам пример, дамы и господа, неприкладной информации. Возвращаюсь к Пастернаку. Строфа эта, однако, играет роль связки, и, возможно, отсюда — определенная банальность ее фактуры.

«Неслыханная простота», простота средств в этом стихотворении есть, безусловно, более факт выбора, нежели порождение неслыханной сложности, беспрецедентности описываемого. Выбор этот, сделанный в пользу цветаевского хорей, представляет собой как бы дополнительное выражение любви Магдалины к Христу: когда Он умолкает, она заговаривает в Его каденции. Стихотворение Пастернака следует за стихотворением Цветаевой как продолжение дикции или — если взять шире — как продолжение сюжета, как история за событием; как, если угодно, воскрешение: прежде всего тональности. Если Цветаева описывает то, что уже произошло, сбылось, то Пастернак — то, что предстоит. Она — прошлое, он — следующее за ним будущее. Эти вещи неразделимы, что, в свою очередь, объединяет эти два стихотворения. И как будущее вбирает в себя — или сохраняет в себе — хотя бы в качестве памяти — прошлое, так пастернаковское стихотворение вбирает и содержит в себе цветаевское. При этом не одно, а несколько; при этом не только стихи, но и самое Цветаеву. Я совершенно, например, убежден, что вся первая строфа является перифразой цветаевского быта — со всем этим мытьем-шитьем-стиркой-готовкой и прочим, — известного нам по ее письмам.

Пастернак начинает свое стихотворение как романист: с быта, с сознательного принижения точки отсчета. Это делается по стратегическим соображениям, чтобы подняться более или менее выше, поскольку он эту высоту предполагает обрести. В отличие от Цветаевой, всегда почти начинающей, по слову Ахматовой, с верхнего до. Его стихотворение — ответ, и отсюда — необходимость перемены регистра. То есть Цветаева, кончив на самой высо-

кой ноте (ля? си?), обуславливает пастернаковскую низкую (ре? ми?) в начале стихотворения. Евангельский алавастровый сосуд превращается в ведро сознательно — не только ради контраста — абсурдного почти — с пречистыми стопами, которые, грубо говоря, будучи пречистыми, мытья не требуют. Не говоря уже о «толчее» — существительном низком, а в контексте еще и заниженном. Мы отчетливо видим эту сцену, не правда ли? В стороне, в боковой улице, в каком-то глинобитном помещении, снаружи — шум предпраздничной суматохи (и если это шум уборки — то уборки в приподнятой атмосфере, у относительно благополучных людей), женщина обмывает миром из ведерка чьи-то ноги.

Но «Шарю и не нахожу сандалий» снижает план еще больше. Мы видим ее: а) на коленях, б) шарящей по полу, ибо только по полу можно шарить в поисках сандалий. То есть в сознании у нас возникает, из-за близости «ведерка», образ почти поломойки, с растрепанными волосами, плачущей. Для вящей незатейливости сцены Пастернак еще рифмует «слезы» и «волосы», как бы изымая их из Цветаевской строки. Заметим еще, что слезы только добавляют к ощущению мытья, влаги, разлитой по полу. Мы видим скорее ведро, пол, слезы, мытье, нежели мир. Более того, мы — видим то, что волосы и слезы мешают видеть ей, то есть: ее, которая не видит ничего, кроме будущего.

Этим портретом Магдалины, писанным с мочущей пол Цветаевой, кончается в стихотворении прошлое и начинается будущее: начинается великое — величайшее, на мой взгляд, стихотворение Пастернака. Оно начинается здесь потому, что та, кто не видит прошлого, кто не видит настоящего — «Ничего не вижу из-за слез», кто не видит себя, может видеть будущее. Иными словами, мы имеем здесь дело с принципом слепого прорицателя, слепого прорицания.

Стихотворение это — визионерское и, добавлю, миссионерское, как вообще весь евангельский цикл. «Веще ясновиденье сивилл» рисует картину не только предстоящего распятия, но и объясняет его смысл для будущего. То есть сантимент здесь порождает историю. «О путях твоих пытаться не буду...» в сочетании с образом автора, вызвав это стихотворение к жизни, присутствует в нем до конца и заставляет Пастернака пойти дальше, чем он хотел, мог — и даже пошел в «Магдалине», вдохновленной Рильке. В конце концов, его основной задачей было, как мы сказали, сообщить дополнительное измерение образу Лары в романе. На деле же «О путях твоих пытаться не буду...» сосредотачивается не на Магдалине, но на Христе, Его страстях и их смысле для всех нас. То, что говорится в этом стихотворении устами Магдалины о Христе, выходит не только за рамки евангельской версии, но и вообще за пределы христианской доктрины, гранича с ересью. Происходит это потому, что образу Магдалины сообщены цветаевское отчаянье, цветаевская беспощадная интенсивность мышления, цветаевская жажда бесконечности, равно как и некоторые элементы ее поэтики. То есть, иными словами, Цветаева подчиняет себе Пастернака, поэта центростремительного, порождая этот отход от центростремительной практики. Пастернак в этом стихотворении становится поэтом центробежным. Это то, что было общего у Цветаевой с Рильке и чего не было у Пастернака.

Ибо, если бы это было стихотворение только о Магдалине, только о распятии, стихотворение только Пастернака, оно бы кончилось словами «Словно в бурю смерч, над головою/ Будет к небу рваться этот крест», если даже не чуть раньше. Ибо тут — сюжет кончается, распятие свершилось, написанное — сбылось. Но Пастернак пишет:

Брошусь на землю у ног распятия,
Обомру и закушу уста.

Это еще реализм, это — еще в рамках сюжета и в рамках доктрины. Но:

Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста —

вне сюжета и вне доктрины и пришло из «После России», из «Дай мне руку — на весь тот свет!/ Здесь — мои обе заняты», куда в свою очередь это пришло из цветаевской жизни, из ее быта, из ее отождествления себя с Магдалиной, с бабой, раскидывавшей руки для слишком многих, — равно как и из раннего «Через Летейски воды/ Протягиваю две руки». (То есть Цветаева как бы уподобляет здесь Пастернака себе: превращая его из поэта центростремительного в поэта центробежного.)

Убеденный, что хватаю через край, но не желая этому противиться, я хотел бы добавить, что в следующей строфе, сознательно или, скорее всего, бессознательно, автор прямо вводит Цветаеву в текст. Ибо вопрос, обращенный Магдалиной к Христу, звучит еще и как вопрос, задаваемый Пастернаком Цветаевой:

Для кого на свете столько шири,
Столько муки и такая мощь?
Есть ли столько душ и жизней в мире?
Столько поселений, рек и рощ?

В отличие от Спасителя с Цветаевой можно говорить только ее собственным языком. И лексический состав этой строфы — эти односложные и двусложные, равно как и самый расширительно-разрушительный характер мысли здесь явно не пастернаковские. Единственное слово, пожалуй, принадлежащее здесь именно Пастернаку и выглядящее взятым из его словаря, из его поэтики микрокосма, — это «поселений». «Ширь», «мощь», «душ» — звучат вышедшими из цветаевской дикции, из ее взрывающегося односложниками паузника. Другими словами,

это Пастернак здесь пишет, но спрашивает — она. Автор возвращается в стихотворение только в последней строфе, в его антиразвязке или квазиразвязке, звучащей благодаря избыточности «у» в «пройдут», «суток», «столкнут», «такую», «пустоту», «промежуток», «дорасту» как не приносящий никакого разрешения выдох.

Это, впрочем, естественно: о каком разрешении может идти речь? «Есть ли столько душ и жизней в мире,/ Столько поселений, рек и роц?» — вопрос ужасающий, и ответить на него утвердительно легче для верящего в Христа, нежели для любящего — тем более для любящей — Его лично. Стихотворение кончается там, где оно должно кончиться, ибо дорости до воскресенья, до понимания смысла воскресенья вполне может обернуться для Магдалины требованием предпочесть веру личной любви, или — в переводе на мирской язык — необходимостью, например, для Пастернака примириться с потерей Марины. Ибо если в контексте наших двух стихотворений автор «У людей пред праздником уборка...» равняется Магдалине, то Цветаева невольно равняется исполнителю мужской партии. И постольку поскольку диалог этот происходит на бумаге, то есть в нашем мире, не нам разделять два эти стихотворения, не нам искать задаваемым Магдалиной вопросам разрешения.

Для кого на свете столько шири,
 Столько муки и такая Мошь?
 Есть ли столько душ и жизней в мире?
 Столько поселений, рек и роц?

До Пастернака вопрос этот никто — по крайней мере, в русской поэзии — не задавал. Поэтому и ответа на него нет, тем более поскольку ответ на вопрос поэта убедителен, только если он исходит от поэта. Или от того, кто воскрес. Спрошенный, поэт, скорее всего, ответит: одновременно нет. Любящий

или любящая — тоже. Только тот, чьи чувства не сфокусированы на индивидууме — тем более на обреченном индивидууме, может ответить на него утвердительно. Магдалине не повезло, потому что ее чувства были адресованы конкретному — ибо еще не распятому и не воскресшему — Христу. Не везло с ее смертными и Цветаевой, терявшей их из виду задолго до появления на горизонте чего-либо напоминавшего Голгофу. Пастернаку, видимо, повезло чуть больше; по крайней мере, он способен задать этот вопрос. Но с другой стороны, он был мужчиной, и в его опыте любовь всегда была адресована женщине. Смерть Христа на кресте не могла восприниматься поэтом им как личная потеря — не могла, пока он не принял обличье Магдалины. В этом — в отказе от себя, полагаю, смысл евангельской истории, равно как и смысл всего стихотворения для Пастернака. В этом же — смысл присутствия в тексте Цветаевой: ее дар ему, ибо она была ему, по ее же слову, равносуща.

Поэтому единственным разрешением, дамы и господа, единственным мыслимым ответом на задаваемые Магдалиной вопросы могло быть знаете что? Угадайте, что раздастся извне и звучит в сознании Пастернака после того, как он поставил точку после «Я до воскресенья дорасту»? Знаете, что слышит его Магдалина, что слышит он сам?

Он слышит именно это:

О путях твоих пытаться не буду,
— Милая! — ведь всё сбылось.

Разумеется, стихотворение «У людей пред праздником уборка...» написано Борисом Пастернаком. Но не менее очевидно, что, не существуя цветаевского стихотворения, пастернаковское либо не было бы написано вовсе, либо было бы написано иначе. Вот почему я думаю, что два эти стихотворения представляют собой единое целое; что под ними

должны стоять оба имени, две даты — как доказательство, что двадцать шесть лет, их разделяющие, прошли, только чтобы их соединить. Может быть, это объяснит миру, чего стоит время в поэзии — во всяком случае, в русской поэзии. По крайней мере, это, может быть, даст нам забыть, что Цветаевское стихотворение датировано 31 августа (1923 года)¹.

Скрытые цитаты? Только в том смысле, что время повторяет форму отчаяния. Влияния? Только в том смысле, что сбывшаяся душа приводит в движение душу оформляющуюся; только в том смысле, что органическое христианское чувство Цветаевой расширяет здесь свои пределы благодаря впадающему от него в зависимость гению Бориса Пастернака, уже впавшему в зависимость от ее дикции.

¹ Марина Цветаева покончила с собой ровно восемнадцать лет спустя — 31 августа 1941 г.

М. Цветаева

МАГДАЛИНА

1

Меж нами — десять заповедей:
Жар десяти костров.
Родная кровь отшатывает,
Ты мне — чужая кровь.

Во времена евангельские
Была б одной из тех...
(Чужая кровь — желаннейшая
И чуждейшая из всех!)

К тебе б со всеми немощами
Влеклась, стлалась — светла
Мать! — очесами демонскими
Таясь, лила б масла́

И на ноги бы, и под ноги бы,
И вовсе бы так, в пески...
Страсть, по купцам распроданная,
Расплёванная, — теки!

Пеною уст и накипиями
Очес и потом *всех*
Нег... В волоса́ заматываю
Ноги твои, как в мех.

Некою тканьью под ноги
Стелюсь... Не тот ли (та!),
Твари с кудрями огненными
Молвивший: встань, сестра!

26 августа 1923

CXLVI

Иосиф Бродский

Масти, плоченные втрое
Стоимости, страсти пот,
Слезы, волосы — сплошное
Исструение, а тот,

В красную сухую глину
Благостный вперяя зрак
— Магдалина! Магдалина!
Не издаривайся так!

31 августа 1923

О путях твоих пытаться не буду,
Милая! — ведь всё сбылось.
Я был бос, а ты меня обула
Ливнями волос —
И — слез.

Не спрошу тебя, какой ценою
Эти куплены масла.
Я был наг, а ты меня волною
Тела — как стеною
Обнесла.

Наготу твою перстами трону
Тише вод и ниже трав...
Я был прям, а ты меня наклону
Нежности наставила, припав.

В волосах своих мне яму вырой,
Спеленая меня без льна.
— Мироносица! К чему мне миро?
Ты меня омыла
Как волна.

31 августа 1923

Б. Пастернак**МАГДАЛИНА**

1

Чуть ночь, мой демон тут как тут,
За прошлое моя расплата.
Придут и сердце мне сосут
Воспоминания разврата,
Когда, раба мужских причуд,
Была я душой бесноватой
И улицей был мой приют.

Осталось несколько минут,
И тишь наступит гробовая.
Но, раньше чем они пройдут,
Я жизнь свою, дойдя до края,
Как алавастровый сосуд,
Перед тобою разбиваю.

О, где бы я теперь была,
Учитель мой и мой спаситель,
Когда б ночами у стола
Меня бы вечность не ждала,
Как новый, в сети ремесла
Мной завлеченный посетитель.

Но объясни, что значит грех,
И смерть, и ад, и пламень серный,
Когда я на глазах у всех
С тобой, как с деревом побег,
Срослась в своей тоске безмерной.

Когда твои стопы, Иус,
Оперши о свои колени,
Я, может, обнимать учусь
Креста четырехгранный брус
И, чувств лишаясь, к телу рвусь,
Тебя готова к погребенью.

1949

У людей пред праздником уборка.
В стороне от этой толчеи
Обмываю миром из ведерка
Я стопы пречистые твои.

Шарю и не нахожу сандалий.
Ничего не вижу из-за слез.
На глаза мне пеленой упали
Пряди распустившихся волос.

Ноги я твои в подол уперла,
Их слезами облила, Исус,
Ниткой бус их обмотала с горла,
В волосы зарыла, как в бурнус.

Будущее вижу так подробно,
Словно ты его остановил.
Я сейчас предсказывать способна
Вещим ясновиденьем сивилл.

Завтра упадет завеса в храме,
Мы в кружок собьемся в стороне,
И земля качнется под ногами,
Может быть, из жалости ко мне.

Перестроятся ряды конвоя,
И начнется всадников разъезд.
Словно в бурю смерч, над головою
Будет к небу рваться этот крест.

Брошусь на́ землю у ног распятыя,
Обомру и закушу уста.
Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста.

Для кого на свете столько шири,
Столько муки и такая мощь?
Есть ли столько душ и жизней в мире?
Столько поселений, рек и рощ?

Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до воскресенья дорасту.

R.M. RILKE

PIETÁ

So seh ich, Jesus, deine Füße wieder,
die damals eines Jünglings Füße waren,
da ich sie bang entkleidete und wusch;
wie standen sie verwirrt in meinen Haaren
und wie ein weisses Wild im Dornenbusch.

So seh ech deine nie geliebten Glieder
zum ersten Mal in dieser Liebesnacht.
Wir legten uns noch nie zusammen nieder,
und nun wird nur bewundert und gewacht.

Doch siehe, deine Hände sind zertissen —:
Geliebter, nicht von mir, von meinen Bissen.
Dein Herz steht offen, and man kann hinein:
Das hätte dürfen nur mein Eingang sein.

Nun bist du müde, und dein müder Mund
Hat keine Lust zu meinem wehen Munde —.
O Jesus, Jesus, wann war unsre Stunde?
Wie gehn wir beide wunderlich zugrund.

CL

Иосиф Бродский

1907

ПИЕТА́

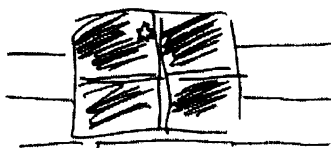
Твои ль это стопы, Иисус, твои ли?
И все же, о Иисус, как я их знаю:
не я ль их обмывала, вся в слезах.
Как в терн забившаяся дичь лесная,
они в моих белели волосах.

Их до сих пор ни разу не любили.
Я в ночь любви их вижу в первый раз.
С тобой мы лежа так и не делили.
И вот сижу и не смыкаю глаз.

О, эти раны на руках Иисуса!
Возлюбленный, то не мои укусы.
И сердце настезь всем отворено,
но мне в него войти не суждено.

Ты так устал, и твой усталый рот
не тянется к моим устам скорбящим.
Когда мы наш с тобою час обрящем?
Уже — ты слышишь? — смертный час нам бьет.¹

¹ Перевод К. Богатырева



Скорбь и разум

I

Я должен сказать вам, что нижеследующее — результат семинара, проведенного четыре года назад в Collège International de Philosophie в Париже. Отсюда некоторая скороговорка; отсюда также недостаточность биографического материала — несущественного, на мой взгляд, для анализа произведения искусства вообще и, в частности, когда имеешь дело с иностранной аудиторией. В любом случае местоимение «вы» на этих страницах означает людей, незнакомых или слабо знакомых с лирической и повествовательной мощью поэзии Роберта Фроста. Но сперва некоторые основные сведения.

Роберт Фрост родился в 1874 и умер в 1963 году в возрасте восьмидесяти восьми лет. Один брак, шестеро детей; в молодости нуждался; фермерствовал, а позднее учительствовал в различных школах. До старости путешествовал не слишком много; жил главным образом на Восточном побережье в Новой Англии. Если поэзия является результатом биографии, то эта биография ничего не сулила. Однако он опубликовал девять книг стихов; вторая, «К северу от Бостона», вышедшая, когда ему было сорок лет, сделала его знаменитым. Это было в 1914 году.

После чего дела пошли более гладко. Но литературная слава не обязательно означает популяр-

ность. Потребовалась вторая мировая война, чтобы на Фроста обратила внимание широкая публика. В 1943 году для поднятия боевого духа Совет по книгам военного времени распространил среди американских экспедиционных сил пятьдесят тысяч экземпляров фростовского «Войди!». К 1955 году его «Избранные стихотворения» вышли четвертым изданием, и уже можно было говорить, что его поэзия приобрела статус национальной.

Так оно и было. На протяжении почти пяти десятилетий после публикации «К северу от Бостона» Фрост пожинал все возможные награды и почести, какие только могут выпасть на долю американского поэта; незадолго до смерти Фроста Джон Кеннеди пригласил его прочитать стихотворение на церемонии инаугурации. Вместе с признанием, естественно, появилась масса зависти и неприязни, которые в значительной степени водили пером собственного биографа Фроста. Однако как лесть, так и неприязнь имели один общий признак: почти полное непонимание того, что такое Фрост.

Его обычно рассматривали как поэта деревни, сельской местности — грубоватый остряк в народном духе, старый джентльмен-фермер, в целом с позитивным взглядом на мир. Короче, такой же американский, как яблочный пирог. Говоря по правде, он в значительной мере способствовал этому, создавая именно такой образ в многочисленных публичных выступлениях и интервью на протяжении всей своей деятельности. Полагаю, это было для него не слишком трудно, ибо эти свойства также были ему присущи. Он действительно был американским поэтом по самой своей сути, однако нам следует выяснить, из чего эта суть состоит и что означает термин «американский» применительно к поэзии и, возможно, вообще.

В 1959 году на банкете, устроенном в Нью-Йорке по случаю восьмидесятипятилетия Роберта

Фроста, поднялся с бокалом в руке наиболее выдающийся литературный критик того времени Лайонел Трилинг и заявил, что Роберт Фрост «ужасный поэт». Это, конечно, вызвало некоторый шум, но эпитет был выбран верно.

Я хочу, чтобы вы отметили различие между устрашающим и трагическим. Трагедия, как известно, всегда *fait accompli*; тогда как страх всегда связан с предвосхищением, с признанием человеком собственного негативного потенциала — с осознанием того, на что он способен. И сильной стороной Фроста было как раз последнее. Другими словами, его позиция в корне отличается от континентальной традиции поэта как трагического героя. И одно это отличие делает его — за неимением лучшего термина — американцем.

На первый взгляд кажется, что он положительно относится к своему окружению, особенно к природе. Одна его «осведомленность в деревенском быте» может создать такое впечатление. Однако существует различие между тем, как воспринимает природу европеец, и тем, как ее воспринимает американец. Обращаясь к этому различию, У.Х. Оден в своем коротком очерке о Фросте говорит что-то в таком роде: когда европеец желает встретиться с природой, он выходит из своего коттеджа или маленькой гостиницы, наполненной либо друзьями, либо домочадцами, и устремляется на вечернюю прогулку. Если ему встречается дерево, это дерево знакомо ему по истории, которой оно было свидетелем. Под ним сидел тот или иной король, измышляя тот или иной закон — что-нибудь в таком духе. Дерево стоит там, шелестя, так сказать, аллюзиями. Довольный и несколько задумчивый, наш герой, освеженный, но не измененный этой встречей, возвращается в свою гостиницу или коттедж, находит своих друзей или семью в целостности и сохранности и продолжает веселиться. Когда же из дома выходит аме-

риканец и встречает дерево, это встреча равных. Человек и дерево сталкиваются в своей первородной мощи, свободные от коннотаций: ни у того, ни у другого нет прошлого, а чье будущее больше — бабушка надвое сказала. В сущности, это встреча эпидермы с корой. Наш герой возвращается в свою хижину в состоянии по меньшей мере смятения, если не в настоящем шоке или ужасе.

Сказанное выглядит явно романтической карикатурой, но она подчеркивает особенности, а именно этого я здесь и добиваюсь. Во всяком случае, вторую часть сопоставления можно свободно объявить сутью фростовской поэзии о природе. Природа для этого поэта не является ни другом, ни врагом, ни декорацией для человеческой драмы; она устрашающий автопортрет самого поэта. Теперь я собираюсь заняться одним из его стихотворений, появившемся в сборнике 1942 года «Дерево-свидетель». Я намереваюсь изложить свои взгляды и мнения относительно его строк, не заботясь об академической объективности, и некоторые из этих взглядов будут довольно мрачными. Все, что я могу сказать в свою защиту, — это а) что я действительно необычайно люблю этого поэта и попытаюсь представить его вам таким, каков он есть, и б) что часть этой мрачности не вполне моя: это осадок его строк помрачил мой ум; другими словами, я получил это от него.

II

Теперь мы обратимся к «Войди!».

Come in

As I came to the edge of the woods,
Thrush music — hark!
Now if it was dusk outside,
Inside it was dark.

Too dark in the woods for a bird
By sleight of wing
To better its perch for the night,
Though it still could sing.

The last of the light of the sun
That had died in the west
Still lived for one song more
In a thrush's breast.

Far in the pillared dark
Thrush musik went —
Almost like a call to come in
To the dark and lament.

But no, I was out for stars:
I would not come in.
I meant not even if asked,
And I hadn't been.

С
к
о
р
ь
и
р
а
з
у
м

CLIX

Войди

Подошел я к лесу, в нем дрозд
Пел — да как!
Если в поле был еще сумрак,
В лесу был мрак.

Мрак такой, что пичуге
Крылом не суметь
Поправить себя на ветке,
Хоть можно петь.

Последний закатный луч
Погас, когда
Песню зажег надолго
В груди дрозда.

Я слушал. В колонном мраке
Дрозд не иссяк,
Он словно просит войти
В скорь и мрак.

Я вышел вечером к звездам,
В лесной провал
Не войду, даже если бы звали, —
А никто не звал.¹

Короткое стихотворение в коротком разме-
ре — фактически комбинация трехсложника с дву-

¹ Перевод А. Сергеева

сложником, анапеста с ямбом. Строй баллад, которые в общем и целом все о крови и возмездии. И таково до некоторого момента это стихотворение. На что намекает размер. О чем тут идет речь? Прогулка по лесу? Променад на природу? Нечто, чем обычно занимаются поэты? (И если так, между прочим, то зачем?) «Войди!» — одно из многих стихотворений, написанных Фростом о таких прогулках. Вспомните «Глядя на лес снежным вечером», «Знакомый с ночью», «Пустынные места», «Прочь» и т.д. Или припомните «Дрозд в сумерках» Томаса Харди, с которым данное стихотворение имеет явное сходство. Харди тоже очень любил одинокие прогулки, с той лишь разницей, что они имели тенденцию заканчиваться на кладбище, — поскольку Англия была заселена давно и, полагаю, более плотно.

Начать с того, что мы снова имеем дело с дроздом. А певец, как известно, тоже птица, поскольку, строго говоря, оба поют. В дальнейшем мы должны иметь в виду, что наш поэт может делегировать некоторые свойства своей души птице. Вообще-то я твердо уверен, что эти две птицы связаны. Разница лишь в том, что Харди требуется шестнадцать строчек, чтобы ввести свою птицу в стихотворение, тогда как Фрост приступает к делу во второй строчке. В целом это указывает на различие между американцами и британцами — я имею в виду поэзию. Вследствие большего культурного наследия, большей системы ссылок британцу обычно требуется гораздо больше времени, чтобы запустить стихотворение. Эхо настойчивей звучит в его ушах, и поэтому прежде, чем приступить к предмету, он играет мускулами и демонстрирует свои возможности. Обычно практика такого рода приводит к тому, что экспозиция занимает столько же места, сколько собственно «мессэдж»: к длинному дыханию, если угодно, — хотя отнюдь не у всякого автора это непременно недостаток.

Теперь разберем строчку за строчкой.¹ «Когда я подошел к краю леса» — довольно простая, информативная штука, заявляющая предмет и устанавливающая размер. Невинная на первый взгляд строчка, не так ли? Если бы не «лес». «Лес» заставляет насторожиться, «край» тоже. Поэзия — дама с огромной родословной, и каждое слово в ней практически заковано в аллюзии и ассоциации. С четырнадцатого века леса сильно пахивают *selv'ой* *oscur'ой*², и вы, вероятно, помните, куда завела эта *selva* автора «Божественной комедии». Во всяком случае, когда поэт двадцатого века начинает стихотворение с того, что он очутился на краю леса, в этом присутствует некоторый элемент опасности или по крайней мере легкий намек на нее. Край, вообще говоря, вещь достаточно острая.

А может быть, и нет; может быть, наши подзрения беспочвенны, может быть, мы склонны к паранойе и вчитываем слишком много в эту строчку. Перейдем к следующей, и мы увидим: «...Музыка дрозда — слушай!» Похоже, мы дали маху. Что может быть безобидней, чем это устаревшее, отдающее викторианским, сказочно-волшебное «*hark*»? (Скорее «чу!», чем «слушай!».) Птица поет — слушай! «*Hark*» (чу!) действительно уместно в стихотворении Харди или в балладе; еще лучше — в считалке. Оно предполагает такой уровень изложения, на котором не может идти речи о чем-либо неблагоприятном. Стихотворение обещает развиваться в ласкающем, мелодичном духе. По крайней мере, услышав «*hark*», вы думаете, что вам предстоит нечто вроде описания музыки, исполняемой дроздом, — что вы вступаете на знакомую территорию.

¹ При разборе стихотворения «*Some in*» использован подстрочный перевод.

² «*Selva oscura*» (*итал.*) — сумрачный лес. Слова из второй строчки «Ада» Данте.

Но это был лишь зачин, как показывают следующие две строчки. Это была всего лишь экспозиция,втиснутая Фростом в две строчки. Внезапно, отнюдь не чинным, прозаичным, немелодичным и невикторианским образом дикция и регистр меняются:

Now if it was dusk outside,
Inside it was dark.

Теперь, если снаружи были сумерки,
Внутри было темно.

В «now» (теперь) и состоит этот фокус, оставляющий мало места для фантазии. Более того, вы осознаете, что «hark» рифмуется с «dark» (темный). И это «dark» и есть состояние «inside» (внутри), которое отсылает не только к лесу, поскольку запятая ставит это «inside» в резкую оппозицию к «outside» (снаружи) третьей строчки и поскольку эта оппозиция дается в четвертой строчке, что делает утверждение более категоричным. Не говоря уже о том, что эта оппозиция всего лишь вопрос замены двух букв: подстановка «ar» вместо «us» между «d» и «k». Гласный остается, в сущности, тем же. Различие лишь в одном согласном.

Четвертая строчка несколько душная. Это связано с распределением ударений, отличающимся от первого двусложника. Строфа, так сказать, стягивается к своему концу, и цезура после «inside» только подчеркивает этого «inside» изоляцию. Предлагая вам намеренно тенденциозное прочтение этого стихотворения, я стремлюсь обратить ваше внимание на каждую его букву, каждую цезуру, хотя бы потому, что речь в нем идет о птице, а трели птицы — вопрос пауз и, если угодно, литер. Будучи по преимуществу односложным, английский язык чрезвычайно пригоден для этих попугайских дел, и, чем короче размер, тем больше нагрузка на каждую букву, каждую цезуру, каждую запятую. Во всяком случае, «dark» буквально переводит «woods» в *la selva oscura*.

Памятуя о том, входом куда был этот «сумрачный лес», перейдем к следующей строфе:

Too dark in the woods for a bird
By sleight of wing
To better its perch for the night,
Though it still could sing.

Слишком мрачно для птицы в лесу,
Чтобы взмахом крыла
Устроиться на ночлег,
Но она еще может петь.

Что, по-вашему, здесь происходит? Простодушный читатель из британцев, или с континента, или даже истинный американец ответил бы, что это о птичке, поющей вечером, и что напев приятный. Интересно, что он был бы прав, именно на правоте такого рода зиждется репутация Фроста. Хотя как раз эта строфа особенно мрачная. Можно было бы утверждать, что стихотворение содержит что-то неприятное, возможно, самоубийство. Или если не самоубийство, то, скажем, смерть. А если не обязательно смерть, тогда — по крайней мере в этой строфе — представление о загробной жизни.

В «Слишком мрачно для птицы в лесу» птица — она же певец — тщательно исследует «лес» и находит его слишком мрачным. «Слишком» в данном случае отзывается — нет! вторит — начальным строчкам Дантовой «Комедии»; в восприятии нашей птицы/певца эта *selva* отличается от оценки великого итальянца. Говоря яснее, загробная жизнь для Фроста мрачнее, чем для Данте. Спрашивается почему, и ответ: либо потому, что он не верит во все эти истории, либо — причисляет себя к проклятым. Не в его власти улучшить свое конечное положение, и я осмелюсь сказать, что «взмах крыла» можно рассматривать как отсылку к соборованию. Прежде всего это стихотворение о старости и о размышлении, что за этим последует. «Устроиться на ночлег» связано с возможностью быть приписанным к чему-то еще, не

только к аду, ночь в данном случае — ночь вечности. Единственное, что птица/певец способны предъявить, — это что она/он еще могут петь.

Лес «слишком мрачен» для птицы, потому что птица слишком далеко зашла в своем бытовании птицей. Никакое движение ее души, иначе говоря, «взмах крыла», не может улучшить ее участи в этом лесу. Чей это лес, я полагаю, мы знаем: на одной из его ветвей птице, в любом случае, предстоит окончить свой путь, и «perch» (наседет) дает ощущение, что этот лес хорошо структурирован: это замкнутое пространство, что-то вроде курятника, если угодно. Так что наша птица обречена; никакое обращение в последнюю минуту («sleight», ловкость рук — трюкаческий термин) невозможно, хотя бы потому, что певец слишком стар для любого проворного движения. Но, хоть и стар, он все еще может петь.

И в третьей строфе перед нами поющая птица: перед нами сама песня, последняя песня. Это потрясающе широкий жест. Посмотрите, как каждое слово здесь отсрочивает следующее. «The last» (отблеск) — цезура — «of the light» (света) — цезура — «of the sun» (солнца) — конец строчки, представляющий собой большую цезуру, — «That had died» (Что умерло) — цезура — «in the west» (на западе). Наша птица/певец прослеживает отблеск света до его исчезнувшего источника. Вы почти слышите в этой строчке старую добрую «Шенандоа», песню отправлявшихся на закат. Задержание и откладывание здесь ощутимы. «Отблеск» не конец, и «света» не конец, и «солнца» тоже не окончание. И даже «что умерло» не окончание, хотя ему следовало бы быть таковым. Даже «на западе» не конец. Перед нами песня продолжившихся света, жизни. Вы почти видите палец, указывающий на источник и затем в широком круговом движении последних двух строк возвращающийся к говорящему в «still lived» (еще жил) — цезура — «for one song more» (для еще одной песни) — конец стро-

ки — «In a thrush's breast» (В груди дрозда). Между «отблеском» и «грудью» наш поэт покрывает громадное расстояние: в ширину континента, если угодно. В конце концов, он описывает свет, который все еще на нем, в противоположность мраку леса. В конце концов, грудь — источник любой песни, и вы почти видите здесь не столько дрозда, сколько малиновку; во всяком случае, птицу, поющую на закате: свет задержался на ее груди.

И здесь в начальных строчках четвертой строфы пути птицы и певца расходятся. «Far in the pillared dark/ Thrush music went...» (Далеко во тьме колонн/ звучала музыка дрозда). Ключевое слово здесь, конечно, «колонн»: оно наводит на мысль об интерьере собора — во всяком случае, церкви. Другими словами, наш дрозд влетает в лес, и вы слышите его музыку оттуда, «Almost like a call to come in/ To the dark and lament» (Почти как призыв войти/ Во тьму и горевать). Если угодно, вы можете заменить «lament» (горевать) на «repent» (каяться): результат будет практически тот же. Здесь описывается один из вариантов, который наш старый певец мог бы выбрать в этот вечер, но этого выбора он не сделал. Дрозд в конечном счете выбрал «взмах крыла». Он устраивается для ночевки; он принимает свою судьбу, ибо сожаление есть приятие. Здесь можно было бы погрузиться в лабиринт богословских тонкостей — по природе своей Фрост был протестантом и т.д. Я бы от этого воздержался, ибо позиция стойка в равной мере подходит как верующим, так и агностикам; при занятии поэзией она практически неизбежна. В целом отсылки (особенно религиозные) не стоит сужать до выводов.

«But no, I was out for stars» (Но нет, я искал звезды) — обычный обманный маневр Фроста, отражающий его позитивный настрой: строчки, подобные этой, и создали ему его репутацию. Если он действительно «искал звезды», почему он не упомянул этого

раньше? Почему он написал целое стихотворение о чем-то другом? Но эта строчка здесь не только для того, чтобы обмануть нас. Она здесь для того, чтобы обмануть — или, вернее, успокоить — себя самого. Такова вся эта строфа. При условии, что мы не рассматриваем эту строчку как общее утверждение поэта относительно его присутствия в мире — в романтическом ключе, то есть как строчку о его общей метафизической склонности, которую, естественно, не может нарушить эта маленькая мука одной ночи.

I would not come in.
I meant not even if asked,
And I hadn't been.

Я не хотел бы входить.
Не собирался, даже если бы меня позвали, —
А меня и не звали.

В этих словах слишком много шутиливой горячности, чтобы мы приняли их за чистую монету, хотя нам не следует исключать и такой вариант. Человек защищает себя от собственного прозрения, и это звучит твердо в грамматическом, а также и силлабическом смысле и менее идиоматично — особенно во второй строчке «Я не хотел бы входить», которую легко усечь до «Я не войду». «Даже если бы меня позвали» звучит с угрожающей решимостью, которая могла бы означать декларацию его агностицизма, если бы не ловко ввернутое «А меня и не звали» последней строчки. Это действительно ловкость рук.

Или же вы можете толковать эту строфу и вместе с ней все стихотворение как скромное примечание или постскриптум к Дантовой «Комедии», которая кончается «звездами», — как его признание, что он обладает либо меньшей верой, либо меньшим дарованием. Поэт здесь отказывается от приглашения войти во мрак; более того, он подвергает сомнению сам призыв: «*Почти* как призыв войти...» Не следует слишком озадачиваться родством Фроста и Данте,

но время от времени оно ощутимо, особенно в стихотворениях, связанных с темными ночами души — как, например, в «Acquainted with the Night» («Знакомый с ночью»). В отличие от некоторых своих прославленных современников Фрост никогда не выставляет напоказ свою образованность — главным образом потому, что она у него в крови. Так что «Я не собирался, даже если бы меня позвали» можно прочесть не только как его отказ сыграть на своем тяжелом предчувствии, но также как свидетельство его стилистического выбора в отказе от крупных форм. Как бы то ни было, ясно одно: без «Комедии» Данте это стихотворение не существовало бы.

Но если вы захотите прочесть «Войди!» как стихотворение о природе, извольте. Хотя я предлагаю, чтобы вы подольше задержались на заглавии. Двадцать строчек стихотворения составляют, в сущности, перевод заглавия. И, боюсь, в этом переводе «войди» означает «умри».

III

Если в «Войди!» Фрост предстает в наилучшей лирической форме, то в «Домашних похоронах» перед нами Фрост-повествователь. Вообще-то, «Домашние похороны» не повествование; это эклога. Или, точнее — пастораль, правда, очень мрачная. Но, поскольку в ней рассказывается история, это, безусловно, повествование; хотя способ изложения в нем — диалог, а жанр определяется как раз способом изложения. Изобретенная Феокритом в его идиллиях, усовершенствованная Вергилием в стихотворениях, называемых эклогами или буколиками, пастораль, в сущности, представляет собой диалог двух или более персонажей на лоне природы с обычным обращением к неувыдаемой теме любви. Поскольку английское и французское слово «пастораль» перегружено приятными коннотациями и поскольку Фрост

ближе к Вергилию, чем к Феокриту, и не только хронологически, давайте, следуя Вергилию, назовем это стихотворение эклогой. Здесь наличествует деревенское окружение, равно как и два персонажа: фермер и его жена, которые могут сойти за пастуха и пастушку, если позабыть, что это происходит на две тысячи лет позже. Такова же и тема: любовь через две тысячи лет.

Говоря короче, Фрост очень вергилиевский поэт. Под этим я подразумеваю Вергилия «Буколик» и «Георгик», а не Вергилия «Энеиды». Начать с того, что молодой Фрост фермерствовал и при этом много писал. Поза джентльмена-фермера была не вполне позой. Фактически до конца своих дней он продолжал скупать фермы. Ко времени своей смерти он владел, если не ошибаюсь, четырьмя фермами в Вермонте и Нью-Гэмпшире. Он кое-что понимал в том, как кормиться от земли, — во всяком случае, не меньше Вергилия, который, по-видимому, был кошмарным фермером, судя по агрономическим советам, рассыпанным в «Георгиках».

За несколькими исключениями, американская поэзия по сути своей вергилиевская, иначе говоря, созерцательная. То есть если вы возьмете четырех римских поэтов августовского периода: Проперция, Овидия, Вергилия и Горация как типичных представителей четырех известных темпераментов (холерическая напряженность Проперция, сангвинические совокупления Овидия, флегматические размышления Вергилия, меланхолическая уравновешенность Горация), то американская поэзия — и поэзия на английском языке вообще — представляется поэзией главным образом вергилиевского или горацевского типа. (Вспомните громоздкие монологи позднего Уоллеса Стивенса или позднего, американского Одена.) Однако сходство Фроста с Вергилием не столько в темпераменте, сколько в технике. Помимо частого обращения к личине (или маске) и

возможности отстранения, которую вымышленный персонаж дает поэту, Фрост и Вергилий имеют общую тенденцию скрывать реальный предмет диалога под монотонным матовым блеском своих соответственно пентаметров и гекзаметров. Поэта исключительной углубленности и беспокойства, Вергилия «Эклог» и «Георгик» обычно принимают за певца любви и сельских радостей, так же как автора «К северу от Бостона».

К этому следует добавить, что Вергилий у Фроста приходит к вам затемненный Водсвортом и Браунингом. Возможно, лучше сказать «профильгрованный», и драматический монолог Браунинга — вполне фильтр, сводящий драматическую ситуацию к сплошной викторианской амбивалентности и неопределенности. Мрачные пасторали Фроста также драматичны, не только в смысле интенсивности взаимоотношений персонажей, но более всего в том смысле, что они действительно театральны. Это род театра, в котором автор играет все роли, включая сценографа, режиссера, балетмейстера и т.д. Он же гасит свет, а иногда представляет собой и публику.

И это оправданно. Ибо идиллии Феокрита, как почти вся античная поэзия, в свою очередь не что иное, как выжимка из греческой драмы. В «Домашних похоронах» перед нами арена, превращенная в лестницу с перилами в духе Хичкока. Начальная строчка сообщает вам столько же о положениях актеров, сколько и об их ролях: охотника и его дичи. Или, как вы увидите позже, — Пигмалиона и Галатеи, с той разницей, что в данном случае скульптор превращает свою живую модель в камень. В конечном счете «Домашние похороны» — стихотворение о любви, и хотя бы на этом основании его можно считать пасторалью.

Но рассмотрим первые полторы строчки:

He saw her from the bottom of the stairs
Before she saw him.

Он увидел ее снизу лестницы
Прежде, чем она увидела его.¹

Фрост мог бы остановиться прямо здесь. Это уже стихотворение, это уже драма. Представьте эти полторы строчки расположенными на странице самостоятельно, в духе минималистов. Это чрезвычайно нагруженная сцена — или, лучше, кадр. Перед вами замкнутое пространство, дом и два индивидуума с противоположными — нет, различными — целями. Он — внизу лестницы; она — наверху. Он смотрит вверх на нее; она, насколько мы знаем, пока вообще не замечает его присутствия. Следует помнить также, что все дано в черно-белом. Лестница, разделяющая их, наводит на мысль об иерархии значимостей. Это пьедестал, на котором она (по крайней мере в его глазах), а он — у подножия (в наших глазах и, в конечном счете, в ее). Все в остром ракурсе. Поставьте себя в любое положение — лучше в его, — и вы увидите, что я имею в виду. Представьте, что вы следите, наблюдаете за кем-то, или представьте, что наблюдают за вами. Представьте, что вы истолковываете чье-то движение — или неподвижность — втайне от наблюдаемого. Именно это превращает вас в охотника, или в Пигмалиона.

Позвольте мне еще немного продолжить это сравнение с Пигмалионом. Изучение и истолкование — суть любого напряженного человеческого взаимодействия, и в особенности любви. Они же и мощнейшие источники литературы: художественной прозы (которая в общем и целом вся о предательстве) и прежде всего лирической поэзии, где мы пытаемся разгадать предмет нашей любви и что ею/им движет. И это разгадывание вновь возвращает нас к вопросу о Пигмалионе, причем буквально, ибо, чем больше вы отсекаете, чем глубже вы проникаете в характер, тем вернее вы ставите свою модель на пье-

¹ Подстрочный перевод

дестал. Замкнутое пространство — будь то дом, мастерская, страница — чрезвычайно усиливает эту пьедестальную сторону дела. И в зависимости от вашего усердия и способности модели к сотрудничеству процесс этот приводит либо к шедевру, либо к провалу. В «Домашних похоронах» он приводит и к тому и к другому. Ибо каждая Галатея есть, в конце концов, самопроекция Пигмалиона. С другой стороны, искусство не подражает жизни, но заражает ее.

Итак, понаблюдаем за поведением модели:

She was starting down,
Looking back over her shoulder at some fear.
She took a doubtful step and then undid it
To raise herself and look again.

Она из двери вышла наверху
И оглянулась, точно бы на призрак.
Спустилась на ступеньку вниз, вернулась
И оглянулась снова.¹

Скорбь и разум

CLXXI

На буквальном уровне, на уровне прямого повествования, перед нами героиня, начавшая спускаться по лестнице, ее голова повернута к нам в профиль, взгляд задерживается на каком-то страшном зрелище.

Она колеблется и прерывает спуск, ее глаза все еще обращены, по-видимому, на то же зрелище: не на ступеньки, не на героя внизу. Но вы понимаете, что здесь присутствует еще один уровень, не правда ли?

Давайте оставим этот уровень пока неназванным. Всякая информация в этом повествовании приходит к вам в изолированном виде, в пределах строчки пентаметра. Изоляция осуществляется белыми полями, окаймляющими, так сказать, всю сцену подобно молчанию дома; а сами строчки — лестница. В сущности, перед нами последовательность кадров. «Она из двери вышла наверху» — один кадр. «И оглянулась, точно бы на призрак» — другой; фак-

¹ Здесь и далее перевод А. Сергеева

тически это крупный план, профиль — вы видите выражение ее лица. «Спустилась на ступеньку вниз, вернулась» — третий: опять крупный план — ноги. «И оглянулась снова» — четвертый — в полный рост.

Но это еще и балет. Здесь, как минимум, два *pas de deux*, переданных с удивительной эйфонической, почти аллитерационной точностью. Я имею в виду несколько «d» в этой строчке («She took a doubtful step and then undid it»), в «doubtful» и в «undid it», хотя «t» тоже важны. Особенно хорошо «undid it», поскольку вы чувствуете в этом шаге упругость. И профиль по контрасту с движением тела — сама форма драматической героини — прямо из балета.

Но настоящее *faux pas de deux* начинается с «He spoke/ Advancing toward her...» (Он заговорил, двигаясь к ней¹). Следующие двадцать пять строк происходит разговор на лестнице. Во время разговора мужчина поднимается по лестнице, преодолевая механически и вербально то, что их разделяет. «Двигаясь» выдает неловкость и плохое предчувствие. Напряжение растет с растущим сближением. Однако механическое и подразумеваемое физическое сближение достигаются легче вербального — т.е. психологического, — и об этом стихотворение. «What is it you see/ From up there always — for I want to know» (Что ты там видишь сверху? — ибо я хочу знать²) — весьма характерный для Пигмалиона вопрос, обращенный к модели на пьедестале: наверху лестницы. Он очарован не тем, что он видит, но тем, что, по его представлению, за этим таится — что он туда помещает. Он облекает ее тайной, а затем срывает ее покровы: в этой ненасытности — вечная раздвоенность Пигмалиона. Как будто скульптора озадачило выражение лица модели: она «видит» то, чего не «видит» он. Поэтому ему приходится самому лезть

¹ Подстрочный перевод

² Тоже

на пьедестал, чтобы поставить себя в ее положение. В положение «всегда наверху» — топографического (*vis-à-vis* дома) и психологического преимущества, куда он сам ее поместил. Именно последнее, психологическое преимущество творения и беспокоит творца, что показывает эмфатическое «ибо я хочу знать».

Модель отказывается сотрудничать. В следующем кадре «*She turned and sank upon her skirts...*» (Она обернулась и опустилась на свои юбки¹), за которым идет крупный план: «И страх сменился на лице тоской», — вы ясно видите это нежелание сотрудничать. Однако отказ от сотрудничества здесь и *есть* сотрудничество. Ибо следует помнить, что психологическое преимущество этой женщины в самопроекции мужчины. Он сам приписал ей его. Поэтому, отвергая героя, она только подстегивает его воображение. В этом смысле, отказываясь сотрудничать, она подыгрывает ему. Вся ее игра, в сущности, в этом. Чем выше он поднимается, тем больше это преимущество; он наращивает его, так сказать, с каждым шагом.

Тем не менее он поднимается в «*He said to gain time*» (Он сказал, чтобы выиграть время²); он поднимается и в:

«What is it you see?»
 Mounting until she cowered under him.
 «I will find out now — you must tell me, dear».

«Что ты там видишь?»
 Поднимаясь, пока она не сжалась перед ним.
 «Сейчас я выясню — ты должна сказать мне,
 родная».

Наиболее важное слово здесь — глагол (видеть) «*see*», который встречается во второй раз. В следующих девяти строчках он будет использован еще четыре

¹ Подстрочный перевод

² Тоже

раза. Скоро мы к этому подойдем. Но сначала разберем строчку с «mounting» и следующую. Это мастерская работа. Словом «mounting» поэт убивает сразу двух зайцев, ибо «mounting» описывает как подъем, так и поднимающегося. И поднимающийся принимает даже большие размеры, потому что женщина «сжимается» — то есть съезживается перед ним. Вспомните, что она смотрит «at some fear» (с некоторым страхом). «Поднимающийся» в сравнении со «съезжившейся» дает контраст этих кадров, причем в его увеличенных размерах заключена подразумеваемая опасность. Во всяком случае, альтернатива ее страху не утешение. Решительность слов «Я сейчас выясню» отвечает превосходящей физической массе и не смягчена вкрадчивым «родная», которое следует за ремаркой — «ты должна сказать мне», одновременно императивной и подразумевающей сознание этого контраста.

She, in her place, refused him any help,
With the least stiffening of her neck and silence.
She let him look, sure that he wouldn't see,
Blind creature; and awhile he didn't see.
But at last he murmured, «Oh», and again, «Oh».
«What is it — what?» she said.

«Just that I see».

«You don't», she challenged. «Tell me what it is».
«The wonder is I didn't see at once».

Она его как будто не слышала.
На шее жилка вздулась, и в молчанье
Она позволила ему взглянуть,
Уверенная, что слепой не может
Увидеть. Он смотрел и вдруг увидел
И выдохнул: — А! — И еще раз: — А!
— Что, что? — она спросила.

— Да увидел.

— Нет, не увидел. Что там, говори!

— И как я до сих пор не догадался!

Теперь мы займемся глаголом «see» (видеть). На протяжении пятнадцати строк он использован шесть раз. Любой искушенный поэт знает, как рис-

кованно на небольшом отрезке использовать несколько раз одно и то же слово. Риск этот — риск тавтологии. Чего же добивается здесь Фрост? Думаю, именно этого: тавтологии. Точнее, несемантического речения. Которое мы имеем, к примеру, в «А! — И еще раз: — А!». У Фроста была теория о, как он их называл, «звукпредложениях». Она связана с его наблюдением, что звучание, тональность человеческой речи так же семантически, как и реальные слова. К примеру, вы подслушиваете разговор двух людей из-за закрытой двери комнаты. Вы не слышите слов, но понимаете общий смысл диалога; фактически вы можете довольно точно домыслить его суть. Другими словами, мотивчик значит больше текста, вполне заменимого или излишнего. Во всяком случае, повторение того или иного слова высвобождает мелодию, делает ее более слышимой. К тому же такое повторение высвобождает ум, избавляя вас от понятия, представленного этим словом. (Конечно, это старый прием дзэна, но то, что мы находим его в американском стихе, заставляет задуматься, не возникают ли философские принципы из текстов, а не наоборот.)

Шесть «see» здесь делают именно это. Они восклицают, а не объясняют. Это могло бы быть «see», это могло бы быть «Oh» или «yes» — любое односложное слово. Идея здесь в том, чтобы взорвать глагол изнутри, ибо содержание реального наблюдения одолевает процесс наблюдения, его способы и самого наблюдателя. Эффект, который пытается создать Фрост, — неадекватность отклика, когда вы автоматически повторяете первое пришедшее на ум слово. «Вижу» здесь — просто шараханье от неизъяснимого. Меньше всего наш герой *видит* во фразе «Просто я вижу», ибо к этому времени глагол «see», использованный уже четыре раза, лишен своего значения «наблюдения» и «понимания» (не говоря уже о том, что мы, читатели, сами все еще в неведении,

что там можно увидеть из окна, и это еще больше выхолащивает слово). Теперь это просто звук, означающий не осмысленный, а бездумный отклик.

Такого рода прорыв добротных слов в чистые, несемантические звуки встретится несколько раз на протяжении этого стихотворения. Следующий взрыв происходит очень скоро, через десять строчек. Характерно, что случается это всякий раз, когда актеры оказываются очень близко друг от друга. Эти взрывы являются вербальными — или, лучше, слуховыми — эквивалентами зияния. Фрост расставляет их с потрясающим постоянством, что наводит на мысль о глубокой (по крайней мере до этой сцены) несовместимости его персонажей. «Домашние похороны» — в сущности, изучение, на буквальном уровне, трагедии, которая описывается как возмездие персонажам за нарушение территориальных и ментальных императивов друг друга при рождении ребенка. Теперь, когда ребенок утрачен, эти императивы жестоко отыгрываются: они требуют своего.

IV

Становясь рядом с женщиной, мужчина обретает ее точку обзора. Поскольку он выше, а также потому, что это *его* дом (как показывает 23-я строка), где он прожил, вероятно, большую часть жизни, он должен, видимо, несколько склониться, чтобы проследить ее взгляд. Сейчас они рядом, почти в интимном соседстве на пороге своей спальни наверху лестницы. У спальни есть окно; у окна есть вид. И здесь Фрост дает самое ошеломляющее сравнение в этом стихотворении, а возможно, и во всем творчестве:

«The wonder is I didn't see at once.
I never noticed it from here before.
I must be wonted to it — that's the reason
The little graveyard where my people are!
So small the window frames the whole of it.
Not so much larger than a bedroom, is it?

There are three stones of slate and one of marble,
Broad-shouldered little slabs there in the sunlight
On the sidehill. We haven't mind *those*.
But I understand: it is not the stones,
But the child's mound —»

«Отсюда я ни разу не глядел.
Проходишь мимо, где-то там, в сторонке,
Родительское кладбище. Подумать —
Все уместилось целиком в окне.
Оно размером с нашу спальню, да?
Плечистые, приземистые камни,
Гранитных два и мраморный один,
На солнышке стоят под косогором...
Я знаю, знаю: дело не в камнях —
Там детская могилка...»

«Родительское кладбище» порождает атмосферу нежности, и именно с этой атмосферы начинается «Все уместилось целиком в окне» лишь для того, чтобы уткнуться в «Оно размером с нашу спальню, да?». Ключевое слово здесь — «frames» (обрамляет), которое выступает сразу в двух ролях: рамы окна и картины на стене спальни. Окно как бы висит на стене спальни подобно картине, и картина эта изображает кладбище. Однако «изображение» означает уменьшение до размера картины. Представьте такое у себя в спальне. Впрочем, в следующей строчке кладбище восстановлено в своих реальных размерах и тем самым уравнено со спальней. Это уравнивание настолько же психологично, насколько оно пространственно. Невольно герой проговаривает итог этого брака, намеченный мрачным каламбуром заглавия¹. И также невольно это «да?» приглашает героиню признать этот итог, почти подразумеваемая ее согласие.

Как будто этого недостаточно, следующие две строчки с их камнями из мрамора и гранита продолжают усиливать это сравнение, уподобляя кладбище, населенное семьей маленьких неодошевленных детей, убранной постели с пентаметрически разло-

¹ «Home Burial» можно также перевести как «Похороны очага».

женными подушками: «Плечистые приземистые камни». Это Пигмалион, неистовый, исступленный. Налицо его вторжение в сознание женщины, нарушение ее внутреннего императива — если угодно, превращение его в кость. И дальше эта рука, все превращающая в кость — на самом деле в камень, — тянется к тому, что для героини еще живо и осязаемо, что памятно:

«Я знаю, знаю: дело не в камнях —
Там детская могилка...»

CLXXVIII

Иосиф Бродский

Дело не в том, что контраст между камнями и могилкой слишком резок, хотя он именно таков; для нее невыносима способность — или, скорее, попытка героя — выговорить это. Ибо, сумеет он найти слова для выражения ее душевной боли, и эта могилка присоединится к камням на «картине», сама станет плитой, станет подушкой их постели. Более того, это будет равнозначно полному проникновению в ее самое сокровенное: святая святых ее души. А он уже близок к этому:

«Don't, don't, don't, don't», she cried.
She withdrew, shrinking from beneath his arm
That rested on the banister, and slid downstairs;
And turned on him with such a daunting look,
He said twice over before he knew himself:
«Can't a man speak of his own child he's lost?»

— Нет! Не смей! —

Рука его лежала на перилах —
Она под ней скользнула, вниз сбежала
И оглянулась с вызовом и злобой,
И он, себя не помня, закричал:
— Мужчина что, не смеет говорить
О собственном умершем сыне — так?

Стихотворение набирает мрачную силу. Четыре «don't» («не надо») — это несемантический взрыв, разрешающийся зиянием. Мы так поглощены повествованием — ушли в него с головой, — что, возможно, позабыли, что это все же балет, все же последо-

вательность кадров, все же прием, срежиссированный поэтом. В сущности, мы почти готовы принять сторону одного из наших персонажей, да? Я предлагаю вытащить себя из этого за уши и на минутку задуматься, что все вышеизложенное говорит нам о поэте. Представьте, к примеру, что сюжет был взят из опыта — скажем, потери первенца. Что до сих пор прочитанное говорит вам об авторе, о его восприимчивости? Насколько он поглощен рассказом и — что более важно — до какой степени он свободен от него?

Будь это семинар, я ждал бы ответа от вас. Поскольку мы не на семинаре, я должен ответить на этот вопрос сам. И ответ таков: он чрезвычайно свободен. Пугающе свободен. Сама способность использовать — обыгрывать — материал такого рода предполагает существенное отстранение. Способность превращать этот материал в пентаметрическую монотонность белого стиха еще больше это отстранение увеличивает. Подмеченная связь между семейным кладбищем и супружеской постелью спальни — еще больше. В сумме все это дает значительную степень отстранения. Степень, которая фатальна для человеческого взаимодействия — и делает общение невозможным, ибо общение требует равного. В этом затруднительность положения Пигмалиона *vis-à-vis* его модели. Дело не в том, что рассказанная история автобиографична, а в том, что стихотворение — это автопортрет поэта. Вот почему литературные биографии внушают отвращение — они все упрощают. Отсюда мое нежелание снабдить вас действительными данными о жизни Фроста.

Куда же он идет, вы спросите, со своим отстранением? Ответ: к полной автономии. Именно отсюда он подмечает сходство несходного, отсюда он имитирует разговорную речь. Хотели бы вы познакомиться с мистером Фростом? Тогда читайте его

стихи, ничего больше; иначе вам грозит критика снизу. Хотели бы вы быть им? Хотели бы вы стать Робертом Фростом? Возможно, вам следует это отсоветовать. Подобная восприимчивость оставляет мало надежд на подлинное человеческое соединение или родственную душу; и в самом деле, на Фросте очень мало такого рода романтической пыли, обычно свидетельствующей о подобных надеждах.

Вышесказанное — не обязательно отступление, но давайте вернемся к строчкам. Вспомним о зиянии и что его вызывает и вспомним, что это при-ем. В сущности, автор сам напоминает нам об этом строчками

Рука его лежала на перилах —
Она под ней скользнула, вниз сбежала...

Это еще и балет, и режиссерские указания включены в текст. Самая красноречивая деталь здесь — перила. Почему автор вставляет их здесь? Во-первых, чтобы вновь ввести лестницу, о которой к данному моменту мы могли позабыть, оглушенные крушением спальни. Во-вторых, перила предвещают скольжение героини вниз, ибо каждый ребенок использует перила, чтобы скатиться вниз. «И оглянулась с вызовом и злобой» — еще одна ремарка. «He said twice over before he knew himself» (Он понял, лишь произнеся дважды¹):

— Мужчина, что не смеет говорить
О собственном умершем сыне — так?

Это замечательно хорошая строчка. Она имеет ярко разговорный характер пословицы. И автор определенно знает, как она хороша. Поэтому, пытаясь скрыть понимание этого и в то же время усилить воздействие, он подчеркивает нечаянность реплики: «Он понял, лишь произнеся дважды». На уровне буквального повествования перед нами мужчина,

¹ Подстрочный перевод

который подыскивает слова, пораженный пугающим взглядом женщины. Фросту необычайно удавались такие одностишия — формулы, почти пословицы. «Жить в обществе значит прощать» (в «Звездоколе») или «Лучший выход всегда насквозь» («Слуга слуг»), к примеру. И через несколько строк мы снова с этим столкнемся. Подобное у него встречается чаще всего в пентаметрах; пятистопный ямб вполне благоприятствует таким штукам.

Вся эта часть стихотворения от «Don't, don't, don't, don't» и дальше, очевидно, имеет некоторые сексуальные коннотации: она его отвергла. Не в этом ли вся история с Пигмалионом и его моделью? На буквальном уровне «Домашние похороны» развиваются по линии «труднодосягаемого». Однако я не думаю, что Фрост, при всей своей автономии, признавал это. (Во всяком случае, «К северу от Бостона» не обнаруживает какого-либо знакомства с фрейдовской терминологией.) И если это было неосознанно, то подход такого рода несостоятелен. Тем не менее нам следует иметь в виду и его, когда мы приступаем к основной части этого стихотворения:

«Not you! — Oh, where's my hat? Oh, I don't need it!
I must get out of here. I must get air.
I don't know rightly whether any man can.»
«Amy! Don't go to someone else this time.
Listen to me. I won't come down the stairs.»
He sat and fixed his chin between his fists.
«There's something I should like to ask you, dear.»
«You don't know how to ask it.»
«Help me, then.»
Her fingers moved the latch for all reply.

— Не ты. Куда девалась шляпа? Бог с ней.
Я ухожу. Мне надо прогуляться.
Не знаю точно, смеет ли мужчина.
— Эми! Хоть раз не уходи к чужим.
Я за тобой не побегу. — Он сел,
Уткнувшись подбородком в кулаки. —
Родная, у меня большая просьба...
— Просить ты не умеешь.

— Научи! —

В ответ она подвинула засов.

Очевидно ее желание сбежать: не столько от героя, сколько от замкнутости пространства, не говоря уже о предмете разговора. Однако эта решимость неполная, как показывает суэта со шляпой, поскольку исполнение этого желания непродуктивно в том смысле, что модель является частью постановки. Позвольте мне пойти дальше и предположить, что это означало бы потерю преимущества, не говоря уже о том, что это было бы концом стихотворения. Оно и в самом деле кончается именно этим: ее уходом. Буквальный уровень вступит в конфликт или сольется с метафорическим. Отсюда строчка «Не знаю точно, смеет ли мужчина», которая объединяет оба уровня, заставляя стихотворение двигаться дальше; вы уже больше не знаете, кто здесь лошадь, кто телега. Сомневаюсь, знал ли это сам поэт. Результат слияния — высвобождение некоей силы, которая водит его пером, и лучшее, что она может сделать, — удержать обе линии — буквальную и метафорическую — в узде.

Мы узнаём имя героини и что разговор такого рода имел прецеденты почти с такими же результатами. Зная, чем стихотворение заканчивается, мы можем судить — или, лучше, догадываться — о характере прошлых событий. Сцена в «Домашних похоронах» всего лишь повторение. К тому же стихотворение не столько сообщает нам об их жизни, сколько замещает ее. Мы также узнаем из «Я за тобой не побегу» и «Он сел, / Уткнувшись подбородком в кулаки» о страхе насилия при их механическом сближении. Последняя строчка — замечательное воплощение неподвижности, очень в духе роденовского «Мыслителя», хотя и с двумя кулаками, — деталь несколько двусмысленная, ибо сильное приложение кулака к подбородку ведет к нокауту.

Главное здесь, однако, — вновь введенная лестница. Не просто лестница, но также ступеньки, на

которые «он сел». С этого момента весь диалог происходит на лестнице, хотя она стала сценой безвыходности, а не прохода. Никаких физических шагов не делается. Вместо этого перед нами их устная замена. Балет кончается, уступая словесному наступлению и отступлению, которые возвещаются строчкой «Родная, у меня большая просьба». Отметьте еще раз нотку улещивания, окрашенного на сей раз сознанием его тщетности в «родная». Отметьте также последнее подобие подлинного взаимодействия в «Просить ты не умеешь. /— Научи!» — последний стук в дверь, вернее, в стену. Обратите внимание на «В ответ она подвинула засов», потому что это попытка открыть дверь, — последнее физическое движение, последний театральный или кинематографический жест в стихотворении, за исключением еще одного — попытки совсем отодвинуть засов.

«My words are nearly always an offense.
 I don't know how to speak of anything
 So as to please you. But I might be taught,
 I should suppose. I can't say I see how.
 A man must partly give up being a man
 With womenfolk. We could have some arrangement
 By which I'd bind myself to keep hands off
 Anything special you're a-mind to name.
 Though I don't like such things 'twixt those that love.
 Two that don't love can't live together without them.
 But two that do can't live together with them.»
 She moved the latch a little.

— Мои слова всегда тебя коробят.
 Не знаю, как о чем заговорить,
 Чтоб угодить тебе. Наверно, можно
 Меня и поучить, раз не умею.
 Мужчина с вами, женщинами, должен
 Быть малость не мужчиной. Мы могли бы
 Договориться обо всем твоём,
 Чего я словом больше не задену, —
 Хотя, ты знаешь, я уверен, это
 Нелюбящим нельзя без договоров,
 А любящим они идут во вред. —
 Она еще подвинула засов.

Лихорадочное душевное движение говорящего полностью уравновешено его неподвижностью. Если это балет, то балет психический. В сущности, это очень похоже на фехтование: не с противником или тенью, но с самим собой. Строчки постоянно делают шаг вперед и затем отступают («Спустилась на ступеньку вниз, вернулась»). Основной технический прием здесь — анжамбеман, который внешне напоминает спуск по лестнице. Действительно, эти взад-вперед, уступки-колкости почти дают вам ощущение одышки. Пока не наступает облегчение, приходящее с просторечной формулой: «Мужчина с вами, женщинами, должен/ Быть малость не мужчиной».

После этого продыха перед нами три строчки, движущиеся более равномерно и тяготеющие к связности пятистопного ямба; заканчиваются они торжествующим пентаметрическим «Though I don't like such things 'twixt those that love» (Хотя я не люблю договоренностей меж любящими¹). И здесь наш поэт делает еще один, не слишком замаскированный, бросок к афоризму: «Нелюбящим нельзя без договоров,/ А любящим они идут во вред» — хотя он выходит несколько громоздким и не вполне убедительным.

Фрост отчасти чувствует это: отсюда «Она еще подвинула засов». Но это лишь одно объяснение. Весь смысл этого перегруженного определения монолога в разгадывании его адресата. Мужчина силится понять. Он сознает, что для понимания он должен отступить — если не полностью отказаться — от своей рассудочности. Иначе говоря, он нисходит. Но на самом деле это спуск по лестнице, ведущей вверх, и отчасти потому, что он быстро заходит в тупик, отчасти из чисто риторической инерции он апеллирует к любви. Другими словами, это напоминающее пословицу двустипшие о любви есть

¹ Подстрочный перевод

аргумент разума, и он, безусловно, не убеждает адресата.

Ибо, чем больше он ее объясняет, тем больше она удаляется, тем выше становится ее пьедестал (что, возможно, для нее имеет особое значение сейчас, когда она внизу). Не горе гонит ее из дома, а страх быть объясненной и страх перед объясняющим. Она хочет оставаться непроницаемой и не примет ничего, кроме безоговорочной капитуляции. И он уже довольно близок к ней:

«Don't — don't go.
Don't carry it to someone else this time.
Tell me about it if it's something human».

— Не уходи. Не жалуйся чужим.
Коль человек тебе помочь способен,
Откройся мне.

Скорбь и разум

CLXXXV

Последняя строчка наиболее поразительная, наиболее трагическая, на мой взгляд, во всем стихотворении. Практически она равнозначна полной победе героини — т.е. вышеупомянутому поражению рассудка объясняющего. Несмотря на разговорный характер этой строки, она возводит душевную работу женщины до статуса сверхъестественной, признавая таким образом бесконечность — впечатавшуюся в ее сознание со смертью ребенка — соперницей мужчины. Он бессилен, поскольку ее доступ к этой бесконечности, ее поглощенность ею и сообщение с нею в его глазах подкрепляются всей мифологией о противоположном поле — всеми представлениями об альтернативном существе, внушенными ему героиней в данный момент довольно основательно. Вот чему он ее уступает из-за своей рассудочности. Эта пронзительная, почти истерическая строчка, признающая ограниченность мужчины, на мгновение переводит весь разговор в плоскость, обжитую героиней, — к которой она, возможно, стремится. Но лишь на мгновение. Он не может удержаться на этом уровне и опускается до мольбы:

«Let me into your grief. I'm not so much
 Unlike other folks as your standing there
 Apart would make me out. Give me my chance.
 I do think, though, you overdo it a little.
 What was it brought you up to think it the thing
 To take your mother-loss of a first child
 So inconsolably — in the face of love.
 You'd think his memory might be satisfied —»

Откройся мне. Не так уж не похож
 Я на на других людей, как там у двери
 Тебе мерещится. Я постараюсь!
 К тому же ты хватила через край.
 Как можно материнскую утрату,
 Хотя бы первенца, переживать
 Так безутешно — пред лицом любви.
 Слезами ты его не воскресишь...

Он скатывается, так сказать, с истерических высот строчки «коль человек тебе помочь способен,/ Откройся мне». Но это психологическое низвержение по метрически падающей лестнице возвращает его к рациональности со всеми присущими ей чертами. Что довольно близко подводит его к существу дела — «Как можно материнскую утрату,/ Хотя бы первенца, переживать/ Так безутешно», — и он снова взывает к всеохватной идее любви, на сей раз несколько более убедительно, хотя все еще с риторическим вензелем «пред лицом любви». Само слово «любовь» разрушает свою эмоциональную реальность, сводя это чувство к его утилитарному значению: как способу преодоления трагедии. Однако преодоление трагедии лишает ее жертву статуса героя или героини. Это, в сочетании с попыткой говорящего снизить уровень своих разъяснений, приводит к тому, что его фразу «Слезами ты его не воскресишь» героиня прерывает словами «Ты снова издеваешься?». Это самозащита Галатеи, защита от дальнейшего применения резца к уже обретенным ею чертам.

Из-за захватывающего сюжета существует сильное искушение обозначить «Домашние похороны» как трагедию некоммуникабельности, стихо-

творение о бессилии языка; и многие поддались этому искушению. На самом деле как раз наоборот; это трагедия общения, ибо логическая цель общения — в насилии над ментальным императивом собеседника. Это стихотворение об устрашающей победе языка, ибо язык, в конечном счете, чужд тем чувствам, которые он выражает. Никто не знает этого лучше поэта; и если «Домашние похороны» автобиографичны, то в первую очередь в обнаруженном Фростом противоречии между его *métier*¹ и чувствами. Чтоб было понятней, я предложу вам сравнить действительное чувство, которое вы можете испытывать к кому-то из вашего окружения, и слово «любовь». Поэт обречен на слова. Как и говорящий в «Домашних похоронах». Отсюда их совпадение; отсюда и репутация автобиографического у этого стихотворения.

Но пойдем дальше. Поэта здесь следует отождествлять не с одним персонажем, а с обоими. Конечно, он здесь мужчина, но он также и женщина. Таким образом, перед нами столкновение не просто двух восприятий, но двух языков. Восприятия могут сливаться — скажем, в акте любви; языки — нет. Чувства могут воплотиться в ребенке; языки — нет. И сейчас, со смертью ребенка, остались лишь два совершенно автономных языка, две неперекрывающиеся системы вербализации. Короче, слова. Его против ее, и у нее слов меньше. Это делает ее загадочной. Загадки подлежат объяснению, чему они сопротивляются, — в ее случае всем, что у нее есть. Его цель, или, точнее, цель его языка, — в объяснении ее языка, или, точнее, ее молчаливости. Что для человеческих отношений — рецепт катастрофы. А для стихотворения — колоссальная задача.

Неудивительно, что эта «мрачная пастораль» мрачнеет с каждой строчкой, она движется нагне-

¹ Ремесло (*фр.*).

танием, отражая не столько сложность мыслей автора, сколько стремление самих слов к катастрофе. Ибо, чем больше вы напираете на молчание, тем больше оно разрастается, поскольку ему не на что опереться, кроме как на себя самое. Загадка, таким образом, усложняется. Это подобно тому, как Наполеон вторгся в Россию и обнаружил, что она простирается за Урал. Неудивительно, что у нашей «мрачной пасторали» нет другого выбора, кроме как двигаться нагнетанием, ибо поэт играет и за вторгающуюся армию, и за территорию; в конечном счете, он не может принять чью-то сторону. Именно чувство непостижимой огромности предстоящего сокрушает не только идею завоевания, но и само ощущение продвижения, о чем говорит строчка «Коль человек тебе помочь способен, / Откройся мне» и строчки, следующие за «Ты снова издеваешься!»:

«I'm not, I'm not!
You make me angry. I'll come down to you.
God, what a woman!»

«— Да нет же!
Я рассержусь. Нет, я иду к тебе.
Вот дожили. Ну, женщина...»

Язык, вторгающийся на территорию молчания, не получает никакого трофея, кроме собственных слов. Все, чего он достиг в результате своих усилий, — это старая добрая строчка, которая раньше уже завела его в никуда:

«And it's come to this,
A man can't speak of his own child that's dead.»

... скажи:
Мужчина что, не смеет говорить
О собственном умершем сыне — так?

Это тоже отступление на свою территорию.
Равновесие.

Оно нарушается женщиной. Точнее, нарушается ее молчание. Что мужчина мог бы рассматривать как свой успех, если бы не то, от чего она отказывается. Не столько от наступления, сколько от всего, что собой представляет мужчина.

«You can't because you don't know how to speak.
If you had any feelings, you that dug
With your own hand — how could you? — his little grave;
I saw you from that very window there,
Making the gravel leap and leap in air,
Leap up, like that, like that, and land so lightly
And roll back down the mound beside the hole.
I thought, Who is that man? I didn't know you.
And I crept down the stairs and up the stairs
To look again, and still your spade kept lifting.
Then you came in. I heard your rumbling voice
Out in the kitchen, and I don't know why,
But I went near to see with my own eyes.
You could sit there with the stains on your shoes
Of the fresh earth from your own baby's grave
And talk about your everyday concerns.
You had stood the spade up against the wall
Outside there in the entry, for I saw it.»
«I shall laugh the worst laugh I ever laughed.
I'm cursed. God, if I don't believe I'm cursed.»

Скорбь и разум

CLXXXIX

— Не ты. Ты не умеешь говорить.
Бесчувственный. Вот этими руками
Ты рыл — да как ты мог! — его могилку.
Я видела в то самое окно,
Как высоко летел с лопаты гравий,
Летел туда, сюда, небрежно падал
И скатывался с вырытой земли.
Я думала: кто этот человек?
Ты был чужой. Я уходила вниз
И поднималась снова посмотреть,
А ты по-прежнему махал лопатой.
Потом я услышала громкий голос
На кухне и зачем, сама не знаю,
Решила рассмотреть тебя вблизи.
Ты там сидел — на башмаках сырая
Земля с могилы нашего ребенка —
И думать мог о будничных делах.
Я видела, ты прислонил лопату
К стене за дверь. Ты ее принес!
— Хоть смейся от досады и бессилья!
Проклятье! Господи, на мне проклятье!

Это действительно голос очень чужой территории; иностранный язык. Это взгляд на мужчину с расстояния, которое он не может охватить, ибо оно пропорционально частоте движений героини вверх и вниз по ступенькам. Которая, в свою очередь, пропорциональна взмахам лопаты, выкапывающей могилу. Каким бы ни было это соотношение, оно не в пользу предпринимаемых героем реальных или мысленных шагов по направлению к ней на этой лестнице. Не в его пользу и смысл ее метаний вверх-вниз по лестнице, пока он копает. По-видимому, рядом нет никого, кто мог бы сделать эту работу. (Потеря первенца наводит на мысль, что они довольно молоды и, следовательно, не слишком обеспечены.) Мужчина, выполняя эту черную работу совершенно механически — на что указывает искусно подражательный рисунок пентаметра (или обвинения героини), — подавляет или обуздывает свое горе; то есть его движения, в отличие от движений героини, функциональны.

Короче, это взгляд бесполезности на пользу. Очевидно, что такой взгляд, как правило, точен и богат суждениями: «Бесчувственный» и «Летел туда, сюда, небрежно падал/ И скатывался с вырытой земли». В зависимости от длительности наблюдения — а описание рытья занимает здесь девять строчек — этот взгляд может привести, как здесь и происходит, к ощущению полного разрыва между наблюдателем и наблюдаемым: «Я думала, кто этот человек?/ Ты был чужой». Ибо наблюдение, видите ли, ни к чему не приводит, тогда как рытье производит по крайней мере холм или яму. Чей мысленный эквивалент для наблюдателя та же могила. Или, скорее, соединение мужчины и его задачи, не говоря уже о его инструменте. Бесполезность и пентаметр Фроста прежде всего схватывают ритм. Героиня наблюдает бездушную машину. Мужчина в ее глазах — могильщик и, таким образом, ее антипод.

Итак, вид нашего антипода всегда нежелателен, если не сказать угрожающ. Чем пристальней в него всматриваешься, тем острее общее чувство вины и заслуженного возмездия. В душе женщины, потерявшей ребенка, это чувство может быть довольно острым. Добавьте к этому ее неспособность преобразовать свое горе в какое-нибудь полезное действие, кроме чрезвычайно возбужденного метания вверх-вниз, а также осознания и последующего восхваления этой неспособности. И прибавьте согласованность при противоположных намерениях ее и его движений: ее шагов и его лопаты. К чему это, по-вашему, приведет? И помните, что она в *его* доме, что это кладбище, где похоронены *его* близкие. И что он могильщик.

Потом я услышала громкий голос
На кухне и, зачем сама не знаю,
Решила рассмотреть тебя вблизи.

Заметьте это «зачем, сама не знаю», ибо здесь она бессознательно движется к ею же выстроенному образу. Все, что ей сейчас нужно, — убедиться собственными глазами. Превратить свою воображаемую картину в реальную:

Ты там сидел — на башмаках сырая
Земля с могилы нашего ребенка —
И думать мог о будничных делах.
Я видела, ты прислонил лопату
К стене за дверь. Ты ее принес!

Так что, по-вашему, она видит собственными глазами и что доказывает это зрелище? Что на сей раз в кадре? Какой крупный план сейчас перед ней? Боюсь, что она видит орудие убийства: она видит лезвие. «Stains» (пятна) сырой земли либо на башмаках, либо на лопате делают острие лопаты блестящим; превращают его в лезвие. И может ли земля, хотя бы и сырая, оставлять «пятна»? Сам выбор ею

существительного, подразумевающего жидкость, предполагает — обвиняет — кровь. Что должен был сделать наш герой? Следовало ли ему снять башмаки перед тем, как войти в дом? Возможно. Возможно, ему следовало также оставить лопату снаружи. Но он фермер и поступает как фермер — видимо, из-за усталости. И то же относится к его башмакам, а также и ко всему остальному. Могильщик приравнен здесь, если угодно, к жнецу. И они одни в этом доме.

Самое страшное место — «for I saw it» (ибо я видела ее¹), потому что здесь подчеркивается символизм прислоненной к стене у входа лопаты в восприятии героини: для будущего использования. Или как стража. Или как невольное *memento mori*. В то же время «for I saw it» передает прихотливость ее восприятия и торжество человека, который не даст себя провести, торжество при поимке врага. Это бесполезность в своем высшем проявлении, увлекающая и затягивающая пользу в свою тень.

— Хоть смейся от досады и бессилья!
Проклять! Господи, на мне проклять!

Это практически бессловесное признание поражения, проявляющееся в типичном для Фроста преуменьшении, усеянном тавтологическими односложными словами, быстро теряющими свои семантические функции. Наш Наполеон или Пигмалион наголову разбит своим творением, которое все еще продолжает его теснить.

«I can repeat the very words you were saying:
Three foggy mornings and one rainy day
Will rot the best birch fence a man can build.
Think of it, talk like that at such a time!
What had how long it takes a birch to rot
To do with what was in the darkened parlor?»

¹ Подстрочный перевод

— Я помню слово в слово. Ты сказал:
«Дожливый день и три туманных утра
Сгнойт любой березовый плетень».
Такое говорить в такое время!
Как ты соединял плетень и то,
Что было в занавешенной гостиной?

Именно здесь стихотворение, в сущности, заканчивается. Остальное — просто развязка, в которой героиня все более невнятно говорит о смерти, жестокости мира, черствости друзей и одиночестве. Это довольно истеричный монолог, единственная задача которого, по логике повествования, — высвободить накопившееся в ее душе. Облегчения не наступает, и в конце концов она устремляется к двери, будто один пейзаж созвучен ее душевному состоянию, а значит, может служить утешением.

И вполне возможно, что так оно и есть. Конфликт внутри замкнутого пространства — к примеру, дома — обычно выливается в трагедию, потому что сама прямоугольность места способствует разуму, предлагая эмоциям лишь смирительную рубашку. Таким образом, в доме хозяин — мужчина, не только потому, что это его дом, но потому еще, что в контексте стихотворения он представляет разум. В пейзаже диалог «Домашних похорон» принял бы другое течение; в пейзаже в проигрыше был бы мужчина. Возможно, драма была бы даже больше, ибо одно дело, когда на сторону персонажа встает дом, и другое, когда на его стороне стихии. Во всяком случае, именно поэтому героиня стремится к двери.

Итак, вернемся к пяти строчкам, предшествующим развязке: к вопросу о гниющей ограде. «Дожливый день и три туманных утра/ Сгнойт любой березовый плетень», она повторяет сказанное нашим фермером, который внес лопату и сидит на кухне в башмаках с комьями сырой земли. Эту фразу также можно приписать его усталости и предстоящей ему задаче: возведению ограды вокруг новой могилы. Однако, поскольку это не городское, а се-

мейное кладбище, ограда, которую он упомянул, возможно, была одной из его хозяйственных забот, с чем постоянно приходится иметь дело. И, вероятно, он упоминает о ней, желая отвлечься от только что законченной работы. Но, несмотря на все усилия, его мысли заняты одним, на что указывает глагол «rot» (гнить): эта строчка содержит намек на скрытое сравнение — если ограда гниет так быстро во влажном воздухе, как же быстро гробик сгниет в земле, такой сырой, что она оставляет «пятна» на башмаках? Но героиня вновь сопротивляется обступающим гамбитам языка — метафоре, иронии, литотам — и устремляется к буквальному значению, к абсолюту. Именно за него ухватывается она в «Как ты соединял плетень и то, / Что было в занавешенной гостиной?». Удивительно, насколько по-разному они воспринимают «гниение». Тогда как герой говорит о «березовом плетне», что есть явное уклонение, не говоря уже о том, что это нечто, находящееся над землей, героиня напирает на то, «что было в занавешенной гостиной». Понятно, что она, мать, сосредоточена — то есть Фрост заставляет ее сосредоточиться — на мертвом ребенке. Однако упоминает она о нем весьма иносказательно, даже эфемистично: «что было в». Не говоря уже о том, что она называет своего мертвого ребенка не «кто», а «что». Мы не знаем его имени, и, насколько нам известно, он недолго прожил после рождения. И затем следует отметить ее скрытый намек на могилу: «darkened parlor» (занавешенная гостиная).

Итак, «занавешенной гостиной» поэт заканчивает портрет героини. Следует помнить, что перед нами сельская обстановка, что героиня живет в «его» доме — то есть, что она человек со стороны. Поставленная так близко к «сгноит», «darkened parlor» при всей своей разговорности звучит иносказательно, если не вычурно. Для современного уха «darkened parlor» имеет почти викторианское звучание, наво-

дя на мысль о разнице восприятий, граничащей с классовыми различиями.

Думаю, вы согласитесь, что это не европейское стихотворение. Не французское, не итальянское, не немецкое и даже не британское. Я также могу вас заверить, что оно никоим образом и не русское. И, учитывая, что представляет собой сегодня американская поэзия, оно равным образом и не американское. Оно собственно фростовское, а Фроста нет в живых уже четверть века. Поэтому неудивительно, что о его строчках распространяются столь долго и в самых неожиданных местах, хотя он, без сомнения, поморщился бы, узнав, что французской аудитории его представляет русский. С другой стороны, несообразность была бы ему не в новинку.

Так к чему же он стремился в этом очень своем стихотворении? Он стремился, я думаю, к скорби и разуму, которые, являясь отравой друг для друга, представляют наиболее эффективное горючее для языка — или, если угодно, несмываемые чернила поэзии. Опора Фроста на их сочетание здесь и в других местах иногда наводит на мысль, что, окуная перо в эту чернильницу, он надеялся уменьшить уровень ее содержимого; вы различаете что-то вроде имущественного интереса с его стороны. Однако, чем больше макаешь в нее перо, тем больше она наполняется этой черной эссенцией существования и тем больше наш ум, как и наши пальцы, пачкается этой жидкостью. Ибо, чем больше скорби, тем больше разума. Как бы ни велико было искушение принять чью-то сторону в «Домашних похоронах», присутствие рассказчика исключает это, ибо, если персонажи стоят — один за скорбь, другой за разум, рассказчик выступает за их слияние. Иначе говоря, тогда как реальный союз персонажей распадается, повествование, так сказать, венчает скорбь и разум, поскольку логика изложения берет верх над индивидуальной динамикой — ну, по крайней мере для

читателя. А может быть, и для автора. Стихотворение, другими словами, играет роль судьбы.

Полагаю, к браку такого рода стремился Фрост, или, возможно, наоборот. Много лет назад, летя из Нью-Йорка в Детройт, я случайно наткнулся на эссе дочери поэта, напечатанном в рейсовом журнале американских авиалиний. В этом эссе Лесли Фрост пишет, что родители произносили речь на выпускном вечере в школе, где они вместе учились. Тему речи отца по поводу этого события она не помнит, но помнит, что ей сказали тему матери. Это было что-то вроде «Разговор как одна из жизненных сил» (или «живых сил»). Если, как я надеюсь, вы когда-нибудь найдете экземпляр «К северу от Бостона» и прочтете его, вы поймете, что тема Элиноры Уайт — по сути, главный структурный прием этого сборника, ибо большая часть стихотворений из «К северу от Бостона» — диалоги, то есть разговоры. В этом смысле мы имеем дело — как в «Домашних похоронах», так и в других стихотворениях сборника — с любовной поэзией, или, если угодно, с поэзией одержимости: не столько с одержимостью мужчины женщиной, сколько аргумента контраргументом, голоса голосом. Это относится и к монологам, ибо монолог есть спор с самим собой; возьмите, к примеру, «Быть или не быть...». Поэтому так часто поэты обращаются к драматургии. В конечном счете, не к диалогу, конечно, стремился Роберт Фрост, а как раз наоборот, хотя бы потому, что сами по себе два голоса не много значат. Сливаясь, они приводят в движение нечто, что, за неимением лучшего слова, можно назвать просто «жизнью». Вот почему «Домашние похороны» кончаются тире, а не точкой.

Home Burial

He saw her from the bottom of the stairs
 Before she saw him. She was starting down,
 Looking back over her shoulder at some fear.

She took a doubtful step and then undid it
 To raise herself and look again. He spoke
 Advancing toward her: «What is it you see?
 From up there always? — for I want to know.»
 She turned and sank upon her skirts at that,
 And her face turned from terrified to dull.
 He said to gain time: «What is it you see?»
 Mounting until she cowered under him.
 «I will find out now — you must tell me, dear».
 She, in her place, refused him any help,
 With the least stiffening of her neck and silence.
 She let him look, sure that he wouldn't see,
 Blind creature; and awhile he didn't see.
 But at last he murmured, «Oh», and again, «Oh».

«What is it — what?» she said.

«Just that I see».

«You don't», she challenged. «Tell me what it is».

«The wonder is I didn't see at once.
 I never noticed it from here before.
 I must be wonted to it — that's the reason.
 The little graveyard where my people are!
 So small the window frames the whole of it.
 Not so much larger than a bedroom, is it?
 There are three stones of slate and one of marble,
 Broad-shouldered little slabs there in the sunlight
 On the sidehill. We haven't to mind *those*.
 But I understand: it is not the stones,
 But the child's mound —»

«Don't, don't, don't,
 don't», she cried.

She withdrew, shrinking from beneath his arm
 That rested on the banister, and slid downstairs;
 And turned on him with such a daunting look,
 He said twice over before he knew himself:
 «Can't a man speak of his own child he's lost?»

«Not you! — Oh, where's my hat? Oh, I don't need it!
 I must get out of here. I must get air. —
 I don't know rightly whether any man can.»

«Amy! Don't go to someone else this time.
 Listen to me. I won't come down the stairs.»
 He sat and fixed his chin between his fists.
 «There's something I should like to ask you, dear.»

«You don't know how to ask it.»

«Help me, then.»

Her fingers moved the latch for all reply.

«My words are nearly always an offense.
I don't know how to speak of anything
So as to please you. But I might be taught,
I should suppose. I can't say I see how.

A man must partly give up being a man
With womenfolk. We could have some arrangement
By which I'd bind myself to keep hands off
Anything special you're a-mind to name.
Though I don't like such things 'twixt those that love.
Two that don't love can't live together with them.»
She moved the latch a little. «Don't — don't go.
Don't carry it to someone else this time.
Tell me about it if it's something human.
Let me into your grief. I'm not so much
Unlike other folks as your standing there
Apart would make me out. Give me my chance.
I do think, though, you overdo it a little.
What was it brought you up to think it the thing
To take your mother-loss of a first child
So inconsolably — in the face of love.
You'd think his memory might be satisfied —»

«There you go sneering now!»

«I'm not, I'm not!

You make me angry. I'll come down to you.
God, what a woman! And it's come to this,
A man can't speak of his own child that's dead.»

«You can't because you don't know how to speak.
If you had any feelings, you that dug
With your own hand — how could you? — his little grave;
I saw you from that very window there,
Making the gravel leap and leap in air,
Leap up, like that, like that, and land so lightly
And roll back down the mound beside the hole.
I thought, Who is that man? I didn't know you.
And I crept down the stairs and up the stairs
To look again, and still your spade kept lifting.
Then you came in. I heard your rumbling voice
Out in the kitchen, and I don't know why,
But I went near to see with my own eyes.

You could sit there with the stains on your shoes
Of the fresh earth from your own baby's grave
And talk about your everyday concerns.
You had stood the spade up against the wall
Outside there in the entry, for I saw it.»

«I shall laugh the worst laugh I ever laughed.
I'm cursed. God, if I don't believe I'm cursed.»

«I can repeat the very words you were saying:
Three foggy mornings and one rainy day
Will rot the best birch fence a man can build.
Think of it, talk like that at such a time!
What had how long it takes a birch to rot
To do with what was in the darkened parlor?
You *couldn't* care! The nearest friends can go
With anyone to death, comes so far short
They might as well not try to go at all
No, from the time when one is sick to death,
One is alone, and he dies more alone.
Friends make pretense of following to the grave,
But before one is in it, their minds are turned
And making the best of their way back to life
And living people, and things they understand.
But the world's evil. I won't have grief so
If I can change it. Oh, I won't. I won't!»

С
к
о
р
б
ь
и
р
а
з
у
м

CXCIX

«There, you have said it all and you feel better.
You won't go now. You're crying. Close the door.
The heart's gone out of it: why keep it up?
Amy! There's someone coming down the road!»

«*You* — oh, you think the talk is all. I must go —
Somewhere out of this house. How can I make you —»

«If — you — do!» She was opening the door wider.
«Where do you mean to go? First tell me that.
I'll follow and bring you back by force. I *will!* —»

Домашние похороны

Он снизу лестницы ее увидел —
Она из двери вышла наверху
И оглянулась, точно бы на призрак.
Спустилась на ступеньку вниз, вернулась
И оглянулась снова. Он спросил:
— На что ты там все время смотришь, а?
Она его увидела, поникла,
И страх сменился на лице тоской.

Он двинулся наверх: — На что ты смотришь? —
Она в комок сжималась перед ним.

— Что там, родная? Дай я сам взгляну. —

Она его как будто не слышала.

На шее жилка вздулась, и в молчанье

Она позволила ему взглянуть.

Уверенная, что слепой не может

Увидеть. Он смотрел и вдруг увидел

И выдохнул: — А! — И еще раз: — А!

— Что, что? — она спросила. —

— Да увидел.

— Нет, не увидел. Что там, говори!

— И как я до сих пор не догадался!

Отсюда я ни разу не глядел.

Проходишь мимо, где-то там, в сторонке,

Родительское кладбище. Подумать —

Все уместилось целиком в окне.

Оно размером с нашу спальню, да?

Плечистые, приземистые камни,

Гранитных два и мраморный один,

На солнышке стоят под косогором...

Я знаю, знаю: дело не в камнях —

Там детская могилка...

— Нет! Не смей! —

Рука его лежала на перилах —

Она под ней скользнула, вниз сбегала

И оглянулась с вызовом и злобой,

И он, себя не помня, закричал:

— Мужчина что, не смеет говорить

О собственном умершем сыне — так?

— Не ты. Куда девалась шляпа? Бог с ней.

Я ухожу. Мне надо прогуляться.

Не знаю точно, смеет ли мужчина.

— Эми! Хоть раз не уходи к чужим.

Я за тобой не побегу. — Он сел,

Уткнувшись подбородком в кулаки. —

Родная, у меня большая просьба...

— Просить ты не умеешь,

— Научи! —

В ответ она подвинула засов.

— Мои слова всегда тебя коробят.

Не знаю, как о чем заговорить,

Чтоб угодить тебе. Наверно, можно

Меня и поучить, раз не умею.

Мужчина с вами, женщинами, должен

Быть малость не мужчиной. Мы могли бы

Договориться обо всем твоём,

Чего я словом больше не задену, —

Хотя ты знаешь, я уверен, это

Нелюбящим нельзя без договоров,
А любящим они идут во вред. —
Она еще подвинула засов.
— Не уходи. Не жалуйся чужим.
Коль человек тебе помочь способен,
Откройся мне. Не так уж не похож
Я на других людей, как там у двери
Тебе мерещится. Я постараюсь!
К кому же ты хватила через край.
Как можно материнскую утрату,
Хотя бы первенца, переживать
Так безутешно — пред лицом любви.
Слезами ты его не воскресишь...
— Ты снова издеваешься?

— Да нет же!

Я рассержусь. Нет, я иду к тебе.
Вот дожили. Ну, женщина, скажи:
Мужчина что, не смеет говорить
О собственном умершем сыне — так?
— Не ты. Ты не умеешь говорить.
Бесчувственный. Вот этими руками
Ты рыл — да как ты мог! — его могилку.
Я видела в то самое окно,
Как высоко летел с лопаты гравий,
Летел туда, сюда, небрежно падал
И скатывался с вырытой земли.
Я думала: кто этот человек?
Ты был чужой. Я уходила вниз
И поднималась снова посмотреть,
А ты по-прежнему махал лопатой.
Потом я услышала громкий голос
На кухне и, зачем сама не знаю,
Решила рассмотреть тебя вблизи.
Ты там сидел — на башмаках сырая
Земля с могилы нашего ребенка —
И думать мог о будничных делах.
Я видела, ты прислонил лопату
К стене за дверь. Ты ее принес!
— Хоть смейся от досады и бессилья!
Проклятье! Господи, на мне проклятье!

— Я помню слово в слово. Ты сказал:
«Дождливый день и три туманных утра
Сгнойт любой березовый плетень».
Такое говорить в такое время!
Как ты соединял плетень и то,
Что было в занавешенной гостиной?

Ты отгонял беду! Никто из ближних
Не в силах подойти так близко к смерти,

Чтобы помочь в несчастье: если ты
 Смертельно болен, значит, ты один
 И будешь умирать совсем один.
 Конечно, ближние придут к могиле,
 Но прежде, чем ее зароят, мысли
 Уже вернулись к жизни и живым,
 К обыденным делам. Как мир жесток!
 Я так не убивалась бы, когда бы
 Могла хоть что поправить. Если б! Если б!
 — Ты выговорила. Тебе полегче?
 Ты не уйдешь. Ты плачешь. Дверь закроем.
 Зачем напрасно бередить себя?
 Эми! Ты слышишь? Кто-то на дороге.
 — Эх ты... В словах ли дело? Я пошла —
 Я не могу быть здесь. Когда б ты понял...
 — Раз так — ступай! — Она открыла дверь. —
 Куда ты собралась? Скажи! Постой!
 Я силой возвращу тебя. Силком!¹

Если это стихотворение мрачное, ум его создателя еще мрачнее, ибо он исполняет все три роли: мужчины, женщины и рассказчика. Их равноценная реальность, взятая вместе или порознь, все же уступает реальности автора, поскольку «Домашние похороны» — лишь одно стихотворение среди многих. Цена автономности Фроста, конечно, в окрашенности этого стихотворения, из которого вы, возможно, выносите, в конечном счете, не сюжет, а понимание полной автономности его создателя. Персонажи и рассказчик, так сказать, выталкивают автора из человеческого приемлемого контекста: он стоит снаружи, ему отказывают во входе, а может, он вовсе и не хочет входить. Таков результат диалога, иначе говоря, жизненной силы. И эта особая позиция, эта полная автономность представляется мне чрезвычайно американской. Отсюда монотонность этого поэта, его медлительные пентаметры: сигнал далекой станции. Можно уподобить его космическому кораблю, который по мере ослабления земного притяжения оказывается во власти иной гравитационной силы: внешней. Однако топливо все то же:

¹ Перевод А. Сергеева

скорбь и разум. Не в пользу моей метафоры говорит лишь то, что американские космические корабли, как правило, возвращаются.

1994

Перевод с английского Е. Касаткиной



Девяносто лет спустя

Написанное в 1904-м стихотворение Райнера Марии Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес» наводит на мысль: а не было ли крупнейшее произведение века создано девяносто лет назад? Его немецкому автору в это время исполнилось двадцать девять лет; он много странствовал, и странствия привели его сперва в Рим, где это стихотворение было начато, а потом, в том же году, — в Швецию, где оно было закончено. Ничего больше и не нужно говорить об обстоятельствах его возникновения — по той простой причине, что в своей совокупности оно не равнозначно никакому человеческому опыту.

Несомненно, «Орфей. Эвридика. Гермес» — в той же мере бегство от биографии, как и от географии. От Швеции, в лучшем случае, здесь остался рассеянный серый сумрачный свет, обволакивающий место действия. От Италии — и того меньше, если не считать часто встречающегося предположения, что перо Рильке подтолкнул барельеф из Национального музея в Неаполе, изображающий трех героев стихотворения.

Барельеф такой действительно существует, и предположение это, возможно, имеет основания, но, как мне кажется, выводы из него будут неплодотвор-

ными. Ибо эта работа в мраморе существует в столь же бесчисленных копиях, как и самые несхожие между собою вариации этого мифа. Чтобы связать вышеозначенный барельеф со стихотворением и с личными обстоятельствами Рильке, следовало бы представить доказательства того, что поэт, скажем, усмотрел физиогномическое сходство между мраморной женской фигурой на барельефе и либо своей женой-скульптором, к этому моменту его оставившей, либо — даже лучше — своей главной любовью — Лу-Андреас-Саломэ, которая к этому моменту его тоже оставила. Но на сей счет практически никаких данных у нас нет. Да будь у нас даже масса таких данных, от них не было бы никакого проку. Ибо конкретный союз или же его распад может быть интересен, лишь покуда он избегает метафоры. Как только появляется метафора, она забирает все внимание на себя. Кроме того, черты у всех персонажей на барельефе кажутся слишком обобщенными — как и подобает мифологическому сюжету, который за последние три тысячелетия в нещадном количестве варьировался всеми видами искусства, — чтобы разглядеть в них некий индивидуальный намек.

В отчуждении же, с другой стороны, силен всякий, а стихотворение это и написано отчасти об отчуждении. И именно этой своей части оно и обязано своей непреходящей притягательностью — тем более что речь в нем идет о сути этого ощущения, а не о его конкретном варианте, отраженном в сложной судьбе нашего поэта. Вообще, смысл стихотворения — в достаточно распространенной фразе, формулирующей суть этого ощущения, которая сводится к следующему: «Если ты уйдешь, я умру». Технически говоря, наш поэт в этом стихотворении просто проделал путь до самого дальнего конца этой формулы. И поэтому в самом начале стихотворения мы оказываемся прямо на том свете.

Если говорить о причудливых фантазиях, то визит в преисподнюю суть в той же мере пра-сюжет, что и первый посетитель, его нанесший, Орфей, — пра-поэт. А стало быть, сей сюжет по древности не уступает литературе как таковой, а может быть, даже ей предшествует.

При всей очевидной привлекательности фантазии о такой прогулке «туда и обратно» истоки ее — отнюдь не литературные. Связаны они, полагаю, со страхом захоронения заживо, достаточно распространенным даже и в наше время, но, как легко себе представить, повальным во время оно, с его смертоносными эпидемиями — в частности, холерными.

Если говорить о страхах, то вышеназванный — несомненно продукт массового общества или, во всяком случае, общества, в котором пропорция между массой и ее индивидуальными представителями порождает относительную безучастность первой к реальному финалу последних. Во время оно такую пропорцию могли обеспечить главным образом городские поселения и, возможно, военные лагеря — равно благодатная почва для эпидемии и для литературы (устной или неустной), поскольку для распространения обеим требуется скопление людей.

Неудивительно поэтому, что темой самым ранним из дошедших до нас произведений литературы служили военные кампании. В нескольких таких сочинениях встречаются разные варианты мифа о схождении в преисподнюю и последующем возвращении героя. Это связано и с основополагающей брэнностью любых человеческих начинаний — в особенности войны — и в равной степени с конгениальностью такого мифа — с его вариантом хорошего конца — с повествованием про гибель людей в массовом масштабе.

Представление о преисподней как о разветвленной, вроде метро, подземной структуре, скорее всего, родилось под влиянием (практически неотличимых) известняковых ландшафтов Малой Азии и северного Пелопоннеса, изобилующих пещерами, которые как в доисторическое, так и в историческое время служили человеку жилищем.

Топографическая сложность преисподней наводит на мысль, что царство Аида есть по сути эхо догородской эры, а наиболее вероятная местность, где могло зародиться данное представление, — это древняя Каппадокия. (В нашей собственной цивилизации самым внятным отзвуком пещеры, со всеми ее иномирными аллюзиями, очевидно, является собор.) Ведь любая группа пещер Каппадокии вполне могла служить жильем для населения, по численности соответствующего небольшому современному городку или крупному селу, причем самые привилегированные, вероятно, занимали места поближе к свежему воздуху, а остальные селились все дальше и дальше от входа. Часто эти пещеры извилистой галереей на сотни метров уходят в глубь скал.

Судя по всему, наименее доступные из них использовались жителями для складов и кладбищ. Когда один из членов такой общины умирал, тело уносили в самый дальний конец пещерной сети и укладывали его там, а вход в усыпальницу заслоняли камнем. С такой исходной точкой не нужно было перенапрягать воображение, чтобы представить, как пещеры все глубже внедряются в пористый известняк. В целом все конечное наводит на мысль о бесконечности гораздо чаще, чем наоборот.

Через, скажем, три тысячелетия непрерывной работы такого вот воображения естественно уподобить пространство преисподней заброшенной шахте. Первые строки стихотворения обнаруживают степень нашей привычности к идее царства мертвых, которая в какой-то мере потеряла новизну или вышла из употребления из-за более неотложных дел¹.

То были странные немислимые копи душ.
И, как немые жилы серебряной руды,
они вились сквозь тьму...

Девяносто лет спустя

ССХI

Слово *strange* (странные) предлагает читателю отказаться от рационального подхода к сюжету, а переводческая замена *wunderlich* (чудесный) на более сильное *unfathomable* (немислимый) создает ощущение психологической и физической глубины места, в котором мы оказываемся. Эти эпитеты определяют единственное в первой строке осязаемое слово, а именно *mine* (копь). Однако любая осязаемость, если о ней вообще можно здесь говорить, аннулируется последующим дополнением: *of souls* (душ).

Если говорить об описаниях и определениях преисподней, «копи душ» — чрезвычайно эффективно, поскольку, хотя слово «души» здесь в первую очередь значит просто «мертвые», оно также несет в себе оттенки как языческого, так и христианского значения. Таким образом, мир иной — это и хранилище, и источник поставок. Этот складской оттенок царства мертвых сводит воедино две доступные нам метафизические системы, в результате, то ли от силы давления, то ли от недостатка кислорода, то ли от

¹ Здесь и далее вслед за английскими цитатами приводится подстрочный их перевод, сделанный с целью облегчить задачу для русского читателя. (Здесь и далее — прим. перев.)

высокой температуры, порождая в следующей строке серебряную руду.

Такое окисление возникает не в силу химии или алхимии, но как продукт культурного метаболизма, самым непосредственным образом различного в языке, — и трудно найти тому лучшее доказательство, нежели «серебро».

V

Национальный музей или не Национальный музей, но серебро это, можно сказать, происходит из Неаполя, из другой пещеры, ведущей в преисподнюю, примерно в десяти милях к западу от города. Эта пещера, с сотней входов, служила жилищем Сивилле Кумской, совета которой спрашивает Эней у Вергилия, замышляя поход в царство мертвых для того, чтобы повидать отца, в 6-й книге «Энеиды». Сивилла предупреждает Энея о разнообразных трудностях, сопряженных с таким предприятием, — главная из них заключается в том, чтобы отломить Золотую Ветвь с золотого дерева, которое встретится ему на пути. Потом нужно подарить эту ветвь Персефоне, царице Аида, — иначе войти в ее мрачное царство невозможно.

Ясно, что Золотая Ветвь, как и золотой ствол, — метафора подземных залежей золотой руды. Отсюда и сложность задачи — отломить ее, — сложность извлечения целой золотой жилы из камня. Бессознательно (или сознательно) пытаюсь избежать подражания Вергилию, Рильке меняет металл, а с ним и цвет места действия, по-видимому стремясь придать царству Персефоны более монохромный характер. Это изменение, разумеется, влечет за собой изменение в рыночной стоимости его «руды», то есть душ, что наводит на мысль об их избытии, а заодно и о ненавязчивой авторской позиции. Короче, серебро идет от Сивиллы, через Вер-

гилия. В этом и заключается суть подобного метаболизма. Но мы коснулись его лишь поверхностно.

VI

Надеюсь, нам удастся добиться большего, хотя мы имеем дело с немецким текстом в английском переводе. То есть, собственно, как раз благодаря этому. Перевод — отец цивилизации, и если говорить о разных переводах, то этот — особенно хорош. Он взят из книги «Rainer Maria Rilke. Selected Works, Volume II: Poetry», выпущенной в 1976 году издательством «Hogarth Press» в Лондоне.

Перевод этот сделан Дж. Б. Лейшманом. Особенно хорош он прежде всего благодаря самому Рильке. Рильке был поэт простых слов и, как правило, обычных размеров. Что до последних, то он был настолько им верен, что на протяжении своего почти тридцатилетнего поэтического пути всего лишь дважды делал решительные попытки уйти от ограничений размера и рифмы. В первый раз он сделал это в сборнике 1907 года под названием «Neue Gedichte» («Новые стихотворения»), в цикле из пяти вещей на темы, говоря поверхностно, связанные с Древней Грецией. Вторая попытка, с перерывами растянувшаяся с 1915 до 1923 года, породила сборник, получивший известность как «Дуинские элегии». Хотя это потрясающие элегии, все же возникает ощущение, что поэт в них добился большей воли, чем просил. Пять текстов из «Новых стихотворений» — совсем другое дело, и «Орфей. Эвридика. Гермес» — один из них.

Это пятистопный ямб и белый стих — с обоими английский язык чувствует себя вполне удобно. Кроме того, это последовательное повествование, с четко определенной экспозицией, разработкой и развязкой. С точки зрения переводчика, рассказ здесь ведет не язык, а скорее сюжет, — для перевод-

чика это чистая радость, ибо с подобным стихотворением точность перевода синонимична его удаче.

Работа Лейшмана достойна восхищения еще и по той причине, что он как будто упорядочивает свой пентаметр даже в большей степени, нежели того требует немецкий оригинал. Это придает стихотворению метрическую форму, близкую английским читателям, и дает им возможность, строка за строкой, с большим доверием следить за достижениями автора. Многие последующие попытки (а в последние три десятилетия переводы из Рильке стали практически повальной модой) были испорчены желанием либо передать в точности, сохраняя все ударные слоги, метрический эквивалент оригинала, либо подчинить текст превратностям верлибра. Может быть, в этом проявлялась страсть переводчиков к достоверности или стремление быть *comme il faut* в сегодняшней поэтической речи, однако отличительной чертой их намерений (часто искусно аргументированных в предисловии) было то, что они не совпадали с авторскими. В случае Лейшмана, напротив, мы несомненно имеем дело с ситуацией, когда переводчик жертвует собственным самолюбием во имя удобства читателя; благодаря этому стихотворение перестает быть чужим. Вот, целиком, его текст.

VII

ОРФЕЙ. ЭВРИДИКА. ГЕРМЕС.

То были странные невысказанные копи душ.
И, как немые жилы серебряной руды,
они вились сквозь тьму. Между корнями
ключом била кровь, которая течет к людям, —
как куски тяжелого порфира во тьме.
Больше ничего красного не было.

Но были скалы
и призрачные леса. Мосты над бездной

и тот огромный серый тусклый пруд,
что висел над своим таким далеким дном,
как серое дождливое небо над пейзажем.
А меж лугов, мягких и исполненных терпенья,
виднелась бледная полоска единственной тропы,
как длинная простыня, уложенная для отбелки.

И по этой единственной тропе приближались они.

Впереди — стройный человек в синей накидке,
уставясь в тупом нетерпеньи, прямо перед собой.
Его шаги пожирали дорогу крупными кусками,
не замедляя ход, чтоб их пережевать; руки висели,
тяжелые и сжатые, из падающих складок ткани,
уже не помня про легкую лиру,
ту лиру, которая срослась с его левой рукой,
как вьющаяся роза с веткой оливы.
Казалось, его чувства раздвоились:
ибо, покауда взор его, как пес, бежал впереди,
поворачивался, возвращался и замирал, снова
и снова,
далекий и ждущий, на следующем повороте тропы,
его слух тащился за ним, как запах.

Ему казалось иногда, что слух тянулся
обратно, чтоб услышать шаги тех двух других,
которые должны следовать за ним на этом
восхождении.
Потом опять ничего позади не было слышно,
только эхо его шагов и шорох накидки под ветром.
Он, однако, убеждал себя, что они по-прежнему
идут за ним;
произносил эти слова вслух и слышал, как звук
голоса замирает.

Они вправду шли за ним, но эти двое
шагали со страшщей легкостью. Если б он посмел
хоть раз обернуться (если б только взгляд назад
не означал разрушения его предприятия,
которое еще предстояло завершить),
он бы обязательно увидел их,
двух легконогих, следующих за ним в молчании:

бог странствий и посланий дальних,
дорожный шлем над горящими глазами,
стройный посох в руке впереди,
крылья легко трепещут у лодыжек,
а в левой руке доверенная ему *она*.

Она — возлюбленная столь, что из одной лиры
родилось больше плача, чем от всех плакальщиц,
что родился из плача целый мир, в котором

всё снова было: леса и доли,
 дороги и селенья, поля и потоки и звери,
 а вокруг этого мира плача — вращалось,
 будто вокруг другой земли, солнце
 и целый молчаливый небосвод, полный звезд,
 небо плача с искаженными звездами, —
 она, возлюбленная столь.

Но рука об руку с этим богом теперь она шла, —
 ее шаги ограничивал длинный саван, —
 неуверенно, мягко и без нетерпенья.
 Укрытая в себя, как та, чей близок срок,
 не думала о человеке, что шел впереди,
 ни о пути, восходящем к жизни.
 Укрытая в себе, она блуждала. И ее смерть
 заполняла ее до краев.
 Полна, как фрукт сладостью и тьмой,
 была она своей огромной смертью, которая была
 так нова,
 что пока еще она ничего не понимала.

Она обрела новую девственность
 и была неосязаемой; закрылся пол ее,
 как молодой цветок с приходом вечера,
 и ее бледные руки настолько отвыкли
 быть женой, что даже
 бесконечно легкое касание худощавого бога,
 когда он вел ее,
 смущало ее, как чрезмерная близость.

Даже сейчас она уже была не та светловолосая
 женщина,
 чей образ когда-то отзывался в стихах поэта,
 уже не аромат и остров широкого ложа,
 уже не собственность идущего впереди.
 Она уже была распущена, как длинные волосы,
 и раздана на все стороны, как пролившийся дождь,
 и растрачена, как избыточные запасы.

Она уже стала корнем.

И когда внезапно
 бог ее остановил и, страдальчески
 воскликнув, произнес слова: «Он обернулся!» —
 она ничего не поняла и тихо спросила: «Кто?»

Но вдалеке, темный в ярком выходе,
 стоял некто, тот или иной, чье лицо
 было неразличимо. Стоял и видел,
 как на полоске тропы меж лугами,

с печалью во взгляде, бог посланий
молча повернулся, чтобы следовать за фигурой,
уже идущей обратно по той же самой тропе, —
ее шаги ограничивал длинный саван, —
неуверенно. Мягко и без нетерпенья.

VIII

Стихотворение это чем-то напоминает тяжелый сон, когда получаешь — и тут же теряешь — нечто чрезвычайно ценное. Из-за временной ограниченности нашего сна, а возможно, именно благодаря ей такие сновидения мучительно убедительны в каждой детали. Стихотворение тоже, по определению, ограничено. И то и другое предполагает сжатость, но стихотворение, будучи актом сознательным, есть не перифраза реальности и не ее метафора, но реальность как таковая.

Сколь ни была бы велика сегодня популярность подсознания, все же от сознания мы зависим сильнее. Если, как однажды сказал Делмор Шварц, обязанности начинаются в сновидениях, то именно в стихах они окончательно артикулируются и исполняются. Ибо, хотя глупо предлагать некую иерархию различных реальностей, можно утверждать, что любая реальность стремится к состоянию стихотворения — хотя бы ради экономии.

Эта экономия и есть, в конечном итоге, *raison d'être*¹ искусства, и вся его история есть история его средств сжатия и сгущения. В поэзии это язык — сам по себе в высшей степени конденсированный вариант реальности. Вкратце: стихотворение скорее порождает, нежели отражает. Так что стихотворение, обращенное к мифологическому сюжету, равнозначно реальности, пристально вглядывающейся в собственную историю, или же, если угодно, следствию, прикладывающему увеличительное стекло к своей причине и ослепляемому ею.

¹ Условие существования (*фр.*).

«Орфей. Эвридика. Гермес» — тот самый случай, ибо это автопортрет поэта с увеличительным стеклом в руке, и из этого стихотворения мы об авторе узнаём много больше, чем из любого его жизнеописания. Он всматривается в то, из чего он возник; но сам всматривающийся намного более осязаем, поскольку смотреть на что-то мы можем лишь извне. Вот вам разница между сновидением и стихотворением. Скажем так: реальность принадлежала языку, экономия — автору.

IX

Первый же пример этой экономии — заголовок. Заголовок — весьма трудная штука, чреватая множеством опасностей. Он может оказаться дидактичным, чересчур эмфатическим, банальным, витиеватым или невыразительным. Здесь заголовок исключает возможность эпитета: он выглядит как подпись под фотографией или рисунком — или, если на то пошло, под барельефом.

Судя по всему, таким он и был задуман. Такой заголовок соответствовал бы замыслу стихотворения, уважительно обращающегося с греческим мифом и анонсирующего его сюжет, и ничего кроме. Именно этому служит заголовок. Он называет тему, он свободен от какой бы то ни было эмоциональной нагрузки.

Конечно, мы не знаем, предшествовал заголовок сочинению или он был придуман задним числом. Естественно, соблазнительно предположить первое, учитывая в значительной степени бесстрастный тон на всем протяжении стихотворения. Другими словами, заголовок подсказывает читателю тональность.

Ну что ж, пока все неплохо — можно только поражаться необычайному хитроумию двадцатидевятилетнего автора, поставившего здесь точки после каждого имени, чтобы избежать любого подобия

мелодрамы. «Как на греческих вазах», — думаешь про себя и снова поражаешься тонкости автора. Потом смотришь на название и замечаешь, что чего-то не хватает. Я сказал «после каждого имени»? После Гермеса точки нет, а он — последний. Почему?

Потому что он — бог, а пунктуация — удел смертных. Во всяком случае, точка после имени бога не годится, потому что боги вечны и их не обуздаешь. Менее всего — Гермеса, «бога странствий и посланий дальних».

У поэзии, когда речь идет о богах, есть свой этикет, восходящий по меньшей мере к средневековью; Данте, например, рекомендовал не рифмовать понятия из христианского пантеона с «низкими» словами. Рильке же этот этикет еще на одну ступень усиливает, сближая, по признаку смертности, Орфея и Эвридику, а богу при этом не ставит в буквальном смысле слова никаких границ. Если говорить о подсказках, то эта — великолепный символ; хочется даже, чтобы это была опечатка. Но тогда это было бы божественное вмешательство.

Х

Эта смесь прозаичности и безграничности и определяет стиль стихотворения. Никакая другая не была бы более подходящей для пересказа мифа; то есть выбор этой дикции был в той же мере собственным достижением Рильке, как и продуктом предыдущих вариаций того же мифа — скажем, начиная с «Георгик» и далее. Именно бесчисленные предшествующие версии и вынуждают нашего поэта бежать от богоуукрашательства, заставляя его взять этот бесстрастный тон, местами с оттенком сумрачной грусти, равно созвучной времени и ходу его сюжета.

Что в первых строках в большей степени принадлежит Рильке, так это использование цвета. Бледные пастельные тона серого, матовый порфир —

всё, вплоть до синей мантии самого Орфея, перешло сюда прямо с мягкого ложа северного экспрессионизма из Ворпсведе, с его приглушенными, размытыми полотнами, с морщинами, диктуемыми эстетическим языком перелома веков — смесью прерафаэлитов и арт-нуво.

То были странные немислимые копи душ.
И, как немые жилы серебряной руды,
они вились сквозь тьму. Между корнями
ключом била кровь, которая течет к людям, —
как куски тяжелого порфира во тьме.
Больше ничего красного не было.

Но были скалы
и призрачные леса. Мосты над бездной
и тот огромный серый тусклый пруд,
что висел над своим таким далеким дном,
как серое дождливое небо над пейзажем.
А меж лугов, мягких и исполненных терпенья,
виднелась бледная полоска единственной тропы,
как длинная простыня, уложенная для отбелики.

Итак, перед нами экспозиция — отсюда, естественно, такой упор на цвет. По крайней мере дважды здесь появляется серый, пару раз — тьма, три раза — красный. Прибавьте к этому призрачные леса и бледную тропу — все они принадлежат к одному и тому же тяготеющему к монохромности семейству эпитетов, поскольку источник света не виден.

Перед нами картина, лишенная ярких цветов. Если что в ней и выделяется, то это жилы серебряной руды душ, отблески которой в лучшем случае складываются в более живой вариант серого. Скалы еще больше подчеркивают отсутствие цвета — может быть, еще один оттенок серого, — к тому же усиленное предшествующим «больше ничего красного не было», исключаяющим остальные краски спектра.

Рильке пользуется здесь приглушенной палитрой, модной в те времена, очевидно рискуя превратить свое стихотворение в факт, имеющий значение лишь для историков литературы. Дочитав до этого

места, мы по крайней мере узнаём, какого рода искусство служило ему вдохновением, и, учуяв этот устаревший эстетический дух, мы, возможно, сморщим свой современный нос: в лучшем случае это где-то между Одилоном Редоном и Эдвардом Мунком.

XI

И все же, несмотря на то что Рильке рабствовал секретарем у Родена, несмотря на его безграничные чувства к Сезанну, несмотря на все свое погружение в эту художественную среду, он был чужаком в изобразительных искусствах, и в данной области вкус его был случайным. Поэт — всегда скорее концептуалист, нежели колорист, и, дочитав до этого места, мы осознаем, что в приведенном отрывке глаз его подчинен воображению или, говоря точнее, сознанию. Ибо, хотя истоки использования цветовой гаммы в этих строках мы можем отыскать в определенном периоде европейской живописи, происхождение последующей пространственной конструкции выяснению не поддается:

... Мосты над бездной
и тот огромный серый тусклый пруд,
что висел над своим таким далеким дном,
как серое дождливое небо над пейзажем.

Разве что если вспомнить стандартный рисунок из школьного учебника: река (или озеро) в разрезе. Или и то и другое.

Ибо «мосты над бездной» напоминают дугу, проведенную мелом на школьной доске. Так же как «огромный серый тусклый пруд, / что висел над своим таким далеким дном» вызывает в воображении горизонтальную линию, проведенную на той же доске и снизу дополненную полукругом, соединяющим оба конца линии. Добавьте к этому «как серое дождливое небо над пейзажем» — то есть еще один полукруг, дугой накрывающий эту горизонтальную

линию сверху, и в результате вы получите рисунок сферы с диаметром посередине.

XII

Стихи Рильке кишат такими описаниями «вещей в себе», особенно в «Neue Gedichte». Возьмите, например, знаменитую «Пантеру», которая «как в танце силы, мечется по кругу». Он увлеченно ими пользуется — иногда без нужды, просто по подсказке рифмы. Но произвольность в поэзии — неплохой архитектор, ибо она придает стихотворной структуре особую атмосферу.

Вданном случае, разумеется, этот рисунок сферы довольно хорошо гармонирует с идеей полной автономности его подземного пейзажа. Он выполняет почти ту же самую функцию, что и слово «порфир» с его строго геологическим оттенком значения. Еще более интересен, однако, психологический механизм, порождающий этот начерченный замкнутый круг, и, я думаю, в этой вещи с ее пятистопным ямбом и белым стихом равенство двух данных полукругов есть отзвук принципа рифмы — грубо говоря, отзвук привычки располагать вещи попарно и (или) приравнивать их друг к другу, — принципа, которого, по замыслу, это стихотворение должно было избежать.

Замысел был осуществлен. Но принцип рифмы ощущается на всем протяжении стихотворения, как мускулы сквозь рубашку. Поэт — концептуалист хотя бы уже потому, что его сознание определяется свойствами его средств, а ничто так не заставляет вас связать между собой дотолде несопоставимые вещи, как рифма. Эти связи часто уникальны или достаточно своеобразны, чтобы создать ощущение автономности возникшего таким образом результата. Более того: чем дальше наш поэт этим занимается, то есть порождает такие автономные творения или же оперирует ими, тем больше идея автономности внедря-

ется в его собственную психологическую структуру, в его самоощущение.

Подобного рода рассуждения могут, разумеется, завести нас прямо в биографию Рильке, но вряд ли это необходимо, ибо биография даст нам много меньше, чем сами по себе стихи. Потому что челночные движения и колебания стиха, питаемые упомянутым принципом рифмы и ставящие при этом под вопрос концептуальную гармонию, дают сознанию и эмоциям возможность зайти гораздо дальше, чем любое романтическое приключение. По этой причине прежде всего и выбираешь литературную профессию.

XIII

Внизу, под этим альтернативным пейзажем экспозиции, со всем его содержимым, в том числе и с замкнутым кругом, вьется, как подпись художника, великолепная *pale strip of the single pathway/ like a long line of linen laid to bleach* (бледная полоска единственной тропы,/ как длинная простыня, уложенная для отбелики); аллитерационной прелестью этой строки мы, несомненно, обязаны ее английскому переводчику, Дж. Б. Лейшману.

Это чрезвычайно удачная фигура речи для нехоженой дороги — как мы узнаем одной строкой раньше, единственной в этом альтернативном, полностью автономном мире, только что сотворенном нашим поэтом. Это не последняя такая фигура в стихотворении — далее появятся и несколько других, и они, задним числом, объяснят нам пристрастие поэта к замкнутым, самодостаточным пространствам. Но ведь это только экспозиция, и Рильке здесь действует, как хороший театральный художник, готовящий сцену, по которой будут двигаться его герои.

Итак, последней появляется тропа — выющаяся горизонтальная линия — межлугов, мягких и пол-

ных терпенья, — то есть тропа, привыкшая к отсутствию движения, но подспудно его ждущая — как мы с вами.

Пейзажи, в конечном счете, существуют, чтобы их населять, — по крайней мере пейзажи, щеголяющие наличием дороги. Другими словами, здесь стихотворение перестает быть картиной и становится повествованием: теперь мы можем пустить в ход наши фигуры.

XIV

И по этой единственной тропе приближались они.

Впереди — стройный человек в синей накидке, уставясь в тупом нетерпении, прямо перед собой. Его шаги пожирали дорогу крупными кусками, не замедляя ход, чтоб их пережевать; руки висели, тяжелые и сжатые, из падающих складок ткани, уже не помня про легкую лиру, ту лиру, которая срослась с его левой рукой, как вьющаяся роза с веткой оливы.

Казалось, его чувства раздвоились: ибо, покуда взор его, как пес, бежал впереди, поворачивался, возвращался и замирал, снова
и снова,

далекий и ждущий, на следующем повороте тропы, его слух тащился за ним, как запах.

Ему казалось иногда, что слух тянулся обратно, чтоб услышать шаги тех двух других, которые должны следовать за ним на этом
восхождении.

Потом опять ничего позади не было слышно, только эхо его шагов и шорох накидки под ветром. Он, однако, убеждал себя, что они по-прежнему идут за ним;
произносил эти слова вслух и слышал, как звук
голоса замирает.

Они вправду шли за ним, но эти двое шагали со страшщей легкостью. Если б он посмел хоть раз обернуться (если б только взгляд назад не означал разрушенья его предприятия, которое еще предстояло завершить), он бы обязательно увидел их, двух легконогих, следующих за ним в молчании...

«Стройный человек в синей накидке» — несомненно, сам Орфей. Нас должно заинтересовать это описание по самым разным причинам — прежде всего из-за того, что если в стихотворении и есть кто-то, кто может нам рассказать о его авторе, так это Орфей. Во-первых, потому, что он поэт. Во-вторых, потому, что в контексте этого мифа он потерпевшая сторона. В-третьих, потому, что ему тоже приходится пользоваться воображением, чтобы представить все, что происходит. В свете этих трех вещей неизбежно возникновение некоего сходства с автопортретом пишущего.

В то же время не следует упускать из виду и рассказчика, поскольку именно он дал нам эту экспозицию. И именно рассказчик нашел для стихотворения бесстрастный заголовок, завоевав тем наше доверие в отношении последующего. Мы имеем дело с его, а не Орфеевой версией этого мифа. Другими словами, Рильке и герой-поэт не должны полностью отождествляться в нашем сознании — хотя бы потому, что не бывает двух одинаковых поэтов.

Но даже если Орфей лишь один из обликов нашего автора, это уже для нас достаточно интересно, ибо через выполненный им портрет нашего пра-поэта мы можем разглядеть и позицию великого немца — и понять, чему, заняв этот наблюдательный пункт, он завидует, а что не одобряет, осуждает в фигуре Орфея. Кто знает, может быть, и все стихотворение для автора имело целью как раз выяснить это для себя.

Поэтому, сколь бы соблазнительно это ни было, нам следует избегать слияния автора и его героя в своем восприятии. Нам, конечно, труднее сопротивляться такому соблазну, чем когда-то — самому Рильке, для которого полное отождествление с Орфеем было бы попросту неприличным. Отсюда и его довольно-таки суровый взгляд на легендарного барда из Фракии. И, глядя на них обоих, попытаемся продолжить свой путь.

«Стройный человек в синей накидке» — дает очень мало, разве что общий вид и, может быть, рост. «Синее», по-видимому, ничего конкретного не означает, а просто делает эту фигуру заметнее на бесцветном фоне.

«Уставясь, в тупом нетерпении, прямо перед собой» — чуть более нагружено и как будто нелестно. Хотя понятно, что Орфею не терпится закончить это предприятие, авторский выбор психологических деталей весьма красноречив. Теоретически у него обязательно были какие-то иные варианты: радость Орфея оттого, что он вернул себе возлюбленную жену, например. Однако, избирая недвусмысленно отрицательную характеристику, автор достигает двух целей. Во-первых, он устанавливает дистанцию между собой и Орфеем. Во-вторых, «нетерпение» подчеркивает тот факт, что перед нами — фигура в движении: это человеческие движения в царстве богов. Иначе и быть не могло, ибо по характеру нашего зрения для древних мы — то же, что их боги — для нас. Равно неизбежна и неудача Орфеевой миссии, ибо человеческие движения в уделе богов обречены изначально: они живут по другим часам. *Sub specie aeternitatis*¹ любое человеческое движение покажется в чем-то излишне холерическим и нетерпеливым. Если вдуматься, пересказ мифа словами Рильке, столь удаленного во времени от античности, сам по себе есть продукт небольшой частицы этой вечности.

Но как зерно, которое каждую весну пускает новый росток, миф порождает, век за веком в каждой культуре, своего глашатая. Поэтому стихотворение Рильке — не столько пересказ мифа, сколько его рост. При всех различиях между человеческим и божественным отсчетом времени — а такое разли-

¹ С точки зрения вечности (*лат.*).

чие составляет ядро этого мифа — данное стихотворение остается историей одного из смертных, рассказанной другим смертным. Вероятно, какой-нибудь бог представил бы Орфея в более резком, чем Рильке, свете, поскольку для богов Орфей — всего лишь нарушитель границы. И если вообще стоит начинать отсчет его времени, то только чтобы отметить промежуток, нужный для его изгнания, и у богов эпитеты для Орфеевых движений, без сомнения, несли бы оттенок *Schadenfreude*¹.

«Тупое нетерпенье» — целиком человеческая характеристика; в ней звучит нота личного воспоминания, оборота в прошлое — если угодно, запоздалого сожаления. Такого рода ноты изобильно представлены в стихотворении, придавая сделанному Рильке пересказу мифа аспект биографический. Для мифов у человека нет иного вместилища, кроме памяти; тем более это относится к мифу, сюжет которого составляет утрата. Незабываемым такой миф становится, если у человека есть собственный опыт подобного рода. Когда вы говорите об утрате, античной или не античной, вы — на родной почве. Давайте поэтому перепрыгнем через ступеньку и приравняем миф к памяти; таким путем мы избавим себя от приравнивания жизни нашей души к растительному царству; таким путем мы хоть как-то объясним неодолимую власть над нами мифов и очевидную регулярную их повторяемость в каждой культуре.

Ибо источник могущества памяти (часто затмевающей для нас самоё реальность) — это ощущение незавершенного дела, ощущение прерванности. Это же ощущение лежит и в основе понятия истории. Память, по сути, есть продолжение того самого дела — будь то жизнь вашей возлюбленной или политика какой-нибудь страны — другими средствами. Отчасти из-за того, что мы знакомимся с мифа-

¹ Злорадства (*нем.*).

ми в детстве, отчасти из-за того, что они принадлежат древности, они составляют неотъемлемую часть нашего частного прошлого. А наше прошлое обычно вызывает у нас либо осуждение, либо ностальгию — поскольку нами уже не командуют ни упомянутые возлюбленные, ни упомянутые боги. Отсюда и власть мифов над нами, отсюда их размывающее воздействие на наши собственные воспоминания; отсюда, как минимум, и вторжение автопортретных выразительных средств и образности в разбираемом стихотворении. «Тупое нетерпенье» — хороший тому пример, поскольку автопортретный образный строй, по определению, не может не быть нелестным.

Итак, перед нами начало стихотворения на мифологический сюжет, и Рильке выбирает здесь игру по правилам античности, подчеркивая одномерность мифологических персонажей. В целом изобразительная формула в мифах сводится к принципу «человек есть его назначение» (атлет бежит, бог поражает, боец воюет и т.п.), и каждого определяет его действие. Было так не потому, что древние, того не подозревая, были последователями Сартра, а потому, что в те времена все изображалось в профиль. Ваза или, если на то пошло, барельеф плохо пригодны для передачи неоднозначности.

Так что если автор изобразил Орфея столь поглощенным одной целью, то это вполне соответствует изображению человеческой фигуры в искусстве Древней Греции, потому что на этой «единственной тропе» мы видим его в профиль. Намеренно или не намеренно (в конечном счете это несущественно, хотя и соблазнительно приписать поэту скорее больше, нежели меньше) Рильке исключает любые нюансы. Поэтому мы, столь привычные к разнообразным — в общем, стереоскопическим изображениям человеческой фигуры, находим это первое описание Орфея нелестным.

XVI

И поскольку дело не улучшается: «Его шаги пожирали дорогу крупными кусками, не замедляя ход, чтоб их пережевать», то давайте скажем здесь нечто в полном смысле банальное. Давайте скажем, что в этих строках наш поэт действует, как археолог, снимающий отложения веков, слой за слоем, со своей находки. Поэтому первое, что он видит, глядя на эту фигуру, — это что она в движении, — что он и отмечает. Чем чище становится находка, тем больше проявляется психологических деталей. Столь низко уронив себя таким банальным сравнением, давайте вернемся к этим пожирающим путь шагам.

XVII

«Пожирать» — значит жадно поглощать пищу, и обычно так говорят о животных. Автор прибегает здесь к этому образу не только чтобы описать скорость движения Орфея, но и чтобы навести на мысль об истоках этой скорости. Здесь явно намек на Цербера, трехглавого пса, сторожащего вход в Аид (равно как и выход, нужно добавить, поскольку это одни и те же ворота). В тот момент, когда мы видим Орфея, он находится на обратном пути из Аида к жизни, а значит, он только что видел чудовищного зверя и наверняка преисполнен ужаса. Поэтому скорость его движений объясняется в равной степени желанием как можно скорее вернуть к жизни свою любимую жену и желанием уйти как можно дальше от этого самого пса.

Используя этот глагол в описании движения Орфея, автор дает понять, что ужас перед Цербером превращает и самого пра-поэта в некое животное, то есть лишает его способности думать. «Его шаги пожирали дорогу крупными кусками, не замедляя ход, чтоб их пережевать» — замечательная фраза

хотя бы потому, что она несет в себе намек на подлинную причину, по которой миссия героя кончилась неудачей, а также и на смысл божественного запрета: не оборачивайся назад — не поддавайся страху. Другими словами, не разгоняйся.

Опять же, у нас нет причин предполагать, что, когда автор начинал это стихотворение, он заранее решил расшифровать в нем главное условие этого мифа. Скорее всего, это пришло интуитивно, в процессе сочинения, после того как его перо вывело слово «пожирали», — это вполне обычная интенсификация речи. И тут вдруг все встало на место: скорость и страх, Орфей и Цербер. Вероятнее всего, эта ассоциация лишь мелькнула у него в голове и определила дальнейшее отношение к нашему пра-поэту.

XVIII

Ибо возникает ощущение, что страх буквально преследует Орфея, как гончий пес. Через четыре с половиной строки, которые теоретически чуть увеличивают расстояние между Орфеем и источником его страха, — этот пес до такой степени берет над ним верх, что наш герой даже физически, внешне приобретает его черты.

Казалось, его чувства раздвоились:
 ибо, покуда взор его, как пес, бежал впереди,
 поворачивался, возвращался и замирал, снова
 и снова,
 далекий и ждущий, на следующем повороте тропы,
 его слух тащился за ним, как запах.

В этом сравнении, по сути, дано приручение страха. Теперь наш археолог снял последний слой почвы со своей находки, и мы видим состояние Орфея: он в панике. Его взор, как челнок, бегающий взад-вперед, хоть и верно ему служит, однако компрометирует и его продвижение, и его назначение. Но при этом наш песик забегает гораздо дальше, чем

кажется поначалу, — ведь слух Орфея, который отстает от него, как запах, — это еще одно ответвление того же самого собачьего сравнения.

XIX

Надо сказать, что вне всякой связи с эффектом, которого достигают эти строки в изображении душевного состояния Орфея, механизм, определяющий сдваивание в них его чувств (зрения и слуха), имеет и сам по себе большое значение. Его можно отнести на счет выпирающих рифменных мышц поэта, но это будет лишь часть правды.

Ибо другая ее часть имеет отношение к природе стиха как такового, и, чтобы в этом разобраться, нам нужно проделать обратное путешествие по времени. А пока позвольте мне обратить ваше внимание на великолепную миметическую беглость строк, о которых идет речь. Вы согласитесь, что беглость эта прямо пропорциональна способности нашего песика носиться взад-вперед. Как справедливо заметил И. А. Ричардс, это маленькое четвероногое играет здесь роль «проводника»¹.

Однако опасность удачной метафоры заключается как раз в способности такого проводника целиком поглотить содержание (или же наоборот, что бывает реже) и запутать автора, не говоря о читателе: что чем определяется? А если проводник — четвероногое, то он очень быстро сообщение заглатывает.

А теперь давайте проделаем обратное путешествие по времени.

XX

Не слишком далеко: примерно в первое тысячелетие до Р.Х., а если вам нужны точные координаты, то в седьмой век этого тысячелетия.

¹ Т.е. средства выражения.

В этом именно веке стандартная греческая форма письменности называлась «бустрофедон». Буквально это слово значит «бычий ход» и означает форму письма, которое похоже на пахоту, когда плуг, достигнув конца поля, разворачивается и движется в обратном направлении. На письме это означает строку, которая бежит слева направо, затем, достигнув поля, поворачивается и бежит справа налево, и т.д. Большая часть написанного в тот период по-гречески была написана в этой, я бы сказал, бычьей манере, и остается только гадать, был ли термин «бустрофедон» современником этого феномена или же он был пущен в оборот *post factum* или даже в предчувствии оного. Ибо определения, как правило, говорят о присутствии какой-то альтернативы.

Бустрофедон сложился, как минимум, из двух способов письма: еврейского и шумерского. Еврейское письмо шло, как и сегодня, справа налево. Что до шумерской клинописи, она шла в основном так же, как мы пишем сейчас: слева направо. Не то чтобы какая-то цивилизация выбирает, у кого бы позаимствовать письменность, но существование термина выявляет осознанное отличие, к тому же весьма красноречивое.

Еврейское письмо справа налево (доступное для греков через финикийцев) истоками, полагаю, восходит к резьбе по камню, то есть к процессу, в котором резчик держит иглу в левой, а молоток в правой руке. Иными словами, этот письменный язык возник не совсем в ходе письма: двигаясь влево, древний писец неизбежно смазал бы свою работу рукавом или локтем. Шумерское письмо (доступное для греков, увы, напрямую) для своих повествований или документации полагалось скорее на глину, нежели на камень, и писец мог отпечатать свой клин на глине с той же легкостью, с какой он пользовался бы пером (или что там у него было взамен) на папирусе или пергаменте.

Греческий бустрофедон с его челночным движением говорит об отсутствии серьезных физических препятствий на пути продвижения руки писца. Другими словами, эта процедура, судя по всему, не зависела от характера имеющихся под рукой письменных принадлежностей. Она настолько беззаботна в своем беге взад-вперед, что выглядит почти декоративно и вызывает в памяти надписи на греческой керамике, с их изобразительной и орнаментальной свободой. Вполне возможно, что именно из керамики и родился греческий письменный язык, поскольку пиктограммы обычно предшествуют идеограммам. Нужно помнить также, что, в отличие от еврейского и шумерского, греческий был языком цивилизации архипелага, и перетаскивание булыжников было не самым лучшим способом коммуникации между островами.

Наконец, поскольку в керамике используется краска, есть основания предположить, что письменный — собственно, буквенный — язык тоже ею пользовался. Отсюда его беглость и способность продолжаться, невзирая на границу. «Ну и что, — говорит предложение, врезавшееся в край керамической таблички, — я просто повернусь и продолжу свой рассказ на оставшейся поверхности», — поскольку, скорее всего, и буквы, и рисунки, не говоря об орнаменте, наносились одной и той же рукой.

Иными словами, сам по себе материал, использовавшийся в греческом письме в это время, а также его сравнительная хрупкость наводят на мысль о вполне доступном и распространенном характере этой процедуры. Даже и в этом смысле греческое письмо было значительно в большей степени *письмом*, нежели аналогичные процессы в еврейском и шумерском, и, по-видимому, эволюционировало быстрее, нежели они. О темпах этой эволюции свидетельствуют, как минимум, сравнительно короткая история бустрофедона и его статус археоло-

гического раритета. И, как часть эволюции, возникновение поэзии в греческом языке многим обязано этому археологическому раритету, ибо трудно не распознать в бустрофедоне, по крайней мере визуально, предтечу стиха.

XXI

Ибо *verse*¹, происходящее от латинского *versus*, означает «поворот». Изменение направления, переход одной вещи в другую: левый поворот, правый поворот, разворот; ход от тезиса к антитезису, метаморфоза, сопоставление, парадокс, метафора, если угодно, — в особенности — удачная метафора; наконец, рифма, когда два слова звучат похоже, а значат разное.

Все это идет от латинского *versus*. И в каком-то смысле все это стихотворение, как и сам миф об Орфее, суть один большой *versus*, потому что это рассказ о *повороте*. Или — лучше сказать — об одном развороте внутри другого, потому что речь здесь о том, как Орфей обернулся на обратном пути из Аида? А божественный запрет был не менее здрав, чем наши правила дорожного движения?

Не исключено. Но в чем мы можем быть уверены, так это в том, что раздвоение Орфеевых чувств и авторское его сравнение в первую очередь обязаны средству выражения как таковому, то есть стиху и воображению поэта, этим средством выражения обусловленному. И что ход этого сравнения сам по себе прекрасно отражает прогресс этого средства выражения как такового, будучи, вероятно, наилучшей собачьей имитацией бычьего хода из всех нам известных.

¹ Стих (*англ.*).

Ему казалось иногда, что слух тянулся
 обратно, чтоб услышать шаги тех двух других,
 которые должны следовать за ним на этом
 восхождении.

Потом опять ничего позади не было слышно,
 только эхо его шагов и шорох накидки под ветром.
 Он, однако, убеждал себя, что они по-прежнему идут
 за ним;
 произносил эти слова вслух и слышал, как звук
 голоса замирает.

Они вправду шли за ним, но эти двое
 шагали со страшщей легкостью. Если б он посмел
 хоть раз обернуться (если б только взгляд назад
 не означал разрушенья его предприятия,
 которое еще предстояло завершить),
 он бы обязательно увидел их,
 двух легконогих, следующих за ним в молчании...

Если бы можно было говорить об эмоциональном вложении Рильке в его описание Орфея (а наш поэт сделал все, что было в его силах, начиная с заголовка, чтобы избежать любого подобия симпатии к своему герою), то его, кажется, можно было бы различить в этих строках. Что неудивительно, поскольку строчки эти имеют дело с крайней обостренностью самосознания — с тем, что знакомо каждому поэту в силу природы его предприятия и от чего он не в состоянии себя отделить, как бы усердно он ни старался.

Этот отрывок, поразительный по психологической точности, не нуждается ни в каких особых комментариях, за исключением маленькой детали, заключенной автором в скобки. В целом, однако, эти строки демонстрируют легкий сдвиг в отношении автора к фигуре своего пра-поэта: здесь возникает ощущение невольного сочувствия, хотя Рильке делает все, чтобы держать свои эмоции в узде, в том числе и упомянутую деталь в скобках.

Может быть, лучше даже сказать «упомянутые скобки»? Потому что эта штука со скобками в исто-

рии нашей цивилизации — самая дерзкая авантюра из всех когда-либо удавшихся поэтам, работавшим с подобным материалом.

Ибо то, что г-н Рильке помещает здесь в скобки, как нечто второ- или третьестепенное, есть самое главное условие мифа; нет, самая основа мифа; нет, сам миф. Ибо вся, целиком, история нисхожде- ния Орфея в преисподнюю, чтобы вернуть жену, и его безуспешного возвращения строится как раз вокруг запрета олимпийцев и нарушения оно- го. Хорошая половина мировой поэзии посвящена это- му запрету! Ну, пусть даже одна десятая, от Вергилия до Гёте, всю попользовалась как раз этим запре- том! А Рильке так походя его упоминает. Почему?

Потому что он современный поэт, который во всем видит психологический конфликт? Или пото- му что до него уже написаны все эти возвышенные витиеватые сочинения и он хочет звучать по-друго- му — скажем, бесстрастно? Или он действительно ви- дит Орфея как смертельно уставшее, растерянное су- щество, на которого сваливается еще одна забота: как выйти из Аида, в глубине сознания храня главное ус- ловие сделки? Или же это опять нечто, имеющее от- ношение к инерции рифмовки и бустрофедону?

XXIII

Ну, современный здесь не поэт, а читатель; беспокойство о концентрации внимания этого по- следнего и понуждает поэта вставить сюда это напо- минание. И поскольку значимость всей этой исто- рии для читателя вовсе не данность, деловитое на- поминание в скобках может принести некоторую пользу. Ибо скобки — это типографский эквивалент глубины сознания — подлинного вместилища цивили- зации в современном человеке.

Поэтому, чем более походя это сказано, тем проще для читателя (не для поэта) самоотождеств-

ление с героем, облегченное еще и тем, что попадает он сразу в гущу событий, как будто все это произошло на прошлой неделе, с минимумом отпугивающих древних деталей. Ирония — а фраза «если б только взгляд назад/ не означал разрушенья его предприятия,/ которое еще предстояло завершить» чрезвычайно иронична и своей спотыкающейся прозаичной каденцией и громоздкими переносами строк — тоже способствует этому. К тому же эти строки — последние штрихи, завершающие описание внешности пра-поэта (не его сущности, о которой речь шестью строками ниже), и поэтому, чем более смертным он выглядит, тем лучше для того, что будет впереди.

XXIV

Но знает ли наш поэт, что будет впереди? Он, разумеется, знает ход сюжета — как, особенно после напоминания, его знает и читатель. Значит, он знает, что есть еще две фигуры, которые предстоит ввести и провести через стихотворение. Знает он также и то, что средством их передвижения служит белый стих и что свой пятистопный ямб ему нужно держать под строгим контролем, ибо у ямба есть склонность маршировать под собственную музыку, иногда срываясь на песню. Он знает, что покуда ему удалось выдержать текст в ключе, заданном заголовком, и держать размер в узде, но после сорока строк любой размер приобретает некую критическую массу, которая требует вокальной разрядки, лирического разрешения. Поэтому вопрос заключается в том, где он позволит своему размеру запеть — в особенности учитывая, что сюжет у него — трагический, и такую возможность постоянно ему предлагает. Например, вот здесь, в первой строке стиха, представляющего Гермеса, пятистопник вот-вот выйдет из-под холодного контроля нашего поэта:

Бог странствий и посланий дальних,
 дорожный шлем над горящими глазами,
 стройный посох в руке впереди,
 крылья легко трепещут у лодыжек,
 а в левой руке доверенная ему *она*.

Тон повышается здесь и из-за возвышенного характера персонажа, и из-за открытости *faring* (странствий), усиленной цезурой и последующими *distant message* (дальними посланиями). Обе характеристики намного более художественны, нежели точны: воспринимаешь скорее их гласные, нежели их значение. Связанные союзом, который по замыслу должен их объединить, в результате они характеризуют, соответственно, неопределенность и безграничность этих понятий. Другими словами, здесь слышен скорее сам по себе размер, нежели психологические черты того, что он показывает, которые разрушаются, размываются собственным потоком размера. В *faring* (странствия) силен призыв *airing* (дуновение), а *distant message* (дальние послания) вырастают в *distant passage* (дальние скитания). Но поэзия всегда была песенным искусством, в особенности во времена Орфея, кроме того, мы видим здесь Гермеса глазами Орфея, так что можно дать размеру волю. Как бы там ни было, эта английская строка такая же манящая, как «Den Gott des Ganges und der weiten Botschaft».

Нет, еще не пора. Дальше могут появиться возможности, в большей степени оправдывающие песню, нежели эта. И поэт знает это не только потому, что знает сюжет, и знает, например, что в стихотворении вот-вот придет очередь Эвридики. Он знает это благодаря упомянутому выше накоплению критической массы размера: чем дольше он его сдерживает, тем мощнее будет вокальный взрыв.

Поэтому пока он возвращается к деловой, прозаичной тональности: «дорожный шлем над горящими глазами», — хотя у Рильке и прозаичный подход чрезвычайно насыщен.

Взгляд Гермеса «горящий» не просто потому, что мы в преисподней, где отсутствует свет и цвет, а тень от шлема усиливает блеск глаз. Нет, это потому, что Гермес — бог, и глаза его горят — это, как сказал современник Рильке, великий греческий поэт Константин Кавафис, об одном из греческих богов, — «блеск радости бессмертия в его глазах».

«Горящие» — разумеется, принятый эпитет для глаз, однако ни о глазах Орфея, ни, как мы вскоре убедимся, о глазах Эвридики — что было бы наиболее уместно — ничего подобного не сказано. Более того, это первый эпитет с позитивным оттенком, появляющийся в до сих пор матовом корпусе стихотворения. Так что это прилагательное рождено не стилистической инерцией, хотя остальные строки в описании Гермеса ни в чем не отступают от самых традиционных черт в его изображении:

...стройный посох в руке впереди,
крылья легко трепещут у лодыжек...

Интересно в этих двух строках только второе в тексте появление прилагательного «стройный» — может быть, не самый яркий в этом случае выбор, наводящий на мысль, что в период работы над стихотворением это было просто одно из любимых словечек автора. Но ведь ему было двадцать девять лет, и привязанность его к этому эпитету, вероятно, можно понять.

Крылья у лодыжек Гермеса — безусловно, столь же стандартная деталь его облика, как лира у Орфея. Что они «слегка трепещут», говорит о медленной скорости, с которой движется этот бог, тогда как руки Орфея, которые

...висели,
тяжелые и сжатые, из падающих складок ткани,
уже не помня про легкую лиру,
ту лиру, которая срослась с его левой рукой,
как вьющаяся роза с веткой оливы, —

означают нечто противоположное: скорость, с которой он движется, равно как и место, по которому он движется, исключают использование его инструмента до такой степени, что превращают его в декоративную деталь — виньетку, достойную украсить какой-нибудь классический карниз.

Но две строки спустя все это переменится.

XXV

Если иметь в виду вокальные свойства человеческой речи, то самый непонятный аспект — это ее горизонтальность. Идет ли она справа налево или наоборот, все ее средства для передачи многочисленных модуляций тона сводятся к восклицательному и вопросительному знакам. Запятая, точка с запятой, двоеточие, тире, скобки, точка — все эти знаки размечают линейную, а значит, горизонтальную составляющую нашего словесного существования. В результате мы в такой степени свыкаемся с этой формой передачи нашей речи, что в разговоре придаем своим высказываниям определенный психологический или, как минимум, тональный эквивалент горизонтальности, именуя его то уравновешенностью, то логикой. Если вдуматься — добродетель горизонтальна.

Это логично, поскольку ведь такова же и земля под ногами. И все-таки, если говорить о нашей речи, порой можно позавидовать китайским знакам с их вертикальным расположением: наш голос мечется в разных направлениях; или еще иногда хочется пиктограмм, вместо идеограмм. Ибо даже и в нынешней очень поздней фазе нашего победного эволюционного процесса мы испытываем дефицит в средствах передачи на бумаге тональных изменений, сдвигов в логическом ударе и т.д. Графика наших фонетических алфавитов далеко не достаточна; такие типографские трюки, как переход с

одной строки на другую или пробелы между словами, не дают полноценной системы нотации и только зря занимают место.

Письменность возникла так поздно не потому, что древние были тугодумы, но из-за предчувствия ее неадекватности человеческой речи. Сила мифов, возможно, связана как раз с их устным и вокальным превосходством над письмом. Всякая запись по определению редуцирована. Письменность, в сущности, — это след — я убежден, что так она и началась, — оставленный на песке опасным ли, миролюбивым ли, но направляющимся куда-то существом.

И вот, две тысячи лет спустя (две тысячи шестисот, точнее говоря, поскольку первое упоминание об Орфее датируется шестым веком до Р.Х.) наш поэт, пользуясь структурно выстроенным стихом — выстроенным именно чтобы подчеркнуть эвфонические (т.е. вокальные) свойства написанных слов и цезур, их разделяющих, — фактически возвращает этот миф к его дописьменным вокальным истокам. С вокальной точки зрения стихотворение Рильке и древний миф суть одно. Выражаясь точнее, их эвфоническая разность равна нулю. Именно это он и показывает двумя строками позже.

XXV

Двумя строками позже вводится Эвридика, и происходит вокальный взрыв:

...в левой руке доверенная ему *она*.

Она — возлюбленная столь, что из одной лиры
родилось больше плача, чем от всех плакальщиц,
что родился из плача целый мир, в котором
всё снова было: леса и доли,
дороги и селенья, поля и потоки и звери,
а вокруг этого мира плача — вращалось,
будто вокруг другой земли, солнце
и целый молчаливый небосвод, полный звезд,
небо плача с искаженными звездами, —
она, возлюбленная столь.

Мотив лиры прорывается здесь полногласным пением. И провоцирует его даже не сама Эвридика, а эпитет «возлюбленная». И дается нам здесь не ее портрет, но главная характеристика Орфея, которая чрезвычайно близка к автопортрету пишущего или, во всяком случае, к описанию его ремесла.

Этот отрывок очень схож с автономной сферой, которая нам встретилась в начале стихотворения, но в этом случае перед нами фактически вселенная — тоже, если угодно, сфера, только не статичная, а расширяющаяся. В центре вселенной мы обнаруживаем лиру, поначалу занятую миметическим воспроизведением реальности, а потом наращивающую радиус действия, — это похоже на традиционное изображение волн, излучаемых антенной.

Осмелюсь предположить, что это и есть в каком-то смысле формула поэтического искусства Рильке, и еще — его видение самого себя. Приведенные строки явственно перекликаются с записью в дневнике 1898 года, где он — двадцатитрехлетний, с достаточно низкой самооценкой — размышляет о том, чтобы переделать себя в некое подобие демурга, присутствующего на каждом уровне своих творений и различимого в центре. «Вне этой одинокой фигуры (т.е. его самого, — *И.Б.*) не будет ничего, ибо деревья и холмы, облака и волны будут только символами тех форм реальности, которые он находит внутри себя».

Достаточно возвышенный идеал для самовоспитания, но и, несомненно, пригодный для подражания; применительно к Орфею — вполне подходящий. Что здесь существенно — это не столько владение рождающейся вселенной или ее авторство, но ее постоянно расширяющийся радиус. Ибо ее источник (лира) менее важен, чем ее поистине астрономическая перспектива.

А астрономия здесь, следует отметить, весьма далека от гелиоцентрической. Она намеренно эпи-

циклическая или, лучше сказать, эгоцентрическая, поскольку это — орфическая, вокальная астрономия, астрономия воображения и плача. Отсюда ее искаженные — преломленные слезами — звезды. Которые, судя по всему, составляют дальний край космоса этого поэта.

Но что, с моей точки зрения, является решающим для нашего понимания Рильке, — это то, что постоянно расширяющиеся концентрические круги звука свидетельствуют об уникальной тяге к метафизике, ради удовлетворения которой он способен отделить свое воображение от любой реальности, в том числе от реальности себя самого, и автономно существовать внутри психологического эквивалента такой галактики или же, если повезет, за ее пределами. В этом — величие поэта; в этом же и рецепт, как терять все достигнутое на человеческом уровне, — полагаю, именно это в первую очередь и привлекало его в мифе об Орфее и Эвридике. Ведь, в конце концов, Орфей был более всего известен умением растрогать своим пеньем обитателей Небесных Чертогов.

А значит, представление нашего автора о мире было свободно от какого-либо определенного исповедания, ибо для него мимесис предшествует генезису. Это также значит, что источником той центробежной силы, которая позволяла ему преодолевать силу притяжения к любому центру, был сам стих. В рифмованном стихотворении с определенной строфической структурой это происходит раньше; в белом стихе с пятистопным ямбом на это нужно примерно сорок или пятьдесят строк. Конечно, если это вообще происходит. Дело просто в том, что, покрыв такое расстояние, стих устает от своей безрифменности и хочет за нее отомстить. Особенно услышав слово *Geliebte*¹.

¹ Возлюбленная (*нем.*).

На этом, собственно, и завершается портрет Орфея, сына Аполлона и музы Каллиопы, мужа Эвридики. Там и сям еще добавится несколько штрихов, но в целом — вот он, бард из Фракии, пение которого было столь завораживающим, что реки замедляли ход, а горы сдвигались с мест, чтобы лучше услышать эту песню. Человек, который так сильно любил свою жену, что, когда она внезапно умерла, он с лирой в руке прошел весь путь до Аида, чтобы ее вернуть, и который, даже потерпев неудачу в этом предприятии, продолжал ее оплакивать и оказался нечувствительным к уловкам менад с их понятными замыслами на его счет. Разгневавшись, они убили его, расчленили тело и бросили в море. Голова его доплыла до острова Лесбос, где и была захоронена. Его лира уплыла гораздо дальше и превратилась в созвездие.

Мы видим Орфея в той точке его мифической карьеры, которая обещает быть очень высокой, а под конец оказывается чрезвычайно низкой. И видим мы его, показанного, насколько мы можем судить, с нелестной трезвостью: вот он, напуганный, поглощенный собой, гениально одаренный, один на не слишком исхоженной тропе, безусловно, озабоченный тем, как добраться до выхода. Кабы не эта продуманная вставка о его плаче, мы бы и не поверили, что он так уж способен любить; может быть, и успеха ему желать не стали бы.

Ибо с чего нам соперничать ему? Проще родом и меньше даром, чем он, мы никогда не будем свободны от власти законов природы. Для нас поход в Аид — путешествие без возврата. Что мы вообще можем извлечь из его истории? Что лира заводит тебя дальше, чем плуг или молот с наковальней? Что мы должны состязаться с гениями и героями? Что, может, все дело в дерзости? Ибо что, как не чис-

тая дерзость, побудило его предпринять это паломничество? И откуда взялась эта дерзость? Гены Аполлона? Каллиопы? Или от его лиры, звук которой, не говоря об эхе, заходит дальше, чем сам музыкант? Или же эта вера в то, что он сможет вернуться, куда бы он ни пошел, есть просто следствие излишнего чтения бустрофедона? Или, может быть, дерзость эта происходит от того, что греки интуитивно осознали, что любовь, по сути, есть улица с односторонним движением и что ее продолжением становится траурный плач? В дописьменной культуре к такому выводу можно было прийти довольно легко.

XXVIII

А теперь настало время двинуть третью фигуру:

Но рука об руку с этим богом теперь она шла, —
ее шаги ограничивал длинный саван, —
неуверенно, мягко и без нетерпенья.
Укрытая в себя, как та, чей близок срок¹,
не думала о человеке, что шел впереди,
ни о пути, восходящем к жизни.
Укрытая в себе, она блуждала. И ее смерть
заполняла ее до краев.
Полна, как фрукт сладостью и тьмой,
была она своей огромной смертью, которая была
так нова,
что пока еще она ничего не понимала.

Вот идет она, Эвридика, жена Орфея, которая умерла от преследований Аристея (тоже Аполлонова сына, то есть единокровного брата ее мужа). Теперь она движется очень медленно, как только что проснувшаяся или как статуя, мраморный «длинный саван» которой мешает ее мелким шагам.

Ее появление в стихотворении ставит перед автором несколько задач. Первая из них — необходимость сменить тон, особенно после вокального

¹ Здесь дан буквальный перевод, омонимическое выражение значит «быть на сносях».

взрыва предыдущего куска об Орфеевом плаче, на более лирический, поскольку она — женщина. Частично это осуществляется повторением слов «она, возлюбленная столь», звучащих как подавленное рыдание.

Еще важнее то, что ее появление требует от автора изменения всей его позиции — ибо тон мужественной сдержанности, пригодный для описания фигуры Орфея, место которого может иногда занять рассказчик, не пристал (по крайней мере во времена Рильке) для героини-женщины, которая к тому же мертва. Другими словами, в повествование будет введена существенная, а может быть, разрушительная доза панегирической и элегической тональности.

Это до такой степени верно, что строка «неуверенно, мягко и без нетерпенья» звучит скорее как внутренний монолог автора, как набор команд, которые он дает себе, пускаясь в описание Эвридики, нежели как описание продвижения этой статуи. Ясно, что уверенности или по крайней мере четко определенной позиции, проявленной поэтом в части, посвященной Орфею, ему не хватает, здесь наш поэт действует на ощупь. Но, с другой стороны, она ведь мертва.

А описать состояние смерти в этой профессии — самое трудное дело. Не в малой степени из-за количества и качества вещей, уже сработанных в этом, ну, скажем, направлении. И еще из-за общей близости поэзии к этой теме, хотя бы потому, что каждое стихотворение с полным основанием тяготеет к концу.

Рильке избирает (если принять, что процесс этот по меньшей мере отчасти сознательный) тактику, которой мы можем от него ожидать: он показывает Эвридику как совершенно автономный организм. Единственное отличие в том, что вместо центробежной модели, примененной в изображении Орфея, который, в конце концов, в контексте дан-

ного стихотворения был живой, — на этот раз он выбирает центростремительную.

XXIX

И эта центростремительная разработка начинается, естественно, на внешних пределах автономного организма. У Эвридики это саван. Отсюда и первое слово в ее описании: «укрытая». Рильке, к его великой чести, идет не по линии раскрывания героини, но следует за саваном в самый центр этого организма.

«Не думала о человеке, что шел впереди» приближается к психологическим, субъективным ее уровням, фактически идя от внешних к более внутренним и, если можно так сказать, более теплым, поскольку «время» — более отвлеченное понятие, нежели «человек». Она определяется этими понятиями, но она ими не является: она их заполняет.

А ее заполняет смерть. Основная метафора в следующих четырех строках — сосуд, определяемый в большей степени своим содержанием, нежели своей формой и рисунком. Громоздкость или, точнее, грузность этой формы вводит неявный, но, тем не менее, чрезвычайно осязаемый образ беременности, подчеркивающий насыщенность и таинственность нового состояния Эвридики, равно как и его отчуждающий аспект — полный уход в себя. Естественно, что во фразе «та, чей близок срок» слышится глубокое горе, перерастающее в чувство вины за то, что ты остался жив, — говоря точнее, за то, что воспринимаешь смерть извне, фактически — вины за наполнение возлюбленной этим восприятием.

Это — Рильке в ударе. Он — поэт изоляции, и умение изолировать свой субъект — его сильная сторона. Дайте ему субъект, и он немедленно превратит его в объект, изымет его из контекста и проникнет в его сердцевину, наделив его своей исключи-

тельной эрудицией, интуицией и даром аллюзий. В результате получается, что субъект, колонизированный интенсивностью его внимания и воображения, становится его собственностью. Смерть, в особенности смерть другого, безусловно, оправдывает такой подход.

XXX

Заметьте, к примеру, что здесь не сказано ни слова о физической красоте героини — а ведь этого можно было бы ожидать, когда воспевается умершая женщина, к тому же жена Орфея. Однако есть вот эта строка: «она обрела новую девственность», — которая дает много больше, чем сотни самых поэтичных восхвалений. Кроме того, что это, как и вышеупомянутый намек на беременность, еще один вариант идеи полного отчуждения Эвридики от ее поэта, это и очевидная ссылка на Венеру, богиню любви, надленную, как и многие богини, завидным (для некоторых) даром самовозрождающейся девственности — даром, который в гораздо меньшей степени имел отношение к ценности, которую древние придавали девственности как таковой, нежели к их представлению о свободе богов от власти стандартных причинно-следственных связей, сковывающих смертных.

Как бы там ни было, но подспудный смысл этой строки в том, что наша героиня даже в смерти напоминает Венеру. Это, разумеется, самый изысканный комплимент, который можно сделать, потому что в первую очередь нам в голову приходит красота — синоним этой богини, благодаря ее многочисленным изображениям; чудесные же ее свойства, в том числе и восстановление девственности после каждого полового контакта с богом или смертным, вспоминаются позже — если вообще вспоминаются.

И все же наш поэт, судя по всему, ставит своей целью нечто поважнее, чем поэтические комплименты *per se*¹, поскольку этого можно было бы достигнуть одной процитированной строкой. Строка же, однако, кончается не точкой, а переходом на другую строку, где мы читаем: «... и была неосязаемой». Конечно, не следует слишком многое «вчитывать» в строки, особенно в переведенные, но это на редкость насыщенное ассоциациями, в духе *fin-de-siècle*², определение устанавливает своего рода равенство между смертной и богиней, которое эта последняя может расценить лишь как весьма неоднзначный комплимент.

Разумеется, будучи продуктом более поздней цивилизации, да вдобавок еще и немцем, наш поэт не может не поднять шума на предмет Эроса и Танатоса, как только видит такую возможность. Поэтому идея, что для богини исход полового контакта всегда есть не что иное, как *le petit mort*³, может быть отнесена за этот счет. И однако, то, что смертным представляется драматическим, бессмертному, чье *métier*⁴ — бесконечность, может показаться не столь драматическим, а то и просто привлекательным. И равенство любви и смерти, скорее всего, одна из таких вещей.

Так что в конечном счете Венера вряд ли была бы чересчур задета из-за того, что ее использовали как «проводника» для Эвридики. Более того, богиня, возможно, первой оценила бы решимость поэта поместить совокупность понятий существования, бытия, — внутрь: ибо, в конечном счете, в этом и состоит идея божественного. Поэтому упор на телесный, даже плотский аспект героини еще надежнее запечатывает сей сосуд, практически возвышая Эв-

¹ Сами по себе (*лат.*).

² Конец века (*фр.*).

³ Маленькая смерть (*фр.*).

⁴ Ремесло (*фр.*).

ридику до сана богов, а бесконечность — до чувственного наслаждения.

XXXI

То, что взгляд рассказчика и взгляд Орфея на Эвридику расходятся между собой, к делу не относится. Для Орфея смерть Эвридики — это чистый проигрыш, и он хочет вернуть потерянное. Для рассказчика это его и ее выигрыш, который он хочет умножить.

Искавший автономии для своих объектов, Рильке не мог не усмотреть это свойство в собственных представлениях о смерти, как и о любви. Приравнять их его заставляет общее для обеих отторжение предыдущего состояния. А именно — жизни или безразличия. Самое очевидное проявление этого отторжения — конечно, забвение, и именно на этом, с понятным азартом, и фокусируется наш поэт:

... закрылся пол ее,
как молодой цветок с приходом вечера,
и ее бледные руки настолько отвыкли
быть женой, что даже
бесконечно легкое касание худощавого бога,
когда он вел ее,
смущало ее, как чрезмерная близость.

Ибо забвение — это, очевидно, первый знак бесконечности. Здесь возникает ощущение, что Рильке отнимает Эвридику у Орфея в гораздо большей степени, чем это подразумевает миф как таковой. В частности, он исключает даже Гермеса в качестве возможного объекта зависти или ревности Орфея, а это значит, что бесконечность Эвридики, возможно, исключит и весь, целиком, греческий пантеон. Одно можно сказать с уверенностью: нашего поэта намного больше интересуют силы, которые уводят героиню от жизни, нежели силы, которые

могли бы ее к жизни вернуть. В этом, впрочем, он не противоречит мифу, но удлиняет его вектор.

XXXII

Вопрос: кто кого использует — Рильке — миф или миф — Рильке? Мифы по своей сути — жанр откровения. Они говорят о взаимодействии богов и смертных или же, иными словами, — бесконечностей с конечным. Обычно рамки повествования таковы, что они оставляют поэту очень мало места для манипуляций с фабулой, сводя его роль до роли глашатая. Перед лицом такой ситуации, а также ввиду предполагаемого знакомства его аудитории с данным сюжетом поэт старается в своих строках превзойти самого себя. Чем более известен миф, тем труднее задача поэта.

Как мы уже говорили, миф об Орфее и Эвридике очень популярен, и за него бралось чрезвычайно большое число рук. Чтобы заново решиться на его пересказ, нужно иметь в полном смысле слова непреодолимое побуждение. Но непреодолимое побуждение (каковым бы оно ни было), чтобы восприниматься как таковое, само должно иметь какое-то отношение как к конечному, так и к бесконечному. Другими словами, непреодолимая причина сама по себе есть родственница мифа.

Какая бы сила ни вселилась в Рильке в 1904 году, заставив его взяться за еще один пересказ этого мифа, ее нельзя свести к личным переживаниям или половому неврозу, как это хотели бы сделать некоторые современные критики, потому что эти вещи явственно конечны. То, что может сорвать аплодисменты, — ну, скажем, в Беркли — не взбаламутило бы чернильницу двадцатипятилетнего немецкого поэта в 1904 году, к каким бы глубинам постижения подобные вещи иногда ни приводили, — или же, что более вероятно, вещи эти сами были побочным про-

дуктом последствий таких постижений. Какая бы сила ни вселилась в Рильке, заставив его написать это стихотворение, она наверняка обладала качеством мифа — чувством бесконечности.

XXXIII

Поэт же быстрее всего приходит к этому чувству, применяя метрический стих, поскольку размеры суть средство изменения структуры времени. Происходит это потому, что каждый слог обладает временной величиной. Строка пятистопного ямба, например, эквивалентна пяти секундам, хотя ее можно прочесть и быстрее, если читать про себя. Однако поэт всегда читает то, что написал, вслух. По этой причине значения слов и их звучания в его сознании сопряжены с длительностью. Или, если угодно, наоборот. Так или иначе, пятистопная строка означает пять секунд, проведенных иным, нежели любые другие пять секунд, образом, в том числе и пять секунд следующей пятистопной строки.

Это верно по отношению к любому другому размеру, и чувство бесконечности у поэта — скорее временное, нежели пространственное, практически по определению. Но мало какой из других размеров способен породить такую бесстрастную монотонность белого стиха, тем более остро ощутимую в случае Рильке — после десятилетия почти непрерывной рифмовки. Помимо ассоциаций с греко-римской античной поэзией, традиционно передаваемой белым стихом, этот размер для Рильке в 1904 году наверняка нес в себе запах чистого времени, просто потому, что обещал ему нейтральность тона и свободу от эмфатики, неизбежной в рифмованном стихе. Поэтому до какого-то момента в отрешенности Эвридики от ее предыдущего состояния можно различить след отношения самого поэта к его предыдущей манере, ибо Эвридика нейтраль-

на и свободна от эмфатики. Тут мы ближе, чем где бы то ни было, к автобиографии.

XXXIV

Даже сейчас она уже была не та светловолосая
женщина,
чей образ когда-то отзывался в стихах поэта,
уже не аромат и остров широкого ложа,
уже не собственность идущего впереди.

Или же к автопортрету. Потому что эти четыре строки, безусловно, наводят на мысль о некоторой личной перспективе. Характеризуется она не столько физической дистанцией, с которой автор смотрит на Эвридику, сколько психологической, с которой она воспринимается в данный момент и воспринималась прежде. Другими словами, сейчас, как и прежде, она объективируется, и чувственность этого объекта целиком исчерпывается его поверхностностью. И хотя, возможно, было бы полезнее приписать этот взгляд Орфею, таким образом защитив Рильке от критиков-феминисток, позиция, с которой ведется наблюдение, несомненно принадлежит рассказчику. Самое явное на то указание — «аромат и остров широкого ложа», объективирующее и в буквальном смысле изолирующее героиню. Но достаточно было бы и слов «та светловолосая женщина», поскольку жена нашего пра-поэта могла быть только темноволосой.

С другой сторон, правдоподобие и боязнь анахронизмов — это наименее существенные заботы при пересказе мифа, ибо его временные рамки перекрывают пределы и археологии, и утопии. Кроме того, здесь, приближаясь к концу стихотворения, автор стремится исключительно к повышению тона и размытию фокуса. Последнее, несомненно, имеет целью увидеть Эвридику глазами Орфея: если она вообще видна, то видна издалека.

Девяносто лет спустя

ССLIII

И здесь Рильке дает нам самую гениальную во всей истории поэзии цепочку из трех сравнений, и все они связаны как раз с потерей фокуса. Точнее говоря, они связаны с отходом в бесконечность. Но прежде всего они связаны друг с другом:

Она уже была распущена, как длинные волосы,
и раздана на все стороны, как пролившийся дождь,
и растрачена, как изобильные запасы.

Волосы — по-видимому, по-прежнему светлые, распускаются — по-видимому, на ночь — по-видимому, означающую ночь вечную; их пряди — по-видимому, седеющие, становятся дождем, затмевающим своими подобными волосам нитями горизонт до такой степени, что он превращается в отдаленное изобилие.

В принципе это та же самая модель, которая дала нам сферу в начале стихотворения и концентрические ярусы вселенной, порожденной лирою Орфея в середине, только геометрический чертеж заменен здесь простым карандашным рисунком. Это видение предельного расточения не имеет себе равных. По крайней мере не имеет равных строка «раздана на все четыре стороны, как пролившийся дождь». Это, конечно, пространственное изображение бесконечности — но именно так бесконечность, по определению временная, часто предстает смертным: у нее практически нет другого выбора.

Поэтому описать ее можно только с нашего — то есть дольного — конца. К его величайшей чести, Рильке сумел удлинить эту перспективу: эти строки несут в себе открытость Аида, его развертывание, если угодно, и притом скорее в утопическое, нежели археологическое, измерение.

Ну, как минимум, органическое. Не расставаясь с идеей «запасов», наш поэт завершает свое описание героини в следующей строке: «она уже стала

корнем», прочно пересаживая ее в свои «копи душ», среди тех самых корней, где «ключом била кровь, которая течет к людям». Это знак, что стихотворение возвращается к своей сюжетной линии.

XXXVI

Итак, экспликация персонажей завершена. Теперь они могут вступить во взаимодействие. Конечно, мы знаем, что произойдет дальше, и если мы продолжаем читать это стихотворение, то на это есть две причины. Во-первых, потому, что поэт сказал нам, *с кем* это произойдет, во-вторых, потому, что мы хотим знать *почему*.

Миф, как мы уже говорили, — это жанр откровения, ибо мифы проливают свет на силы, которые, грубо говоря, управляют человеческими судьбами. Боги и герои, их населяющие, — это, по сути, когда более, когда менее осязаемые дублеры или подставные лица этих сил. И сколь бы стереоскопически или осязаемо ни изображал их поэт, в конечном счете результат может оказаться декоративным, в особенности если автор одержим совершенством деталей или если он отождествляет себя с одним или несколькими персонажами сюжета, — в таком случае это превращается в *roème à clef*¹. В этом случае поэт придает силам, представителями которых выступают его персонажи, неустойчивость, чуждую присущей им логике или изменчивости. Проще говоря, это уже история для узкого внутреннего круга. А силы эти — вещь внешняя. Как мы видели, Рильке с самого начала предохраняет себя от излишней близости к Орфею. Поэтому опасность, которая ему грозит, заключается в чрезмерном внимании к деталям, в особенности в случае Эвридики. К счастью, детали здесь носят метафизический характер и хотя бы уже по этой

¹ Зашифрованное письмо (*фр.*).

причине сопротивляются разработке. Короче говоря, беспристрастие в отношении своего материала сходно с беспристрастием самих этих сил. В сочетании с изначально заданной непредсказуемостью каждого следующего слова в стихотворении это приводит чуть ли не к родству автора, если не его равенству, с этими силами. Так или иначе, это дает ему возможность стать средством для их самовыражения, то есть откровения, и уж он не упустит такого случая.

XXXVII

Первый такой случай представляется прямо сейчас — его подсказывает сюжет. Но как раз сюжет с его потребностью в финале и развязке уводит автора в сторону.

И когда внезапно
 бог ее остановил и, страдальчески
 воскликнув, произнес слова: «Он обернулся!» —
 она ничего не поняла и тихо спросила: «Кто?»

Это ошеломляющая сцена. Односложное «Кто?» — это собственный голос забвения, самый последний выдох. Ибо силы, боги, абстрактные энергии и проч., как правило, оперируют односложными словами — в частности, по этому признаку их и можно распознать в повседневной реальности.

Наш поэт запросто мог бы остановиться на этом моменте откровения, будь стих рифмованным. Но поскольку он работал с белым стихом, он был лишен эвфонической законченности, которую обеспечивает рифма, и был вынужден отпустить на волю огромность, сжатую в единственный гласный слова «кто».

Вспомните, что оборот Орфея — ключевой момент мифа. Вспомните, что стих значит «поворот». Вспомните, главное, что запрет богов гласил: «Не оборачивайся». Применительно к Орфею это значит: «В царстве мертвых не веди себя, как поэт».

Или же, если на то пошло, как стих. А он ведет себя именно так, потому что иначе он не может, потому что стих — его вторая натура, а может быть, первая. По этой причине он оборачивается, и, бустрофедон или не бустрофедон, его сознание и его взгляд идут обратно, нарушая запрет. Расплата за это — Эвридикино «Кто?».

По-английски, во всяком случае, это могло бы быть зарифмовано.

XXXVIII

И будь оно зарифмовано, стихотворение с тем же успехом могло бы здесь закончиться. На ноте эфонической финальности и вокальном эквиваленте отдаленной угрозы, звучащей в «у» (who — кто).

Оно, однако, продолжается не только потому, что написано белым стихом, по-немецки, или из соображений композиции нуждается в развязке, — хотя и этого было бы достаточно. Продолжается оно потому, что у Рильке остались в запасе еще две вещи. Одна из них в высшей степени личная, другая принадлежит мифу.

Начнем с личной. Здесь мы ступаем на зыбкую почву догадок. Во-первых, я думаю, что слова «она ничего не поняла и тихо спросила: “Кто?”» основаны на личном опыте поэта — назовем это опытом романтического отчуждения. Вообще говоря, все это стихотворение можно было бы истолковать как метафору расставания двух участников романтического союза, причем инициатива здесь принадлежит женщине, а желание восстановить все, как было, — мужчине, который, естественно, был бы авторским alter ego.

Есть много доводов против такой интерпретации. Некоторые из них были упомянуты выше, в том числе боязнь самовозвеличивания, явно выраженная у нашего автора. Тем не менее, не следует целиком исключать подобную интерпретацию —

именно из-за того, что он отдавал себе отчет в такой возможности, и еще потому, что не следует исключать и возможность того, что этот союз распался по его вине.

Теперь, представив себе, что здесь присутствует элемент личного опыта, мы должны сделать следующий логический шаг и представить себе конкретный контекст и психологическую значимость реплики героини в этом стихотворении.

Это не так уж сложно. Поставьте себя на место любого отвергнутого влюбленного и представьте себе, что вы, ну, например, дождливым вечером, после длительной разлуки, проходя мимо слишком хорошо вам знакомого входа в дом любимой, останавливаетесь и нажимаете на кнопку звонка. И представьте себе голос, звучащий, скажем, в домофоне, который спрашивает, кто там, и представьте себе, как вы отвечаете: «Это я, Джон». И представьте себе, что этот голос, знакомый вам во всех его малейших модуляциях, возвращается к вам тихим, бесцветным: «Кто?»

Тогда вы подумаете даже не столько, что вас забыли, сколько, что вам есть замена. В вашем положении это наихудшее из возможных объяснений вопроса «Кто?» — и вы готовы его принять. Правы вы или нет — другое дело. Но если когда-нибудь окажется, что вы сочиняете стихотворение об отчуждении или же о наихудшем из всего, что может случиться с человеком, — например, о смерти, вы, вполне возможно, решите воспользоваться этим своим опытом, так сказать, для местного колорита. Тем более что, когда тебя заменяют, редко знаешь кем.

XXXIX

Может быть, именно такой — а может быть, и какой-то иной — опыт, кроющийся за этой строкой, и привел Рильке к постижению природы сил, управляющих разлучением Орфея и Эвридики. У него

ушло еще семь строк, чтобы вернуться собственно к сюжету мифа, но результат стоил задержки.

А сюжет мифа таков:

Орфея и Эвридику, по-видимому, притягивают противоположно направленные враждующие силы: его — к жизни, ее — к смерти. То есть на него претендует конечное, на нее же — бесконечность.

По видимости, между этими двумя силами имеется некоторое подобие равенства, причем жизнь, вероятно, отчасти берет верх над смертью, ибо эта последняя позволяет первой вторгнуться в свои владения. А может быть, все наоборот, и Плутон с Персефоной позволяют Орфею войти в Аид, чтобы забрать жену и увести ее обратно в жизнь, именно поскольку они уверены, что он потерпит неудачу. Может быть, даже наложенный ими запрет (не оборачиваться и не смотреть назад) отражает их опасение, что Орфей найдет их царство слишком соблазнительным, чтобы возвращаться в жизнь, а они не хотят оскорблять своего собрата — бога Аполлона, и забирать его сына раньше срока.

В итоге, разумеется, оказывается, что сила, управляющая Эвридикой, сильнее силы, управляющей Орфеем. Это логично, поскольку мертвым человек бывает дольше, чем живым. Из этого следует, что бесконечность ничего не уступает конечному — разве что в стихах, — ибо, будучи категориями времени, ни та ни другая измениться не могут. Отсюда также следует, что эти категории используют смертных не столько для того, чтобы продемонстрировать свое присутствие или власть, сколько чтобы помечать границы своих соответствующих владений.

XL

Все это, безусловно, очень увлекательно, но в конечном счете не объясняет, как или, если на то пошло, почему срабатывает божественный запрет.

Для этого, как выясняется, миф нуждается в поэте, и этому мифу чрезвычайно повезло, что он нашел Райнера Марию Рильке.

Вот финал стихотворения, который говорит нам о механизме этого запрета, а также о том, кого использует: поэт — миф или миф — поэта:

Но вдалеке, темный в ярком выходе,
стоял некто, тот или иной, чье лицо
было неразличимо. Стоял и видел,
как на полоске тропы меж лугами,
с печалью во взгляде, бог посланий
молча повернулся, чтобы следовать за фигурой,
уже идущей обратно по той же самой тропе, —
ее шаги ограничивал длинный саван, —
неуверенно, мягко и без нетерпенья.

Ну, «яркий выход» — это, очевидно, выход из Аида в жизнь, «некто, тот или иной», там стоящий, и лицо которого «было неразличимо», — Орфей. Он — некто, тот или иной, по двум причинам: потому что он уже ничего не значит для Эвридики и потому что он просто силуэт для Гермеса — бога, который глядит на Орфея, стоящего на пороге жизни, из темной глубины царства мертвых.

Другими словами, в этот момент Гермес все еще смотрит в том же направлении, что и раньше, на всем протяжении стихотворения. А Орфей, как нам сказано, *обернулся*. Что же до Эвридики... здесь то и начинается самое потрясающее место в стихотворении.

«Стоял и видел», — говорит рассказчик, подчеркивая изменением времени глагола «стоять» сожаление Орфея и признание им своего поражения. Но то, что он видит, — вправду поразительно. Ибо он видит, как бог *повернулся*, но только *сейчас*, чтобы следовать «за фигурой, уже идущей обратно». Значит, Эвридика тоже повернулась. Значит, бог поворачивается последним.

Возникает вопрос: *когда* повернулась Эвридика? Ответ на него: «уже», и в конечном счете это зна-

чит, что Орфей и Эвридика повернулись одновременно.

Другими словами, наш поэт синхронизировал их движения, тем самым сообщая нам, что силы, управляющие конечным и бесконечным, сами управляются с какого-то — ну, назовем его пультом, и что этот пульт управления, ко всему прочему, автоматический.

Видимо, следующий наш вопрос будет тихое: «Кто?»

XLI

Греки, конечно, знали бы ответ и сказали бы: «Хронос», — поскольку так или иначе все мифы называют именно на него. В данный момент он нам неинтересен или же, точнее говоря, недоступен. Нам следует остановиться на этом месте, где примерно шестьсот секунд, или десять минут, этого стихотворения, написанного девяносто лет назад, нас оставляют.

Это неплохое место, хотя это всего лишь нечто конечное. Правда, мы не видим его таковым — возможно, потому, что не хотим отождествлять себя с Орфеем, отвергнутым и потерпевшим поражение. Мы предпочитаем видеть в нем бесконечность, и мы даже предпочли отождествиться с Эвридикой, поскольку с красотой, в особенности рсточенной и розданной «на все стороны, как пролившийся дождь», легче отождествиться.

Однако это — крайности. Что делает место, на котором оставляет нас это стихотворение, привлекательным, так это то, что, пока мы здесь, мы имеем возможность отождествиться с его автором, Райнером Марией Рильке, где бы он ни был.

*Torö, Швеция
1994*

Перевод с английского А. Сумеркина

ОРФЕЙ. ЭВРИДИКА. ГЕРМЕС

То был немой рудник усопших душ.
 Как залежи серебряной руды,
 Они во тьме тянулись. И по жилам
 Струилась кровь, стремившаяся к людям
 И, как порфир, тяжелая во мгле,
 Алеющая кровь.

Там были скалы
 И зыбкий лес. Мосты над пустотой
 И тот большой, слепой и серый пруд,
 Повисший над своим далеким дном,
 Как дождевое небо над долиной.
 И меж лугами, полная терпенья,
 Едва виднелась плоская дорога,
 Белевшая, как бледное лицо.

И эту дорогу шли они.

Мужчина в голубом шел впереди.
 Он был безмолвен и нетерпелив.
 Огромными кусками, не жуя,
 Его шаги дорога пожирала.
 А в складках платья чуть виднелись пальцы,
 Давно забывшие о легкой лире,
 Приросшей к левой согнутой руке,
 Как розовый вьюнок к суку оливы.
 Его сознание как бы раздвоялось:
 Взгляд, как собака, забегал вперед,
 Спешил к ногам и снова убегал
 И ждал его у каждого угла, —
 А слух, как запах, крался за спиной,
 Стремясь отстать, и иногда ему
 Казалось, что он различает поступь
 Обоих, шедших позади него.
 И снова — лишь молчанья отголосок
 Да слабый шелест голубой одежды.

«Они идут», — он говорил себе,
 А слышал только вторящее эхо.
 Те двое шли, но были их шаги
 Невыносимо тихи. Если б мог он
 Взглянуть назад (на это был зарок:
 Раз оглянувшись, навсегда губил он
 Свершавшееся), он бы увидел их,
 Идущих молча по его стопам.

Их, бога рудников и новостей —
Дорожный шлем над светлыми глазами,
Короткий жезл в протянутой руке
И крылья над завязками сандалий, —
И рядом с ним бредущую *ее*.
Столь горячо любимую певцом,
Что лира горше плакальщиц рыдала,
А из рыданий складывался мир,
Где повторялись: поле и селенье,
Дорога, лес, долина и река, —
Чтобы над этим повторённым миром,
Как над землею, заходило солнце.
И в небе, молчаливом и плакучем,
Блуждали опечаленные звезды, —
Столь горячо любимую.

И вот теперь она шла рядом с богом,
Стесненная нарядом погребальным,
Брела неверно, мягко, терпеливо,
Уйдя в себя, ничуть не помышляя
Ни о мужчине, шедшем впереди,
Ни о дороге, возвращавшей к жизни.
Уйдя в себя. Всем существом своим
Отдавшись смерти.
Как полон плод и сладостью, и мраком,
Она была полна своей кончиной,
Недавней и не понятой еще.

Она опять была невинной девой
И недотрогой, грустной и красивой,
Как молодой цветок в вечерний час.
И тело столь отвыкло от объятий,
Что даже легкое прикосновенье
Руки того, кто вел ее вперед,
Казалось ей грубейшим из насилий.
Она была уже не та, что раньше
Звучала в лад созвучиям поэта,
Уже не остров на широком ложе,
Уже не златокудрая жена.
Она была безвольной, как одежда,
Окончившейся, как прошедший ливень,
И разделенной, как последний хлеб.

Она принадлежала подземелью.
И вдруг,
Остановив *ее*, с внезапной скорбью
Гермес проговорил: — Он обернулся. —
И не поняв, она спросила: — Кто? —

А там, вдали, где чуть светился выход,
Стоял другой, чьи темные черты
Ей были незнакомы. Он стоял
И видел, как по луговой тропе
Смертельно омраченный бог известий
Пошел назад за светлую фигурой,
Что молча удалялась в темноту,
Стесненная нарядом погребальным,
Неверно, мягко, терпеливо шла.¹

¹ *Перевод с немецкого А. Сергеева*



Письмо Горацию

Славен метрический стих, что не терпит поспешных ответов,
Думать велит, от оков «я» избавленья несет.

УХ. Оден¹

Мой дорогой Гораций,
если рассказ Светония о том, что ты увешивал стены
своей спальни зеркалами, чтобы любоваться соити-
ем в разных ракурсах, — правдив, ты, возможно со-
чтешь это письмо несколько скучным. С другой сто-
роны, тебя может позабавить, что оно пришло к тебе
из части света, о существовании которой ты даже не
подозревал, и к тому же спустя две тысячи лет после
твоей смерти. Не правда ли, неплохо для отражения?

Тебе было почти пятьдесят семь, если не оши-
баюсь, когда ты умер в 8 году до Р. Х., хотя ты не по-
дозревал ни о самом Х., ни о грядущем новом тыся-
челетии. Что до меня, мне сейчас пятьдесят четыре;
моему тысячелетию тоже осталось всего несколько
лет. Какой бы новый порядок вещей будущее ни име-
ло в запасе, я тоже не имею никаких предчувствий
на его счет. Так что мы можем поговорить, я полагаю,
как мужчина с женщиной, Гораций. И я тоже
могу начать с рассказа в интимном роде.

Прошлой ночью, лежа в постели, я перечитывал
перед сном твои «Оды» и наткнулся на обращение
к твоему собрату по перу Руфу Валгию, в кото-
ром ты пытаешься убедить его не горевать столь
сильно о потере сына (по мнению одних) или воз-
любленного (по мнению других). На протяжении

¹ Перевод С. Гандлевского

нескольких строф ты приводишь примеры, говоря ему, что такой-то потерял одного, а такой-то другого, и затем ты предлагаешь Руфу, чтобы он, в качестве самотерапии, занялся восхвалением новых триумфов Августа. Ты упоминаешь несколько недавних побед, и среди них захват земель у скифов.

На самом деле там, вероятно, были гелоны; но это неважно. Странно, я не замечал этой оды раньше. Мой народ — ну, скажем так — не слишком часто упоминается великими поэтами римской античности. Греками — другое дело, поскольку они довольно интенсивно общались с нами. Но даже у них мы не слишком в чести. Несколько отрывков у Гомера (вокруг которых Страбон впоследствии развел столько шума!), десяток строк у Эсхила, немногим богаче у Еврипида. В основном упоминания мимоходом; но кочевники и не заслуживают большего. Из римлян, я раньше думал, только бедный Овидий обращал на нас какое-то внимание; но ведь у него не было выбора. Практически ничего о нас нет у Вергилия, не говоря уж о Лукреции. А теперь, смотрика, крошка с твоего стола.

Возможно, сказал я себе, если нашего автора как следует поскрести, то я обнаружу упоминание той части света, где нахожусь сейчас. Кто знает, может, он обладал воображением, предвидением. При таком роде занятий это бывает.

Но ты никогда не был провидцем. Переменчивым, непредсказуемым — да, но не провидцем. Посоветовать убитому горем человеку сменить тональность и петь победы цезаря — это ты мог; но вообразить другую землю и другое небо — для этого следует обратиться, я полагаю, к Овидию. Или ждать еще тысячелетие. В целом же вы, латинские поэты, были сильнее в размышлении и рассуждении, нежели в выдумке. Я полагаю, потому, что империя и так была достаточно обширной, чтобы еще напрягать воображение.

Итак, я лежал поперек моей неубранной постели в этом невообразимом (для тебя) месте холодной февральской ночью спустя почти две тысячи лет. Единственное, что у меня с тобой было общего, я думаю, — широта и, конечно, томик твоих стихов в русских переводах. В то время, когда ты все это писал, у нас, видишь ли, не было языка. Мы даже не были нами; мы были гелоны, геты, будины и т.д.: просто пузырьки в резервуаре генов нашего будущего. Так что две тысячи лет в конечном счете не прошли даром. Теперь мы можем читать тебя на нашем чрезвычайно флективном языке с его знаменитым гуттаперчевым синтаксисом, дивно подходящим для перевода тебе подобных.

Однако я пишу тебе это на языке, с чьим алфавитом ты знаком лучше. Гораздо лучше, следовало бы добавить, чем я. Кириллица лишь озадачила бы тебя еще сильнее, хотя ты, без сомнения, узнал бы греческие литеры. Конечно, расстояние между нами слишком велико, чтобы беспокоиться из-за его увеличения — или пытаться его сократить. Но вид латинских букв, может, послужит тебе некоторым утешением, даже если комбинации их тебя озадачат.

Итак, я лежал на кровати с томиком твоих «Песен». Отопление было включено, но холодная ночь снаружи его одолевала. Живу я здесь в маленьком двухэтажном деревянном доме, и моя спальня — наверху. Глядя на потолок, я почти видел, как просачивается через мансардную крышу холод: нечто вроде антитумана. Никаких зеркал. В определенном возрасте не питаешь интереса к собственному отражению, будь ты в обществе или без, особенно если без. Вот почему я сомневаюсь, что Светоний говорит правду. Хотя, я думаю, ты и в этом случае остался бы сангвиником. Твоя знаменитая уравновешенность! Вдобавок, хотя Рим находится на той же широте, в

нем никогда не бывает так холодно. Пару тысяч лет тому назад климат, возможно, был иным; хотя твои строчки не свидетельствуют об этом. Как бы то ни было, я засыпал.

И я вспомнил красавицу, которую когда-то знал в твоём городе. Она жила в Субуре, в квартире, заставленной цветочными горшками, но благоухающей ветхими книжками, заполнившими ее. Книжки были повсюду, но главным образом на полках, доходящих до потолка (потолок, надо сказать, был низкий). Большинство книг принадлежало не ей, а соседке напротив, о которой я много слышал, хотя никогда ее не встречал. Соседкой была старуха, вдова, родившаяся и проведшая всю свою жизнь в Ливии, в Лептис Магна. Она была итальянкой, но еврейского происхождения — а может, евреем был ее муж. Так или иначе, когда он умер и в Ливии стало припекать, старая леди продала дом, упаковала вещи и приехала в Рим. Ее квартира была, вероятно, еще меньше, чем квартира моей нежной подруги, и полным-полна отложений, скопившихся за жизнь. Посему две женщины, старая и молодая, заключили соглашение, после которого спальня последней стала напоминать настоящий букинистический магазин. С этим впечатлением не вязалось не столько присутствие кровати, сколько большое зеркало в тяжелой раме, несколько ненадежно прислоненное к шаткой книжной полке прямо против кровати и под таким углом, что всякий раз, когда я или моя нежная подруга хотели подражать тебе, нам приходилось отчаянно вытягивать и выворачивать шею. В противном случае в зеркале отражались лишь книги. На рассвете оно могло вызвать у вас жутковатое ощущение собственной прозрачности.

Все это случилось много лет назад, хотя что-то побуждает меня пробормотать — столетия тому назад. В эмоциональном смысле это было бы верно. В самом деле, расстояние между этой квартирой в

Субуре и моим теперешним обиталищем психологически больше, чем расстояние между тобой и мною. То есть в обоих случаях «тысячелетия» вполне приложимы. Или для меня твоя реальность практически больше реальности моего личного воспоминания. Кроме того, название Лептис Магна мешается и с тем и с другим. Я всегда хотел побывать там; в сущности, это стало чем-то вроде навязчивой идеи с тех пор, как я зачастил в твой город и на средиземноморские берега вообще. Отчасти потому, что напольная мозаика в одной тамошной бане содержит единственное дошедшее до нас изображение Вергилия, и к тому же сделанное при его жизни! По крайней мере так мне рассказывали; впрочем, возможно, это в Тунисе. Как бы там ни было, в Африке. Когда человеку холодно, он вспоминает Африку. И когда жарко — тоже.

Дорого бы я дал, чтоб узнать, как выглядели вы четверо! Чтоб сопоставить лицо с лирикой, не говоря уж об эпосе. Я бы согласился на мозаику, хотя предпочел бы фреску. На худой конец, я смирился бы и с мрамором, если бы не его крайняя обобщенность — в мраморе все белокуры — и крайняя сомнительность. Как бы то ни было, ты меньшая из моих забот, то есть тебя легче всего вообразить. Если то, что рассказывает нам Светоний о твоей внешности, действительно правда — хоть что-то в его рассказе должно же быть правдой! — ты был невысок и тучен; и тогда ты, вероятней всего, походил на Эудженио Монтале или на Чарли Чаплина времен «Короля в Нью-Йорке». Кого я никак не могу представить — это Овидия. Даже Проперция легче: тощий, болезненный, одержимый своей столь же тощей и болезненной рыженькой, он видится яснее. Скажем, помесь Уильяма Пауэлла и Збигнева Цибульского. Не то с Овидием, хотя он прожил дольше вас всех. Увы, не в тех краях, где ваяли статуи. Или выкладывали моза-

ики. Или утруждали себя фресками. А если что-то в этом роде было сделано до того, как твой возлюбленный Август вышвырнул его из Рима, то все, несомненно, было уничтожено. Чтобы не оскорблять чувствительное общество. А впоследствии — ну, после сгодилась бы любая мраморная плита. Как мы варили в северной Скифии — Гиперборея по-вашему, — бумага все стерпит, а в твои дни мрамор был чем-то вроде бумаги.

Ты думаешь, я мелю вздор, но я просто пытаюсь воспроизвести ход мыслей, который привел меня прошлой ночью к увлекательному пункту назначения. Конечно, ход этот был извилист; но не слишком. Ибо так или иначе я всегда думал о вас четверых, особенно об Овидии. О Публии Овидии Назоне. И не по причине какой-то особенной близости. Как бы сходно ни выглядели время от времени наши обстоятельства в глазах наблюдателя, я не создам «Метаморфоз». Кроме того, двадцать два года в здешних краях не могут тягаться с десятью в Сарматии. Не говоря уж о том, что я видел крушение моего Третьего Рима. Я не лишен тщеславия, но оно имеет пределы. Сейчас, очерченные возрастом, они более ощутимы, чем раньше. Но даже когда щенком я был вышвырнут из дома к Полярному кругу, я никогда не воображал себя его двойником. Хотя тогда моя империя действительно казалась вечной и можно было скидаться по льду наших многочисленных дельт всю зиму.

Нет, я никогда не мог представить лицо Назона. Иногда я вижу его сыгранным Джеймсом Мейсоном — ореховые глаза, увлажненные горем и озорством; хотя в другое время это льдисто-голубой взгляд Пола Ньюмена. Впрочем, Назон был чрезвычайно многоликим, и, без сомнения, над его ларами царил Янус. Вы ладили между собой, или разница в

возрасте была слишком велика? Все-таки двадцать два года. Ты, должно быть, его знал — хотя бы через Мецената. Или ты считал его слишком легкомысленным, предвидел его судьбу? Была ли между вами вражда? Он, должно быть, считал тебя до смешного лояльным, записным консерватором, какие получают из самостоятельно пробившихся людей. А для тебя он был просто сопляк, аристократишка, привилегированный от рождения и т.д. Не то что вы с Вергилием Энтони Перкинса, можно сказать, пролетарские парни с разницей лишь в пять лет. Или, может, я слишком начитался Карла Маркса и посмотрелся кино, Гораций? Возможно. Но подожди, здесь кое-что еще. В этом замешаны также доктор Фрейд, ибо что за толкование сновидений, если оно не пропущено через старого доброго Зигги? Ибо к старому доброму подсознанию и вел меня прошлой ночью упомянутый ход размышлений, причем довольно быстро.

В любом случае Назон был более велик, чем вы оба, — ну, по крайней мере на мой взгляд. Метрически, конечно, более монотонный; но таков и Вергилий. Таков же и Проперций, при всем накале его страстей. Как бы то ни было, моя латынь паршива; посему я читаю вас всех по-русски. Этот язык справляется с твоим асклепиадовым стихом гораздо убедительнее, чем язык, на котором я это пишу, несмотря на то что алфавит последнего тебе привычней. Последний просто не может управиться с дактилями. Которые были твоим коньком. Вернее, коньком латыни. И твои «Песни», конечно, прекрасный их образец. Так что я вынужден все это оценивать по качеству воображения. (Вот аргумент в твою защиту, если ты в ней нуждаешься.) А воображением Назон вас всех превосходит.

Все равно я не могу воссоздать ваши лица, особенно его; даже во сне. Странно, не правда ли, не иметь никакого представления о внешности тех,

кого вроде бы знаешь очень близко? Ибо ни в чем так не раскрывается человек, как в использовании ямбов и трохеев. Тогда как те, кто не пользуется размерами, — всегда закрытая книга, даже если вы знаете их вдоль и поперек. Как это сказал Джон Клэр? «Даже те, кого я знал лучше всего, / незнакомы — нет! незнакомей, чем остальные». Во всяком случае, метрически, Флакк, среди них ты самый разнообразный. Неудивительно, что этот спотыкающийся и неровный ход моих мыслей взял тебя в поводыри, оставляя собственное тысячелетие и направляясь в твое, непривычное, надо полагать, к электричеству. Поэтому я бреду в темноте.

Мало что наскучивает больше чужих снов, если только это не кошмары или густая эротика. Мой сон, Флакк, относился к последней категории. Я находился в какой-то скудно обставленной спальне, в постели, и сидел рядом с похожим на морскую змею, хотя чрезвычайно пыльным, радиатором. Стены были абсолютно голые, но я не сомневался, что нахожусь в Риме. А если точнее — в Субуре, в квартире моей хорошенькой подружки былых времен. Только ее там не было. Не было также ни книжек, ни зеркала. Но коричневые горшки стояли нетронутыми, наполняя комнату не столько ароматом цветов, сколько отсветом глины: вся сцена была выполнена в терракоте и сепии. Вот почему я понял, что я в Риме.

Все было окрашено терракотой и сепией. Даже смятые простыни. Даже лиф моей подружки. Даже те выдающиеся части ее анатомии, которые не были тронуты загаром, думаю, также и в твое время. Все было положительно одноцветным; я чувствовал, что, будь я способен увидеть самого себя, я тоже был бы в сепиевых тонах. Однако зеркало отсутствовало. Представь себе греческие вазы с их многофигурным опоясывающим рисунком — и ты получишь текстуру.

Это была самая энергичная встреча такого рода, в какой я когда-либо участвовал, будь то в реальной жизни или в моем воображении. Однако, принимая в расчет характер этого письма, следовало бы уже обойтись без таких разграничений. То есть на меня произвела большое впечатление моя стойкость, равно как и мое вожделение. Учитывая мой возраст, не говоря уже о состоянии моего сердца, этих разграничений стоит держаться, будь то сон или нет. Признаться, предмет моей любви — предмет, с тех пор давно освоенный, — был заметно моложе меня, но нельзя сказать, чтобы нас разделяла пропасть. Телу, о котором идет речь, по-видимому, было под сорок — костлявое, но упругое и чрезвычайно гибкое. Однако больше всего в нем поражало его колоссальное проворство, целиком подчиненное единственной задаче: избежать банальности постели. Если свети все предприятие в одну камю, то верхняя часть описываемого тела была бы погружена в узенький, с фут шириной, зазор между кроватью и радиатором, незагорелый круп и сверху я, плывущие над краем матраса. Кружевная кайма лифа служила бы пеной.

Во время всего этого я не видел ее лица. По причинам, ясным из предыдущего. Все, что я знал о ней, — что она из Лептис Магна, хотя понятия не имею, как я это выяснил. У этой встречи не было звукового оформления, кажется, мы не обменялись даже парой слов. Если мы говорили, то до того, как я стал это сознавать, и слова, вероятно, были на латыни: у меня смутное ощущение какого-то препятствия в нашем общении. Однако я все время, по-видимому, знал или как-то сумел догадаться заранее, что в складе ее лица было что-то от Ингрид Тулин. Возможно, я заметил это, когда правая рука моей подруги, свесившейся с кровати, то и дело нашаривала сзади теплые кольца пыльного радиатора.

Когда я проснулся на следующее — то есть сегодняшнее — утро, в моей спальне было ужасно холодно. Отвратительный мутный дневной свет проникал через оба окна как некое подобие пыли. Не исключено, что пыль и есть остаток дневного света. Я на мгновение закрыл глаза; но комната в Субуре исчезла. Единственное свидетельство случившегося замешкалось в темноте под одеялом, куда дневной свет не мог проникнуть, но замешкалось, понятно, ненадолго. Рядом со мной, раскрытая на середине, лежала твоя книга.

Без сомнения, именно тебя я должен благодарить за этот сон, Флакк. Рука, судорожно пытающаяся сжать радиатор, могла бы, конечно, означать вытягивание и выворачивание шеи во время оно, когда моя хорошенькая подружка или я пытались себя увидеть в том зеркале с позолоченной рамой. Но я сомневаюсь в этом — два торса не могут сократиться до одной конечности; ни одно подсознание не является столь экономным. Нет, я полагаю, что эта рука как-то вторила общему движению твоего стиха, его полной непредсказуемости и вместе с тем неизбежному растяжению — нет! напряжению — твоего синтаксиса при переводе. В результате практически каждая твоя строчка удивительна. Хотя это не комплимент; просто констатация. При нашем роде занятий уловки, естественно, *de rigueur*¹. И стандартная пропорция — примерно одно маленькое чудо на строфу. Если поэт исключительно хорош, он может сотворить два. У тебя практически каждая строчка — приключение; иногда несколько в одной строчке. Конечно, некоторыми из них ты обязан переводу. Но я подозреваю, что на твоей родной латыни твои читатели тоже редко угадывали, каким будет следующее слово. Это все равно что ходить по

¹ Необходимы, обязательны (*фр.*).

битому стеклу или чему-то вроде: ментальному — оральному? — варианту битого стекла, прихрамывание и прыжок. Или подобно этой руке, сжимающей радиатор: было что-то явно логаядическое в ее выбрасываниях и отдергиваниях. Но ведь рядом со мной были твои «Песни».

Будь это «Эподы» или «Послания», не говоря уж о «Сатирах» или даже «Науке поэзии», сон, я уверен, был бы иным. То есть он, возможно, был бы столь же плотским, но отнюдь не столь памятным. Ибо только в «Песнях» ты метрически предприимчив, Флакк. Остальное — практически все дистихи; остальное — гудбай Асклеиаду и Сапфо и хеллоу честным гекзаметрам. Остальное — не та судорожная рука, но сам радиатор с его ритмичными кольцами, напоминающими не что иное, как элегические дистихи. Поставь этот радиатор на попá, и он будет выглядеть как что угодно из Вергилия. Или из Проперция. Или из Овидия. Или из тебя, за исключением твоих «Песен».

Он будет выглядеть как любая страница латинской поэзии. Он будет подобен — употребляя ненавистное слово — тексту.

А что, подумал я, если это и была латинская поэзия? И что, если та рука просто пыталась перевернуть страницу? А мои усилия *vis-à-vis* окрашенного сепией корпуса означали мое чтение корпуса латинской поэзии? Хотя бы потому, что я все еще — даже во сне! — не мог разобрать ее лица. Что до сходства с Ингрид Тулин, которое я уловил, когда она делала усилие перевернуть страницу, это, скорее всего, было связано с Вергилием в воображаемом исполнении Тони Перкинса. Потому что у них с Ингрид Тулин несколько схожие скулы; и потому также, что Вергилия я читал больше всех. Поскольку он сочинил больше строчек, чем кто бы то ни было. Правда, я никогда не подсчитывал, но это представляется несомненным,

учитывая «Энеиду». Хотя лично я гораздо больше люблю его «Буколики» и «Георгики», нежели его эпос.

Почему, скажу тебе позже. Суть вопроса, однако, состоит в том, что я действительно не знаю, заметил ли я сперва эти скулы, а затем выяснил, что моя окрашенная сепией подруга происходила из Лептис Магна, или наоборот. Потому что репродукцию мозаичного портрета на полу я видел до этого. И считал, что он был из Лептис Магна. Не могу вспомнить почему и где. Возможно, на фронтисписе какого-то русского издания? Или, может, это была открытка. Главное, он был из Лептис Магна и сделан при жизни Вергилия или вскоре после того. А посему то, что я увидел во сне, было отчасти знакомым зрелищем; само ощущение было не столько зрительным, сколько ощущением узнавания. Несмотря на подмышечную впадину и грудь, круглящуюся под лифом.

Или именно поэтому: ибо на латыни поэзия женского рода. Это хорошо для аллегории, а что хорошо для аллегории — хорошо для подсознания. И если за телом моей подруги стоял — пусть и лежа — корпус латинской поэзии, ее высокие скулы могли с тем же успехом напоминать скулы Вергилия независимо от его собственных сексуальных предпочтений, хотя бы потому, что тело в моем сне было из Лептис Магна. Во-первых, потому, что Лептис Магна в руинах, а каждое предприятие в спальне, с простынями, подушками, расprostертыми и переплетенными конечностями, напоминает руину. Во-вторых, потому, что само название «Лептис Магна» — женского рода, подобно латинской поэзии, не говоря уж о том, что, как я полагаю, оно значит буквально. А именно — великая лепта. Впрочем, моя латынь паршива. Но как бы там ни было, чем в конечном счете является латинская поэзия, как не великой лептой? Разве что мое чтение — безусловно, скажешь ты, — повергает ее в руины. Так отсюда этот сон.

Давай избегать мутной воды, Флакк; не будем обременять друг друга выяснением, может ли сон быть взаимным. Обнадежь меня по крайней мере, что ты не отнесешься подобным образом к моей собственной писанине, если ты когда-нибудь с ней познакомишься. Не правда ли, ты не станешь каламбурить о *pen'e* и *penis'e*? И почему бы тебе не познакомиться с ней безотносительно к этому письму. Будь то взаимность или нет, я не вижу причины, почему бы тебе, раз уж ты так ловко подпортил мои сны, не сделать следующий шаг и не вмешаться в мою реальность.

Ты и так уже вмешиваешься, и это письмо тому подтверждение. Но помимо этого, ты прекрасно знаешь, что я тебе, так сказать, уже писал. Поскольку все, что я написал, технически адресовано вам: тебе лично, равно как и остальным из вас. Ибо, когда пишешь стихи, обращаешься в первую очередь не к современникам, не говоря уж о потомках, но к предшественникам. К тем, кто дал тебе язык, к тем, кто дал формы. По правде говоря, ты знаешь это гораздо лучше меня. Кто написал эти гекзаметры, асклепиадовы, алкеевы и сапфические строфы, и кто были их адресаты? Цезарь? Меценат? Руф? Вар? Лидия и Гликера? Черта с два они знали или беспокоились о трохеях и дактилях! И не меня ты имел в виду. Нет, ты обращался к Асклепиаду, к Алкею и Сапфо, к самому Гомеру. Ты хотел, чтобы тебя прежде всего оценили они. Ибо где Цезарь? Очевидно, во дворце или крушит скифов. А Меценат у себя на вилле. Равно как Руф и Вар. А Лидия с клиентом, а Гликеры нет в городе. Тогда как твои возлюбленные греки прямо здесь, у тебя в голове, или, лучше сказать, на устах, ибо ты, несомненно, знал их наизусть. Они были твоей лучшей аудиторией, поскольку ты в любой момент мог их вызвать. Именно на них ты старался произвести впечатление. Невзирая на иностранный язык. В сущности, на них легче произвести впечатление на латыни: по-гречески ты не имел бы широты родного языка. И они отвечали

тебе. Они говорили: «Да, это впечатляет». Вот почему твои строчки так искривлены анжамбеманами и эпитетами, вот почему твоя речь всегда так непредсказуема. Вот почему ты советуешь убитому горем приятелю превозносить триумфы Августа.

Если ты мог так поступать с ними, почему я не могу так поступить с тобой? Различие в языке по крайней мере налицо, так что одно условие соблюдено. Так или иначе, я постоянно отвечаю тебе, особенно когда пользуюсь трехстопным ямбом. А теперь я продолжаю это письмом. Кто знает, может, я еще вызову тебя сюда, может, ты еще материализуешься в конце концов даже отчетливее, чем в моих стихах. Насколько мне известно, логоэдические размеры с дактилями побивают любой спиритический сеанс в способности вызывать духов. В нашем деле вещи такого рода называются стилизацией. А раз ритм классики входит в наш организм, ее дух входит следом. А ты классик, Флакк, не так ли, и по многим параметрам, что само по себе достаточно сложно.

И в конечном счете с кем еще из живущих в этом мире можно говорить без отвращения, особенно если ты с молодых ногтей склонен к мизантропии. Именно по этой причине, а не из тщеславия, я надеюсь, что ты каким-нибудь потусторонним способом познакомишься с моими ямбами и трохеями. Случались вещи и постраннее, и мое перо, как минимум, внесло свой вклад в это дело. Конечно, я бы охотнее поговорил с Назоном или Проперцием, но с тобой у меня больше общего метрически. Они были привержены к элегическим дистихам и гекзаметрам; я редко ими пользуюсь. Так что разговор пойдет у нас с тобой. Для любого другого это, наверное, прозвучало бы самонадеянно. Но не для тебя. «Все литераторы имеют / Воображаемого друга», — говорит Оден. Почему я должен быть исключением?

На самый крайний случай я могу усесться перед зеркалом и обращаться к нему. Уже отчасти за-

мена, хотя я не думаю, что ты был похож на меня. Но, когда доходит до человеческой внешности, природа в конечном счете не располагает большим выбором. Каков он? Пара глаз, рот, нос, овал. При всем их многообразии через две тысячи лет природа вынуждена повториться. И даже Бог. Поэтому я легко мог бы заявить, что это лицо в зеркале, по сути, твое, что ты — это я. Кто может проверить и каким образом? Для фокусов с вызыванием духов сошло бы. Но боюсь, я зашел слишком далеко: я никогда не напишу письма самому себе. Даже если б я и вправду был твоим двойником. Так что оставайся без лица, Флакк, оставайся невызванным. Так тебя может хватить еще на два тысячелетия. В противном случае, всякий раз, когда я взбираюсь на женщину, она могла бы думать, что имеет дело с Горацием. Ну, в каком-то смысле так оно и есть, и сон тут ни причем. Нигде время не рушится с такой легкостью, как в уме. Потому-то мы так и любим размышлять об истории, не правда ли? Если я прав насчет вариантов выбора у природы, то история подобна жизни среди зеркал, как в борделе.

Две тысячи лет — чего? По чьему исчислению, Флакк? Конечно, не с метрической точки зрения. Тетраметры есть тетраметры, неважно когда и неважно где. Будь то в греческом, латыни, русском, английском. Также и дактили и анапесты. И так далее. Так что две тысячи лет в каком смысле? Коль скоро речь зашла о разрушении времени, наше ремесло, боюсь, побивает историю и довольно сильно отдает географией. Общее у Евтерпы и Урании то, что обе старше Клио. Ты принимаешься отговаривать Руфа Валгия от его затянувшегося горевания, напоминая о волнах *mare Caspium*, даже они, пишешь ты, не вечно остаются ревущими. Се означает, что ты знал об этом *mare* две тысячи лет назад — несомненно, от какого-нибудь греческого автора, поскольку твой

народ не разбрасывал свои перья так широко. В чем, полагаю, и состоит главная привлекательность этого *mage* для тебя как римского поэта. Экзотическое название, и вдобавок означающее самую отдаленную точку вашего *Rex Romana*, если не всего известного мира. К тому же название греческое (вообще-то, возможно, даже персидское, но ты мог натолкнуться на него только по-гречески). Однако главное в *Caspium* то, что слово это дактилическое. Поэтому оно стоит в конце второй строки, где устанавливается размер любого стихотворения. И ты утешаешь Руфа асклепиадовой строфой.

Тогда как я — я пересек этот *Caspium* раз или два. Когда мне было не то восемнадцать, не то девятнадцать или, может быть, двадцать. Так и хочется сказать, когда ты в Афинах учился греческому языку. В мои дни расстояние между Каспием и Элладой, не говоря уж о Риме, было в некотором смысле даже больше, чем две тысячи лет назад; оно, откровенно говоря, было непреодолимо. Поэтому мы не встретились. Само *mage* было гладкое и блестящее, особенно у западных берегов. Не столько из-за благоприятной близости к цивилизации, сколько из-за обширных разливов нефти, обычных в этих краях. (Я мог бы сказать, что это было реальное умасливание беспокойных вод, но, боюсь, ты не поймешь этой отсылки.) Я лежал плашмя на горячей верхней палубе грязного парохода, голодный и без гроша в кармане, но тем не менее счастливый, потому что я участвовал в географии. Когда всходишь на борт — ты всегда участник. Прочти я к тому времени твой стишок к Руфу, я бы сознавал, что я также участвую в поэзии. В дактиле, а не в прояснении горизонта.

Но в те дни я не был особенным читателем. В те дни я работал в Азии: лазал по горам и пересекал пустыни. Главным образом в поисках урана. Ты не знаешь, что это за штука, и я не буду надоедать тебе объясне-

нием, Флакк. Хотя «uganium» — еще одно дактилическое слово. Каково это — узнавать слово, которое не можешь употребить? Особенно — для тебя — греческое? Ужасно, полагаю; как для меня твоя латынь. Возможно, если бы я мог оперировать ею уверенно, я в самом деле сумел бы вызвать тебя. С другой стороны, возможно, и нет: я бы стал для тебя лишь еще одним латинским автором, а это прямой путь к зиянию.

Так или иначе, в те дни я не знал никого из вас, за исключением — если память не сыграла со мной шуточки — Вергилия, то есть его эпоса. Я помню, он не слишком мне понравился, отчасти потому, что на фоне гор и пустынь немногие вещи сохраняли смысл; главным же образом из-за довольно резкого запаха социального заказа, эпосом этим издаваемого. В те дни наши ноздри были очень чувствительны к такого рода вещам. К тому же я просто не мог понять 99 процентов его экземпляра, которые становились поперек дороги довольно часто. Чего ждать от восемнадцатилетнего гиперборейца? Сейчас я с этим справляюсь лучше, но на это ушла целая жизнь. Вообще-то, на мой взгляд, вы все несколько переусердствовали с аллюзиями; часто они кажутся просто балластом. Хотя эвфонически они, конечно, — особенно греческие — творят чудеса с текстурой.

Что смутило меня, возможно, больше всего в «Энеиде», так это Анхизово пророчество задним числом — когда старик предсказывает то, что уже произошло. Здесь, я думаю, твой друг несколько хватил. Я не против причудливых сюжетов, но у мертвых следует предполагать больше воображения. Им надо бы знать больше, чем просто родословную Августа; в конце концов, они не оракулы. Что за дурное употребление потрясающей, умопомрачительной идеи о душах с правом на второе воплощение, которые пьют из Леты, чтобы очиститься от предыдущих воспоминаний! Вымостить ими дорогу во царствование

нынешнего хозяина! Ведь они могли бы стать христианами, карлами великими, дидеротами, коммунистами, гегелями, нами! Теми, кто придет после, всяческими метисами и мутантами! Вот было бы настоящее пророчество, настоящий полет фантазии. Вместо этого он пережевывает официальную историю и подает это как свежие новости. Начать с того, что мертвые свободны от причинности. Знание, доступное им, — знание о времени — всё времени. Это он мог бы почерпнуть у Лукреция; твой друг был ученый человек. К тому же с потрясающим метафизическим инстинктом, настоящим чутьем на духовную подоплеку вещей: его души гораздо менее телесны, чем у Данте. Сущие маны: газообразные и неосязаемые. Есть искушение сказать, что его схоластика здесь практически средневековая. Но это было бы обидно. Потому что метафизически ваше будущее оказалось гораздо менее богатым по части воображения, чем ваше греческое прошлое. Ибо что такое вечная жизнь для души по сравнению с перевоплощением? Что для нее рай после пифагорова обещания другого тела? Просто безработица. Однако каковы бы ни были его источники: Пифагор, платоновский «Федр», его собственное воображение, — всем этим он пожертвовал ради родословной цезаря.

Конечно, эпос был его; он имел право делать с ним что угодно. Но, откровенно говоря, я считаю это непростительным. Именно подобный недостаток воображения проложил путь торжеству монотеизма. Один, полагаю, всегда понятнее многих; а после этого гигантского компота греческих и доморощенных богов и героев такого рода стремление к чему-то более понятному, более внятному было практически неизбежно. Другими словами, несмотря на все его широкие жесты, твой друг, дорогой Флакк, просто изголодался по метафизической надежности. А это, боюсь, терминологическое противоречие; возможно, основная привлекательность политеизма в том,

что он ничего такого не потерпел бы. Но, я полагаю, место становилось слишком многолюдным, чтобы позволить себе ненадежность любого рода. В первую очередь поэтому твой друг прищипливает все сказанное, метафизику и прочее к своему возлюбленному цезарю. Гражданские войны, я бы сказал, творят чудеса с духовной ориентацией человека.

Но говорить с тобой так не имеет смысла. Вы все любили Августа, не правда ли? Даже Назон, хотя его гораздо больше занимало любовное достояние цезаря — которое, как всегда, вне подозрений, — чем его территориальные завоевания. Но в отличие от твоего друга Назон любил женщин. Среди прочего именно это делает описание его внешности таким трудным, поэтому я колеблюсь между Полом Ньюменом и Джеймсом Мейсоном. Женолюбом может быть кто угодно; но это не значит, что ему следует доверять больше, чем педофилу. И все же его версия того, что вышло между Дидоной и Энеем, звучит несколько убедительнее версии твоего друга. Назоновская Дидона утверждает, что Эней покидает ее и Карфаген в такой спешке — помнишь, надвигался шторм, а Эней, должно быть, достаточно натерпелся от штормов к тому времени, носясь по бурным морям семь лет, — не потому, что внял зову своей божественной матери, а потому что Дидона от него беременна. И поэтому она решается на самоубийство: ее репутация погублена. Как-никак она царица. Назон даже заставляет свою Дидону усомниться, действительно ли Венера была матерью Энея, ибо она богиня любви, а отъезд — странный (хотя и не беспрецедентный) способ проявить это чувство. Несомненно, Назон смеется здесь над твоим другом. Несомненно, это изображение Энея нелестно и, учитывая то обстоятельство, что легенда о троянских истоках Рима была официальной исторической доктриной с тре-

тьего века до Р. Х. и далее, совершенно непатриотично. Равным образом несомненно и то, что Вергилий никогда не читал «Героид» Назона; в противном случае его обхождение с Дидоной в подземном мире было бы менее предосудительным. Ибо он просто упрятывает ее вместе с Сихеем, ее бывшим мужем, в какой-то отдаленный закоулок Элизиума, где они прощаются и утешают друг друга. Пара пенсионеров в странноприимном доме. Чтобы не путались у нашего героя под ногами. Чтобы, напутствовав его пророчеством, избавить от мучений. Потому что пророчество крепче застрекает в памяти. Во всяком случае, никакого второго воплощения для души Дидоны.

Ты возразишь, что я применяю к нему стандарты, для возникновения которых потребовалось два тысячелетия. Ты хороший друг, Флакк, но это ахинея. Я сужу его по его собственным стандартам, более очевидным, конечно, в его «Буколиках» и «Георгиках», нежели в его эпосе. Не прикидывайся младенцем, у вас за плечами было, как минимум, семь столетий поэзии. Пять по-гречески и два на вашей родной латыни. Вспомни Еврипида, вспомни его «Алкестиду»: скандал между царем Адметом и его родителями на свадьбе даст сто очков вперед любой сцене из Достоевского — хотя ты можешь и не уловить эту отсылку. Которая означает, что он превосходит любой психологический роман. То есть то, в чем мы преуспевали в Гиперборее сто лет тому назад. Там, видишь ли, мы сильны по части мучений. С пророчеством — дело другое. В общем, две тысячи лет не прошли даром.

Нет, стандарты — его, его «Георгик». Основанные на Лукреции и Гесиоде. В этом роде занятий, Флакк, нет больших секретов. Только маленькие и постыдные. В этом, я должен добавить, и состоит их прелесть. И маленький, постыдный секрет «Георгик» в том, что их автор в отличие от Лукреция — да и Ге-

сиода — не имел вседвелеющей философии. По крайней мере он не был ни атомистом, ни эпикурейцем. В лучшем случае, я думаю, он надеялся, что общая сумма его строк даст в итоге некое мировоззрение, если он вообще об этом заботился. Ибо он был губкой, и притом меланхолической. Для него лучшим — если не единственным — способом понять мир было перечисление его содержимого, и если он что-то упустил в «Буколиках» и «Георгиках», то он наверстал это в своем эпосе. Он поистине был эпическим поэтом; эпическим реалистом, если угодно, поскольку в численном отношении сама реальность вполне эпична. Общим результатом воздействия его творений на мои мыслительные способности всегда было ощущение, что этот человек каталогизировал мир, и довольно дотошно. Говорит ли он о знаках или звездах, почвах или душах, делах и/или судьбах римлян, его крупные планы столь же ослепительны, сколь и непререкаемы; но таковы и сами вещи, дорогой Флакк, не правда ли? Нет, твой друг не был ни атомистом, ни эпикурейцем; не был он также и стойком. Если он и верил в какой-нибудь закон, это был закон возрождения жизни, и пчелы его «Георгик» ничуть не лучше душ, взятых на заметку для второго воплощения в «Энеиде».

Хотя, возможно, они лучше, и не столько потому, что не жужжат «цезарь, цезарь», сколько из-за совершенно отстраненной тональности «Георгик». Возможно, именно те давние дни, которые я провел, бродя по горам и пустыням Средней Азии, делают эту тональность весьма привлекательной. Тогда, я полагаю, именно безличность пейзажа, в котором я, как правило, оказывался, запечатлелась в подкорке. Теперь, спустя целую жизнь, я мог бы возложить ответственность за это пристрастие к монотонности на человеческие лица. В основе обоих лежит смутная догадка, что отстранение есть исход многих сильных привязанностей. Или же нынешнее пред-

почтение нейтрального тона, столь типичного для дидактических жанров в ваше время. Или и то и другое, что еще более вероятно. И даже если безличное жужжание «Георгик» — не что иное, как стилизация Лукреция, — а я сильно это подозреваю, — оно все же приятно. Вследствие его подразумеваемой объективности и явного сходства с монотонным шумом дней и лет; со звуком, который издает время при своем течении. Само отсутствие сюжета, отсутствие персонажей в «Георгиках» отвечает, так сказать, взгляду самого времени на любую экзистенциальную ситуацию. Я даже помню, как сам я тогда думал, что, если бы время имело собственное перо и решило сочинить стихотворение, его строчки содержали бы листья, траву, землю, ветер, овец, лошадей, деревья, коров, пчел. Но не нас. Максимум наши души.

Так что стандарты действительно его. И эпос, несмотря на все свои великолепия, а также вследствие их, не дотягивает до этих стандартов. Просто-напросто он имел сюжет для рассказа. А сюжет обязан включать в себя нас. То есть тех, кого время устраниет. В довершение всего сюжет не был его собственным. Нет, подавайте мне всякий день «Георгики». Вернее, мне следует сказать, всякую ночь, учитывая мои нынешние привычки. Хотя я должен признать, что даже в те стародавние дни, когда со спермой дело обстояло куда лучше, гекзаметр оставлял мои сны сухими и бессобытийными. Логаэдические размеры, очевидно, обладают большей потенцией.

Две тысячи лет туда, две тысячи лет сюда! Только представь себе, Флакк, если бы прошлой ночью я был не один. И представь — э-э — преобразование этого сна в реальность. Ну, полчеловечества, должно быть, зачато таким образом, да? Разве не ты был бы ответствен за это, по крайней мере отчасти? Где были бы эти две тысячи лет; и разве не пришлось бы

мне назвать отпрыска Горацем? Так что считай это письмо испачканной простыней, если не собственным бастардом.

И кроме того, считай ту часть мира, из которой я тебе пишу, окраиной *Paх Romana*, невзирая на океан и расстояние. У нас тут есть всяческие летательные приспособления, чтобы справиться с этим, не говоря уж о республике, которая вдобавок зиждется на «первом среди равных». А тетраметры, как я сказал, по-прежнему тетраметры. Они одни могут справиться с любыми тысячелетиями, не говоря о пространстве и подсознании. Я обретаюсь здесь уже двадцать два года и не заметил никакой разницы. По всей вероятности, здесь я и умру. Так что можешь мне поверить на слово: тетраметры по-прежнему тетраметры, и таковы же триметры. И так далее.

Конечно, именно летательное приспособление доставило меня сюда из Гипербореи двадцать два года тому назад, хотя я столь же легко могу приписать этот перелет моим рифмам и размерам. Разве что последние могли бы в сумме дать еще большее расстояние между мною и доброй старой Гипербореей, как твой дактилический *Caspium* увеличивает реальные размеры *Paх Romana*. Приспособления — особенно летательные — только откладывают неизбежное: выигрываешь время, но время может дурачить пространство только до известного предела; в конце концов пространство нагоняет. Что такое, в конечном счете, годы? Что они могут измерить, кроме распада эпидермы, мозгов? Тем не менее на днях я сидел здесь в кафе с соотечественником-гиперборейцем, и, пока мы болтали о нашем старом городе в дельте, мне внезапно пришло в голову, что, если бы двадцать два года назад я бросил в эту дельту щепку, она могла бы — учитывая преобладающие ветра и течения — пересечь океан и достичь к данному моменту берегов, на которых я обретаюсь, чтобы стать свидетельницей моего распа-

да. Вот так пространство нагоняет время, мой дорогой Флакк; вот так человек поистине выбывает из Гипербореи.

Или: так человек расширяет *Pax Romana*. С помощью снов, если необходимо. Что, если вдуматься, есть еще одна — возможно, последняя — форма возрождения жизни, особенно если ты один. Она безразлична к цезарю, превосходя в этом смысле даже пчел. Хотя, повторяю, бесполезно говорить с тобой в таком тоне, поскольку твои чувства к нему ничуть не отличались от чувств Вергилия. Как и твои способы их выражения. Ты тоже возносишь славу Августа над человеческим горем, обременяя этой работой — к твоей чести — не праздные души, а географию и мифологию. Как бы похвально оно ни было, боюсь, это наводит на мысль, что Август владеет или же финансируется обеими. Ах, Флакк, ты мог бы с тем же успехом воспользоваться гекзаметром. Асклепиадов стих все же слишком хорош для этой материи, слишком лиричен. Да, ты прав: ничто так не порождает снобизма, как тирания.

Полагаю, у меня просто аллергия на вещи такого рода. Если я не упрекаю тебя более язвительно, то потому, что я не твой современник: я не он, потому что я почти что ты. Ибо я писал твоими размерами, и в частности этим. Именно это, как я сказал, заставляет меня ценить «*Caspium*», «*Niphaten*» и «*Gelonos*», что стоят в конце твоих строк, расширяя империю. И то же делают «*Aquilonibus*» и «*Vespero*», но движением вверх. Мои сюжеты, конечно, скромнее; к тому же я пользовался рифмой. Единственный способ совпасть с тобой полностью — это поставить перед собой задачу повторить всю твою строфику на языке этого письма или на моем родном гиперборейском. Или же перевести тебя на один из них. Если вдуматься, такая работа осуществима — и гораздо более, чем переделка, скажем, гекзаметров и

элегических дистихов Овидия. В конце концов, твой сборник — не такая уж большая книга, и собственно «Песни» — всего лишь девяносто пять од различной длины. Но я боюсь, что собака слишком стара, как для новых, так и для старых трюков; мне бы следовало подумать об этом раньше. Нам суждено быть разделенными, в лучшем случае ограничиться письменным общением. Боюсь, недолго, но, надеюсь, достаточно, чтобы к тебе изредка приближаться. Пусть даже не настолько, чтобы разобрать твое лицо. Другими словами, я обречен на мои сны; но я приветствую эту обреченность.

Потому что тело, о котором идет речь, так необычно. Его величайшее обаяние, Флакк, — в полном отсутствии эгоцентризма, которым столь часто страдает поэзия последователей и, смею сказать, также и греков. Оно редко высовывает первое лицо единственного числа — хотя это отчасти грамматика. В языке, столь богатом флексиями, трудно сосредоточиться на собственных несчастьях. Хотя Катуллу это удалось; потому его все так любят. Но среди вас четверых, даже для Проперция — наиболее пылкого из вас, — это было исключено. И, конечно, для твоего друга, который обращался и с человеком, и с природой *sui generis*¹. В первую очередь для Назона, что, принимая в расчет некоторые из его сюжетов, должно быть, и восстановило так сильно против него романтиков. Однако в моем положении собственника (после этой ночи), это меня весьма радует. Если вдуматься, отсутствие эгоцентризма, возможно, лучшая защита тела.

Так оно и есть — во всяком случае, в мое время и в моем возрасте. В сущности, из всех вас, Флакк, именно ты был, возможно, наиболее эгоцентричным. То

¹ Своеобразно (*лат.*).

есть наиболее осязаемым. Но это даже не столько вопрос местоимений; это опять-таки своеобразие твоих размеров. Выделяясь на фоне растянутых гекзаметров прочих, они предполагают некую уникальную чуткость, характер, о котором можно судить, — тогда как другие в значительной степени непроницаемы. Что-то вроде соло на фоне хора. Возможно, им полюбились это гудение гексаметра как раз по причинам смирения, с целью камуфляжа. Или же они просто хотели играть по правилам. И гекзаметр был стандартной сеткой этой игры; или, говоря иначе, ее терракотой. Конечно, твой логаядический стих не делает тебя мошенником; однако он высвечивает, а не затеняет индивидуальность. Вот почему в течение следующих двух тысячелетий практически все, включая романтиков, столь охотно заключали тебя в объятия. Что, естественно, мне досаждало — то есть в моем положении собственника. Ты был, так сказать, незагорелой частью этого тела, его интимным мрамором.

И с течением времени ты становился белее и белее: интимнее и желаннее. Намекая, что, будучи эгоцентриком, все же можно столкнуться с цезарем; это просто вопрос уравновешенности. Музыка для стольких ушей! Но что, если твоя знаменитая уравновешенность была лишь флегматическим темпераментом, легко сходящим за мудрость? Подобно, скажем, меланхолии Вергилия. Но отличным от холерических вспышек Проперция. И, конечно, от сангвинических предприятий Назона. Вот кто не проложил ни дюйма пути к единобожию. Вот кто не отличался уравновешенностью и не имел системы, не говоря уж о мудрости или философии. Его воображение не могли укротить ни его собственные прозрения, ни доктрина. Только гекзаметр; еще лучше, элегический дистих.

Так или иначе, он научил меня практически всему, включая толкование сновидений. Которое начинается с толкования реальности. Рядом с ним

какой-нибудь там венский доктор — ничего, что тебе непонятно это сравнение, — детский сад, детские игры. И по правде сказать, ты тоже. И Вергилий. Грубо говоря, Назон настаивает, что в этом мире *одно есть другое*. Что в конечном счете реальность — одна большая риторическая фигура, и нам повезло, если это всего лишь полиптотон или хиазм. У него человек развивается в предмет и наоборот, с присущей грамматике логикой, подобно суждению, прорастающему придаточным предложением. У Назона содержание есть средство выражения, Флакк, и/или наоборот, и источником всего этого является чернильница. Пока в ней была хоть капля темной жидкости, он продолжал — а значит, мир продолжался. Звучит, как «В начале было слово»? Допустим, не для тебя. Для него, однако, это изречение не явилось бы новостью, и он бы добавил, что слово будет также и в конце. Что угодно дай ему, и он расширит или вывернет это наизнанку — что все равно есть расширение. Для него язык был божьим даром, точнее, его грамматика. Еще точнее, для него мир был языком: одно было другим, а что реальнее — еще неизвестно. В любом случае, если ощущалось одно, другое также обязано было стать ощутимым. Часто в той же строчке, особенно в гекзаметрах: массивная цезура. А если не получилось, то в следующей строчке; особенно если это элегический дистих. Ибо метры для него также были божьим даром.

Он бы первый подтвердил это, Флакк, да и ты тоже. Помнишь, в его «Тристия» он пишет, как посреди шторма, который обрушился на корабль, везущий его в ссылку (приблизительно в мои края; на окраину Гипербореи), он поймал себя на том, что снова слагает стихи? Естественно, не помнишь. Это было лет шестнадцать спустя после твоей смерти. С другой стороны, где человек информирован лучше, как не в подземном мире? Так что мне не следует слишком беспокоиться о моих отсылках: ты их все пони-

маешь. А размеры всегда размеры, особенно под землей. Ямбы и дактили навек, как звезды и полосы. Точнее, на все века. Не говоря уже, во всяком месте. Неудивительно, что в конце концов он принялся сочинять на местном диалекте. Пока там были гласные и согласные, он мог продолжать, будь то в Рах Romana или нет. В конце концов, что такое иностранный язык, если не другой набор синонимов. К тому же мои добрые старые гелоны не имели письменности. И даже если б имели, было бы только естественно для него, гения метаморфозы, мутировать в чуждый алфавит.

Это тоже, если угодно, расширение Рах Romana. Хотя этого так и не произошло. Он так и не вступил в наш генетический резервуар. Лингвистического, однако, было достаточно: практически эти две тысячи лет у него ушли на то, чтобы войти в кириллицу. Ах, но жизнь без алфавита имеет свои преимущества! Существование может быть очень обостренным, когда оно лишь изустно. Вообще же, что касается письменности, мои кочевники не спешили. Для писанины требуется оседлый: тот, кому некуда деться. Вот почему цивилизации охотнее расцветают на островах, Флакк: взять, к примеру, твоих дражайших греков. Или в городах. Что такое город, если не остров, окруженный пространством? В любом случае, если он действительно окунулся в местный диалект, как он нам говорит, это было не столько по необходимости, не для того, чтобы расположить к себе туземцев, но вследствие всеядной природы стиха, которая претендует на все. Гекзаметр тоже; не случайно он такой раскидистый. А элегический дистих и того больше.

Пространные письма повсюду проклятие, Флакк, включая загробную жизнь. К данному моменту, думаю, ты бросил читать, с тебя довольно. Еще бы, при таких наговорах на твоего приятеля и похвал Ови-

дию практически за твой счет. Я продолжаю, потому что, как я сказал, с кем еще-то можно поговорить? Даже допуская, что фантазия Пифагора о перевоплощении добродетельных душ каждые тысячу лет верна и что ты пока что имел, как минимум, две возможности, сейчас, со смертью Одена и на исходе тысячелетия, которому осталось лишь четыре года, эта квота, по-видимому, исчерпана. Поэтому вернемся к тебе первоначальному, даже если к этому времени, как я подозреваю, ты бросил читать. При нашем роде занятий обращение к вакууму приходит вместе с территорией. Поэтому ты не удивишь меня своим отсутствием, равно как и я тебя — своей настойчивостью.

Кроме того, у меня есть корыстный интерес — и у тебя тоже. Имеется этот сон, который когда-то был твоей реальностью. Толкуя его, мы получаем вдвое за ту же цену. И именно об этом весь Назон. Для него одно было другим; для него, я бы сказал, А было Б. У него тело, особенно девичье, могло стать — нет, *было* — камнем, рекой, птицей, деревом, звуком, звездой. И угадай почему? Потому что, скажем, бегущая девушка с неубранной гривой похожа в профиль на реку? Или спящая на ложе подобна камню? Или с поднятыми руками похожа на дерево или птицу? Или исчезнувшая из виду пребывает теоретически повсюду, подобно звуку? А торжествующая или отдаленная подобна звезде? Вряд ли. Этого было бы достаточно для хорошего сравнения, тогда как целью Назона была даже не метафора. Полем его игры была мифология, а выигрышем — метаморфоза. Когда прежняя материя принимает новую форму. Главное, что материя одна и та же. И в отличие от вас, остальных, он сумел понять простую истину, что все мы состоим из той же материи, из которой создан мир. Ибо мы от мира сего. Так что все мы содержим, хотя и в разной пропорции, воду, кварц, водород, клетчатку и так далее. Которые могут быть перетасованы. Которые уже перетасовались

в эту девушку. Неудивительно, что она становится деревом. Просто сдвиг в ее клеточном строении. Вообще, сдвиг от одушевленного к неодушевленному — общая тенденция нашего вида. Ты знаешь, что я имею ввиду, находясь там, где ты находишься.

Тогда еще менее удивительно, что корпус латинской поэзии — ее золотого века — стал предметом моей неотступной любви прошлой ночью. Ну, рассмотривай это, возможно, как последнее издыхание вашей общей пифагорейской квоты. И твоя часть канула последней: потому что она меньше обременена гекзаметрами. А проворство, с которым это тело стремилось избежать банальности постели, припиши его нежеланию, чтобы я читал тебя в переводе. Ибо я привык к рифме, а гекзаметрам она ни к чему. И ты, подойдя к ней ближе всех в своих логоэдических стихах, — ты тоже тяготел к гекзаметрам: ты наощупь искал этот радиатор, ты хотел погрузиться. И, несмотря на всю неотступность моего преследования, за которым стоял — каламбур ненамеренный — долгий опыт чтения тебя, мои простыни не увлажнились не потому, что мне пятьдесят четыре, но именно потому, что все вы не рифмованы. Отсюда терракотовое сияние этого торса, принадлежавшего золотому веку; отсюда также отсутствие твоего любимого зеркала, не говоря уж о золоченой раме.

И знаешь, почему его там не было? Потому что, как я сказал, я привык к рифме. А рифма, мой дорогой Флакк, сама по себе есть метаморфоза, а метаморфоза — не зеркало. Рифма — это когда одно превращается в другое, не меняя своей материи, которая и есть звук. По крайней мере в том, что касается языка. Это конденсация назоновского подхода, если угодно, — возможно, квинтэссенция. Естественно, он пугающе близко подходит к этому сам в сцене с Нарциссом и Эхо. Откровенно говоря, даже ближе, чем ты, кому он метрически уступает. Я говорю «пу-

гающе», потому что сделай он это — и в течение следующих двух тысячелетий мы все оказались бы не у дел. В таком случае слава богу, что инерция гекзаметра удержала его, в частности, в этой сцене; слава богу, что сам миф настаивал на разделении зрения и слуха. Ибо именно этим мы и занимались последние две тысячи лет: прививали одно к другому, сплавляли его видения с твоими размерами. Это золотая жила, Флакк, полная занятость, и никакое зеркало не может отразить чтения, продолжавшегося всю жизнь.

В любом случае это должно пролить свет по крайней мере на половину рассматриваемого тела, сияющего ускользнуть от меня. Возможно, не будь моя латынь так паршива, этот сон вообще никогда бы не привиделся. Вероятно, в определенном возрасте мы имеем основания быть благодарными за свое невежество. Ибо размеры — всегда размеры, Флакк, а анатомия — всегда анатомия. Мы можем претендовать на обладание всем телом, даже если его верхняя часть погружена куда-то между матрасом и радиатором; покуда эта часть принадлежит Вергилию или Проперцию. Она еще загорелая, она еще терракотовая, потому что она еще гекзаметр и пентаметр. Можно даже заключить, что это не сон, поскольку мозг не может видеть во сне сам себя: весьма вероятно, что это реальность, потому что это тавтология.

Только из того, что существует слово «сон», не следует, что реальность имеет альтернативу. Сон, Флакк, в лучшем случае — моментальная метаморфоза: гораздо менее стойкая, чем метаморфоза рифмы. Вот почему я здесь не рифмовал — а не из-за твоей неспособности оценить это достижение. Подземный мир, я полагаю, — царство всеязычное. И если я вообще прибегнул к письму, это потому, что толкование сна, в особенности эротического, строго говоря, чтение. В качестве такового оно глубоко анти-

метаморфично, ибо это расплетание ткани: нить за нитью, ряд за рядом. И его повторяющаяся природа в конечном счете выдает его: она требует знака равенства между чтением и самим эротическим предприятием. Которое эротично, потому что повторяемо. Переворачивание страниц — вот что это, и вот что ты делаешь или должен был бы делать сейчас, Флакк. Это один из способов вызвать тебя, не так ли? Потому что повторение, видишь ли, — первостепенная черта реальности.

ССХСVIII

Иосиф Бродский

Когда-нибудь, когда я окажусь в твоих подземных краях, моя газообразная сущность спросит твою газообразную сущность, прочел ли ты это письмо. И если твоя газообразная сущность ответит «нет», моя не обидится. Напротив, она порадуетса этому доказательству продолжения реальности в царство теней. Ибо прежде всего ты никогда меня не читал. В этом ты будешь подобен многим здешним, не читавшим ни одного из нас. Мягко говоря, это одна из составляющих реальности.

Но случись так, что твоя газообразная сущность ответит «да», моя газообразная сущность также не особенно обеспокоится, что я обидел тебя своим письмом, особенно его непристойностями. Будучи латинским автором, ты первый бы оценил подход, вдохновленный языком, где «поэзия» женского рода. А что касается «тела», чего еще можно ожидать от мужчины вообще, и к тому же гиперборейца, тем более в холодную февральскую ночь. Мне не пришлось бы даже напоминать тебе, что это был всего лишь сон. Можно сказать, что не считая смерти, сон — это самое реальное.

Так что мы можем замечательно поладить. Что до языка, царство это, как я сказал, по всей вероятности, все- или сверхъязычно. К тому же, только что вернувшись по исполнению Пифагоровой квоты в Одене, ты, возможно, еще не совсем растерял англ-

лийский. По этому, вероятно, я тебя и узнаю. Хотя, конечно, он гораздо более великий поэт, чем ты. Но потому ты и стремился принять его облик, когда последний раз был тут, в реальности.

На худой конец, мы можем общаться с помощью размеров. Я легко могу выстукивать первую асклепиадову строфу при всех ее дактилях. Вторую тоже, не говоря уж о сапфической строфе. Это может получиться; знаешь, как у обитателей исправительного заведения. В конце концов, размеры есть размеры, даже в подземном мире, поскольку они единицы времени. По этой причине они, возможно, лучше известны сейчас в Элизиуме, чем в дурацком мире над ним. Вот почему их использование больше похоже на общение с такими, как ты, чем с реальностью.

И естественно, я бы хотел, чтобы ты познакомил меня с Назоном. Ибо я не узнаю его в лицо, поскольку он никогда не принимал форму кого-либо другого. Полагаю, что помешали этому именно его элегические дистихи и гекзаметры. В последние две тысячи лет к ним прибегали все реже и реже. Снова Оден? Но даже он передавал гекзаметр как два трехстопника. Так что я не претендовал бы на болтовню с Назоном. Единственное, о чем я попросил бы, — это взглянуть на него. Даже среди душ он должен быть раритетом.

Я не стану утруждать тебя из-за остальной компании. Даже ради Вергилия: он уже возвращался к реальности, я бы сказал, во многих обличьях. Ни ради Тибулла, Галла, Вария и других: ваш золотой век был довольно многолюдным, но Элизиум — не место для встреч по интересам, и я прибуду туда не туристом. Что касается Проперция, думаю, я отыщу его сам. Полагаю, обнаружить его будет сравнительно легко: он должен чувствовать себя уютно среди манов, в чье существование он так верил при жизни.

Нет, вас двоих мне будет достаточно. Пристрастие, сохраняемое в подземном мире, равносильно

продлению реальности в царство теней. Хочется надеяться, что я буду способен на это, по крайней мере поначалу. Ах, Флакк! Реальность, подобно Рах Романа, стремится расширяться. И потому она видит сны; и потому она остается верна себе, когда умирает.

1995

Перевод с английского Е. Касаткиной

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАШ ДОМ – L'AGE D'HOMME»

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

ИЗ СОБРАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
БИБЛИОТЕКИ

Собрание книг-альбомов, написанных плеядой лучших российских специалистов-историков и искусствоведов на основе материалов, предоставленных Российской Государственной библиотекой, призвано показать богатство российских духовных начал, величие нашего отечества, способствовать возрождению русских традиций. Иллюстративный ряд альбомов зачастую уникален.

Издатели серии, следуя лучшим традициям русского издательского дела, постарались воссоздать забытое ощущение печатной продукции прошлых времен — бархатных переплетов, гофражей, шелковых ляссе, используя при этом все последние достижения полиграфической техники.

ВЫШЛИ В СВЕТ:

А.В. ПОСТНИКОВ

КАРТЫ ЗЕМЕЛЬ РОССИЙСКИХ:

очерк истории географического изучения и картографирования нашего отечества

Русские картографические фонды РГБ — одна из самых представительных и в то же время неизученных коллекций этого типа в мире. В силу режимных запретов эта часть русского наследия десятилетиями лежала под спудом с грифом «секретно» и поэтому первый том серии, написанный член-корреспондентом Российской Академии естественных наук, заведующим отделом истории наук о Земле Института истории естествознания и техники Российской Академии наук А.В. Постниковым, фактически является еще и первым в своем роде и почти сплошь состоит из раритетов и «изюминок»: русские картографические иконы 16 в., план-карта захоронения святых, знаменитая карта Московии Дженкинсона, отличающиеся «допетровской неповторимостью» карты из атласа С.У. Ремезова, один из первых печатных планов Москвы, рукописная карта Санкт-Петербургской губернии и многое другое. Материалы, вошедшие в книгу — немые свидетели величия и богатства нашего отечества.

120 иллюстраций (90 цветных) с пояснениями, именной указатель.

На конкурсе Ассоциации книгоиздателей России 1997 г. книга удостоена звания «Лучшая книга года».

Г.В. ВДОВИН

ОБРАЗ МОСКВЫ 18 ВЕКА:

город и человек.

Книга-альбом, вышедшая из-под пера директора музея-усадьбы Останкино, историка искусства Геннадия Вдовина представляет собой поэтическое эссе на историко-архитектурную тему, поданную в необычном ракурсе: взаимосвязи города и человека 18 столетия. В ней прослеживается трансформация городского организма из средневекового в возрожденческий, сложение нового образа города, в котором рождается герой новой эпохи — homo faber. Читатель погружается в мир, от которого остались лишь фрагменты, но благодаря оригинальной трактовке автора и великолепным иллюстрациям мир этот становится целостным, ярким и живым. Помимо гравюр и живописных работ в книгу вошли листы из коронационных альбомов, листы с фейерверками той эпохи.

118 иллюстраций с пояснениями, именной указатель.

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

Е.И. КИРИЧЕНКО, Е.Г. ЩЕБОЛЕВА
РУССКАЯ ПРОВИНЦИЯ.

В третьей книге-альбоме серии дается историческое понятие провинции, возникшее в петровское время, рассказывается, как жила и функционировала российская империя, какова была иерархия провинциальных поселений и их соотношение в жизни регионов, представлен весь спектр городской архитектуры от административных и общественных зданий до городских застав, показаны красота и национальное своеобразие русской провинциальной жизни, перемены в облике и пространстве городской среды. В качестве иллюстраций использованы рисунки, акварели, гравюры, литографии, фотографии, открытки.

97 иллюстраций с пояснениями, именной указатель.

В.А. ДУРОВ.
КНИГА В СЕМЬЕ РОМАНОВЫХ.

Четвертый том серии посвящен роли книги в жизни семьи Романовых на всем протяжении их царствования. Многие представители дома Романовых были талантливыми литераторами, художниками, музыкантами. В собрании РГБ — полторы тысячи изданий, принадлежавших некогда русским самодержцам, иные из них существуют в единственном экземпляре. В книге представлены также живопись, графика, фотографии, бытовые предметы, музыкальные инструменты, имеющие отношение к данной теме.

120 иллюстраций с пояснениями, именной указатель.

Всю информацию о множестве новинок гуманитарной литературы, которые ежедневно появляются в книжных салонах, Вы можете теперь получать по адресу в Интернете:

<http://humanus.express.ru>

По вопросу оптовых закупок Вы можете обращаться по телефонам:

959 21 03, 959 20 94.

Иосиф Бродский

Письмо Горацию

Заказ № 4113. Подписано в печать 9.04.98.

Гарнитура Гарамонд. Печать офсетная.

Бумага офсетная. Формат 60×90_{/16}.

Объем 19 печ. л.

Отпечатано в “Экспериментальной типографии”
103051 Москва, Цветной бульвар, 30.

ИЮ

осиф