

РУССКАЯ КАВАФИАНА

греческая
библиотека

РУССКАЯ
КАВАФИАНА

КАВАФИС

*Собрание
стихотворений*

Биография

Статьи



греческая библиотека

РУССКАЯ КАВАФИАНА

Явление Кавафиса русскому читателю — так, перефразируя название одной из статей, можно назвать эту книгу, посвященную великому греческому поэту XX века. Кавафис и о Кавафисе — содержание трех ее частей.

I. Стихотворения. Впервые Кавафис представлен практически полным собранием своей поэзии. По слову Бродского, Кавафис не только теряет в переводе, но и приобретает: это его свойство нашло отпечаток в помещенных здесь переводах, как ставших классическими, так и новых.

II. О «бессобытийном» внешне и драматичном внутренне жизненном и творческом пути Кавафиса пишет его первооткрыватель для русского читателя — С. Ильинская.

III. Впечатления, мысли, возникшие по прочтении Кавафиса, отразились в статьях, написанных исследователями и почитателями поэта (Иосиф Бродский, Р. О. Якобсон, В. Н. Топоров и другие).

Греческая
библиотека

РУССКАЯ
КАВАФИАНА

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ГРЕЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА

I

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

им. М. В. ЛОМОНОСОВА

Филологический факультет

Кафедра византийской и новогреческой филологии

Ответственный редактор серии

Д. А. ЯЛАМАС

РУССКАЯ КАВАФИАНА

В трех частях

МОСКВА О·Г·И

2000

Составитель *С. Б. Ильинская*

Ответственный редактор тома *Т. В. Цивьян*

Издание подготовлено при поддержке Министерства культуры Греции
(Департамент словесности) и Посольства Греции в России

Благодарим Директора Кабинета новогреческой литературы Манолиса Саввидиса
за разрешение на издание стихотворений, не публиковавшихся при жизни поэта,
а также С. В. Дедюлина за помощь в подборе иллюстративного материала

РУССКАЯ КАВАФИАНА. В трех частях. Сост. С. Б. Ильинская. —
М.: ОГИ, 2000. — 656 с.

Явление Кавафиса русскому читателю — так, перефразируя название одной из статей, можно назвать эту книгу, посвященную великому греческому поэту XX века. Кавафис и о Кавафисе — содержание трех ее частей. I. Стихотворения. Впервые Кавафис представлен практически полным собранием своей поэзии. По слову Бродского, Кавафис не только теряет в переводе, но и приобретает: это его свойство нашло отпечаток в помещенных здесь переводах, как ставших классическими, так и новых. II. О «бессобытийном» внешне и драматичном внутренне жизненном и творческом пути Кавафиса пишет его первооткрыватель для русского читателя — С. Ильинская. III. Впечатления, мысли, возникшие по прочтении Кавафиса, отразились в статьях, написанных исследователями и почитателями поэта (Иосиф Бродский, Р. О. Якобсон, В. Н. Топоров и другие).

ISBN 5-900241-28-X

© С. Ильинская, составление, 2000

© Переводчики, перевод на русский язык, 2000

© Авторы статей и монографии, 2000

© ОГИ, оформление, 2000

СКВОЗЬ ПРИЗМУ АЛЕКСАНДРИИ

МОГ ЛИ ПРЕДВИДЕТЬ Константинос Кавафис (1863—1933) то щедрое мировое признание, которое снискала его поэзия в наши дни? Думается, что оно превзошло самые смелые ожидания, высказанные им в журнальной заметке (под псевдонимом А. Леонтис) за четыре года до смерти. Констатируя растущее число подражателей, «по правде говоря, в большинстве своем поверхностных», а также «редкие, но внушительные образцы влияния», он уповал на лучшее понимание и оценку «будущих поколений», «в мире, который будет мыслить больше нежели сегодня». В начале же века, когда он только начинал осознавать себя первопроходцем, сохранившиеся в его личных записях размышления о судьбе художника («...возможно, его никогда не оценят по достоинству при жизни, возможно, и после смерти его борьба и труды в значительной степени будут недооценены или же вовсе игнорированы...») красноречиво свидетельствуют об отчетливом и горьком представлении, сколь терниста и его собственная стезя.

Долгим и тернистым был для Кавафиса путь не только к признанию, но и к обретению своего голоса. Александрия, где ему суждено было родиться, прожить всю жизнь и умереть, стала для него счастливым творческим открытием, моделью мира, однако это откровение далось ему поздно, после многолетней упорной борьбы с собой и с Александрией. Ему будет уже за сорок, когда, угадав ее символические возможности, он смирится с ее реальностью. Тогда же в стихотворении «Итака» он свяжет смысл человеческого существования с радостью познания, с «высокими помыслами и благородными чувствами», окрыляющими путешествие человека по жизни.

Говоря, что Кавафис прожил всю свою жизнь в Александрии, нельзя упускать из вида двух ранних и продолжительных его путешествий. Оба они были predeterminedены неблагоприятными обстоятельствами, но сыграли в его жизни весьма благоприятную роль. В 1870 году неожиданно умирает отец поэта Петрос Кавафис, глава коммерческой фирмы, и вдова с детьми вынуждена перебраться к родственникам в Англию, где функционировал филиал семейного предприятия. Проведенные там семь лет детства обеспечат К. Кавафису не только совершенное знание языка (на английском он пишет первые свои стихи и всю жизнь будет вести личные заметки), но и органичное приобщение к англоязычной культуре, а в дальнейшем — возможность естественной и синхронной ориентации в ходе современного мирового литературного процесса.

Вскоре после возвращения в Александрию мать поэта, Хариклия Кавафи, предпримет новое длительное путешествие — к своему отцу в Константино-

поль (Стамбул). На сей раз причиной отъезда послужат военно-политические осложнения: через две недели Александрия подвергнется бомбардировке британским флотом, национально-освободительное движение Ораби-паши будет подавлено. Три отроческих года в Константинополе сложатся для Константина Кавафиса удачно. Здесь он пробует свои силы в сочинительстве и находит теплую поддержку в семейном кругу. Главные итоги этого периода — активное приобщение к греческой культурной традиции, живое восприятие ее диахронии, увлечение Византией как посредницей между античным и современным греческим миром.

Третий серьезный урок уже юноше Кавафису преподаст Александрия. Возвращение в родной город (1885) сопряжено с приближением к реальной действительности, которая открывается начинающему поэту в беспощадных социальных конфликтах эпохи. Коллизия метрополии и колонии, которую много позднее отразят метафорические зеркала его поэзии, наблюдается им воочию на полигоне Александрии. Модель поведения конфликтующих сторон воспринимается в натуре. Этот исторический урок Кавафис воспринимает болезненно, как острое романтическое разочарование. На смену беззаботным эскизам константинопольского периода приходит меланхолическая констатация надругательства над идеалом и торжества «вечного обмана». Литературным образцом на этом этапе служит ему пессимистическая лирика последнего, третьего поколения афинской романтической школы.

За короткой серией публикаций 1886 года последуют пять лет молчания, насыщенного интенсивным поиском новых ориентиров. Судя по второй (с 1891 года) волне публикаций, а также по неизданным стихотворениям, сохранившимся в архиве, пристальное внимание Кавафиса привлекает французская поэзия, причем одновременно символистов («Ассоциации с Бодлером») и группы «Парнас» (триптих «Три картины»). В первых опытах использования античных сюжетов («Мимиямбы Герода», «Александрийский купец», «Гостеприимство Лагида», «Эпитафия», «Недовольный зритель») он оттачивает мастерство сюжетного развития в рамках миниатюры, шлифует точность и меткость наблюдения, лаконичную графичность изображения. Вместе с тем параллельные критические публикации Кавафиса позволяют предположить, что обращение к древности порою служит ему средством романтического отталкивания от прозы жизни, от «гнетущего» сознания, что «нет ничего нового под солнцем».

Атмосферу меланхолии, окрашивающую многие стихотворения Кавафиса 1890-х гг., обуславливает ряд самых разнообразных факторов: не изжитый еще романтический импульс, историческая ситуация (британская оккупация Египта, крушение патриархальных устоев греческой колонии в Александрии), глубокий внутренний разлад с самим собой. Разнонаправленные поиски собственного литературного пути (метания между упорно рецидивирующим романтизмом, символизмом и «Парнасом», растянувшиеся на целое десятилетие) не приносят еще искомого результата. Зреющие замыслы, которые «таятся в нем», не обретают пока адекватных выразительных средств. Стихотворение «Тимолай-сиракузец» (1892, 1894)* запечатлевает чрезвычайно близкое Кавафису ощущение творческого «бессилья»:

*Здесь и далее при указании двойной даты первая обозначает год написания, вторая — год публикации.

замолкли, ему мнится, инструменты,
тогда как музыкой исполнена душа.

Перевод А. Величанского

Творческий кризис усугубляется и некоторыми переменами в жизни поэта. После смерти старшего брата Петроса (1891), занимавшего видный административный пост в Совете здравоохранения, Кавафис уже не может не заботиться о своем материальном обеспечении и поступает на службу, которой отдаст тридцать лет жизни. Его должность в Управлении мелиорации не соответствует общественному положению семьи. Стихотворение «Тому, кто низко пал» (1894) передает сопереживание лирическому герою (он выбит из прежней жизненной колеи, обречен на лишения и унижения), выдает уязвленность поэта собственными неудачами. Болезненнее всего Кавафис переживает «предательство» своего поэтического предназначения, которому должен был посвятить себя безраздельно, хотя бы ценою определенных лишений. Сожаление о том, что он покинул «свою естественную стезю» и растерял «столько драгоценных часов» («Какой урон, какой урон, какое предательство!») не раз просочится в его стихи и заметки.

Наряду со стихотворениями, в которых горькая неудовлетворенность жизнью выражается всплесками грусти и тоски по идеалу, Кавафис пишет ряд других, где индивидуальная судьба освещается в конфликте со средой («Город» 1894, 1910, «Стены» 1896, 1897, «Сложение» 1897, «Окна» 1897, 1903). Трагедия одиночества, трагедия невозможности активного вмешательства в жизнь («От мира отгорожен я неслышно и незримо») воссоздается в «Стенах» с явно личной болью.* Хотя степень авторского самовыявления еще весьма высока, уже намечается тенденция к объективизации и типизации. На смену символистскому постижению сверхчувственного и зыбкой неопределенности образных контуров приходит явно присущее творческой натуре Кавафиса тяготение к смысловой определенности, внятности и точности выражения, к прочной фактуре стиха. Близкой и необходимой остается, однако, сама идея символа как эффективного — синтезирующего и интерпретирующего — художественного средства «организации жизни». В критических работах Кавафиса эта установка проявляется рано, однако в непосредственной творческой практике осуществится значительно позже.

В 1891 году в статье «Шекспир о жизни» Кавафис выразил предпочтение, которое он оказывает «наблюдениям великих мужей, нежели их выводам». В мастерстве Шекспира ему явно импонирует авторское самоустранение, предполагающее читательское соучастие в творческом акте — вынесением своих суждений и приговоров: «Великий драматург представил нам тщетность жизни и ее ценность и, ничего не предопределив, не вынося решений, дал нам богатую пищу для размышлений и суждений». В собственном творчестве Кавафис подходит к этому методу на рубеже веков: романтическая тенденция решительно изживается, парнасская и символистская ощущаются как усвоенные уроки поэтического мастерства.

*В первой публикации ее подчеркивал эпитаф из трагедии Эсхила «Прометей прикованный»: «...без вины страдаю». Позднее, когда острота личного чувства схлынет, эпитаф исчезнет.

К концу 1890-х гг. от серии парнасских и символистских картин, воссоздающих серию жизненных обстоятельств, Кавафис все увереннее переходит к постановке универсальных жизненных проблем. Иллюстрацией этого тезиса может послужить пронизательное сравнение Г. Сеферисом* стихотворений «Граждане Тарента в ликовании» (1897, 1898) и «Ожидая варваров» (1898, 1904). Дата публикации первого стихотворения (декабрь 1898) совпадает с датой написания второго, подчеркивая как преемственность темы (ожидание варварского вторжения), так и дифференциацию в ее решении. На смену эскизной зарисовке, выполненной, как отмечает Сеферис, в манере, близкой парнасской, приходит панорамная символическая картина глубокого общественного кризиса, развертывающаяся в ходе условного диалога с наглядностью почти сценической.

РУБЕЖ ВЕКОВ явился для Кавафиса и творческим рубежом — достижения зрелости, осознания обретенного опыта, утверждения в складывающейся манере. Пересматривая свой портфель, он испытывает потребность отбросить или переработать то, что не соответствует его философским и эстетическим критериям. Заметки, которые исследователи условно называют «Поэтикой», отражают некоторые важные тезисы его творческой программы: стремление к диалектической связи конкретного и общего, настойчивую озабоченность проблемой творческой «искренности», «правдивости», осознание сложной многогранности жизненных явлений, несовместимой с заведомой лобовой предопределенностью авторской оценки. Животрепещущий для него вопрос долговечности, жизненности искусства связывается с проблемой типического, универсального: «относительная тщетность» творческих усилий «исчезает или значительно уменьшается» с ориентацией не на «индивидуума», а на «человека», на явления общечеловеческой значимости.

Переработка старых стихотворений призвана снять логические «непоследовательности» и «нелепые преувеличения» прежних романтических крайностей. Романтическая гиперболизация чувства и все сопряженные с ней поэтические атрибуты удаляются. Резко сокращается число эпитетов: остаются лишь эмоционально нейтральные, выполняющие не декоративную, а информативную функцию. Эта тенденция последовательного занижения эмоциональности станет одной из магистральных. «По мере того как идут годы, — констатирует Г. Сеферис, — Кавафис все более решительно отходит от непосредственного изъявления эмоций. Он не только переводит акцент на гибкость характеров, четкость предметов, ясное видение событий, вызывающих его эмоции, но и стирает, нейтрализует всякое сколько-нибудь взволнованное выражение — как в языке, так и в других средствах поэтической образности: в картинах, сравнениях, метафорах».

*Выдающийся греческий поэт Георгос Сеферис, лауреат Нобелевской премии 1963 года, посвятил творчеству Кавафиса две работы: «К. П. Кавафис, Т. Элиот — параллельные» и «Еще немного об александрийце», входящие ныне в первый том канонического издания его «Эссе».

В корне пересматривается и языковая позиция. Языковая правка направлена на отторжение форм архаичного литературного языка — кафаревусы и на активное использование утверждающегося в литературе народного языка — димотики. Переход к димотике диктуется потребностью в естественном течении поэтического слова, в его живой конкретности и непосредственности. И хотя язык Кавафиса сохранит отдельные лексические и грамматические элементы кафаревусы (главным образом как стилиобразующее средство в «античных» стихотворениях), весь его строй и, в частности, динамичное введение прозаизмов выдает новаторское для того времени стремление к разговорной интонации, достоверно передающей движение поэтической мысли. В соответствии с внутренними смысловыми токами оформляется и свободная ритмическая организация стиха, отказывающаяся от рифмы и равносложия, однако сохраняющая по-своему строгий, классический рисунок.

В результате переработки и отбора двадцать три ранее опубликованных стихотворения Кавафиса окажутся в категории молчаливо «отвергнутых», а четырнадцать выдержавших испытание составят сборник, сданный в типографию в декабре 1904 года. В 1910 году, как бы подводя черту под десятилетним периодом творческих исканий, Кавафис повторит это издание, введя в него семь новых стихотворений. Ни тот, ни другой сборник в продажу не поступали, Кавафис дарил их своим друзьям. Точно так же, среди друзей, распространял он позднее свои домашние сборники, сшитые из скапливавшихся типографских оттисков и специально отпечатанных листов. Пять сборников составлены по строго хронологическому принципу, а пять других, «тематических», — по законам внутренней ассоциативной связи, в соответствии с явственной ориентацией Кавафиса на художественную целостность не только конкретного тематического круга, но и всего творчества. «Я лично убежден, — пишет Сеферис, — что начиная с определенного момента, который я определяю примерно 1910 годом, поэзию Кавафиса нужно читать и исследовать не как поток отдельных стихотворений, а как единую поэму в развитии — *work in progress*, по выражению Джойса, — завершаемую смертью».

В 1926 году, в хронологическом каталоге, приложенном к сборнику стихотворений 1907—1915 гг., Кавафис вводит пометку-водораздел: «до 1911 года», как бы прочерчивая границу уже окончательно достигнутой творческой зрелости. К этому времени он не только завершает пересмотр всей своей поэтической продукции, но также излагает свое мировоззрение. Почти все стихотворения, относящиеся, согласно классификации самого Кавафиса, к категории философских, пишутся именно в первое десятилетие XX века и выражают его взгляды с изрядной долей дидактической прямолинейности. Однако, исследуя воззрения Кавафиса на жизнь, судьбу и возможности человека, необходимо принимать во внимание всю совокупность его философских (а потом и исторических) стихотворений, столь характерную для поэта диалектичность, взаимодополняемость выдвигаемых тезисов, намеренную установку на различные толкования. «Поэт, даже если он работает в философском ключе, — писал Кавафис в 1903 году в своей «Поэтике», — остается художником; он представляет одну сторону монеты, что совсем не означает, будто он отрицает другую ее сторону или же

хочет вызвать впечатление, будто изображаемая им сторона подлиннее или чаще может быть подлинной».

Одновременно с серией пессимистических стихотворений, в которых человеческие устремления уподобляются «обреченным усилиям» защитников Трои, Кавафис создает параллельный стоический ряд, центральное место в котором занимают «Фермопилы» (1901, 1903), возвышающиеся с той поры в его поэзии как сложившееся жизненное и творческое кредо. Символ ратного подвига воздвигается поэтом в подчеркнуто заземленном контексте, «в буднях жизни», с акцентированным сознанием, что и в будничном наполнении символика Фермопил (верности долгу, самому себе) принадлежит сфере героического и стоического действия.

Как бы доказательством от обратного в стихотворении «Сатрапия» (1905, 1910) Кавафис утверждает символ Фермопил в жизни творческой личности. В нем явно крепнет стоическое и подвижническое восприятие своего назначения, примиряющее его с провинциальной Александрией и предопределяющее гораздо более скромный и уединенный образ его жизни, складывающийся к концу 1900-х гг. С этого временного рубежа крупный исследователь Кавафиса Г. П. Саввидис видит в нем «аскетичного поэта, познавшего свою подлинную сущность... и всецело посвятившего себя совершенствованию своего искусства и делу его признания».

Именно тогда, на подступах к пятидесятилетию, Кавафис открывает для себя Александрию как модель мира. Первым ее претворением явится последний философский монолог «Покидает бог Антония» (1910, 1911). Написанный месяц спустя после «Итаки» (1910, 1911), он как бы дополняет ее концептуальную схему стоической нотой, примером достойного, «без жалоб и без мелочных обид», поведения человека перед лицом неизбежности (не только конца, небытия, хотя главным образом имеется в виду именно это, но и жизни как таковой, ее миропорядка и ее конкретной данности: в случае Кавафиса — реальной Александрии, где ему было явно тесно).

Диптихом «Итака» — «Покидает бог Антония» Кавафис прощался не только с жанром философского монолога, с его непосредственной эмоциональностью и дидактикой, но и с традиционным мифологическим сюжетом. В дальнейшем за материалом для своих «древних» стихотворений он будет обращаться к истории, прокладывая пути опосредованного внушения через прямое, видимо бесстрастное воспроизведение исторического эпизода (саморазвивающаяся действительность), через драматическое воспроизведение монологов и диалогов действующих лиц (самовыявление персонажей). Преимущественное внимание поэта будут привлекать периферийные фигуры, характеры которых он может представить с большей, чем в хрестоматийных случаях, творческой свободой. Культивируя присущий сфере исторического эффект документальной достоверности (ее аура распространяется на все — как историческое, так и современное — пространство его поэзии и образует единое семантическое поле), Кавафис все более целеустремленно высвечивает в своих моделях всевременное, общечеловеческое.

ТОТ ФАКТ, что на протяжении почти двадцати лет Кавафис черпал свои сюжеты из самых разных эпох и литературных источников, почти не обращаясь к прошлому родного города, был отмечен Г. Сеферисом как заслуживающий внимания и интерпретации: «Есть люди, считающие вполне естественным, что Кавафис говорит об Александрии, коль скоро он там родился и прожил всю свою жизнь. Возможно, над этим стоило бы задуматься серьезнее. В 1909 году Кавафису исполняется сорок пять, но Александрии он как будто еще не видит». Столь длительные промедления воспринимаются тем более странным, если учесть, насколько распространенным в европейской литературе того времени было обращение к эллинистической Александрии как к аналогу переживаемой эпохи: то же ощущение близкого рубежа, распадающихся связей и расширяющихся горизонтов, та же погруженность во внутренний мир индивидуума, тот же культурный синкретизм, отточенность формы. Художественное постижение спектра возможностей, заложенных в локусе Александрии, приходит к Кавафису с прозрением «урочищного», согласно формуле В. Н. Топорова, характера александрийской модели. «В этой эпохе я чувствую себя свободно, я сделал ее своей», — признавался Кавафис одному из своих друзей.

Александрийский «синкретический по происхождению и по характеру корпус впечатлений» мобилизуется поэтом для воссоздания родственной «структуры восприятия» внешнего мира, для отражения в нем «как в зеркале, в связи с его отношением к данному урочищу и через него»*. Такого рода художественное открытие Александрии несомненно воспринималось Кавафисом как концептуальное откровение. «Александрия означает счастье, успех», — комментировал он свое первое по-настоящему александрийское стихотворение «Покидает бог Антония», где риторические приемы композиции выдают заданную авторским замыслом программность, почти декларативность александрийского мотива.

Возводя Александрию на пьедестал жизненного идеала, Кавафис видит в ней символ любви, красоты, человечности, терпимости, учености, художественной утонченности. «Наверное, самый раскрепощенный голос, который слышится в поэзии Кавафиса, — отмечает в своем эссе «На стороне Кавафиса» Иосиф Бродский, — эта та глубокая уверенность, с которой он перечисляет прелести эллинистического образа жизни: Гедонизм, Искусство, Философию софистов и «особенно наш великий греческий язык».** Греческий язык как носитель эллинской культуры, как основополагающее и цементирующее начало средиземноморского культурно-исторического круга и воплощение «средиземноморского психо-ментального типа»***, как выразитель многовековой, славной и многострадальной ис-

*В. Н. Топоров. Аптекарьский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991, с. 200.

**Иосиф Бродский. На стороне Кавафиса. Перевод Л. Лосева // Эхо, 1978, № 2, с. 142–150. Эссе перепечатывается в этой книге.

***См. в этой связи первый раздел работы В. Н. Топорова «Явление Кавафиса» в наст. изд.

тории греческого мира — действительно одна из постоянно и многообразно варьируемых тем Кавафиса, закладывающих фундамент его модели мира.

Краеугольным камнем этой модели несомненно является Любовь, «мироправящий Эрос» (И. Бродский). В интеллектуально-эмоциональном комплексе Александрии, где эллинское мироощущение согрето жаром Востока, эротизм Кавафиса находит наиболее благоприятные возможности самораскрытия, искомую чувственную раскованность. Однако и в знаковой системе Александрии и вне ее развитие любовной темы происходит преимущественно через посредство памяти, как мучительный и сладостный поиск утраченного времени (за чем — более широко — стоит пронизывающее всю поэзию Кавафиса восприятие памяти как онтологической опоры человека и человечества). Центральным предметом изображения подчас становится не столько само переживание, сколько память о нем, ее жизнь в искусстве. «Только поверхностный или пристрастный критик, — пишет И. Бродский, — зачислит стихи Кавафиса в просто „гомосексуальные“ или сведет дело к „гедонистическим склонностям“... Единственное имеющееся в распоряжении человечества средство, чтобы справиться с временем, есть его память; именно его исключительная чувственно-историческая память создает своеобразие Кавафиса».

Историческую интуицию Кавафиса, его поистине «александрийскую» эрудицию и протеевский дар перевоплощений греческая критика признала сравнительно рано. Намного труднее далось ей проникновение в эвристическую конструкцию его александрийской модели, в технологию того, как в хронотопе Александрии, а затем и всего греко-римского мира Кавафис раскрывает приметы времени, из которых незаметно складывается история. «Полный», подобно мандельштамовскому Одиссею, греческим «пространством и временем», он примеряет свою модель не только к современному (и диахроническому) индивидууму, но и к современному (и диахроническому) историческому процессу, диагностируя его и в глобальных закономерностях, и характерных частностях. Картины крупного плана чередуются с мелкими штрихами частных эпизодов, выполняющих роль характерной бытовой или психологической детали и придающих общему полотну особый колорит подлинности, жизненной полноты и теплоты.

Намеренная авторская отстраненность проявляется у Кавафиса двояко: в самом использовании исторической модели, а также в отказе от твердого фабульного каркаса, что позволяет не соблюдать последовательности событий и непринужденно складывать из миниатюр мозаичный портрет эпохи. И все же читатель улавливает в этой россыпи определенную сюжетную сеть, печать романного мышления. Обнаруживая хронологические и фабульные сцепления (например, родственные и политические узы, связывающие героев), он без труда конструирует микророман-эпопею и как бы «выстраивает хронологию» греческого мира. Вовлеченный в игру творческого участия, он может, к примеру, начать с диптиха «В 200 году до Р. Х.» и «В большой греческой колонии, в 200 году до Р. Х.», с момента, когда в видимом могуществе эллинистического мира уже намечались первые трещины. Затем он откроет тему разрозненного, подтачиваемого внутренней междоусобицей противоборства эллинистических государств с Римом

(«Битва при Магнесии») и проследит ее главным образом через трагическую судьбу сирийской династии («Слово к Антиоху Епифану», «Недовольство Селевкида», «Деметрий Сотер»), а также через примыкающие стихотворения (например, «Посольство Александрии», «Ороферн», «Любимец Александра Вала»), проливающие на эту же тему дополнительный свет, уже под другим углом зрения, в излюбленной кавафисовской технике игры светом и светотенью. Завершающим аккордом послужит александрийский тетраптих («Александрийские цари», «31 год до Р. Х. в Александрии», «Цезарион», «В Малоазийском деме»), запечатлевающий крушение эллинистического мира.

Сколь парадиматически (на уровне панхронии и пантопии) функционирует структура этого исторического комплекса, мы осознаем на следующем витке, когда Кавафис воспроизводит ее на материале раннехристианской эпохи. Воссозданная опять-таки в живой плоти конкретного времени и конкретного индивидуального переживания, с «точностью», но не «точечностью» (Т. В. Цивьян), его историческая парадигма выявляет и экзистенциальные злостенные прочтения в свете новейшего исторического опыта XX века. Как заметил Г. Сеферис, зеркало истории, которое поэт предлагает читателю, настолько отвечает сегодняшнему дню, что требуется немалая смелость, чтобы посмотретья в него.

Моделируя ситуации столь актуальных для литературы XX века ракурсов: «человек во времени» и «время в человеке» (взаимообусловленности макро- и микромиров непрерывно движущегося человеческого бытия), Кавафис, по словам одного из первых его исследователей Г. Врисимитзакиса, освещает механизмы «поведения личности» и «поведения нации», парадигмы индивидуального и массового сознания. В сфере индивидуального сознания его интересует не только обусловленность средой и эпохой, но и самодетерминация личности, ее ответственность за свой выбор. У истоков этой трактовки стоит одно из ранних стихотворений «Город» (1894, 1910), символ объективной реальности, которая не позволяет уклониться от ответа и не прощает недостойных ответов.

Интенсивному исследованию подвергает зрелый Кавафис тему раздвоенного сознания в переходных, рубежных исторических фазах. Драма отчужденности, еще не ставшая тогда широким достоянием философии и литературы, воплощается поэтом в акцентируемом слове «чужой». В нем сосредотачивается трагическое ощущение рассказчика-язычника из стихотворения «Мирис (Александрия, 340 г.)» (1929), вдруг осознавшего, что и до смерти его друг христианин Мирис всегда был ему чужим. Типографская выделенность в тексте этих спаренных слов — «всегда» и «чужой» — возводит кризисное духовное состояние Александрии в 340 г. (Кавафис не случайно выносит город и дату в название стихотворения, рядом с Мирисом) и, конечно же, вечную проблему человеческого одиночества в ранг типовой категории.

Что касается проблем массового сознания, показателен сдвиг в интерпретации, которую получает давняя тема Кавафиса — психология массы: от гражданской индифферентности («Александрийские цари», 1912) к слепой фанатичной агрессивности (в цикле Юлиана и особенно в стихотворении «В окрестностях Александрии», 1933). Провиденциальный характер этой

границы в исторической парадигме Кавафиса были вскоре подтверждены известными историческими катаклизмами. Как красноречивое совпадение можно упомянуть тот факт, что, когда умирающий Кавафис в своем последнем стихотворении писал о поджоге фанатичными антиохийцами храма Аполлона, в Берлине был подожжен рейхстаг.

Представляя жизнь человека как путешествие к Итаке, вдохновляемое не конечной целью, а радостью пути, счастьем познания, упоенным творчеством, трезвым и стоическим умением любить жизнь в том, что она дает, Кавафис предлагал читателю отнюдь не легкую модель человеческого поведения. В сочетании с кодексом чести, повелевающим охранять воздвигнутые тобою же Фермопилы, его малая «александрийская» программа оставляет в истории литературы XX века след достойной экзистенциальной парадигмы.

С. Б. Ильинская

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

КОНСТАНТИНОС
КАВАФИС

Стихотворения

ГОЛОСА

Родные голоса... но где же вы? —
одни давным-давно мертвы, другие
потеряны, как если бы мертвы.

Они порой воскреснут в сновидениях,
они порой тревожат наши мысли

и, отзвуком неясным пробуждая
поэзию минувшей нашей жизни,
как музыка ночная, угасают...

1904

Перевод Р. Дубровкина

ЖЕЛАНИЯ

На тех, кто, умерев, до тридцати не дожили
и похоронены в роскошном мавзолее, —
на них, на их прекрасные тела
ушедшие желанья не похожи ли,
которым хоть бы раз судьба дала
ночь наслажденья, утро посветлее?

1904

Перевод Евг. Солоновича

СВЕЧИ

Дни будущего предо мной стоят
цепочкой радужной свечей зажженных —
живых, горячих, золотистых свечек.

Дни миновавшие остались позади
печальной чередой свечей угасших,
те, что поближе, все еще дымятся,
остывшие расплывшиеся свечи.

Мне горько сознавать, что их немало,
мне больно прежний свет их вспоминать.
Смотрю вперед, на ряд свечей зажженных.

И обернуться страшно, страшно осознать:
как быстро темная толпа густеет,
как быстро множится число свечей погасших.

1899

Перевод С. Ильинской

СТАРИК

Среди таверны, суеты и крика,
склонившись над столом, сидит старик — он
один — газета перед ним и больше — никого.

Унижен жалкой старостью, он думает, как мало
он радовался в те года, когда не миновала
пора красоты, и сил, и разума его.

Он чувствует, что постарел, об этом помнит поминутно.
Но все же юности пора — она как будто
была вчера. Ничтожный срок, ничтожный срок.

Все осмотрительность: она всю жизнь его водила за нос, —
а он ей верил, как безумец, этой лгунье, что смеялась:
«До завтра подождешь. Еще вся жизнь осталась впрок».

И сколько он порывов обуздал в себе отказом
от радости возможной, и все упущенья
высмеивают его безмозглый разум.

Но от печальных воспоминаний вдруг головокруженье
он ощутил. И вот он среди кофейни,
на стол облокотясь, забылся сном.

1897

Перевод А. Величанского

МОЛИТВА

Взяла моряка в бурю темная пучина.
А мать еще не знает и во спасенье сына

теплит Богородице свечу высоко,
чтобы с тихой погодой вернуться сынку.

И все-то ветер слушает — как он гудит,
и долгую молитву Пречистой твердит,

а та с иконы смотрит печально и строго,
зная, что не выпросить сына у Бога.

1898

Перевод З. Морозкиной

ДУШИ СТАРЦЕВ

Изношены тела, где, съжившись в комочек,
ютятся души старцев. Их гнетут
печали, ведь они давно не ждут
от жизни ничего, и если все же дорог
для них остаток дней, то не без оговорок.
Они в плену противоречий, смут,
трагикомические души, чей приют —
внутри потертых ветхих оболочек.

1901

Перевод Евг. Солоновича

ПЕРВАЯ СТУПЕНЬ

Однажды в разговоре с Феокритом
обиду изливал Евмений юный:
«Уже два года, как пишу стихи,
а лишь одна идиллия готова.
Ее одну могу на суд представить.
Теперь я вижу, лестница Поэзии
безмерно, бесконечно высока.
И со ступени первой, где стою,
мне никогда уж выше не подняться».
Ответил Феокрит: «Твои слова
несправедливы и кощунственны, мой друг.
Ступив на первую ступень, ты можешь
гордиться и считать себя счастливым.
Ты овладел немалой высотой,
твой труд вознагражден немалой славой.
Ведь эта первая ступень заметно
тебя над остальными вознесла.
Подняться на нее дано тому,
кто проявил себя достойным гражданином
в достойном городе идей. Признание
в том городе дается нелегко,
права гражданства жалуются редко.
Законодатели там строги, беспристрастны,
пустой поделкой их не проведешь.
Ты овладел немалой высотой,
твой труд вознагражден немалой славой».

1899

Перевод С. Ильинской

ПРЕПЯТСТВИЕ

Мешаем мы богам творить благодеянья,
за краткий век не накопив ни опыта, ни знания.
На благо дивные дела во Фтии, в Элевсине
Фетида и Деметра начинают, но
лишь запылал огонь и дымом все полно,
всегда в смятении кидается к богине
мать Метанира, подглядев из-за дверей,
и страхом губит все отец Пелей.

1901

Перевод С. Ошерова

ФЕРМОПИЛЫ

Честь вечная и память тем, кто в буднях жизни
воздвиг и охраняет Фермопилы,
кто, долга никогда не забывая,
во всех своих поступках справедлив,
однако милосердию не чужд,
кто щедр в богатстве,
и в бедности посильно щедр
и руку помощи всегда протянет,
кто, ненавидя ложь, лишь правду говорит,
но на солгавших зла в душе не держит.

Тем бóльшая им честь, когда предвидят
(а многие предвидят), что в конце
появится коварный Эфиальт
и что мидяне все-таки прорвутся.

1903

Перевод С. Ильинской

CHE FECE... IL GRAN RIFIUTO

Для иных есть час, когда надобно без фальши
сказать во всем величье Да, иль Нет во всем величье
сказать. И тот немедленно становится отличным,
кто Да имел готовое, сказав его, он дальше

идет в чести — попробуйте такого разуверьте.
Сказавший Нет стоит на том. Когда б спросили снова,
он снова Нет сказал бы... но, как камень, это слово
гнетет его. Хоть вновь он прав. И так до самой смерти.

1901

Перевод А. Величанского

СТЕНЫ

Бездумно и без капли сожаленья
гигантские вокруг меня воздвигли стены.

И вот теперь терзаюсь в заточенье,
подавленный ужасной переменной

судьбы, которая меня к свершениям звала.
Как мог я наслаждаться тишиною мнимой

и не заметил, что стена росла!
От мира отгорожен я неслышно и незримо.

1897

Перевод С. Ильинской

ОКНА

В этих комнатах темных, где мне суждено
тяжкие дни влачить, я ищу хоть одно
окно, во мраке кружа. Если б мог отворить я
одно из окон хотя б, я вмиг бы нашел утешенье.
Но не находится окно, иль мне не дано
их отыскать. Но, может быть, и лучше, что темно.
Возможно, искомый свет обернется новым мученьем.
Кто знает, какие еще сделает он открытия.

1903

Перевод А. Величанского

ОЖИДАЯ ВАРВАРОВ

Зачем на площади сошлись сегодня горожане?

Сегодня варвары сюда придут.

— Так что ж бездействует сенат, закрыто заседание, сенаторы безмолвствуют, не издадут законов?

Ведь варвары сегодня прибывают.
Зачем законы издавать сенаторам?
Придут варвары, у них свои законы.

— Зачем наш император встал чуть свет
и почему у городских ворот
на троне и в короне восседает?

Ведь варвары сегодня прибывают.
Наш император ждет, он хочет встретить
их предводителя. Давно уж заготовлен
пергамент дарственный. Там титулы высокие,
которые пожалует ему наш император.

— Зачем же наши консулы и преторы
в расшитых красных тогах появились,
зачем браслеты с аметистами надели,
зачем на пальцах кольца с изумрудами?
Их жезлы серебром, эмалью изукрашены.
Зачем у них сегодня эти жезлы?

Ведь варвары сегодня прибывают,
обычно роскошь ослепляет варваров.

— Что раторов достойных не видеть нигде?
Как непривычно их речей не слышать.

Ведь варвары сегодня прибывают,
а речи им как будто не по нраву.

— Однако что за беспокойство в городе?
Что опустели улицы и площади?
И почему, охваченный волнением,
спешит народ укрыться по домам?

Спустилась ночь, а варвары не прибыли.
А с государственных границ нам донесли,
что их и вовсе нет уже в природе.

И что же делать нам теперь без варваров?
Ведь это был бы хоть какой-то выход.

1904

Перевод С. Ильинской

ИЗМЕНА

Многое одобряя у Гомера, мы, однако, не одобрим...
и того места Эсхила, где Фетида говорит, что и Аполлон
пел на ее свадьбе, суля ей счастье в детях:

«Болезни их минуют, долог будет век —
Твоя судьба, сказал он, дорогá богам.
Надеялся я, что ложь чужда устам
Божественным и Феба прорицаньям.
Так пел он.....
..... и сам же он убийцей стал
Мне сына моего».

Платон. Государство. Книга вторая

Когда Фетиду выдавали за Пелея,
на свадебном пиру, в разгар веселья,
поднялся Аполлон и новобрачным
предрек рождение сына, славного героя.
Недуги будут перед ним бессильны
до самой смерти в старости глубокой, — молвил бог.
Фетида ликовала, слыша эти речи.
Слова искусного в знаменьях Аполлона
казались ей порукою надежной
за будущего сына. И потом, когда Ахилл мужал
и вся Фессалия красой его гордилась,
Фетида помнила то предсказанье.
Но вот однажды старцы к ней пришли
с известием, что пал Ахилл под Троей.
Пурпурные одежды на себе
рвала Фетида и бросала наземь
браслеты с кольцами, но вдруг припомнил
пророчество, она спросила старцев:
где быть изволил мудрый Аполлон,
поэт велеречивый в час застолья,
где пропадал он, о пророчестве забыв,
когда ее Ахилла в цвете лет убили?
И старцы молвили в ответ, что Аполлон
на поле боя к Трое сам явился
и заодно с троянцами убил Ахилла.

1904

Перевод С. Ильинской

КОНИ АХИЛЛА

Увидев мертвым славного Патрокла — он был так храбр, так юн и полон силы, — слез не сдержали кони грозного Ахилла; бессмертные, они негодовали перед деяньем смерти, и в своей печали копытом били землю, головой качали, великолепной гривой потрясали над бездыханным, чья душа умолкла и дух угас. Несчастливого Патрокла уже коснулся тлен. Всего лишен, он вновь в великое Ничто от жизни отрешен.

И молвил Зевс, увидев, как они огорчены:
«Возможно, что тогда, на свадьбе у Пелея,
я поступил бездумно; не жалея,
я отдал вас на землю, бедные мои.
Что делать вам, бессмертным, среди сынов земли,
игрушек жалких в вечной воле рока?
Для вас нет смерти бедственного срока,
но в беды преходящие и вы вовлечены
людьми и муки их напрасно разделять должны».
И все же над извечной бедою смерти
льют слезы благородные кони эти.

1897

Перевод С. Ильинской

ПОГРЕБЕНИЕ САРПЕДОНА

Зевс тяжелой скорбью угнетен. Его Сарпедона
В сражении убил Патрокл; теперь хотят
ахейцы во главе с Менетиадом
Тело в добычу захватить для поруганья.

Но Громовержец не допустит этого.
Возлюбленного сына — пусть его на смерть
оставил он, Закону повинуюсь, —
отец почитит как должно хоть по смерти.
И вот вниз на равнину посылает он Феба
с приказом позаботиться о теле сына.

Благоговейно и печально мертвого героя
Феб похищает и несет к потоку,
смывает кровь и прах водою светлоструйной,
и закрывает раны, так чтобы снаружи
не оставалось страшного следа, и миро
с амвросией льет на тело, и бессмертною
олимпийской одеждой облекает,
и белой делает кожу, и жемчужным
гребнем расчесывает кудри в черные пряди
и прекрасное укладывает тело.

Царь похож теперь на юного возницу,
лет двадцати пяти или двадцати шести,
который отдыхает после победы
на колеснице золотой, на скакунах проворных
в ристанье многославном взяв награду.

Исполнив все, что Зевсом было велено,
Феб призывает Сон и Смерть, двух близнецов,
и перенести приказывает тело
в Ликийский край, пространный и плодоносный.

И вот в пространный, плодоносный край Ликийский
пускаются в путь немедля Сон и Смерть,
два близнеца, и тотчас, как только прибыли
к высокой двери царского дворца,
то отдали прославленное тело
и к другим заботам и делам вернулись.

Едва лишь в доме приняли тело, сразу же
его почтили шествиями, плачами
и возлияниями из священных кубков,
как подобает быть на скорбном погребенье.
А после лучшие ремесленники в царстве
и самые прославленные резчики по камню
гробницу и столп воздвигли — честь усопшим.

1908

Перевод С. Ошерова

ГОРОД

Сказал ты: «Еду в край чужой, найду другое море
и город новый отыщу, прекраснее, чем мой,
где в замыслах конец сквозит, как приговор немой,
а сердце остывает, как в могиле.
Доколе разум мой дремать останется в бессилье?
Куда ни брошу взгляд — руины без числа:
то жизнь моя лежит, разрушена дотла,
ее сгубил, потратил я с судьбой в напрасном споре».

Нет, не ищи других земель, неведомого моря:
твой Город за тобой пойдет. И будешь ты смотреть
на те же самые дома, и медленно стареть
на тех же самых улицах, что прежде,
и тот же Город находить. В другой — оставь надежду —
нет ни дорог тебе, ни корабля.
Не уголок один потерян — вся земля,
коль жизнь свою потратил ты, с судьбой напрасно споря.

1910

Перевод Евг. Смагиной

САТРАПИЯ

Как горек твой удел, когда тебе,
вращенному для дел великих и прекрасных,
судьба злосчастная отказывает вечно
в поддержке и заслуженном успехе,
когда стеною на пути встают
тупая мелочность и равнодушие.
И как ужасен день, когда ты сломлен,
тот день, когда, поддавшись искушенью,
уходишь ты в далекий город Сузы
к всеильному монарху Артаксерксу,
в его дворце ты принят благосклонно,
тебе дарят сатрапии и прочее.
И ты, отчаявшись, покорно принимаешь
дары, что сердцу вовсе не желанны.
Другого жаждет сердце, о другом тоскует:
о похвале общины и софистов,
о дорогом, бесценном слове «Эвге!»*,
о шумной Агоре, Театре и Венках.
Нет, Артаксеркс такого не подарит,
в сатрапии такого не найдешь,
а что за жизнь без этого на свете.

1910

Перевод С. Ильинской

*Прекрасно, превосходно (др.-греч.)

А МУДРЕЦЫ — ПРЕДСТОЯЩЕЕ

Ибо боги знают будущее, люди — настоящее,
а мудрецы — предстоящее.

Филострат. К Аполлонию Тианскому, VIII, 7

Открыто людям только настоящее.
Грядущее провидят только боги,
им равных в мире нет, свет вечный — их обитель.
Но мудрецы провидят предстоящее —
грядущего пролог. В минуты строгих

раздумий их могучий ум порой замрет —
и слышат мудрецы, полны тревоги,
таинственный, глухой шум будущих событий;
а там, за окнами, шумит народ,
не ведая, что встало на пороге.

1915

Перевод Евг. Смагиной

МАРТОВСКИЕ ИДЫ

Могущества страшись, душа.
И если обуздать ты не сумеешь
свои честолюбивые мечты, остерегайся,
следуй им с опаской.
Чем дальше ты зайдешь, тем осторожней будь.

Но вот достигнута вершина, Цезарь ты,
вниманием, почетом окруженный,
идешь со свитой на виду у всех —
могучий властелин — как раз теперь смотри:
вдруг выйдет из толпы Артемидор
с письмом в руках и скажет торопливо:
«Прочти немедля, это очень важно
тебе узнать», — так не пройди же мимо,
остановись, любое дело отложи,
прерви беседу, отстрани людей случайных,
что подошли приветствовать тебя
(их повидашь после), и сенат
пусть тоже подождет, прочти немедля
посланье важное Артемидора.

1911

Перевод С. Ильинской

СВЕРШИВШЕЕСЯ

С
страхом охвачены и подозреньем,
ум возбужден, и тревога сквозит во взоре,
строим столь отчаянно спасительные планы мы
во избежанье неминуемой
опасности, что нам настойчиво грозит.
Однако ошиблись мы — не то нас ожидало,
лживыми были все известия
(иль не расслышали мы иль не поняли толком?).
Бедствие, да не то — его как раз не ждали мы —
неистово, внезапно обрушилось на нас
врасплох — знать, припозднились мы — и всех нас сокрушило.

1911

Перевод А. Величанского

ПОКИДАЕТ БОГ АНТОНИЯ

Когда внезапно в час глубокой ночи
услышишь за окном оркестр незримый —
божественную музыку и голоса —
судьбу, которая к тебе переменялась,
дела, которые не удались, мечты,
которые обманом обернулись,
оплакивать не вздумай понапрасну.
Давно готовый ко всему, отважный,
прощайся с Александрией, она уходит.
И главное — не обманись, не убеди
себя, что это сон, ошибка слуха,
к пустым надеждам зря не снисходи.
Давно готовый ко всему, отважный,
ты, удостоившийся города такого,
к окну уверенно и твердо подойди
и вслушайся с волнением, однако
без жалоб и без мелочных обид
в волшебную мелодию оркестра,
внемли и наслаждайся каждым звуком,
прощаясь с Александрией, которую теряешь.

1911

Перевод С. Ильинской

ТЕОДОТ

Если избранником судьбы ты стал достойно,
смотри, каким путем к тебе приходит власть.
Сейчас ты славен, подвиги твои
молва проворная несет из уст в уста,
из края в край земли; поклонников толпа
тебя почетом в Риме окружает,
но радости не будет на душе,
не будет чувства, что судьбы своей достоин,
когда в Александрии, после пышной встречи,
но окровавленном подносе Теодот
тебе главу Помпея принесет.

Ты думаешь, что жизнь твоя скромна,
течет без бурь, вдали от треволнений
и нет в ней места ужасам подобным?
Не обманись, быть может, в этот час
в соседний дом, такой спокойный, мирный,
неслышной поступью заходит Теодот
и столь же страшную главу с собой несет.

1915

Перевод С. Ильинской

ВСЕ ТО ЖЕ

Один однообразный день сменяет
другой, такой же скучный и однообразный,
все то же нас сегодня ожидает —
вчерашняя тоска и несуразность.

Минует месяц, и другой придет на смену.
Нетрудно угадать, что он предложит:
такое надоевшее, бессменное,
что завтра уж на завтра не похоже.

1908

Перевод С. Ильинской

ИТАКА

Когда задумаешь отправиться к Итаке,
 молись, чтоб долгим оказался путь,
 путь приключений, путь чудес и знаний.
 Гневливый Посейдон, циклопы, лестригоны
 страшить тебя нисколько не должны,
 они не встанут на твоей дороге,
 когда душой и телом будешь верен
 высоким помыслам и благородным чувствам.
 Свирепый Посейдон, циклопы, лестригоны
 тебе не встретятся, когда ты сам
 в душе с собою их не понесешь
 и на пути собственноручно не поставишь.

Молись, чтоб долгим оказался путь.
 Пусть много-много раз тебе случится
 с восторгом нетерпенья летним утром
 в неведомые гавани входить;
 у финикийцев добрых погости
 и накупи у них товаров ценных —
 черное дерево, кораллы, перламутр, янтарь —
 и всевозможных благовоний сладострастных,
 как можно больше благовоний сладострастных;
 потом объезди города Египта,
 ученой мудрости внимая жадно.

Пусть в помыслах твоих Итака будет
 конечной целью длинного пути.
 И не старайся сократить его, напротив,
 на много лет дорогу растяни,
 чтоб к острову причалить старцем —
 обогащенным тем, что приобрел в пути,
 богатств не ожидая от Итаки.

Какое плаванье она тебе дала!
 Не будь Итаки, ты не двинулся бы в путь.
 Других даров она уже не даст.

И если ты найдешь ее убогой,
обманутым себя не почитай.
Теперь ты мудр, ты много повидал
и верно понял, что Итаки означают.

1911

Перевод С. Ильинской

ПО МЕРЕ СИЛ

Когда не можешь сделать жизнь такой, как хочешь,
ты попытайся быть способным хоть на это
по мере сил: не унижай ее мельчаньем
в несметном скопище сует, общений, связей,
речей, свиданий, посещений, жестов.

Не унижай преувеличенным значеньем,
и выворачиваньем с ходу наизнанку,
и выставленьем напоказ для любований
в бессмыслице собраний и компаний,
пока она не надоест, как жизнь чужая.

1913

Перевод Ю. Мориц

ТРОЯНЦЫ

Все усилия наши — усилия обреченных.
Мы в усилиях наших подобны защитникам Трои.
Порой улыбнется удача, чуть удача
нам улыбнется, сразу же к нам нисходит
и дерзость, и великие надежды.

Но вечно что-то останавливает нас.
Ахилл во рву является пред нами
и громовыми криками на нас наводит ужас.

Мы в усилиях наших подобны защитникам Трои.
Надеемся, что решимостью и отвагой
мы рока злые козни отвратим
и за стеной продолжим нашу битву.

Когда же срок великий наступает,
решимость и отвага оставляют нас;
волнуется душа в нас, ослабев;
мы вокруг троянских стен бежим, спасаясь,
и бегство — все, что остается нам.

Все же паденье для нас неизбежно. На стенах
уже начинается плач погребальный.
То плачет печаль, плачут наши воспоминанья;
и громко рыдают о нас Приам и Гекуба.

1905

Перевод А. Величанского

ЦАРЬ ДЕМЕТРИЙ

Уже не как царь, но как актер, переоделся, сменив
свой знаменитый роскошный плащ на темный
и обыкновенный, а затем незаметно ускользнул.

Плутарх. Жизнеописание Деметрия

Когда его отвергли македонцы
и оказали предпочтенье Пирру,
Деметрий (сильный духом) не по-царски
повел себя, как говорит молва.
Он золотые снял с себя одежды
и сбросил башмаки пурпурные. Потом
в простое платье быстро облачился
и удалился. Поступил он как актер,
что, роль свою сыграв,
когда спектакль окончен,
меняет облаченье и уходит.

1906

Перевод С. Ильинской

СЛАВА ПТОЛЕМЕЕВ

Я Птолемей, нет равных мне под солнцем!
В любом я наслажденье искушен,
что Селевкид? — он попросту смешон.
Оставим варварам и македонцам
пристрастие к распутству и пирам.
Мой город предпочту я всем дарам,
мой город — высшего Искусства храм,
где дал приют я лучшим мастерам.

1911

Перевод Р. Дубровкина

СВИТА ДИОНИСА

В Пелопоннесе лучше всех ваятелей Дамон.
Искусным резцом на мраморе паросском он
вырезает теперь Диониса, сопровождаемого свитой.
Бог шествует впереди. Чело плющом увито,
могучей поступью во славе он грядет.
Вслед — Чистое вино. Бок о бок с Вином бредет,
шатаясь, Опьянение, и пьяных
поит Сатиров из амфор благоуханных.
За ними — Сладкий Хмель, таящийся в вине,
полузакрыв глаза, плетется в полусне.
В конце процессии — хор. Чуть тянутся рядком
Песнь, Стройный Глас и бог веселых шествий Ком —
светильник празднеств он неугасимый охраняет.
А сзади скромный Обряд идущих догоняет.
Таков Дамонов труд. И во время работы
его неспящий ум уже ведет подсчеты:
царь Сиракуз ему заплатит в этот раз
не меньше трех талантов за такой заказ.
Когда их с накопленным он сложит серебром,
неплохо можно будет жить с таким добром.
Делами государства займется он — ура! —
ждет слов его совет, ждет слов его агора.

1907

Перевод С. Ошерова

БИТВА ПРИ МАГНЕСИИ

«Я давно уже стар — ни отваги, ни удали прежней,
ни всегдашнего пыла, увы, с каждым днем все прилежней

я заботиться должен о теле больном
(так Филипп утверждал), — но зато в остальном

жизнь беспечна моя». Он играл нынче в кости,
крикнул: «Розы рассыпьте на длинном помосте!» —

и гостей звал на пир. Что с того, что разбит
при Магнесии царь Антиох? Вся Эллада скорбит

по блестящему воинству. Весть о разгроме,
впрочем, недостоверна. Что знаем мы, кроме

слухов, явно раздутых? Ах, если бы так,
мы одною с ним крови, и все же он враг,

Антиох. Но довольно о нем. Приглашений
не отменит Филипп. Он не ждет утешений,

только память Филиппа с годами сильней:
помнит, как Македония стала грудой камней
и как сирийцы, вроде бы в скорби, на камни смотрели.
«Эй, рабы, зажигайте светильники! Громче, свирели!»

1915

Перевод Р. Дубровкина

НЕДОВОЛЬСТВО СЕЛЕВКИДА

Был недоволен Селевкид Деметрий,
 узнав, в сколь жалком виде Птоломей
 прибыл в Италию. Всего лишь
 с тремя иль четырьмя рабами,
 в убогом платье, пеший. Так, пожалуй,
 мишенью для насмешек станут в Риме
 их древние династии. По сути дела
 они давно у римлян в подчиненье,
 те жалуют и отбирают троны,
 как вздумается им, — он это знает.
 Но пусть по крайней мере внешний облик
 хранит величия былого отблеск,
 не должно забывать: они еще цари,
 их все еще (увы!) царями величают.

Поэтому встревожен Селевкид Деметрий
 и тотчас предлагает Птоломею
 пурпурные одежды, диадему,
 бесценные алмазы, свиту слуг
 и самых дорогих своих коней —
 пусть вступит в Рим, как это подобает
 александрийскому монарху, греку.

Однако же Лагид смиренно отклоняет
 всю эту роскошь; он прекрасно знает,
 что не она ему сейчас нужна.
 Без свиты в бедном платье он явился в Рим
 и поселился в доме у мастерового.
 Предстал перед сенатом жалкий, горемычный,
 и видно не напрасно полагал,
 что эдак больше выпросить сумеет.

1915

Перевод С. Ильинской

ОРОФЕРН

Вот этот, чье лицо на тетрадрахме
как бы играет, как бы улыбаясь,
его прекрасное и тонкое лицо, —
есть Ороферн, Ариарата сын.

Он в детстве изгнан из Каппадокии,
из дивного отцовского дворца,
чтоб где-то на чужбине ионийской
забыться и расти среди чужих.

О, восхитительные ночи Ионии,
где абсолютную природу наслажденья
он так бесстрашно, так по-эллиньски познал.
В душе всегда он — азиат и варвар,
но речь, манеры, вкусы — тут он эллин,
одет по-гречески, украшен бирюзой,
благоухает плоть его жасмином,
и в Ионии среди юношей прекрасных
он всех прекрасней, всех великолепней.

Потом, когда вошли в Каппадокию
и сделали царем его сирийцы, —
так жадно он купался в царской власти,
чтоб наслаждаться всякий день, не повторяясь,
чтоб хищно брать себе сокровища и злато,
и этим хвастаться, и радоваться жизни,
на груды глядя роскоши блестящей.
А что в стране творилось и вокруг,
он не имел малейшего понятия.

Каппадокийцами он вскоре был смещен,
и, в Сирию заброшенный, слонялся он во дворце
Деметрия, в забавах и праздности великой прозябая.

Но, тем не менее, однажды эту праздность
необычайные прервали размышленья,
и вспомнил, что он по матери — из рода Антиохов,
да и по той же древней бабке Стратонике,

а, стало быть, сирийская корона к нему имеет отношенье,
поскольку он — почти что Селевкид.
Тут ненадолго охладел он к пьянству, сладострастью,
и неумело, как в дурмане бреда,
какие-то пытался строить козни,
интриги, планы, что-то предпринять,
но был унижен он и уничтожен.

Наверно, запись о его конце пропала,
а, может, мимо столь ничтожного создания
прошла история и, поделом, такую мелочь
не удостоила отметить напоследок.
Вот этот, чье лицо на тетрадрахме —
след юности его великолепной,
свет поэтический его очарованья,
такая чувственная память о юноше из Ионии, —
есть Ороферн, Ариарата сын.

1915

Перевод Ю. Мориц

АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ ЦАРИ

Сошлись александрийцы посмотреть
на отпрысков прекрасной Клеопатры,
но старшего, Цезариона, и на младших,
на Александра и на Птолемя,
что выступят в гимнасии впервые,
где их царями ныне назовут
перед блестящим воинским парадом.

Армян, мидийцев и парфян владыкой
всесильным Александра нарекли.
Сирийским, киликийским, финикийским
владыкою был назван Птолемей.
Однако первым был Цезарион —
в одеждах нежно-розового шелка,
украшенный гирляндой гиацинтов,
с двойным узором аметистов и сапфиров
на поясе и с жемчугом на лентах,
увивших ноги стройные его.
Он вознесен был выше младших братьев,
провозглашен Царем среди Царей.

Разумные александрийцы знали,
что это было только представленье.

Но день был теплым и дышал поэзией,
лазурью ясной небеса сияли,
Гимнасий Александрии по праву
венцом искусства вдохновенного считался,
Цезарион был так красив и так изящен
(сын Клеопатры, Лага славного потомок).
И торопились, и к Гимнасию сбегались,
и криками восторга одобряли
на греческом, египетском, еврейском
блестящий тот парад александрийцы,
а знали ведь, что ничего не стоят,
что звук пустой — цари и царства эти.

1912

Перевод С. Ильинской

ФИЛЭЛЛИН

Ты позаботься об искусной гравировке.
Величье, строгость в выражении лица.
А диадему лучше сузить: лично мне
претят широкие парфянские, — ты знаешь.
И надпись греческую сделай, как обычно,
со вкусом, в меру, без напыщенных излишеств —
чтоб ложно не истолковал проконсул,
во все он лезет, обо всем доносит Риму, —
но быть, конечно, надписи почетной.
На обороте — очень что-нибудь такое:
торс дискобола, например, эфеб прекрасный.
Всего же строже поручаю присмотреть я
(Ситасп, забыть не вздумай, боже сохрани!),
чтоб после гравировки «Царь», «Спаситель»
изящно надпись бы легла «Филэллин».
И ты не вздумай-ка острить на эту тему,
что где тут эллины и как сюда попали,
откуда позади Фраат и Загра вдруг эллины взялись?
Поскольку нынче это пишут легионы
гораздо больших даже варваров, чем мы,
и мы напишем, мы других ничем не хуже.
И наконец, не забывай, что иногда
и к нам из Сирии софисты забредают,
и стихоплеты, и другие в этом роде.
Так вот и мы не чужды эллинского духа.

1912

Перевод Ю. Мориц

ШАГИ

На ложе черном, с изголовием точеным,
украшенным орлами из коралла,
так безмятежно спит Нерон,
и так бесстыдно счастлив он,
и плоть цветущую румянит сладкий сон,
а также юности божественная сила.
Но в белой зале алебастровой, где было
так безмятежно, так уютно древним ларам,
божкам домашним, охраняющим чертоги, —
теперь дрожат перед погибельным кошмаром,
полны тревоги эти маленькие боги
и тельца судорожно спрятать норовят.
Слышна им поступь роковой развязки:
шаги железные на лестнице гремят,
ступени стонут в ледящей пляске.
И лары, дикие, как стадо смертных тварей,
почуяв ужас, прячутся в ларарий,
толкаясь в свалке крошечных богов
и друг на друга падая безумно.
Им ясен этот гул шагов, лишь у Эринний шаг таков,
Эринний поступь им слышна, хотя она бесшумна.

1909

Перевод Ю. Мориц

ГЕРОД АТТИК

Ах, какой замечательной славы удостоился Аттик Герод!

Один из хороших софистов, Александр Селевкийский,
приходит раз в Афины для беседы,
а город пуст, поскольку в это время
Герод был за городом. Значит молодежь
за ним последовала, чтоб его послушать.
Тогда посланье пишет Александр,
в котором просит славного Герода
немного эллинов послать к нему в Афины.
А благороднейший Герод спешит с ответом:
«Прибудут эллины и вместе с ними я».

Как много юношей теперь в Александрии,
а также в Антиохии, в Бейруте
(грядущие философы, которых культура эллинская ревностно растит),
когда за избранными сходятся столами,
порою говоря о превосходных занятиях софистических,
а также занятиях обольстительных, любовных, —
вдруг замолкают, странно глядя в даль.
Они нетронутыми оставляют кубки и размышляют
о великой славе, чудесной славе Аттика Герода —
кто из софистов мог мечтать об этом счастье? —
что ни замыслит он и что ни совершает,
все эллины (все эллины!) за ним последуют уже без колебаний,
уже без обсуждений, без полемик,
уже никто из них не выбирает, — и только следует за ним.

1912

Перевод Ю. Мориц

ТИАНСКИЙ СКУЛЬПТОР

Вы убедитесь — через эти руки
прошло немало глыб, и я давно
не новичок. На родине моей
не счесть вам, сколько я оставил статуй,
и здесь пустою не считая тратой,
патриций мне дает заказ богатый.
Или сенатор.

Вам я покажу
последнее, что сделано. Вот Рея,
праматерь наша, всех она щедрее,
а вот Помпей, а там Эмилий Павел,
и Африканский Сципион, и Марий,
Патрокла бюст (он не совсем готов),
а рядом с этим мраморным обломком
наброски статуи Цезариона.

Сейчас я думаю о Посейдоне:
на золотой летит он колеснице,
мне все никак не удаются кони —
как вылепить копыта, крупы, гривы,
чтоб каждый мог представить без труда,
что там, внизу, не суша, а вода!

А вот и страсть моя, цель жизни всей! —
над Истиной приподнялась завеса,
когда в пророческом блаженном сне
заветный идеал явился мне
в нагом обличье юного Гермеса.

Перевод Р. Дубровкина

МОГИЛА ЛИСИЯ-ГРАММАТИКА

У здания библиотеки, от входа главного направо,
мы погребли того, кто звался мудрый Лисий,
грамматик. Подобающее место, его сама определила слава.
Все то, что рядом, помнит он, войдя в Элизий,
быть может: тексты, комментарии, громады
трудов, где сотни толкований книг Эллады.
И перед тем, как нам войти в библиотеку,
его могилу всякий раз почтить мы рады.

1914

Перевод Ю. Мориц

МОГИЛА ЕВРИОНА

Под сим искусно сделанным надгробьем,
изваянным из камня сиенита,
где столько брошено фиалок, столько лилий, —
покоится прекрасный Еврион,
александриец. Лет всей жизни — двадцать пять.
По линии отца — из македонской знати он,
из рода царедворцев вышла мать.
Он ученик философа Аристоклита,
риторику прошел он у Пароса. Египетским письмом
он занимался в Фивах. Арсинойский ном —
предмет его «Истории». Мы книгу сохранили.
Но лучшее, что было в нем, навек землей покрыто:
он Аполлона был живым подобьем.

1914

Перевод Евг. Смагиной

ВОТ ОН

В Антиохии безвестный эдесец пишет
и пишет неустанно. Восемьдесят три
песни написаны. Последняя готова

сегодня. Но в изнеможении поэт:
так много он исписал папируса пустого,
по-гречески с трудом подбирая к слову слово,
что больше к стихотворству ему охоты нет.

Одна лишь мысль в него вливает силы снова:
как слышал Лукиан во сне: «Вот Он, смотри!» —
так эти же слова он наяву услышит.

1909

Перевод С. Ошерова

СТРАХИ

Промолвил Миртий (один школяр сирийский в Александрии, в царствование Константа августа и августа Константина, отчасти язычник, христианин отчасти):
«Сколь укрепленный и размышлениями и наукой, не утрашусь я малодушно своих страстей. Я предам тело свое усладам, наслаждениям самым вожделенным, самым отчаянным эротическим желаньям, самым сладострастным порывам крови безо всякой боязни, ибо я знаю, — стоит захотеть мне, а захотеть-то я захочу, — что, укрепленный столь серьезно размышлениями и наукой, в урочный час вновь обрету в себе я былой воздержанности аскетичный дух».

1911

Перевод А. Величанского

МАНУИЛ КОМНИН

Владыка государь, царь Мануил Комнин
в один сентябрьский день, печальный и тоскливый,
почувствовал, что смерть его близка. Хотя болтали
ему придворные астрологи (за деньги),
что много лет он проживет еще на свете.
А он, пока ему астрологи гадали,
обычай древний воскресил благочестиво
и приказал скорей из келий монастырских
ему церковные доставить облаченья,
и надевает их — и рад и счастлив,
что у него теперь смиренный вид монаха.

Счастливы все, кто верует блаженно,
и, как владыка-государь, царь Мануил,
конец приемлют, облачась в смиренье веры.

1915

Перевод Ю. Мориц

В ЦЕРКВИ

Я церкви Греции люблю — их шестикрылья, звоны,
обрядовое серебро, светильники, иконы,
лампады, чаши, алтари, огни, амвоны.

И каждый раз, когда вхожу я в греческую церковь
с благоуханьями ее, сияньем, песнопеньем,
с многоголосьем литургий, священников явленьем —
само величье строгий ритм диктует их движениям,
их жесты свыше им даны, их облаченье свято,
лампад сияньем, жаром свеч убранство их объято, —
и в этот час объят мой дух величьем нашей Византии,
культурой моего народа, великого когда-то.

1912

Перевод Ю. Мориц

КРАЙНЕ РЕДКО

Я знаю старика. Он изможден и сгорблен,
утратами пронзен и жизнью изувечен,
проходит не спеша коротким переулком.
Однако, в дом войдя, чтоб тягостную старость
укрыть в своем углу, — он трудится в тиши
над тем, что у него от юности осталось.

И молодежь теперь в его стихи вчиталась.
Его виденья дивные живут в горящем взоре юных поколений
И чувственный, здоровый свежий мозг
и плоть упругую, со строгими чертами,
волнует мир его прекрасных откровений.

1913

Перевод Ю. Мориц

В МАГАЗИНЕ

Он завернул их бережно и тщательно
в зеленый драгоценный шелк. Внимательно

разглядывая розы из рубинов алых,
венцы жемчужных лилий, аметистовых фиалок,

он видит, как они прекрасны, не похожи
ни на один живой цветок. Попозже

он спрячет в кассу их — образчик своего труда,
и дерзновения, и мастерства. Заходят покупатели; тогда

он продает браслеты, перстни, ожерелья им — но те
творенья лучшие таятся в темноте.

1913

Перевод Евг. Смагиной

НАРИСОВАННОЕ

Я всей душой люблю свой труд, в терпенье мне не отказать.
Но этот день меня извел медлительностью сочиненья.
Он мне испортил настроенье. Все мрачнее освещенье,
все гаснет день. Все дует ветер и дождь струится за стеною.
Сильней гораздо я стремлюсь увидеть нечто, чем сказать.
Сейчас на этом полотне — красивый мальчик предо мною.
Устал он бегать и прилег, и сладко дремлет у ручья.
Он восхитителен, как бог, лицом прекрасен, телом тонок.
И день божественный какой избрал играющий ребенок,
и у ручья день усыпил великолепное дитя.
Так долго я гляжу в тот край и наслаждаюсь той весною!..
Душа, в искусстве отдыхай от верному ему служенья.

1915

Перевод Ю. Мориц

МОРЕ УТРОМ

Пожалуй, здесь недурно постоять.
Не прочь полюбоваться я пейзажем,
лазурной чистотой морского утра
и солнечными красками песка.

Не прочь я обмануться ненадолго,
поверить, будто поглощен природой
(лишь в первый миг я был ей поглощен),
а не видениями чувственной фантазии.

1915

Перевод С. Ильинской

ИОНИЧЕСКОЕ

Зачем разбили мы кумиры их,
зачем изгнали их из древних храмов? —
изгнание для них не стало смертью.
О ионийская земля, они тебя как прежде любят
и память о тебе хранят их души.
Когда восходит над тобой прозрачный августовский день,
пропитан воздух твой их жизненной силой,
порою образ молодой, бесплотный,
неясный образ поступью неслышной
легко проходит по твоим холмам.

1911

Перевод А. Величанского

У ВХОДА В КАФЕ

О чем-то рядом говорили, это нечто
мое вниманье привлекло к дверям кофейни.
И я увидел ослепительное тело, —
его, наверное, Любовь создать хотела,
свой горький опыт сделав мерой красоты,
вселяя радость, свет гармонии высокой,
волненье в стройные скульптурные черты
и тайный след своих ладоней оставляя
как посвященье — на челе и на устах.

1915

Перевод Ю. Мориц

ОДНАЖДЫ НОЧЬЮ

Была вульгарной эта комната и нищей,
над подозрительной таверной затаилась.
В окно виднелся грязный узкий переулок,
тоскливый куцый переулок. Где-то снизу
шумела пьяная компания рабочих,
играя в карты и пируя до рассвета.

И там на грубой, на такой простой кровати
я видел плоть любви, я видел губы,
пьяняще розовые губы сладострастья —
такие розово пьянящие, что даже в данную минуту,
когда пишу об этом столько лет спустя,
я вновь пьянею в одинокой пустоте.

1915

Перевод Ю. Мориц

ПРИХОДИ

Почаще приходи, я жду тебя,
бесценное волнение, приходи, я жду,
когда все тело обретает память,
когда былая страсть в крови бушует,
когда трепещут помнящие губы
и руки вновь живут прикосновеньем.

Почаще приходи, я жду в ночи,
когда трепещут помнящие губы.

1912

Перевод С. Ильинской

ВДАЛИ

Я эту память в слове удержать хочу...
Такую хрупкую... Она почти растаяла
вдали, за дымкою отроческих лет.

Как лепесток жасмина, матовая кожа...
Вечерний сумрак августа — был, вероятно, август...
Глаза я помню смутно, но как будто синие...
Да, синие, сапфирно-синие глаза.

1914

Перевод С. Ильинской

ОН КЛЯНЕТСЯ

Он каждый раз себе клянется начать совсем другую жизнь.
Но ведь как только ночь приходит, имея собственное мнение,
свои пути для примиренья, а также собственные клятвы, —
но ведь как только ночь приходит
со всем могуществом своим
и властью тела, что желает и требует свое, — он к той же
стремиться страсти роковой, теряя волю.

1915

Перевод Ю. Мориц

УШЕЛ

Оковы прочь. Я с головой отдался и ушел.
В мир наслаждений, полуподлинных,
полувоображаемых в уме,
ушел в горящую огнями ночь.
И крепких вин испил, которые
вкушают те, кто в наслаждении бесстрашен.

1913

Перевод С. Ильинской

ЛЮСТРА

В малютке комнате пустой, где лишь четыре голых стенки
всегда обтянуты ярко-зеленым полотном,
прекрасная пылает люстра, накаляясь,
и в каждом огоньке воспалено
страдающее сладострастье.

И в эту комнату-малютку, где так могуч
огонь зажженный, накал и вспыхиванье алых языков, —
обычный свет не проникает совершенно.
Не для трусливых, робких тел раскалено
такое пламя сладострастья.

1914

Перевод Ю. Мориц

С ДЕВЯТИ

За полночь на дворе. Быстро минуло время,
да, с девяти, как засветил я лампу,
сел вот на этом месте и сижу, не читая,
ни слова не говоря. Не очень разговоришься,
когда ты один в одиноком дому.

Былого тела моего виденье,
да, с девяти, как засветил я лампу,
явилось мне, нашло меня, напомнив мне
благоуханье замкнутых покоев
и наслаждения любви, какой бесстрашной любви!
Явило взору моему оно
улицы, которые теперь неузнаваемы,
места наших сборищ, смолкшие, опустевшие,
театры и кофейни, которых больше нет.

Былого тела моего виденье
явилось и печали привело;
семейный траур, горечь разлученья,
страдания родных, страдания
умерших близких, столь неоцененных.

За полночь на дворе. Как часы пролетели.
За полночь на дворе. Как пролетели годы.

1918

Перевод А. Величанского

ПОНИМАНИЕ

Годы юные, жизнь в сладострастном угаре:
с опозданием задним числом понимаю.

Угрызения были, но все оставалось по-старому...

Я не чувствовал главного, в этом несчастье.

Праздность праздностью, но во мне
зрели образы будущих стихотворений,
мир искусства уже обретал очертанья.

Потому и недолгими были мои угрызения!
Да, боролся, старался себя пересилить,
но стараний хватило не больше, чем на две недели.

1918

Перевод Евг. Солоновича

ПЕРЕД СТАТУЕЙ ЭНДИМИОНА

На четверке белых мулов, запряженных в колесницу,
из Милета к Латмосу спешу я на заре,
золотистый луч дрожит на сбруйном серебре:
в нетерпенье подгоняю я возницу, —
вот и храм Эндимиона на горе!
О прекраснейший, я счастлив в полной мере!
В долгом плаванье на пурпурной триере
я мечтал огонь возжечь на алтаре.
Слуг покорных провожаю вереницу —
вновь жасминами усыпан путь к пещере.

1916

Перевод Р. Дубровкина

ПОСОЛЬСТВО АЛЕКСАНДРИИ

Веками не видели в Дельфах богаче даров и щедрей,
чем эти дары Птолемеев, двух братьев, двух властных царей,
соперников с колыбели. И все ж призадумались в храме:
в глубоком и тяжком сомненье стояли жрецы над дарами.
Какое избрать пророчество, не ведали мудрецы,
кого предпочесть из братьев, решить не могли жрецы.
Однако, ни словом, ни жестом сомнений своих не выдав,
всю ночь провели они в споре о царском доме Лагидов.

Назавтра послы вернулись. Простились. И в тот же час
уплыли в Александрию. Жрецов поразил отказ
узнать, что предрек оракул. И как поверить в такое? —
жрецы были рады сокровищам, но не находили покоя.
Что за ночь могло измениться? — должны они знать наконец!
Но скрыли послы, что из Рима известье принес гонец.
Отныне вещал оракул устами латинской знати —
все споры дома Лагидов решались в римском сенате.

1918

Перевод Р. Дубровкина

АРИСТОБУЛ

Рыдают слуги, безутешен царь,
царь Ирод обливается слезами,
столица плачет над Аристубулом:
с друзьями он играл в воде — о боги! — и утонул.

А завтра разнесутся повсюду злые вести, долетят
до горных стран, до областей сирийских,
и многие из греков там заплачут,
наденут траур скульпторы, поэты:
так далеко прославила молва лепную красоту Аристубула,
но даже в самых смелых сновиденьях
им отрок столь прекрасный не являлся.
И разве в Антиохии найдется хотя б одно изображение бога
прекрасней юного израилита?

Рыдает безутешно Александра, исконная царица иудеев,
рыдает, убивается по сыну,
но стоит только ей одной остаться, как яростью сменяются рыдания.
Она кричит, божится, проклиная.
Как провели ее, как насмеялись!
Пришла погибель дому Хасмонеев,
добился своего кровавый деспот,
чудовище, душитель, кровопийца,
свой давний план осуществил убийца!
И даже Мариамна ни о чем
не догадалась — все свершилось в тайне.
Нет, ничего не знала Мариамна,
иначе бы не допустила смерти
возлюбленного брата: все ж царица
и не совсем еще она бессильна.
А как, должно быть, торжествуют нынче,
злорадствуют паршивые ехидны:

и царская сестрица Саломея, и мать ее завистливая Кипра.
Смеются над несчастьем Александры,
над тем, что лжи любой она поверит,
что никогда не выйти ей к народу,
не закричать ей о сыновней крови,
не рассказать убийственную правду.

1918

Перевод Р. Дубровкина

ЦЕЗАРИОН

Отчасти, чтоб в эпохе той найти какой-то штрих,
отчасти для времяпрепровожденья
вчерашней ночью я открыл одну из книг
о знаменитых Птолемах — что за чтение:
хвалы и лести в изобилье
все удостоились равно. Всяк знаменит,
славен, могуч и милостив на вид;
в своих деяньях всяк наимудрейший.
А что касается до женщин из их рода, то они —
все Береники, Клеопатры, какую не возьми.

Когда же нужный штрих в эпохе удалось мне обнаружить,
я был готов оставить книгу, не останови
меня заметка небольшая о царе Цезарионе —
она вдруг привлекла мое вниманье...

И вот вошел ты во всем неизъяснимом
очаровании. В истории немного
осталось по тебе понятных строк,
но тем свободней я создал тебя в своем воображенье,
сотворил прекрасным, чувствующим глубоко;
мое искусство наделило лик твой
влекушей совершенною красой.
Я живо так вообразил тебя
вчерашней ночью, что когда погасла
лампа моя — намеренно дал я догореть ей, —
вообразил я дерзко, как тыходишь в мою келью,
и вот мне мнится, что ты стоишь передо мною, как стоял ты
перед Александрией, в прах поверженной,
бледный и изнемогший, но совершенный даже в скорби,
все еще надеясь, вдруг да пощадят
подлые, те, что нашептывали: «Цезарей слишком много».

1918

Перевод А. Величанского

СРОК НЕРОНА

Дельфийское пророчество услышав,
нисколько не встревожился Нерон:
«Семидесяти трех годов страшись...»
Немало времени, чтоб жизнью насладиться.
Ему лишь тридцать. Срок немалый бог
отвел Нерону, чтобы предупредить,
предотвратить далекие угрозы.

Сейчас он в Рим вернется, утомленный
прекрасным путешествием своим
и наслаждениями, что вкушал он
в гимнасиях, театрах и садах...
О, вечера ахейских городов!..
О, сладострастье обнаженных тел...

Так думает Нерон. В Испании же войско
в глубокой тайне собирает Гальба,
старик семидесяти трех годов.

1918

Перевод С. Ильинской

В ГАВАНИ

Двадцативосьмилетний Эмий приплыл недавно на корабле попутном в сирийскую эту гавань, чтобы учиться здесь торговать благовоньями. Но в пути он заболел и, едва успев на берег сойти, умер. Прямо в гавани этой, в могиле бедной похоронили его. Когда близился час последний, что-то шептал он про «дом» и «родителей-стариков». Но неизвестно было, чей он и кто таков, где его дом в великом греческом мире. Может, оно и к лучшему. Пусть лежит в этой могиле безвестной в порту, у моря, пусть старики надеются, что он жив.

1918

Перевод Евг. Смагиной

ОДИН ИЗ ИХ БОГОВ

Когда один из них появлялся под вечер
на рыночной площади Селевкии
под видом статного, безусловно красивого юноши,
с блеском счастливого бессмертия во взгляде,
расточая ароматы иссиня-черных волос,
прохожие замирали в удивлении
и спрашивали друг друга, кто он,
сирийский грек или чужестранец.
И лишь немногие, приглядевшись, понимали
и уступали дорогу.
А он исчезал за колоннадой,
в предвечерней тени, невидимый за желтыми огнями,
углубляясь в кварталы, что живут только ночью
среди хмельного разгула, распутства и оргий,
а прохожие все смотрели, недоумевая,
кто из Них явился им сегодня
и ради каких запретных наслаждений
спустился он на улицы Селевкии
из Высочайших Благословенных чертогов.

1917

Перевод Р. Дубровкина

МОГИЛА ЛАНИЯ

Ланий, которого, Марк, ты любил, вовсе не здесь,
в могиле, к которой ты ходишь и часами льешь слезы.
Ланий, которого ты любил, — дома, рядом с тобой,
когда, запершись, ты глаз не сводишь с его портрета,
он все сохранил, что стоило сохранить,
он все сохранил, что было любимо тобой.

Помнишь ли, Марк, как ты пришел из дворца, от наместника,
с живописцем, прославленным киренейцем, и тот,
увидев твоего друга, тотчас задумал
уловку искусную и старался вас убедить,
что на картине твой друг должен предстать Гиацинтом
(эдак картина имела бы больше шансов прославиться).

Однако твой Ланий свою красоту в наем не сдавал
и, наотрез отказавшись, потребовал изобразить на картине
не Гиацинта и не кого бы то ни было,
а Лания, рожденного Раметихом, александрийца.

1918

Перевод С. Ильинской

МОГИЛА ИАСИЯ

Прохожий, здесь покоюсь я — Иасий. Красотой
я славился на весь великий град.

Мной восхищались мудрецы, любил народ простой
меня бесхитростно. Любви всеобщей рад,

я был Гермес, Нарцисс. И мир меня сгубил,
разврат убил. Александриец, помяни без осужденья
меня. Ты знаешь нашу жизнь — и жар в крови, и пыл
страстей, и гибельную силу наслажденья.

1917

Перевод Евг. Смагиной

В ЦАРСТВЕ ОСРОЕНЕ

Под вечер принесли нам из таверны
Ремония, израненного в драке.
Бесчувственный лежал он на постели
перед окном, и свет луны неверный
блуждал на юном и прекрасном теле.
Кто мы — армяне, ассирийцы, греки? —
не сразу догадаешься по виду.
Таков и наш Ремоний, но сегодня
его черты в неверном лунном свете
вернули нас к платонову Хармиду.

1917

Перевод Р. Дубровкина

МОГИЛА ИГНАТИЯ

Не Клеон здесь покоится, весьма известный
в Александрии (где смутить непросто)
великолепными домами и садами,
колясками и лошадьми,
брильянтами и шелком одеяний.
Отнюдь не он, не Клеон здесь почил,
и да сотрутся в памяти те двадцать восемь лет.
Игнатий я, прилежный чтец, опомнившийся поздно,
и все же десять месяцев счастливых
в покое прожил я, Христом хранимый.

1917

Перевод С. Ильинской

В МЕСЯЦЕ АТИРЕ

На древнем камне надпись пытаюсь разобрать.
Прочел ГОСП(ОД)НЯ ВОЛЯ. Читаю имя ЛЕВКИ(Й)
и В МЕ(СЯ)ЦЕ АТИРЕ У(С)НУЛ ПОСЛ(ЕДН)ИМ СНОМ.
ЛЕТ ОТ Р(ОЖ)ДЕНЬЯ вижу и XXVII, и значит,
он, этот самый Левкий, почил во цвете лет.
Больших усилий стоит прочесть АЛЕКСА(НДР)ИЕЦ.
Три следующих строчки изрядно пострадали,
и все же разбираю Л(Ь)ЕМ СЛ(Е)ЗЫ ... СКОРБЬ Д(Р)УЗЕЙ
и ниже снова СЛЕЗЫ и В ПАМЯ(Т)И ПРЕ(БУ)ДЕТ.
Знать, все его любили, души не чая в нем.
Он в месяце атире уснул последним сном.

1917

Перевод Евг. Солоновича

ОБ АММОНЕ, УМЕРШЕМ В ВОЗРАСТЕ
29 ЛЕТ В 610 ГОДУ

Сложи лишь несколько строчек, Рафаил, —
в память Аммона, нашего поэта,
изящно-точных. Ведь тебе по силам это:
ты напишешь то, что подобает написать
поэту об Аммоне, нашем друге.

Ты скажешь про его стихи, про его поэмы,
но скажешь и о том, что так любили все мы:
о красоте его, о красоте изящества.

Твой греческий язык всегда красив и благозвучен,
но нам сейчас, нам нужно все твое искусство,
чтоб нашу любовь и скорбь чужой язык вместил.

Ты должен написать об Аммоне, Рафаил,
чтобы в каждой строчке было нечто от нашей жизни,
чтобы каждый оборот и самый их ритм гласил,
что об александрийце их писал александриец.

1917

Перевод С. Ошерова

ЭМИЛИАН МОНАИ, АЛЕКСАНДРИЕЦ
(628—655 гг.)

Лицом бесстрастным, поведением, речью
себе создам я крепкую броню.
Пусть люди злы — я выйду им навстречу,
и мужество, и гордость сохраню.

Задумают обиду мне нанести —
а подступиться-то и невозможно.
Нет слабостей, нет уязвимых мест,
притворство укрывает их надежно. —

Так, похваляясь, написал Эмилиан Монаи.
Кто знает, выковал ли он свою броню?
Во всяком случае, носил ее недолго.
В двадцать семь лет он умер на Сицилии.

1918

Перевод Евг. Смагиной

КОГДА ВОСПЛАМЕНЯЮТСЯ

Пытайся их удержать, поэт,
хоть тень, хоть отблеск
видений своего эротизма.
Вложи их потаенно в стихи.
Пытайся их удержать, поэт,
когда воспламеняются вдохновеньем,
во мраке ночном или в ослепительный полдень.

1916

Перевод С. Ильинской

НАСЛАЖДЕНИЕ

Отрада и елей мне память тех часов,
когда я наслаждение вкусил, во всем желанное.
Отрада и елей мне мысль, что я отверг
любое наслаждение любви рутинной.

1917

Перевод С. Ильинской

ТАК ДОЛГО СОЗЕРЦАЛ Я КРАСОТУ...

Так долго созерцал я красоту,
что образы ее всегда передо мною.

Тел очертанья. Губы. Плоть богов.
И кудри, словно у античных статуй —
они прекрасны даже в беспорядке,
и пряди падают на белое чело.
И лица — облики любви, мои дары
поэзии... дары ночных свиданий тайных,
ночей бессонных юности моей...

1917

Перевод Евг. Смагиной

НА УЛИЦЕ

Приятное его лицо немного бледно,
и карие глаза утомлены;
лет двадцати пяти, а выглядит на двадцать;
в одежде что-то аристократичное —
то ли цвет галстука, то ли покрой манишки,
слоняется по улице без цели, все еще
как будто под гипнозом той любви запретной,
любви весьма запретной, только что испытанной.

1916

Перевод С. Ильинской

ВИТРИНА ТАБАЧНОЙ ЛАВКИ

Перед табачной лавкой, у витрины освещенной
они стояли в уличной толпе.
Случайно встретился со взглядом взгляд
и страсть запретную, томленье плоти
безмолвно высказал, смущенно, боязливо.
Нетерпеливый шаг по тротуару;
сошлись; улыбка легкая, кивок.

И вот они — в закрытом экипаже...
Волнующее соприкосновенье,
пожатье рук, соединенье уст.

1917

Перевод Евг. Смагиной

ПРОХОДИТ

Несмелые мечты, виденья отроческих снов
сбываются, зовут. И он спешит на зов,
и грезит наяву, и бродит ночью лунной
(как мы, поэты). Кровью жаркой, юной
он сладострастье пьет. Не в силах побороть
запретной неги, молодая плоть
опьянена.

И паренек простой
вдруг привлекает взгляд наш редкой красотой,
на миг восходит в мир Поэзии златой —
прекрасное создание с кровью жаркой, молодой.

1917

Перевод Евг. Смагиной

ВЕЧЕРОМ

И так бы это скоро кончилось. Я мог понять по опыту. Но слишком быстро пришла Судьба, чтобы прервать наш срок. Недолго жизнь была для нас прекрасна. Но ароматов ни на миг не иссякал поток, и чудом было ложе, принимавшее нас, и наслаждение, соединившее нас.

Один лишь отзвук этих дней наслажденья, один лишь отзвук вдруг ко мне донесся, — отблеск огня, который нас обоих жег: я в руки взял письмо — один листок — и все читал его, пока хватало света.

Потом, тоскуя, вышел на балкон, чтоб мысль отвлечь, увидев сверху малую часть города, который я люблю, и суету на улицах и магазины.

1917

Перевод С. Ошерова

СЕРЫЕ

При виде бледно-серого опала
я вспомнил серые прекрасные глаза,
в которые глядел когда-то...

То было двадцать лет назад
и продолжалось только месяц.
Потом уехал он — насколько помню, в Смирну,
на заработки; больше мы не виделись.

Должно быть, умер он. А если жив,
давно поблекли серые глаза,
лицо прекрасное увяло.
Но ты храни его таким, как прежде, память.
И той любви хотя бы тень, хоть отголосок
мне в этот вечер, память, возврати.

1917

Перевод Евг. Смагиной

ПЕРЕД ДОМОМ

Гуляя на окраине вчера,
я незаметно оказался перед домом,
где не однажды в юности бывал,
где упоительную власть Эрота
узнала плоть моя.

И стоило вчера
мне улицу старинную увидеть,
тотчас любовь волшебным светом озарила
лабазы, оба тротуара, стены,
балконы, окна, положив конец
всему, что может выглядеть уродством.

И я стоял как вкопанный, смотрел на двери,
стоял, не веря, медлил перед домом,
охваченный мучительно знакомым
неутоленным чувственным волнением.

1918

Перевод Евг. Солоновича

СОСЕДНИЙ СТОЛ

Ему должно быть года двадцать два, не больше.
И все же я уверен, что примерно столько лет назад
я этим самым телом наслаждался.

Не воспаленный эротизм во мне заговорил.
Пришел я в казино совсем недавно
и даже не успел порядком выпить.
Я этим самым телом наслаждался.

Не помню, где, — но это ничего не значит.

Вот он садится за соседний стол,
я знаю каждое его движение — под одеждой
нагое тело, что любил я, вижу вновь.

1918

Перевод С. Ильинской

ВСПОМНИ, ТЕЛО

Вспомни, тело, не о том, как тебя любили,
и не о постелях, где тебя ласкали.
Вспомни те желанья, что во взгляде ясном,
обращенном на тебя, светились,
в голосе дрожали — но не воплотились
по какой-нибудь случайности досадной.
Все прошло, и нет особой разницы
между сбившейся любовью и желаньями
теми, — как они во взгляде
пламенели, вспомни; как дрожал
голос, для тебя звучащий, вспомни, тело.

1918

Перевод Евг. Смагиной

ДНИ 1903 ГОДА

Я их больше не нашел — слишком поздно спохватился! —
эти очи, бледное лицо
в сумраке ночного перекрестка...

Я их больше не нашел, так нелепо отказавшись
от непредсказуемого счастья.
Мне они не раз еще пригрезятся,
эти очи, бледное лицо,
эти губы — я их больше не нашел.

1917

Перевод Евг. Солоновича

ПОСЛЕПОЛУДЕННОЕ СОЛНЦЕ

Как хорошо я знаю эту комнату.
Сейчас она сдается под контору.
И эта и соседняя. Весь дом
во власти адвокатов и торговых фирм.

Ах, эта комната, как мне она знакома!

Вот здесь, у двери, был тогда диван,
а на полу лежал ковер турецкий.
Две вазы желтые стояли тут, на полке.
Направо, нет, напротив — шкаф зеркальный.
Посередине — стол, он здесь писал, и три
удобные соломенные кресла.
А здесь, возле окна, была кровать,
где столько раз любили мы друг друга.

Бог знает, где теперь вся эта мебель!

Возле окна была кровать. После полудня солнце
ее до середины освещало.

После полудня, кажется, в четыре,
расстались мы лишь на одну неделю.
Увы, она на вечность затянулась.

1919

Перевод С. Ильинской

ЧТОБЫ ВОЙТИ НАВЕКИ

Час ночи. А быть может, половина
второго.

В дальнем уголке трактира,
за деревянной загородкой.
Все разошлись, остались мы одни.
Чадила керосиновая лампа.
Заснул на стуле у дверей слуга трактирный.

Никто бы не увидел. Впрочем, все равно:
уже пылали мы такую страстью,
что вовсе позабыли осторожность.

Одежда распахнулась — легкая одежда:
был летний жар, божественный июль.

Виденье сладостное плоти
из-под распахнутой одежды;
божественного тела нагота;
пришел он — на исходе двадцати шести годов —
чтобы войти навеки в эти строки.

1919

Перевод Евг. Смагиной

ИУДЕЙ (50 ГОД)

Художник и поэт, бегун и дискобол,
красивый, как Эндимион, Ианфий, сын Антония,
был из семьи, где чтит синагогу.

Он часто говорил: «Благословенно время,
когда оставив поиски прекрасного
и вместе с ними строгий эллинизм
с его неудержимым поклоненьем
молочно-белым рукотворным формам,
я становлюсь таким, каким всегда
мечтал остаться — сыном иудеев,
святых и мудрых иудеев верным сыном».

Звучала страстно речь его: «Навек
остаться верным сыном иудеев».

Но это были только лишь слова —
Искусству и Неодолимой Неге
он поклонялся, сын Александрии.

1919

Перевод Евг. Смагиной

ИМЕН

«...Еще дороже наслажденье,
когда оно болезненно и извращенно.
Есть редкие натуры — им растленье и болезнь
дают такой любовный жар и силу чувства,
каких не ведает здоровье...»

Отрывок из письма, что Имен написал,
патриций юный, широко известный
своим беспутством в Сиракузах
в беспутную эпоху Михаила Третьего.

1919

Перевод Евг. Смагиной

НА КОРАБЛЕ

Бесспорно, сходство есть. Похож портрет —
на маленьком листке рисунок карандашный.

Набросок быстрый, сделанный на палубе
в послеполуденный волшебный час.
Мы проплывали Ионическое море.

Похоже. Но по-моему, он был красивей.
Он красоту любил безмерной,
почти болезненной любовью,
и свет ее преображал лицо.
Он был красивей — так мне кажется теперь,
когда душа зовет его сквозь Время.

Сквозь Время. Это было так давно —
рисунок, палуба и час послеполуденный.

1919

Перевод Р. Дубровкина

ДЕМЕТРИЙ СОТЕР (162—150 до Р. Х.)

Во всех своих надеждах он обманут!

Мечтал он совершить великие деянья
и положить конец тому позору,
в который родину его повергло
сражение при Магнесии. Пусть Сирия воспрянет
богатым и могучим государством, пусть воскреснут
флот, войско, крепости — ее твердыни.

Как горевал он, как страдал он в Риме,
когда улавливал в речах друзей,
блестящих юношей из высшей знати,
весьма воспитанных и благородных,
почтительных к нему, царя Селевка сыну,
когда улавливал в речах друзей
едва скрываемое разочарование
в эллинском мире и его династиях, которые
давно уже себя изжили и не могут
вершить судьбой народов, государств.
Он удалялся прочь, негодовал и клялся,
что эти речи далеки от истины,
ведь есть же в нем решимость, сила воли
бороться, добиваться, побеждать.

Вот только бы до Сирии добраться,
вот только б из Италии бежать,
а там он уж наверное сумеет
всю силу воли, весь порыв души
отдать отчизне и воспламенить ее.

Ах, только б удалось до Сирии добраться!
Он мальчиком ее покинул и теперь
припоминал лишь смутно, но в воображении
к ней устремлялся неизменно, как к святыне,
к которой приближаешься, боготворя,—
далекое прекрасное виденье
эллинских гаваней и городов.

И что ж теперь?

Отчаяние, боль.

Увы, друзья из Рима были правы.
Нет сил, способных удержать династии,
рожденные походом македонским.

И все же: он боролся до последнего,
он сделал все, что только было можно.
И в черной горечи своей теперь
одну лишь мысль он с гордостью лелеет,
что в поражении, его постигшем,
он мужества нисколько не утратил.

Все прочее — тщета, мечты пустые. Сирия
на родину его почти уж не похожа —
в руках у Гераклида с Валом.

1919

Перевод С. Ильинской

ЕСЛИ ОН СКОНЧАЛСЯ

«**К**уда пропал, куда девался мудрец?
 После того как множество его чудес
 распространили среди всех племен
 молву и славу о его учении,
 он скрылся, так что достоверно никто
 не знает, что с ним случилось
 (ведь и могилы мудрого не видели).
 Передают, что кончил дни в Эфесе он.
 Но у Дамида это не написано,
 ибо о смерти Аполлония не написал Дамид ни слова.
 Был слух, что он истаял в воздухе на Линде.
 А может, вправду говорили в народе,
 будто он был на Крите вознесен,
 в древнем святилище Диктинны.
 Одно осталось нам: природе вопреки
 он неким чудом воплотится снова
 в тианце молодом, ученике философа...
 Наверно, срок не вышел ему вернуться,
 опять открыто объявиться миру;
 или, преображенный, он среди нас
 скитается неузнанный. — Но вновь таким, как был,
 он явится, чтобы учить нас истине,
 поднять из праха нашим богам служенье
 и эллинский обряд во всей красе и славе».

Так предавался мечтам в убогом домишке,
 прочтя составленную Филостратом
 «Жизнь Аполлония Тианского»
 один язычник — из весьма немногих
 оставшихся тогда; впрочем, вполне ничтожный,
 трусливый человек, он притворялся
 христианином и ходил исправно в церковь.
 То было время, когда царствовал
 старец Юстин, великий благочестьем,
 и город набожный Александрия
 тогда не жаловал язычников.

1920

Перевод С. Ошерова

ЮНОШИ СИДОНА (400 ГОД)

Актер, приглашенный для увеселений,
прочел под конец несколько отменных эпиграмм.

Сквозь колоннаду портика открывался вид
на небольшой сад,
и тонкий аромат цветов сливался с благовоньями
шедро надушенных сидонских юношей.

Актер читал Мелеагра, Кринагора, Риана,
но когда он дошел до знаменитой эпитафии
«Здесь Эсхилл погребен, сын достойного Евфориона»
(нажимая, быть может сверх меры, на последние строки:
«Счастливым меч обнажить в битве при Марафоне»),
юноша, пылкий излишне и влюбленный в словесность,
вскочил и воскликнул:

«Нет, не нравится мне четверостишие это!
Разве подобная слабость достойна поэта?
Поэт, я тебя призываю трудиться еще неустанней,
дабы в часы испытаний
и на закате возвышенно прожитых дней
помнить о Славе Поэта, и только о ней,
не отмечая, как сор, величайших трагедий, —
всех Агамемнонов и Прометеев, Кассандру, Ореста
и Семерых против Фив, — не безумье ли вместо
подлинных этих свершений гордиться лишь тем,
что среди тысяч неведомых ратников шел ты к победе
в давней войне против Датиса и Артаферна!»

1920

Перевод Р. Дубровкина

ЖДАТЬ, ЧТО ПРОЯВЯТСЯ

Свеча. Разве этого мало? Не надо другого огня.
Холодный мерцающий свет теплом разольется в крови,
как только появятся Тени, проявятся Тени Любви.
Свеча. Разве этого мало, чтоб лишнего света сегодня
в каморке вечерней не жечь? Довериться грезам, миражам
и слушать бессвязную речь предчувствий, намеков, видений,
витая над будничным миром при слабо мерцающем свете,
и ждать, что проявятся Тени, проявятся тени Любви.

1920

Перевод Евг. Солоновича

ДАРИЙ

Поэт Ферназ в своей эпической поэме к ответственному приступает месту: поведать предстоит, как Дарий, сын Гистаспа, сел в Персии на царство (от него наш славный Митридат Евпатор происходит, понтийский царь). Тут главное — понять, какие чувства Дарием владели. Гордыня? Упоенье? Может статься, что именно они, а впрочем — нет: скорее Дарий сознавал тщету величия. Итак, в раздумье погружен поэт.

И вдруг слуга вбегает, отрывая поэта от работы важной вестью. Война. Мы перешли большими силами границу, сдержав первоначальный натиск римлян.

Ферназ ошеломлен. Какая неприятность! Прославленному нашему царю теперь-то уж не до поэм — куда там! Иначе он бы не был Митридатом. Какие там стихи — идет война!

Ферназ в отчаянье. Какой удар! И именно теперь, когда бы он известность мог «Дарием» своим снискать и навсегда завистникам ничтожным рот заткнуть. Придется ждать, опять придется ждать.

А сколько ждать? Когда бы только это! И сколько может продержаться Амис? Еще вопрос, как этот город укреплен. О, римляне опасные враги! Достаточно ли мы, каппадокийцы, сильны, чтобы не уступить? Способны ли

мы римским легионам дать отпор?
О наши боги, помогите нам!

Но огорченье, но глубокая тревога
остановить не властны мысль поэта.
Гордыня — вот что Дарием владело.
И упоенье. Упоенье и гордыня.

1920

Перевод Евг. Солоновича

АННА КОМНИНА

«Алексиаде», где отчая слава жива,
Анной Комниной предпосланы слезы вдовства.

В ней перевернуто все. «И потоками слез, —
как повествует она, — истекают
очи мои... Треволнения» жизни ее
«страшно представить». Печаль обжигает гречанку
«до глубины, до костей, разрывает безжалостно душу».

Но, по всему, лишь одно приводило в унынье
властолюбивую, гордую царскую дочь,
только одно безысходное (тайное) горе
знала она, по одной убивалась причине —
той, что при всей своей ловкости отчего царства
не получила — ведь было, казалось, в руках.
Было, да сплыло по милости наглого брата.

1920

Перевод Евг. Солоновича

ВИЗАНТИЙСКИЙ ВЕЛЬМОЖА В ИЗГНАНИИ,
СОЧИНЯЮЩИЙ СТИХИ

Пусть ветреники ветреником числят.
 В вещах серьезных никогда усердие
 не изменяло мне. И лучше моего
 никто Священного Писания не знает,
 Житий святых, Соборных положений.
 Когда малейшее сомненье возникало
 в вопросах толкования, Вотаниат и тот
 ко мне за разъяснением обращался.
 Но здесь, в изгнании (пусть радуется злобная
 Ирина Дука), чтобы не скучать,
 в бездействии не нахожу зазорным
 я сочинять стихи по шесть и восемь строф
 для развлечения, обращаться к мифам
 про Диониса или про Гермеса,
 про славных сыновей Пелопоннеса,
 слагать безукоризненные ямбы,
 каких — да будет мне позволено заметить —
 никто в Константинополе не сложит.
 Быть может, этим и навлек я поношенья.

1921

Перевод Евг. Солоновича

НАЧАЛО

Вкусили от запретного плода,
Опустошенные, встают. Не смотрят друг на друга.
Поспешно одеваются. Молчат.
Выходят крадучись — и не вдвоем, а порознь.
На улице тревожно озираются:
бояться, как бы чем себя не выдать,
не показать, что было между ними.

Но завтра, послезавтра, через годы
нахлынет главное — и смелости придаст
твоим стихам, берущим здесь начало.

1921

Перевод Евг. Солоновича

ЛЮБИМЕЦ АЛЕКСАНДРА ВАЛА

Сломалось колесо. Любой другой бы — в слезы:
примчаться первый мог! Но что мне эта слава,
когда чуть вечер, ждут меня вино и розы?
Вся Антиохия моя держава.
Мне, юному из юных, ее завоевало
нежное чувство Александра Вала.
Что нынче победил другой, лъстецы оспорят, их у нас немало
(будь я нахалом, мне бы ничего не стоило добиться,
чтоб первой провозглашена была моя хромая колесница).

1921

Перевод Евг. Солоновича

ПЕЧАЛЬ ЯСОНА, СЫНА КЛЕАНДРА,
ПОЭТА В КОММАГЕНЕ (595 ГОД)

Старею телом, стать моя стареет —
болит, не отпускает эта рана.
Мне изменило мужество, и я ищу спасенья
в тебе одной, Поэзия.
Ты знаешь толк в лекарствах, применяя
искусство обезболивания словом.

Болит, не отпускает эта рана.
Дай мне лекарства твоего, Поэзия,
хоть ненадолго боль искусством заглуши.

1921

Перевод Евг. Солоновича

ДЕМАРАТ

Характер Демарата — эту тему им предложил Порфирий, молодой софист, развить в беседе (позже он намеревался раскрыть ее по правилам риторики).

«У Дария сначала, а потом у Ксеркса состоял он при дворе; теперь же с Ксерксом и его войсками восторжествует наконец-то Демарат.

Великую несправедливость совершили над ним, сыном Аристона. Враги жрецов оракула коварно подкупили. И мало им того, что отобрали трон,— даже тогда, когда смиренно решил он жить как частное лицо, даже тогда перед народом оскорбили, на празднике унизили публично.

Теперь у Ксеркса служит он усердно. И с армией великой персов вскоре прибудет в Спарту и вернет свой трон и уж тогда — как царь — немедленно прогонит, раздавит унижением, растопчет того коварного Леотихида.

И дни бегут в заботах и трудах, в наказах персам, как поход готовить, как Грецию им лучше покорить.

Великие труды, нелегкие раздумья, и поэтому невесело бегут дни Демарата; великие труды, нелегкие раздумья, и поэтому

нет ни минуты радости ему;
не радость же он чувствует в душе
(не радость, нет, готов поклясться он,
чему тут радоваться, рушатся надежды),
когда становится яснее ясного,
что победителями выйдут греки».

1921

Перевод С. Ильинской

Я В ИСКУССТВО ПЕРЕНЕС...

Снова чувства наяву. Чаянья, переживанья
я в искусство перенес — череду размытых ликов,
полузримые черты, притупившуюся память
о несбывшейся любви. Я доверился искусству,
ведь оно создать умеет зримый образ красоты,
служит к украшенью жизни, делает ее полнее,
сочетает впечатленья, сочетает дни.

1921

Перевод Евг. Солоновича

ИЗ ШКОЛЫ ЗНАМЕНИТОГО ФИЛОСОФА

Учеником Аммония Саккаса был два года он,
но и Саккас, и философия ему приелись.

Потом политикой увлекся.
И ее забросил. Эпарх — глупец,
приспешники — болваны и чинуши,
двух слов по-гречески связать не могут.

Что, если посвятить себя религии,
принять крещение и стать христианином?
Но этот путь он сразу же отверг.
Родители его враждебны христианству,
его поступок вызвал бы их гнев,
и что всего важнее — их подарки
довольно щедрые тотчас бы прекратились.

Но что-то надо делать. И завсегдааем
притонов Александрии ужасных,
домов разврата тайного он стал.

Судьба ему на сей раз улыбнулась:
наружностью приятной одаренный,
вкушал он с радостью прекрасный божий дар.

Еще лет десять, может быть, и больше
он сможет красотой своей гордиться.
Потом опять к Саккасу он пойдет,
а если между тем старик уже умрет,
другой философ иль софист найдется,
чего-чего, а их всегда хватает.

А может быть, вернется он к политике,
достойным образом традиции семьи
решившись продолжать и долг исполнить свой
перед отчизной — мало ли на свете громких слов.

1921

Перевод С. Ильинской

МАСТЕР КРАТЕРОВ

На том кратере чистого литого серебра
для дома Гераклидов изысканный узор
цветов, ветвей, ручьев задумал и отлил я.
А посредине юноша — пленительный, нагой —
выходит из ручья, в воде одной ногой
еще стоит. Молил я: о память, будь добра,
дай возродить черты, любимые когда-то,
верни через года, хоть знаю — срок не мал.
Уж четверть века минуло со дня того, когда
он в битве при Магнесии, в бесславной битве пал.

1921

Перевод Евг. Смагиной

СРАЖАВШИЕСЯ ЗА АХЕЙСКИЙ СОЮЗ

Отважно вы сражались и со славой пали,
не устранившись тех, кто всюду побеждал.
Вас не в чем упрекнуть, и если есть вина,
Дией и Критолай одни виновны.
Когда же греки родиной гордиться станут,
«Таких она рождает», — будут говорить
о вас. И в этом вам достойная хвала.

Написано ахейцем в Александрии
в седьмой год царствия Латира Птолемея.

1922

Перевод С. Ильинской

СЛОВО К АНТИОХУ ЕПИФАНУ

Царя утешить рад антиохиец юный:
«Дозволь мне молвить слово, рожденное надеждой,
что македонцы снова на битву поднялись,
что войско их на римлян обрушиться готово.
И в случае победы от всех твоих подарков —
дворца, садов, конюшен, кораллового Пана —
готов я отказаться и от всего другого,
чем я тебе обязан, — пусть только победят».

И Антиох, быть может, растроган и, однако,
молчит: его тревожит пример отца и брата
и подозренье гложет — а вдруг о разговоре
пронюхают шпионы? Как ни печально, вскоре
дошли из Пидны слухи о роковой развязке.

1922

Перевод Евг. Солоновича

В СТАРИННОЙ КНИГЕ

В старинной книге — ей лет сто, пожалуй —
между страницами случайно я нашел
листок забытый, акварель без подписи.
Художник явно очень одаренный.
Название гласит: «Пришествие Любви».

А лучше было бы: «— любви необычайной».

Ибо легко угадывался замысел
художника, и говорил портрет:
не для любви нормальной и здоровой,
не для дозволенного и законного
рожден тот юноша на акварели —
с такими темно-карими глазами,
такою тонкой красотой лица,
таким двусмысленным очарованьем;
рисунок совершенный уст его
сулит блаженство милой плоти,
а тело создано для ласк, которые приводят
в негодование моралистов наших дней.

1922

Перевод Евг. Смагиной

В ОТЧАЯНИИ

Потерян навсегда. Ищи теперь
тот облик, те уста; забвенье пей
в объятиях другого — и вновь, и снова,
обманутый мечтой, на миг поверь,
представь, что это он, его объятья.

Потерян навсегда, как будто не был.
Спасть и сбросить бремя (так говорил он),
проклятье извращенной, растленной неги,
проклятье беззаконной, позорной неги;
пока еще есть время — так говорил он.

Потерян навсегда, как будто не был.
Забьться в обольщенье, в самообмане;
искать других объятий — и как в тумане,
в чужих обличьях видеть его лицо.

1923

Перевод Евг. Смагиной

ЮЛИАН, УВИДАВ...

«Итак, увидав, в каком пренебреженье
боги у нас...» — спесиво он утверждал.
В пренебреженье. А чего он ждал?
По-своему он перестраивал дела богослуженья,
по-своему верховного жреца галатского и прочих
в посланиях учил, и наставлял и убеждал.
Но не были христианами друзья
у кесаря. И в этом была их сила.
В отличие от него (христианина
по воспитанью), их уму претило
бессмысленно перенимать для древней веры
нелепое в основах устроенье
у новой церкви. Греками они
остались. Ничего сверх меры, Август!

1923

Перевод С. Ошерова

ЭПИТАФИЯ АНТИОХУ, ЦАРЮ КОММАГЕНЫ

И вот с похорон воротилась сестра
достойно прожившего век свой царя Коммагены,
в словесности знавшего толк Антиоха,
и надпись решила она заказать для могилы.
Не раз в Коммагене гостивший
эфесский софист Каллистрат,
которому было знакомо
радушие царского дома,
заказу почетному рад —
и вскоре его сочиненье читала сестра Антиоха:

«Царю своему, коммагенцы, по праву
воздайте посмертную славу.
Умом и характером целен,
он был справедливого нраву
и — главное — истинный эллин.
Сие означало в итоге,
что выше бывают лишь боги».

1923

Перевод Евг. Солоновича

ТЕАТР В СИДОНЕ (400 ГОД)

Я сын отца почтенного, а главное — артист,
театра украшенья и публики любимец.
Порой я сочиняю по-гречески стихи,
стихи безумно смелые. Распространяю их,
конечно же, тайком; молю богов о том,
чтоб в руки не попали к блюстителям морали
стихи, где воспевается изысканность и нега
запретной, извращенной, отверженной любви.

1923

Перевод Евг. Смагиной

ЮЛИАН В НИКОМИДИИ

Рискованно себе так много позволять.
Дух эллинства открыто восхвалять.

Священнодействовать то в том, то в этом храме
языческом. И восхищаться древними богами.

Хрисанфий каждый день ведет беседы с ним.
Учением увлек его философ Максим.

А что в итоге вышло? Галл обеспокоен
весьма, и Константин подозрительно настроен.

Советчики бывали неблагоразумны.
Мардоний говорит, что стали слишком шумны

людские толки: их пора унять. И Юлиан
опять идет в собрание никомидийских христиан

и в церкви их читает вновь по воскресеньям
Писание — с таким сердечным умилением,

так внятно, что народ, пленен Благою Вестью,
христианскому его дивится благочестью.

1924

Перевод С. Ошерова

ПОКА НЕ ИЗМЕНИЛО ИХ
БЕЗЖАЛОСТНОЕ ВРЕМЯ

Безмерно горевали они при расставанье.
Они бы не хотели, но развела судьба,
и одному из них настало время ехать
в далекие края — в Нью-Йорк или в Канаду.
Конечно, их любовь уже не та, что прежде:
утихла страсть былая, остыла постепенно.
Но расставаться тяжело. Всею виной судьба. —
Умеет ставить точку художница-Судьба:
не лучше ли расстаться, пока жива любовь,
пока не изменило их безжалостное Время;
навек друг для друга останутся они
прекрасными, живыми, двадцатичетрехлетними.

1924

Перевод Евг. Смагиной

ПРИШЕЛ ЧИТАТЬ

Пришел читать. Раскрыты книги,
две или три: историки, поэты.
Читал минут пятнадцать, а потом
отвлекся. На диване в полусне
сидит, откинувшись. Читатель он прилежный,
но так красив и молод — двадцать три
ему исполнилось, и нынче пополудни
любовь коснулась уст его и тела.
Как совершенна красота, согретая
теплом любовной ласки — необычной,
но принятой без ложного стыда...

1924

Перевод Евг. Смагиной

31 ГОД ДО Р. Х. В АЛЕКСАНДРИИ

Торговец из деревни пожаловал с товаром,
который горожанам расхваливает с жаром:

«Оливковое масло! Камедь почти задаром!
От фимиама польза и молодым и старым!»

Никто на обращает вниманья на него:
процессии повсюду, музыка, торжество.

Свалив, его сминает людской водоворот.
«Безумцы, что случилось?» — и он ушибы трет

и слышит те же сказки, которыми народ
обманут, — дескать, в Греции Антоний верх берет.

1924

Перевод Евг. Солоновича

ИОАНН КАНТАКУЗИН ОДЕРЖИВАЕТ ВЕРХ

Поля он видит, все еще его нивы;
его пшеница, его скот и его деревья,
плоды его. А вдали он видит свой отчий дом,
одеждой полный, мебелью старинной и серебром.

«Всего лишусь я, помилуй Бог, всего лишусь теперь я».

Сжалится ли над ним этот Кантакузин,
коль в ноги ему пасть? Ходят слухи, что он снисходителен —
он снисходителен, но его клеветы? но войско за ним?
Или броситься в ноги госпоже Ирине самой?

Глупец! зачем он взял сторону Анны —
зачем только женился на ней
господин Андроник. Знаем мы, какой
она удачливой и человеческой была!
Даже франки и те больше не ждут от нее добра.
Нет нелепей планов ее, смешнее интриг. Ее силы
из Константинополя всему миру грозили,
а их уничтожил Кантакузин, господин Иоанн уничтожил.

И надо же — он хотел на стороне Иоанна
выступить! Кабы так, не жертвовал бы он теперь своим счастьем
вельможа знатный, на посту безопасном —
кабы его епископ в последний миг не связал
словом, использовав свой почтенный сан,
кабы не ложных сведений заведомые преувеличенья,
кабы не обещанья, кабы не помраченья.

1924

Перевод А. Величанского

ТЕМЕФ АНТИОХИЕЦ, 400 ГОД

Стихи Темефа, юноши, сраженного любовью.
Поэма: «Эмонид» — о юноше прекрасном,
о неразлучном друге Антиоха Епифана,
любимце Самосат. Но столько в каждой строчке
(казалось бы, о людях давно минувших лет:
год сто тридцать седьмой царей греко-сирийских!
А может, чуть пораньше) волненья и тепла,
что ясно: Эмонид — фигура подставная.
Поэма говорит нам о любви Темефа,
любви, достойной стать стихом. Мы сопричастны тайне;
его ближайшие друзья, мы сопричастны тайне
и знаем, для кого написаны стихи.
Но незачем об этом знать антиохийской черни.

1925

Перевод Евг. Смагиной

ИЗ ЦВЕТНОГО СТЕКЛА

Волнующая есть одна подробность
венчания на царство Иоанна Кантакузина
и госпожи Ирины, дочери Андроника Асеня.
Поскольку не было почти у них алмазов
и настоящих изумрудов и сапфиров
(в великой бедности отчизна пребывала),
они надели стеклышки цветные. Кусочков множество
стеклянных, красных, синих, зеленых.
И, признаюсь, ничего
нет унижительного, гадкого для чести,
по моему, в кусочках этих грустных
стекла цветного. В них скорей — подобье
какого-то печального протеста
и неприятья нищеты несправедливой.
Они — лишь символы того, что полагалось,
и что иметь бы, несомненно, полагалось
в момент венчания владыке Иоанну Кантакузину
и госпоже Ирине, дочери Андроника Асеня.

1925

Перевод Ю. Мориц

НА 25 ГОДУ ЕГО ЖИЗНИ

Все вечера проводит он в таверне,
где встретились они примерно месяц
тому назад. Он спрашивал о нем,
не мог забыть, но из ответов понял только,
что с личностью сомнительной столкнулся —
с одним из тех безвестных херувимов,
каких немало появлялось там.
Пусть так, он все равно в таверне каждый вечер,
ждет, околдованный, глядит на дверь,
часами пристально глядит на дверь:
вдруг он войдет. Вдруг он придет сегодня.

Почти что три недели ожидания.
Он болен: мыслями владеет похоть.
Еще не стерлись поцелуи с губ.
Желанье постоянное губительно для плоти.
Он телом помнит то, другое тело.
Он жаждет снова с ним сплестись в объятьях.

Он не хотел бы выдавать себя,
Но иногда берет свое беспечность.
Ему известно с самого начала,
в чем риск подобной жизни. Рано или поздно
не избежать ужасного скандала.

1925

Перевод Евг. Солоновича

НА ИТАЛИЙСКОМ БЕРЕГУ

Ким, сын Менедора, юноша италийский,
дни свои проводит в праздных развлечениях,
столь привычных для тех, кто в Греции Великой
возрос среди утех, среди роскоши праздной.

Нынче ж нет и следа природной веселости
в нем — уныл, задумчив пришел он один сюда,
утрюм, как никогда, глядеть, как разгружают
трофеи, что суда везли с Пелопоннеса.

Греческое добро: коринфские трофеи.

Нынче веселиться нельзя и охоты нет
италийскому юноше, нет
ни малейшей склонности к развлечениям праздным.

1925

Перевод А. Величанского

ТОСКА В ДЕРЕВНЕ

Тоска в деревне. Скучная работа
для юноши — конторщик в магазине.
Он изнывает. Остается ждать,
ждать по два, по три месяца, когда убавится
работы наконец-то
и можно будет в город поспешить
и позабавиться, предаться удовольствиям.
Тоска в деревне. Остается ждать.
Сегодня вечером в истоме он свалился на кровать,
жар юности дал волю плотской жажде —
накал прекрасный юности прекрасной.
Потом, уже во сне прихлынет похоть,
во сне желанье примет форму, обретет телесность...

1925

Перевод Евг. Солоновича

АПОЛЛОНИЙ ТИАНСКИЙ НА РОДОСЕ

Однажды Аполлоний говорил о том,
что есть же правильное воспитанье,
юнцу, который строил роскошный дом
на Родосе. И так тианец сказал
в конце: «Пусть храм, куда вхожу я, будет мал,
зато из золота в нем и слоновой кости
кумир стоит. Гораздо хуже, когда
в огромном храме — бог нестоящий, из глины».

«Нестоящий из глины». В том и беда,
что эта мерзость многих неискушенных
обманывает: бог нестоящий из глины.

1925

Перевод С. Ошерова

БОЛЕЗНЬ КЛИТА

Клит — милый юноша
лишь двадцати трех лет —
воспитанный отменно, в греческом знаток,
сражен недугом — страшной лихорадкой,
которая свирепствует в Александрии.

Болезнь его настигла в горькую минуту
смятенья и тоски, тому причиной
была измена друга — юного актера.

Теперь родители за жизнь его боятся.

И старая служанка, что растила Клита,
дрожит от страха за питомца своего.
Как вдруг на ум приходит ей старинный идол,
которому она молилась в детстве, прежде,
чем в этот дом служанкою вошла
и от хозяев христианство приняла.
Тайком она берет лепешки, мед, вино
и к идолу несет. И о спасенье просит,
припомнив кое-как забытые молитвы. Где ей знать,
что черный демон глух, какое ему дело,
выживет или нет христианин.

1926

Перевод С. Ильинской

В МАЛОАЗИЙСКОМ ДЕМЕ

Известия об исходе битвы, при Акции, в открытом море — совсем не то, чего мы ждали.
 Но никакого нет резона писать нам новый документ.
 Нам надо изменить лишь имя. И там,
 в последних строчках, вместо: «Избавивший сегодня римлян
 от губельного самозванца Октавиана,
 который сущая пародия на Цезаря»,
 теперь поставим: «Избавивший сегодня римлян
 от губельного самозванца Антония».
 Весь текст прекрасно нам подходит.

«Славнейшему из славных полководцев,
 непревзойденному в любом военном деле,
 и корифею, восхищающему граждан
 умом великим в государственных делах,
 кому весь греческий народ желал так страстно
 скорее победить, Антонию» —
 вот здесь, как мы сказали, заменяем на «Цезарю,
 его считая прекраснейшим подарком Зевса,
 могучему защитнику Эллады,
 кто соблюдает всякий эллинский обычай,
 любимцу граждан в каждой греческой стране,
 ему, достойному великой похвалы,
 о чьих деяниях подробно повествуем
 вам словом греческим, метрическим и прозой,
 да, словом греческим, чтоб слава прогремела»,
 и в том же духе, в том же духе. Блестяще все подходит.

1926

Перевод Ю. Мориц

ЖРЕЦ В КАПИЩЕ СЕРАПИСА

О добром старце, об отце своем горюю,
о милом батюшке, всегда меня любившем,
о добром старце, об отце своем я плачусь,
позавчера скончался он перед рассветом.

Твоей святейшей церкви предписанья,
Христе, всегда во всем покорно соблюдать
в моем деянье каждом, в каждом слове
и в каждом помысле — вот вечное мое
раденье. Кто же твое имя отрицает,
тот ненавистен мне. Но вот сейчас
отца мне жаль, Христе, отца мне жаль родного,
хоть он при жизни был — промолвить страшно —
в поганом капище Сераписа жрецом.

1926

Перевод Ю. Мориц

ПО ТАВЕРНАМ

По тавернам бейрутским, по борделям шатаюсь,
боль глуша, — докатился. Я бежал без оглядки
прочь из Александрии. Я не ждал от Тамида,
что меня променяет он на сына епарха
ради виллы на Ниле и дворца городского.
Я бежал без оглядки прочь из Александрии.
По тавернам бейрутским, по борделям шатаюсь,
боль глуша, — докатился. В этой жизни беспутной
мне одно помогает, как соприкосновенье
с красотой долговечной, как держащийся запах
на губах и на теле, — то, что целых два года
мой Тамид несравненный, мальчик мой, был со мною —
и не ради чертогов или виллы на Ниле.

1926

Перевод Евг. Солоновича

БОЛЬШОЕ ШЕСТВИЕ СЯЩЕННИКОВ И МИРЯН

Священники и множество мирян
занятий и сословий самых разных
идут по улицам, по площадям через ворота
прославленного города Антиохии.
А во главе торжественного шествия
прекрасный юноша в одежде белой
несет в руках воздетый к небу Крест,
святую силу и надежду нашу, Крест.
Язычники, доселе столь надменные,
трусливой паникой теперь объаты снова;
их отгоняют прочь от шествия святого.
Прочь с наших глаз, прочь с наших глаз пусть удалятся
(пока в язычестве своем упорствуют). Проходит
животворящий Крест. Во все кварталы города,
где обитают праведные христиане,
несет он утешение и радость:
в благоговенье все выходят из домов
и, ликования полны, идут вослед
за силой, за спасением вселенной, за Крестом.

Сегодня ежегодный праздник христиан.
И празднуется он открыто наконец.
Очистилось от скверны государство.
Не царствует уж больше нечестивый
и мерзостный отступник Юлиан.

Помолимся: благочестивого храни, господь, Иовиана.

1926

Перевод Евг. Смагиной

СОФИСТ,
ПОКИДАЮЩИЙ СИРИЮ

Ты покидаешь Сирию, ученейший софист,
и сочинить задумал описание Антиохии;
так не забудь упомянуть в том сочиненье Мевия.
Достоен славы Мевий — красивейший, бесспорно,
известнейший и самый любимый в Антиохии.
Ни одному из юношей подобного же рода
так дорого не платят. Короткие два-три
дня, проведенных с Мевием, обходятся нередко
чуть ли не в сотню золотых. — Да что там Антиохия —
в самой Александрии и, верно, даже в Риме
найдется вряд ли юноша пленительней, чем Мевий.

1926

Перевод Евг. Смагиной

ЮЛИАН И АНТИОХИЙЦЫ

Ни от «хи», говорят они, ни от «каппы» город не претерпел никакой обиды... когда же мы спросили толкователей... то нам было указано, что буквы эти суть начала имен, первая явно обозначает Христа, вторая — Констанция.

Юлиан. Враг бороды

Как можно было ждать, чтоб отреклись они от жизни столь размеренно-прекрасной, от обилья услад на каждый день, от блистательного театра, где на глазах осуществлялось единенье Искусства с вожделениями плоти?

Безнравственные — да, может быть, весьма, — они испытывали удовлетворенье от того, что их жизнь и есть предмет всех толков: жизнь Антиохии, где наслаждаются с таким изяществом.

Отречься от нее — во имя чего?

Чтоб слушать суесловие о ложных
богах? Докучливое самохвальство?
Чтобы видеть детский страх перед театром?
Безвкусную надутость? Бороду смешную?

Ну нет, конечно: лучше выбрать «хи»,
ну нет, конечно: лучше выбрать «каппу» — хоть сто раз.

1926

Перевод С. Ошерова

АННА ДАЛАССИНА

Указ, которым император Алексей
почтил достойно память матери своей,
благочестивой, мудрой Анны Далассины,
дел достопамятных содежавшей немало,
пространен и красноречив. Сейчас
мы привести хотим одну из фраз —
прекрасную, учтивую хвалу:
«Двух слов — холодного „мое“ и черствого „твое“ она не знала».

1927

Перевод Евг. Смагиной

ДНИ 1896 ГОДА

Втопан в грязь, осужден. Послужили тому причиной его любовные склонности: запретны они и позорны, хоть и врожденны. Строга ханжеская мораль. Мало-помалу потратил он свои немногие средства; вслед за ними утратил честь и доброе имя. Близилось к тридцати, но не припомнит никто, чтоб он хоть год проработал. Случалось, на жизнь добывал тайным посредничеством (по общему мнению, постыдным) — и вскоре дошел до дна. Уже нельзя было с ним показываться на людях: подумают невесть что.

И все? Неправда, не все. Его красота достойна лучшего воспоминанья. Если взглянуть по-другому, вызовет он сочувствие: мы увидим бесхитrostное, простое дитя любви. Превыше чести своей, превыше доброго имени он безоглядно ставил чистое наслажденье чистейшей плоти своей.

Превыше доброго имени? Но не понять было людям, сделала их глупцами ханжеская мораль.

1927

Перевод А. Федорчука

ДВОЕ ЮНОШЕЙ, ЛЕТ 23—24

Он с полдесятого сидел в кофейне
и ждал того, другого: скоро явится.
Настала полночь — он все ждал и ждал.
Уж полвторого; никого почти
в кофейне опустевшей не осталось.
Что за тоска — сидеть, уставившись в газету,
в одну и ту же строчку. Жалкие три шиллинга
в кармане были — а теперь всего один:
чтобы в кофейне оставаться, приходилось
заказывать то кофе, то коньяк.
Все сигареты выкурил давно.
Как изнурительно пустое ожиданье.
От многочасового одиночества
одолевают тягостные мысли
о пустоте бессмысленной, распутной жизни.

Но вот явился друг — и все прошло:
усталость, скука, горькие раздумья.

Какая неожиданная радость:
он шестьдесят сегодня фунтов в карты выиграл.

Пленительная юность, красота обоих
и нежная взаимная любовь —
все ожило, взыграло, засияло.
Подумать только, целых шестьдесят.

И радостные, бодрые, влюбленные,
они пошли — но не домой, к почтенным
своим семействам (где их, впрочем, и не ждали),
а в хорошо знакомый дом разврата,
особый дом; и заказали спальню,
и заказали дорогие вина.

И пили в спальне дорогие вина,
и наконец, под утро, к четырем часам
блаженно предались любви.

1927

Перевод Евг. Смагиной

ГРЕЧАНКА ИСКОНИ

Гордится Антиохия великолепьем зданий,
и красотой улиц, и видом живописным
окрестностей своих, и множеством несчетным
живущих в ней людей. Горда служить престолом
прославленным царям, гордится мастерами,
учеными мужами и ловкими в торговле
богатыми купцами. Но более всего
сирийская столица родством своим гордится,
гречанка искони и Аргосу сродни.
Встарь заложили город пришельцы-колонисты
в честь Инаховой дочери, аргивянки Ио.

1927

Перевод Евг. Смагиной

ДНИ 1901 ГОДА

Но что-то было в нем особенное,
и несмотря на все беспутство,
на свой большой любовный опыт,
на то, что был уже не мальчик
и вел себя не как юнец —
случались редкие минуты,
когда казалась это тело
почти что девственным, невинным.

Да, в двадцать девять лет, прекрасный, зрелый,
в науке наслажденья искушенный,
он странно походил в минуты эти
на отрока, что робко, неумело
впервые ласкам отдает нетронутое тело.

1927

Перевод Евг. Смагиной

ТЫ НЕ ПОЗНАЛ

О том, во что мы верим, Юлиан сказал бездумно: «Прочитал, познал и не признал», — всем на смех воображая, что этим «не признал» мы уничтожены.

Но к таким хитросплетениям мы не привыкли, мы, христиане. «Ты прочел, но не познал; а если б познал — признал бы». Прост наш ответ.

1928

Перевод С. Ошерова

24-Й ГОД ИЗ ЖИЗНИ МОЛОДОГО
ЛИТЕРАТОРА

Ну поработай хоть немного, ум. —
Какая мука — половина счастья.
Нет сил терпеть, и нервы на пределе.
Он каждый день лицо любимое целует,
ласкает юное пленительное тело.
Нет, никогда он не любил так страстно.
Но не полна любовь без полноты —
той полноты, которую дает
любовь взаимная и страсть ответная.

(Запретное блаженство было не взаимно:
всецело наслаждался только он.)

Он гибнет, он издерган и измучен.
И в довершение всего — нет сил работать.
С трудом выпрашивает денег в долг
(иной раз и не в долг, а просто так),
мошенничает. Но целует милые уста
и наслаждается желанным телом
с доселе небывалой силой чувства.
А после пьет и курит; пьет и курит;
и бродит по кофейням день-деньской,
томясь под бременем тоски и красоты. —
Ну хоть немного поработай, ум.

1928

Перевод Евг. Смагиной

В СПАРТЕ

Царь Клеомен никак не мог решиться,
он матери открыть боялся правду —
условье соглашения с Птолемеем:
заложницей проследовать в Египет
ей надлежит, вслед за детьми, — как низко,
как недостойно такое требовать.
Он приходил, но так и не решался.
Он начинал и тотчас осекался.

Но и без слов все поняла царица
(ее давно достигли пересуды),
и сыну помогла она открыться,
со смехом приняла она условие,
сказав, что безгранично рада счастью
и в старости полезной быть для Спарты.

А унижение — стоит ли об этом?
Откуда этим выскочкам Лагидам
знать, что такое дух спартанский, —
нет, не под силу никаким обидам
унизить Величайшую из Женщин,
царицу — мать спартанского царя.

1928

Перевод Р. Дубровкина

ПОРТРЕТ ДВАДЦАТИТРЕХЛЕТНЕГО ЮНОШИ,
НАПИСАННЫЙ ЕГО ДРУГОМ,
СВЕРСТНИКОМ, ХУДОЖНИКОМ-ЛЮБИТЕЛЕМ

Окончил он картину сегодня. Дописать
осталось только мелочи. Глубокий серый цвет
костюма; и пиджак распахнут; ни жилета,
ни галстука. Он в розовой рубашке; расстегнулась
рубашка, видно шею и часть груди прекрасной.
На лоб ложатся справа волной густые кудри
(подстриженные так, как носит он теперь).
Картина выражает ту глубину и нежность,
какой хотел добиться, когда писал глаза,
когда писал он губы... Чудесные уста,
изысканного чувства живое воплощенье.

1928

Перевод Евг. Смагиной

В БОЛЬШОЙ ГРЕЧЕСКОЙ КОЛОНИИ,
В 200 ГОДУ ДО Р. Х.

Чтоб убедиться, что дела в колонии идут не так, как надо, достаточно одного взгляда, но кое-никак мы движемся вперед, и срок — не меньшинство убеждено в том — настает вождя и реформатора призвать нам.

Однако трудности и всякие препоны могут возникнуть, оттого что склонны делать из мухи слона в одночасье все эти реформаторы. (Было б счастьем в них вовсе не нуждаться.) Вечно нужно знать им всю подноготную, во всякую мелочь вникнуть, чтобы идеи преобразований в мозгу их сразу возникли, идеи преобразований — немедленных, срочных.

У них, несомненно, есть склонность к жертвам. Откажитесь, скажем, от этого владенья, ибо влияние ваше здесь непрочно. Такого рода победы чреваты пораженьем. Ни к чему, скажем, вам этот вот доход, ну и этот, кстати, да и тот — нужно им тоже пожертвовать, коль на то пойдет; он, правда, самый важный, но таково положение — излишняя ответственность обращает прибыль в лишенье. И чем дальше идут они в своих расчетах точных, тем больше находят излишнего и устраняют тотчас установления, которые не так легко устранить.

И вот, наконец, завершив свои деянья — все уточнив дотошно, искоренив, они удаляются, получив достойное воздаянье, а мы довольствуемся тем, что может остаться после столь тяжелых хирургических операций.

Возможно, час их долго не придет.
К чему спешить? Поспешность столь опасна.
Поспешные меры ведут к сожалениям вечным.
Конечно, многое в колонии неладно — это ясно.
Но несовершенство присуще всем делам человеческим.
Ведь все ж мы как-то движемся вперед.

1928

Перевод А. Величанского

ВЛАДЫКА ЗАПАДНОЙ ЛИВИИ

Благоприятное оставил впечатленье
 за десять дней, что в Александрии провел,
 Аристомен, сын Менелая,
 Западной Ливии владыка.
 Не только именем, но и в манерах — грек.
 Охотно принимал он почести, однако
 сам не искал их — не честолюбив.
 Книг греческих он накопил немало
 по философии, а также по истории.
 А главное — немногословный человек.
 Глубокомысленный, должно быть, а такие люди
 привыкли слов на ветер не бросать.

Глубокомысленным — увы! — он не был.
 Пустой, ничтожный человек.
 Взял греческое имя и одежду,
 манерам греческим немного обучился
 и трепетал от страха — как бы не испортить
 то неплохое впечатление досадным срывом
 на варваризмы в греческой беседе,
 тогда александрийцы засмеют его,
 им, негодяям, только повод дай.

Поэтому он был немногословен,
 следя усердно за произношением и падежами,
 томясь и тяготясь обилием речей,
 которые удерживал в себе.

1928

Перевод С. Ильинской

КИМОН, СЫН ЛЕАРХА, 22-Х ЛЕТ, ИЗУЧАЮЩИЙ
ГРЕЧЕСКУЮ СЛОВЕСНОСТЬ
(В КИРЕНЕ)

И жизнь моя, и кончина равно счастливыми были.
Рядом был Гермотел, мой неразлучный друг.
В последние дни моей жизни пытался он скрыть тревогу,
но часто я видел его с заплаканными глазами.
Когда ему казалось, что я ненадолго заснул,
в отчаянии безумном припадал он к одру болезни.
Были мы с ним ровесниками, было нам двадцать три.
Судьба так вероломна. Быть может, когда-нибудь
меня Гермотел покинул бы во имя страсти другой.
Конец мой был счастливым — в неомраченной любви».

Эту надпись с надгробья Марила, Аристодемова сына,
умершего в Александрии месяц тому назад,
со скорбью читал я — Кимон, его двоюродный брат.
Надпись прислал мне автор, мой знакомый поэт,
потому что знал: я сродни Марилу. Только лишь потому.
Душа моя полна печали о Мариле.
Вместе мы с ним росли, были мы с ним как братья.
Печаль моя глубока. Безвременная смерть
навсегда погасила злопамятную ревность...
Утихла моя к Марилу злопамятная ревность,
хотя он когда-то увел любовь мою — Гермотела;
хотя и теперь, когда Гермотел хочет ко мне вернуться,
к прошлому нет возврата. Я слишком близко к сердцу
все принимаю. Вечно незримая тень Марила
будет стоять между нами; и вечно мне будет мниться,
будто она говорит: «Ну вот, теперь ты доволен.
Ну вот, ты его вернул — по-твоему вышло, Кимон.
Ну вот, теперь тебе незачем меня бранить и порочить».

1928

Перевод Евг. Смагиной

НА ПУТИ К СИНОПЕ

Весильный Митридат — в зените славы,
властитель знаменитых городов,
могучих армий и флотилий повелитель, —
к Синопе направляясь, в сторону свернул,
на дальнюю окольную дорогу,
где жил тогда какой-то прорицатель.

Военачальника шлет Митридат к нему
спросить, какие суждено ему
завоевать еще богатства и державы.

Военачальника послал, а сам к Синопе
свой путь со свитой продолжает Митридат.

Кудесник удалился в тайные покои.
Летят минуты, через полчаса
выходит он — задумчив, озабочен.
«Отчетливо я различить не смог.
День оказался неблагоприятным.
Лишь тени промелькнули предо мной — я разглядел их плохо.
Но думается мне, что следует царю
довольствоваться тем, чем он уже владеет.
Иначе стерегут опасности его.
Запомни, передай ему дословно:
дай бог ему довольствоваться тем, чем он владеет!
Судьба чревата резкой переменой.
Скажи, военачальник, Митридату:
нечасто возле сильного владыки,
как возле предка твоего, есть благородный друг,
который на земле копьем начертит вовремя
спасительное «Митридат, беги».

1928

Перевод С. Ильинской

ДНИ 1909, 1910 И 1911 ГОДОВ

Матроса одного из островов эгейских
он сыном был. Работал в скобяной лавчонке.
Жил впроголодь, несчастный. Одевался
как нищий. На ногах худые башмаки,
в ладони вьелись ржавчина и масло.

После того, как лавку на замок
хозяин закрывал, нигде на огонек
не ждали юношу. Мир был к нему жесток.
Ах, если б он надеть нарядную рубашку мог,
которой сколько раз в витрине любовался!
И чтоб ее купить позволил кошелек,
он торговал собой — за талер или за два отдавался.

Не думаю, что славная Александрия знала в прошлом
нежнее юношу. Увы, он не привлек
вниманья скульптора, и живописец не увековечил
его таким, каким он прежде был.
Он в лавке красоту свою калечил,
беспутством по ночам себя губил —
и скоро из него все соки выжала работа и порок.

1928

Перевод Евг. Солоновича

МИРИС (АЛЕКСАНДРИЯ, 340 ГОД)

Чуть только я узнал, что умер Мирис,
я бросился к нему домой, хотя обычно
я ни ногой в жилище христиан —
особенно когда там траур или праздник.

Не удивительно, что я остался
в прихожей, — было трудно не заметить, как родные
покойного косятся на меня:
я замешательство прочел на лицах.

Часть комнаты, в которой он лежал,
была видна оттуда, из прихожей,
где я стоял: богатые ковры
и утварь — золотая и серебряная.

Я плакал — плакал и не прятал слез.
Я понимал, что сборища, гулянья
лишатся смысла после смерти друга.
Я понимал, что больше он не будет
счастливыми беспутными ночами
смеяться рядом и читать стихи
с его завидным чувством греческого лада.
Я понимал, кого и что я потерял —
навек, безвозвратно потерял, —
ах, сколько нежности вмещало сердце!

Переговариваясь потихоньку,
какие-то старухи обсуждали
его последний день: в руках — все время крест,
и «Господи Иисусе» — на устах.
Позднее в комнату, где он лежал, прошли попы,
их было четверо, они творили
усердные молитвы, обращенные к Христу
или к Марии (я не разбираюсь в их обрядах).

Два года, как мы приняли его
в свою компанию. Мы не могли не видеть,
что он христианин. Нам это не мешало.
Он был во всем со всеми нами заодно.
Он меры в наслаждениях не знал

и денег не жалел на развлечения.
Он не боялся, что его осудят,
отчаянно бросался первым в драку
на улицах ночных, когда случалось
нам повстречаться с нашими врагами.
Он с нами о религии своей
не говорил. Однажды мы сказали,
что в храм Сераписа его возьмем.
Он промолчал, но эта наша шутка
пришлась ему не по душе — теперь я вспомнил.
А вот еще два случая, к примеру:
мы как-то приносили Посейдону
дары — наш красавец отвернулся;
в другой же раз, когда один из нас воскликнул:
«Да будет к нашему союзу милостив
великий несравненный Аполлон!»
«Чур не ко мне!» — отмежевался Мирис
чуть слышно (остальные не расслышали).

За молодую душу сочным басом
молились христианские жрецы,
и я отметил про себя, насколько
у христиан внимательно, до тонкости
продуман этот ритуал, который
предшествует обряду погребенья.
И вдруг невероятное открытие
меня пронзило. Появилось чувство,
как будто Мирис от меня ушел,
такое чувство, что он присоединился
к своим, и я с моим нехристианством
ему ч у ж о й . И тут еще одно сомненье
мелькнуло: неужели я ослеп
от страсти, неужели был ему всегда чужим?
Проклятый дом! Скорее прочь отсюда,
покуда Мирис в памяти живет
наперекор всем этим христианам!

1929

Перевод Евг. Солоновича

АЛЕКСАНДР ЯННАЙ И АЛЕКСАНДРА

Счастливые, исполнены довольства
 царь Иудейский Александр Яннай
 с супругой и царицей Александрой,
 предшествуемы звуком труб и флейт и арф,
 в пышной процессии проходят мимо
 толпы на улицах Иерусалима.
 Блистательный конец венчает дело,
 которое начал Иуда Маккавей,
 которое четверо его могучих братьев
 неуклонно продолжали вопреки
 трудам без счета и опасностям.
 Теперь, чего не должно, не осталось,
 пришел конец повиновению кичливым
 властителям антиохийским. И сейчас
 царь иудейский Александр Яннай
 с супругой и царицей Александрой
 во всем равны отныне Селевкидам.
 Иудеи — о да, иудеи всегда, иудейский закон —
 для них прежде всего.
 Но если обстоятельства потребуют,
 то греческая речь их совершенна,
 и греческих царей, и тех, что стали греками,
 супруги не чуждаются — но только
 как равные. Пусть все об этом слышат.
 Поистине блистательный конец —
 достойный венец
 делу, что начали Иуда Маккавей
 и четверо его могучих братьев.

1929

Перевод С. Ошерева

ОН ПОЛОЖИЛ ЦВЕТЫ

Вот та кофейня, где они бывали вместе.
Здесь друг ему сказал три месяца назад:
«Нет ни гроша у нас. Мы — нищие мальчишки,
и место наше нынче — в дешевых кабаках.
Скажу без лишних слов: я больше не могу
с тобой гулять. Другой зовет меня к себе».
Другой ему сулил в подарок два костюма
и шелковых платков. — Чтоб друга возратить,
с неммыслимым трудом достал он двадцать фунтов.
И друг к нему вернулся за эти двадцать фунтов;
за деньги, разумеется, но и по старой дружбе,
и в память той любви, что их соединяла.
(«Другой»-то оказался обманщик и негодник:
всего один костюм купил ему, и то
не сразу, неохотно, выпрашивать пришлось.)

Теперь не нужно другу, не нужно ничего:
не надо ни нарядов, ни шелковых платков,
ни этих фунтов двадцати, ни двадцати грошей.

Воскресным утром, в десять его похоронили,
воскресным утром, в десять; недели не прошло.

На гроб его убогий он положил цветы,
красивые и белые — наверно, самый лучший
дар двадцатидвухлетней угасшей красоте.

И вот сегодня вечером работа подвернулась
(что делать, жить-то надо) и привела в кофейню,
куда ходили вместе. Как в сердце острый нож,
как горький плач — кофейня, куда ходили вместе.

1929

Перевод Евг. Смагиной

МУЖАЙСЯ, ЦАРЬ ЛАКЕДЕМОНЯН

Чтобы ее увидели в слезах,
позволить не могла, собой владея,
величественная Кратесиклея.
В ее лице, в движениях, в молчании
ничто не говорило об отчаянье.
На миг — всего на миг — ей изменила выдержка,
и, прежде чем отплыть на скорбном корабле в Александрию,
Кратесиклея в храме Посейдона
уединилась с сыном, чтобы тут
прижать его к себе, «взволнованного» — говорит
Плутарх, — и «полного мучительных предчувствий».
Но сила духа в ней возобладала,
и Клеомену молвила она:
«Держись, мужайся, царь лакедемонян!
Когда мы вновь окажемся на людях,
в слезах никто не должен видеть нас,
затем что слезы недостойны Спарты.
Лишь это в нашей власти, мы же сами
от воли Провидения зависим».

И на корабль взошла — навстречу этой «воле».

1929

Перевод Евг. Солоновича

ТАМ ЖЕ

Домов окружение, кофейни, предместья —
годами их видел, ходил среди них годами.

Я создал вас в часы своих отрад, в часы печалей —
сколько обстоятельств, деталей сколько создано.

Во мне преобразились вы в отчетливое чувство.

1929

Перевод А. Величанского

ЗЕРКАЛО У ВХОДА

Сверкало зеркало у входа в дом богатый,
одно из тех зеркал, огромных и старинных,
чей возраст восемьдесят лет, по крайней мере.

Прекрасный юноша, приказчик у портного
(спортсмен-любитель в выходные дни),
стоял со свертком у дверей. Кому-то в доме
он этот сверток передал, и тот со свертком
ушел, чтоб вынести квитанцию. Приказчик
остался в одиночестве и ждал.

Он в это зеркало старинное смотрелся
и галстук поправлял. А через пять минут
ему квитанцию вручили. Он взял расписку и ушел.

Но в этом зеркале старинном, которое за долгий век
уже успело наглядеться на тысячи вещей и лиц, —
такая гордость в нем светилась, что хоть
на несколько минут
оно запечатлеть сумело, и безраздельно владело,
и целиком принадлежало столь совершенной красоте.

1930

Перевод Ю. Мориц

ОН СПРАВИЛСЯ О КАЧЕСТВЕ

Из той конторы, где теперь служил на мелкой должности (за восемь фунтов в месяц плюс сверхурочные), он вышел в семь часов, окончив нудную работу, над которой корпел до вечера. Неспешным шагом он шел по улице, глядел по сторонам. Красив своеобразной красотой. Таил самозабвенного блаженства жажду. Недавно двадцать девять минуло ему. Он брел по улице, по ветхим переулкам квартала бедного, к себе домой.

Попался на пути убогий магазинчик, где продавались вещи для рабочих — безвкусица, дешевый третий сорт.

И там, внутри, увидел он лицо, увидел силуэт — и замер, пораженный; и в магазин вошел, и сделал вид, что хочет посмотреть платки цветные.

Он справился о качестве платков и сколько стоят. Голос вдруг охрип, срывался, выдавая силу страсти. Такой же голос отвечал ему — чуть слышно, невпопад, бессвязно — и о взаимности сказал без слов.

Казалось, говорят они о деле — но только для того, чтобы рука с рукой случайно встретилась, платки перебирая; чтобы приблизить как бы невзначай лицо к лицу, уста к устам; украдкой друг к другу прикоснуться на мгновенье.

На миг, украдкой: позади прилавка сидит хозяин магазина, вдруг заметит.

1930

Перевод Евг. Смагиной

КОГДА БЫ ПОЗАБОТИЛИСЬ

Вот теперь я каков: без гроша и без крова.
 Это проклятый город, о, Антиохия —
 плакали здесь мои денежки, —
 что за проклятый город, в роскоши утонувший.

Все же я еще молод и здоров на славу,
 греческий язык — мое сокровище
 (знаю, да как еще знаю Платона и Аристотеля,
 риторов и поэтов — всех тебе не упомянуть).
 Даже в военном деле кое-что смыслю,
 к тому же дружен с начальниками наемников наших.
 Тоже к правителям здешним в какой-то мере я вхож.
 В прошлом году шесть я месяцев прожил в Александрии;
 там хотя бы отчасти (и это неплохо) постиг я
 умыслы Какергета, подлость его и так далее.

Все это памятуя, я считаю,
 что вполне готов служить стране родимой,
 своей отчизне, Сирии желанной.

Какое б дело мне ни дали, постараюсь
 на пользу стране обратить его. В этом намеренье тверд я.
 Если же мне помешают по их обыкновенью:
 мы выскочек этих знаем — уж не рассказать ли? —
 если они мне помехой будут, я ль виноват?

Сначала обращусь к Завине я,
 а если неразумный не оценит
 меня, к Грипу пойду, к его врагу.
 А коль и сей кретин меня не примет,
 я тотчас же к Гиркану постучусь —
 один из трех без промаха возьмет.

И все ж моя спокойна совесть,
 хоть беспринципен выбор мой:
 все трое в равной мере Сирии вредят.

Но все ж, пропащий человек, в чем виноват я?
Свожу концы с концами кое-как.
Когда бы позаботились создать
четвертого поправеднее боги,
я б с легким сердцем поспешил за ним.

1931

Перевод А. Величанского

ПО РЕЦЕПТАМ ДРЕВНИХ
ГРЕКО-СИРИЙСКИХ МАГОВ

«**К**акое снадобье из трав волшебных, —
сказал один ценитель красоты, —
какое снадобье, составленное по рецептам
греко-сирийских древних магов,
вернет хотя бы день (если не действует
на довший срок), вернет хотя бы час
из той поры, когда мне было двадцать три;
и друга возвратит, вернув ему
двадцать два года, красоту, любовь.

Какое снадобье и по каким рецептам
греко-сирийских древних магов
теченье времени направит вспять
и нашу маленькую комнату вернет нам».

1931

Перевод Евг. Смагиной

В 200 году до Р. Х.

«Александр, сын Филиппа, и греки без лакедемонян...»

Догадаться нетрудно, что эти слова
равнодушно восприняли в Спарте.
Ничего удивительного, что «без лакедемонян».
Ну а как же иначе? Ведь лакедемоняне были
не такими, чтоб их направлять и командовать ими,
как послушными куклами. Если действительно речь
о всегреческом войске, то в Спарте считали, что может
лишь спартавец возглавить его и отвагой зажечь.
Так что ясное дело «без лакедемонян».

Допустим и такой поворот. Почему бы и нет?

В результате — без лакедемонян при Гранике
и при Иссе, а также в решающей битве,
где несметная сила, что персы в Арбелах собрали,
понесла сокрушительное поражение
(Дарий не сомневался в успехе, но был опрокинут).

Удивительному всегреческому походу,
беспримерному, победоносному,
увенчаншему славою эллинский меч,
мы судьбою обязаны, мы, небывало великий
новый эллинский мир,
мы, наследники гордых предтеч.

Мы — от александрийцев до антиохийцев,
от египетских греков до греков сирийских,
селевкийцы, мидийские греки
и персидские и остальные.
Мир обширных владений с его исключительным чувством
сообразности — гибкий при всех обстоятельствах.
И Единое Наше Наречье
донесли мы до Бактра, до Индии донесли.

Что теперь нам претензии лакедемонян!

1931

Перевод Евг. Солоновича

ДНИ 1908 ГОДА

Он в это время без работы оказался,
а жить-то надо — вот и пробавлялся
игрою в карты, в нарды, или брал взаймы.

Однажды предложили место в небольшом
писчебумажном магазине, за три фунта в месяц.
Он без малейшего сомненья отказался:
с таким образованием, да на двадцать пятом
году? Ну нет, не для него такая плата.

Выигрывал он в день по два-три шиллинга —
не так-то много карточной игрой добудешь
в кофейнях жалких для простонародья, —
хоть и играл с умом, и выбирал наивных.
И снова, снова залезал в долги.
Достанет редко талер, чаще — меньше,
бывало, соглашался и на шиллинг.

А раза два в неделю, по утрам,
после ночей — ужасных и бессонных —
купаньем освежался в банях и на взморье.

Поношенную, жалкую одежду
одну и ту же он носил, всегда одно
и то же платье, полинявшее давно.

Вы, девятьсот восьмого года дни...
Не сочеталось с вашим обликом прекрасным
его поношенное и засаленное платье.

Ваш облик сохранил его другим,
когда он сбрасывал одежды недостойные,
залатанное стаскивал исподнее
и оставался совершенно обнаженным,
безукоризненно прекрасным — волшебство...
Растрепанные волосы и тело
чуть загорелое — ласкало солнце
на взморье утреннюю наготу его.

1932

Перевод Евг. Смагиной

В ОКРЕСТНОСТЯХ АНТИОХИИ

Нас в Антиохии повергли в ужас
последние деянья Юлиана.

А вот как было: Аполлон
открыто заявил ему, что от пророчеств
отказывается (ишь, напугал!),
пока не будет храм его очищен в Дафне, —
он слишком долго, мол, терпел соседство мертвецов.

Там было множество захоронений,
и среди стольких, погребенных в Дафне,
был гордость нашей церкви, наша слава,
святой великомученик Вавила.

Его-то и имел в виду лжебог,
как раз при нем боялся изрекать
свой пророчества — ни слова не проронит
(священномученики страх внушают лжебогам).

Безбожник Юлиан, поняв намек,
засуетился: «Выкопать немедля,
убрать сейчас же этого Вавилу!
Он раздражает Аполлона. Слышали?
Хватайте, из могилы доставайте,
тащите прочь, кому я говорю!
Выкапывайте! Аполлон велел
очистить храм — и храм очищен будет!»

И мы перенесли святые мощи,
мы с почестями их перенесли.

Храм выиграл от этого. Еще бы!
Он загорелся, запылал костром,

огромным полыхающим костром,
в котором храм и Аполлон сгорели.

Осталось пепел подмести, как мусор.

Что было делать Юлиану? Лопаться
от злости, возводя поклеп на христиан,
что, дескать, мы устроили поджог. Пусть говорит.
Он сам не верит в то, что говорит.
И продолжает лопаться от злости.

1932

Перевод Евг. Солоновича

ИЗ «ОТВЕРГНУТЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ»

ТИМОЛАЙ - СИРАКУЗЕЦ

Великий Тимолай — первейший музыкант
в первейшем граде сицилийском.
И греки нашей Западной Эллады —
кто из Неаполя, кто из Массилии,
Тарента, Акраганта и Панорма,
из стольких градов Западных Пределов,
что эллинизма связаны венцом,
во множестве стремятся в Сиракузы,
чтоб музыканту знаменитому внимать.
Столь умудренный в лире и кифаре,
познал он и свирели тонкий звук,
а также нежность нежной флейты. Он может
извлечь из арфы мелодии рыданий.
И когда в руки магадис свой
возьмет он, в струнах моментально
азийского зноя откроется тайна —
и сладострастия и грез отрадных,
всех ароматов Экбатан и Нина.

Но среди славы, среди множества похвал,
среди множества подарков драгоценных
печалится достойный Тимолай.
И вина Самоса ему не в радость —
пиры молчаньем оскорбляет он.
Незримая печаль его терзает,
печаль необратимого бессилья.
Замолкли, ему мнится, инструменты,
тогда как музыкой исполнена душа.
Освободить эти таинственные звуки
вотще стремится он, хоть боль его свежа;
совершеннейшие из его гармоний —
они немотствуют и зря таятся в нем.
Пусть, восторгаясь, толпы возносят
то, что он презирает и порицал не раз.
Ему звучит похвал широкошумный глас,
но самых драгоценнейших даров
печальный музыкант не замечает.

1894

Перевод А. Величанского

ЭДИП

Ужасный Сфинкс набросился внезапно,
оскалив зубы, выпустивши когти,
собрал в комок всю жизненную силу.
И наземь пал Эдип, не выдержав напора,
испуган появленьем слишком скорым.
Подобное обличье, речь такую
едва ли мог вообразить он себе доселе.
Но хоть и упирались страшные лапы
чудовища столь тяжко в грудь Эдипа,
он скоро собрался с силами и нисколько
теперь не страшился чудовища, ибо знал он
отгадку издавна и ждал победы.
И все же торжество ему не в радость.
А взор его, исполнен мыслью скорбною,
не обращен на Сфинкса, смотрит дальше
Эдип — на дорогу, ведущую в Фивы,
ту, что найдет завершенье свое в Колоне.
Предчувствие говорит душе его ясно,
что Сфинкс к нему там вновь с речами обратится,
с куда труднейшими в своем значенье
загадками, на которые нет ответа.

1896

Перевод А. Величанского

ОДА И ЭЛЕГИЯ УЛИЦ

Звучат шаги, уже спешит прохожий первый;
торговец первый жизнерадостно кричит;
и первый звук при открыванье первых окон
и первой двери — эту оду нам
даруют улицы ночные по утрам.

Шаги последнего прохожего стихают;
в последний раз торговец прокричал;
закрылась дверь последняя и окна
последние — и смолкший улиц гам
элегией звучит по вечерам.

1896

Перевод А. Величанского

СМЕРТЬ ИМПЕРАТОРА ТАЦИТА

Недуг владеет августейшим Тацитом.
Под старость не осталось больше сил,
с которыми он трудность войн переносил.
И должен в лагере проклятом оставаться он.
Тиана, далека ты от родных пенат.

Он вспоминает о своей Кампании —
сады и виллу и поутру в сад
прогулку — жизнь свою шесть месяцев назад.
И проклинаят он в огне агонии
сенат злокозненный, бессмысленный сенат.

1897

Перевод А. Величанского

ГОРАЦИЙ В АФИНАХ

Гетеры Леи дом — обитель Муз и Граций.
На пышном ложе, что манит возлечь,
пришелец молодой к хозяйке держит речь.
Гиматий белый ниспадает с плеч

в восточной алой вышивке; искрятся
на пальцах перстни. Правильна, жива
аттическая речь, изысканны слова,
латинский отзвук слышится едва

в произношенье, в смене интонаций.
Афинянка молчит, дыханье затаив,
и расточает ей, красноречив,

слова любви блистательный Гораций;
мир Красоты иной, возвышенных видений
ей открывает италийский гений.

1897

Перевод Евг. Смагиной

ГРАЖДАНЕ ТАРЕНТА В ЛИКОВАНЬЕ

Полны театры. Всюду музыкальный гам.
Распутство, пьянство здесь и состязанье там —
софисты, как гимнасты, ищут похвалы речам.
Вечною лозою Диониса изваяние
убрано. Ни пяди нет земли, чтоб возлияния
не кропили. Граждане Тарента в ликовании.

И только города отцы веселия бегут,
разгневан и суров в речах своих синклит.
Вид каждой тоги варварской то там, то тут,
как будто туча, скорой бурей грозит.

1898

Перевод А. Величанского

ИЗ «СТИХОТВОРЕНИЙ,
НЕ ПУБЛИКОВАВШИХСЯ ПРИ ЖИЗНИ ПОЭТА»

ПЕЛАСГИЙСКАЯ КАРТИНА

Обитает в чреве земном древний гигант.
Тридцать рук у него,
тридцать ног. Могучая шея
держит тридцать голов, на каждой по двадцать
глаз, столь пронзительных, что для них
светлее ясного дня глубочайший
мрак глубочайшего подземелья.
Медлительный, безучастный,
владеет гигант несметным богатством —
залежами алмазов, золота, серебра.
Дивное это богатство, богатство ненужное,
шестьсот его глаз обозревают
бесчувственно. Изредка, чтобы век скоротать,
занимается он пересчетом,
но скука одолевает его, он зеваёт два года
и засыпает, утомленный трудами.
Спячка длится веками: сменяются сновиденья —
как на земле поколения, но вот внезапно
он просыпается в страхе. Кошмар —
детище стихийной материи —
потряс его сон. В мутном зеркале рассудка,
холодного и равнодушного, отразились
неведомые, ужасные призраки. Ошеломленный,
простерши огромное туловище,
шестьдесят своих рук, шестьдесят своих ног,
он в судорогах бьётся о свод. И земля
содрогается до основания, рушатся города,
разливаются полноводные реки, с горных вершин
волнами пламя стекает. Разверзается твердь,
и люди низвергаются в бездну и гибнут,
в ней погребенные. Вскоре однако
гигант приходит в себя, с изумлением

трет огромные очи свои, сознает,
что страх его был напрасным и зря
он поднял весь этот шум, поддавшись
мимолетной приснившейся тени.
Над нелепым испугом своим он смеется
и вновь ложится спокойно,
и все его тридцать ртов улыбаются.

1892

Перевод С. Ильинской

ИНОБЫТИЕ

Я верю в Инобытие. Ни плотская услада,
Ни повседневности уют не затуманит взгляда.
То не сознание, но чутье. Пусть без конца и склада

жизнь повторяет свой вопрос — нет смысла в повторенье,
коль не ответят небеса. В том смысл и откровенье.
Кто отвернется навсегда от бренного Творенья,

узрит перед собой Творца. Из воздуха пустого
повеет вдруг бессмертием немолкнувшее Слово —
животворящая волна, благая весть Христова.

1892

Перевод Евг. Смагиной

МИМИЯМБЫ ГЕРОДА

Столетия в забвении, в печали,
в египетской земле, средь вечной темноты
освобождения от долгой немоты
 пленительные мимиямбы ждали.

Прошли судьбой назначенные сроки,
и мудрецы из северной страны
пришли — и ямбы от забвенья спасены.
Их благозвучные, живые строки

до слуха нашего доносят внятно
веселый шум античных городов
и жизнь, пропавшую за чередой годов,
сегодня возвращают нам обратно.

Вот сводня к делу приступает лихо,
чтоб верную супругу сбить с пути!
И так пытается, и эдак подойти,
но честь семейную хранит Метриха.

Еще один, бесстыдства воплощенье,
пред нами предстает. Он держит некий дом —
и вот приезжего бранит перед судом:
устроил, мол, скандал в почтенном заведении.

Мы видим двух болтливых милых дам:
они пришли Асклепию молиться.
Их разговор забавный долго длится
и оживляет весь просторный храм.

Вот мы в большую мастерскую входим
башмачную, за кумушкой Мэтрó.
Хозяин держится любезно и хитро;
все туфли новые, все по последней моде.

Но сколько ямбов унесла могила!
Как много сцен, где блеск и озорство,
червь досталось жадному и сгнило!
Увы, Герод! Насмешки и остроты
как часто на папирусах его
перемежают раны и пустоты.

1892

Перевод Евг. Смагиной

ЧЕТЫРЕ СТЕНЫ МОЕЙ КОМНАТЫ

.....

Я знаю, что они совсем бедны,
друзья мои в невзгодах и удаче.
Другие украшения им нужны —
обильнее, прекраснее, богаче.

Но нет, зачем слова? Напрасный труд.
Им ни к чему наряд богатый, яркий.
Они с людей примера не берут
и дружбу отдают не за подарки.

И знают стены: лишь на краткий миг
мои пожитки, счастье, горе, имя
и все, чего я на земле достиг,
найдет приют у них, пробудет с ними —

и сгниет навсегда. Для крепких стен
богатство, бедность — все одно, пожалуй,
и ничего не требует взамен
их долгий век у нашей жизни малой.

1893

Перевод Евг. Смагиной

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ КУПЕЦ

Я продал партию гнилого ячменя
в тридорога. Да, Рим в торговом деле
неоценим. Закончили в апреле —
и вот отчалили, не упустив ни дня.

А море, кажется, сердито на меня.
Все небо тучи темные одели.
Но что мне эти волны, ветры, мели?
Ракушки в лужице и детская возня.

Не смять меня стихиям непокорным,
не запугать крушеньями и штормом.
К александрийским улицам просторным

прибуду цел... Ай! Кто дырявит бочке дно?
Не трогай, негодяй, самосское вино!
На суше бодрость нам вернуть оно должно.

1893

Перевод Евг. Смагиной

ГОСТЕПРИИМСТВО ЛАГИДА

Прием устроил Филопатор Птолемей
по-царски истинно. Гостит сегодня тут
софист Медон, мудрец, постигший суть вещей.
Гордится гостем царь, от важности надут.

А в Риме некогда, в дни бедности своей,
софист хотел царю преподнести свой труд;
а тот ему: «Вот деньги. Взял — и прочь скорей.
Вся ваша мудрость так скучна, что мухи мрут».

«О чванство, чванство! Путь избрав нехоженный,
путь мудрости, весь жар души встревоженной,
весь пыл ума, в творенье это вложенный,

я...» Но не стал Медон царя высмеивать,
упрек сдержал, окончив лишь в уме его. —
Почтим гостеприимство Птолемея.

1893

Перевод Евг. Смагиной

НОЧНОЙ ПУТЬ ПРИАМА

Жестоким горем Илион объят.
Скорбят
троянцы; вся страна рыдает горько ныне
о славном Гекторе, Приама храбром сыне.

Сливаются стенанья в общий вой.
Живой
души сегодня не найдется в Трое,
не плачущей о Гекторе герое.

В унынье град великого царя.
Все зря,
от плача скорбного не будет прока:
не умолить бесчувственного рока.

Один не плачет, молчалив и прям,
Приам:
выносит из сокровищницы золото,
ковры, плащи, расшитые богато;
котлы, треножники и вазы в ряд
стоят,
одежды ворох блещет и лоснится, —
все складывает царь на колесницу.

Все сложит он к ногам врагов своих,
у них
труп сына выкупит многострадальный,
чтобы обряд исполнить погребальный.

Безмолвная сошла на землю ночь.
И прочь
поехал царь. Не сетует, не стонет,
а только гонит колесницу, гонит.

Пуста дорога ночью. Ни души
в тиши,
лишь ветер воеет горестно крылатый
да ворон каркает, беды глашатай.

Порой собака лает где-нибудь
и путь
перебегает заяц быстроногий.
А кони мчатся по дороге.

Равнина спит; снует толпа теней
по ней;
дивятся потревоженные тени:
зачем ночной порой в таком смятенъе

свой путь к судам ахейцев Дарданид
стремит?
Не слышит их Приам и слова не проронит,
в безмолвной темноте коней все гонит, гонит.

1893

Перевод Евг. Смагиной

ЭПИТАФИЯ

Я житель Самоса, лежу, прохожие,
здесь, возле Ганга. В этом варварском краю
в нужде и горестях я жизнь провел свою.
И вот земля, надгробия подножие,

укрыла все. Дорогами торговыми
я по морям поплыл, я золото любил,
на берег Индии грозой заброшен был
и в рабство продан. Рабскими оковами

навек скованный, под бременем трудов
от Самоса вдали влачил я цепь годов
и в свой последний час подумал об одном:

я смерти не боюсь, в Аид сойти готов,
своих сограждан там я повстречаю вновь
и буду говорить на языке родном.

1893

Перевод Евг. Смагиной

НЕДОВОЛЬНЫЙ ЗРИТЕЛЬ

— Я уйду, нет, уйду. Пусти меня.
С меня достаточно. — Ну, не суди меня так строго.
С Менандра уходить? Посмотрим хоть немного.
— Негодный, не порочь Менандра имени.

Не стыдно эту пьесу несуразную,
слова пустые, стих, сколоченный убого,
Менандром звать? Нет, прочь! Пойду своей дорогой,
освобожденье от тоски отпраздную.

Тебя испортил воздух Рима. Ты поешь
хвалу и заодно с толпой в ладоши бьешь
тому (как этот варвар прозывается?

Гавренцием, Теренцием?), кто был хорош
в латинских площадных комедиях — и все ж
в преемники Менандра пробивается.

1893

Перевод Евг. Смагиной

ПРЕД ИЕРУСАЛИМОМ

И вот они пред Иерусалимом.
Все страсти, алчность, честолюбие
и даже рыцарская гордость
душой их тотчас же отторгнуты.

И вот они пред Иерусалимом.
В благоговении, в экстазе
они забыли и раздоры с греками
и к туркам ненависть забыли тоже.

И вот они пред Иерусалимом.
Их, крестоносцев, храбрых и непобедимых,
неудержимых в странствиях и в битвах,
вдруг одолела робость и агония,
не смеют сделать шага; словно дети,
совсем как дети малые, стоят в слезах,
смотря на стены Иерусалима.

1893

Перевод С. Ильинской

ВТОРАЯ ОДИССЕЯ

Dante. Inferno, Canto XXVI
Tennyson. Ulysses

Великая Вторая Одиссея,
быть может, больше первой, но, увы,—
и без гекзаметра, и без Гомера.

Как мал ему теперь родимый дом,
как мал ему теперь родимый город,
и вся его Итака так мала.

Когда любовь и нежность Телемака,
и верность Пенелопы, и седины
его отца, и давние друзья,
и преданность подвластного народа
и отдых без тревог под отчим кровом
проникли в сердце странника морского —
они лучами счастья загорелись.

И как лучи погасли.

Жажда моря
проснулась в глубине его души.
И он возненавидел воздух суши.
Тревожили покой его ночами
видения прекрасной Гесперии.
Тоска по странствиям его томила,
по тем рассветам, когдаходишь в гавань,
которую с неизъяснимым счастьем
ты видишь этим утром в первый раз.

Тогда любовь и нежность Телемака,
и верность Пенелопы, и седины
его отца, и давние друзья,
и преданность подвластного народа,
мир и покой под отчим кровом — стали
ему невыносимы.

Он ушел.

И вот уже Итаки берега
скрывались постепенно за спиною;
он плыл на запад, паруса наполнив,
к иберам, к Геркулесовым столпам,
Ахейское пересекая море,
и чувствовал, что оживает вновь,
и опадают тягостные узы
постылых дел домашних, наполняя
его гонимое судьбою сердце
холодной радостью, свободной от любви.

1894

Перевод А. Федорчука

ТОМУ, КТО НИЗКО ПАЛ

Тому, кто низко пал, судьбой покинут,
так тяжело даваться будет новый
язык нужды и бедности обычай.

Ему ль стучаться в дом чужой, убогий!
С каким тяжелым сердцем он пройдет
по жалкой улице, а у дверей
найдет ли силы позвонить в звонок!
Ему ли благодетелей за пищу
и кров униженно благодарить!
Ему ль в глаза холодные глядеть
и понимать, что в тягость он кому-то!
Его ль устам, недавно столь надменным,
произносить смиренные слова;
его ли гордой голове склониться!
Куда укрыться от речей жестоких,
где слово каждое как острый нож, —
а ты выслушивай да притворяйся,
что прост и оскорбленья не заметил.

1894

Перевод Евг. Смагиной

ПЕШКА

За шахматной игрою наблюдая,
я часто провожаю взглядом пешку,
что потихоньку верный путь находит,
на край доски упорно пробираясь.
Она спешит на край так неуклонно,
как будто ждут ее награды, отдых
и почести в конце дороги трудной.
Опасности в пути подстерегают.
Слоны в нее пускают копыя косо;
ладьи прямым ударом угрожают;
из-за угла на каждом повороте
стремительно выскакивают кони,
замыслив погубить ее коварством;
и часто преграждает ей дорогу
соперница ее, другая пешка,
из вражеского лагеря посланник.

Но все преграды миновала пешка
и на последний ряд доски выходит.
Как торжествующе она выходит
туда, на этот крайний ряд ужасный,
с какой готовностью встречает гибель!

Увы, теперь должна погибнуть пешка
и в трудный путь для этого пустилась.
Чтобы свою вернуть нам королеву,
чтобы ее поднять из гроба, пешка
пришла и сгинет в шахматном аду.

1894

Перевод Евг. Смагиной

В ДОМЕ ДУШИ

Plus au fond, tout au fond, dans la Maison de l'âme,
Où vont et viennent et s'asseoient autour d'un feu
Les Passions avec leurs visages de femme.

*Rodenbach**

Просторный дом души заполнили Страсти —
красавицы, в чьих волосах густых
сапфиры светятся, чьи платья — шелк узорный.
Все залы дома, от дверей до самой дальней части,
заполнили они. В одном, что всех просторней,
ночами, когда все у них во власти,
они пируют, пьют вино и пляшут, косы распустив.
А там, за окнами, бледны, унылы, как вдовицы,
в убогих платьях ветхой нищеты,
толпятся Добродетели и смотрят скорбно,
как в залах светлых веселятся пьяные блудницы.
К стеклу оконному приблизив лица,
они глядят безмолвно и упорно
на пляску в доме, где огни, алмазы и цветы.

1894

Перевод Евг. Смагиной

*Там, в глубине, вдали от света дня,
Где Дом Души, где Страсти с женским ликом
Блуждают и садятся у огня.

Роденбах (франц.)

LA JEUNESSE BLANCHE*

Бела отрада сердца, юность наша,
ах, белого белее юность наша,
так коротка она — и ширится без края,
крыла архангела над нами простирая!

Все иссякает, все любовью манит.
И тает, и скрывается за гранью горизонтов белых,
ах, затеряется, уйдет за гранью горизонтов белых,
навечно канет.

Но не навеки, нет. Она вернется,
она еще придет, она вернется.
Да, с плотью белою и молодыми снами
вернется юность наша белая за нами.

Рукою белой тронет, успокоит.
И легким, тонким саваном из белизны своей нетленной,
и белоснежным саваном из белизны своей нетленной
всех нас покроет.

1895

Перевод Евг. Смагиной

*Белая юность (франц.)

ПРИМЕТЫ

Ибо разные страны приносят разный плод и урожай; по коню узнаешь фессалийца... а этого города плод — слово и человек.

Гимерий

У городов и стран — свои приметы.

Конь и искусная езда — отличие фессалийца;
узнаешь спартиата на войне ты,
а по обильным пиршествам — мидийца.

По бороде, завитой в кудри — сына
Ассирии, по косам — кельта, воина лесного.
А если спросишь, чем славны Афины,
знай: их приметы — Человек и Слово.

1895

Перевод Евг. Смагиной

ВЕЧНОСТЬ

Миролюбив и кроток был царь Индии Арсуна,
не воевал он никогда, убийства ненавидел.
Сердился грозный бог войны на это милосердье
(стоял безлюден храм его, умолкли славословья).
К царю Арсуне во дворец явился он во гневе;
и устрашился царь его и молвил: «Бог великий,
прости меня, но не могу я жизнь отнять людскую».
С презрением ответил бог: «Ужель себя считаешь
ты справедливее меня? Оставь слова пустые:
людскую жизнь отнять нельзя, узнай, ничто на свете
из пустоты не родилось, ничто не умирает».

1895

Перевод Евг. Смагиной

СМЯТЕНИЕ

Полуночной порой душа моя — без сна,
немым смятением охвачена. Тесна,
тесна ей жизнь. Она все ждет напрасно

несбыточной зари. И я за ней вослед,
ее смятению, ее тоске в ответ
с волненьем жду, тоскую, гасну.

1896

Перевод Евг. Смагиной

САЛОМЕЯ

Золотое блюдо Саломея
с головой Крестителя несет
эллину-философу, а тот
шутит над любовью и над нею.

— Саломея, — скажет он влюбленной, —
я бы предпочел, не утаю,
здесь увидеть голову твою, —
и продолжит чтение Платона.

Но другое утро раб плечистый
с головою госпожи своей
златокудрой станет у дверей
обо всем забывшего софиста.

Юноше внушает отвращенье
все еще сочащаяся кровь.
Блюдо он велит убрать и вновь
принимается за прерванное чтение.

1896

Перевод З. Морозкиной

ХАЛДЕЙСКАЯ КАРТИНА

Пока не создал бог Эа людей, переполняли
земную твердь чудовищ плменена,
исчадя Апсу — сердца бездн кромешного — и темной
Мумму Тиамат, хаоса пучин.
Безумствовали воины с крылатым птичьим телом,
плодились выводки полулюдей
враноголовых, и стада быков топтали землю,
огромных, с человечесьей головой,
и лаяли немолчно псы — свирепые созданья
четырехтелые, с хвостами рыб.
Тогда благой творец Эа и остальные боги
нешадно эту нечисть извели
и поселили в Рай свое творенье — Человека
(но он, увы! недолго пробыл там).

1896

Перевод Евг. Смагиной

ЮЛИАН, ПОСВЯЩАЕМЫЙ В МИСТЕРИИ

Когда же оказался он во мраке
пугающих земных глубин, где следом
шли эллины, не чтившие Творца,
и вдруг во славе вспыхнувших светилен
бесплотные ему предстали лики, —
под действием испуга и привычки,
оставшейся еще от набожного детства,
перекрестился машинально Юлиан.
И сгнули явившиеся лики,
погасли светочи, и слава вмиг померкла,
а эллины тайком переглянулись.
Юнец сказал: «Друзья, смотрите, чудо!
Вы видели? О спутники, мне страшно,
мне страшно, я хочу отсюда прочь!
Те демоны, которых вы явили,
все сгнули пред знаменем святого
креста, которым осенился я».
Но эллины в ответ ему смеялись:
«Позор! Как ты дерзаешь говорить
такое нам, философам, софистам?
Ступай, если желаешь, и никомидийским
о чуде Расскажи попам!
Эллады славной отческие боги
предстали пред тобой, и если
они ушли, не думай, будто их
ты мог спугнуть движением руки:
нет, лишь увидев полый, дикий знак,
который в воздухе ты начертал перстами, —
а он высокой их природе гнусен, —
они ушли, презирав тебя».
Так говорили эллины — и страх
благоговеиный, трепетный, священный
глупца покинул, ибо убедили
его слова безбожных уст.

1896

Перевод С. Ошерова

БАНК БУДУЩЕГО

На черный день мне выплатит доходы
Банк Будущего за былые годы
с того, что нажил, чем душа богата.

Боюсь, что накопилось маловато;
нагрянет кризис банковский, быть может,
и капитал мой скромный уничтожит.

1897

Перевод Евг. Смагиной

НЕСБЫТОЧНОЕ

Есть утешение среди многих бед,
в печалях дня — единственная радость.
Без этого наш мир — такой тоскливый бред,
и будни пыльные — такая гадость!

«Всего милей, — сказал один поэт, —
та музыка, что зазвучать не может».
И я скажу: прекрасней века нет,
чем тот, что не был и не будет прожит.

1897

Перевод Евг. Смагиной

СЛОЖЕНИЕ

Несчастлив или счастлив я, не спрашиваю даже,
но знаю: радостна всегда мне мысль одна и та же,
что в сумме цифр, к которой всех сумела подверстать
их арифметика, — о как претит сложенье мне! —
одной из многих единиц слагаемых не стать
я смог. И этой радости довольно с меня вполне.

1897

Перевод С. Ошерова

ВЕНКИ

Полынь, дурман, волчец и белена,
цикута, чемерица, аконит —
весь яд полей, вся горечь полевая
дадут свой страшный лист и цвет смертельный;
и будут сплетены огромные венки,
чтобы увить сияющий алтарь —
да, малахитовый, в черно-зеленом блеске,
алтарь губительной и дивной Страсти.

1897

Перевод Евг. Смагиной

ЛОЭНГРИН

Сжалился добрый король над Эльзой
и глашатаю знак подает.

Вещает глашатай, и трубы трубят.

О, король, молю тебя вновь,
пусть глашатай зов повторит.

Глашатай зовет.

Умоляю,
падаю ниц пред тобой. Сжался, помилуй.
Он далеко, так далеко, что не слышит.
Пусть позовет еще раз,
последний. Может быть, он появится.

И глашатай
снова зовет

И вот
Нечто белое на горизонте возникло.
Это он, это он — это, конечно, лебедь.

О горе, о горе нам, когда, движимый жалостью,
король глашатаю знак подает
машинально, без всякой надежды.
Глашатай зовет, и трубы трубят.
И снова зовет, и трубы трубят,
и снова зовет, и трубы трубят,
но Лоэнгрин не появляется никогда.
А вера все-таки остается незыблемой.

1898

Перевод С. Ильинской

ПОДОЗРЕНИЕ

И кто нам принесет ту злую весть.
(Уж лучше бы об этом умолчать.)
Кто возвестит (не слушайте его,
не слушайте. Он обманулся)
неправый приговор, потом
призыв глашатая, вещающего вновь и вновь,
столь знаменитое явление Лоэнгрин —
лебедь, волшебный меч, святой Грааль —
и, наконец, тот поединок,
в котором одержал победу Тальрамонд.

1898

Перевод С. Ильинской

СМЕРТЬ ПОЛКОВОДЦА

Смерть тронула рукою
чело прославленного полководца.
В вечерние газеты весть несется,
к больному в дом народ течет рекою.

Он нем, не шевельнется,
его сковала боль. Глаза откроет,
окинет взглядом спальню — и вернется
к неподвижности. В торжественном покое

лежит, героям древности подобный.
А душу гложет гнев тупой и злобный,
спесь, зависть к жизни, похоть, страх утробный.

Хрипит. Последний вздох. Над мертвым телом —
всеобщий плач: «Страна осиротела!
Увы! в мир лучший Доблесть отлетела!»

1899

Перевод Евг. Смагиной

ВМЕШАТЕЛЬСТВО БОГОВ

Heartily know
.....
The gods arrive.
*Emerson**

Remonin. ...Il disparaîtra au moment nécessaire; les dieux
interviendront.

Mme de Rumieres. Comme dans les tragédies antiques?
(Acte II, sc. i)

Mme de Rumieres. Qu'y a-t-il?

Remonin. Les Dieux sont arrivés.

(Acte V, sc. x)
*Dumas, fils, L'Etrangere***

Должно случиться то, потом другое,
и незаметно время небольшое
пройдет (всего год или два примерно) —
и мы сочтем, что все закономерно.
Какие мы старанья ни приложим,
чтоб сделать мир на прежний не похожим,
мы лишь вконец развалим все, что сможем,
и, убедившись в этом, руки сложим.
Хаосу положить предел в итоге
возьмутся, из машин явившись, боги.
Они покончат быстро с лихолетьем,
спасая тех, неся погибель этим,
все по обыкновению исправят
и каждому приняться предоставят
за старое, и, как не раз бывало,
потом опять начнется все сначала.

1899

Перевод Евг. Солоновича

*Сердцем знаю

.....
Появляются боги.

Ральф Уолдо Эмерсон (англ.)

***Ремонен.* ...Он исчезнет в нужный момент. Вмешаются боги.

Г-жа Ремьер. Как в античных трагедиях?

(Действие II, сц. i)

Г-жа Ремьер. Кто это?

Ремонен. Явились боги.

(Действие V, сц. x)

Александр Дюма-сын. «Незнакомка» (франц.)

КОРОЛЬ КЛАВДИЙ

В далекие края мысль моя стремится.
 Ступаю я вдоль улиц Эльсинора,
 по площадям брожу и вспоминаю
 печальнейшую из историй
 о злополучном короле, том самом,
 которого убил его племянник
 из-за каких-то диких подозрений.

Все бедняки под кровлею укромной
 тайком (остерегаясь Фортинбраса)
 оплакали его. Спокойным, кротким
 был он, к тому ж миролюбивым
 (вдоволь перенесла страна его во время
 войн при его предшественнике бравом),
 был в обращенье он равно любезен
 с великим или малым. Произвола
 чурался он, всегда искал совета
 в решеньях дел и судеб государства
 у тех, кто многоопытней, мудрее.

За что его убил его племянник —
 не объяснилось и поднесь на деле.
 Принц короля подозревал в убийстве,
 на том основывая подозренье,
 что как-то ночью, прогуливаясь по верхней
 площадке одного из бастионов,
 он возомнил, что видит некий призрак,
 и, с этим призраком вступив в беседу,
 узнал от призрака о неких обвиненьях,
 на короля последним возводимых.

То было лишь воображенья вспышкой
 наверняка или обманом зренья.
 (Известно нам, что принц был крайне нервным;
 и в Виттенберге, где он обучался,
 маньяком он прослыл среди студентов.)

Так вскоре после встречи той явился
 принц к матери, чтоб переговорить с ней
 семейных дел касательно. Внезапно

во время разговора он смешался
и начал дико кричать, вопить о том, что
ему опять-де явлен тот же призрак.
Но мать так ничего и не узрела.

В тот же самый день убил он старца
знатного и без видимой причины.
И так как принцу предстояло днями
отправиться в английские пределы,
король и постарался наспех, наспех
его отправить, для его ж спасенья.
Но все ж народ настолько возмущился
чудовищностью этого убийства,
что вспыхнул бунт — восставшие пытались
взять приступом дворцовые ворота,
и вел их сын убитого вельможи —
Лаэрт достойный (юноша, бесспорно,
отважнейший, к тому ж честолюбивый;
и в этой свалке «Короля Лаэрта
на трон!» его приверженцы кричали).

Потом, когда покой настал в державе
и сам король упокоился в могиле,
племянником своим убитый, принцем
(до Англии последний не добрался;
дорогою туда сбежал он с судна),
некий Горацио вдруг объявился
с рассказами, в которых он пытался
найти деяньям принца оправданье.
Он заявил, что в Англию поездка
была злоумышленьем, был-де послан
туда приказ об умерщвленьи принца
(и все же нет тому подлинных доказательств).
Также сказал об отраве в напиток
и короля обвинил в отравленьи.
Правда, и Лаэрт проговорил о том же.
Но если лгал он? Если обманулся?
Как говорил он? Раненый смертельно,
чуть очнувшись, не утвердившись в мыслях,
так что речи его казались бредом.
Что до отравленного оружия,
то позже оказалось — к отравленью
король был вовсе не причастен, поскольку
оно отравлено самим Лаэртом.
Тут-то сей Горацио — велика нужда —
вдруг призрака в свидетели выводит:
де призрак говорил о том и этом,
де призрак сделал то и это сделал.
И потому, речам его внимая,

все ж большинство датчан в глубинах сердца
жалело милосердного владыку,
который из-за призраков и сказок
убит несправедливо, зря низвергнут.
Однако Фортинбрас, не быв в убытке —
и трон и власть легко ему достались, —
выслушав все внимательно, признал
важность и значение слов Горацио.

1899

Перевод А. Величанского

МОРСКАЯ БИТВА

Все потеряли мы на Саламине.
Увы, увы, увы, увы, — заплачем.
Принадлежат нам Экбатаны, Сузы,
Персеполь — в мире нет прекрасней мест.
И что нам было в этом Саламине,
зачем вести суда, за что сражаться.
Теперь вернемся в наши Экбатаны,
Увидим вновь Персеполь наш и Сузы,
увидим — но без радости былой.
О горе нам, о горе нам; зачем
в который раз возобновилась битва.
О горе нам, о горе нам; зачем
все повторять сначала, собираться,
и плыть туда, и биться столь бесславно.
Зачем все это? Кто ни воцарится
в Персеполе и славных Экбатанах,
и в Сузах — сразу снаряжает флот
и уплывает с греками сражаться.
Воистину, о чем тут говорить?
О горе нам, о горе нам, о горе.
Воистину, что нам сказать осталось?
Увы, увы, увы, увы, увы.

1899

Перевод Евг. Смагиной

ДОЗОРНЫЙ УВИДЕЛ СВЕТ

Дозорный зиму должен был и лето
лежать на царской кровле в ожиданье света
сигнального. Мы не преувеличим,
внезапный клич его назвав счастливым кличем.
И днем и ночью он, измученный дозором,
в утес Арахны вглядывался, на котором
все не было костра — условленного знака.
И наконец вдали зажегся свет. Однако
полученное счастье так не может греть,
как грело ожиданье. Правда, впредь
хотя бы ясность будет. Многое случится
с Атридами, — не нужен ум провидца,
чтоб это предсказать сейчас, когда «ура!»
дозорный закричал, увидев свет костра.
Хороший знак. И справедливы будем
к тем, кто послал его, — к хорошим людям.
Хотелось верить бы в удачный ход
событий. Как бы ни было, не пропадет
и без Атридов Аргос. Все течет:
глядишь — и царским станет новый род.
Тут пересудов множество идет.
Послушаем. Но есть сомнения насчет
таких оценок, как «Великий» и «Незаменимый».
Всплывет еще один незаменимый,
который сгладит след неизгладимый.

1900

Перевод Евг. Солоновича

ВРАГИ

К консулу три софиста пришли с поклоном на дом.
Любезно консул усадил их всех с собою рядом
и в разговоре пошутил, их всех окинув взглядом:
«Остерегитесь. Вам грозит обычная беда:
вслед за известностью придут и зависть и вражда».
Но без улыбки отвечал один из них тогда:

«Враги теперешние нам не могут повредить ни в чем.
Мы позже подлинных врагов в софистах новых обретем.
Как будут дряхлы те из нас, кого не возьмет Аид!
И станут странны и смешны — да, это нам предстоит —
все наши слова и дела. У врагов ученье, стиль и цель моя
изменятся. С теми, кто нас учил, ведь тоже делал и я,
и эти вот мои друзья, которые сумели
по-своему преобразовать все бывшее доселе.
Все то, что представляем мы прекрасным, верным и простым,
враги покажут непременно глупым и пустым
и скажут то же на свой лад — ведь проще нет задачи! —
как мы, когда старые слова пересказали иначе».

1900

Перевод З. Морозкиной

ИСКУССТВЕННЫЕ ЦВЕТЫ

Мне скучен, тягостен вид настоящих лилий,
живых нарциссов, неподдельных роз,
что в пошлости земных садов, из слякоти и пыли
сегодня выросли, цветут, а завтра сгнили —
недолговечность их горька до слез.

Хочу искусственных цветов, из воска и металла —
они не вянут, не сгниют, не сбросят лепестков сухих,
цветы садов чудесных в мире идеала,
где дышит Мысль, Познание и Стих.

Люблю стеклянные цветы и золотые.
Искусство на века взрастило их.
Легли эмаль и перламутр на венчики литые,
чистейшую мечту их формы воплотили,
а краски — благороднее живых.

В них тонкий вкус цветет, пленительный и чистый,
их вырастила не земля, не этот грязный перегонной.
Не пахнут — не беда: польем водой душистой
и фимиам воскурим дорогой.

1903

Перевод Евг. Смагиной

ТЕОФИЛ ПАЛЕОЛОГ

Этo последний год. Этo последний
греческий император. Как — увы! — печальны
суждения, что слышатся вокруг.
Отчаявшись, в глубокой скорби
промолвил Теофил Палеолог:
«Хочу скорее умереть, чем жить».

Ах, господин мой Теофил Палеолог,
сколько печали нашего народа, сколько боли
(изнеможенья от несправедливости, от злых гонений)
пять слов твоих трагических в себя вместили.

1903

Перевод С. Ильинской

СИЛА ДУХА

Кто хочет дух свой укрепить — забудь
авторитет и послушанье. Надо
отважно, не боясь прямых дорог,
нарушить общепризнанный обычай,
бежать от лицемерия приличий
и умолчаний сокрушить ограду.
Пусть наслажденье даст тебе урок.
Не бойся разрушать — смущаться нечем:
дом недостроенный недолговечен.
Вот к истинному знанью верный путь.

1903

Перевод Евг. Смагиной

СЕНТЯБРЬ 1903 ГОДА

Обманываю, как могу, себя,
пустые дни свои, пустые ночи.
И столько раз — в мучительной близости!
И этот страх переступить границу,
который виноват, что слиплись губы,
что плакали во мне пустые ночи
и что желанья облекались в траур.
В такой близости мучительной не раз
от этих глаз, от этих поцелуев,
от головокружительных объятий...
В такой близости мучительной не раз!..

1904

Перевод Евг. Солоновича

ДЕКАБРЬ 1903 ГОДА

При том, что из своей любви приходится мне делать тайну
и я боюсь обмолвиться про волосы, глаза и губы,
твои черты, запечатленные в душе моей,
твой голос, сделавшийся музыкой моей,
ожившие мечты незабываемых сентябрьских дней
цвет и рельефность придают словам и фразам,
о чем бы ни заговорил я, какой ни высказал бы мысли.

1904

Перевод Евг. Солоновича

ЯНВАРЬ 1904 ГОДА

О нынешний январь! За ночью ночь во тьме
сiju без сна, пока не воскресу в уме
твои черты и каждое мгновенье
и первых слов и слов последних наших не услышу.
Отчаянный январь! За ночью ночь во тьме
поспешное скрывается виденье,
оставив одиночество взамен — и вмиг
уходят все деревья, все огни, все улицы, все крыши
вслед образу любви, что из тоски возник.

1904

Перевод С. Ошерова

НА ЛЕСТНИЦАХ

Спускался я по лестнице, ведущей
из дома скверны. Двери открылись,
и ты вошел. На краткий миг увидел
я незнакомое лицо, а ты — меня.
Я отступил, чтоб скрыться с глаз твоих,
а ты поспешно, отвернув лицо, прошел
за двери дома скверны, где я был,
но счастья не нашел, как не найдешь и ты.
А между тем во мне обрел бы ты
любовь желанную; и дал бы мне любовь,
какую я искал — она на миг мелькнула
в твоих глазах, усталых и порочных.
Всем телом мы почуяли ее,
всей плотью, кровью, кожей воспаленной.
Но страх и стыд навек нас развели.

1904

Перевод Евг. Смагиной

В ТЕАТРЕ

Когда наскучило смотреть на сцену,
я стал рассматривать партер и ложи
и увидал в одной из них тебя,
с твоею странной красотой и юностью порочной.
И в памяти внезапно всплыло все,
что о тебе сегодня рассказали;
пришли в волненье разум мой и тело.
И я смотрел, отдавшись обаянью
твоей усталой красоты и юности померкшей,
изысканного твоего наряда,
и ожило в воображеньи все,
что о тебе сегодня рассказали.

1904

Перевод Евг. Смагиной

ЖИТЕЛИ ПОСИДОНИИ

Жители Посидонии, что на Тирренском заливе, быв изначально греками, а потом став варварами и наподобие этрусков и римлян, переменили язык и многие обычаи, но до сего дня они справляют один эллинский праздник, когда, собравшись вместе, вспоминают старинные имена и установления, а потом, как бы оплакав друг друга, расходятся в слезах.

Афинея

Был в Посидонии забыт родной язык Эллады,
 ибо жители ее спокон веков смешались
 с чужими, растворясь среди тирренцев и латинян.
 Но сохранилось от отцов у них одно:
 раз в год по греческим богам справляли праздник,
 и были звуки флейт и лир, венки и состязанья,
 и было так заведено у них тот праздник завершать:
 о дедовских обычаях вели рассказы
 и греческие вслух слова произносили,
 едва понятные, и то немногим.
И всякий раз невесело для них кончался праздник:
 все помнили, что и они когда-то были греками
 и также италийцами в былое время, —
 и что ж теперь? Куда пали, кем они стали?
И варварская жизнь, и варварская речь,
 и греческий мир, увы, давно им чужд и далек.

1906

Перевод С. Ошерова

КОНЕЦ АНТОНИЯ

Однако когда его слуха коснулся плач
женщин, о беде его причитавших, —
госпожа с ее восточными жестами,
служанки с их варварским греческим,
гордость в душе его всколыхнулась,
с отвращением возмутилась итальянская кровь,
показалось чужим, безразличным
все, что слепо боготворил до сих пор —
вся безумная его жизнь в Александрии —
и сказал он: «Не нужно его оплакивать, не подобает.
Подобает скорее прославить его:
был он всемогущим властителем
и обладал несметными благами.
И если пал он теперь, то не униженно,
а как римлян, поверженный римлянином».

1907

Перевод С. Ильинской

27 ИЮНЯ 1906 ГОДА, 2 ЧАСА ПОПОЛУДНИ

Сейчас его повесят христиане, вот он —
невинный юноша, семнадцать лет,
мать на коленях к виселице как в тумане
ползет под нестерпимо жарким солнцем,
нищ падает, лежит плашмя в пыли,
то, безутешная, по-волчьи воет,
то причитает — сколько сил ей это стоит! —
«Семнадцать лет всего ты прожил, мой сыночек!»
Он обреченно всходит по ступенькам —
невинный юноша, семнадцать лет,
и вот уже петля накинута на шею,
толчок — и тело в пустоте повисло,
красивое молодое тело,
мать бьется на земле, катается в пыли,
ей память начинает изменять:
«Семнадцать дней всего ты был, — стонает мать, —
семнадцать дней всего, усладой мне, сыночек!»

1908

Перевод Евг. Солоновича

СОКРЫТОЕ

Ни по делам моим, ни по словам
не следует судить, каков я был.
Как часто обстоятельства мешали
по-своему и поступать, и жить.
Как часто обстоятельства велели
молчать, когда хотелось говорить.
И лишь в поступках самых незаметных,
в писаньях самых тайных, сокровенных
найти возможно ключ к душе моей.
Но может быть, усилий и труда
такая цель ничтожная не стоит.
Ну что ж: когда-нибудь мир станет лучше,
родится человек, подобный мне,
придет — и без труда меня поймет.

1908

Перевод Евг. Смагиной

УВИДЕВ СВЕТ ЛЮБВИ

Узрев издалека любви великой свет,
склонись пред красотой. Но вспомни, как, бывало,
творил ее обличья разум твой;
и вспомни, сколько раз ты был согрет
любовью маленькой, но теплой и живой.
Будь счастлив: и тебя любовь не миновала.

1911

Перевод Евг. Смагиной

«ВСЕ ОСТАЛЬНОЕ РАССКАЖУ В АИДЕ»

Проконсул книгу отложил: «Действительно,
прекрасный стих, и верен удивительно.
Мудрейшие слова изрек Софокл великий.
Как много скажем мы, как много скажем мы
и как изменимся в жилище вечной тьмы.
Все, что храним в сердцах бессонно, безысходно,
и боль душевную, и страхи — что угодно,
все тайны, что теперь не высказать, не счесть —
все мы расскажем там бесстрашно и свободно».

«При том условии, — сказал софист с улыбкой, —
что там до этого кому-то дело есть».

1913

Перевод Евг. Смагиной

ПУСТЬ ТАК

На непристойном фото, уличном товаре
из-под полы (чтоб не увидел полицейский),
на этой фотографии похабной —
как очутилось здесь лицо такое,
лицо мечты? Откуда ты, ответь.

Кто знает, как порочна и позорна жизнь твоя,
в какой вульгарной, мерзкой обстановке
тебя на эту фотографию снимали,
как низменна, груба душа твоя, должно быть.
Пусть так, пусть даже хуже. Все равно
ты обликом мечты и олицетвореньем
блаженства сладострастного Эллады
пребудешь для меня и входишь в эти строки.

1913

Перевод Евг. Смагиной

ПО ПУТИ ИЗ ГРЕЦИИ

Итак, Гермипп, наш путь почти кончается;
наверно, послезавтра: так сказал мне кормчий.
Во всяком случае, плывем мы нашим морем
близ берегов Египта, Кипра, Сирии,
родных для нас, любимых берегов.
Что ж ты так молчалив? Спроси по правде у сердца:
Чем дальше отплывали мы от Греции,
не радовался ли ты? И можно ли насмешками
над этим эллинов унизить в нас?

Признаем правду: эллины и мы,
да, эллины, и никуда от этого не деться,
но в нас любовь, в нас — пыл и страстность Азии,
но в нас любовь, в нас пыл и страстность,
в эллинском мире странные и чуждые.

Нет, нам с тобой, философам, не пристало,
Гермипп, нашим царькам уподобляться
(ты вспомни, как смеемся мы над ними,
когда они зайдут, бывало, в наши школы),
чей греческий — заемный, напоказ —
или омакедоненный — вот слово! облик
не может скрыть неодолимо рвущейся
наружу Мидии или Аравии,
какими бы уловками бедняги
всем на смех ни старались спрятать их.

Нет, это нам с тобою не пристало.
Ни нас, ни греков недостойна эта мелочная спесь.
Кровь Сирии, египетская кровь
течет по нашим жилам. Нам ли ее стыдится,
крови, которой следует гордиться?

1914

Перевод С. Ошерова

БЕГЛЕЦЫ

Александрия есть Александрия. Все так же по дороге,
 ведущей к Ипподрому, восхищения достойны,
 взгляд поражают памятники и чертоги.
 Какой бы ей урон ни причинили войны,
 исконный блеск ее неувядаем.
 Мы книги противопоставляем горю,
 в прогулках долгих время коротаем.
 По вечерам мы впятером приходим к морю
 (на всякий случай все — под вымышленными именами),
 и кое-кто еще из греков, покидать
 не пожелавших город, часто рядом с нами.
 Мы разговоры о религии ведем (тут нам под стать
 латиняне), на темы говорим литературные.
 Позавчера мы вслух читали Нонна,
 восторги дружно выражая бурные,
 хвалы поэту пели восхищенно.
 Своим времяпрепровождением, в общем,
 не тяготимся мы, свободы час
 неотвратим, мы верим — и не ропшем.
 К тому же вести хорошие дошли до нас:
 то ли под Смирной что-то происходит, то ли
 Эпир на помощь выступил в апреле, и над вражьем
 царством близка победа. Нас не поборол.
 Мы ждем — и мы еще себя покажем.

1914

Перевод Евг. Солоновича

ИХ ОТВОРЯЛ, НА ЛОЖА ИХ ВОЗЛЕГ

Когда вошел в чертоги Наслажденья,
я не остался в зале, отведенном
любви пристойной, чинной, заурядной.

Спустился я в покои потайные,
их отворял, на ложа их возлег.

Спустился я в покои потайные,
позорное пристанище позора.
Но я позора не страшусь — иначе
какой же из меня поэт, какой артист?
Отверженность, презренье к миру
поэзии моей пристали больше,
чем пошное веселье в общем зале.

1915

Перевод Евг. Смагиной

ПОЛЧАСА

Нет к сердцу твоему пути. Не будет,
должно быть, никогда. Сидели рядом,
немногими словами обменялись,
как третьего дня в баре — вот и все.
Конечно, жаль. Но мы, поэты, иногда
одной лишь силой творческой способны
достичь недолгого блаженства, и оно
от настоящего почти неотлично.
Так третьего дня в баре (не без помощи
благословенной силы опьянения)
вкусил я полчаса любви счастливой.
Казалось, ты все понимаешь
и потому так долго остаешься рядом.
Благодарю тебя. Не помогли бы
ни дар художника, ни чары опьянения,
когда бы я не видел губ твоих, не чувствовал
тепло живое тела твоего.

1917

Перевод Евг. Смагиной

ДОМ С САДОМ

Люблю мечтать о загородном доме
с огромным садом — не затем, чтоб в нем
цвели цветы, росли деревья и трава
(пусть будут и они, ведь это так красиво!),
но главное, чтоб завести животных.
Семь кошек минимум: двух белоснежных
и двух, как сажа черных — для контраста.
Я умного завел бы попугая
и слушал болтовню его задорную.
Что до собак — и трех бы мне хватило.
Я с удовольствием завел бы двух лошадок
и обязательно трех-четырех
милейших осликов — пусть млеют, пусть блаженство
не гаснет в их упрямых головах.

1917

Перевод Евг. Солоновича

БОЛЬШОЕ ТОРЖЕСТВО У СОСИБИЯ

Чудесных несколько часов провел я, право
чудесных. Море было величаво
В послеполуденном покое. Ласка весело
баюкала залив. И я дела забросил.
Давненько не давал себе такой поблажки я:
все время в напряжении заботы держат тяжкие.
Я попивал вино, но опустел фиал,
спускался вечер и назад к действительности звал.
Сосибий гордый и его достойная супруга
ждут нас на торжество. Конец часам досуга!
Политика скучна при всех ее соблазнах,
и строить козни веселей под видом разговоров праздных.

1917

Перевод Евг. Солоновича

СИМЕОН

Да, я знаком с его последними стихами,
я слышал, что Бейрут от них в восторге.
Я к ним еще вернусь, но только не сегодня, —
потом, когда немного успокоюсь.

Он в знаниях сильнее, чем Либаний.
Но выше ли, чем Мелеагр? Едва ли.

Ах, Мебий, что Либаний! Что там книги!..
Вчера я оказался ненароком
в толпе у Симеонова столпа.

В молчании молились христиане,
в священном обожанье преклонялись,
но благостного не было покоя
во мне — ведь я не христианской веры,
меня всего трясло, я содрогался,
охваченный мучительным волнением.

Подумать только, тридцать пять годов
подвижнической жизни на верхушке
столпа — зимою, летом, ночью, днем!
Еще до нашего с тобой рожденья
(мне двадцать девять лет, а ты, похоже,
моложе) Симеон решил взобраться
на столп, где остается с той поры
вблизи от бога. Ничего смешного!

Мне трудно нынче с мыслями собраться,
не знаю, как там прочие софисты,
но первым в Сирии поэтом
я лично нахожу Ламона.

1917

Перевод Евг. Солоновича

ЗАБИНТОВАННОЕ ПЛЕЧО

Он сказал, что споткнулся о камень, упал, расшибся.
Но не в этом, наверно, была причина
его забинтованного плеча.

От неловкой попытки снять с полки пачку
фотографий, давно его занимавших,
повязка ослабла, и струйка крови
потекла по руке.

Я принялся поправлять бинты;
я поправлял их медленно, неторопливо,
Ему было не больно, и мне нравилось созерцание крови:
эта кровь была кровью моей любви.

Когда он ушел, я нашел на полу под стулом
алый клочок ваты, оставшейся от перевязки,
ваты, чье место — мусорное ведро.
И я прижал эту вату к моим губам,
и стоял, так держа ее, долго-долго —
прижимая к губам моим кровь любви.

1919

Перевод Г. Шмакова под редакцией И. Бродского

МОНЕТЫ

Древнеиндийские монеты. Надписи
хранят владык могучих имена:
царь Евкратидаза, царь Стратага,
царь Менадраза, царь Эрамаяза.
Так переводится в ученой книге
индийское письмо на аверсе монет.
Но далее показывает книга
другую сторону, еще красивей,
с портретами царей. И грек замрет,
с волнением тайным эллинские буквы
читая: Евкратид, Стратон, Менандр, Гермей.

1920

Перевод Евг. Смагиной

ВЗЯТ

Я занимался чтением народных старых песен
о славных войнах и деяньях клефтов —
вещь трогательная весьма; все греческие, наши.

Вот песни скорбные о том, как пал Константинополь:
«Ах, взяли, взяли наш Царьград и взяли Салоники».
Когда молились вместе в час последний
«по леву руку царь, а патриарх по праву»,
раздался Глас и повелел молчать:
«священники, умолкните, Евангелья закройте:
ах, взяли, взяли наш Царьград и взяли Салоники».

Одна из песен скорбных тех, плач греков Трапезунда,
всех больше тронула меня своим наречьем странным,
своей печалью дальней — они так мало знали
и до конца надеялись, что мы еще спасемся.

Увы, как птица бедная «летела из Царьграда,
письмо неведомо кому под крылышком держала,
ни в палисад, ни в виноград не снизилась, не села,
а села, опустилась под кипарис надгробный».

Архиереи не смогли прочесть письмо (иль не хотели),
один лишь в руки взял его «сынوك вдовы Яники»
и прочитал — и залился слезами.
«И ты читай, и ты заплачь, услышь, как сердце бьется.
Ой, говорит, ой, горе нам, конец державе Римской».

1921

Перевод Евг. Смагиной

ИЗ ЯЩИКА СТОЛА

Наметил место на стене, но ничего не выйдет.

Сказалась сырость в ящике стола.

Испорченная карточка останется без рамки.

Мне следовало быть поаккуратнее.

Былое этих губ вернуть бы,
былое этого лица — хоть ненадолго,
на несколько часов, ну пусть на час.

Испорченная карточка останется без рамки.

Но если бы она не пострадала,
мне надо было бы все время думать, как
себя оттенком голоса, неосторожным словом
не выдать, если спросят про нее.

1923

Перевод Евг. Солоновича

СТИХОТВОРЕНИЯ К. КАВАФИСА
В ПЕРЕВОДАХ Г. ШМАКОВА
ПОД РЕДАКЦИЕЙ И. БРОДСКОГО

СТЕНЫ

Безжалостно, безучастно, без совести и стыда
воздвигли вокруг меня глухонемые стены.

Я замурован в них. Как я попал сюда?
Разуму в толк не взять случившейся перемены.

Я мог еще сделать многое: кровь еще горяча.
Но я проморгал строительство. Видимо, мне затмило,

и я не заметил кладки, растущего кирпича.
Исподволь, но бесповоротно я отлучен от мира.

ОКНА

В этих сумрачных комнатах обретаясь давным-давно,
я все время пытаюсь найти хоть одно окно,
чтоб отворить его: луч, проникший со стороны, я
мог бы счесть утешеньем. Проникший снаружи свет
сделал бы жизнь выносимей. Но окон нет,
и, может, это и к лучшему, что мне их не отворить:
возможно, что свет всего лишь новая тиранья.
Кто знает, какие вещи может он озарить.

ЖЕЛАНЬЯ

Юным телам, не познавшим старости, умирая,
— им, взятым смертью врасплох и сомкнувшим очи
навек пышных гробниц внутри,
сродни несбывшиеся желанья,
не принесшие ни одной воспаленной ночи,
ни одной ослепляющей после нее зари.

В ОЖИДАНИИ ВАРВАРОВ

— **Ч**его мы ждем, собравшись здесь на площади?

— Сегодня в город прибывают варвары.

— Почто бездействует Сенат? Почто сенаторы сидят, не заняты законодательством?

— Сегодня в город прибывают варвары.
К чему теперь Сенат с его законами?
Вот варвары придут и издадут законы.

— Зачем так рано Император поднялся?
Зачем уселся он у городских ворот на троне
при всех регалиях и в золотой короне?

— Сегодня в город прибывают варвары,
и Император ждет их предводителя,
чтоб свиток поднести ему пергаментный,
в котором загодя начертаны
торжественные звания и титулы.

— Почто с ним оба консула и преторы
с утра в расшитых серебром багряных тогах?
Зачем на них браслеты с аметистами,
сверкающие перстни с изумрудами?
Зачем в руках их жезлы, что украшены
серебряной и золотой чеканкой?

— Затем, что варвары сегодня ожидаются,
а драгоценности пленяют варваров.

— Почто нигде не видно наших риторов,
обычного не слышно красноречия?

— Затем что варвары должны прибыть сегодня,
а красноречье утомляет варваров.

— Чем объяснить внезапное смятение
и лиц растерянность? И то, что улицы

и площади внезапно обезлюдели,
что население по домам попряталось?

— Тем, что смеркается уже, а варвары
не прибыли, и что с границы вестники
сообщают: больше нет на свете варваров.

— Но как нам быть, как жить теперь без варваров?
Они казались нам подобьем выхода.

ЦАРЬ ДЕМЕТРИЙ

Не как царь, но как лицедей, облачился вместо царского наряда
в серый плащ и укрдкой удалился от людских глаз».

Плутарх. Жизнь Деметрия Полиоркета

Когда македонцы его отвергли,
выказав, что предпочитают Пирра,
царь Деметрий (исключительная душа)
повел себя — как утверждают — вовсе
не как пристало царю. Он снял
с себя золоченые одеянья,
скинул пурпурные башмаки
и, поспешно переоблачившись
в костюм простолюдина, удалился
прочь. Так рядовой актер
по окончании представления
переодевается и уходит.

ГОРОД

Ты твердишь: «Я уеду в другую страну, за другие моря.
После этой дыры что угодно покажется раем.
Как ни бьюсь, здесь я вечно судьбой обираем.
Похоронено сердце мое в этом месте пустом.
Сколько можно глушить свой рассудок, откладывать жизнь на потом!
Здесь куда ни посмотришь — видишь мертвые вещи,
чувств развалины, тлеющих дней головешки.
Сколько сил тут потрачено, пущено по ветру зря».

Не видать тебе новых земель — это бредни и ложь.
За тобой этот город повсюду последует в шлепанцах старых.
И состаришься ты в этих тусклых кварталах,
в этих стенах пожухших виски побелеют твои.
Город вечно пребудет с тобой, как судьбу ни крои.
Нет отсюда железной дороги, не плывут пароходы отсюда.
Протрубив свою жизнь в этом мертвом углу, не надейся на чудо:
уходя из него, на земле никуда не уйдешь.

САТРАПИЯ

Прискорбно, что судьба несправедлива к тебе, природой созданного для деяний доблестных, успеха, славы. Тебе здесь негде проявить свой дар, и ты коснеешь в низменных привычках, ты делаешься безразличным, пошлым. Но страшен день, когда, махнув рукой на эту жизнь, поддашься искушенью и тоже ступишь на дорогу к Сузам, где правит Артаксеркс. Тебя он примет при дворе радушно, щедро, пожалует сатрапией, рабами, тем, сем — ненужными тебе вещами, но чье изобилье ты, кусая губы, примешь. Душа твоя к иным вещам стремится! Ты гредишь о признании у софистов, о славе всенародной, криках «Эвхе!», тобой заслуженных, об Агоре, о рукоплещущем театре, лаврах. Их не получишь в дар от Артаксеркса. В сатрапии их не дождешься тоже. А для тебя без них и жизнь не в жизнь.

ИОНИЧЕСКОЕ

Их разбитые изваянья,
их изгнание из древних храмов
вовсе не значит, что боги мертвы. О нет!
Они все еще любят, Иония, землю твою, как прежде,
о тебе до сих пор память хранит их души.
Когда августовская заря
над тобой занимается, воздух суть их движенье,
и нечеткий юношеский силуэт,
как на крыльях, изредка промелькнет
над твоими холмами.

МАРТОВСКИЕ ИДЫ

Душа, чуйся почестей и славы.
Но коли с честолюбием не сладить,
по крайней мере, будь благоразумна:
чем больших ты высот достигнешь,
тем осмотрительней веди себя.
Когда в зените ты, когда ты Цезарь,
когда ты притча на устах у всех,
будь вдвое осторожен — особенно
на улицах, в сопровожденье свиты.
И если невзначай Артемидор,
к тебе приблизившись, письмо протянет,
пробормотавши: «Прочитай немедля:
здесь нечто, что касается тебя»,
— остановись. Прерви все разговоры,
дела, решения. Вели убраться прочь
тебя приветствующим. Их поклоны
пусть подождут. Пусть подождет Сенат.
Узнай немедленно, что говорится
насчет тебя в письме Артемидора.

БОГ ПОКИДАЕТ АНТОНИЯ

Когда ты слышишь внезапно, в полночь,
незримой процессии пенье, звуки
мерно позвякивающих цимбал,
не сетуй на кончившееся везенье,
на то, что прахом пошли все труды, все планы,
все упования. Не оплакивай их впустую,
но мужественно выговори «прощай»
твоей уходящей Александрии.
Главное — не пытайся себя обмануть, не думай,
что это был морок, причуды слуха,
что тебе померещилось: не унижай себя.
Но твердо и мужественно — как пристало
тому, кому был дарован судьбой этот дивный город —
шагни к распахнутому окну
и вслушайся — пусть с затаенным страхом,
но без слез, без внутреннего содроганья —
вслушайся в твою последнюю радость: в пенье
странной незримой процессии, в звон цимбал
и простиись с навсегда от тебя уходящей Александрией.

ИТАКА

Отправляясь на Итаку, молись, чтобы путь был длинным, полным открытий, радости, приключений. Не страшись ни циклопов, ни лестригонов, не бойся разгневанного Посейдона. Помни: ты не столкнешься с ними, покуда душой ты бодр и возвышен мыслью; покуда возвышенное волненье владеет тобой и питает сердце. Ни циклопы, ни лестригоны, ни разгневанный Посейдон не в силах остановить тебя — если только у тебя самого в душе они не гнездятся, если твоя душа не вынудит их возникнуть.

Молись, чтоб путь оказался длинным, с множеством летних дней, когда, трепеща от счастья и предвкушенья, на рассвете ты будешь вливаться впервые в незнакомые гавани. Медли на Финикийских базарах, толкайся в лавчонках, шупай ткани, янтарь, перламутр, кораллы, вещицы, сделанные из эбена, скупай благовонья и притиранья, притиранья и благовония всех сортов; странствуй по городам Египта, учись, все время учись у тех, кто обладает знаньем.

Постоянно помни про Итаку — ибо это цель твоего путешествия. Не старайся сократить его. Лучше наоборот дать растянуться ему на годы, чтобы достигнуть острова в старости, обогащенным опытом странствий, не ожидая от Итаки никаких чудес.

Итака тебя привела в движенье.
Не будь ее, ты б не пустился в путь.
Больше она дать ничего не может.

Даже крайне убогой ты Итакой не обманут.
Умудренный опытом, всякое повидавший,
ты легко догадаешься, что Итака эта значит.

ГРЕКОФИЛ

Смотри, чтоб качество чеканки было отчетливым. В чертах — величье, строгость. Корону, впрочем, следовало б сузить: я не люблю парфянские горшки. А надпись — ту, по-гречески, конечно, без вычур, без двусмысленных гипербол, чтоб всюду римский свой сующий нос проконсул вздора не наплел бы Риму; но, тем не менее, должна быть надпись гордой. На обороте же изобрази, пожалуй, дискобола, а впрочем нет — эфеба. Особенно же проследи за тем (и ты, Сифаст, смотри за этим в оба), чтоб после вычеканенных «Монарх», «Спаситель» стояло элегантно «Грекофил». Не умничай, не изошряйся, дескать: «Какие греки? Что за эллинизм у нас за Загром, вдалеке от Фраты?» Есть варвары похлеще нас, а пишут примерно это. Чем мы хуже их? В конце концов, бывают же у нас забредшие из Сирии софисты, и рифмоплеты, и другая рвань. Мы, стало быть, не чужды эллинизма.

УДРУЧЕННОСТЬ СЕЛЕВКИДА

Деметрий Селевкид был крайне удручен
узнав, что Птоломей достиг
Италии в весьма постыдном виде:
буквально в рубище, с тремя рабами,
к тому же — пеший. Так, того гляди,
начнут их, Селевкидов, в грош не ставить,
а в Риме и посмешищем сочтут.
Хотя, конечно, Селевкиду ясно,
что всеми ими помыкают в Риме,
как слугами, что там без них решают,
кому дать трон из них, кого вообще убрать.
Но все ж должны они хотя бы внешне
хранить достоинство! Ведь как-никак
они еще монархи, Селевкиды;
цари еще — нельзя же забывать!

Вот почему Деметрий Селевкид
был удручен и предложил немедля
в дар Птоломею диадему, перстни,
наряд пурпурный, свиту, слуг, рабов
и чистокровных лошадей — чтоб тот
в Рим въехал, как пристало греку,
к тому ж — Александрийскому царю.

Лагид дары его отверг, однако.
Он ехал, чтоб снискать себе поддержку
и в роскоши подобной не нуждался.
Он в Рим вступил как нищий, в жалком платье,
ночлег себе устроил где-то в доме
лудильщика: затем пришел в Сенат
— измученный, невзрачный, явно жертва
несправедливости. И он не просчитался.

ОДИН ИЗ ИХ БОГОВ

Сгушались сумерки над центром Селевкии, когда на площади возник один из Них. Он шел — неотразимый, юный, статный, в глазах — сиянье знания, что бессмертен, копна надушенных волос черна как смоль. Прохожие таршились, стараясь понять, откуда он — сирийский грек? заезжий чужестранец? Те, однако, кто повнимательнее, догадавшись, невольно пятились. И, глядя вслед фигуре, поглощаемой аркадой, ведущей сквозь сумятицу огней в квартал, что оживает только ночью с его распутством, оргиями, буйным разгулом сладострастия, они пытались распознать: который это из Них, и в поисках каких земных запретных радостей он пожелал сойти на мостовую Селевкии с горних высот — обители Благословенных.

ДАРИЙ

Поэт Ферназис трудится над главной главой своей эпической поэмы о том, как Дарий, сын Гистаспа, стал владыкой Персии (наш Митридат Великий, Евпатор, Дионис, и проч., и проч. из этого же происходит дома).
Здесь, впрочем, требуется трезвость мысли: чем, собственно, был обуреваем Дарий? Гордыней? Честолюбием? Был ли он снедаем чувством суетности власти, могущества? Как знать? Ферназис веки смежает, погрузившись в размышленья.

Но ход их плавный грубо прерывает слуга, вбегая в комнату с известьем: Война! Мы выступили против римлян! Часть нашей армии пересекла границу.

Ферназис ошарашен. Катастрофа!
Какое теперь дело Митридату, Евпатору и Дионису до стихов по-гречески? В разгар войны не до стихов какого-то там грека.

Поэт подавлен. Что за невезенье!
Как раз когда он «Дарием» своим рассчитывал прославиться и плотно заткнуть завистливым зоилам глотки!
Опять отсрочка, нарушение планов.

И если б только нарушение планов!
Но в безопасности ль мы в наших стенах?
Амизос — плохо укрепленный город.
На свете нет врагов страшнее римлян.

СТИХОТВОРЕНИЯ

Что противопоставить можем мы,
каппадокийцы, ихним легионам?
О боги Азии, не оставляйте нас!

Но среди всех этих волнений, страхов
мысль поэтическая не прекращает биться.
Да, именно: гордыня, честолюбье.
Да, ими именно и был снедаем Дарий.

ПРИМЕЧАНИЯ

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

НАСТОЯЩЕЕ, ВТОРОЕ, издание стихотворений К. Кавафиса на русском языке повторяет — в исправленном и значительно дополненном виде — первое издание: КОНСТАНТИНОС КАВАФИС. Лирика. М., Художественная литература, 1984. Полностью представлен теперь его канонический свод — 153 стихотворения, издававшиеся самим поэтом, и одно, «В окрестностях Антиохии», опубликованное после его смерти. В достаточно сложном вопросе композиционной организации этого раздела (относительность хронологического принципа, поскольку многие стихотворения подвергались неоднократной переработке; циклическая структура так называемых «тематических» сборников, составленных поэтом на ассоциативной основе, но не охватывающих полностью все, публиковавшееся им) составитель опирается на систему, предложенную Г. П. Саввидисом и, в частности, на его издание стихотворений Кавафиса, выпущенное в 1984 году афинским издательством «Икарос». Таким образом первая часть канонического свода ориентирована на два тематических сборника, оформленных самим Кавафисом и включающих стихотворения, которые он опубликовал в 1905–1915 и 1916–1918 гг. Для второй части свода (с 1919 г.) выдержан принцип хронологической последовательности. Указанные даты фиксируют год публикации окончательного варианта.

Из «отвергнутых» ранних стихотворений, которые Кавафис первоначально опубликовал, но позднее не переиздавал (их корпус издан под редакцией Г. П. Саввидиса: *К. П. Кавафис. Отвергнутые стихотворения и переводы. 1886–1898. «Икарос», 1983*), отобраны шесть, интересных как свидетельства первой фазы его художественного поиска. Откровенно слабые опыты, беспомощность которых особенно остро ощутил на языке оригинала, в настоящий состав не вошли.

По этому же принципу производился отбор стихотворений, никогда не публиковавшихся Кавафисом и сохранившихся в его архиве (и этот корпус был издан под редакцией Г. П. Саввидиса: *Г. П. Кавафис. Стихотворения, не публиковавшиеся при жизни поэта. 1882–1923. «Икарос», 1968*); выпали опять-таки лишь самые ранние стихи. В отличие от «отвергнутых», оставшихся за чертой рубежа веков и чертой творческой зрелости поэта, «непубликовавшиеся» стихотворения предстают перед читателем в широком временном диапазоне, и многие из них по своим художественным достоинствам заслуживают не меньшего внимания, чем канонический свод. Возможно, к некоторым «непубликовавшимся» Кавафис, по своему обыкновению, предполагал вернуться и, доработав, опубликовать. По сравнению с первым русским изданием этот раздел предстает в настоящем составе значительно расширенным, преимущественно за счет эротической лирики с гомосексуальными мотивами, которая ранее не могла увидеть свет в России по цензурным соображениям (по-видимому, аналогичные соображения в свое время несколько затрудняли их публикацию на греческом языке).

Особый раздел сборника составляют переводы Геннадия Шмакова под редакцией Иосифа Бродского, параллельные ранее выполненным переводам тех же стихотворений в первом русском издании. Лишь стихотворение «Забинтованное плечо», переведенное им впервые, входит в раздел «непубликовавшихся», невольно нарушая абсолютную целостность их подбора, интересного и как аксиологический штрих в прочтении Кавафиса. Этот цикл переводов воспроизводится по первой публикации в «Литературном приложении» к парижской газете «Русская мысль» (№ 3750, 11.11.1988).

С. Б. Ильинская

СТИХОТВОРЕНИЯ

ПРЕПЯТСТВИЕ. Ахилл и Демофонт (греч. миф.) не обрели бессмертия по вине их смертных родителей. Матери Ахилла морской богине Фетиде, закалявшей сына в огне, помешал ее муж Пелей. Покровительнице Демофонта богине Деметре помешала мать мальчика — Метанира.

ФЕРМОПИЛЫ. В 480 г. до Р. Х. триста спартанских воинов защищали горный проход Фермопилы от персидской армии. С помощью предателя Эфиальта персам удалось окружить защитников Фермопил, все триста воинов пали. Фермопилы стали для греков символом мужества и верности долгу.

СНЕ FESE... IL GRAN RIFIUTO. Названием стихотворения послужила усеченная строка из «Божественной комедии» Данте: «...кто от великой доли //Отрекся в малодушии своем» (перевод М. Лозинского). Слова «в малодушии» выпущены Кавафисом специально.

КОНИ АХИЛЛА. Патрокл — друг Ахилла, героя Троянской войны, погибший под стенами Трои.

ПОГРЕБЕНИЕ САРПЕДОНА. Кавафис использует эпизод «Илиады», Менетиад — Патрокл.

А МУДРЕЦЫ — ПРЕДСТОЯЩЕЕ. Филострат — греческий писатель (II–III вв.), Аполлоний Тианский — пифагорейский философ и маг I в.

МАРТОВСКИЕ ИДЫ. В день мартовских ид (15 марта) 44 г. до Р. Х. Юлий Цезарь был убит в здании сената. Когда Цезарь направлялся в сенат, софист Артемидор пытался известить его о грозящей опасности, но Цезарь не нашел времени выслушать Артемидора.

ПОКИДАЕТ БОГ АНТОНИЯ. Посвящено римскому полководцу Марку Антонию (ок. 83–30 г. до Р. Х.). Согласно преданию, переданному Плутархом, в ночь накануне вступления в Александрию войск соперника Антония Октавиана (будущего римского императора Августа) по улицам города прошел таинственный оркестр. Александрийцы восприняли это как знак того, что Дионис, покровитель Антония, отрывается от него и покидает осажденный город.

ТЕОДОТ. Теодот — советник египетского царя Птолемея XIII Диониса. По его наущению Птолемей отдал приказ убить бежавшего в Египет Помпея, чтобы тем самым угодить Юлию Цезарю.

ИТАКА. Итака — остров у берегов Греции, родина одного из героев Троянской войны Одиссея. Возвращение его на Итаку заняло десять лет и является сюжетом гомеровской «Одиссеи». Циклопы, лестригоны — чудовища, встреченные им на пути домой.

ЦАРЬ ДЕМЕТРИЙ. Деметрий Полиоркет (ок. 337–283 г. до Р. Х.), полководец и владыка Македонии (306–286 г. до Р. Х., с перерывами), был покинут своими войсками, перешедшими на сторону эпирского царя Пирра. Эпиграф — из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха («Деметрий и Антоний») в переводе С. Маркиша.

СЛАВА ПТОЛЕМЕЕВ. Лагиды или Птолемеи — царская династия эллинистического Египта (III–I вв. до Р. Х.). В монологе одного из Птолемеев явственно ощутим мотив соперничества с двумя другими крупными эллинистическими государствами — Македонией и царством Селевкидов (на Ближнем и Среднем Востоке).

БИТВА ПРИ МАГНЕСИИ. В 197 г. до Р. Х. македонский царь Филипп V потерпел поражение в битве с римлянами при Киноскефалах. Семь лет спустя, полу-

чив известие о том, что в битве при Магнесии (190 г. до Р. Х.) римляне нанесли поражение царю Селевкидского царства Антиоху III, он сожалеет, что эллинистическому миру нанесен новый удар, но не может удержаться и от мстительного чувства, поскольку в свое время Антиох не пришел к нему на помощь. Через психологический портрет Филиппа Кавафис раскрывает сложные взаимоотношения между эллинистическими государствами: не в силах преодолеть междоусобную рознь, они отбиваются от Рима в одиночку и — одно за другим — подпадают под его господство.

НЕДОВОЛЬСТВО СЕЛЕВКИДА. Селевкид — Деметрий Сотер, сын умерщвленного римлянами сирийского царя Селевка IV, находившийся в Риме в качестве заложника. Птолемей VI Филометор, изгнанный своим братом и соправителем Египта Птолемеем VII Евергетом, прибыл в Рим в 164 г. до Р. Х., чтобы склонить римлян на свою сторону и вернуть себе трон.

ОРОФЕРН. Ороферн — монарх Каппадокии (в Малой Азии), взошедший на трон в 157 г. до Р. Х. при помощи Деметрия Сотера, сирийского царя (161–150 гг. до Р. Х.). Впоследствии был изгнан своими соотечественниками.

АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ ЦАРИ. Марк Антоний, получивший в управление восточные области римской державы, дарил своей возлюбленной, египетской царице Клеопатре, и ее детям огромные владения. Действие стихотворения происходит в 34 г. до Р. Х., вскоре римский сенат объявит войну Клеопатре, и после поражения в битве при Акции (31 г.) и вступления войска Октавиана в Египет (30 г.) Антоний и Клеопатра покончат с собой, Цезарион будет убит, остальные дети Клеопатры увезены заложниками в Рим.

ФИЛЭЛЛИН. Написано от лица монарха одного из мелких эллинистических государств на Востоке, приказывающего сделать свое изображение на монете. Причастность к греческой культуре считалась престижной в эллинистических государствах с их пестрым этническим составом. Загр и Фрааты — гора и город в Мидии.

ШАГИ. Нерон (37–68) — римский император, известный своей жестокостью. Эринии — богини возмездия. Ларарий — ящик, где хранили изображения ларов, покровителей домашнего очага.

ГЕРОД АТТИК. Герод Аттик — популярный афинский софист (II в.).

ВОТ ОН. Название этого стихотворения Кавафис заимствует из диалога греческого писателя Лукиана (ок. 117 — ок. 190) «Сновидение, или Жизнь Лукиана». Герой стихотворения утешается надеждой на судьбу, которую описала Лукиану явившаяся к нему во сне Образованность: «Тебя будут читать и хвалить, ты станешь знаменит среди лучших людей... каждый, кто увидит тебя, толкнет своего соседа и скажет „вот он“, показывая на тебя пальцем».

МАНУИЛ КОМНИН. Мануил I Комнин (1143–1180) — византийский император.

ПЕРЕД СТАТУЕЙ ЭНДИМИОНА. Эндимион (греч. миф.) — прекрасный юноша, погруженный Зевсом в вечный сон по просьбе влюбленной в Эндимиона богини Луны Селены, которая хотела сохранить для него вечную молодость.

ПОСОЛЬСТВО АЛЕКСАНДРИИ. Речь идет о двух враждующих братьях Птолемеех — Филометоре и Евергете (см. «Недовольство Селевкида»).

АРИСТОБУЛ. Ирод I Великий (ок. 73–4 гг. до Р. Х.), царь Иудеи, в 35 г. до Р. Х. приказал утопить брата своей жены Мариамны (Мариам) — Аристобула. Кипра и Саломея — мать и сестра Ирода. Александра — мать Аристобула и Мариамны.

ЦЕЗАРИОН. Цезарион — старший сын египетской царицы Клеопатры и Юлия Цезаря, убитый в 30 г. до Р. Х. по приказанию Октавиана Августа, видевшего в Цезарионе возможного политического соперника.

СРОК НЕРОНА. Гальба Сервий Сульпиций (ок. 3 г. до Р. Х. — 69 г.) — наместник Испании, поднявший восстание против Нерона и после самоубийства последнего провозглашенный императором.

МОГИЛА ЛАНИЯ. Гиацинт (Иакинф) — мифологический персонаж, сын царя Амикла, прекрасный юноша, любимец Аполлона, убитый атлетическим диском. Из крови его вырос цветок гиацинт.

МОГИЛА ИАСИЯ. Гермес (греческий бог, покровитель торговли, путешествий, изобретатель письма и кифары, проводник душ в царстве мертвых, имел также некоторые другие функции) и Нарцисс (мифологический персонаж, прекрасный сын речного бога и нимфы, умерший от любви к собственному отражению и превращенный богами в цветок) названы здесь как образцы юношеской красоты.

ЭМИЛИАН МОНАИ, АЛЕКСАНДРИЕЦ (628—655 г.) «На Сицилии». Сопоставив место смерти героя с датами его жизни, можно понять, что он с отрочества до самой смерти жил в изгнании: на Сицилию александрийцы бежали после завоевания города арабами в 642 г.

ИУДЕЙ (50 год). Дата, вынесенная Кавафисом в название, относит действие к периоду правления императора Клавдия, вскоре после антисемитских гонений Каллигулы. При Клавдии привилегии александрийских иудеев были восстановлены.

ИМЕН. Патрикий (эллинизированное лат. «патриций») — представитель византийской знати. «В Сиракузах». Это уточнение придает стихотворению драматическую окраску, так как представлены последние годы перед завоеванием Сиракуз арабами (878 г.). Михаил III (842—867) — византийский император, убитый в молодом возрасте своим соправителем Василием I. Апологеты последнего дали Михаилу III прозвище «Михаил Пьяница».

ДЕМЕТРИЙ СОТЕР (162—150 г. до Р. Х.). Деметрий Сотер (см. *примеч. к стих.* «Недовольство Селевкида») был свергнут в 150 г. до Р. Х. авантюристом Александром Валом (Валасом), выдававшим себя за сына Антиоха IV Епифана, дяди Деметрия, правившего царством Селевкидов с 175 до 164 г. до Р. Х. Гераклид — изгнанный Деметрием сатрап Вавилонии, оказавший потом активное содействие Александру Валу.

ЕСЛИ ОН СКОНЧАЛСЯ. Действие стихотворения происходит в правление императора Юстина (518—527), когда христианство стало безраздельно господствующей религией. Герой стихотворения читает сочинение Филострата II (II—III вв.) об Аполлонии Тианском (см. *примеч. к стих.* «А мудрецы — предстоящее», у Филострата Кавафис заимствует название этого стихотворения).

ЮНОШИ СИДОНА (400 ГОД). Ключом к толкованию этого стихотворения должна послужить дата — 400 г. после Р. Х., пора глубочайшего кризиса Римской империи, уже теснимой готами и гуннами. Индивидуалистическим настроениям той эпохи, ее эстетическим запросам отвечал не Эсхил, поэт высокого гражданского идеала, монументально-патетический выразитель подъема античного полиса, а поэты эллинистической эпохи, такие, как перечисленные Кавафисом Мелеагр (140—70 гг. до Р. Х.), Кринагор (I в. до Р. Х.) и Риан (род. в 276 г. до Р. Х.).

ДАРИЙ. Поэт Ферназ, живущий при дворе царя Понтийского царства Митридата VI Евпатора (132—63 гг. до Р. Х.), — вымышленный Кавафисом персонаж. Действие стихотворения происходит в 74 г. до Р. Х., в начале третьей войны Митридата

против Рима, которая завершится разгромом Митридата. Поэма Ферназа посвящена персидскому царю Дарию I Ахемениду (522—486 г. до Р. X.).

АННА КОМНИНА. Анна Комнина (1083—1146) — старшая дочь византийского императора Алексея Комнина, безуспешно пытавшаяся завладеть императорским троном. Смерть ее мужа, кесаря Никифора Вриенния, лишила ее возможности довести до конца искусную борьбу, которую она вела против своего брата Иоанна. «Алексиада» — сочинение Анны Комнины, посвященное ее отцу, Алексею Комнину.

ВИЗАНТИЙСКИЙ ВЕЛЬМОЖА В ИЗГНАНИИ, СОЧИНЯЮЩИЙ СТИХИ. Никифор III Вотаниат — византийский император (1078—1081), свергнутый Алексеем Комнином. Ирина Дука — жена Алексея Комнина.

ЛЮБИМЕЦ АЛЕКСАНДРА ВАЛА. См. *примеч. к стих.* «Деметрий Сотер».

ПЕЧАЛЬ ЯСОНА, СЫНА КЛЕАНДРА, ПОЭТА В КОММАГЕНЕ (595 год). Коммагена — государство на с.-в. Сирии. Ясон — лицо вымышленное.

ДЕМАРАТ. Демарат — царь Спарты (510—491 г. до Р. X.). Подкупив жрецов дельфийского оракула, соправитель Демарата Клеомен I и Леотихид (занявший позднее место Демарата) добились свержения Демарата, поскольку оракул сказал, что Демарат на самом деле не является сыном царя Аристона.

ИЗ ШКОЛЫ ЗНАМЕНИТОГО ФИЛОСОФА. Аммоний Саккас — александрийский философ-неоплатоник (ум. в 243 г.), учитель Лонгина и Плотина. Эпарх — наместник провинции.

СРАЖАВШИЕСЯ ЗА АХЕЙСКИЙ СОЮЗ. В 146 г. до Р. X. олигархический Ахейский союз (политическое объединение греческих полисов) объявил войну Риму. В результате политических и военных ошибок вождей союза Диея и Критолоя был дотла сожжен город Коринф и вся Греция оказалась в полном подчинении Риму. Кавафис акцентирует мотив невинности воинов-ахейцев, доблестно сражавшихся за свободу родины против римских завоевателей. Эпиграмма написана от имени безвестного грека в «седьмой год царствия Латира Птолемея», т. е. в 109 г. до Р. X., тридцать с лишним лет спустя после поражения Ахейского союза, в период незыблемого господства Рима над эллинистическим миром, когда подобная патриотическая эпиграмма должна была звучать как призыв хранить верность национальным традициям свободолюбия.

СЛОВО К АНТИОХУ ЕПИФАНУ. Антиох Епифан — царь (175—164 г. до Р. X.) царства Селевкидов, брат умерщвленного римлянами Селевка IV, дядя Деметрия Сотера. Действие стихотворения происходит в канун нового антиримского выступления со стороны Македонии, которое завершится разгромом македонского царя Персея при Пидне в 168 г. до Р. X.

ЮЛИАН, УВИДАВ... Римский император Юлиан (331—363), воспитанный в христианстве, вступив на трон, посвятил себя возрождению язычества и получил от христианской церкви прозвище «Отступник». Стихотворение написано от имени христиан. Откликаясь на замечание Юлиана о равнодушии масс к языческому богам, они саркастически комментируют его преобращение.

ТЕАТР В СИДОНЕ (400 год). Сидон — один из самых древних и известных городов на Ближнем Востоке, в Финикии. С 312 г., в эпоху греко-сирийской династии Селевкидов, сильно эллинизировался. С I в. н. э. Сидон теряет свое значение; в VII в. он завоеван арабами.

ЮЛИАН В НИКОМИДИИ. Действие стихотворения разворачивается в столице Вифинии — Никомидии, где двадцатилетний Юлиан, еще не император, приобщившись к учению философов-неоплатоников Хрисанфия и Максима, впервые

обращается к язычеству. Галл — брат Юлиана. Константин II — император, двоюродный брат Юлиана и Галла. Мардоний — учитель Юлиана.

31 год до Р. Х. В АЛЕКСАНДРИИ. Речь идет о поражении Марка Антония в битве при Акции, первоначально скрытом от народа.

ИОАНН КАНТАКУЗИН ОДЕРЖИВАЕТ ВЕРХ. Герой стихотворения — лицо вымышленное. Исторический фон — борьба за власть между вдовой византийского императора Андроника III Палеолога Анной Савойской и представителем знатного византийского рода Иоанном Кантакузином, разрешившаяся его победой (царствовал в 1341–1355 гг.). Ирина — супруга Иоанна.

ТЕМЕФ АНТИОХИЕЦ, 400 год. Самосаты — столица Коммагены, государства на с.-в. Сирии. В описываемую эпоху Коммагена составляла часть Восточной Римской империи. «Царей греко-сирийских» — т. е. Селевкидской эры; это летоисчисление ведется с 312 г. до н. э. Таким образом, «год сто тридцать седьмой царей греко-сирийских» — 175 г. до н. э.

ИЗ ЦВЕТНОГО СТЕКЛА. Описывается венчание на царство Иоанна Кантакузина и его супруги Ирины во Влахернском соборе в Константинополе. Диадемы и одежды венчаемых украшены поддельными драгоценностями, поскольку казна истощена междоусобицей.

НА ИТАЛИЙСКОМ БЕРЕГУ. Речь идет о победе, одержанной Римом в 146 г. до Р. Х. над Ахейским союзом (см. *примеч. к стих.* «Сражавшиеся за Ахейский союз»). Корабли с трофеями прибывают из сожженного римлянами Коринфа.

АПОЛЛОНИЙ ТИАНСКИЙ НА РОДОСЕ. См. *примеч. к стих.* «Если он скончался».

В МАЛОАЗИЙСКОМ ДЕМЕ. Речь идет о победе Октавиана над Антонием при Акции.

ЖРЕЦ В КАПИЩЕ СЕРАПИСА. Серапис — бог эллинистического мира, повелитель стихий, спаситель от несчастий, предсказатель будущего. Культ Сераписа был введен в Александрии Птолемеем I Сотером (305–283 гг. до Р. Х.).

БОЛЬШОЕ ШЕСТВИЕ СВЯЩЕННИКОВ И МИРЯН. Период 361–362 гг. перед выступлением в персидский поход Юлиан Отступник провел в Антиохии. Его конфликт с антиохийцами стал темой нескольких стихотворений Кавафиса. В 363 г. Юлиан погиб в битве с персами, и императором стал рьяный христианин Иовиан.

ЮЛИАН И АНТИОХИЙЦЫ. Отдавая предпочтение христианству перед язычеством и предшественнику Юлиана — императору Константину — перед Юлианом, антиохийцы не скрывают подлинных оснований своей оппозиционности: пуританское язычество Юлиана в гораздо большей степени, чем христианство, грозит ограничениями и строгими нормами их «вольному» образу жизни.

АННА ДАЛАССИНА. В 1081 г., отправляясь в поход против норманнов, Алексей I Комнин вручил бразды правления своей матери — Анне Далассине.

ГРЕЧАНКА ИСКОНИ. По преданию, дочь аргосского царя Инаха Ио, возлюбленная Зевса, обращенная им в телку и мучимая оводом, которого наслала ревнивая Гера, после долгих странствий умерла в Сирии, где в ее честь был основан город и храм. На этом же месте в 300 г. до Р. Х. Селевк I заложил Антиохию.

ТЫ НЕ ПОЗНАЛ. Фраза, которой отвечают Юлиану христиане, приписывается богослову Василию Великому (329–378).

В СПАРТЕ. В основе стихотворения — подлинное историческое событие: в ответ на просьбу спартанского царя Клеомена III (236—222 гг. до Р. Х.) о помощи в борьбе против Македонии и Ахейского союза египетский царь Птолемей III потребовал прислать ему в качестве заложников мать Клеомена — Кратесиклею и его детей. Называя Лагидов выскочками, Кратесиклея имеет в виду, что династия Лагидов Птолемеев не может сравниться древностью рода со спартанскими царями. Впоследствии, потерпев поражение, Клеомен бежит в Египет к Птолемею III, но будет заключен в тюрьму его наследником Птолемеем IV, совершит побег и в конце концов покончит с собой. Кратесиклея и дети Клеомена будут казнены.

ВЛАДЫКА ЗАПАДНОЙ ЛИВИИ. Ливия — древнегреческое название Африки. Герой стихотворения — лицо вымышленное.

НА ПУТИ К СИНОПЕ. Речь идет о понтийском царе Митридате V, убитом в 120 г. до Р. Х. в Синопе собственной женой. Историческое событие, на которое намекает прорицатель, относится к 301 г. до Р. Х., когда Митридат II был спасен своим другом Деметрием.

АЛЕКСАНДР ЯННАЙ И АЛЕКСАНДРА. Александр Яннай — царь Иудеи, правивший с 103 по 76 г. до Р. Х., в короткий период независимости иудейского государства. Дело борьбы за политическую независимость Иудеи от царства Селевкидов, начатое Иудой Маккавеем и продолженное его братьями, представляется героям стихотворения завершенным, однако уже через несколько лет Иудея будет завоевана римлянами.

МУЖАЙСЯ, ЦАРЬ ЛАКЕДЕМОНЯН. См. *примеч. к стих. «В Спарте».*

КОГДА БЫ ПОЗАБОТИЛИСЬ. Какергет («злодейтель») — прозвище египетского царя Птолемея VI Евергета («благодетеля»), Завина (т. е. раб) — прозвище Александра II, политического деятеля Сирии, выдававшего себя за сына Александра Вала (см. *примеч. к стих. «Деметрий Сотер»*); в 128 г. до Р. Х. он захватил трон, но в 123 г. был убит своим политическим противником Антиохом VII, который фигурирует в стихотворении под кличкой Грип («горбоносый»). Гиркан — царь Иудеи с 134 по 104 г. до Р. Х.

В 200 году до Р. Х. «Александр, сын Филиппа...» — фраза, которую Александр Македонский повелел начертать на персидских щитах — трофеях битвы при Гранике. В ней отмечалась доблесть греков, «кроме лакедемонян», которые участвовали в персидском походе. Герой стихотворения описывает события более чем вековой давности и подвергает их оценке в свете настоящего, из 200 г. до Р. Х., когда могущество эллинистического мира представляется ему незыблемым. Однако именно в 200 г. до Р. Х. начнется римско-македонская война, которая закончится в 197 г. до Р. Х. поражением Македонии, а через десять лет в битве при Магнесии римлянами будет разбит Антиох III, и самое крупное эллинистическое государство — царство Селевкидов — потеряет большую часть своих малоазиатских владений. Симптомы начинающегося упадка эллинистического мира Кавафис показывает в стихотворении «В большой греческой колонии, в 200 году до Р. Х.».

В ОКРЕСТНОСТЯХ АНТИОХИИ. Вскоре после того, как Юлиан Отступник распорядился вынести из роши Аполлона останки христианского мученика Вавилы (епископ Антиохии с 237 по 250 г.), храм Аполлона был подожжен (22 октября 363 г.) и полностью сгорел. Традиция считает этот пожар актом мести со стороны христиан.

ИЗ «ОТВЕРГНУТЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ»

ЭДИП. Древнегреческий миф об Эдипе, который разгадал загадку Сфинкса, преграждавшего путь в Фивы, и стал фиванским царем, широко известен. Но непосредственным поводом для стихотворения послужила картина Гюстава Моро «Эдип и Сфинкс».

СМЕРТЬ ИМПЕРАТОРА ТАЦИТА. Марк Клавдий Тацит (200–276) — римский император с 275 г.

ГОРАЦИЙ В АФИНАХ. Гораций — Квинт Гораций Флакк (65–8 гг. до н. э.), выдающийся римский поэт. В частности, обогатил римскую поэзию, используя метрику и образность греческой лирики. Здесь поэт изображен в юные годы: в Афинах Гораций закончил свое образование, изучал греческую литературу и философию.

ИЗ СТИХОТВОРЕНИЙ, НЕ ПУБЛИКОВАВШИХСЯ
ПРИ ЖИЗНИ ПОЭТА

МИМИЯМБЫ ГЕРОДА. Герод — греческий драматург-мимограф (III в. до Р. Х.). В его произведениях, обнаруженных в Египте в конце XIX в., воспроизводятся детали быта и психология «маленьких людей» эллинистического города.

НОЧНОЙ ПУТЬ ПРИАМА. Сюжет заимствован из «Илиады». Речь идет о поездке Приама (Дарданида) в лагерь греков за телом своего убитого сына Гектора.

НЕДОВОЛЬНЫЙ ЗРИТЕЛЬ. Менандр (343/2–292/1 гг. до Р. Х.) — крупнейший греческий комедиограф после Аристофана. Теренций — Публий Теренций Афр (ок. 195–159 гг. до Р. Х.), известный римский комедиограф. В четырех из своих комедий Теренций использовал сюжеты и образы Менандра (судя по всему, персонажи смотрят одну из них, причем «недовольный зритель» считает ее грубой профанацией, а его собеседник — просто латинским переложением Менандра).

ПРЕД ИЕРУСАЛИМОМ. В описании Кавафисом благоговейного волнения крестоносцев можно усмотреть оттенок иронии. Комментарий стихотворение, Г. Саввидис напоминает, что, захватив Иерусалим после месячной осады (15 июля 1099 г.), крестоносцы подвергли резне мусульманское и еврейское население города.

ПРИМЕТЫ. Фессалиец — житель Фессалии, области на с.-в. Греции. Спартиат — гражданин Спарты, главного города древнегреческой области Лаконии (Лакедемона). Мидиец — житель Мидии, страны, в древности находившейся между Ираном, Арменией и Каспийским морем. Кельты — название народов, в древности населявших большую часть Западной Европы — от Северной Италии и Франции до островов Британии.

ВЕЧНОСТЬ. Арсуна — эллинизированное имя легендарного индийского царя Арджуны, одного из героев древнеиндийского эпоса «Махабхарата». В стихотворении обыгрывается одна из сюжетных линий и некоторые религиозно-философские представления эпоса.

САЛОМЕЯ. Саломея — падчерица Ирода Антипы, правителя Галилеи. Согласно христианской традиции, на пиру у Ирода Саломея просит голову Иоанна Крестителя, и Ирод отдает распоряжение о его казни.

ХАЛДЕЙСКАЯ КАРТИНА. Исходной точкой послужили месопотамские мифы о теогонии, сотворении мира и человека, изгнании человека на землю — в част-

ности, вавилонская эпическая поэма «Энума Элиш» («Когда вверху»). Эб — бог воды, создатель первого человека. Бпсу, Муммэ и Тибмат (у Кавафиса Муммэ Тамбт; другой перевод — «праматерь Тиамат») — имена первых божеств в «Энума Элиш».

ЮЛИАН, ПОСВЯЩАЕМЫЙ В МИСТЕРИИ. Первое стихотворение Кавафиса о Юлиане Отступнике. Сторону язычников представляют греческие софисты, сопровождающие Юлиана во время мистерий, сторону христиан — повествователь.

ЛОЭНГРИН. Обыгрывается сцена из средневерхненемецкой поэмы XIII в. «Лоэнгрин».

ПОДОЗРЕНИЕ. Продолжается тема предыдущего стихотворения: упомянуты персонажи и сюжетные линии поэмы «Лоэнгрин».

КОРОЛЬ КЛАВДИЙ. Переосмысление шекспировской трагедии «Гамлет» подчеркивает мотив рокового заблуждения (один из ведущих мотивов в творчестве поэта конца 90-х годов XIX в.).

ДОЗОРНЫЙ УВИДЕЛ СВЕТ. Сюжет стихотворения заимствован из трагедии Эсхила «Агамемнон». Свет сигнального костра должен был возвестить дозорному о падении Трои и возвращении аргосских воинов во главе с Агамемноном (Атридом), который затем будет убит своей женой. В отличие от Эсхила, Кавафис отказывается от героизации Агамемнона, выражая тем самым скептическое отношение к политической власти.

КОНЕЦ АНТОНИЯ. Описаны события 30 г. до н. э., когда после битвы при Акции, потерпев поражение от Октавиана, Марк Антоний покончил с собой. Представлен момент, когда Антония в последние минуты его жизни оплакивает супруга, последняя египетская царица Клеопатра VII.

«ВСЕ ОСТАЛЬНОЕ РАССКАЖУ В АИДЕ». Названием стихотворения служат последние слова Аянта в одноименной трагедии Софокла.

БЕГЛЕЦЫ. Герои стихотворения, византийцы, бежали в Александрию из Константинополя в результате дворцового переворота, после захвата власти Василием I в 867 г. (судя по контексту, они его политические противники). Драматический подтекст состоит в том, что надеждам героев на скорое свержение Василия и возвращение их в Константинополь, к прежней политической деятельности, не суждено оправдаться: Василий I благополучно царствовал двадцать лет (867—886). Нонн — Нонн Панополитанский (V в. н. э.), из г. Панополя (Египет), один из лучших греческих поэтов позднеантичной эпохи.

БОЛЬШОЕ ТОРЖЕСТВО У СОСИБИЯ. Сосибий — советник египетского царя Птолемея IV, виновник многих политических убийств в период правления Птолемея IV и сам, в свою очередь, убитый сразу же после смерти Птолемея.

СИМЕОН. Симеон-столпник — христианский аскет V—VI вв.

МОНЕТЫ. Описываются монеты того периода (конец IV в. до н. э., после завоеваний Александра Македонского), когда некоторые области Северной Индии находились под властью греко-македонцев.

ВЗЯТ. Речь идет о падении Константинополя в 1453 г.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

С. Б. Ильинская

КОНСТАНТИНОС
КАВАФИС

ВВЕДЕНИЕ

ТВОРЧЕСКУЮ СУДЬБУ Константиноса Кавафиса (1863–1933) принято считать необычной, хотя на самом деле она являет собой весьма характерный для художественного авангарда пример многоступенчатой эволюции от изначального «неуспеха» к успеху: после долгой стадии глухого непризнания, после непримиримых споров, ставивших под вопрос саму поэтичность его стихов, начался длительный период постижения — сначала лишь частичного, потом все более полного, глубинного, творческого, оказывавшего заметное влияние на эстетический поиск потомков. Для нескольких поколений Греции феномен Кавафиса явился своеобразным пробным камнем, выверявшим доминанты их художественного сознания. Вместе с тем, будучи первопроходцем в рамках отечественной литературы, Кавафис не был одинок в литературном процессе эпохи, и рассмотрение его поэзии в этом широком контексте позволяет уловить в ней многие существенные черты общеевропейских тенденций.

Специфические условия Александрии, где поэту довелось прожить всю свою жизнь, явились важной предпосылкой для обретения им того нового исторического видения, которое стало столь значительным художественным достижением мировой литературы конца XIX — начала XX в. От восприятия своего времени как эпохи кризисной, переломной, Кавафис приходит к обостренному ощущению глобальной вовлеченности в поток истории, захватывающий в орбиту своих причинно-следственных связей явления не только общественной, но и сугубо частной жизни. Углубляющееся осмысление непрерывно движущегося человеческого бытия, взаимообусловленности макро- и микромиров, возрастающее внимание ко всему, что несет печать двойственности в сфере как индивидуального, так и массового сознания, составят одну из главных линий его творческого пути. Разрабатывая этот круг проблем, Кавафис провиденциально высвечивает ракурсы (психология масс, феномен отчуждения), которые в самом непосредственном будущем приобретут чрезвычайную актуальность.

Обращаясь к историческим сюжетам, он увлечен не декоративно-экзотической их стороной, а возможностью достигнуть «интенсивности и глубины» художественного обобщения. Как много позднее скажет Т. Элиот, — «объективного коррелята», подразумевая формулу, вмещающую и непосредственно чувственный опыт автора, и опыт, накопленный человечеством. На основе и средствами живого жизненного материала (при реалистической конкретности обстановки, фабулы, человеческих характеров) исторические модели Кавафиса «упорядочивают» впечатления и оценки современного мира в конструкциях универсально значимых ситуаций. По словам одного из первых кавафоведов Г. Врисимитзакиса, они освещают

механизм «поведения личности» и «поведения наций» и потому «приложимы как к жизни личности, так и к жизни наций»¹.

В русле столь развитого в конце XIX — начале XX в. тяготения к внутренней связанности поэтических циклов Кавафис стремится к сферическому рассмотрению своих тем в их временной протяженности и развитии — практически по законам романной структуры и под несомненным влиянием психологической прозы. В совокупности миниатюры Кавафиса составляют своеобразную малую эпопею, обнаруживающую в своей беллетристической сцепленности панорамность и особый динамизм «организации жизни», онтологический статус модели мира.

В соответствии с распространяющейся стилевой тенденцией к объективизации повествования Кавафис эволюционирует ко все более бесстрастной «документальной» манере письма. Популярная в первые десятилетия XX в. идея «неопосредованности», «самообнаружения материала» осуществляется в его творчестве как курс на воссоздание саморазвивающейся действительности, на максимальное использование выразительных возможностей драматического искусства (и в косвенных, и особенно во внутренних монологах). Эпико-драматический склад художественного мышления Кавафиса, выбор им краткой и сжатой формы, обладающей зарядом многообразных смысловых проекций, динамизм интеллектуального начала, мобилизующего пытливую мысль читателя, во многом превосхищают художественные открытия «брехтовского» направления.

Условная форма исторических моделей Кавафиса предполагает заранее заданный объективизированный подход к действительности и в то же время не утрачивает оценочных функций — через скрытый анализ, через ракурс освещения: в сюжете, в построении образов, в речевой характеристике. Исследование социальной, политической, моральной природы общественных институтов ведется с позиций острого критицизма, во имя нравственных ценностей, которые выступают как стимул разоблачения, как авторский критерий. Анализируя возможности человеческой личности в жестких рамках времени и среды, констатируя трудности, выпавшие на долю его персонажей, Кавафис не снижает взыскательности в оценке их поступков, акцентируя проблему личной ответственности человека, обязанного хранить верность своим «Фермопилам» нравственного долга. Осмысливая исторические судьбы греческого мира, как бы вычерчивая ломаную кривую его пути сквозь века, он осуществляет (по выражению авторитетного современного исследователя Г. Саввидиса) переход «от драмы личного Я» к картасису общенационального и общечеловеческого «Мы»².

Становление творческого метода Кавафиса складывалось мучительно и долго. «Писатель — растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, так и душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его — только внешние результаты подземного роста души»³. Этими словами А. Блока из статьи «Душа писателя» (1909), выражающими внутреннюю закономерность его собственного духовного роста и реализации его в творчестве, можно было бы характеризовать и процесс формирования творческой индивидуальности Кавафиса. Вступив в литературу на волне романтической поэзии, смутно ощущая потребность в обновлении поэтического языка для раскрытия стремительно усложняющегося исторического опыта, Кавафис

отдает дань увлечению символической поэтикой, но вскоре «преодолеывает символизм», ориентируясь не на передачу сверхчувственного, «несказанного», а на художественные формулы, воплощающие реальность в символистской обобщенности исторических моделей.

Первая глава монографии «Первая ступень» призвана осветить период напряженных художественных исканий, неудачных опытов и перспективных открытий, который завершается в творчестве Кавафиса к концу XIX в. Первое десятилетие XX в. (глава «Открытие Итаки») будет протекать для поэта под знаком утверждения в правильности найденного пути, прояснения философских и эстетических позиций, пересмотра поэтического портфеля. Десятые годы XX в. (глава «Овладение Александрией») ознаменованы освоением эллинистической тематики, наиболее полно и точно соответствующей искомой развернутой модели мира, а также введением принципа цикличности, внутренней организации творческого потока. Четвертая глава «Зрелость мастера» знакомит с заключительным периодом творчества поэта (20-е – начало 30-х годов) — порой расцвета и наиболее значительных свершений, которые дают богатый материал для некоторых методологических выводов, частично намеченных во «Введении». И, наконец, заключение «Кавафис и потомки» в общих чертах рассматривает посмертную историю восприятия Кавафиса в Греции.

ПЕРВАЯ СТУПЕНЬ

МНОГИЕ ФАКТОРЫ литературной биографии поэта predeterminedены тем обстоятельством, что его жизнь протекала вне Греции. Константинос Кавафис родился, жил и умер в Александрии. Этот древний город — некогда крупнейший центр эллинистического мира, а затем один из главных центров раннего христианства — был сильно разрушен во время османского завоевания Египта (XVI в.) и в начале XIX в. при Мухаммеде Али переживал период экономического возрождения, в котором деятельное участие принимала быстро растущая греческая колония. Значительную ее часть составляли коммерсанты, к середине XIX в. они сосредоточили в своих руках немалую долю внешней и внутренней торговли Египта. Своеобразными памятниками этих успехов явились греческие церкви, больницы, школы — европейского уровня с бесплатным обучением.

К среде коммерческой аристократии Александрии относился отец будущего поэта — Петрос Кавафис. Вместе с братом Георгосом он владел крупной фирмой, ввозившей из Англии ткани (Георгос Кавафис руководил лондонским филиалом и жил в Англии) и вывозившей туда хлопок и зерно. В Александрии Петрос Кавафис пользовался репутацией честного, энергичного коммерсанта и образованного человека. И он сам, и его жена Хариклия были родом из старинных константинопольских греческих семей, что также закрепляло их принадлежность к привилегированному сословию. Вспоминая позднее о своем детстве, Константинос Кавафис скажет о том, что их семья жила на широкую ногу: «...мебель, кареты, серебро, посуда отличались редкой по тем временам роскошью...»¹. Воспитанием семерых сыновей занимались гувернеры — француз и англичанка. Ожидая последнего ребенка и страстно желая, чтобы это была дочь, Хариклия Кавафи собиралась дать ей имя умершей в младенчестве Элени. Однако 29 апреля 1863 г. родился сын — Константинос. Как бы не смиряясь с тем, что судьба отказала ей в дочери, мать долго наряжала мальчика в платьица. Таким мы видим двухлетнего Константиноса Кавафиса на фотографии с братьями Джоном и Павлосом.

В 1870 г. семью постиг тяжелый удар — в возрасте 56 лет умер глава семьи и фирмы Петрос Кавафис. Финансовое благополучие Кавафисов, поддерживавшееся его коммерческим талантом и недюжинной энергией, оказалось подорванным: сам по себе капитал фирмы был невелик. В 1872 г. вдове и детям пришлось перебраться в Англию, где жил дядя будущего поэта. Семилетнему пребыванию в Англии К. Кавафис обязан блестящим знанием английского языка, зарождением серьезного интереса к культуре и, в первую очередь, литературе этой страны. В лекции о творчестве Кавафиса, прочитанной в Александрии в 1909 г. (установлено, что ее текст был согласован

с поэтом), критик П. Петридис отмечал наряду с влиянием греческой поэтической традиции («Она украсила его двумя подлинно греческими достоинствами — простотой и прозрачностью») влияние традиции страны, где прошли отроческие годы поэта: «Она подарила ему глубокое философское чувство и увеличительную призму меланхолии, через которую он смотрит на все, и прежде всего на жизнь...»².

Первые стихотворения Кавафис пишет на английском языке. На английском языке он всегда будет вести свои сугубо личные заметки и комментировать прочитанные английские книги. Из английского, а также из французского языка, которым он владел, пожалуй, не хуже, он станет черпать философскую и литературоведческую терминологию, которой ему будет недоставать в греческом языке. Свободное владение этими языками, раннее, органичное и основательное приобщение к английской и французской культуре станут благоприятными предпосылками естественной и синхронной ориентации Кавафиса в ходе современного мирового литературного процесса.

В возрасте пятнадцати-шестнадцати лет Кавафис возвращается в Александрию и вскоре поступает в коммерческий лицей «Гермес», основанный крупным филологом, пылким поклонником античности и, в частности, афинской демократии А. Папазисом. Известно, что в это время Кавафис активно пользуется услугами александрийских библиотек и начинает составление исторического словаря. Между тем Египет жил в предгрозовой атмосфере назревавших тяжелых потрясений. Стремительное закабаление страны английским и французским капиталом, иностранные займы под огромные проценты привели к финансовому краху: в 1875 г. Исмаилу-паше пришлось продать Англии египетские акции Суэцкого канала, а год спустя официально объявить о банкротстве Египта. По настоянию держав-кредиторов в египетское правительство были введены представители Англии и Франции, наделенные неограниченными правами контроля и запретов. Настроения протеста всех слоев египетского общества выразило национально-освободительное движение Ораби-паши. В результате восстания 1881 г. к власти пришло новое национальное правительство, отказавшееся от иностранного финансового контроля. В ответ на это Англия и Франция направили к берегам Египта военные эскадры. В обстановке готовящегося военного конфликта Хариклия Кавафи с детьми покинула Александрию и уехала в Константинополь (Стамбул), к своему отцу Г. Фотиадису. Примерно две недели спустя английская военная эскадра подвергла Александрию обстрелу. Во время вспыхнувшего в городе пожара сильно пострадал и дом, где жили Кавафисы.

Неполные три года, которые Кавафис проведет в Константинополе, древней столице Византийской империи, приобщат его к проблемам греческой национальной жизни и культуры. Здесь начинающий поэт попадает в среду фанариотов³, привилегированного сословия, игравшего заметную роль в администрации Османской империи. Многие фанариоты получали хорошее европейское образование, были переводчиками, дипломатами, наместниками. На протяжении четырех веков османского ига в Греции Фанари был средоточием учено-книжной греческой традиции, хранителем древнего наследия, своеобразным залогом непрерывной связи времен.

Идею греческой диахронии, непрерывной преемственности национальных традиций от Древней Греции к Византии, а затем и к современной Гре-

ции Кавафис пронесет через всю жизнь, воплотив во многих своих стихотворениях, а также в ряде публицистических выступлений. Забегая вперед, упомянем, в частности, его раннюю статью «Профессор Блак о новогреческом» (1891). Кавафису чрезвычайно импонирует позиция известного шотландского ученого-эллиниста, констатирующего единство и непрерывность развития греческого языка от древнего до современного, их непосредственную преемственность и близость. Особенно выделяет Кавафис тезис профессора Блага о том, что четыре века османского ига не оказали значительного воздействия на греческий язык: сказалась более высокая культура порабощенного народа, а также религиозная несовместимость порабощителей и порабощенных. Статья Кавафиса носит реферативный характер, однако и выбор темы, и расстановка акцентов выдают эмоциональный патриотический настрой автора, его стремление к мобилизации всего многовекового культурного наследия Греции. Четыре месяца спустя в статье «Византийские поэты» Кавафис напишет: «Мы, греки, должны обстоятельно изучить нашу поэзию — поэзию каждой эпохи нашей национальной жизни. В ней мы найдем гений нашего народа, а также и всю его нежность, все самые честные порывы его сердца»⁴. Истоки этих программных устремлений Кавафиса — в константинопольском периоде его юности.

Естественно, что уже сама по себе атмосфера Константинополя, в которой оказался Кавафис, направляла его воображение прежде всего к византийской эпохе греческой истории. Для юного поэта Византия — предмет патриотической гордости и могучий кладезь духовности, преемница античности, посредница между древней и новой культурой Греции. Неслучайно в статье «Византийские поэты» Кавафис, вопреки мнению известного немецкого филолога К. Крумбахера, датирует истоки византийской литературы не эпохой императора Юстиниана (VI в.), а более ранним периодом (IV в.), вплотную смыкая византийскую культуру с поздней древнегреческой.

Необходимо отметить, что такое восприятие Византии, а также всей многовековой греческой истории, традиционное в среде фанариотов, в середине XIX в. становится генеральной линией в историографии молодого греческого государства, стержнем его культурной политики. Идея непрерывного и преемственного движения греческой истории легла в основу фундаментального труда Константиноса Папарригопулоса «История греческой нации» (первый, краткий вариант увидел свет в 1853 г.; второй, окончательный, публиковался с 1860 по 1872 г.). Эту же идею культивировала и романтическая поэзия афинской школы, утвердившейся в литературе Греции с 30-х годов XIX в.

Правда, традиционное для романтизма обращение к истокам, тем более естественное в условиях формирующегося нового государства, приобретало в Греции специфический болезненный характер. Страна, осуществившая национально-освободительную революцию 1821–1829 гг., не смогла в полной мере воспользоваться плодами своей победы. Вершительницами ее судеб оказались великие державы. Решением Лондонской конференции (1830) Греция была признана независимым государством, но ряд греческих территорий оказался от нее отторгнутым. Извне была навязана ей и монархическая форма правления. Греческим королем стал баварский принц Оттон. В страну были введены баварские войска, правление осуществлялось министрами-баварцами, греческие руководители национально-освободи-

тельной революции были отстранены от дел, народ, вышедший победителем из долгой и кровопролитной борьбы, был обречен на нищенство. Как обоснованно отмечает историк Н. Сворнос, обстановка, сложившаяся в Греции после 1833 г., внешняя и внутренняя политика баварской монархии воспринималась греками как «чужеземная оккупация»⁵. В этих условиях обращение к славному и древнему культурному наследию было для деятелей греческой культуры формой утверждения национального достоинства, болезненной реакцией на иноземное засилие.

Характерно, однако, что эта ориентация поощрялась и по-своему использовалась официальной Грецией. В 40-х годах премьер-министр Колетис выдвинул так называемую «Великую Идею» восстановления Великой Греции в былых пределах Византийской империи. Справедливые чаяния греческого народа, который стремился к освобождению греческих территорий, оставшихся под властью Османской империи, раздувались до беспочвенной политической авантюры, призванной отвлечь внимание нации от насущных социальных проблем. Культ античности и древнего языка, который проповедовала афинская школа, объективно вписывался в русло официальной политики.

В стремлении к национальному утверждению через культурное наследие романтики афинской школы культивировали «кафаревусу», архаический язык, «очищенный» от заимствований («варваризмов»). Ему предназначалась роль унифицирующего образцового начала в развитии литературы новой Греции. Таким образом уже сам по себе язык новой литературы должен был воплощать идею преемственности традиций. В статье «Профессор Блак о новогреческом», касаясь стимулов развития кафаревусы, Кавафис с несомненным сочувствием изложил точку зрения Блака о том, что обращение к кафаревусе было продиктовано стремлением греческой нации, завоевавшей свободу, «очистить и возвысить свой язык»⁶. В другой статье начала 90-х годов («Поэзия Стратигиса», 1893) Кавафис выразит свою позицию открытым признанием: «Не скрою, что я сторонник кафаревусы»⁷. Нет сомнения в том, что эта языковая ориентация Кавафиса прочно оформляется опять-таки в константинопольский период, под сильным влиянием среды фанариотов, носителей и ярых сторонников кафаревусы.

Несмотря на благородные цели и побуждения романтиков афинской школы, эта ориентация была бесплодной: она значительно замедлила развитие новой греческой литературы и в конце концов была отвергнута жизнью. Попытка обратить вспять живой языковой процесс, отлучение литературы от народного языка неминуемо потерпели неудачу. Начиная с 80-х годов в греческой литературе произойдет радикальная языковая перестройка. Произойдет она и в творчестве Кавафиса, хотя и со значительным опозданием. Исходная творческая ориентация афинской школы еще долго будет держать его в своей власти.

Осуществленное Г. Саввидисом издание «Непубликованных стихотворений» Кавафиса (1968) познакомило читателей с тремя из его ранних иноязычных поэтических опытов. Два стихотворения написаны по-английски; третье, написанное по-французски, дошло до нас в английском переложении брата К. Кавафиса — Джона. Первое стихотворение, условно датированное Саввидисом 1877–1882 гг., по-видимому, отроческая проба пера. Два других относятся к самому началу константинопольского периода. Это яв-

ные подражания европейским образцам романтической поэзии, умозрительные эскизы об избраннической миссии поэта, о предпочтительности невзыскательной простоты, которая, однако, проникнута подлинной добротой, о несовершенстве человеческого идеала. Пожалуй, наиболее интересен самый первый опыт — обращение мальчика-подростка к проблемам психологии творчества, сопряжение в этом процессе познания и воображения. В том, как акцентируется роль наблюдения и познания, их примат над романтическим вдохновением уже виден индивидуальный подход, выбивающийся из традиционной романтической колеи.

Весьма несамостоятельны и первые опыты Кавафиса на греческом языке. Вполне естественно, что в них ощущается сильное влияние романтической афинской школы, с которой греческую интеллигенцию Константинополя связывали узы тесного родства: афинская школа по существу продолжила культурные традиции фанариотов, и основана она была поэтами-фанариотами Александром и Панайотисом Суцосами, Александром Рангависом, приехавшими в Грецию в годы революции (или сразу после ее завершения) для того, чтобы содействовать национальному освобождению и возвести новое здание национальной культуры. Романтически пылкий патриотизм, вызванное атмосферой революции ощущение своей кровной причастности к вопросам общественного блага получили в творчестве этих поэтов своеобразное преломление. Осознание углубляющегося разрыва между ожиданиями нации и послереволюционным путем греческого государства приведет к тому, что тема революции, стихотворения и поэмы, посвященные ее героям и призванные увековечить народный подвиг, прозвучат в творчестве афинских романтиков (особенно первого поколения) как вызов настоящему, как заклинание и призыв к национальному достоинству. Это уязвленное, обостренное патриотическое чувство несомненно передается и Константиносу Кавафису, хотя сначала и не проявится в его первых стихотворных опытах.

Первые греческие стихотворения Кавафиса — подражательная любовная лирика⁸. Это вольные переложения неизвестного французского стихотворения «Если бы ты меня любила» и куплетов из комедии Шекспира «Много шума из ничего», стихотворения «Юный бей — своей возлюбленной», «Dünya Güzeli» (и в этом, и в предыдущем стихотворениях Кавафис явно отдает дань романтическому увлечению восточной экзотикой), «Когда, друзья мои, любил я», написанные поэтом в Константинополе в 1884—1885 гг. Типичные романтические темы неразделенной любви, любования красотой, сверкающей даже в бедном убранстве и сражающей богатого знатного юношу, сожаления о препятствиях, создаваемых стеной условностей, решаются декларативно. Печать афинской школы отчетливо различима в чисто внешнем характере конфликта, в холодноватой архаике языка, в умозрительности развития игривых любовных мотивов, в общем налете искусственности, сковывающей порывы лирической непосредственности. Пожалуй, любопытно отметить, что рассказ о юношеской любви в стихотворении «Когда, друзья мои, любил я...» двадцатидвухлетний Кавафис вкладывает в уста пожилого или даже старого человека, предвосхищая тем самым один из постоянных мотивов своего зрелого творчества. Тема быстротечности жизни, горького расставания с молодостью, печалей старости начнет волновать Кавафиса очень рано, в расцвете лет. Стихотворение «Когда, друзья мои, лю-

бил я...» — первое, легкое, пока что неомраченное соприкосновение с этой темой, нисколько не нарушающее общей просветленной атмосферы первых поэтических опытов Кавафиса. Однако позднее поэт занесет и его в тематический каталог с характерным названием «Летучие годы».

Заключает константинопольский цикл стихотворение «Нихори» (1885) — идиллическая зарисовка предместья Константинополя, где в доме деда жил в эти годы поэт. «Нихори» как бы аккумулирует светлые эмоции, которыми, по-видимому, был окрашен весь константинопольский период, пора, когда Кавафис обрел веру в свою поэтическую судьбу, встретил понимание и первое признание в кругу родных и друзей, постиг — пока что в самых общих чертах, но ощутимо, зримо — глубокие национальные корни искусства, которому решил себя посвятить.

Пройдет примерно десять лет — годы, во многом изменившие это юношеское мировосприятие, — и Кавафис оставит ностальгическую зарисовку в прозе «Ночь в Калинтери», — вновь любовно запечатлевая картины милого его сердцу Нихори и прилегающего к нему побережья Босфора*. Однако финал зарисовки прозвучит в унисон с меланхолическим настроением Кавафиса первой половины 90-х годов. Грустная песня о быстротечности жизни и тщетности человеческих усилий («Все в этом мире ложь, только ложь, только тени. Если осталось что-нибудь истинное, то это холодная земля, которая поглотит наши горести и радости»⁹) разрушит очарование ночи, как бы возвращая из мира мечты к трезвой действительности, а фигура сторожа с колотушкой возникает как символ «безучастного счетчика Времени».

РЕЗКАЯ ПЕРЕМЕНА в умонастроении Кавафиса наметится уже вскоре после его возвращения из Константинополя в Александрию (октябрь 1885 г.). Стихотворения, опубликованные им в 1886 г., переносят нас в совсем иную эмоциональную атмосферу. Временная дистанция от предыдущего цикла — не более года, однако прежнее беззаботное восприятие жизни и удовлетворенность собой полностью вытеснены теперь беспредельным разочарованием. Вакхическое упоение вином — лишь поиск утешения от агрессивной «зависти, позора, ненависти», убежище для моряка, потерпевшего крушение, способ не видеть «безрадостной голой правды» («Вакхическое»); попытка воспеть «благородное чувство» подрывается сознанием, что слава и добродетель — лишь мечты на этой земле, являющей собой «шар, холодный, мрачный и коварный», и быть поэтом — несчастье: «слова тщетны», «лира — добыча вечного обмана», песни о любви и радости — «жалкая пародия» («Поэт и Муза»).

Эти строки вызывают ассоциации с известным стихотворением «Девятнадцатый век» последнего романтика афинской школы Д. Папарригопулоса (1815—1873): ожесточенное неприятие настоящего, жизни во «мраке и обмане» вводит поэта в искушение «разорвать бумагу, разлить чернила и сломать перо». Общая для всей афинской школы трагедия неосуществленных

* Интересно наблюдение Г. Папуцакиса о том, что Кавафис говорит о природе этих мест как о «византийской»: тени славного прошлого неотлучно владеют его воображением.

общественных возможностей выражена в лирике Папарригопулоса с особой силой сквозь призму несостоявшейся индивидуальной судьбы. Утрата связей со всеобщим, питавших творчество первых афинских романтиков, трагическое ощущение одиночества и душевной беспомощности, индивидуалистическая рефлексия в поэзии Папарригопулоса, по-видимому, созвучны формирующемуся мироощущению Кавафиса. Мотивы и темы, к которым он теперь обращается, останутся в его творчестве навсегда. Всепроникающий обман, надругательство над идеалом, попрание человеческого достоинства отныне будут олицетворять для него неисцелимо дисгармонирующее движение действительности.

Заметим, однако, что финал стихотворения «Поэт и Муза» звучит у Кавафиса не совсем в унисон с Папарригопулосом. Обращаясь к Поэту, Муза уверяет его в том, что мир, который открывается его взгляду, «мир подлинный», «звуки его лиры» правдивы, только они могут служить верными проводниками. Этот мотив также останется в творчестве Кавафиса: мессианское видение уйдет, но вера в действенность художественного слова сохранится.

Исследование С. Циркаса «Кавафис и его эпоха»¹⁰ содержит необычайно ценный документальный материал, проливающий свет на исторические обстоятельства, которые — помимо литературных влияний — способствуют возникновению и развитию в творчестве Кавафиса пессимистических настроений. Александрия, в которую возвращается поэт из Константинополя, еще хранит следы варварской английской бомбардировки. Национально-освободительное движение Ораби-паши подавлено. Египет оккупирован, в нем фактически установлен английский колониальный режим. Перемены затрагивают и греческую колонию: рушатся прежние устои, отмеченные известной патриархальностью и некоторыми чертами демократизма. Бацилла делового успеха и наживы истребляет не только дух колониальной солидарности, но и чувство национального патриотизма; оттесняя старую коммерческую аристократию (к которой принадлежал отец Кавафиса и с которой по-прежнему связана его семья), вперед выдвигается новое поколение эгоистичных, циничных дельцов, услужливо содействующих монополистической политике Англии в Египте. Их баснословное обогащение создает видимость благополучия и даже процветания колонии, но за витриной преуспевания Кавафис видит торжество самодовольного и беспринципного практицизма, мещанской вульгарности, бездуховности. Эволюция общественной жизни внушает поэту глубокий пессимизм и пробуждает в нем нарастающий критицизм.

Освоение этого общественного опыта сопряжено с несомненными потрясениями, с романтическими взрывами негодования, которые найдут отражение в поэзии Кавафиса. Первую волну таких настроений и передают нам стихотворения 1886 г., о которых мы уже говорили («Вакхическое», «Поэт и Муза»). Тогда же Кавафис публикует вольный перевод шотландской баллады* с характерным названием «Тщетная, тщетная любовь». Сюжет баллады — история несчастной любви, рассказанная от имени героини

* Переведенная Кавафисом шотландская баллада — в оригинале ее название «Старый Робин Грей» — принадлежит перу леди А. Барнард (1750—1825), однако сначала была издана ею анонимно (1771). Много позже, в возрасте 72 лет, леди Бар-

ни: ее возлюбленный, бедный юноша, становится моряком, чтобы сколотить состояние, необходимое для свадьбы; он уходит в море, и некоторое время спустя девушка получает известие о его гибели; болезнь отца и матери вынуждают ее выйти замуж за богатого и нелюбимого человека, но вскоре после их свадьбы возвращается юноша-моряк; рассказав ему обо всем, героиня баллады признается, что любит только его, но им не суждено быть вместе и нельзя больше видеться; жизнь потеряла для нее всякую ценность, сердцу ее нанесена неисцелимая рана, смерть была бы желанным спасением.

В 1886 г. Кавафис публикует и весьма характерную для его мировосприятия статью «Бесчеловечные друзья животных»¹¹. Он начинает ее фразой: «Любовь к животным и любовь к людям не всегда совмещаются в одних и тех же индивидуумах; весьма любопытно, что очень часто происходит обратное...» Речь идет о том, что проявления любви к животным — не абсолютная гарантия подлинной гуманности того или иного человека, они могут быть свойственны натурам жестоким и коварным. Так Кавафис впервые затрагивает тему противоречивости и многослойности человеческой натуры, несовпадения демонстрируемой линии поведения с подлинной сущностью. Эту тему он будет разрабатывать неустанно, вовлекая ее в парадигму общественной психологии, в модель политической, духовной, моральной природы социальных институтов.

За короткой серией публикаций 1886 г. последует долгое молчание. На протяжении пяти лет Кавафис будет воздерживаться от выступлений в печати. Его молчание насыщено интенсивной внутренней работой. Как убедительно констатирует С. Циркас, в этот период Кавафис «всецело отдан

нард призналась в своем авторстве В. Скотту. В одной из личных заметок Кавафис пишет, что сюжет баллады был использован и Альфредом Теннисоном (1809–1892) в поэме «Энох Арден» (1864). Об интересе Кавафиса к Теннисону мы впервые узнаем из его константинопольской переписки с другом М. Раллисом: Кавафис просил Раллиса переписать и прислать ему стихотворение Теннисона. В дальнейшем он будет обращаться к творчеству английского поэта еще не раз — причем с позиций критики и в какой-то мере соперничества. Примерно в 1890 г., комментируя «Историю упадка и разрушения Римской империи» Э. Гиббона, он резко отзовется о стихотворении Теннисона, посвященном христианскому аскету Симеону-столпнику, а много позже сам напишет о нем стихотворение «Симеон» (1917), которое, однако, не опубликует. В 1894 г. Кавафис пишет стихотворение «Вторая Одиссея» и статью «Конец Одиссея», в которой осуществляет сравнительный анализ траговки у Данте и у Теннисона (в «Улиссе») заключительного периода жизни Одиссея; в 1910–1911 гг., как бы подводя итог этой теме, он напишет одно из программных своих стихотворений «Итака». Создается впечатление, что в конце 80-х — начале 90-х годов Кавафис словно примеряет к себе творческие установки Теннисона, а в 10-е годы XX в., когда его собственная творческая программа будет уже вполне устойчивой, захочет продемонстрировать свою траговку близких ему тем Теннисона.

Возвращаясь к балладе «Тщетная, тщетная любовь», следует отметить, что, по мнению М. Перидиса (которое основано на данных из переписки поэта), работу над этим переводом Кавафис начал еще в константинопольский период. Через 10 лет, в 1896 г., Кавафис опубликует новый вариант переложения баллады под названием «Любовь», выполненный теперь фольклорным пятнадцатисложником.

книгам»¹². Семья предоставляет ему возможность безраздельно посвятить себя литературным занятиям, и Кавафис настойчиво ищет свою путеводную звезду. В поисках, обращенных и в древность, и в современность, он как бы ждет толчка к открытию своего стиля, эквивалента тех идей, которые не вполне еще выкристаллизовались, но все настойчивее требуют осмысления и художественного воплощения. «Работать, писать, думать, изучать» — формулировал свою программу в дневнике 1892 г. юный Брюсов, готовивший себя к роли вождя русского символизма. Примерно в то же время, с такой же верой в себя, с тем же упорством и трезвым рационализмом, действуя по той же программе, собирает фундамент для своей поэзии Кавафис.

Естественно, что на волне этих настроений он пристально следит за событиями литературной жизни Греции, в которой происходят значительные перемены. Некоторый экономический и общественный подъем, обещавший хотя бы частичное осуществление задач буржуазно-демократической революции, вызывает заметное оживление и в литературе. Движение за возрождение национальной культуры приобретает более демократический и реалистический характер, оно призвано разрешить задачи полувековой давности — внедрить в литературу живой разговорный язык — димотику, освоить национальный фольклор, творчески осмыслить как отечественные традиции, так и эстетический опыт развитых европейских стран. В 1888 г. выходит в свет знаменитая книга И. Психариса «Мое путешествие» — теоретическое обоснование и практическое воплощение принципов димотикизма.

Краеугольным камнем в фундаменте «новой афинской школы» послужит деятельность крупного филолога и этнографа Н. Политиса (1852—1921), собирателя и исследователя сокровищ греческого народного творчества. Публикации Политиса открывали молодой греческой интеллигенции истоки народного самосознания, успешно преодолевшего многовековые испытания национальной истории. На эти устои ей предстояло опереться в поисках реальных перспектив национального развития, а также новых средств художественной выразительности. Поэтический сборник Костиса Паламаса (1859—1943) «Песни моей родины» (1886) наиболее развернуто выразил то новое, что внесло в греческую литературу поколение 80-х годов.

Уже само по себе обращение к народному языку сообщает литературе непосредственность живой речи, колорит народного мировосприятия. Оно сопряжено с поэтическим освоением реального жизненного материала, и, хотя — особенно на первых порах — жизненный пласт еще не слишком глубок, отрыв от архаичной романтической афинской школы, которую теперь называют «старой», производит впечатление пропасти. Пейзажная и любовная лирика молодых поэтов новой афинской школы (Паламас, Дросинис, Камбас и др.) передает мир впечатлений и ощущений современного человека, мир буден, освещенный жизнелюбивым сознанием их значительности, содержательности, интересности. Оптимистическое видение национально-будущего базируется не столько на воспоминаниях о былом величии Греции, сколько на вере в неисчерпаемые возможности и силы народа; заново переживаемый пафос национального возрождения наделяет греческую поэзию 80-х годов новым зарядом романтизма.

Как мы отметим позднее, Кавафис приложит немало усилий, чтобы не выбиваться из русла греческой поэзии. Однако сколь интенсивным ни было его ощущение кровной причастности к проблемам греческой националь-

ной жизни, характер действительности, открывавшийся ему в Александрии, был радикально отличным от того, который накладывал свою печать на творчество поэтов Греции. Одно из поздних выступлений Кавафиса — в 1930 г. на страницах александрийского журнала «Граммата» — свидетельствует о том, что сам поэт отчетливо осознавал значительность этого различия. Отвечая на вопрос журнала о творчестве греческих литераторов, живущих в Египте, Кавафис подчеркивает, что они в большинстве своем родились и выросли там и «естественно, что их творчество в определенной степени испытало влияние египетской среды». Развивая эту мысль, Кавафис говорит о том, что задача критики — выявить эти «особенности нравов, или позиции, или обычаев, которые по сути своей остаются греческими, однако вырабатываются в условиях, не совпадающих с греческими»¹³. Большую созвучность своему общественному опыту Кавафис находит в современной английской и французской литературе, но система изобразительных средств, которой располагает греческая литература, затрудняет нахождение формы, соответствующей волнующим поэта темам. Чрезвычайный интерес представляет в этой связи позднее высказывание Кавафиса, переданное Маланосом: «Кавафис отстаивал точку зрения, что Мореас, отдавший предпочтение такому уже сформировавшемуся языку, как французский, оказался, как мастер поэтического слова, в значительно более легком положении, чем его греческий современник и коллега, которому, напротив, приходилось преодолевать тысячу препятствий, чтобы создать свою выразительную систему. Он считал также, что, если бы Мореас писал по-гречески, его место в такой новой литературе, как греческая, было бы более значительным, чем то, которое он завоевал во французской литературе. „Перед такой же дилеммой некогда оказался и я, — сказал он мне однажды, — писать на нашем языке или же избрать другой”»¹⁴.

Пример своего старшего современника Жана Мореаса (псевдоним Иоанниса Пападиамандопулоса, 1856—1910), дебютировавшего в греческой литературе со сборником «Горлицы и змеи» (1876) как предтеча новой афинской школы и ставшего затем одним из лидеров французского символизма, несомненно притягивал Кавафиса, как реальный выход из лабиринта обступивших его проблем. Совершенное владение английским и французским языками могло послужить для него нитью Ариадны, однако Кавафис отказывается от этого пути. Он находит в себе решимость преодолеть «тысячу препятствий». Можно с достаточной уверенностью предположить, что период сомнений и колебаний, период дилеммы, о которой скажет потом поэт, приходится на вторую половину 80-х — 90-х годов.

Французский Парнас и символизм — иногда в хронологической последовательности, иногда в совокупности — оказывают в 80—90-х годах XIX в. значительное влияние на формирование эстетических концепций во многих европейских литературах. Сходство социально-исторических условий: развитие общества к более зрелым и противоречивым формам, воспринимаемое как деградация человечности, урбанизация культуры, все более разрушающая цельность поэтического мироощущения, — обеспечивает явные аналогии в общем направлении социально-психологической и художественной трактовки предсимволистских и символистских принципов. Однако в Греции, переживавшей в это время стадию накопления сил и лелеявшей надежды на решение ряда насущных проблем, в том числе нацио-

нально-освободительных задач, освоение опыта французской поэзии шло преимущественно по внешней, формальной линии — обновления версификации. На базе разрабатываемого народного языка греческие поэты оттачивают мастерство рифмы, овладевают новыми размерами и видами строфики, особой популярностью пользуется сонет.

У Кавафиса восприятие новейшей западноевропейской поэзии было более глубоким и обостренным. Аналогичное кризисное мироощущение конца века приводит его к символической иносказательности, через которую он стремится выразить свое осмысление глубинной реальности мира, его духовного бытия. Стихотворения, написанные Кавафисом после пятилетнего перерыва, иллюстрируют путь его мучительного поиска, метания от одного образца к другому, от ученического подражания к собственным открытиям, — и так на протяжении всего последнего десятилетия XIX в.

В 1891 г. КАВАФИС прерывает молчание и выступает с новой серией публикаций. Ее открывают три статьи — вклад Кавафиса в кампанию борьбы за возвращение в Грецию так называемых «эльджинских мраморов» — художественных памятников Акрополя, вывезенных в 1801–1803 г. в Англию лордом Эльджином. Нельзя не отметить, с какой настойчивостью возвращается поэт к волнующей его теме (три статьи за один месяц), сколько в его выступлениях горячего патриотизма и чувства национального достоинства. Характерно, что в успех кампании Кавафис не очень-то верит. С горьким скепсисом скажет он о преобладании тех, «кто ставит эгоизм выше справедливости, выгоду выше доблести» («и в Англии, и всюду»). Однако борьбу за правое и благородное дело он считает для себя необходимой. Провозвестниками будущего стоицизма прозвучат его слова о людях, «смело говорящих правду», — даже если торжество справедливости мало реально¹⁵.

Общественную позицию Кавафиса этого периода характеризует еще один чрезвычайно важный штрих: после возвращения из Константинополя поэт отказывается от британского подданства, которое перешло к нему от отца, и принимает греческое гражданство. В условиях британской оккупации Египта этот поступок лишит Кавафиса определенных привилегий и затруднит его будущую службу в Управлении мелиорации, которое, как и все государственные учреждения Египта, находилось в ведении англичан. В 1893 г., уже будучи чиновником Управления мелиорации, Кавафис выступит с еще одной публикацией, которая содержит критику британской политики. Его статья «Кипрский вопрос» представляет собой развернутую рецензию на книгу кипрского юриста Г. Сиакалписа «Кипр и кипрский вопрос» и воспроизводит ряд аргументированных обвинений в грабительском налогообложении кипрского населения британскими колониальными властями. Указывая на общность этнического происхождения, культурных традиций, религии и языка Греции и Кипра, Кавафис высказывает пожелание и надежду, что Великобритания освободит Кипр от колониальной зависимости и не будет препятствовать его воссоединению с Грецией, что отвечает многовековым чаяниям кипрского народа. Как отмечает Г. Папуцакис, судьба греческих территорий, еще находившихся под иноземным владычеством, в том числе Кипра, чрезвычайно волновала Кавафиса на протяжении всей его жизни.

Весьма показательным для понимания гражданской позиции Кавафиса в эти годы является горячее сочувствие, с которым он отзывается о цикле Г. Стратигиса «Неизвестные герои», посвященном народным борцам революции 1821 г. (статья «Поэзия г. Стратигиса», 1893). Кавафиса глубоко трогают их судьбы. «Великий образ», — говорит он о Матрозосе, герое морских сражений, скромном человеке из народа, чьи заслуги перед родиной были забыты; бедняк, обреченный на голодную жизнь, он, однако, сохранил свое гордое достоинство. «Огонь энтузиазма», которым проникнут цикл «Неизвестные герои» (Кавафис сравнивает его с поэмами А. Валаоритиса), патетика романтической греческой поэзии, вдохновленной революцией 1821 г., вполне соответствуют как патриотическим настроениям Кавафиса, так и его эстетическим взглядам, еще не преодолевшим инерции исходных романтических привязанностей. Правда, Кавафис хвалит Стратигиса за отсутствие «нарочитого героизма» и пространно рассуждает о том, что декларации патриотизма в устах простых людей из народа были бы неуместны. Таким образом он явно отталкивается от крайностей, которыми грешила романтическая поэзия старой афинской школы.

1891 год был годом общественной и творческой активизации Кавафиса. В этом году он заводит каталог, в который заносит дату каждого нового своего стихотворения¹⁶. Первая запись в каталоге (от июля 1891 г.) сообщает нам о том, что Кавафис был занят правкой своих (по-видимому, более ранних) стихов. Одно из них, уже знакомое нам, но переработанное — «Вакхическое», он вновь публикует в 1892 г. И решение после пятилетнего молчания вновь выступить в прессе, и переработка старых стихов в соответствии с оформляющимися новыми творческими критериями, и составление каталога свидетельствуют о том, что 1891 год воспринимался поэтом как своеобразный рубеж, как начало нового этапа. Это впечатление подтверждается и рядом других факторов.

Августом 1891 г. датирован в каталоге Кавафиса «перевод из Бодлера» — вольное переложение известного сонета «Соответствия», который Кавафис вставил в свое стихотворение «Ассоциации с Бодлером»*. Отдавая дань восхищения гармонии стихов Бодлера и его искусству воссоздавать мир в звуках и запахах, ощущаемых «недоумевающей душой», Кавафис далее охотно принимает символистскую антитезу мрачного объективного мира, по которому люди «на ощупь прокладывают свой трудный путь», и мира мечты и воспоминаний, способного озарить их недолгим сиянием. В символистской традиции оценивает Кавафис и возможности поэта: его взгляд «острее», он может быть для читателя проводником от видимого к невидимому¹⁷. Неслучайно фраза: «Не только в то, что видим, нужно верить», — в окончательной редакции прозвучит иначе (поэт не считает целесообразным обращать ее и к себе): «Верьте не только в то, что видите».

То обстоятельство, что Кавафис, уничтоживший позднее значительную часть рукописей со своими ранними стихотворениями и вычеркнувший их названия из каталога, сохранил рукопись «Ассоциаций с Бодлером», говорит о том, что это стихотворение он считал примечательным, важным для

* Введение в текст своего стихотворения цитаты другого автора в дальнейшем станет распространенным приемом Кавафиса.

понимания его творческой эволюции. К таким стихотворениям относится пометка Кавафиса: «Не для публикации, но может остаться здесь», и приписка: «Автобиографическое», мотивирующая решение поэта сохранить несколько рукописей своих ранних произведений. Открывая «Ассоциациями» свой каталог, Кавафис как бы дает нам свидетельство новой символистской ориентации¹⁸.

Эта ориентация весьма ошугима и в его первом самостоятельном стихотворении нового периода — «Строители». В каталоге оно датировано сентябрем 1891 г. Здесь Кавафис впервые нащупывает подступы к иносказательной обобщенности и от импрессионистической символики «Ассоциаций с Бодлером» пытается перейти к символу-мифу. С горячим сочувствием повествует он о строительстве, которое именует «Прогрессом»: каждый гражданин вносит свою лепту; случись непогода — «добрые рабочие» самоотверженно защищают дело своих рук; ими движет стремление ценою жертв и лишений завоевать для будущего поколения «безобманное счастье, долгую жизнь и богатство, и мудрость, без тяжелого пота, без рабской работы». Однако последнее тристишие сонета звучит крайне пессимистически: этому «мифическому» поколению не суждено жить никогда — возводимое здание рухнет и напрасный труд начнется сначала.

Примерно три года спустя, читая и комментируя издание «Избранные страницы» (1893) Д. Рескина, Кавафис оставит пометки, свидетельствующие о том, что он явно не разделял отрицательного отношения Рескина к техническому прогрессу. Несомненная оптимистическая тональность его слов о технических достижениях, сокращающих расстояние и содействующих духовному сближению людей, лишний раз укрепляет в мысли, что под «Прогрессом» в стихотворении «Строители» поэт подразумевает исключительно социальное развитие общества, которое внушает ему глубокий скептицизм. Этот скептицизм Кавафис пронесет через всю жизнь. Эволюционировать будет главным образом не общее пессимистическое видение движения истории, а понимание и толкование удела, роли, норм гражданского поведения человеческой личности.

Примечательно, что в начале 90-х годов на пессимистическом фоне своей же исторической концепции («Строители») Кавафис категорически отстаивает необходимость человеческой активности. Сейчас эти линии существуют как бы параллельно, впоследствии они сольются в цельную мировоззренческую систему и будут воплощаться в стихах Кавафиса в тесном взаимодействии. В стихотворении «Молчание и Слово» (1892) арабская поговорка «Если слово — серебро, молчание — золото», взятая как эпитафия, вызывает поэта на пылкую тираду, обращенную к тем, кто, предпочитая «золотое молчание», отказывается от действия. Композиция стихотворения продиктована антитетическим ходом авторского рассуждения. Молчание — это «тяжелая болезнь», уступка невежеству, тьме, слепое и немое подчинение судьбе. Слово — это день, это «правда, жизнь, бессмертие», это «божественный дар», несущий в себе все — «восторг, печаль, радость, любовь», это самое человеческое начало в природе человека.

Кавафис убежден в действенности Слова, а стало быть, и высокой значимости миссии поэта. «Мысли и пой!», «Мужайся!» — обращается к поэту его внутренний голос («Певец», 1892). Провозглашаемые здесь интеллектуальное и стоическое начала Кавафис будет последовательно развивать; с ро-

мантическим же образом поэта-певца, «тайного апостола», он скоро расстанется. Но пока тема творчества толкуется им в том же романтическом ключе, что и восемь лет назад в стихотворении «Поэт и Муза». Творчество, мир поэтической Фантазии неподвластны контролю обычной человеческой логики, которая утверждает, что глупо считать жизнь одними лишь сладкими звуками свирели, а также осуждает «бесчувственность» того, кто не испытал «боли, причиняемой жизненной борьбой». Трактовка темы творчества в стихотворении «Певец», четкий ракурс романтического двоимирия в стихотворении «Молчание и Слово», противостояние идеала и реальности, атмосфера меланхолии, стилевая приподнятость в стихотворении «Строители» свидетельствуют о том, что романтическая традиция Кавафису еще очень близка. Неслучайно он дает весьма высокую оценку эпигонской романтической поэзии Г. Стратигиса, пространно цитируя в своей рецензии строки из его поэмы «Любовь и душа» о том, как Душа «ненавидит» людскую хвалу и суетное честолюбие и стремится найти покой в уединении. Холодная, искусственная образность этих стихов вызывает в памяти ранние романтические опыты самого Кавафиса.

Однако вернемся к стихотворению «Строители». Кавафис сразу же послал его в афинский журнал «Аттикон Мусион», где в номере от 30 сентября 1891 г. был опубликован ответ редакции — первый критический и весьма благожелательный печатный отклик на стихотворение Кавафиса: «Ваше стихотворение показалось нам чрезвычайно хорошим и, возможно, было бы еще лучше, если бы вы не злоупотребляли приемом французского стихосложения, переносящим часть предложения из одной стихотворной строчки в другую. Однако ваше стихотворение имеет много других достоинств, которые заслоняют эту маленькую поэтическую вольность. Мы с удовольствием его публикуем»¹⁹. Так, 15 октября 1891 г. на страницах журнала «Аттикон Мусион» состоялась первая афинская публикация стихотворения Кавафиса. За несколько дней до этого в Александрии Кавафис выпускает это стихотворение отдельным печатным листком. Нельзя не согласиться с Г. Саввидисом в том, что изданием этого листка Кавафис хотел ознаменовать успех своего нового творческого этапа.

В связи с замечанием редакции «Аттикон Мусион» о злоупотреблении переносом заметим, что этот прием (анжамбеман) Кавафис возьмет в дальнейшем на постоянное вооружение, но будет пользоваться им более искусно. Увлечение техникой версификации, очень распространенное в греческой поэзии того времени, сказывается в этом стихотворении и в богатстве рифмы, что отметит в своем комментарии к «Строителям» Г. Сеферис. О пристрастном внимании Кавафиса к проблемам версификации свидетельствуют и его публицистические выступления. Практически одновременно с публикацией «Строителей» Кавафис рецензирует в александрийской газете «Тилеграфос» книгу Панайотиса Грицаниса «Стихосложение». Отзываясь о книге с большой похвалой, он горячо рекомендует ее «всем пишущим стихи»: «Не потому, что теория стихосложения сама по себе обладает способностью создавать поэтов, но потому, что изучение стихосложения совершенствует поэта. Стихосложение есть грамматика поэзии, которую поэт обязан знать хорошо. Фантазия, стиль, высокие идеи, одним словом: божественное вдохновение — дары природы, тайну которых знает лишь она и хранит ее, не допуская чьей-либо конкуренции»²⁰.

Полагаясь на «божественное вдохновение», Кавафис, однако, усердно изучает «грамматику поэзии». Он приветствует выбор трудных размеров и успешное овладение ими*, однако не склонен осуждать отклонения от строгой догмы. В ходе рецензирования он проявляет широкую эрудицию, цитируя как греческих (Соломос, Рангавис, П. Суцос, Василиадис), так и зарубежных поэтов (Юго, Расин, Хант), ссылаясь на стиховедческие суждения Теодора де Банвиля**.

Собственно говоря, весь цикл статей Кавафиса 90-х годов — свидетельство его незаурядной образованности, широкого круга филологических и исторических интересов, неустанного самоусовершенствования. Шесть статей 1891 года — стремительный рывок после долгой молчаливой подготовки. Кавафис проходит свои «университеты», которые помогают ему выработать, говоря словами А. Блока, «умственную дисциплину и известные навыки»²¹. В историко-литературных занятиях Кавафиса, в его критических опытах нас заинтересует не только диапазон эрудиции, но и тезисы оформляющейся творческой программы поэта. Попробуем выделить некоторые из них, убеждаясь, что отдельные важные штрихи творческой манеры зрелого Кавафиса проявились как желанные цели довольно рано, и под этим углом зрения проследим за долгим и извилистым путем их внедрения в стихи Кавафиса.

Богатый материал для наблюдений нам даст статья Кавафиса «Шекспир о жизни», опубликованная лейпцигским греческим журналом «Клио» все в том же знаменательном 1891 г. Кавафис открывает ее следующим общим методологическим суждением: «Я выше ценю наблюдения великих мужей, нежели их выводы. Гениальные умы прозорливы и точны в своих наблюдениях; когда они не излагают нам „за” и „против” того или иного вопроса, мы можем сделать свой собственный вывод. Почему же не сделать его им — спросят меня. Потому лишь, что я не убежден в абсолютной ценности выводов. Из этих данных я извлекаю одно суждение, другой — другое, и оба они могут быть ошибочными или верными по отношению к каждому конкретному случаю, ибо они диктуются специфическими обстоятельствами и параметрами или приспособляются к ним.

Я отнюдь не хочу совсем отказывать писателям в решительности суждений. Это было бы крайностью. Хочу лишь сказать, что не люблю чрезмерного догматизма.

Вышеизложенное я написал как предисловие к прекрасным стихам Шекспира о жизни, которые прочитал несколько дней назад и в которых автор говорит нам о многом, не навязывая окончательного суждения»²².

* Примерно через год в статье «Поэзия г. Стратигиса» (газета «Тахидромос», 2/14 января 1893 г.) Кавафис в первую очередь отметит виртуозное и «естественное» версификационное мастерство Стратигиса. Вопросы версификационного мастерства он затрагивает и в статье о поэме Д. Китса «Ламия» (1892), подчеркивая, что богатое смысловое наполнение сопряжено у Китса с естественной гармонией звучания, характеризуя размер и богатую рифму поэмы.

** Кавафис не соглашается с категоричностью де Банвиля, но знакомство с творчеством этого поэта и теоретика искусства, прошедшего путь от романтизма к Парнасу и символизму, весьма характерно для Кавафиса этого периода.

В заключительном разделе статьи Кавафис еще раз вернется к этой мысли: «Великий драматург представил нам тщетность жизни и ее ценность и, ничего не предопределив, не вынося решений, дал нам богатую пищу для размышлений и суждений»²³.

Кавафису явно импонирует авторское самоустранение и читательское участие в творческом акте — вынесением своих суждений и приговоров. Нам предстоит увидеть, как к этой манере Кавафис придет в своем собственном творчестве. Констатируя, что в критических суждениях Кавафис формулирует эту творческую позицию с достаточной определенностью, мы убедимся в том, как трудно давалось ему овладение ею в непосредственной поэтической практике. Мы попробуем также прояснить психологическую и эстетическую природу его затруднений.

Итак, статья Кавафиса посвящена пьесе Шекспира «Мера за меру». Она не принадлежит к числу наиболее известных и популярных произведений великого английского драматурга, на греческий язык не переводилась, и цитаты из нее Кавафис приводит в своем собственном переводе. Сам факт обращения к этой пьесе можно рассматривать как одно из свидетельств его серьезного интереса к Шекспиру, возникшего очень рано (мы помним константинопольский перевод Кавафиса из комедии «Много шума из ничего») и очень интенсивного в 90-е годы (через два года он опубликует еще одну статью о Шекспире, а в 1899 г. напишет стихотворение на сюжет «Гамлета» — «Король Клавдий») ²⁴.

Как пишет в комментарии к статье Кавафиса «Шекспир о жизни» Г. Саввидис, отрывки, которые Кавафис цитирует, содержат размышления не столько о жизни, сколько о смерти, о страхе перед смертью²⁵. Добавим еще — о бренности человеческого существования, о жалком уделе старости. Мы уже упоминали о том, что эти темы волновали Кавафиса с юных лет, но в данном случае они возникают под специфическим углом зрения. Прочитав Шекспира и пересказывая дальнейшее развитие сюжета, Кавафис как бы рассуждает вместе с автором пьесы о той цене, которую в критическую минуту можно (но должно ли?) заплатить за право остаться в живых. Стоический мотив человеческого достоинства, чести, которую нельзя уронить, которая не может служить ценой спасения («...жизнь в позоре ненавистна»), ощутим в его тексте весьма явственно. Мы потом не раз услышим его в стихах Кавафиса (классический образец — стихотворение «Покидает бог Антония»).

Еще одно место в статье Кавафиса о Шекспире несомненно заслуживает нашего внимания. Это цитата из «Разговоров в царстве мертвых» Лукиана, в которой Кавафис находит мотивы, звучащие и у Шекспира. Лукиан станет одним из самых близких Кавафису авторов. Воссозданные им картины жизни Римской империи в период назревающего исподволь неотвратимого кризиса, беспощадное разоблачение социальных пороков, измелчания и упадка нравов, пристальное внимание к сфере моральных ценностей и акцентация человеческой ответственности, высокая интеллектуальность, «живость описаний» и едкая «соль стиля» побуждают Кавафиса вновь и вновь перечитывать его сочинения, находя их родственными себе как по проблематике, так и по стилю. Из Лукиана, а также из других греческих авторов эпохи римского владычества Кавафис позднее почерпнет ряд своих сюжетов. В пределах этой главы мы еще вернемся к Лукиану в связи со ста-

тшей Кавафиса «Греческие ученые в римских домах» (1896). Выбор темы — послание Лукиана «О философах, состоящих на жаловании» — как нам представляется, непосредственно связан с обстоятельствами личной и творческой жизни поэта в первой половине 90-х годов.

Заканчивая статью «Шекспир о жизни» параллелью с Лукианом, Кавафис иронизирует: «Мы, греки, из суетного честолюбия стремимся всегда и во всем обнаружить наших предков»²⁶. Движимый этим стремлением, он еще вернется к проблеме античных мотивов в творчестве Шекспира, выступив со статьей «Греческие следы у Шекспира» (1893). Кавафис ссылается на обнаруженные американским критиком Р. Ловелем параллели Шекспира с Софоклом, Еврипидом и Эсхилом и от себя указывает на близость шекспировского «Тимона Афинского» опять же с Лукианом («Тимон»).

Проблема творческих параллелей, влияний, заимствований очень занимает Кавафиса. Ей он посвятит статью «Ламия» (1892) об одноименной поэме Джона Китса, сюжет которой заимствован из сочинения Филострата «Жизнеописание Аполлония Тианского». Чтение «Жизнеописания» доставило Кавафису «подлинное наслаждение»: «Эта книга — хранилище поэтического материала»²⁷. Позднее из этого хранилища он сам почерпнет сюжеты трех своих стихотворений; теперь же, подробно изложив содержание поэмы Китса и приведя ту часть двадцать пятой главы четвертой книги «Жизнеописания», которая дала материал для поэмы, он обстоятельно выявляет все нюансы расхождений. Кавафис как бы исследует процесс творческой переработки литературного источника, признавая за поэтом беспорочное право на свободную интерпретацию. На примере Филострата и Китса Кавафис рассматривает — пока еще в самых общих чертах — тот литературный прием, который позднее станет основополагающим в его собственном творчестве. Интересно, что его рассуждения о романтической поэме Китса выдержаны в ключе романтического восприятия: Кавафис отмечает, что если бы образ Ламии у Китса был бы «менее добрым», если бы он таил в себе что-то от демонических зловещих черт мифологической традиции, то он «произвел бы более сильное впечатление». Вместе с тем ряд других его замечаний продиктован стремлением к точности и строгой логике описаний и характеров, в котором мы предугадываем манеру будущего Кавафиса.

Наш экскурс в лабораторию теоретических поисков Кавафиса мы закончим уже упоминавшейся статьей «Поэзия г. Стратигиса» (1893). Рецензируя поэтический сборник Г. Стратигиса «Новые стихотворения» (1892), Кавафис выделяет мотив романтического бегства от разочаровывающей действительности. Очевидно, что этот выход поэт видит возможным и для себя, находя его, в частности, в поэзии — «великой силе», способной даровать «подлинное бессмертие» и самым верным путем постигать истину, поскольку она «мыслит сердцем»²⁸. Один из вариантов такого бегства поэт обнаруживает в обращении к древности: Кавафис благодарит археологов за открытия, которые дают пищу поэтическому вдохновению, особенно ценную в эпоху, когда сознание, что «нет ничего нового под солнцем», «нас давит и угнетает». Итак, обращение к древности как бегство от действительности, как поиск приюта для раненой души. Нам предстоит увидеть, что на этой романтической позиции отношение Кавафиса к древности удержится недолго.

Целесообразно выделить в рассматриваемой статье еще один момент — внимание Кавафиса к характерной детали, в частности — к описанию Стра-

тигисом древней мозаики. Кавафис подчеркивает, что при обращении поэта к древности необходимо ее скрупулезное и всестороннее знание, и высказывает удовлетворение в связи с тем, что новейшие археологические открытия значительно расширили представления о быте и нравах далеких эпох*. Попутно он замечает, что эллинизм Шелли и Китса был достоверным по духу, но не в частности, тогда как у Браунинга греки достоверны не только по духу, но и в деталях одежды, быта, домашнего окружения. Стремление к такой достоверности становится для Кавафиса программным, и на этой стезе поэт достигает поистине замечательного совершенства.

ДУМАЕТСЯ, что в подтексте статьи Кавафиса о поэзии Стратигиса можно уловить отголоски его собственных настроений, свидетельства обостренной душевной ранимости, разочарования и смятения. 1892 год внес значительные перемены в жизнь Кавафиса. После смерти старшего брата Петроса (1891), занимавшего видный административный пост в Совете здравоохранения, он уже не может не заботиться о своем материальном обеспечении и поступает на службу. Не будучи британским подданным, Кавафис имеет право только на работу по договору и лишен ряда привилегий штатных чиновников. Должность, которую он занимает в Управлении мелиорации, не соответствует общественному положению семьи Кавафисов. Примиряющее обстоятельство — малая по времени занятость, оставляющая вторую половину дня литературному труду. «Моя профессия — поэт», — говорит Кавафис знакомому, навестившему его в Управление. Сознание, что «профессии поэта» он должен был отдать себя безраздельно, хотя бы ценою определенных лишений, сознание совершенной ошибки, которую он склонен расценивать как предательство своего жизненного предназначения, не раз просочится в стихи Кавафиса. Пройдут годы, и Кавафис прямо напишет об этом в личных заметках (1905), сожалея, что покинул «свою естественную стезю», стал государственным чиновником («какая нелепость») и растратил «столько драгоценных часов»: «Какой урон, какой урон, какое предательство!»²⁹.

Кроме этого позднего свидетельства, есть еще одно косвенное, о котором мы уже упоминали, — статья Кавафиса «Греческие ученые в римских домах» (1896), проникнутая сочувствием к далеким предкам, собратьям по литературному ремеслу, «жизнь которых была весьма горькой и унижительной». Кавафис обстоятельно излагает послание Лукиана «О философях, состоящих на жаловании» и, в частности, цитирует отрывок, который чрезвычайно созвучен его личным заметкам. Это воображаемый монолог одного из гре-

* За полгода до этого Кавафис опубликовал заметку о музее Александрии, где была сосредоточена часть находок археологических экспедиций, работавших в Египте («Наш музей»). С восхищением писал он о «благородной культуре» эллинистической Александрии, распространившей на Восток дух греческой цивилизации и в свою очередь совместившей в себе греческую тонкость и изысканность с восточными влияниями. Об этнографическом и культурном синкретизме Александрии Кавафис будет писать потом еще не раз. Кстати, в феврале 1892 г., за четыре месяца до заметки, он опубликовал стихотворение «Сам эль Несим» — о современной арабской Александрии, стихотворение, свободное от какой-либо ориенталистской экзальтации, исполненное искренней симпатии и ощущения кровной близости с этой землей, с этими людьми.

ческих ученых, страдающего от унижений, которые он претерпевает на службе в доме богатого римлянина: «Жалкий я человек и несчастный! Как текли когда-то мои дни! Но я все оставил: и друзей, и жизнь беззаботную, и сон, желаньем размеренный, и прогулки свободные. И что же? В какую пропасть я добровольно сам себя вверг! И ради чего, о боги! Что за блестящая плата мне за это положена! Разве не мог я другими путями большие, нежели сейчас, добыть себе средства и к тому же свободу сохранить и полную власть над собой...» Приведем еще заключительную фразу этого монолога: «А в конце концов, глупец, разве будет у тебя вторая жизнь, чтобы прожить ее для себя, прожив эту, настоящую, для другого?»³⁰. Отголосок ее мы услышим позднее в финальной строке стихотворения Кавафиса «Сатрапия», которое было написано в 1905 г., месяц спустя после заметок.

Тема творчества, назначения поэта и его положения в обществе продолжает волновать Кавафиса чрезвычайно. Судя по стихотворению «Перо» (1894), он все еще верен романтическому видению как избраннической роли поэта, так и таинства творческого акта, в котором господствует фантазия, дарящая миру «сказочные богатства». В стихотворении «Часы меланхолии» (1892, 1895)* он называет «псевдопоэтами» пишущих о счастье, коль скоро земля — «обитель печали»; в условиях «страждущей родины» смех представляется ему проявлением жестокого равнодушия. В то же время в парнасской зарисовке «Гостеприимство Лагида» (1893) Кавафис лаконично и точно, в нескольких выразительных и сдержанно язвительных штрихах, дает нам емкое художественное свидетельство об угодлимом подчинении творца власти имущим, а стихотворение «Мастерская скульптора» (1893), известное в более поздней переработке как «Тианский скульптор», посвятит зрелому мастеру, относящемуся к искусству серьезно, преданно и вдохновенно (но уже без романтической экзальтации). Пожалуй, наиболее значительно в этой серии стихотворение «Тимолай-сиракузец» (1892, 1894), его герой — тоже опытный и признанный художник, «первейший музыкант в первейшем граде сицилийском», но слава и драгоценные дары не радуют его, причина его «незримой печали» — ощущение «необратимого бессилья»:

замолкли, ему мнится, инструменты,
тогда как музыкой исполнена душа.

Перевод А. Величанского

Неспособность «освободить эти таинственные звуки», «совершеннейшие из его гармоний», которые «зря таятся в нем», причиняет Тимолаю боль и омрачает жизнь. Похоже, что эти же чувства испытывал и Кавафис, и стихотворение «Тимолай-сиракузец» воплотило его собственные переживания. Хотя круг его публикаций ширится (в чем можно было усматривать знаки первого признания), поэт все отчетливее сознает, что выразительные средства, к которым он прибегает, не в состоянии воплотить зреющих замыслов. Впрочем, в этом стихотворении, где столь ощутима выстраданность лично-

* Здесь и далее при указании двойной даты первая будет обозначать год написания, вторая — год публикации.

го опыта, а не умозрительное решение заданной темы (как в стихотворении «Перо» и в более ранних романтических опытах), символистский рисунок оказывается очень органичным, однако в целом своя манера письма, свой стиль еще не найдены, и можно предположить, что тяжелое душевное состояние поэта связано не только с факторами, о которых мы только что говорили (вынужденная служба, уязвленная гордость, боль от «измены» своему творческому предназначению), но и с внутренними проблемами художественного самоопределения.

Кавафис все еще мечется — между романтизмом, символизмом и Парнасом, которые в разных соотношениях сосуществуют в его творчестве практически до конца последнего десятилетия XIX в. Его приобщение к символизму и Парнасу не принимает форму вхождения в школу, полного принятия ее эстетической программы. Позднее об этом очень точно скажет Г. Сеферис: «Кавафис несомненно вдохнул атмосферу современной европейской поэзии, какой он застал ее в возрасте 20–35 лет. Я имею в виду школу символизма, в которой учились и из которой вышли, как мы знаем, наиболее достойные и самые разные поэтические таланты довоенного времени. Но черты, воспринятые им от этой школы, это общие черты поколения, а не того или иного художника, и они тают или обретают совершенно личную тональность по мере того, как его творчество эволюционирует, оставляя позади стадию первых опытов»³¹. Для метаний Кавафиса в первой половине 90-х годов характерно еще и то, что он пробует силы и в лирической прозе («Ночь в Калинтери», «Гора») и даже в жанре романтического полужантастического рассказа («При свете дня») — в духе Э. По, с творчеством которого был хорошо знаком и непосредственно, и через Бодлера, но эти опыты не будут иметь продолжения и не увидят свет.

Прежде чем перейти к рассмотрению тех линий, по которым протекало самоформирование Кавафиса, хотелось бы привести небольшое и неприятно-затянутое документальное свидетельство тех лет. В 1894 г. в Александрии побывал Ф. Принтезис, издатель афинского журнала «Фисис», где в 1892–1893 гг. были опубликованы четыре стихотворения Кавафиса. В краткой зарисовке впечатлений от знакомства с Кавафисом он передает несколько нарочитую гордую сдержанность молодого поэта, которая, вероятно, служила защитной реакцией его болезненного самолюбия: «Г-н Кавафис — настоящий джентльмен строгого английского воспитания, что вполне естественно, т. к. он вырос в Англии; он блестяще образован и относится к числу людей, очень разборчивых в своих отношениях с другими. Хотя мы познакомились сразу же после моего прибытия в Александрию, я видел его редко и отношу это за счет его крайней щепетильности и осторожности в вопросах знакомства и дружбы...»³³.

Атмосфера меланхолии в стихотворениях Кавафиса спущается. Показательны уже сами по себе названия некоторых его стихотворений: «На кладбище» (1893), «Тому, кто низко пал» и «Страх» (1894), «Часы меланхолии» (1892, 1895), «Смятение» и «Забвение» (1896). Тоска, уныние, душевная подавленность лирического героя то прорываются с романтической импульсивностью, то изливаются в сдержанной минорной тональности, в образах символистской наполненности. Частые мотивы старости и смерти передают авторское ощущение несовершенства и быстротечности человеческого бытия. В 1892–1893 гг., которые, по всей вероятности, были для поэта наибо-

лее сложными годами психологической перестройки, теме смерти иногда сопутствуют как бы утешительные размышления о потустороннем существовании, которое «небесным словом» завершит бессмысленную, несовершенную «фразу жизни» («Инобытие», 1892). В стихотворении «Четыре стены моей комнаты» (1893) брэнность человеческого существования осмысливается Кавафисом в сравнении с одушевляемыми стенами: стены, в отличие от людей, — не корыстны, и век их дольше, чем у человека.

Тем же 1893 г. датирован первый вариант стихотворения «Свечи» (опубликованного поэтом в 1899 г.). В одном из писем середины 90-х годов Кавафис отзывается о нем как об одном из лучших своих произведений, однако еще долго воздерживается от его публикации. Это первое из ранних стихотворений, от которого Кавафис потом не отречется. Позднее оно станет хрестоматийным, и в представлении многих последующих поколений греков поэтический образ проходящей человеческой жизни прежде всего будет ассоциироваться с этим символом Кавафиса.

Дни будущего передо мной стоят
цепочкой радужной свечей зажженных -
живых, горячих, золотистых свечек.

Дни миновавшие остались позади
печальной чередой свечей погасших,
те, что поближе, все еще дымятся,
остывшие, расплывшиеся свечи.

Мне горько сознавать, что их немало,
мне больно прежний свет их вспоминать.
Смотрю вперед, на ряд свечей зажженных.

И обернуться страшно, страшно осознать,
как быстро темная толпа густеет,
как быстро множится число свечей погасших*.

Вызванный воображением поэта символический образ свечей как бы обретает материальность (структура, обратная наиболее привычному символистскому движению — от явлений материального плана к явлениям душевной жизни). Вместе с тем ряды эпитетов, подчеркивающие их материальность, передающие их зрительное и тепловое восприятие, не отрываются от психологической сферы, воссоздавая душевные переживания автора почти с физической ощутимостью**, контраст между сдержанной объективностью начала и нарастающей субъективностью финала, оттененный эмоционально насыщенными повторами, а также горькими вос-

* Здесь и далее, где переводчик не указан, стихи цитируются в переводе автора монографии.

** Комментируя это стихотворение, Кавафис подчеркивал, что оно «не аллегорическое»: сравнение фиксирует «мимолетный образ», видение, возникшее перед поэтом при размышлении о быстротечных днях.

клицаниями двух заключительных строк, создает особую интонацию душевного излияния³⁴.

Десять лет спустя известный греческий прозаик Г. Ксенопулос напишет о глубоком впечатлении, которое произвели на него «Свечи»: «Признаюсь, что это стихотворение оказало на меня странное влияние. Хотя вначале — да, пожалуй, и потом — картина эта не показалась мне счастливой находкой, неведомо каким образом его свечи ожили в моей фантазии, и теперь, глядя вперед или оглядываясь назад, я не могу уже не видеть глазами моей души светлой цепочки свечей зажженных и печальной — увы, очень печальной! — череды свечей погасших... Возможно, это волшебство заключено в плаче трех заключительных строк, в скорбном звучании слов, которые, кажется, торопятся слететь с уст, чтобы не оборваться рыданием...»³⁵.

Сходную интонацию душевного излияния мы услышим у Кавафиса и в некоторых других стихотворениях последнего десятилетия XIX в. Их объединяет лирический характер авторского восприятия, поглощенного индивидуальной судьбой. Воздействие поэтики символизма здесь особенно заметно, недаром эпиграфом к одному из стихотворений («В доме души», 1894) Кавафис берет строки Ж. Роденбаха и у него же заимствует название другого стихотворения «La jeunesse blanche»* (1895)³⁶. В первом из них ностальгическое влечение к идеалу предстает в образе изгнанных из «дома души» Добродетелей (по принципу романтического двоемирия им противопоставлены владеющие «домом души» Страсти), во втором оно проявляется в элегически окрашенных воспоминаниях о юности.

LA JEUNESSE BLANCHE

Бела отрада сердца — юность наша,
 ах, белого белее — юность наша,
 так коротка она — и ширится без края,
 крыла архангела над нами простирая!
 Все иссякает, все любовью манит.
 И тает, и скрывается за гранью горизонтов белых,
 ах, затеряется, уйдет за грани горизонтов белых,
 навечно канет.

Но не навеки, нет. Она вернется,
 она еще придет, она вернется.
 Да, с плотью белою и молодыми снами
 вернется юность наша белая за нами.
 Рукою белой тронет, успокоит.
 И легким, тонким саваном из белизны своей нетленной,
 и белоснежным саваном из белизны своей нетленной
 всех нас покроет.

Перевод Евг. Смагиной

* Белая юность (франц.)

Напевная мелодия стиха, ностальгические повторы строк и слов, как бы заклиательные повторы эпитета «белый», безупречная легкая рифма запечатлевают — в лучших символистских традициях — музыку грусти: «белая отрада» юности растаяла, ее желанное видение вернется лишь в последний час, чтобы «успокоить», покрыть «белоснежным саваном».

К этому же циклу относится стихотворение Кавафиса «Голоса дороге» (1894), в котором томительное тяготение к идеалу выражено в столь же мечтательно-меланхолической тональности. «Далекой музыкой», «поэзией минувшей нашей жизни» звучат посещающие его сон дороге голоса умерших, они как бы согревают его «больную память», но это светлое начало относится к прошлому, и обильный строй эпитетов призван передать все оттенки печального настроения поэта.

Близок к этому циклу и неопубликованный Кавафисом набросок лирической прозы «Гора» (июль 1893 г.)³⁷ — романтическая аллегория восхождения к идеалу, который так и остается недостижимым. Нежная спутница — Любовь — умирает от невзгод тяжелого пути. Похоронив ее, Юноша вдруг замечает не увиденные им раньше другие могильные холмики — свидетельства таких же поражений. Вершина горы по-прежнему притягивает взор красотой идеала. Но, может быть, это оптический обман? Или все-таки есть мужественные люди, у которых достает силы одолеть высоту?

Сюжет этой лирической миниатюры в прозе Кавафису дало стихотворение А. Христопулоса «Гора» — с него Кавафис начинает, им же он и заканчивает свой эскиз, в котором как бы расшифровывает символику Христопулоса, придавая ей более отчетливые контуры концепции. Каковы цели и устремления человека? В чем смысл его существования? Как расценить итог его жизненного пути? Не изданное Кавафисом и долго считавшееся утраченным³⁸ стихотворение «Вторая Одиссея» (январь 1894 г.) пыталось ответить на эти вопросы и запечатлеvalo в первом варианте трактовку, которую поэт много позднее оформил в стихотворении «Итака» (1910, 1911). Этому же кругу проблем Кавафис посвятил и статью — «Конец Одиссея» (апрель 1894 г.), которую опять-таки оставил неопубликованной.

Упомянув о статье в письме к другу П. Анастасиадису, Кавафис расценивает ее как проявление «филологического любопытства». Оно побуждает поэта к сравнительному анализу трактовки у Данте (в «Божественной комедии») и у Теннисона (в «Улиссе») заключительного, послегомеровского периода жизни Одиссея. И у Данте, и у Теннисона (как и во «Второй Одиссее» Кавафиса) Одиссей не остается на родной Итаке и пускается в новое плавание. Если в «Божественной комедии» мы узнаем об этом плавании и о кораблекрушении при встрече с Одиссеем уже после его смерти, в аду, то у Теннисона, как и у Кавафиса, мы прощаемся с Одиссеем в преддверии нового плавания. Открытость финала у Теннисона Кавафис воспринимает как важное достоинство, сообщающее концовке особое обаяние манящей неизвестности. Вместе с тем Кавафис подчеркивает, что заслуга первопроходца в рискованном предприятии дополнения гомеровского сюжета принадлежит Данте: Теннисон получил у него готовыми и саму идею, и материал ее воплощения. Именно Данте нашел для Одиссея конец, достойно венчающий его жизнь, соответствующий его беспокойной, ищущей натуре. «Это последнее плавание, — отмечает Кавафис, — он предпринимает по собственному желанию уже в старости, когда никакая другая причина не побуждает его к тому, удовлетворяя присущую его характеру склонность к приключениям и путешествиям»³⁹.

Отмечает Кавафис и то обстоятельство, что у Теннисона последнее путешествие Одиссея получает, кроме этой, главной, еще и дополнительную мотивировку — неприязнь героя к унылой жизни Итаки, среди людей, у которых он не встречает понимания. Несомненно, что этот мотив особенно близок Кавафису, но, как справедливо констатирует Г. Саввидис, поэт не увлекается его развитием, не привносит в статью своих личных переживаний⁴⁰. Присутствует этот мотив и во «Второй Одиссее», но в очень мягкой форме: Одиссею «наскучила» Итака, и он покинул ее.

Когда пятнадцать лет спустя Кавафис вновь обратится к гомеровскому сюжету, душевные бури останутся позади, и мотив бегства от чуждой ему среды ни в коей мере не просочится в «Итаку». Целью, Итакой, ему представится сам процесс жизни — непрерывное путешествие, насыщенное радостью познания, в котором и заключен смысл человеческого существования.

В статье Кавафиса «Конец Одиссея» нам интересен еще один штрих — замечание поэта о том, что у Теннисона Одиссей «симпатичнее», чем у Данте: у Теннисона он более «человек», у Данте он более «герой». Этот тезис предвещает будущую «дегероизацию» поэзии Кавафиса, его ориентацию на преимущественное изображение характеров невыдающихся, рядовых.

НАРЯДУ со стихотворениями, в которых горькая неудовлетворенность жизнью выражается поэтом как бы безотносительно к конкретным условиям и обстоятельствам — всплесками грусти и тоски по идеалу, — Кавафис пишет серию других, где тема индивидуальной судьбы ставится им в контекст конфликта со средой. В стихотворении «Тому, кто низко пал» (1894) антагонистические отношения личности и среды возникают как следствие разорения лирического героя: он выбит из прежней жизненной колеи, обречен на лишения и унижения.

Тому, кто низко пал, судьбой покинут, —
так тяжело даваться будет новый
язык нужды и бедности обычай.

Ему ль стучаться в дом чужой, убогий!
С каким тяжелым сердцем он пройдет
по жалкой улице, а у дверей
найдет ли силы позвонить в звонок!
Ему ли благодетелей за пищу
и кров униженно благодарить!
Ему ль в глаза холодные глядеть
и понимать, что в тягость он кому-то!
Его ль устам, недавно столь надменным,
произносить смиренные слова;
его ль высокой голове склониться!
Куда укрыться от речей жестоких,
где слово каждое, как острый нож, —
а ты выслушивай и притворяйся,
что прост и оскорбленья не заметил.

Перевод Евг. Смагиной

Необычайная, даже для раннего Кавафиса, экспрессия (реакция оскорбляемого человеческого достоинства передана вспышками восклицательных предложений) выдает высокую степень авторского сопереживания, отголосок личной боли, уязвленности собственными неудачами.

Почти одновременно, с дистанцией всего лишь в один месяц, Кавафис пишет стихотворение «Пешка». Если в предыдущем стихотворении трагедия личности истолкована им как случай в достаточной мере частный, то теперь в аллегорическом образе маленькой самоотверженной пешки поэт воплощает судьбы многих, движимых благородными побуждениями и готовых к самопожертвованию во имя высоких целей.

За шахматной игрою наблюдая,
я часто провожаю взглядом пешку,
что потихоньку верный путь находит,
на край доски упорно пробираясь.
Она спешит на край так неуклонно,
как будто ждут ее награды, отдых
и почести в конце дороги трудной.
Опасности в пути подстерегают.
Слоны в нее кидают копыя косо;
ладьи прямым ударом угрожают;
из-за угла на каждом повороте
стремительно выскакивают кони,
замыслив погубить ее коварством;
и часто преграждает ей дорогу
соперница ее, другая пешка,
из вражеского лагеря посланник.

Но все преграды миновала пешка
и на последний ряд доски выходит.
Как торжествуяще она выходит
туда, на этот крайний ряд ужасный,
с какой готовностью встречает гибель!

Ибо теперь должна погибнуть пешка
и в трудный путь для этого пустилась.
Чтобы свою вернуть нам королеву,
чтобы ее поднять из гроба, пешка
пришла и сгинет в шахматном аду.

Перевод Евг. Смагиной

В архиве Кавафиса, где сохранилось это не опубликованное поэтом стихотворение, уцелели еще несколько строк, которыми, как полагает Г. Саввидис, завершился более ранний вариант⁴¹. Чтя подвиг пешки, поэт считал его правомерным, оправданным требованиями «высокой цели». Можно предположить, что, отказавшись потом от этих строк, Кавафис захотел акцентировать мотив трагедии благородного индивидуума, выдвинув на первый план переживаемые им жизненные превратности. Вероятно, такая трактовка в большей мере соответствовала его душевному состоянию. Позд-

нее, когда боль личной уязвленности утихнет, в «Пешке» его вновь привлечет стоический мотив верности «высокой цели». Представляя «Пешку» в сочинении, условно называемом «Поэтикой» (1903), он вновь опирается на заключительные строки раннего варианта.

Это стихотворение, а также стихотворения «Стены» и «Окна», к анализу которых мы скорее перейдем, Кавафис (в комментарии к «Свечам»⁴²) назвал чисто аллегорическими, и если в «Свечах» законы символистской поэтики допускали, по его мнению, зыбкость контуров, необязательность полной и скрупулезной правдоподобности мельчайших деталей, то аллегория, как считает Кавафис, требует досконально соблюсти правила игры. Стихотворение «Пешка» действительно демонстрирует безукоризненное соответствие шахматным реалиям.

Следующим месяцем, августом 1894 г., поэт датирует первый вариант стихотворения «Город»⁴³. Та же тема — личность и среда — решается здесь в новом ракурсе. Главный акцент Кавафис делает на личной ответственности человека:

Ты мне сказал: «Уеду я за море.
Получше город для меня найдется.
А здесь судьба мне никогда не улыбнется.
Мой ум и сердце словно омертвели.
Так до каких же пор я буду жить без цели
в руинах прожитых напрасно лет,
куда ни оглянись — везде их след.
Ни радости, ни счастья — только горе!»

Ты можешь колесить по всей планете,
но всюду верной тенью за тобой
помчится город; те же улицы гурьбой
по следу будут твоему идти.
И чтоб бежать от них — нет судна, нет пути!
Надежды тщетны. В маленьком краю
безжалостно растратив жизнь свою,
ты потерял ее на целом свете⁴⁴.

Как отмечает Г. Саввидис, комментарий Кавафиса к этому стихотворению свидетельствует о сознательной реализации им поэтики символизма: «Есть категория стихотворений, роль которых — „внушение“. Мое стихотворение относится к этой категории. Восприимчивому и образованному читателю, который немного поразмыслит над ним, эти стихи, я уверен, внушат впечатление глубокого и беспредельного отчаяния, которое в них заключено, но не открыто (полностью)»⁴⁵. Город Кавафиса войдет в греческую поэзию как символ объективной реальной действительности, которая не позволяет человеку уклониться от ответа на возникающие жизненные проблемы и не прощает недостойных ответов. В своде стихотворений Кавафиса «Город» — первая серьезная попытка поэта осмыслить поиск своего ответа.

В письме к П. Анастасиадису Кавафис выражал удовлетворение этим стихотворением, особенно его версификационной стороной, использованием

поглощающей рифмы. Однако в печать он его не отдал, и «Город» увидел свет лишь в 1910 г. При сравнении первого и окончательного вариантов нельзя не заметить тенденции к эмоциональной и лексической сдержанности, к смысловой углубленности. В первой строфе место экспрессивной строки: «Глазам противно здесь, противно слуху», — займет фраза, выражающая не просто неприятие надоевшей среды, а бесперспективность, бесцельность дальнейшего пребывания в ней: «А здесь судьба мне никогда не улыбнется». Исчезнет негодующая фраза: «Мир этот ненавижу, как и он меня», — в которой, вероятно, прорывалась личная обида и боль поэта, зато возникнет новый акцентирующий личную ответственность человека образ — «руины прожитых напрасно лет».

Этой же цели подчинена переделка второй строфы. В письме к Анастасиадису Кавафис выражал сомнения, достаточно ли сильна картина (2—4 строки), передающая тоску лирического героя⁴⁶. Вероятно, тогда душевное состояние самого поэта тяготело к более ярким эмоциональным краскам в воплощении этой темы. Позднее, при окончательной переделке стихотворения, эти строки, по существу, останутся нетронутыми, зато усугубится мотив неотвратимости возмездия за бесцельно прожитые годы, появится новая афористическая фраза: «И чтоб бежать от них — нет судна, нет пути!»

Прослеживая далее линию поисков Кавафиса, нам хотелось бы выделить еще одну группу стихотворений «Стены» (1896, 1897), «Сложение» (1897) и «Окна» (1897, 1903). Конфликт личности и среды связывается здесь с условиями и возможностями общественной активности человека. Комментируя позднее стихотворение «Стены», П. Петридис (согласовавший, как мы знаем, текст своей лекции с Кавафисом) отметит: «В этом прекрасном стихотворении поэт изливает столько пессимизма и меланхолии и столько горечи, вызванной социальной несправедливостью», — и укажет на причины принудительной изоляции лирического героя: его нежелание «молчаливо склоняться перед предрассудками», нежелание мириться с «социальным разложением», исповедование других идеалов⁴⁷.

Бездумно и без капли сожаленья
гигантские вокруг меня воздвигли стены.

И вот теперь терзаюсь в заточенье,
подавленный ужасной переменной

судьбы, которая меня к свершениям звала.
Как мог я наслаждаться тишиною мнимой

и не заметил, что стена росла!
От мира отгорожен я неслышно и незримо.

Трагедия одиночества, трагедия невозможности активного вмешательства в жизнь, воссозданная в «Стенах», была трагедией самого Кавафиса. Его личную боль как бы подчеркивал эпитаф из трагедии Эсхила «Прометей Прикованный»: «...без вины страдаю». Позднее, когда острота личного чувства слышит, Кавафис снимет этот эпитаф: он не фигурирует ни при вто-

рой публикации стихотворения в 1900 г., ни при последующих изданиях. Можно предположить⁴⁸, что в 1896—1897 гг., в момент написания и первой публикации стихотворения «Стены», оно казалось поэту исповедью, воплощением его судьбы, его драмы. Вероятно, поэтому Кавафис выделил «Стены» из поэтического потока тех лет, издав их, как в свое время стихотворение «Строители», отдельно, причем на этот раз с параллельным переводом на английский, выполненным его братом Джоном.

В стихотворении «Сложение» (1897) личная уязвленность Кавафиса изливается уже не болью, а гневом, который поэт обрушивает на виновников своей трагедии.

Несчастлив или счастлив я, не спрашиваю даже...

Перевод С. Ошерова

Комментируя эту гордую фразу зачина (комментарий был написан по поводу перевода на английский язык, который сделал Джон), Кавафис подчеркивает слова «не спрашиваю», т. е. не обсуждаю этот вопрос, что отнюдь не значит, будто он не тревожит, не волнует поэта. Его лирический герой черпает силы и горькое утешение в сознании, что стоит вне ненавистного* ему строя, не числится в его рядах. Эту же мысль, это же настроение — но в более минорной тональности — передает стихотворение с условным названием «Несбыточное»; оно, как и «Сложение», было написано в феврале 1897 г. Отстраненность от вульгарности и скуки «будней пыльных» служит источником «единственной радости», утешением в «печалях дня» — коль скоро прекрасный век лишь «тот, что не был и не будет прожит».

И стихотворение «Несбыточное», и тем более «Сложение», звучащее обвинением и вызовом тем, кто возводит «гигантские стены», при жизни Кавафиса не были опубликованы; они сохранились в его бумагах как свидетельства оппозиционности поэта. Границы своей оппозиционности Кавафис очертит в стихотворении «Окна». Оно как бы продолжает стихотворение «Стены» с того момента, когда лирический герой оказался отторгнутым, отгороженным от мира. Жизнь его изображена здесь как тяжелое затворничество в комнатах, куда не проникает свет. Настойчивые поиски окон не приносят результата: или окон нет вовсе, или герой не способен их найти. В конце концов он отказывается от тщетных усилий и утешается мыслью, что свет, возможно, причинил бы ему новые страдания: кто знает, на что еще открыл бы он глаза:

...Но, может быть, и лучше, что темно.

Возможно, искомый свет обернется новым мученьем.

Кто знает, какие еще сделает он открытия.

Перевод А. Величанского

* Здесь Кавафис второй раз — после первого варианта стихотворения «Город» — использует глагол «ненавижу». Второй и последний раз. В канонизированном своде стихотворений поэта это слово не встречается ни разу.

Характерно, что в стихотворении «Окна» лирический герой уже не упоминает о «великих свершениях», которые ждали его вне стен. Его драма заключена в нем самом, в его собственной позиции, которую он занимает при сложившихся жизненных обстоятельствах, отказываясь от поиска окон, предохраняя себя от новых страданий.

Стихотворения «Стены» и «Окна» Кавафис называл аллегорическими, символизирующими «Ограниченную Жизнь». Эту же символику передаст сохранившееся в архиве Кавафиса название цикла «Темницы». Итак, круг поисков замыкается в «темнице». Отстранение от общественной деятельности (и вынужденное, и в то же время добровольное), хоть и пережито болезненно, но оправдано и обосновано как неприятием хищного, низкого, бездуховного уклада жизни, так и пессимистическим видением перспектив общественного развития. Однако примирения не происходит. Первоначальная романтическая вера в действенность слова станет у поэта значительно более трезвой, но никогда не угаснет, и дидактическая установка его творчества, оформившаяся в 90-е годы, видоизменится, но выстоит. Чрезвычайный интерес представляет одна из личных заметок Кавафиса (от 19 октября 1902 г.), опубликованная Г. Саввидисом в статье с характерным названием — «Действенное слово К. Кавафиса»: «Я знаю, что не принадлежу к храброму десятку и не могу действовать. Поэтому я ограничиваюсь тем, что говорю. Однако я не считаю, что слова мои излишни. Действовать будет другой. Мои слова облегчат его действие. Подготовят почву»⁴⁹.

И все же отказ от общественной активности оставит в душе Кавафиса незатаившее чувство неудовлетворенности, которое он изольет в стихотворении «*Che fece... il gran rifiuto*» (1899, 1901). Названием его служит усеченная строка из «Божественной комедии» Данте, в буквальном переводе: «Кто сказал... великое нет», Кавафисом выпущены слова — «из малодушия». Оговаривая этот пропуск в комментарии к стихотворению, поэт подчеркивает, что идея его исключает фактор малодушия. Решение принято после тщательного обдумывания, и причина, побудившая к нему, серьезна: возможно, человек, сказавший «великое нет» перед перспективой того или иного общественного действия, полагал, что дело «не годится для него, или что дело того не стоит, или что его вообще не следует осуществлять» и т. д. И когда кто-то другой берется за дело и осуществляет его успешно, человек, сказавший «нет», хотя и не меняет своего мнения, но испытывает гнетущее чувство⁵⁰. В другом случае по поводу этого же стихотворения Кавафис замечает, что его идея не обладает всеобщностью, касается не всех людей, а лишь «иных»⁵¹, т. е. ситуаций не рядовых, не будничных. Надо полагать, что себя Кавафис относил к числу «иных», оказавшихся перед выбором и выбравших «нет», которое, однако, будет угнетать его «до самой смерти».

Для иных есть час, когда надобно без фальши
сказать во всем величье Да, иль Нет во всем величье
сказать. И тот немедленно становится отличным,
кто Да имел готовое, сказав его, он дальше

идет в чести — попробуйте такого разуверьте.
Сказавший Нет стоит на том. Когда б спросили снова,

он снова Нет сказал бы... но, как камень, это слово гнетет его. Хоть вновь он прав. И так до самой смерти.

Перевод А. Величанского

Проанализированная серия стихотворений интересна прежде всего тем, что демонстрирует формирование и уточнение мировоззренческой позиции Кавафиса, которая послужит идейной основой его зрелого творчества. Эти стихотворения — своеобразные лирические тезисы его жизненной программы. И хотя они воплощены в форме, несомненно обобщенной (что особенно заметно в сравнении с рассмотренной выше параллельной элегической серией), авторское самовыявление здесь еще достаточно непосредственно.

В то же время сближенность автора и лирического героя уже не создает камерной атмосферы. Примечательно, что в своей восторженной статье (1903) о поэзии тогда еще малоизвестного в Греции Кавафиса выдающийся прозаик и драматург Г. Ксенопулос говорит о стихотворении «Стены» как о воплощении и его, Ксенопулоса, жизненной трагедии: «Наверно, моего восхищения не разделят в полной мере те, кто в свое время услышал стук стройки, увидел, как вокруг них возводятся коварные стены, и не позволил незаметно отгородить себя от мира... Но я, признаюсь, не увидел... Я позволил, чтобы вокруг меня возвели ужасную ограду, и теперь я перед ней бессилен. Беда произошла так неуловимо, что я не узнал бы о ней, допустил бы лишь смутное подозрение о бедственности моей судьбы, если бы поэт не открыл мне ее внезапно — во всей полноте, во всем ужасе...»⁵². Примечателен и отклик на этот отзыв со стороны Кавафиса, его удовлетворение от того, что воспроизведенная им судьба признана характерной: «Одна судьба оказалась сходной. Ксен[опулоса]. Значит, оно правдиво по крайней мере в одном случае»⁵³.

В этом же ключе много лет спустя истолкует символику «Стен» представитель литературного поколения 20-х годов поэт Т. Аграс в лекции о творчестве Кавафиса, которую он прочитает в Афинах в 1921 г.: «Поставьте на место стен что хотите; в сфере общественной жизни это может быть необходимость, компромисс, предрассудок, превращающие человека в свою жертву; объясните их уступкой, какую мы иногда делаем, недостойным компромиссом, которому мы позволили связать себя...»⁵⁴.

С тенденцией к объективизации и типизации изображения следует, как нам кажется, связывать постепенный отход поэта от романтических и символистских позиций. Движение к реалистической объективизации безусловно соответствовало складу поэтического дарования Кавафиса, и тот факт, что в русле этого движения (в 90-е годы XIX в.) поэт нередко возвращается к романтической традиции, побудил поэта Г. Сефериса выразить удивление тем, что «один из наименее романтических по своей натуре поэтов так долго задержался подле многословия романтиков». К уже перечисленным примерам можно присоединить стихотворения «Хорошая и плохая погода» (1893), «Дождь» (1894), «Элегия цветов» (1895), «Часы меланхолии» (1895), «Возле открытого окна» (1896), «Голос с моря» (1898). Как отмечает исследователь Кавафиса М. Перидис, в стихотворении «Часы меланхолии» и особенно «Возле открытого окна» вероятна перекличка со стихотворениями В. Гюго из цикла «Осенние листья». Перидис пишет, что на первой стадии творческого пути Кавафис был горячим почитателем

Пюго, и в его библиотеке, составленной главным образом в последнее десятилетие XIX в., есть почти все поэтические сборники выдающегося французского романтика⁵⁵.

Природа в этом цикле стихотворений — лишь фон или повод для воссоздания душевного состояния лирического героя (то по принципу контраста, то по принципу аналогии), для размышлений о бренности мира и человека. Сама по себе природа волнует Кавафиса мало — сошлемся на его более позднее откровение в стихотворении «Море утром», написанном в 1915 году:

Пожалуй, здесь недурно постоять.
Не прочь полюбоваться я пейзажем,
лазурной чистотой морского утра
и солнечными красками песка.

Не прочь я обмануться ненадолго,
поверить, будто поглощен природой
(лишь в первый миг я был ей поглощен),
а не видениями чувственной фантазии.

Он не находит для ее изображения свежих красок: его пейзаж всегда очень условен, почти трафаретен, банален, что подчеркивает искусственность романтически возвышенной или элегической интонации. Исключение в этой серии составляет, пожалуй, стихотворение «Ода и элегия улиц» (1896) — наверно, потому, что это этюд из жизни города, а его ритмы, музыка его жизни были Кавафису очень близки. Пожалуй, он одним из первых греческих поэтов отчетливо осознал себя как урбанист.

Звучат шаги, уже спешит прохожий первый;
торговец первый жизнерадостно кричит;
и первый звук при открыванье первых окон
и первой двери — эту оду нам
даруют улицы ночные по утрам.

Шаги последнего прохожего стихают;
в последний раз торговец прокричал;
закрылись дверь последняя и окна
последние — и смолкший улиц гам
элегией звучит по вечерам.

Перевод А. Величанского

Сеферис не без оснований связывает романтические возвраты Кавафиса с попытками не отрываться от пути, по которому шла поэзия в Греции⁵⁶. Однако думается, что глубинный импульс романтических порывов Кавафиса заключен прежде всего в неугасившей тяге к идеалу (психологическая ситуация, которой созвучна фраза из Апухтина: «И верить нужно мне, и верить не могу»), в потребности выразить ее с лирической непосредственностью.

Общественная действительность Греции, выходявшей из экономического и политического застоя, давала основания для утверждения в поэзии романтического идеала, связывавшегося с надеждами на национальное воз-

рождение. Общественный опыт Кавафиса лишает его подобной жизненной опоры, но тем не менее нравственный и гражданский идеал не покидает его творчество. Он постепенно утрачивает романтический ореол и получает стоическую окраску. Во многих стихотворениях, где этот идеал не утверждается прямо, мы ощутим его как критерий оценки, как стимул обличения пороков. Для греческой поэзии такой ракурс был необычен, и подлинное его понимание пришло не сразу.

Мы уже отмечали, с каким пристальным вниманием следил Кавафис за событиями греческой общественной и литературной жизни. (М. Перидис сообщает, в частности, о том, что программные произведения димотикизма — «Мое путешествие» И. Психариса и «Идолы» Э. Ройдиса — имелись в личной библиотеке Кавафиса, и в этих книгах остались заметки, свидетельствующие об их внимательном прочтении поэтом). Под несомненным влиянием димотикизма Кавафис отказывается от крайностей кафаревусы. В своеобразном сплаве его языка элементы димотики преобладают, сообщая поэтической речи характер жизненной достоверности и реалистической ясности. В то же время введение отдельных слов и оборотов кафаревусы придает языку особый колорит интеллектуальности, подчеркивает афористичность, оттеняет историческую и мифологическую канву его зрелых стихотворений.

Важно отметить, что при всем своеобразии поэтический язык Кавафиса с нарастающей определенностью начинает функционировать как язык *разговорный*. И в этом направлении — приближения поэтического языка к естественной живой человеческой речи — Кавафис значительно опередит современных ему греческих поэтов. Если для многих из них претворение в жизнь принципов димотикизма отнюдь не было сопряжено с отказом от «чистого лиризма» и романтической возвышенности (а в эпигонских вариантах — просто риторики и красивости), то обновление поэтического языка у Кавафиса вызвано обновляющимся художественным видением, требующим от него обыденного, конкретного, внятного выражения новых образных решений. Неслучайно, что Кавафиса вскоре начнут упрекать в прозаизмах. Он действительно не чужд той тенденции сближения поэзии и прозы, которая проявляется прежде всего у французских поэтов (Лотреамона, Рембо, Малларме и др.). И сказывается это не только в поэтическом словаре, но и в системе версификации.

Параллельно с процессом совершенствования поэтической техники, который активно протекает в греческой поэзии 90-х годов, Кавафис тоже уделяет немалое внимание разработке рифмы и строфики. В поиске новых средств выразительности он сводит в рифме разные части речи, углубляет созвучия, часто использует поглощающие рифмы, прибегает к усложненным строфическим композициям. Однако рядом с опытами крайней изощренности мы встречаем стихотворения, в которых Кавафис отказывается от рифмы (возобладает именно эта тенденция). Ритмическая организация стиха становится свободнее; строение поэтической фразы, все более лаконичной и четкой, диктуется естественным развитием разговорной интонации, ходом авторского рассуждения. Его внутренние смысловые законы будут предопределять варьируемые размеры строк и строф. И все же верлибр Кавафиса неизменно сохраняет явственный ритмический рисунок, по-своему строгий, классический. Думается, что к нему подходит введенное позднее

Т. Элиотом определение «собранного» свободного стиха. Сравнительный анализ тех немногих стихотворений Кавафиса, которые сохранились и в раннем и в позднее переработанном вариантах (например, «Голоса дороге», 1895; «Голоса», 1904; «Погребение Сарпедона», 1898, 1908), сможет проиллюстрировать (во второй главе) эти наблюдения над версификационной эволюцией поэта.

Отход от мелодичности как первостепенного свойства поэтической формы сопряжен у Кавафиса с отказом от внешних атрибутов символистской поэтической техники, которая не соответствовала все более явственному стремлению поэта к смысловой определенности и точности выражения. Символистская установка на постижение сверхчувственного и связанная с нею зыбкая неопределенность образных контуров вытесняется отчетливой ориентацией на реалистическую типологию. Близкой и необходимой оказывается сама идея символа как основного ключа поэтической образности, эффективного средства художественного обобщения. Она реализуется в античных масках Кавафиса, — стихотворениях, в которых описание «древних дней» высвечивает через вечные ситуации волнующую поэта современность.

ТАКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ и осознанное использование античных масок формируется в творчестве Кавафиса постепенно, на всем протяжении 90-х годов. Триптих «Индийская картина» (1892), «Пеласгийская картина» (1892) и «Халдейская картина» (1896) — в тематическом каталоге Кавафиса дает ему название «Три картины» — решен в парнасских традициях масштабных полотен, насыщенных живописными, экзотическими восточными образами, конкретными, материальными, порой натуралистическими деталями*. Позиция автора созерцательна, и пессимистическая концепция мира изложена с определенной отстраненностью. Чрезвычайно близок иррациональным образам животных у Леконта де Лиля (в сб. «Варварские стихотворения», 1862) образ древнего чудовища-гиганта из «Пеласгийской картины», обитающего в недрах земли. Чудовище лишено интеллекта и пребывает в спячке; его случайные и тревожные пробуждения вызывают на земле катастрофы — наводнения, пожары, разрушения городов.

Парнасский интерес Кавафиса к далеким цивилизациям и особенно к античности стимулировался захватывающими археологическими открытиями конца века³⁷. В их числе — открытие в 1889 г. египетского папируса с мимиямбами Герода, впервые опубликованными в 1891 г. В 1892 г. Кавафис откликается на это событие стихотворением «Мимиямбы Герода», в котором выводит галерею воскресших образов эллинистической повседневности — сводницу, пытающуюся склонить к измене мужу добродетельную Метриху, двух модниц, беседующих в храме Асклепия, башмачника, расхваливающего свой товар... Живость и точность описаний Герода на-

* Отметим, что в библиотеке Кавафиса сохранились и «Варварские стихотворения» Леконта де Лиля и сборник «Эмали и камеи» предтечи парнасской школы Теофиля Готье.

правляет в это же стилевое русло и манеру Кавафиса. В аналогичной манере в 1893 г. он пишет стихотворения «Александрийский купец», «Гостеприимство Лагида», «Эпитафия», «Недовольный зритель». Шлифуется точность и меткость наблюдения, графичность изображения, владение эпической и драматической (в диалогах и монологах) линией лирики, мастерство сюжетного развития в рамках миниатюры, которое В. М. Жирмунский в применении к творчеству А. Ахматовой назвал новеллистичностью. Убедимся в этом на примере одного из ранних монологов Кавафиса — стихотворения «Александрийский купец» (1893).

Я продал партию гнилого ячменя
втридорога. Да, Рим в торговом деле
неоценим. Закончили в апреле —
и вот отчалили, не упустив ни дня.

А море, кажется, сердито на меня.
Все небо тучи темные одели.
Но что мне эти волны, ветры, мели?
Ракушки в лужице и детская возня.

Не смять меня стихиям непокорным,
не запугать крушеньями и штормом.
К александрийским улицам просторным
прибуду цел... Ай! Кто дырявить бочке дно?
Не трогай, негодяй, самосское вино!
На суше бодрость нам вернуть оно должно.

Перевод Евг. Смагиной

«Парнасство» Кавафиса, прямую перекличку с «Античными стихотворениями» (1852) Леконта де Лиля выдает и название «Древние дни», которое появляется как подзаголовок к публикациям ряда его античных стихотворений начиная со стихотворения «Смерть императора Тацита» (1897). Если не перекличку, то несомненную типологическую общность можно отметить также при сопоставлении парнасских стихотворений Кавафиса с сонетами на мифологические и исторические темы Эредиа, вышедшими в свет в 1893 г. под характерным названием «Трофеи». Под общим заголовком «Древние дни» в 1898 г. Кавафис осуществит отдельное издание двух очень разных стихотворений — «Слезы сестер Фазтона» и «Смерть императора Тацита» («...похоже, будто они написаны двумя разными поэтами», — заметит Г. Саввидис⁵⁸), и это еще раз дает нам повод к разговору о том, как противоречиво, с каким отклонением от уже наметившегося пути формировалась творческая манера Кавафиса*. Если «Смерть императора Тацита» — лаконичная, выдержанная в сдержанных тонах миниатюра, художественный комментарий исторического факта:

* Следует, однако, иметь в виду то обстоятельство, что замысел и первый вариант стихотворения «Слезы сестер Фазтона» относятся к 1892 г.

Недуг владеет августейшим Тацитом.
Под старость не осталось больше сил,
с которыми он трудность войн переносил.
И должен в лагере проклятом оставаться он.
Тиана, далека ты от родных пенат.

Он вспоминает о своей Кампании —
сады и виллу и поутру в сад
свои прогулки — жизнь свою шесть месяцев назад.
И проклинает он в огне агонии
сенат злокозненный, бессмысленный сенат.

Перевод А. Величанского

— то «Слезы сестер Фазтона» — романтическая поэтизация горя девушек возле «сырой могилы» — реки Эридан, куда упала неумело управлявшаяся Фазтоном и сраженная молнией Зевса колесница Гелиоса. Их слезы — плач о «тщетности высокой мечты», о «безжалостной», «ненавистой судьбе», «плач благородный», «восхищения достойный», — застывают каплями драгоценного янтаря. Мотив романтической скорби передан средствами условной «поэтичности», возвышенными, но маловыразительными эпитетами и патетической интонацией.

Такое раздвоение в стилиевой манере Кавафиса не может не удивлять, но обратим внимание: поздний романтический рецидив в стихотворении «Слезы сестер Фазтона» вызван все той же тоской о несбыточности «высокой мечты», все той же тягой к идеалу, что и в непосредственных лирических исповедях Кавафиса, о которых мы уже говорили.

Попутно заметим, что оба стихотворения Кавафиса — о смерти. С ними соседствуют два стихотворения о старости — «Старик» (1894, 1897) и «Души старцев» (1898, 1901). Мы уже упоминали, что эти темы с молодых лет занимали значительное место в творчестве Кавафиса. Действительно, едва переступив порог тридцатилетия, поэт с горечью размышляет над судьбой старика, одиноко сидящего в шумной таверне, и как бы расшифровывает для читателя его «печальные воспоминания» о «поре красоты и сил, и разума его», тяжелые думы о «ничтожном сроке» жизни, об унижениях «жалкой старости» («Старик»), а в тридцать пять лет с соболезнаванием, но в то же время с легкой усмешкой пишет о «трагикомических душах», которые притаились в «изношенных телах», душах, по-прежнему любящих жизнь и боящихся ее потерять («Души старцев»). Течение времени воспринимается Кавафисом как враждебная человеческому индивидууму стихия, и это обостренное восприятие сохранится в лирике поэта на протяжении всего творческого пути.

Попробуем, однако, проследить за развитием более общей кавафисовской концепции человеческого удела. Думается, что ключом нам может послужить картина, нарисованная Лукианом в финале знакомого нам послания «О философях, состоящих на жаловании»; в своей статье об этом послании Кавафис высказал сожаление, что за недостатком места не может воспроизвести эту «прекрасную аллегорическую картину»: «Итак, нарисуем прежде всего высокое и позолотой покрытое преддверие храма, не внизу в долине расположенного, но вознесенного над землей на вершину холма. И подъем

к нему и крут чрезвычайно и скользок, так что не раз те, кто питали надежду достичь вершины, ломали себе шеи, сделав один неверный шаг. Внутри же храма пусть восседает сам Плутос, допустим, весь из золота, необыкновенно прекрасный с виду и всем желанный. Поклонник его, только что взошедший наверх и приблизившийся к дверям храма, застыв от изумления, взирает на золото. И вот Надежда берет пришедшего за руку, прекрасная и облеченная в цветистые одежды, и вводит его, совершенно потрясенного, внутрь храма. Отсюда Надежда все время продолжает идти впереди, а вошедшего принимают две другие женщины — Заблуждение и Рабство — и передают Труд, который, подвергнув несчастного многим тяжким испытаниям, в конце концов вручает его Старости полубольным и поблекшим. Напоследок пришедшим завладевает Презрение и влечет его к Отчаянию. А Надежда после этого улетает прочь и исчезает. И вот уже не через те золотые ворота, сквозь которые он вошел, а через иной — в противоположную сторону обращенный, потайной — выход выталкивают его прочь, нагим, пузатым, бледным стариком; левой рукой он прикрывает свой срам, а правой стискивает себе горло. При выходе несчастного встречает Раскаяние, проливающее бесполезные слезы и довершающее его гибель. На этом и заканчивается наша картина»⁵⁹.

Если расширить заданное конкретной темой Лукиана представление о храме идеалов, к которому устремляется вступающий в жизнь человек, если вообразить его мечты направленными не столько к материальным благам, сколько к общественным и нравственным ценностям, мы получим заготовку кавафисовской концепции. Значительную роль в ней играет Заблуждение. Стихотворение «Молитва», изданное отдельным листком в том же 1898 г., что и «Древние дни», однако написанное раньше, в 1896 г. (за два-три месяца до публикации статьи о Лукиане), — одно из первых обращений Кавафиса к этой теме. Г. Сеферис полагал, что в «Молитве» Кавафис впервые пишет «о насмешке, измене, обмане в отношениях богов и людей»⁶⁰, о чем еще будет писать потом неоднократно. Думается, что более точную интерпретацию дал этому стихотворению Г. Саввидис: «...тематический центр стихотворения — двойная неспособность: богов — помочь людям, и людей — уловить их тайные знаки»⁶¹. Действительно, икона Богоматери, которой молится мать моряка, смотрит на нее «печально», зная на верное, что сын ее не вернется.

К такой интерпретации нас подводит и более раннее «античное» стихотворение Кавафиса «Эдип» (1895, 1896), в котором предначертанная победа над Сфинксом не приносит Эдипу радости и торжества:

...А взор его, исполнен мыслью скорбною,
не обращен на Сфинкса, смотрит дальше
Эдип — на дорогу, ведущую в Фивы,
ту, что найдет завершенье свое в Колоне.
Предчувствие говорит душе его ясно,
что Сфинкс к нему там вновь с речами обратится,
с куда труднейшими в своем значенье
загадками, на которые нет ответа.

Перевод А. Величанского

С еще большей определенностью эту интерпретацию подтверждают стихотворения «Вмешательство богов» (1899) и «Препятствие» (1900, 1901). В первом из них регулярное вмешательство богов исправляет ошибки людей, но, когда боги удаляются, люди снова «вконец разваливают все, что смогут». Во втором стихотворении Кавафис рассказывает о пагубном вмешательстве Пелея, помешавшего Фетиде сделать Ахилла бессмертным. Как бы развивая этот сюжет, поэт напишет вскоре стихотворение «Измена» (1903, 1904). Мотив «насмешки, измены, обмана в отношениях богов и людей», о котором говорит Сеферис, получит здесь социальное звучание: гнев Фетиды трактуется Кавафисом не как бунт против рока, а как протест против произвола великих мира сего.

Из гомеровского эпоса (исследователи отмечают, что Кавафиса особенно привлекала сюжетная линия Ахилла) поэт почерпнул идею стихотворения, в котором, как нам кажется, с наибольшей полнотой и обобщенностью воплотилась его оформлявшаяся жизненная и творческая позиция. Это «Кони Ахилла» (1896, 1897).

Увидев мертвым славного Патрокла —
он был так храбр, так юн и полон силы, —
слез не сдержали кони грозного Ахилла;
бессмертные, они негодовали
перед деяньем смерти, и в своей печали
копытом били землю, головой качали,
великолепной гривой потрясали
над бездыханным, чья душа умолкла
и дух угас. Несчастливого Патрокла
уже коснулся тлен. Всего лишен,
он вновь в великое Ничто от жизни отрешен.

И молвил Зевс, увидев, как они огорчены:
«Возможно, что тогда, на свадьбе у Пелея
я поступил бездумно; не жалея,
я отдал вас на землю, бедные мои.
Что делать вам, бессмертным, среди сынов земли,
игрушек жалких в вечной воле рока?
Для вас нет смерти бедственного срока,
но в беды преходящие и вы вовлечены
людьми и муки их напрасно разделять должны».
И все же над извечной бедою смерти
льют слезы благородные кони эти.

Слова Зевса о «сынах земли, игрушках жалких в вечной воле рока», не раз цитировались как доказательство примирения поэта с жестокой действительностью. Между тем все стихотворение «Кони Ахилла», кроме финального двустихия, фактически является переложением известного эпизода из XVII песни «Илиады» (ст. 426—455), и как раз, передавая слова Зевса, Кавафис максимально приближается к Гомеру. Сравним вторую строфу у Кавафиса с аналогичными строками «Илиады» в переводе Н. И. Гнедича:



Кавафис, 1926 г.



Единственная дошедшая до нас фотография Петроса Кавафиса, отца поэта



Хариклия Кавафис, мать поэта, Константинополь, 1885 г.



*Трое братьев в Ливерпуле, через три года после смерти отца.
Справа налево: Константинос (10 лет), Павлос (13 лет) и Джон (12 лет), 1873 г.*



Константинос Кавафис, 1896 г.



Константинос Кавафис, предположительно 1889–1890 гг.



Константинос Кавафис, предположительно 1896 г.



*Александрия, ул. Рамлех, на которой семья Кавафисов
жила в 1887–1889 гг.*



*Здание бывшего Управления мелиорации, где служил Кавафис.
Современная фотография*



Александрия. Станция Рамлех в 10-е гг. XX в.



*Дом на rue Lepsius-10 в Александрии, где жили К. и П. Кавафисы,
квартира с балконом на третьем этаже*



Καβαφης в своей квартире на rue Lepsius-10, 1926 г.



*Палата в греческой больнице Александрии,
где умер Кавофис*



*Последняя фотография Кавафиса.
Афины, 1932 г.*

Φωνές

Ήταν φωνές με' αμαρμένης
εμένα που πεινάαν, ή εμένα που έινε
για' μας χαμένοι σάν τού πειναμένου.

Κάποτε μέσ στα' όνειρά μας όριζόντι
κάποτε μέσ σ'ή σκέφι τ'ε' άνοιξε τ'ό μυρό.

Και' με' τον ήχο των για' μια' σκληρή' έαυθρία
ήχοι άπό' βί' σ'ή πείρα έίπε' για' μας —
σάν μουσική, τήν νύχτα, μαυριτή, που σβίπτε.

Κ. Π. Καβάφης



x

Ἐπέστρεφε

Ἐπέστρεφε συχνά καὶ πῆρε με,
ἀκαμψιὰ αἰδέας ἔπέστρεφε συχνά καὶ πῆρε με—

ὄταν ζυγοῦν τοῦ σίρκου ἢ ἀκαμψιότητος μνήμη
κ' ἐπιθυμία παρὰ ζαναστεῖα σὺ αἶμα·
ὄταν τὰ χεῖρη καὶ τὸ δέρμα ἐνδυροῦνται,
κ' αἰσθάνονται τὰ χεῖρα ὅταν ἴσχυρον πάρε.

Ἐπέστρεφε συχνά καὶ πῆρε με τὴν νύκτα,
ὄταν τὰ χεῖρη καὶ τὸ δέρμα ἐνδυροῦνται.....

«Ах, злополучные, вас мы почто даровали Пелею,
смертному сыну земли, не стареющих вас и бессмертных?
Разве чтоб вы с человеками бедными скорби познали?
Ибо из тварей, которые дышат и ползают в прахе,
Истинно в целой вселенной несчастнее нет человека.»

Пример такой близости к историческому или литературному источнику для Кавафиса типичен, типично и введение штриха, казалось бы незаметного, который открывает в известном материале неожиданные, кавафисовские стороны видения. Финальные строки несут главную тяжесть смысловой нагрузки, они приподнимают занавес иносказательности над замыслом поэта, представляют античный сюжет в смещенном ракурсе:

И все же над извечной бедою смерти
льют слезы благородные кони эти.

Благородные существа, живущие среди людей, наделенные даром бессмертия, способностью отрешаться от «преходящих бед», однако негодующие перед несправедливостью, льющие слезы над человеческим горем. Не говорит ли этот образ о том, что именно так сам Кавафис воспринимает возможности и выбор поэта? Не свидетельствует ли это стихотворение о его чутком сопереживании страждущему человечеству, не проявляется ли здесь его отказ от уединения в «бессмертной» сфере искусства? Думается, что «Кони Ахилла» — провозвестники величественного и стоического образа «Фермопил» (1901, 1903). Написанное Кавафисом на пороге зрелости, это стихотворение предвосхищает его дальнейшую творческую эволюцию.

Добавим несколько замечаний к анализу взаимоотношений Кавафиса с литературным источником. Подчас внесение неброского, но многозначительного штриха не просто переакцентирует, а в корне меняет привычную интерпретацию известного литературного материала. Так, в стихотворениях «Лоэнгрин» и «Подозрение» (1898), написанных на сюжет средневекового немецкого эпоса, лебединый рыцарь или не появляется («Лоэнгрин»), или терпит поражение, однако вплоть до финала события описываются в обычном порядке, и потому последние строки, неожиданные, противоречащие знакомой канве сюжета, звучат особенно драматично, как горькое, тяжелое разочарование.

Полностью ниспровергающую Шекспира трактовку трагедии «Гамлет» дает Кавафис в «Короле Клавдии» (1899): Клавдий не убивал своего брата, призрак отца и его откровения — плод большого воображения датского принца, и все последующие трагические события порождены этим недоразумением (мотив рокового заблуждения, а также стремление к дегероизации кумиров). Вместе с тем такая трактовка известного может быть воспринята как заведомая фальсификация — одно из средств политической борьбы, типичное явление в сфере политических интриг. Несовпадение видимого и подлинного, маски и сущности не раз станет темой стихотворений Кавафиса. В том же 1899 г. поэт уже написал откровенно разоблачительное стихотворение «Смерть полководца»: народ скорбит о кончине человека, образ которого был для него воплощением добродетели; между тем на самом деле полководец был скопищем пороков — зависти, трусости, эротической рас-

пушенности, упрямства, злой ярости. Впоследствии авторское разоблачение не будет столь прямым, непосредственным; Кавафис заключит его в поступки и слова своих героев, мобилизует для этого средства композиции, неожиданные сюжетные повороты.

Менее решительно смещает Кавафис эсхилловские акценты в стихотворении «Дозорный увидел свет» (1900). Сначала он слабо обыгрывает эсхилловский контраст ожидаемого дозорным «хорошего знака» (он наконец увидел костер, возвещающий о падении Трои и о возвращении аргосских воинов) и развернувшихся затем кровавых событий, смягчая его неожиданным выводом: «...впредь хотя бы ясность будет», а потом — вразрез с эсхилловской традицией — отказывается от героизации Агамемнона:

...Но есть сомнения насчет
таких оценок, как «Великий» и «Незаменимый».
Всплывет еще один незаменимый,
который сгладит свет неизгладимый.

Перевод Евг. Солоновича

Эта концовка опять-таки включает в себе недоверчивое, скептическое отношение к политической власти, к тем, кто вершит судьбами стран и народов.

К концу 90-х годов от парнасских и символистских картин, воссоздающих серию *жизненных обстоятельств*, Кавафис все увереннее переходит к постановке ключевых *жизненных проблем*. Иллюстрацией этого тезиса может служить блестяще проведенное Г. Сеферисом сравнение стихотворений Кавафиса «Граждане Тарента в ликовании» и «Ожидая варваров»⁶². Новые архивные данные, опубликованные много позже книги Сефериса, дают дополнительное обоснование подмеченной им связи между этими стихотворениями. «Граждане Тарента в ликовании» фигурируют в хронологическом указателе Кавафиса как стихотворение, написанное в 1897 г. и опубликованное в декабре 1898 г. Этим же годом и месяцем обозначено начало работы над стихотворением «Ожидая варваров», которое увидело свет в 1904 г. Таким образом, преемственность темы становится еще более очевидной, и еще более знаменательными воспринимаются существенные различия в ее освещении.

Как справедливо указывает Сеферис, в обоих стихотворениях живет предчувствие близкой катастрофы. В первом стихотворении оно ложится тенью на яркую картину городского праздника: жители развлекаются, однако опасность нашествия извне надвигается подобно черной туче.

Полны театры. Всюду музыкальный гам.
Распутство, пьянство здесь и состязанье там —
софисты, как гимнасты, ищут похвалы речам.
Вечною лозою Диониса изваяние
убрано. Ни пяди нет земли, чтоб возлияния
не кропили. Граждане Тарента в ликовании.

И только города отцы веселия бегут,
разгневан и суров в речах своих сенат.

Вид каждой тоги варварской то там, то тут,
как будто туча скорой бурей грозит.

Перевод А. Величанского

Контраст между красочным началом и грозным финалом внушительен, но вместе с тем внутреннее не углублен. Внешний план преобладает, и, как отмечает Сеферис, манера его описания родственна парнасской.

Принципиально иной подход к аналогичной теме наблюдаем мы в стихотворении «Ожидая варваров». Здесь городу тоже угрожает нашествие, но возможное появление варваров ожидается горожанами не как трагедия, а как желанное избавление от тяжелой внутренней болезни, которая поразила общество. Ритуальная пышность не способна скрыть симптомов разложения государственных институтов, их полную несостоятельность. Общество зашло в тупик, и вместе с мифической надеждой на приход варваров рушатся надежды на спасение:

— Зачем на площади сошлись сегодня горожане?

Сегодня варвары сюда придут.

— Так что же бездействует сенат, закрыто заседание,
сенаторы безмолвствуют, не издают законов?

Ведь варвары сегодня прибывают.
Зачем законы издавать сенаторам?
Придут варвары, у них свои законы.

— Зачем наш император встал чуть свет
и почему у городских ворот
на троне и в короне восседает?

Ведь варвары сегодня прибывают.
Наш император ждет, он хочет встретить
их предводителя. Давно уж заготовлен
пергамент дарственный. Там титулы высокие,
которые пожалует ему наш император.

— Зачем же наши консулы и преторы
в расшитых красных тогах появились,
зачем браслеты с аметистами надели,
зачем на пальцах кольца с изумрудами?
Их жезлы серебром, эмалью разукрашены.
Зачем у них сегодня эти жезлы?

Ведь варвары сегодня прибывают,
обычно роскошь ослепляет варваров.

— Что риторов достойных не видать нигде?
Как непривычно их речей не слышать.

Ведь варвары сегодня прибывают,
а речи им как будто не по нраву.

—Однако что за беспокойство в городе?
Что опустели улицы и площади?
И почему, охваченный волнением,
спешит народ укрыться по домам?

Спустилась ночь, а варвары не прибыли.
А с государственных границ нам донесли,
что их и вовсе нет уже в природе.

И что же делать нам теперь без варваров?
Ведь это был бы хоть какой-то выход.

Внешний план в этом стихотворении уже не является самодовлеющим. Повествование разворачивается стремительно — в ходе напряженного диалога, который воспринимается с наглядностью почти сценической. Каждый поворот диалога — смена картины, обрисованной скупой и точной, наполненной глубоким внутренним содержанием, которое соединяет эскизы в единое цельное полотно. Перед нами — Город, символизирующий неизбежное крушение уходящей формации. От эскизной зарисовки в стихотворении «Граждане Тарента в ликовании» Кавафис переходит к панорамной картине, исполненной глубокого символического смысла, как бы схватывающей движение исторического времени и представленной в новой для поэта драматизированной, почти театрализованной форме, которую в дальнейшем он будет использовать весьма активно.

Принадлежащее опять-таки Сеферису сравнение Кавафиса с мифическим старцем Протеем раскрывает великолепное качество осуществления кавафисовских замыслов — редкий дар перевоплощения, вживания в атмосферу далеких эпох. Это достоинство, вырастающее на фоне необычной эрудиции поэта и его склонности к научному исследованию, давно и охотно отмечалось критикой. Однако далеко не всеми и не сразу было признано еще и то, что, тщательно и достоверно реставрируя картины древности, Кавафис творит как художник современности, все более определенно тяготеющий к реализму. Не случайно, что с актом первого щедрого и проникновенного признания поэзии Кавафиса в Греции выступит один из первопроходцев греческой реалистической прозы — Г. Ксенопулос, а главный властитель умов той эпохи, поэтический антипод Кавафиса, романтик К. Паламас в тоне упрека укажет именно на документальный, «репортажный» характер его манеры.

В ходе дальнейшего анализа нам предстоит проследить за тем, как будет эволюционировать у Кавафиса ощущение исторического времени, формирующее его как своеобразного «историка современности». Сеферис напишет позднее, что «зеркало истории», которое он будет предлагать читателю, настолько отвечает сегодняшнему дню, что требуется немалая смелость, чтобы посмотреть в него. «Это совершенно иное использование истории по сравнению с тем, которое мы привыкли видеть у поэтов, принадлежащих

к школе романтизма или Парнаса; это не мечтательное видение, не зыбкий мифологический образ, не тема, заданная художнику для того, чтобы выточить „прекрасный”, холодный и существующий сам по себе барельеф»⁶³.

Опубликованные в книге С. Циркаса «Кавафис и его эпоха» заметки Кавафиса по поводу критики, которой подвергся роман Т. Гарди «Джуд Незаметный» (1896), свидетельствуют о том, что во второй половине 90-х годов стремление к реалистическому воссозданию действительности становится для поэта осознаваемой творческой программой*. Возражая английскому критику и защищая Гарди, Кавафис пишет: «Достоверные наблюдения над жизнью, заложенные в крупном произведении, возможно, какое-то время кажутся бесцельными, однако несомненно, что впоследствии они принесут плоды. В конце концов они что-то дадут. Через несколько или через много лет»⁶⁴.

Примечателен уже сам факт столь острого интереса, который вызвал у Кавафиса роман Гарди. Важно также и то обстоятельство, что наряду с близкими ему исходными творческими установками английского писателя-реалиста Кавафис выделяет в своих заметках социальную тему «Джуда Незаметного».

Итак, восхождение на новую ступень творческой эволюции сопровождается новыми литературными пристрастиями. В этой связи для нас очень интересны сведения о библиотеке Кавафиса, которые приводит в своей книге «Жизнь и творчество Константиноса Кавафиса» М. Перидис, — напомним, что эта библиотека собиралась главным образом в последнее десятилетие XIX в. Перидис, в частности, сообщает, что в ней «богато представлено творчество пяти великих романистов — Бальзака, Стендаля, Флобера, Золя и Анатоля Франса. Более всего и с особым интересом он читал книги Золя и Франса — их книг в его библиотеке очень много». Примечательно, как Перидис попутно характеризует творчество Золя и Франса, — можно предположить, что в этой оценке есть отзвук восприятия самого Кавафиса: «Золя, могучий строитель социального романа, беспощадный физиолог нравов. Анатолий Франс — утонченный, чувственный, ироничный творец человеческих характеров, воссоздатель минувших эпох, изящный сочинитель замечательных аллегорий»⁶⁵. Эта школа зрелого социального и психологического романа будет явственно ощутима в зрелом творчестве Кавафиса XX в.

В исследовании «Издания Кавафиса», в главе, посвященной периоду 90-х годов, Г. Саввидис задает вопрос: «Так кто же в эти годы Кавафис — парнасец или символист?» — и отвечает: «...и первое, и второе вместе (и еще многое другое) или, используя одно из ключевых слов самого Кавафиса: отчасти первое, отчасти второе»⁶⁶. Расшифровывая ссылку Саввидиса на «многое другое», можно напомнить постоянные «романтические возвраты» Кавафиса и все отчетливее проявляющиеся черты реалистического метода. На протяжении первой главы мы имели возможность наблюдать параллельное, хотя отнюдь не равномерное развитие в его поэзии разных творческих тенденций (чтобы проследить их, нам пришлось сделать несколько вертикальных «срезов» — через все десятилетие). К концу 90-х годов романтиче-

* Отметим, что роман «Джуд Незаметный» принадлежит к циклу, носящему характерное для реалистического метода Гарди название — «Романы характеров и среды».

ская тенденция постепенно отступает и совсем исчезает, парнасская и символистская ощущаются как усвоенные уроки поэтического мастерства.

Этюд в прозе «Мысли старого художника» и стихотворение «Враги» (1900) передают нам размышления Кавафиса о смене литературных эпох, тенденций, вкусов, оценок, — нет сомнения, что его художественная переориентация была осознанной и рассматривалась им не как волюнтаристский акт, а как явление, связанное с эволюцией литературного процесса к новым идеям и новым средствам их воплощения. Отождествляя, по-видимому, фигуру старого художника с Гюго, Кавафис как бы прощается с одним из первых своих учителей, а также и с романтизмом. Похоже, что формирующаяся поэтическая манера удовлетворяет его и представляется перспективной. Первую ступень мастерства он считает достигнутой. Этим радостным ощущением, отнюдь не располагающим его, однако, почивать на лаврах, проникнуто стихотворение Кавафиса «Первая ступень» (1895, 1899):

Однажды в разговоре с Феоκριтом
обиду изливал Евмений юный:
«Уже два года, как пишу стихи,
а лишь одна идиллия готова.
Ее одну могу на суд представить.
Теперь я вижу, лестница Поэзии
безмерно, бесконечно высока.
И со ступени первой, где стою,
мне никогда уж выше не подняться».
Ответил Феоκριт: «Твои слова
несправедливы и кощунственны, мой друг.
Ступив на первую ступень, ты можешь
гордиться и считать себя счастливым.
Ты овладел немалой высотой,
твой труд вознагражден немалой славой.
Ведь эта первая ступень заметно
тебя над остальными вознесла.
Подняться на нее дано тому,
кто проявил себя достойным гражданином
в достойном городе идей. Признание
в том городе дается нелегко,
права гражданства жалуются редко.
Законодатели там строги, беспристрастны,
пустой поделкой их не проведешь.
Ты овладел немалой высотой,
твой труд вознагражден немалой славой».

Оставив позади долгую стадию разнонаправленных опытов, достигнув первой ступени на обретенном уже своем литературном пути, Кавафис испытывает потребность подвести некоторые итоги и осмыслить основы своей поэтики.

ОТКРЫТИЕ ИТАКИ

НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ в жизни Кавафиса происходит несколько событий, нарушивших ровное, монотонное течение его дней. Одна за другой поэта постигают семейные утраты — смерть матери (1899), к которой он был чрезвычайно привязан, а затем двух братьев — Георгиоса (1900) и Аристидиса (1902). Летом 1901 г. свой отпуск Кавафис проводит в Афинах. Этой поездке поэт придавал большое значение и вел подробный дневник, из которого мы знаем, как ревностно и обстоятельно ознакомился он с историческими достопримечательностями города, с его музеями и театрами*. Дневник Кавафиса запечатлевает и его литературные встречи. Их не так уж много, и мы можем констатировать, что при несомненной заинтересованности Кавафиса в расширении своих литературных связей он явно не стремится форсировать события.

Чаще всего он видится с Г. Цокопулосом, с которым знаком по Александрии, где тот издавал «Иллюстрированный Египетский Календарь» (в 1894 г. Цокопулос опубликовал там несколько стихотворений Кавафиса, а в 1896 г. в своей книге «Египетские воспоминания. Греческая Александрия» высоко оценил «поэтическое вдохновение» Кавафиса, отметив философский склад его дарования, скептическое видение мира и тяготение к символизму); наносит визит К. Скокосу, выпускающему «Национальный календарь», с 1897 г. регулярно печатавший стихотворения Кавафиса; при посещении Национальной галереи случайно знакомится с ее директором — поэтом И. Полемисом.

Случайно происходит и крайне важная для Кавафиса встреча с Г. Ксенопулосом. Они знакомятся 15 июля 1901 г. в редакции журнала «Панафинэа», который через две недели опубликует стихотворение Кавафиса «*Che fese...il gap pifuto*». «Он сказал мне, — пишет в дневнике Кавафис, — что восхищен моими стихотворениями, я сказал ему, что восхищен его рассказами. И я действительно ими восхищен»¹. 21 июля Кавафис нанес Ксенопулосу прощальный визит и записал в дневнике: «Он принял меня очень сердечно, высоко отозвался о моей поэзии и подарил мне экземпляр своей последней

* В августе 1903 г. Кавафис вновь приедет в Афины вместе с братом Александром, но дневника он уже вести не будет, и сведения об этой поездке очень ограничены. Ровно через два года он вынужден будет поехать в Афины к тяжело заболевшему Александросу. На этот раз заметки Кавафиса касаются врачебных консилиумов, диагноза, течения болезни брата. 21 августа 1905 г. Александрос умер от тифозной горячки. Из семерых братьев в живых остаются трое — Константинос, Джон и Павлос.

книги. Я пробыл у него более часа. Речь его очень хороша, и сам он производит впечатление искреннего и доброго человека»².

Возвратившись в Александрию, Кавафис посылает Ксенопулосу переписанные от руки двенадцать своих стихотворений. Сохранилось письмо Ксенопулоса от 23 февраля 1902 г., в котором он благодарит Кавафиса и сообщает ему, что свое мнение о стихах намерен изложить в статье для журнала «Панафинэа». Статья под заголовком «Один поэт» увидела свет 30 ноября 1903 г.³ Эта историческая, по признанию греческой критики, статья, открывшая Кавафиса греческому читателю, заложила основы подлинного понимания его поэзии, которое все же придет к поэту еще очень нескоро. Высокая оценка Ксенопулоса — первая ласточка, которая намного опережает весну.

Ксенопулос признается, что давно обратил внимание на редкие публикации Кавафиса. Они вызвали у него сначала удивление, потом — уважение, которое наконец выросло «до опасных границ восхищения». Опасных, так как, «поверьте, — пишет Ксенопулос, — совсем небезопасно восхищаться поэтом, которого зовут Кавафисом, который живет в Александрии и до сих пор написал лишь двенадцать или пятнадцать стихотворений, пока еще не собранных и не отпечатанных на японской бумаге, о котором еще не опубликовано ни одной статьи в газете»⁴.

Об объеме творческой продукции Кавафиса Ксенопулос судит по действительно редким, главным образом афинским, публикациям (к моменту знакомства Кавафиса и Ксенопулоса в Афинах было опубликовано 18 стихотворений Кавафиса) и по ограниченному числу стихотворений, которые прислал ему сам поэт. Между тем из хронологического каталога Кавафиса мы знаем, что за 1891—1900 гг. он написал 148 стихотворений, из которых сейчас известны 32 опубликованных и 40 неопубликованных поэтом стихотворений. Однако в конце 90-х — начале 900-х годов Кавафис переживает период переоценки сделанного и, посылая Ксенопулосу лишь 12 стихотворений, просит вернуть ему одно, которое представляется ему «недостойным». Речь идет о стихотворении «Граждане Тарента в ликовании». Не исключено, что оно показалось Кавафису устаревшим, так как он уже готовил к публикации написанное в 1898 г. стихотворение «Ожидая варваров».

Что же касается печатных откликов на стихи Кавафиса, то статья Ксенопулоса в самом деле явилась первой серьезной рецензией. Ей предшествовало лишь несколько одобрительных слов о стихотворениях «Голоса дорогие» и «Перо», высказанные на страницах александрийской газеты «Тахидромос» (17 декабря 1894 г.) поэтом Ф. Оддисом, уже известный нам отзыв Г. Цокопулоса и краткая доброжелательная врезка, сопровождавшая публикацию стихотворений «Кони Ахилла», «Гораций в Афинах» и «Старик» в «Национальном календаре» за 1898 г. Там же опубликована самая ранняя из известных нам взрослых фотографий поэта.

Эта фотография как бы иллюстрирует очень живой и меткий словесный портрет Кавафиса, сделанный Ксенопулосом: «Он молод, хотя уже не первой молодости. Смугл, как истинный уроженец Египта, с черными усиками, в очках, одет по александрийским понятиям комильфо — несколько на английский манер; лицо симпатичное, но на первый взгляд не очень выразительное. Под внешностью коммерсанта-полиглота, любезного и светского, тщательно прячется философ и поэт. Речь его оживленна, пожалуй, чуть на-

пыщенна и изысканна, манеры чрезвычайно деликатны, и вся эта любезная церемонность несколько удивляет афинянина, привыкшего к скромной простоте, робкой наивности и добродушной неказистости наших литераторов». Чуть ниже Ксенопулос заметит, что в ходе разговора с Кавафисом его собеседник постепенно убеждается, что речь его насыщена «знаниями и наблюдениями, а иногда молнии черных глаз, сверкнувшие под очками, открывают ему целый мир», мир «человека широкой мысли и художественной одаренности»⁵.

В этом портрете подмечена и печать аристократического воспитания, и светский лоск, от которого Кавафис вскоре откажется, и некоторые штрихи, свидетельствующие о том, что стиль поведения Кавафиса все еще служил в некотором роде броней, скрывавшей его неудовлетворенность своим социальным положением, а также его чувствительное творческое самолюбие. Неслучайно Кавафис представился Ксенопулосу как коммерсант, каковым на самом деле не был. Комментируя зарисовку Ксенопулоса, М. Перидис, хорошо знавший Кавафиса с конца 10-х годов, замечает: «Описание Ксенопулоса, конечно, достоверно. Но через десять-пятнадцать лет поэт уже совсем не был похож на этот портрет. Манеры его всегда отличались большой любезностью, но в них не было ничего сверхмерного. Речь его была по-прежнему оживленной, но не напыщенной. Он прекрасно владел собой, своими жестами, и было в нем что-то остававшееся для собеседника неуловимым»⁶.

От пронизательного глаза Ксенопулоса не укрылись не только эти внешние, очень характерные в своей противоречивости черты облика Кавафиса, но и многие основополагающие признаки его творческой индивидуальности. Интересны его размышления о затяжном характере творческого процесса у Кавафиса, о долгом пути от мгновенной вспышки вдохновения, от замысла к его художественному воплощению — через мучительный «лабиринт рукописи», через «отчаянный хаос зачеркиваний, дополнений, ссылок, поправок...»*. В результате рождается миниатюра, «закрывающая в себе целый мир». «И ты внезапно обнаруживаешь — о, чудо! — пишет Ксенопулос, — что под микроскопом перед тобой открыты вещи, о которых ты не имел представления, даже если подозревал об их существовании. Нечто в высшей степени насыщенное и зрелое. Все стихотворения, которые он написал в эту пору, лаконичны, сжаты в 5—10 строках. Но вот маленькое стихотворение начинает расти, ширится, переливается через край и наполняет твою душу»⁷.

Эти замечания Ксенопулоса точно характеризуют ту манеру Кавафиса, которая прочно складывается на рубеже веков и закрепляется в начале 900-х годов строгим пересмотром всего написанного. Примечательно, что в статье Ксенопулоса речь идет именно о тех стихотворениях, которые выдерживают проверку и останутся в так называемом каноническом своде Кавафиса. Ксенопулос оговаривается, что не все стихотворения Кавафиса столь содержательны и восхитительны: «Для первых юношеских стихотворений, пожалуй, и не понадобится микроскоп. Но остальные — пять или

* Временное расстояние между датой написания стихотворения и его публикацией порой растягивалось у Кавафиса на десятилетие и более.

шесть из последних — это как раз то, что я стремился вам описать, и то, что выражает его».

Заметим, что прозаик и реалист Ксенопулос специально выделяет черты, отличающие Кавафиса от громкоголосой романтической поэзии, которая задавала тон в греческой литературе: «Ритм его — не привычный барабанный бой, язык его очень индивидуален, богатая рифма... скромна и ненавязчива, почти незаметна, что позволяет не нарушить, подобно взрыву ракеты, лиризм и мирную меланхолию его фразы... Форма в совершенстве соответствует идее... А если вы приглядитесь к идее, то обнаружите синтез простоты, философской глубины, символики...»

Особую философскую и социальную глубину Ксенопулос находит в стихотворении «Фермопилы». «Это результат долгого исследования и совершенного знания. Целая система социальной философии, сложившаяся постепенно». И Ксенопулос подчеркивает, что она могла сложиться как итог богатого опыта наблюдений, знаний, впечатлений. Обретя эстетическое воплощение в символе Фермопил, «философия стала поэзией, идея получила живую плоть... Величайшая естественность достигается здесь ценой величайшего труда, и вся эта свобода, цельность, легкость стиха, который может показаться импровизацией, не скроет от знатока долгую и мудрую борьбу, подчинившую идею выражению»⁸.

Касаясь вопроса о том, как Кавафис использует исторические и мифологические сюжеты, Ксенопулос опять-таки высказывает косвенный упрек романтической греческой поэзии: «История и мифология часто служат фундаментом стихотворений г. Кавафиса. Но он всегда ограничивается одним событием, одной картиной, строго воплощающей в себе идею... Поэтому в его стихотворениях вы не встретите обилия перекрещивающихся символов, не увидите той перегрузки исторических и мифологических имен, которой отягощены стихотворения всех современных поэтов, что подчас свидетельствует об их склонности к показному или же о легкомыслии, вызывает у читателя головокружение и сводит на нет художественное впечатление».

Нота острой полемики с романтическими тенденциями в современной греческой поэзии звучит и в заключительном разделе статьи Ксенопулоса: «...думаю, что приведенных примеров довольно, чтобы дать вам представление об этой своеобразной философской поэзии, — ясной, облаченной в строгие и оригинальные одежды, обладающей аристократическими манерами и индивидуальным стилем... и главным образом избавленной от непристойной легковесности, бездумной погони за звучными, обманчивыми украшениями. Ничего из того, чем перегружены стихотворения пустозвонов, эпигонов и лунатиков, того, чем они пытаются прикрыть свою наготу. Если на первый взгляд стихотворения г. Кавафиса кажутся странными, то это потому, что мы, к сожалению, свыклись с другими. Но г. Кавафис больше похож — если вообще на кого-нибудь похож — на классиков, чем на кого-либо из современников»⁹.

Итак, Ксенопулос смотрит на Кавафиса как на союзника в своем несогласии с тем направлением, которое преобладает в греческой поэзии. Ему, как реалисту, чрезвычайно импонирует существенность и объективность поэтического слова Кавафиса, но главное признание несомненно заключено в его оценке стихотворения «Стены», которую мы уже привели в первой

главе. «Стены» «потрясли» Ксенопулоса тем, что он обнаружил в них «свою скорбящую душу, свою разбитую жизнь», воплощение судьбы творческой личности в жестоких тисках действительности. Собственному творческому поиску Ксенопулоса, направленному на воссоздание социальной греческой реальности, оказалась созвучна уже проявившаяся у Кавафиса тенденция к социальной типизации. Для самого Ксенопулоса эта тенденция была вполне осознанной творческой установкой. Еще в 1891 г., откликаясь на критику, которой подверглись его ранние романы «Человек мира» (1888) и «Николаос Сигалос» (1890), он сформулировал задачи реалистической типизации, которые стремился ставить перед собой: литература призвана отражать не только «происшедшее», но и «*происходящее*» (выделено Ксенопулосом. — С. И.); недостаточно, чтобы персонажи были естественными, необходимы «*типические характеры*»; нужно не только «чрезвычайное», но и «*обычное*». Этим требованиям отвечает роман Ксенопулоса «Маргарита Стефа» (1893) — первый социально-бытовой роман греческой литературы. Приветствуя его появление (1894), поэт А. Эфталиотис писал, что писатель «фотографирует жизнь», целенаправленно раскрывая «правду во всех ее аспектах»¹⁰.

И проза, и драматургия Ксенопулоса вводили в греческую литературу городскую тему и новый для нее мир третьего сословия, воссоздавали назревающий конфликт старого и нового укладов. Несомненно, что этой развитой способностью острого социального видения писателя наделила действительность его родного острова. Закинф, как и все Ионические острова, избежал турецкого гнета. Венецианское владычество сменялось здесь французским, а затем английским, и с Грецией Ионические острова воссоединились лишь в 1864 г. В экономическом и общественном развитии Закинф намного опережал материковую Грецию, и это давало Ксенопулосу богатый материал для развернутых социальных наблюдений. Подобно тому, как еще более развитым социально-историческим опытом наделяла Кавафиса Александрия.

Если в греческой прозе конца XIX — начала XX в. реалистические тенденции — при значительном участии и воздействии Ксенопулоса — постепенно укреплялись и развивались, то на фоне все еще приверженной романтизму греческой поэзии черты реалистической поэтики, наметившиеся в творчестве Кавафиса, воспринимались как чужеродное тело, и слова Ксенопулоса о том, что в Греции «свыклись» с другими стихами, что стихи Кавафиса могут производить впечатление «странных», оказались пророческими.

ИТАК, в самом начале 900-х годов Кавафис переживает период, в чем-то сходный с тем, который он пережил в начале 90-х годов XIX в. Г. Саввидис, первым отметивший эту аналогию, говорит о том, что примерно с 1899 г. поэтическое сознание Кавафиса испытывает кризис, который начинает спадать в 1901 г., а в целом датирует вторую творческую перестройку Кавафиса 1899–1903 гг.¹¹ На наш взгляд, вряд ли стоит характеризовать эту стадию как кризис поэтического сознания Кавафиса. Поэт несомненно чувствует, что переступает новый рубеж — рубеж достигаемой зрелости, осознания обретенного опыта, утверждения в своей творческой манере. Он развивает ли-

нию лучших достижений конца 90-х годов, уже без прежних метаний и крайностей. Цели и средства обретают искомую ясность, и поэт испытывает потребность пересмотреть свой портфель, отбросить или переработать то, что не соответствует уровню его сложившегося вкуса, его четко определившимся философским и эстетическим критериям.

Этот процесс протекает, как нам кажется, без душевных потрясений, и творческое состояние поэта не чревато взрывами, затяжным молчанием или какими-либо другими серьезными симптомами перелома. Сравнительная хронологическая таблица, составленная Г. Саввидисом¹², помогает нам установить, что 1899 год действительно отмечен незначительным снижением творческой активности Кавафиса — чуть меньше обычного число и написанных (9), и впервые опубликованных (3) им стихотворений. Еще меньше их в 1900 г. — шесть стихотворений написано, новых публикаций нет совсем. В 1901 г. Кавафис пишет лишь одно стихотворение «Фермопилы», публикует три стихотворения и перерабатывает три старых. Факт переработки трех старых стихотворений он заносит в свой хронологический каталог — впервые с 1891 г., и это опять-таки наводит исследователя на мысль об аналогии между двумя периодами перестройки Кавафиса. Кстати, ни одно из трех переработанных в 1901 г. стихотворений так и не вошло в канонический свод Кавафиса.

В 1902 г. Кавафис не пишет ни одного нового стихотворения, не дает ни одной новой публикации и заносит в каталог сведения о переработке двух старых стихотворений, которые, однако, потом даже не сохранит. Если опираться на статистику, то, пожалуй, именно этот год можно было бы назвать критическим. Зато в 1903 г. каталог Кавафиса регистрирует шесть новых стихотворений, переработку четырех старых и две первые публикации — стихотворений «Фермопилы» и «Окна», увидевших свет в статье Ксенопулоса.

Некоторые отклонения от обычного творческого ритма Кавафиса в этот период очевидны, однако не очень значительны, если учесть, что, например, в 1906-м, 1908-м, 1909-м гг. он пишет по три новых стихотворения и не дает ни одной новой публикации. Хотелось бы подчеркнуть, что принципиальной переориентации, выбора нового направления Кавафис не совершает. Он утверждает в принятом курсе и не срывается на ноты, ему не соответствующие. Ни от одной своей публикации после 1901 г. ему уже не придется отказываться.

Это, конечно, отнюдь не означает, что творческое движение Кавафиса входит в незыблемое русло, что манера, стиль, мотивы стихотворений стабильно унифицируются. В невидимой читателю творческой лаборатории продолжается сложная, неоднозначная работа: хронологический каталог не раз регистрирует переработку старых стихотворений, и не все они потом увидят свет, ряд новых стихотворений останется в архиве и будет опубликован лишь в 1968 г. в томе «Непубликовавшихся стихотворений». Однако процент этих не изданных поэтом стихотворений заметно снижается, что можно рассматривать как еще одно свидетельство его творческой зрелости.

Крайне важным документом, проливающим свет на цели и характер пересмотра Кавафисом своего поэтического портфеля в начале 900-х годов, является свод заметок поэта, датированных 1903 г. и опубликованных в 1963 г. М. Перидисом под условным названием «Поэтика». Как сообщает

М. Перидис в своем предисловии, текст Кавафиса состоит из трех разделов, первый из которых переписан набело, тогда как второй и третий написаны начерно с сокращениями слов. «Возможно, — пишет М. Перидис, — Кавафис задумал и начал писать „Поэтику“ до 1903 г. В этом году он поправил, дополнил и переписал первую часть.» Вторая и третья остались непереработанными и непереписанными¹³.

Трудно сказать, имел ли в виду Кавафис придать этим заметкам цельную, законченную форму подлинной «Поэтики». Известно, что существует ряд других записей поэта, касающихся близкого круга проблем. В 1978 г. Г. Кехайоглу опубликовал текст Кавафиса, озаглавленный самим поэтом «Соседство гласных в просодии» и условно датируемый 1902 г.¹⁴ Главная его часть имеет вполне законченную форму статьи* и, как полагает исследователь, скорее всего предназначалась для публикации. По-видимому, пишет Кехайоглу, причиной отказа Кавафиса от публикации послужил выход в 1904 г. статьи К. Паламаса «Метрика». Кроме того, сохранились личные заметки Кавафиса 1902–1911 гг., в которых также содержатся размышления о тех или иных проблемах творчества. Таким образом, мы можем констатировать, что если Кавафис и не предполагал запечатлеть свое поэтическое кредо в канонах развернутой «Поэтики», то на протяжении всего первого десятилетия XX в., и особенно в 1902–1903 гг., эти проблемы волновали его чрезвычайно, и он не раз испытывал потребность закрепить итоги своих раздумий в теоретических выкладках. Наиболее важные из них и составляют свод, который мы вслед за М. Перидисом также будем называть «Поэтикой».

Несколько ссылок в тексте первого раздела «Поэтики» позволяют датировать окончательную работу над ней августом—декабром 1903 г. Кавафис упоминает, что 16 августа 1903 г. он написал стихотворение, которое уже через несколько часов его не устраивало. Девятая страница рукописи помечена датой — 15 ноября 1903 г. И, наконец, статья Ксенопулоса в журнале «Панафинэа» — Кавафис использует в тексте его мнение о стихотворениях «Стены» и «Свечи» — была опубликована 30 ноября 1903 г.

«После окончательного завершения правки, — начинает свой текст Кавафис, — нужно осуществить философский контроль моих стихотворений. Всякого рода непоследовательности, не обоснованные логикой возможности, нелепые преувеличения нужно убрать, а стихотворения, переделать которые не удастся, следует принести в жертву, сохранив только те строки, которые впоследствии могут быть полезны при сочинении нового произведения...»¹⁵

Поскольку «Поэтика» посвящена исключительно задачам «философского контроля», можно предположить, что стадию литературной правки Кавафис в основном оставил позади. Или же, во всяком случае, задачи и характер такой правки не составляли для него проблемы, требующей уточнения и прояснения. (Вспомним, что его статья о проблемах просодии была написана в 1902 г.) Четыре стихотворения поэта, дошедшие до нас в раннем варианте и после переработки 1904–1911 гг., дадут нам яркий материал для анализа тех принципов литературной правки, которыми руководствовался Кавафис. Сейчас же, опираясь на текст «Поэтики», мы попробуем проследить за его размышлениями о «философском контроле».

* В одной из трех заметок-дополнений Кавафис сам говорит о ней как о статье.

Эти размышления можно сгруппировать вокруг двух стержневых вопросов, первый из которых связан с разными аспектами творческого процесса, а второй — с мировоззрением поэта. Не употребляя таких терминов, как типизация, обобщение личного и сверхличного опыта, Кавафис, хотя и в очень зыбких формулировках, затрагивает именно эти проблемы. «Польза личного опыта, — пишет он, — несомненно значительна, но, если личный опыт использовать в узком понимании, это очень ограничило бы литературное творчество.» Поэт может расширить диапазон своего видения и углубить его, опираясь на «помощь как лично пережитых обстоятельств, так и связанных с ним отдаленно или близко», а также благодаря воображению, которое, однако, будет подвержено контролю «внимательной мысли, взвешивающей все причастные факторы», принимающей к сведению «достойный доверия опыт других». При этом «воображение или, точнее, интеллектуальное постижение сфер вне нашего личного опыта может привести к воссозданию крайне интересных явлений духовной жизни, гораздо более интересных, чем простое изложение личного опыта того или иного индивидуума». В этих фразах различимо стремление поэта к диалектической связи конкретности и обобщения, к воссозданию на основе и средствами живого жизненного материала ситуаций, затрагивающих проблемы высокого духовного порядка и непреходящей значимости, реализующих, например, как это делал Кавафис, опыт мировой истории и литературы.

«Мы живем, слышим, воспринимаем, — продолжает далее Кавафис, — и стихотворения, которые мы пишем, могут не быть подлинными выразителями нашей сегодняшней жизни, но в то же время правдиво воплотить жизнь других... и читатель, к жизни которого стихотворение подходит, воспринимает и ощущает его, что подтверждает мнение Кс. („Стены”, „Свечи”), Папантониу („Свечи”), Цокопулоса („Голоса дороге”). И когда мы живем, слышим и анализируем осознанно и пытаемся писать, сообразуясь с этим сознанием, наше произведение, можно сказать, неизбежно будет соответствовать чьей-либо жизни»¹⁶. В 1905 г. в одной из личных заметок Кавафис сравнит работу поэта и портного: результат их труда приложим по крайней мере к нескольким людям. Это обстоятельство представляется Кавафису существенным, гарантирующим «подлинность» поэтического произведения.

В сопряженности с проблемой типического рассматривает Кавафис вопрос о творческой «искренности». Его занимает преходящий характер настроения, вызвавшего к жизни то или иное стихотворение. (Об этом же он будет писать и позднее, в личных записках 1906 и 1908 гг.) В момент рождения стихотворение с абсолютной искренностью запечатлеvalo авторское ощущение, и в нем «заключено необходимое для искусства стремление к правдивости». То обстоятельство, что чувство преходяще и некоторое время спустя стихотворение не будет отвечать душевному состоянию поэта, не лишает его «прав на подлинность». «Заклученная в нем истина может быть мимолетной, недолговечной. Но если в ней есть интенсивность и глубина, она заслуживает признания как с художественной, так и с философской точки зрения.» Такое стихотворение будет «соответствовать впечатлению, которое испытали другие».

Эти замечания, относящиеся прежде всего к интимным стихотворениям, Кавафис распространяет и на стихотворения философского звучания: «Тот

же самый подход необходим и к другим произведениям, которые художник когда-то ощущал как правдивые. Если хотя бы на один день или на один час я почувствовал себя как человек, заключенный в „Стенах”, или как человек из стихотворения „Окна”, стихотворение базируется на истине, пусть кратковременной, но, коль скоро она существовала (для него), она может повториться в жизни другого или столь же быстро, или более длительно. Если „Фермопилы” соответствуют хотя бы одной жизни, они подлинны; есть все основания верить, что они должны быть подлинны»¹⁷.

Кавафис явно стремится избегать как отвлеченной глобальности, так и прямой, лобовой категоричности суждений: «Поэт, даже если он работает в философском ключе, остается художником; он представляет одну сторону монеты, что совсем не означает, будто он отрицает другую ее сторону или же что он хочет вызвать впечатление, будто изображаемая им сторона подлиннее или чаще может быть подлинной»¹⁸. Эту цитату можно рассматривать как свидетельство диалектического восприятия Кавафисом сложности, многогранности жизненных явлений, стремления воссоздать их с наибольшей гибкостью и естественностью, без заведомой предопределенности авторской оценки. Двенадцать лет назад, когда Кавафис писал о таком диалектическом подходе на примере Шекспира, эти цели уже осознавались им как желанные, но в собственном творчестве были еще недостижаемы. Теперь те же выводы поэт делает исходя уже из своей практики.

Конкретность изображения представляется ему необходимой предпосылкой подлинно художественного творчества, но это вовсе не исключает для поэта возможности далеких смысловых проекций: «Часто произведение поэта не имеет четко определенного смысла: это намек, его идея будет раскрыта будущими поколениями или современными читателями». Установка на читательское соучастие, побуждающая к анализу произведения в соответствии с собственным жизненным опытом и с общественным опытом времени, также намечавшаяся в суждениях Кавафиса о мастерстве Шекспира, опять-таки становится теперь выстраданным личным открытием и достижением.

Интересно, что с проблемой типического Кавафис связывает и столь животрепещущий для него вопрос, как будущее его поэзии и — более широко — долговечность, жизненность искусства. Констатируя, что такие факторы, как творческая неудача или же — еще серьезнее — «кратковременность человеческой жизни», могут дать веские основания для размышлений о тщетности человеческих усилий, Кавафис рекомендует художнику не игнорировать их, но и не подчиняться им в своем творчестве. Очень характерно, что источником оптимизма служит для него ориентация искусства не на «индивидуум», а на «человека», иными словами — на явления типические, универсальные: «Заблуждение кроется главным образом в ориентации на частное. Творчество не тщетно, если, отстранив индивидуум, мы обратим внимание на человека. Здесь нет смерти — по крайней мере верной смерти; последствия могут быть безграничными; нет краткости жизни, ее продолжительность беспредельна. Таким образом, абсолютная тщетность снимается, остается относительная тщетность для индивидуума, но, если индивидуум отделяет себя от творчества и принимает во внимание сначала удовольствие или пользу, которую оно ему приносило несколько лет, а потом величайшее значение его для веков, даже эта относительная тщетность исчезает или значительно уменьшается»¹⁹.

В этом тезисе размышления Кавафиса о творчестве переплетаются с его более общими мировоззренческими установками, которые отнюдь не окрашены в черные, пессимистические тона. Это впечатление подтверждается при чтении второй части «Поэтики». Очевидно, что стадия острых переживаний, вызванных отстранением от общественной деятельности, осталась для Кавафиса позади. В одной из личных заметок 1902 г. (мы уже цитировали ее в первой главе) поэт выразил сочувственное отношение к общественному действию и свою готовность поддержать его художественным словом, которое может «подготовить почву». Второй раздел «Поэтики» содержит ряд интересных высказываний Кавафиса на эту же тему. Они связаны с анализом стихотворения «Пешка». Возвращаясь к этому раннему стихотворению, Кавафис восстанавливает финальную строку, в которой жертвенный подвиг пешки признается правомерным, оправданным «высокой целью»: «Стихотворение главным образом развивает тему претворения теории в практику, ... в действие. Оно повествует о первопроходце, о человеке, жертвующем собой, как и в „Фермопилах“»²⁰.

Итак, стихотворение посвящено герою, претворяющему «высокую идею» в жизнь, однако комментарий Кавафиса касается главным образом не столько поборника, сколько творца идеи, того, кто «задумал ее, выносил, разработал», подготовил к претворению в действие. Оговорив, что роль творца в стихотворении не рассматривается, Кавафис отмечает, что эта особая роль заслуживает специального анализа, и добавляет: «Великими мужами были законодатели Спарты, заложившие Систему, из которой берет начало жертва Леонида». И далее пишет: «Что же сказать о великой идее, претворенной в жизнь и приносящей плоды, т. е. о полном счастье и успехе, о которых только может мечтать человек. Вожди американской и греческой революций, Пастер, Гарibaldi и несколько других примеров»²¹.

Война за независимость Америки, греческая революция 1821 г., Гарibaldi — несомненно, что Кавафис с особым сочувствием относится к национально-освободительным движениям народов. Вспомним, с какой теплотой писал он о героях греческой революции в статье о поэзии Г. Стратигиса. Вспомним его статьи об «эльджинских мраморах» и о кипрском вопросе с их явственной антибританской направленностью. Забегая вперед, упомянем, что среди «Непубликованных стихотворений» Кавафиса сохранилось стихотворение «27 июня 1906 г.» — прямое свидетельство сочувствия поэта египетскому народу, притесняемому британским колониальным режимом.

Положительно отзываясь о деятельности во имя общественного блага, воздавая дань восхищения творцам и поборникам «великих идей», отмечая, что их путь сопряжен с немалыми трудностями и требует от каждого — в разной степени и в разной форме — серьезных жертв, Кавафис проводит параллель с жизнью художника или философа, который, возможно, не подвергается стольким испытаниям, как человек действия, но тоже вынужден преодолевать препятствия и приносить жертвы: «...возможно, его никогда не оценят по достоинству при жизни, возможно, и после смерти его борьба и труды в значительной степени будут недооценены или же вовсе игнорированы, возможно, сделав ряд открытий и заложив фундамент, неизбежно в чем-то не вполне совершенный, он не был и, вероятно, не мог быть удостоен за это почестей и благ; позднее же усовершенствованные и оплодотво-

ренные другими его открытия принесут им, другим, чей вклад не был столь велик, и почести, и блага»²².

Кавафис, несомненно, чувствует себя первопроходцем, он сознает, что открывает в греческой поэзии новые пути, что его «открытия» еще не достигли и, «возможно, не достигнут желанного им совершенства, что признание его заслуг вряд ли произойдет при его жизни». Упорное продвижение к своей цели представляется ему сходным с самоотверженным продвижением пешки, которая печется о «великой идее» и жертвует собой во имя ее утверждения. Мотив стоической верности своему предназначению, своему долгу Кавафису чрезвычайно близок. Недаром он неоднократно ссылается на «Фермопилы» (1901, 1903), которые символически выражают его сложившееся жизненное и творческое кредо.

Честь вечная и память тем, кто в буднях жизни
 воздвиг и охраняет Фермопилы,
 кто, долга никогда не забывая,
 во всех своих поступках справедлив,
 однако милосердию не чужд,
 кто щедр в богатстве,
 но и в бедности посильно щедр
 и руку помощи всегда протянет,
 кто, ненавидя ложь, лишь правду говорит,
 но на солгавших зла в душе не держит.

Тем бóльшая им честь, когда предвидят
 (а многие предвидят), что в конце
 появится коварный Эфиальт
 и что мидяне все-таки прорвутся.

Примечательно, что символ ратного подвига — Фермопилы — воздвигается Кавафисом «в буднях жизни», и программа верности Фермопилам излагается им в подчеркнуто заземленном, отнюдь не героическом контексте. Она распространяется на каждый, даже самый незначительный поступок, адресуется не выдающейся, исключительной личности, а всем, кому дороги нравственные идеалы. Недаром герои стихотворения *сами воздвигают* свои Фермопилы. Поэт акцентирует добровольный и целенаправленный характер их решения, которое означает осознанный выбор образа жизни, ее основополагающих принципов. Трагическая нота финального четверостишия призвана подчеркнуть, что и в этом будничном наполнении символика Фермопил принадлежит сфере героического и стоического действия, которое может быть и малым, и великим.

ИТАК, в заметках, которые мы условно называем «Поэтикой», Кавафис изложил свои размышления о природе и характере творческого процесса, о назначении, возможностях и будущем поэзии, о роли и судьбе творца, размышления, связанные с «философским контролем» поэтического портфеля. По его словам, на практике он руководствовался двумя методами: «...или же я разбираю стихотворения одно за другим и сразу решаю их судьбу — от-

мечаю в каталоге, какие стихотворения переработаны, и вычеркиваю предназначенные для уничтожения; или же я сначала тщательно изучаю материал, собираю замечания, обобщаю их и потом веду переработку в духе этих выводов»²³.

Аналогичной была и методология литературной правки Кавафиса. Наглядный пример такой правки дает нам стихотворение «Голоса» — окончательный вариант раннего стихотворения «Голоса дорогие» (1894). Переработкой этого стихотворения Кавафис был занят как раз в декабре 1903 г. и опубликовал его в августе 1904 г. Первое, что бросается в глаза при сравнении раннего и окончательного вариантов, — их языковое оформление. В «Голосах» Кавафис полностью переходит от кафаревусы к димотики, и не будет преувеличением, если мы скажем, что перевод на димотику, отход от кафаревусы был неременной задачей всей литературной правки, которую он осуществляет в этот период. Свидетельство Т. Маланоса донесет до нас более позднее высказывание Кавафиса о том, что при написании стихотворения, сталкиваясь с необходимостью выбора слова, существующего и в кафаревусе, и в димотике, он неизменно отдает предпочтение слову из димотики²⁴.

Однако поэтический язык Кавафиса, хотя и ориентированный на димотику, заметно отличался от того языка, который складывался в греческой поэзии, и уже одно это послужит серьезным препятствием для восприятия и принятия творчества Кавафиса его современниками в Греции. Революция, совершенная в сфере литературного языка поколением 80-х годов во главе с Паламасом и Психарисом, ниспровержение кафаревусы и утверждение димотики сопровождалась резкой непримиримостью к компромиссам и определенными крайностями, например, преувеличенной фольклоризацией. С годами эти крайности преодолеваются, и в 1932 г. сам Паламас признает, что его приверженность димотикизму остается прежней, но содержание, которое он вкладывает в это понятие, несколько изменилось. К этому времени использование отдельных лексических, грамматических и синтаксических элементов кафаревусы, оправданное той или иной эстетической задачей, уже не станет удивлять и вызывать негодование. И поэтический язык Кавафиса будет восприниматься со все большей естественностью. В том же 1932 г. поэт и критик Теллос Аграс, представитель молодого литературного поколения, воспринявшего поэзию Кавафиса как урок и образец, отмечает, что лексика Кавафиса, служившая поначалу «объектом пародий», стала примером языковой свободы и протеста против «фанатизма димотикистов старого времени». Аграс подчеркивает, что поэт «первым сделал не один, а несколько шагов» для того, чтобы ввести в поэзию «понятия первой необходимости», тогда как никто другой не решался «перешагнуть барьер»²⁵.

Как пишет М. Перидис, «Кавафис обладал очень развитым чувством двух ипостасей греческого языка. Он часто обсуждал это явление и связанные с этим проблемы. Себя он считал димотикистом, но признавал и другую традицию. От него не ускользало то обстоятельство, что народный язык — димотика — черпает из кафаревусы и слова, и выражения, и грамматические формы как в устной, так и в письменной речи. Это заимствование не огорчало, а радовало его, потому что он считал его полезным и обогащающим язык»²⁶. «Мы должны обогащать свой язык, — говорил поэт в конце 20-х годов Я. Сарейянису, осуждая и рьяных приверженцев кафаревусы, отвергаю-

ших все, что, по их мнению, „неблагородно”, „недостойно предков”, и крайних димотикистов (в частности И. Психариса) за то, что и те и другие готовы „выбросить в реку половину греческого языка”. И добавлял: «Мы должны изучать наш язык, потому что мы его не знаем. А он таит в себе сокровища, и какие сокровища!.. Мы должны вынести на свет все, что он таит в себе»²⁷. Как мы уже отмечали, в художественной палитре Кавафиса преобладающие элементы димотики несут заряд живой конкретности и непосредственности, тогда как элементы кафаревусы выполняют тонкую роль афористического обобщения, выражают искомую интеллектуальность, а также нередко служат блестящим оружием авторской иронии²⁸.

Характеризуя «чувство языка у Кавафиса», Теллос Аграс называет его «широким, раскрепощенным от влияний и догм». Он подчеркивает, что его «стиль и лексика предопределяются исключительно психологическими задачами»²⁹, а в другой статье уточняет: «...целью проникнуть в человеческую действительность», говорить «с максимальной естественностью»³⁰. Эту манеру Кавафиса Аграс называет «реализмом выражений». Отмечает Аграс и другую очень важную черту: язык Кавафиса — это язык города, язык дома, выражающий внутренний мир личности. Этот язык должен оказать влияние на греческую прозу.

При всем сложном своеобразии языка Кавафиса — с элементами кафаревусы, с александрийско-константинопольской идиоматикой (о чем, в частности, пишет М. Перидис) — это язык по своему психологическому строю разговорный. Именно в этом смысле Г. Сеферис скажет о Кавафисе как о димотикисте: «...не с ортодоксальной точки зрения, а по психологическому настрою человека, который хочет говорить на живом языке. В языковом хаосе, царившем, да и — увы! — царящем по сей день в Греции, он пишет на своей димотике, особой, неупорядоченной, вне всяких канонов, димотике анархической, слепленной из сохраненных им элементов наследия, а также почерпнутых из языка колонии, где он жил...»³¹.

Итак, перерабатывая стихотворение «Голоса», Кавафис переводит его с кафаревусы на димотику, причем в этом стихотворении, как и в большинстве других лирически-исповедальных, элементов кафаревусы не остается совсем. Меняется и версификационная структура: если в первом варианте стихотворение состояло из четырех трехстиший с причудливой рифмовкой: *aab, vvg, ddb, eeg* (причем с двумя поглощающими рифмами в третьей и четвертой строфах), то в окончательном варианте поэт отказывается от рифмы, сокращает число строф (до трех) и строк (с 12 до 8), полностью снимая, в частности, романтический момент могилы — «холодной-холодной земли», которая покрывает дорогих людей, ушедших из жизни: им уже «не улыбается заря», для них «не цветут весны». Уходят и другие романтические излишества: «наша память, такая большая», «стонут мелодичные голоса», «печальные голоса, лишь в сердце скорбно звучащие». Резко сокращается число эпитетов — с 14 до 5, причем эпитеты к «голосам» в окончательном варианте — новые, эмоционально нейтральные, несущие не декоративную, а информативную нагрузку. Эти голоса — «родные», соотносимые с самым светлым и чистым в памяти лирического героя. Голоса не только тех, кто умер, но и тех, с кем лирический герой разлучен. И звучат эти голоса и во сне, и в мыслях героя наяву. Таким образом, романтическая гиперболизация чувства и все сопряженные с ней поэтические атрибуты удаляются; тема

ностальгии развивается с естественностью реального психологического состояния, испытываемого всеми людьми (местоимения «наши», «наша» — подчеркивают идею всеобщности), а в финале как бы подразумевается мотив, который станет для Кавафиса постоянным: «родные голоса» — звуки «поэзии минувшей нашей жизни» — «как музыка ночная, угасают», и стихотворение закрепляет эти звуки в слове, предотвращая их исчезновение, сохраняя их для вечности.

Поэтическое слово Кавафиса течет с подкупающей естественностью, не скованное ни рифмой, ни равносложием, послушно следуя за движением авторской мысли. Искусные в своей органичности повторы: «одни давным-давно мертвы, другие // потеряны, как если бы мертвы», «они порой воскреснут в сновиденьях, они порой тревожат наши мысли...» и т. д. — придают стихотворению мелодичную напевность, и в этом тонком музыкальном оформлении ощущима легкая печать символистской школы. В целом же мы можем констатировать, что стихотворение «Голоса» подверглось радикальной переработке: от первого романтически-символистского варианта осталась лишь изначальная идея, ее смысловое развитие и поэтическое воплощение в окончательном варианте пошло по принципиально новому руслу.

Если относительно стихотворения «Голоса» мы можем говорить о полном и всестороннем перевоплощении первоначального замысла, то в связи с тремя другими стихотворениями, известными нам в двух вариантах, целесообразнее было бы употреблять слово «переработка». Во всех трех случаях она касается преимущественно языковой стороны — перевода с кафаревусы на димотику. Но если в стихотворении «Ионическое», лирически-исповедальном, как и «Голоса», димотика воцаряется безраздельно, то в двух других — «Шаги» и «Погребение Сарпедона», базирующихся на историческом и мифологическом материале, отдельные элементы кафаревусы остаются, выполняя заданную им стилиобразующую роль: в «Шагах» они некоторой своей возвышенностью оттеняют цветущий возраст и красоту Нерона, обреченного на возмездие Эриний, и как бы усугубляют контраст, на котором построено стихотворение; в «Погребении Сарпедона» они подчеркивают скорбную торжественность действия.

Хотелось бы отметить, что в стихотворении «Ионическое» (переработка 1905–1911 гг., публикация 1911 г.; первый вариант — стихотворение «Память» — датирован 1896 г.) мотив ностальгии, знакомый нам по стихотворению «Голоса», распространяется уже не на юные годы самого поэта, а как бы на юность Эллады, на славное прошлое родной земли, на ее бессмертное наследие. Этот мотив неиссякаемой преемственности традиций, уцелевших, несмотря на страшные испытания минувших веков, Кавафису близок и дорог.

Зачем разбили мы кумиры их,
зачем изгнали их из наших храмов? —
изгнание для них не стало смертью.
О, ионийская земля, они тебя, как прежде, любят,
и память о тебе хранят их души.
Когда восходит над тобой высокий августовский день,
пропитан воздух твой их жизненной силой,
порою образ молодой, бесплотный,

неясный образ поступью крылатой
легко проходит по твоим холмам.

Перевод А. Величанского

Интересно, что и в этом стихотворении Кавафис акцентирует момент всеобщности — в частности, собственной ответственности за судьбу родины — усилением роли первого лица множественного числа в двух первых строках. Любопытно и то, что он изымает из текста раннего варианта ноту неприязни и даже враждебности к «неблагодарному сброду смертных», что мы можем расценивать как свидетельство обретенного душевного равновесия и трезвой объективности суждений. Что же касается эффекта присутствия античности в сегодняшней Греции, то этот мотив, столь явственный в поэзии Кавафиса, греческая поэзия разрабатывала и разрабатывает очень активно. Прямые или косвенные ассоциации с «Ионическим» Кавафиса вызывают некоторые стихотворения Я. Ризоса, например, «Перспектива» с образом статуи, которая «прикасается к твоему плечу», или же стихотворение «И повествуя об этом», где совершенное в древности возлияние в честь «самых доблестных, тех, кто пал за свободу греков», до сих пор вызывает дрожь в «этой листве эвкалиптов и этих залатанных пестрых тряпках, после стирки развешенных на этой веревке».

К несколько неожиданным выводам приводит нас сравнительный анализ авторской правки стихотворений «Погребение Сарпедона» (переработка и публикация 1908 г., первый вариант 1898 г.) и «Шаги» (переработка 1908–1909 гг., публикация 1909 г., первый вариант под названием «Шаги Эвменид» датируется 1893–1897 гг.). В «Погребении Сарпедона» поэт решительно снимает ряд внешних штрихов романтической драматизации повествования, например мотив двойственной реакции Зевса: «Как бог, он посчитался с волей мойр, но, как отец, скорбит в своем несчастье»; в строфе, где — после омовения, совершенного Фебом, — мертвый Сарпедон уподобляется отдыхающему атлету или счастливому влюбленному, которому сняты любовные утехи, второе уподобление снимается и развивается первое, и т. п. Эти сокращения полностью соответствуют программным заявлениям Кавафиса в «Поэтике» о необходимости убирать «всякого рода непоследовательности, не обоснованные логикой возможности, нелепые преувеличения». Убирает поэт и некоторые декоративные эпитеты и наречия.

Между тем, правя стихотворение «Шаги» — примерно в то же время, что и «Погребение Сарпедона», — он делает, казалось бы, нечто обратное: не снимает старые, а вводит новые эпитеты и уточняющие действие штрихи, не сокращает, а расширяет стихотворение с 15 до 19 строк. Так возникают — с парнасской точностью и вылепленностью деталей — описание роскошного ложа, на котором спит Нерон, зала с ларарием и несколько дополнительных, очень выразительных черточек, передающих смятение ларов, которые уже слышали на лестнице шаги Эриний. Подобные, выдержанные в парнасском духе и достаточно развернутые описания обстановки и особенно одежды в исторических стихотворениях Кавафиса неизменно будут подчинены серьезным художественным задачам; чаще всего они призваны будут подчеркнуть преходящий или же чисто внешний, показной характер демонстрируемого величия, за которым на самом деле стоят униженность, подчинение, ожидание конца.

КРОМЕ четырех стихотворений, правку которых мы только что рассмотрели, взыскательный «контроль» Кавафиса выдержат еще 7 из 36 опубликованных им с 1886 до 1901 г. Это «Стены», «Старик», «Кони Ахилла», «Молитва», «Свечи», «Первая ступень», «Предстоящее» (в окончательном варианте — «А мудрецы — предстоящее...»), — в их текст Кавафис внесет лишь незначительные изменения. От остальных 23 своих публикаций поэт отречется — сначала молчаливо, не давая их больше в печать, а потом и гласно. Исследователи назовут их «отвергнутыми». В одной из личных заметок от 1 октября 1906 г. Кавафис весьма эмоционально выразит свое удовлетворение («Какая удача!» — повторит он дважды) тем, что в начале своего пути «долго откладывал публикации своих стихотворений», которых он «теперь стыдился бы», которые сейчас кажутся ему чистым «вздором». Так строго отзываясь он обо всем, что написал в возрасте девятнадцати-двадцати восьми лет³².

Хотя работа Кавафиса по пересмотру своего поэтического портфеля не обрывается и потом (стихотворение «Ожидая варваров» получит окончательную форму лишь в 1910 г., двенадцать лет спустя после его написания и при шестой публикации), в 1904 г. основной объем ее завершается, и поэт ознаменовывает это двумя издательскими актами. В конце 1904 г. он издает отдельным выпуском (брошюра из восьми страниц) стихотворение «Ожидая варваров», считая его, вероятно, наиболее значительным из тех, что выдержали контроль, и вскоре же, в декабре 1904 г., сдает в типографию томик «Стихотворения», который можно рассматривать как результат отбора. «Издание книги, — пишет Г. Саввидис, — было равнозначно молчаливому отказу от большей части опубликованных до 1899 г. произведений»³³.

Итак, томик 1904 г. демонстрирует нам стихотворения, в которых Кавафис уверен, — 13 уже известных: «Голоса», «Свечи», «Старик», «Молитва», «Души старцев», «Первая ступень», «Препятствие», «Фермопилы», «*Che fece... il gran rifiuto*», «Окна», «Ожидая варваров», «Измена», «Кони Ахилла», а также одно новое — «Желания» (оно стоит в книге после стихотворения «Голоса»). Стихотворения расположены не в хронологическом порядке. Помимо того что хронологическая последовательность у Кавафиса могла бы быть лишь весьма относительной, поскольку стихотворения подвергались неоднократной переделке³⁴, отказ от хронологического принципа несомненно продиктован стремлением к плавному, музыкальному развитию тем через тонкую игру ассоциаций. Саввидис полагает, что оформлению этого принципа способствовало близкое знакомство Кавафиса с поэзией Бодлера — «с бодлеровской теорией (как мы видели, на принципах „Соответствий“ Кавафис строил в 1891 г. свою поэтику) и практикой („Цветы зла“)³⁵.

Известно, что, едва выпустив свои «Стихотворения», Кавафис собирался вскоре повторить это издание в расширенном варианте. В письме к Ксенопулосу от 7 марта 1905 г. он сообщает, что намеревался в этом году напечатать более полный том — примерно из 25 стихотворений, однако отложил свое намерение до 1907 г. Отсрочка затянулась еще на три года. Кавафис продолжал переделывать ряд старых стихотворений, от которых не склонен был отказаться (например, «Погребение Сарпедона» и «Шаги» он переработает и опубликует, «Смерть императора Тацита» оставит среди «отвергнутых», а «Недовольного зрителя» — среди неизданных), а также написал ряд

новых, многие из которых принадлежат, согласно классификации самого Кавафиса, к разряду философских.

Характерно, что почти все «философские» стихотворения Кавафиса, выражающие его мировоззренческие установки, написаны именно в первое десятилетие XX в. Вслед за «Фермопилами» (публикация 1903 г.) в этой серии увидит свет стихотворение «Троянцы» (1905), написанное в 1900 г. после стихотворения «Препятствие» и перекликающееся с ним. Мотив трагического заблуждения, неспособности человека уловить суть происходящих событий и выбрать правильную ориентацию, намеченный в стихотворении «Препятствие», приобретает здесь более всеобъемлющий характер: все человеческие — «наши усилия обреченных» — уподобляются усилиям защитников Трои. Первое лицо множественного числа с первой же строки подчеркивает всеобщность ситуации, и чтобы передать нам живое ощущение этого с большей интенсивностью, Кавафис вскоре снимет прием уподобления, поставив и себя, и читателя на место троянцев:

Надеемся, что решимостью и отвагой
мы рока злые козни отвратим
и за стеной продолжим нашу битву.

Когда же срок великий наступает,
решимость и отвага оставляют нас;
волнуется душа в нас, ослабев;
мы вокруг троянских стен бежим, спасаясь,
и бегство — все, что остается нам.

Все же паденье для нас неизбежно. На стенах
уже начинается плач погребальный.
То плачет печаль, плачут наши воспоминанья;
и громко рыдают о нас Приам и Гекуба.

Перевод А. Величанского

Словно развивая финальную мысль стихотворения «Троянцы» о неизбежности «паденья», Кавафис напишет позднее стихотворение «Свершившееся» (1910, 1911): стремление уклониться от «неминуемой опасности, что нам настойчиво грозит» (опять первое лицо множественного числа), не принесет успеха; другая, непредвиденная опасность застигнет нас врасплох и сразит неминуемо.

Сам Кавафис не раз говорил, что никогда не повторяется. Действительно, видимые повторы всегда содержат у него нечто иное; одно стихотворение дополняет другое, вносит новый аспект, новую струну — даже если тема решается в сходном ключе, и в своей совокупности эти стихотворения составляют единое целое, цикл, скрепленный внутренним кровным родством. Первым из исследователей Кавафиса на цикличность его поэзии указал Г. Врисимитзакис, подчеркнув в ней развитую функцию мыслительного начала³⁶.

Для человека, сказавшего великое «Нет» и устранившегося от общественной деятельности, размышления о неизбежности смерти, о краткости и хрупкости человеческой жизни, об ограниченности человеческих воз-

возможностей, о несбыточности «великих надежд» и тщетной «дерзости» («Троянцы») были, вероятно, горьким утешением и оправданием. Однако, как мы помним из стихотворения «*Che fece... il gran rifiuto*», избирая эту позицию, Кавафис понимал, что обрекает себя на вечные сомнения, и отнюдь не отвергал, а с почтением воспринимал позицию великого «Да». Его позитивное отношение к общественному действию на благо людей известно нам также из «Поэтики». Эту же диалектическую связь мы можем наблюдать при сопоставлении стихотворения «Свершившееся» с «Мартовскими идами» (написаны в 1906 г. и опубликованы в том же 1911 г., что и «Свершившееся»). Если в стихотворении «Свершившееся» поэт сетует на то, что мы не в силах распознать симптомы надвигающейся угрозы, то в стихотворении «Мартовские иды», обращенном к человеку, избравшему путь действия, он хоть и предостерегает от увлечения «честолюбивыми мечтами», но все же не пытается переубедить и лишь настоятельно советует быть осмотрительным и не оставить без внимания предупреждающие сигналы судьбы:

Могущества страшись, душа.
И если обуздать ты не сумеешь
свои честолюбивые мечты, остерегайся, следуй им
с опаской. Чем дальше ты зайдешь,
тем осторожней будь.

Но вот достигнута вершина, Цезарь ты,
вниманием, почетом окруженный,
идешь со свитой на виду у всех —
могучий властелин — как раз теперь смотри:
вдруг выйдет из толпы Артемидор
с письмом в руках и скажет торопливо:
«Прочти немедля, это очень важно
тебе узнать», — так не пройди же мимо,
остановись, любое дело отложи,
прерви беседу, отстрани людей случайных,
что подошли приветствовать тебя
(их повидаеть после), и сенат
пусть тоже подождет, прочти немедля
посланье важное Артемидора.

Историческим примером, введенным в этот дидактический монолог, служит пример Цезаря, не обратившего внимания на предупреждения Артемидора о готовящемся на него покушении. И опять Кавафис хочет, чтобы исторический пример был воспринят читателем не как эпизод далекого прошлого, а как ситуация, вполне вероятная и для него. Человек, ступивший на стезю общественного действия, может вообразить себя на месте Цезаря, и Кавафис предлагает ему это. Как бы предвосхищая возражения об исключительности выбранной роли, поэт расширяет ее границы до вполне реальных контуров, приложимых и к современности (вторая строфа, ст. 2–3), чтобы читатель был расположен воспринять наказ автора как полезный для его собственной жизни — не Цезаря, но человека, способного в той или иной

мере оказывать воздействие на ход событий. Этот же прием — движения от великого к малому, приспособления уроков истории к обыденной жизни, прямой апелляции к читателю — Кавафис использует позднее в стихотворении «Теодот». Не отвергая опять-таки идеи общественного действия, он строго очерчивает границы нравственно дозволенного — как в сферах власти, так и в сфере обыденной жизни:

Если избранником судьбы ты стал достойно,
смотри, каким путем к тебе приходит власть.
Сейчас ты славен, подвиги твои
молва проворная несет из уст в уста,
из края в край земли; поклонников толпа
тебя почетом в Риме окружает,
но радости не будет на душе,
не будет чувства, что судьбы своей достоин,
когда в Александрии, после пышной встречи,
на окровавленном подносе Теодот
тебе главу Помпея принесет.

Ты думаешь, что жизнь твоя скромна,
течет без бурь, вдали от треволнений
и нет в ней места ужасам подобным?
Не обманись, быть может, в этот час
в соседний дом, такой спокойный, мирный,
неслышной поступью заходит Теодот
и столь же страшную главу с собой несет.

«Теодота» Кавафис опубликовал в 1915 г., но на основании данных из архива поэта Г. Саввидис установил, что написан он до октября 1911 г., и убедительно соотнес рождение этого стихотворения с записью от 10 сентября 1910 г., в которой Кавафис порицает ницшеанские «новые философские идеи жестокости, превосходства сильного, якобы оздоровительной борьбы за устранение малых и слабых, и т. д.»³⁷.

Благодаря Г. Лехонитису, записавшему ряд устных комментариев Кавафиса к своим стихотворениям, мы знаем, что, рассуждая о том, насколько пессимистична его поэзия (Кавафис настаивал, что она отнюдь не столь пессимистична, как может показаться), он, в частности, ссылаясь на «Мартовские иды» и «Теодота», которые могут быть восприняты как пессимистические, однако совет: «...прочти немедля посланье важное Артемидора» в первом стихотворении, а также предостерегающий наказ: «...смотри, каким путем к тебе приходит власть» — во втором призваны значительно убавить пессимистическое настроение, указать возможный выход. Относительно стихотворения «Теодот» Кавафис подчеркивает, что автор вовсе не осуждает стремление к выдвиганию, к славе, а лишь рекомендует: «...смотри, как ты этого добиваешься, не ступай по трупам»³⁸. Эта гуманистическая позиция поэта проявится неоднократно и многообразно в его исторических стихотворениях, осуждающих те или иные формы политического насилия. Неслучайно Кавафиса волнует мотив неизбежного возмездия и такой красноречивый его пример, как судьба Нерона: кроме стихотворения «Шаги», о

котором мы уже говорили, он посвятит ему и стихотворение «Срок Нерона» (написано в год публикации «Теодота» — 1915, опубликовано в 1918 г.).

Итак, Кавафис не отрицает способности человека уловить знамения времени. Во всяком случае он считает это возможным для выдающихся деятелей, для незаурядных натур. Мы помним, как в стихотворении «Ассоциации с Бодлером» (1891) в духе символистской традиции и с романтической аффектацией он писал о том, что в мрачном мире, где люди «на ощупь прокладывают свой трудный путь», «более острый» взгляд поэта может быть для читателя проводником от видимого к невидимому. В 1896 г. в стихотворении «Предстоящее» он обыграл фразу из Филострата о том, что прозрение будущего доступно богам, простые смертные могут знать лишь свершившееся, самые мудрые из них способны предчувствовать непосредственно предстоящее. Это стихотворение относится к числу тринадцати ранних, которые Кавафис позднее включит в свой канонический свод, причем опубликует его заново уже в период достигнутой зрелости — в 1915 г. — с измененным названием «А мудрецы — предстоящее». Мотив рокового непонимания, ложного истолкования простыми смертными (в духе собственных ожиданий) прямых указаний судьбы Кавафис затронет в стихотворении «Срок Нерона»: находясь в зените своего могущества, тридцатилетний Нерон не обеспокоен дельфийским пророчеством: «Страшись семидесяти трех годов», полагая, что речь идет о его возрасте, и не подозревая, что в Испании против него уже собирает войско семидесятитрехлетний Гальба.

Разрабатывая тему возможностей человеческой личности и связанную с ней тему выбора жизненной линии в теоретических послылках, Кавафис параллельно пишет серию стихотворений, как бы иллюстрирующих его выводы художественными свидетельствами. Поражение в борьбе за то, чтобы «сделать жизнь такой, как хочешь», представляется поэту явлением типическим, он пишет об этом часто, и его безраздельной симпатией пользуются герои, переносящие свое поражение с достоинством, не роняя чести. Одним из таких героев является царь Деметрий из одноименного стихотворения:

Когда его отвергли македонцы
и оказали предпочтенье Пирру,
Деметрий (сильный духом) не по-царски
повел себя — так говорит молва.
Он золотые снял с себя одежды
и сбросил башмаки пурпурные. Потом
в простое платье быстро облачился
и удалился. Поступил он как актер,
что, роль свою сыграв,
когда спектакль окончен,
меняет облаченье и уходит.

Если в других стихотворениях первого десятилетия XX в., которые мы рассмотрели, Кавафис прибегает преимущественно к форме дидактического монолога (он еще испытывает потребность в непосредственном авторском обращении к читателю) и, опираясь на исторический материал, часто вводит его приемом уподобления («Троянцы», «Мартовские иды», «Теодот»), то в стихотворении «Царь Деметрий» (1900, 1906) он нащупывает пу-

ти опосредованного внушения через прямое воспроизведение исторического эпизода, причем очень близко к историческому источнику, положенному в основу. В данном случае это рассказ Плутарха — цитата из его «Жизнеописания Деметрия» служит эпиграфом стихотворения. Правда, не вполне еще полагаясь на результативность такого метода, Кавафис разрывает ткань объективного повествования эмоциональной авторской ремаркой: «Деметрий (сильный духом)» — как бы помогая читателю по достоинству оценить поступок своего героя, не уронившего себя ни мольбами, ни интригами, безропотно и добровольно расставшегося с «золотыми одеждами» и сошедшего со сцены политической жизни.

Примечательно, что в этой своей оценке Кавафис, по существу, расходится с Плутархом, который пишет о поступке Деметрия со сдержанным осуждением, считая поведение Деметрия не подобающим царю. Тут-то и проявляется — при всей видимой близости к источнику — творческое прочтение поэтом древнего текста, переосмысление и переакцентация исторических фактов. Выдвигая на первый план мотивировку решения, которое принимает Деметрий, Кавафис подчеркивает его объективную предопределенность условиями, в которых трезвый и дальновидный политик, не ослепленный жадой власти и богатства («золотых одежд», «пурпурных башмаков»), только так — скромно и тихо удалившись — может сохранить свое человеческое достоинство, главную в представлении и героя, и поэта жизненную ценность. Недаром поэт так пространно описывает переоблачение героя и под конец, сравнив его с актером, меняющим платье после окончания спектакля, высвечивает в подтексте мотив преходящего и постоянного, как бы призывая отличить, чем можно и чем нельзя поступать. В такой авторской трактовке источника явственно ощутимо стоическое начало.

Эти нюансы интерпретации, эту тонкую работу с материалом источника современники Кавафиса уловили не сразу. Именно стихотворение «Царь Деметрий» было первым произведением поэта, которое подверглось резкой, уничтожающей критике. В сентябре 1906 г. в журнале «Нумас», боевом органе димотикизма, под псевдонимом «Кавасис» появилась заметка «Поэтище», в которой Кавафису предлагалось не прибегать к стихам, а просто подписать выдержку из Плутарха, а также задавался риторический вопрос: «имеет ли г. Кавафис представление о том, что такое поэзия?». Нападкам подвергся не только Кавафис, но и Ксенопулос — за то, что назвал Кавафиса выдающимся поэтом. Предвидение Ксенопулоса, что поэзия Кавафиса может показаться странной, начинало оправдываться.

Через неделю в «Нумасе» появилась ответная заметка Ксенопулоса, в которой он признавался, что стихотворение «Царь Деметрий» не воодушевило и его, однако «зачем судить по худшим, а не по лучшим образцам? Кавафис написал пять-шесть стихотворений таких прекрасных, таких глубоких, я мог бы даже сказать — таких великих, как немногие поэты. Одного из них, например стихотворения „Стены“, было бы довольно, чтобы доказать, что он поэт. Поэт со своим видением мира, со своей формой, своим языком, своим искусством. Другому он может не нравиться, мне же нравится очень...». Что же касается стихотворения «Царь Деметрий», то, защищая его довольно вяло, Ксенопулос характеризует его как «простой и безыскусный комментарий к Плутарху»³⁹. Через шесть лет другой критик Кавафиса под псевдонимом Ровертос Камбос назовет это стихотворение не комментарием

ем к Плутарху, а дурным переводом на уровне ученика гимназии и ополчит-ся на «ужасную прозаичность» и, в частности, на прием вставок с авторской ремаркой. Пройдет еще много лет до той поры, пока об этом же стихотворе-нии совсем иначе выскажется Г. Сеферис, заметив, что именно здесь Кава-фис «впервые находит свой тон»⁴⁰.

Царь Деметрий открывал галерею героев Кавафиса, стоически и мужест-венно переносящих поражение. В 1903 г. ее пополняет Теофил Палеолог из одноименного не изданного поэтом стихотворения, которое сохранилось в архиве вместе с выписками из историков о последних днях Византийской империи перед падением Константинополя. Фраза Палеолога: «Хочу скорее умереть, чем жить» — заимствована Кавафисом из «Хроники» Франциса. Сохранившаяся выписка запечатлевает момент, когда Константинополь в опасности, император Константин непосредственно участвует в обороне и математик Теофил Палеолог тоже бросается в бой, повергая многочислен-ных врагов.

Ах, господин мой Теофил Палеолог, —

заключает стихотворение Кавафис, —

сколько печали нашего народа, сколько боли
(изнеможенья от несправедливости, от злых гонений)
пять слов твоих трагических в себя вместили.

Автор полон сочувствия и герою, и родине своих предков, и сочувствие это выражено прямо и непосредственно. Позднее исследователи Кавафиса будут ссылаться на эти строки, проверяя тезис о безучастности поэта к судьбам нации.

Среди неизданных стихотворений Кавафиса сохранилось еще одно, — «Жители Посидонии», в котором тема злых превратностей многовековой истории греков с болью и состраданием решается поэтом на примере грече-ской колонии в Италии, на побережье Тирренского моря. Ее жители, давно оторванные от греческой почвы, постепенно забыли греческий язык (даже город их был переименован в Пестуль), и от отчих своих обычаев сохранили лишь один праздник, который заканчивается печально, лишь усугубляя их тоску об утраченном. Это стихотворение по-своему предвосхищает целую серию других, более поздних, в которых Кавафис будет акцентировать как раз обратное — неистребимую способность греков устоять в любых испыта-ниях истории, сохранить свою национальную сущность, и в первую очередь греческий язык.

Интересный диптих образуют два стихотворения Кавафиса этого же деся-тилетия о последних днях римского полководца Марка Антония. Первое из них — «Конец Антония» (1907), оставшееся неизданным, вдохновлено не столько Плутархом («Жизнеописание Антония»), сколько Шекспиром («Ан-тоний и Клеопатра»). Герой готов с достоинством встретить смерть, но его гор-дая непреклонность питается проснувшимся в нем итальянским высокомери-ем, внезапным отчуждением от «безумной жизни Александрии», которую он столь слепо боготворил, сознанием того, что он был всемогущим властелином, обладавшим несметными благами, и, хоть и пал теперь, но как римлянин, по-

верженный римлянином. Принципиально иную трактовку эта же ситуация — ожидание героем фатальной развязки — получает через три года в классическом стихотворении Кавафиса «Покидает бог Антония» (1910, 1911):

Когда внезапно в час глубокой ночи
услышишь за окном оркестр незримый —
божественную музыку и голоса —
судьбу, которая к тебе переменилась,
дела, которые не удались, мечты,
которые обманом обернулись,
оглаживать не вздумай понапрасну.
Давно готовый ко всему, отважный,
прощайся с Александрией, она уходит.
И главное — не обманись, не убеди
себя, что это сон, ошибка слуха,
к пустым надеждам зря не снисходи.
Давно готовый ко всему, отважный,
ты, удостоившийся города такого,
к окну уверенно и твердо подойди
и вслушайся с волнением, однако
без жалоб и без мелочных обид,
в волшебную мелодию оркестра,
внемли и наслаждайся каждым звуком,
прощаясь с Александрией, которую теряешь.

И название стихотворения, и предание о том, что в ночь накануне вступления в Александрию войск Октавиана по улицам прошел таинственный оркестр (александрийцы сочли, что это покровитель Антония, Дионис, покидает своего любимца и осажденный город), заимствованы Кавафисом у Плутарха. Вслед за Плутархом поэт воспринимает уход Диониса как знак обреченности, однако акцентирует он не этот факт, а создаваемую им модель стоического поведения человека перед лицом неизбежного конца. Александрию он представляет как символ радости и счастья, дарованных жизнью, и призывает героя расстаться (коль скоро расставание неминуемо) с нею достойно — «без жалоб и без мелочных обид», не растеряв понапрасну драгоценных последних минут, когда еще можно «наслаждаться каждым звуком» «волшебной мелодии».

Стихотворение четко делится на две части. Первая вводит мотив поражения («дела, которые не удались, мечты, которые обманом обернулись») и объективную неизбежность развязки («прощайся с Александрией, она уходит». — Курсив мой. — С. И.). Вторая часть развивает намеченный в первой мотив трезвого восприятия событий как они есть, без иллюзий («не обманись, не убеди себя, что это сон, ошибка слуха») и без тщетных «пустых надежд». Стоическая готовность «ко всему», к которой поэт призывает героя, производит тем более сильное впечатление, что вырастает она здесь на фоне обостренного субъективного восприятия («прощаясь с Александрией, которую *теряешь*»).

«Покидает бог Антония» — классический образец дидактического монолога Кавафиса. Все стихотворение как бы опирается на формы повелитель-

ного наклона. Тонкая игра чередующихся положительных и отрицательных форм: «не вздумай», «прощайся», «не обманись», «не убеди», «не снисходи», «подойди», «вслушайся», «внемли и наслаждайся» — искусно передает крайнее эмоциональное напряжение, критический характер момента. И вместе с тем это не просто фиксация мгновения, а целая концепция жизненной позиции, которая проявляется с особой наглядностью на пороге конца.

За месяц до того, как было написано стихотворение «Покидает бог Антония», Кавафис создает еще один дидактический монолог — «Итаку» (1910, 1911), в которой его концептуальная схема предстает развернуто, и когда мы теперь читаем два эти стихотворения вместе — сначала «Итаку», потом «Покидает бог Антония», то второе стихотворение как бы логически завершает первое, рисует финальную сцену длительного путешествия человека по жизни в поисках своей «Итаки».

ИТАКА

Когда задумаешь отправиться к Итаке,
молись, чтоб долгим оказался путь,
путь приключений, путь чудес и знаний.
Гневливый Посейдон, циклопы, лестригоны
страшить тебя нисколько не должны,
они не встанут на твоей дороге,
когда душой и телом будешь верен
высоким помыслам и благородным чувствам.
Свирепый Посейдон, циклопы, лестригоны
тебе не встретятся, когда ты сам
в душе с собою их не понесешь
и на пути собственноручно не поставишь.

Молись, чтоб долгим оказался путь.
Пусть много-много раз тебе случится
с восторгом нетерпенья летним утром
в неведомые гавани входить:
у финикийцев добрых погости
и купи у них товаров ценных —
черное дерево, кораллы, перламутр, янтарь —
и всевозможных благовоний сладострастных,
как можно больше благовоний сладострастных;
потом объезди города Египта,
ученой мудрости внимая жадно.

Пусть в помыслах твоих Итака будет
конечной целью длинного пути.
И не старайся сократить его, напротив,
на много лет дорогу растяни,
чтоб к острову причалить старцем —
обогащенный тем, что приобрел в пути,
богатств не ожидая от Итаки.

Какое плавание она тебе дала!
 Не будь Итаки, ты не двинулся бы в путь,
 других даров она уже не даст.

И если ты найдешь ее убогой,
 обманутым себя не почитай.
 Теперь ты мудр, ты много повидал
 и верно понял, что Итаки означают.

С. Циркас указывает на вероятную связь «Итаки» Кавафиса, написанной в октябре 1910 г., со стихотворением С. Каравиаса «Одиссею», которое было опубликовано в январе 1910 г. александрийским журналом «Нэа зои» (в том же самом номере, где наконец увидело свет стихотворение Кавафиса «Город»). Внутренней переключки между этими стихотворениями нет (Одиссей у Каравиаса побеждает и под Троей и потом, в испытаниях своего долгого пути, — во имя мира, во имя возвращения под родной кров), однако вполне возможно, что публикация Каравиаса действительно подтолкнула Кавафиса к осуществлению замысла, созревшего у него более пятнадцати лет назад. Мы уже упоминали, что в январе 1894 г. он написал стихотворение «Вторая Одиссея». Три месяца спустя, в апреле 1894 г., Кавафис написал статью «Конец Одиссея», в которой предпринял сравнительный анализ трактовки заключительного, послегомеровского периода жизни Одиссея у Данте и Теннисона. От той, давней разработки темы он возьмет теперь мотив неистребимой тяги к путешествию и сделает его символом человеческой жизни. Радость познания, окрыляющая путешествие человека по жизни, и составляет смысл его существования; тот, кто постиг эту истину, не ждет от конечной цели — от своей Итаки — никаких других даров.

Возможно, ради того, чтобы избежать сходства со своими предшественниками, Кавафис не представляет нам самого Одиссея; стихотворение как бы опирается на его опыт, но сам Одиссей отсутствует, и форма монолога во втором лице скорее всего предполагает обращение поэта к читателю. К такому толкованию формы этого стихотворения нас подводят написанные в той же манере более ранние стихотворения «Город», «Сатрапия», «Мартовские иды».

Хотелось бы подчеркнуть еще два момента в интерпретации Кавафисом темы человеческой жизни, ее назначения. В духе Фермопил поэт ратует за верность «высоким помыслам и благородным чувствам», настаивая на значительной мере личной ответственности человека за свою судьбу: «Свирепый Посейдон, циклопы, лестригоны тебе не встретятся, когда *ты сам* в душе с собою их не понесешь и на пути *собственноручно* не поставишь» (курсив мой. — С. И.). Наряду с этим уже традиционным для Кавафиса мотивом в «Итаке» возникает и один новый, который вскоре займет в творчестве поэта важное место. Это мотив чувственной жизни. В «Итаке» гедоническая нота кратковзвучна, но акцентирована повторением: «и всевозможных благовоний сладострастных, как можно больше благовоний сладострастных». Намеренную экспрессию этих строк, символизирующих чувственные наслаждения, подчеркнул в беседе с Лехонитисом сам Кавафис, заметивший, что никогда не допускает невольной, случайно прорвавшейся экспрессии.

Еще в 90-е годы в одном из неизданных стихотворений Кавафиса проскользнула горькая констатация того, что многие любимые им стихи (подразумевается: эротического содержания, с гомосексуальными мотивами) он вынужден погребать в своем сердце («Nous n'osons plus chanter les roses», 1892). В начале 1900-х годов в стихотворении «Сила духа» (1903) поэт выражает готовность преодолеть подчинение строгим нормам пуританской морали и уже на следующий год пишет (но не публикует) целую серию стихотворений «Сентябрь 1903», «Декабрь 1903», «Январь 1904», «На лестнице», «В театре», в которых его гедонизм выражен с непосредственностью прямого отклика на только что пережитое. В стихотворениях «На лестнице» и «В театре» рисунок чувственного переживания ложится у Кавафиса на конкретный фон бытовых реалий Александрии — этот поэтический ход будет близок ему и впоследствии. Получат развитие в более поздней интимной лирике поэта и такие мотивы его первых эротических стихов, как сожаление о неутоленных желаниях (эта тема была слегка намечена поэтом еще в стихотворении «Старик» в 1894, 1897 гг.), ностальгическое воскрешение минут, давно ушедших в прошлое, роль чувственной памяти в творческом процессе.

В неопубликованном стихотворении «Сокрытое» (1908) Кавафис сетует на то, что часто принужден молчать или останавливаться на полуслове, а это, как писал он в одной из своих заметок 1905 г., «сковывало его выражение», «снижало» его творческие возможности. Отмечая, что в английской литературе барьер морали служит сильным сдерживающим средством для воплощения в искусстве чувственной жизни человека, а во французской литературе этот барьер успешно преодолевается, Кавафис сожалеет, что в силу ряда обстоятельств лучше овладел английским, чем французским языком. На протяжении первого десятилетия XX в. Кавафис печатает лишь одно весьма сдержанное эротическое стихотворение «Желания» (1904, 1905), но в 1911 г., начиная со стихотворения «Страхи», он отказывается от добровольной самоцензуры и не воздерживается более ни от смелых решений эротических тем, ни от публикации этих стихотворений.

1911 ГОД принято считать важной вехой творческого пути поэта. Сам Кавафис в последние годы жизни делил свою поэтическую продукцию на стихотворения, написанные до и после 1911 г. Думается, однако, что этот рубеж не был для него радикальным, переломным — он подводил итоги минувшего десятилетия. Мы видели, как оформлялись мировоззренческие установки поэта — этим тезисам он останется верен на протяжении всей своей жизни, хотя и будет воплощать их в дальнейшем не столько в форме философских раздумий и несколько отвлеченных символов с откровенной дидактикой, сколько в драматизированных эпизодах истории, построенных на методе опосредованного внушения. Обретение этого методологического опыта происходит уже в 1900-х годах, о чем свидетельствуют даты написания стихотворений «Ороферн» (1904, 1916), «Демарат» (1904, 1911, 1921), «Мануил Комнин» (1905, 1916), «Филэллин» (1906, 1912), «Недовольство Селевкида» (1910, 1916), опубликованных после 1911 г. История, из арсенала которой Кавафис черпает свои сюжеты уже давно, становится для него все более освоенным средством воссоздания волнующих проблем современности.

История сама по себе притягивала поэта чрезвычайно. Современники Кавафиса донесли до нас много его высказываний о том, что он чувствовал в себе историка: «Сто двадцать пять голосов говорят во мне, что я мог бы писать историю». Но первоначальное зерно замысла давала поэту жизнь. Именно этот момент хотелось бы подчеркнуть в интерпретации слов Кавафиса, записанных Лехонитисом: «Самые яркие события вдохновляют меня не сразу. Нужно, чтобы миновало определенное время. Потом я вспомню о них, и ко мне придет вдохновение»⁴¹. Из этого свидетельства извлекают обычно сведения о затаянном характере творческого процесса Кавафиса. Думается, из него же мы могли бы извлечь признание, что в основе творческого акта лежит все-таки не ученый источник, а событие, пережитое автором, его жизненный опыт. Вдохновение, которое придет позднее и найдет пережитому искомую оболочку исторического сюжета, сделает, казалось бы, неизнаваемыми подлинные факты, но они будут проступать в трактовке исторического эпизода, в той идее, которую автор постарается внушить читателю. О том, сколь сложной была эта эволюция от первоначального толчка до результата, писал сам Кавафис в одной из своих недатированных заметок: «...художественные впечатления порою долго остаются неиспользованными, вызывают другие мысли, подвергаются новым влияниям, и, когда они оформляются в слове, бывает непросто вспомнить их исходный момент...»⁴².

В подтверждение тезиса о примате жизненного опыта в творческом процессе Кавафиса мы могли бы привести несколько выдержек из статьи Г. Сефериса «К. П. Кавафис — Т. Элиот: параллели». Полемизируя с исследователем Кавафиса Т. Маланосом, утверждавшим, что творческое вдохновение Кавафиса по своей природе вторично, так как питается заимствованиями из древних авторов, Сеферис пишет: «Поэта создает его чуткость, восприимчивость <к окружающей действительности. — С. И.>. Интеллект, логическая острота, эрудиция для него чрезвычайно важны, но фундамент закладывает восприимчивость»⁴³. Своеобразие Кавафиса Сеферис видит в «неразделимом синтезе чувства, знания и мысли». Приведя высказывание поэта: «Два моих стихотворения не состоялись, потому что я не нашел Григория Назианзина <т. е. его сочинения. — С. И.>», Сеферис уточняет: «Вопрос не в том, какие книги читает поэт, а в том, может ли он воплотить себя в материале, из которого он строит свои стихотворения... За семьдесят лет своей жизни он не делал ничего другого, кроме как по капле переливал себя в 154 свои стихотворения...»⁴⁴.

Возвращаясь к этому вопросу в статье «Еще немного об александрийце», Сеферис подчеркивает, что видит в Кавафисе «человека, дающего форму чувствам»: «...даже мысль его функционирует посредством чувства», и далее пишет: «В значительной степени искусство Кавафиса заключается именно в этом: углублять чувства, которые он хочет передать, ссылками на историю»⁴⁵. В другом разделе этой же статьи Сеферис приводит письмо своего друга из близкого окружения Кавафиса. Сеферис подчеркивает, что верит ему полностью, так как тот хорошо знал Кавафиса, и еще потому, что сам он не литератор. Эта оговорка не случайна, поскольку собственные литературные вкусы и амбиции некоторых людей из окружения Кавафиса не лучшим образом повлияли на объективность их оценок и свидетельств. «Я никогда не мог понять разделения стихотворений Кавафиса на исторические и т. д. Какое значение имеют формы, когда сам он неустанно повторял в своем

творчестве, что материал его поэзии почерпнут из драмы его жизни и драмы окружающего его мира — в том аспекте, в каком эта драма запечатлелась в его чувствах и мыслях»⁴⁶.

Мы знаем, что политическая злободневность не находила непосредственного отклика в поэзии Кавафиса. Однако в архиве поэта сохранилось одно стихотворение — исключение из правила, которое красноречиво свидетельствует, что события современной политической жизни его волновали и вдохновляли. Это стихотворение «27 июня 1906 г., 2 часа пополудни» (1908). Написанное через полтора года после воссозданных поэтом событий, оно, однако, еще содержит их живой отголосок, несет на себе печать сильного эмоционального потрясения. Стратис Циркас сообщает нам, какие именно события легли в основу стихотворения: в июне 1906 г. группа британских офицеров, проезжавших через египетскую деревню, провоцирует столкновение с ее жителями, вина за происшедшее возлагается на фелахов; скорый на расправу британский трибунал приговаривает четырех египтян к повешению, а ряд других — к каторжным работам; приговор незамедлительно приводится в исполнение. Стихотворение Кавафиса запечатлевает сцену казни одного из приговоренных, самого молодого, сосредоточивая главное внимание на горе его матери. Интересно, что эта тема, столь живо затронувшая поэта, разрабатывается им в фольклорном ключе, с использованием многих стилизованных элементов народного плача. С. Циркас считает, что они призваны были придать конкретному событию «общечеловеческую значимость», иными словами — выполнить ту же роль, которую поэт обычно отводил истории⁴⁷.

Естественно, что это стихотворение, столь разительно отличающееся от всего того, что писал и публиковал Кавафис, так и не увидело свет. Однако его появление не было случайным. О том, что интерес Кавафиса к событиям в Египте был постоянным, острым и небезотносительным к его творчеству, мы можем судить и по другому факту: в библиотеке поэта сохранилась его записка, воспроизводящая древо египетской династии хединов, основанной Мухаммедом Али, а также вырезки из газет, поместивших репортажи с судебного процесса над Ибрагимом Урдани, убившим 20 февраля 1910 г. премьер-министра Египта. Последний факт заслуживает особого внимания. В речи, произнесенной на суде, Урдани объяснил свой поступок как акт возмездия за предательство национальных интересов Египта. Его мужественное поведение привлекло к нему симпатии широких кругов общественности, развернувших кампанию за спасение его жизни. Однако смертный приговор, вынесенный судом, был приведен в исполнение. Кавафис, внимательно следивший за ходом процесса, оставил вместе с вырезками краткую записку, из которой мы узнаем, что «после казни несчастного юноши изъявления симпатии к нему со стороны египтян были многочисленны. Ему посвящались хвалебные стихотворения, студенты высших учебных заведений носили в знак траура черные галстуки, у могилы устраивались сходки, произносились речи, руки друзей возлагали прекрасные цветы»⁴⁸. И вырезки, и записка Кавафиса сохранились в его архиве как реалии, которые должны были так или иначе найти отголосок в его творчестве. И хотя ничего похожего на «27 июня 1906 г., 2 часа пополудни» Кавафис не оставит, в ряде других стихотворений он — на материале эллинистической и римской истории — воссоздаст сложный механизм социальных отношений метрополии и колонии.

Историческая канва этих стихотворений придает им оттенок видимой бесстрастности, но в основе их всегда лежит эмоциональная реакция. «Без воодушевления — я отношу к нему и гнев — человечество не может творить, — писал Кавафис в одной из личных заметок от 24 января 1907 г. — Но на волне воодушевления оно не может работать успешно. Для того чтобы работа пошла успешно, воодушевление должно улечься, но и тогда — в состоянии равновесия — создаются произведения, рождающиеся в период воодушевления. Тот, кто подвержен крайнему воодушевлению, не может работать хорошо; тот, кто не испытывает воодушевления, тоже не может»⁴⁹. Именно так: от жизненного факта, вызывающего яркую эмоциональную реакцию, через испытание временной отстраненностью к воплощению его в обобщенном образе исторической модели — протекает творческий процесс Кавафиса, и оформляется эта схема (осознаваемая, как мы видели, и в теоретическом плане) в 1900-е годы. Примечательно, что использование исторической канвы мыслится Кавафисом как средство проникновения в сущность явлений, как интерпретационный ход. «Описательная поэзия, — пишет он в 1906 г., — исторические события, фотографирование — какое скверное слово! — природы дают чувство уверенности <в том, что со временем отношение автора к изображаемым событиям не изменится. — С. И.>. Но это мелко и недолговечно»⁵⁰. А в 1908 г., отзываясь о творчестве греческого прозаика А. Пападиамантиса, Кавафис с восхищением отмечает в его повествовательном искусстве тройное достоинство — знание, «что нужно сказать, о чем нужно умолчать и на чем нужно остановить внимание», иные словами — мастерство реалистического обобщения и типизации⁵¹.

Об изменении эмоциональной тональности в зрелом творчестве Кавафиса очень интересно и точно сказал Г. Сеферис: «По мере того как идут годы, Кавафис все более решительно отходит от непосредственного изъятия эмоций. Он не только переводит акцент на гибкость характеров, четкость предметов, ясное видение событий, вызывающих его эмоции, но и стирает, нейтрализует всякое сколько-нибудь взволнованное выражение — как в языке, так и в других средствах поэтической образности: в картинах, сравнениях, метафорах. Это будет одним из оснований упрекать Кавафиса в унылом прозаизме». Тем неожиданнее, разительнее эмоциональный эффект, который способны вызвать такие стихи: «У Кавафиса при нейтральном и лишенном эмоций словесном оформлении движение лиц и событий столь плотное, густое, что можно было бы сказать, будто его стихи вызывают эмоции из пустоты»⁵².

Итак, перестройка, о которой мы говорили в начале главы, завершается в конце 1900-х годов оформлением — в теории и на практике — художественного метода Кавафиса, который не претерпит уже радикальных перемен. Естественное творческое движение будет плавным, и рубеж 1911 г. не внесет ни в мировоззрение, ни в манеру письма Кавафиса существенных сдвигов, открытий, не подготовленных в 1900-е годы. Если какой-то сдвиг на рубеже первого и второго десятилетий все-таки происходит, то затрагивает он главным образом сферу самоощущения поэта, восприятие им своего творчества, своего назначения.

В стихотворении «Искусственные цветы» (1903) — первом, которое Кавафис написал после молчаливого антракта 1902 г., наряду с мотивом совершенного мастерства пробивался очень важный для поэта мотив нетлен-

ной силы искусства, побеждающего время. Растущее убеждение в этом послужит для Кавафиса важной духовной опорой в минуты горестей и сомнений, укрепит в нем решимость, несмотря ни на что, всецело посвятить себя искусству. Три стихотворения этого периода показывают нам, сколь страстно исследовал он тему отношения художника к своему творчеству. «Свита Диониса» (1903, 1907) и «Тианский скульптор» (первый вариант — 1893 г., переработка — в 1903 г., публикация — в 1911 г.) выразительно оттеняют друг друга. Герои стихотворений — опытные скульпторы, добившиеся известности у себя на родине (один на Пелопоннесе, другой — в Тианах), перебравшиеся в более крупные центры (Сиракузы и Рим), снискавшие себе славу и там, получающие выгодные заказы (от сиракузского царя, от римского сената). Это два высоких профессионала, мастера искусной детали и гармоничной композиции (Кавафис позволяет читателю оценить уровень их мастерства), работающие с несомненной увлеченностью, однако с разной творческой отдачей, из разных побуждений. Скульптор из Тиан — подлинный художник, он с воодушевлением выполняет заказы, но, кроме них, создает скульптуры, рожденные его собственным вдохновением, тем чувством прекрасного, которое сподвигает его к творчеству. В отличие от него второй скульптор Дамон больше думает о вознаграждении. Им движет не поиск прекрасного, а цели, далекие от искусства: стремление собрать средства, которые позволят ему посвятить себя политической деятельности. «Дамон — хороший мастер, — комментировал „Свиту Диониса” Кавафис, — но единственная цель его жизни — добиться финансовой независимости, чтобы, став человеком обеспеченным, заняться политикой»⁵³. Расчетливость Дамона особенно контрастна на фоне темы его скульптурной композиции, Кавафис не случайно выносит ее в заглавие стихотворения — «Свита Диониса», как бы подчеркивая, что художник не захвачен, не опьянен своим замыслом.

На контрасте построено и стихотворение Кавафиса «Вот Он» (1898, 1909). Его герой — стихотворец, он тоже оказался в чужих краях, но еще не добился известности; сочинение стихов для него не творческая потребность, а мучительный труд, к которому его побуждает честолюбие. В минуту усталости и дурного расположения духа (после того как он завершил свое 83-е стихотворение) его утешает перспектива, которую нарисовала перед Лукианом явившаяся к нему во сне Образованность (см. диалог Лукиана «Сновидение, или Жизнь Лукиана): «Тебя будут чтить и хвалить, ты станешь знаменит среди лучших людей... Ты будешь достоин занимать первые должности в городе и сидеть на почетном месте в театре. А если ты куда-нибудь отправишься путешествовать, то и в других странах ты не будешь неизвестен или незаметен: я окружу тебя такими отличиями, что каждый, кто увидит тебя, толкнет своего соседа и скажет „вот он”, показывая на тебя пальцем»⁵⁴. Именно эти слова из диалога Лукиана Кавафис взял для названия стихотворения. Позднее, комментируя его в разговоре с Я. Сарейянисом, поэт назовет своего героя «лжехудожником»: искусство для него — «не любовь», а «средство» достижения иной цели, сам процесс сочинительства — «не радость», «не наслаждение» от созидания нового, неведомого, а утомительная повинность. Чужой греческий язык, на котором он вынужден писать, ему не мил, а тягостен, потому что требует чрезвычайных усилий. И завершение работы воспринимается им как долгожданное раскрепощение⁵⁵.

Очевидно, что в этот период поэт уделяет особое внимание социальным граням проблемы художественного творчества. Судьба художника исследуется под углом новых вопросов: каково положение художника в обществе, что побуждает его к творчеству, что приносит ему удовлетворение? Небезынтересно, что стихотворение «Тианский скульптор», герой которого импонирует автору, пишется, перерабатывается и публикуется Кавафисом в годы, отмеченные своеобразным подведением итогов — 1893, 1903, 1911. Однако главным стихотворением этой серии, воплощающим в себе кредо поэта, безусловно является «Сатрапия» (1905, 1910). Цели и движущие силы творчества, верность предназначению и долгу художника, социальные условия, в которые он поставлен, — эти основополагающие для Кавафиса вопросы решаются им в стихотворении-миниатюре «Сатрапия» на уровне высшего художественного обобщения.

Как бы доказательством от обратного Кавафис утверждает символ Фермопил в жизни творческой личности. Его герой, не устоявший под натиском житейских тягот, отступивший от своего назначения, отказавшийся от творчества ради иллюзорных благ и почестей, приходит к неминуемому крушению. Сюжетное оформление придает стихотворению остро ощущаемый колорит жизненности, а историческая ссылка переводит частный случай в ранг символического, типического.

Как горек твой удел, когда тебе,
взращенному для дел великих и прекрасных,
судьба злосчастная отказывает вечно
в поддержке и заслуженном успехе,
когда стеною на пути встают
тупая мелочность и равнодушие.
И как ужасен день, когда ты сломлен,
тот день, когда, поддавшись искушенью,
уходишь ты в далекий город Сузы
к всеильному монарху Артаксерксу,
в его дворце ты принят благосклонно,
тебе дарят сатрапии и прочее.
И ты, отчаявшись, покорно принимаешь
дары, что сердцу вовсе не желанны.
Другого жаждет сердце, о другом тоскует:
о похвале общины и софистов,
о дорогом, бесценном слове «Эвге!»*,
о шумной Агоре, Театре и Венках.
Нет, Артаксеркс такого не подарит,
в сатрапии такого не найдешь,
а что за жизнь без этого на свете?

Комментируя Лехонитису это стихотворение, Кавафис подчеркивал, что имеет в виду не Фемистокла и не Демарата и вообще не политического деятеля, а скорее художника или ученого, «который, претерпев ряд неудач и ра-

* Отлично, превосходно (др.-греч.)

зочарований, оставляет свое искусство и направляется в Сузы к Артаксерксу, т. е. меняет образ жизни и уже иным способом добивается роскоши (тоже своего рода успех), однако не в силах ею удовлетвориться. Достоинствования настойчивое повторение: „тот день, когда, поддавшись искушению”, — на котором основывается все стихотворение; оно содержит в себе намек на то, что герой отступил слишком легко, преувеличил события и поторопился направиться в Сузы»⁵⁶. На эту же строку «Сатрапии» Кавафис сошлется в разговоре с Лехонитисом о пессимистическом характере своей поэзии, подчеркивая, что именно она снимает кажущуюся безысходность, создает просвет.

Существует еще один текст, имеющий непосредственное отношение к «Сатрапии». Это одна из личных заметок поэта, датированная июнем 1905 г. и вводящая нас в психологическую атмосферу, в которой — месяцем позже — было написано стихотворение:

«Меня посетил молодой поэт. Он был очень беден, жил литературным трудом, и мне казалось, что он загрустил, глядя на хорошую обстановку моего дома, на моего слугу, подавшего ему хорошо сервированный чай, на мою одежду, шитую хорошим портным. Он сказал: „Как ужасно, когда придется бороться за свое существование, бегать в поисках подписчиков твоего журнала, покупателей твоей книги”.

Я не хотел оставить его в заблуждении и сказал ему несколько слов, примерно следующее. Положение его неприятно и тяжело — но как дорого стоили мне мои маленькие роскошества! Чтобы обрести их, мне пришлось покинуть свою естественную стезю и стать государственным чиновником (какая нелепость), пришлось тратить и терять столько драгоценных часов дня (к которым следует присовокупить следующие за ними часы усталости и вялости). Какой урон, какой урон, какое предательство! А он, бедный, не тратит ни часа, он всегда на посту, верный долгу сын Искусства.

Сколько раз во время работы мне в голову приходит идея, редкий образ, почти готовые стихи, а я вынужден пренебречь ими, потому что служба не терпит отлагательства. Потом, вернувшись домой и придя в себя, я пытаюсь вернуть их, но уже поздно. И поделом. Похоже, будто искусство говорит мне: „Я не раба, чтобы ты гнал меня, когда я прихожу, и приходит, когда ты этого хочешь. Я величайшая властительница мира. И если ты отказался от меня — предатель и низкий человек — ради жалкого своего хорошего дома, ради жалкой своей хорошей одежды, ради жалкого своего хорошего общественного положения, так довольствуйся (но где тебе этим довольствоваться) теми редкими минутами, когда я прихожу и ты оказываешься готовым меня принять, ждешь меня у двери, как следовало бы каждый день”⁵⁷.

У Кавафиса, несомненно, было ощущение, что ради «маленьких роскошеств» он в какой-то мере пожертвовал своим предназначением, не отдался ему безраздельно. Этим невеселым мыслям сопутствует горькая констатация, что публика не понимает его стихов, не оценивает по достоинству их художественного новаторства. Мы помним, что этот мотив прозвучал во второй части его «Поэтики» (1903), в 1907 г. он прозвучит вновь в одной из личных заметок поэта: «Иногда в ходе размышлений я схватываю трудные понятия, взаимосвязи, следствия вещей и, сознавая, что другие не в состоянии думать и чувствовать, как я, — испытываю горечь. Потому что не могу

не подумать: Как это несправедливо, чтобы я при своем таланте не имел ни широкой известности, ни вознаграждения...»⁵⁸.

И та и другая заметки Кавафиса передают боль и разочарование поэта, душевное смятение, которое он еще нередко испытывает. Однако именно в эти годы в нем созревает и крепнет новое стоическое и подвижническое восприятие своего назначения («Сатрапия»), своего места в жизни, будущего своей поэзии. В стихотворении «Скрытое» (1908) он выразит надежду на признание ее будущими поколениями, что же касается настоящего, то при всех минусах нынешнего положения поэт находит горькое утешение в сознании своей творческой независимости. Об этом убедительно свидетельствует его ответ на анкету, которую проводил в 1907 г. журнал «Панафинэа». Соглашаясь с констатацией журнала о «малой поддержке, которую находят книга и журнал», о том, что большее внимание общества к литературе содействовало бы «материальной пользе для пишущих и духовной пользе для народа», Кавафис признает, что существующее состояние дел «безусловно печально и вредно. Отсутствие должной материальной поддержки часто мешает развитию многих талантов — если не первой величины (потому что крупный талант и при поддержке, и без нее все равно свершит предназначенное), то все же талантов достойных... Однако наряду с многочисленными печальными и вредными явлениями, которые столь ощутимы ежедневно при нынешнем положении, я хотел бы отметить — во имя утешения в нашей печали — и один положительный момент. Он заключается в творческой независимости, которая при этом обеспечивается. Когда пишущий знает, что так или иначе из его издания будет продано всего несколько томов (и его книга будет читаться, главным образом, передаваемая из рук в руки), то с него тотчас спадают многие оковы, и он обретает в своем творчестве большую свободу. Писатель же, который уверен или предполагает, что продаст полностью все свое издание, а потом, возможно, и переиздания, попадает в зависимость от фактора будущей продажи. Как бы он ни был искренен и принципиален, выдадутся минуты, когда — почти не желая того, почти не сознавая — он будет сообразовываться со вкусами и предпочтениями публики и пойдет на маленькие жертвы — что-то скажет иначе, что-то упустит. А нет ничего более губительного для Искусства (не могу даже подумать об этом без ужаса), чем что-то сказать иначе и что-то упустить»⁵⁹.

Из этой заметки целесообразно выделить мысли Кавафиса о том, что крупный талант все равно пробьет себе дорогу; именно так видит он свое будущее. Обращают на себя внимание и слова поэта об «утешении в нашей печали». Печаль, конечно, не исчезает, но значительно оттесняется утешением. Опубликовав в 1910 г. «Сатрапию» и в последующих публикациях неизменно сочетая ее со стихотворением «Город» (на роль главных своих символов дальнейшего пути поэт выбирает два сравнительно старых стихотворения), Кавафис словно принимает решение, что в существующей действительности — исторической, социальной, духовной — он должен остаться независимым и непреклонным и «свершить предназначенное». Как именно — он уже отчетливо знал.

Заметка Кавафиса для «Панафинэа» (под заголовком «Независимость») так и не была опубликована. По-видимому, Кавафис не решился отправить ее в журнал. Г. Саввидис предполагает, что Кавафис опасался, как бы его ответ не обидел Ксенопулоса, который гордился своей популярностью у чита-

телей и явно считался с их запросами⁶⁰. Сам Кавафис не предпринял ни одного коммерческого издания своих стихотворений. Он предпочитал печатать их за свой счет и дарить людям из своего близкого окружения, полагая, что так его творчество обретет подлинно заинтересованных читателей. Характер изданий Кавафиса, весьма своеобразный, меняющийся в разные периоды его жизни, составил тему фундаментального исследования Г. Саввидиса «Издания Кавафиса».

Как справедливо считает Г. Саввидис, выбор Кавафисом «частного», некоммерческого способа издания своих произведений несомненно в значительной степени предопределялся факторами сугубо практическими: сложностью издательской ситуации, ограниченными возможностями распространения книг, малым читательским спросом — это красноречиво доказывает его заметка «Независимость»⁶¹. Уместно вспомнить, что в дневнике, который вел Кавафис во время своей поездки в Афины в 1901 г., есть запись его разговора на эту тему с Цокопулосом, и в частности высказывание Цокопулоса о том, с какими трудностями приходится сталкиваться писателям при продаже своих книг. Как заметил Цокопулос, издание считается весьма успешным, если, не принося прибыли, по крайней мере покрывает расходы⁶².

Наряду с этой причиной, вытекающей из трезвой оценки Кавафисом объективного положения в издательской практике, существовали, по-видимому, и другие — субъективного свойства. Саввидис полагает, что, будучи эстетом*, Кавафис считал распространение своих произведений делом сугубо личным и был очень осторожен, сдержан, осмотрителен в выборе тех, кому доверял свои детища. Не случайно в сохранившихся списках адресатов, получивших его томики 1904 и 1910 гг., сравнительно мало имен известных литераторов, это главным образом люди «семейного» круга⁶³. Отправляя два тома 1904 г. редактору журнала «Панафинэа» К. Михаидидису, Кавафис уточняет: «Я не посылаю эту книгу ни в одну газету или журнал. Из двух экземпляров, что я отправляю вам, один предназначен для того, чтобы вы взяли оттуда для публикации в журнале стихотворение „Ожидая варваров“ (если оно вам понравится), другой же предназначается лично для вас, а не для оповещения о выходе книги в „Панафинэа“»⁶⁴.

Саввидис указывает, что в 90-е годы Кавафис раздавал друзьям рукописные тексты своих стихотворений — переписанные собственноручно и каллиграфически. В рукописи он посылает свои стихотворения Ксенопулосу. «Переписанные очень тщательно, каллиграфическим и своеобразным почерком, красными и черными чернилами на прекрасной английской бумаге», — отметит в своей статье Ксенопулос⁶⁵. Рукописные тексты, целые тетради он будет дарить своим близким вплоть до 1924 г. Очевидно, что «ручная» работа импонирует ему несравненно больше, чем «машинная». И даже тогда, когда он станет прибегать к «машинной» работе, распорядиться ею он будет как «ручной» — на прежней сугубо приватной основе⁶⁶.

* Как пишет Г. Саввидис, именно Кавафис употребил это слово, издревле существовавшее в греческом языке в его платоновском значении, в современной смысловой интерпретации. См. стихотворения «В старой книге» (1922), «По рецептам древних греко-сирийских магов» (1931).

Как мы видели, в 90-е годы Кавафис осуществил четыре типографских выпуска отдельных стихотворений — «Строители», «Стены», «Молитва», а также «Сестры Фазтона» и «Смерть императора Тацита», вышедшие под общим заголовком «Древние дни». В 1904 г. он предпринял последнее издание подобного типа («Ожидая варваров»), а в конце этого же года сдал в типографию свою первую книгу, в которую включил 14 стихотворений, выдержавших его строгий отбор, и стал готовить новое, расширенное издание. Оно увидит свет в 1910 г., кроме 14 стихотворений первой книги сюда войдут еще семь — «Троянцы», «Все то же», «Погребение Сарпедона», «Свита Диониса», «Царь Деметрий», «Шаги», «Вот Он». Это было своего рода подведением черты, но, как пишет Саввидис, «в 1911–1912 гг. Кавафис, по-видимому, совершил новый более строгий и всеобъемлющий пересмотр если не поэтики, то всей своей поэтической продукции. Последнее становится очевидным при сравнении, даже самым беглом, двух рукописных каталогов: первый, написанный вчерне и заполнявшийся часто, содержит 221 запись с июля 1891 г. по апрель 1912 г.; второй каталог, переписанный начисто, был составлен, вероятно, на одном дыхании до записи августа 1912 г. (потом поэт продолжал заполнять его до 1925 г.) и за период, соответствующий первому каталогу, содержит лишь 119 записей»⁶⁷. В 1926 г., уже на значительном временном расстоянии от того рубежа, приложив к сборнику своих стихотворений 1907–1915 гг. хронологический каталог, Кавафис введет пометку — «до 1911 г.».

Пересмотр 1911–1912 гг. был завершающим и законополагающим актом процесса, длившегося на протяжении всего первого десятилетия XX в. Он знаменовал окончательное вступление Кавафиса в стадию творческой зрелости, обретение уверенности в себе, осознание своих возможностей и своих задач. Он был сопряжен со значительной психологической перестройкой поэта и потому впоследствии воспринимался им как особенно важный. В конце этого периода к Кавафису приходит и первое, еще ограниченное весьма узким кругом признание в греческой среде Александрии. С 1904 г. группа молодых представителей местной интеллигенции стала издавать журнал «Нэа зои», в котором охотно сотрудничали такие известные греческие писатели, как Г. Ксенопулос, А. Пападиамантис, И. Грипарис, А. Каркавицас, П. Нирванас и др. О том, что рядом с ними в Александрии живет поэт К. Кавафис, издатели журнала даже не подозревали. Лишь в 1907 г. один из них — врач П. Петридис — случайно узнал об этом, пришел познакомиться с Кавафисом, и с 1908 г. на страницах журнала «Нэа зои» стали появляться публикации его стихотворений, а затем и благожелательные отзывы о его поэзии. В 1909 г. П. Петридис выступил с лекцией о творчестве поэта. Это первое проявление публичного признания Кавафиса в его родном городе вызвало, однако, небольшое недоумение и даже неудовольствие: до широкого признания было еще далеко. Тем не менее отклик этих робких успехов можно шутить в стихотворении Кавафиса «Герод Аттик» (1900, 1912) и главным образом в миниатюре «Крайне редко» (1911, 1913). В 1909 г. Кавафис принимается писать свою «Генеалогию», полагая, вероятно, что впоследствии она должна будет вызывать интерес поклонников его поэзии.

Возможно, эти факторы сыграют немаловажную роль в примирении поэта с атмосферой Александрии. Личная запись поэта 28 апреля 1907 г. говорит о том, что тогда примирение уже намечалось, но не было еще полным

и безоблачным: «Я уже привык к Александрии, и не исключено, что будь я даже богатым, я остался бы умереть здесь. И все же как она меня огорчает! Как трудно, как тяжело жить в маленьком городе — как мало тут свободы! Я остался бы умереть здесь... потому что это моя родина, потому что с ней связаны воспоминания моей жизни. Но как необходим такому человеку, как я — столь необычному — большой город...»⁶⁸.

О том, что примирение наступает, свидетельствуют некоторые перемены в образе жизни поэта. Как пишет М. Перидис, в начале века поэт возвращался в космополитической среде Александрии, бывал на светских приемах, тщательно следил за своей внешностью, играл в теннис, любил пешие прогулки, с братом Павлосом держал изящный фаэтон. В 1907 г. Кавафис меняет квартиру и перебирается на улицу Лепсиус, где будет жить до самой смерти. С 1912 г. его расходы на одежду уменьшаются вдвое, поэт устраняется от светской жизни Александрии, сокращает круг своего общения до самых близких друзей и единомышленников. В 1911 г. он пишет еще одну главу своей «Генеалогии» и окончательно оставляет эту работу. В этом «новом» Кавафисе Саввидис видит «аскетичного поэта, познавшего свою подлинную сущность... и всецело посвятившего себя совершенствованию своего искусства и делу его признания»⁶⁹.

Новой ласточкой признания поэзии Кавафиса будет публикация в 1910 г. в Афинах на страницах «Нумаса» статьи «К. П. Кавафис» молодой писательницы Галатеи Казандзаки (1881–1962), выступившей под псевдонимом Петрула Псилорити. Будучи натурой динамичной и жизнелюбивой, Казандзаки сожалеет, что не находит в творчестве Кавафиса выхода к светлым, радостным сторонам человеческого бытия, но в то же время проявляет тонкое понимание искренности и глубины кавафисовского скептицизма, ощущает мучительную душевную боль поэта, которая выкристаллизовывается в его стихах подобно «сталактитам» в образах сдержанных, как бы «утомленных», избавленных от привычной поэтической чрезмерности и мелодраматизма, исполненных значительного философского смысла⁷⁰.

Через год известный поэт символистского склада Захариас Папантониу (1877–1910) в интервью газете «Афины» скажет, что «Кавафис был единственным, кто противостоял лирическим чрезмерностям»⁷¹, наводнившим греческую поэзию. Эти редкие весточки из Афин как бы предвещали радикальный поворот в восприятии поэзии Кавафиса, который произойдет там в 20-е годы.

Десятые же годы XX в. пройдут для Кавафиса под знаком завоевания Александрии — и как читательской аудитории, и как творческой темы. Кавафис будет интенсивно осваивать Александрию, но и Александрия (т. е. сограждане Кавафиса) сделает ряд важных шагов в освоении его поэзии.

ОВЛАДЕНИЕ АЛЕКСАНДРИЕЙ

АЛЕКСАНДРИЯ была в то время городом с населением в 400 тыс. человек (тогда как Афины насчитывали лишь 170 тыс.) — городом многонациональным и многоязычным, крупнейшим портом, в котором была сосредоточена внешняя торговля Египта. Замечательные археологические открытия конца XIX — начала XX в. привлекали сюда многочисленных туристов. Здесь был богатый музей греко-римских древностей, существовало местное археологическое общество, меценаты-греки жертвовали немалые средства на продолжение раскопок, результаты которых умножали славу эллинистической Александрии. В городе функционировали хорошая муниципальная библиотека и библиотека патриархии.

Греческая, итальянская, английская, французская, немецкая, швейцарская, австрийская колонии Александрии имели свои книжные магазины, которые располагали последними европейскими новинками. Заказать здесь книгу из Западной Европы было быстрее и проще, чем в Афинах¹.

Греческая колония, как мы знаем, содержала школы, церковь, больницу, выпускала несколько газет и журналов. Культурно-просветительные общества и кружки («Нэа зои», «Птолемей», «Эсхил — Арион» и др.) устраивали лекции, открытые дискуссии, театральные представления, экскурсии и т. д. По роду своей деятельности, главным образом коммерческой, александрийские греки часто бывали в Европе, многие из них — особенно в 10–20-е годы XX в. — получали там образование. Все это способствовало постепенному повышению общего культурного уровня колонии и проявилось в заметном оживлении ее духовной жизни. Во всяком случае литературные журналы Александрии — в 1911 г. кроме «Нэа зои», появился еще журнал «Граммата» — сыграли значительную и весьма прогрессивную роль в общегреческом культурном процессе (в частности, в движении димотикизма) и имели общенациональный резонанс². Журнал «Граммата» стал трибуной передовой социологической мысли, с 1914 по 1919 г. здесь печатались работы Г. Склироса (псевдоним Георгиоса Константинидиса, 1877–1919), автора первого в Греции марксистского исследования «Наш социальный вопрос» (1907)³. Издательство, которое открыл в 1914 г. при журнале «Граммата» С. Паргас (псевдоним Никоса Зелитаса, 1888–1938), выпускало книги многих видных греческих писателей — К. Паламаса, Г. Ксенопулоса, К. Варналиса и др. Уже в 1913 г. Г. Ксенопулос заметил: «Вся духовная жизнь, вся литературная жизнь... как видно, сейчас в Александрии», а в 1922 г. поэт К. Уранис (1890–1953) выразил убеждение в том, что на десятилетие 1909–1919 гг. «очаг греческой словесности был перенесен из Афин в Александрию»⁴.

Вспоминая о предвоенной Александрии в заметке «Довоенные прогулки: 1914» в 1927 г. на страницах журнала «Александрини техни», критик Г. Ври-

симитзакис представляет ее как «город коммерсантов, со смешанным населением, где можно услышать все наречия мира, город одновременно и флегматичный и лихорадочный, отделенный от Европы и все же принадлежащий ей больше, чем Африке». В этой «космополитической Александрии, отличавшейся некогда своей утонченной культурой и мудростью, в Александрии около 1914 г.», где он и его юные сверстники жили тогда на подъеме «чаяний, идеалов, нетерпения», Врисимитзакис различает в пестрой городской толпе «странного человека», которого, как он пишет, «уже никогда не переставал любить, уважать и почитать, чем глубже его узнавал, — человека тонкого и благородного. Этот человек был древним эллином; неведомо как, он смог сохранить в этом городе древнюю душу. Глаза его, видевшие на много веков назад, не переставали в то же время улавливать настоящее, окружающую его действительность, в которой он вращался столь легко и изящно... принимаемый всюду с энтузиазмом молодыми людьми, которые, как и я, жили сладким ожиданием перемен, — увы! — не осуществившихся. Не отрывая глаз, мы следили за его речью, познавая от него эпоху, с которой условия нашей жизни позволяли нам свободно общаться. „Филэллин“, „Итака“, „Ионическое“, „Тианский скульптор“, „Сатрапия“ — потому что мы имеем в виду, конечно, Кавафиса — стихотворения, при создании которых мы присутствовали, явились для нас окнами, через которые пролился солнечный свет — свет радости, он вошел в нас, согрел наше зрение своими золотыми лучами и омыл наши души. О, прекрасные предвоенные годы! Те в Александрии, кто не узнал тогда Кавафиса, который, как каждая подлинная личность той эпохи, жил жизнью удвоенной интенсивности, — не узнал подлинного Кавафиса»⁵.

Мечтательная ностальгия, которой проникнуты эти строки, в целом достоверно передает атмосферу довоенной Александрии*, однако окрашивает события в исключительно розовые тона, что, безусловно, не вполне соответствует истине. Энтузиазм в отношении к Кавафису не был всеобщим, нападки на его поэзию не только не прекратились, но продолжались с возрастающей энергией, хотя сторонников и горячих поклонников безусловно становилось все больше.

В 1912 г. в Александрии (на титуле указан Каир, но исследователи убеждены, что местом издания была Александрия) увидела свет первая монография о Кавафисе — «Поэтическое творчество К. П. Кавафиса» Ровертоса Камбоса. Большинство исследователей не сомневается, что под этим псевдонимом выступил поэт Петрос Магнис. «В архиве известных „кавафоедов“ карточка их родоначальника Ровертоса Камбоса долго оставалась без фотографии, — писал в 1963 г. С. Циркас. — Но вот уже лет двадцать как мы знаем, что под этим псевдонимом скрывался поэт Петрос Магнис, т. е. К. Г. Константиридис. Сам он так и не признал себя автором этого пасквиля, пробудившего ниспровергательное рвение у многих других. В годы зрелости, отчаявшись поймать славу в собственные сети, он стал подражать Кавафису.

* Гораздо более сдержанный в выражениях прозаик Г. Пиеридис тоже назовет эти годы «блестящей эпохой» разнообразных и порою «эстетически утонченных» культурных начинаний, во многом приближавшихся к художественному изыску, которым жила в канун первой мировой войны Западная Европа.⁶

Акт справедливости»⁷. Поэзию Кавафиса критик не признавал поэзией, коль скоро не находил в ней «ни чувства, ни описаний, ни изящества, ни гармонии, — ровным счетом ничего». Отвергая позиции старой романтической афинской школы («А. Парасхоса и других»), ее «ложную риторику», он, однако, был всецело во власти неоромантических тенденций, преобладавших в новой афинской школе, которую возглавлял Паламас, и ждал от поэзии «чего-то более высокого, чего-то более идеального». Философское содержание, которое, как он писал, находили в творчестве Кавафиса его поклонники, представлялось ему несовместимым с подлинной поэзией: «Я утверждаю, что одно дело поэт, а другое философ. Две противоположности, ни в коей мере не совместимые!» Исходя из этих критериев, Р. Камбос находил в стихотворениях Кавафиса «утомительную иссушенность идей», «манию философии и символики», «демонстративную эрудицию», «бедность языка», недопустимую прозаичность («прозаичные слова, почерпнутые из газет и будничных разговоров, не приемлемые для поэзии»)». Вся работа Р. Камбоса пронизана раздражением против растущей популярности Кавафиса, против «клики» его поклонников, против Ксенопулоса, имя которого он, однако, не называет. И эта тональность, и аргументация неприятия — с позиций романтической поэзии — станут общим местом антикавафисовской критики.

В защиту Кавафиса выступили и «Нэа зои» и «Граммата». Заключая свою статью в «Нэа зои», К. Н. Паппас писал: «Есть в нем <Кавафисе. — С. И.> особая сила, с которой он изображает жизнь, чувства, идеи, окрашенные чем-то глубоко личным, своеобразным, все это должно стать основой целой школы в новой греческой поэзии»⁹. Ощущение значительности, новаторства, перспективности пути, открываемого Кавафисом, еще не подкреплялось у друзей его поэзии аналитической осознанностью.

К Кавафису тянулась молодежь. Ее привлекали в нем и незаурядная эрудиция, и остро критический склад ума, и противостояние как литературной традиции, так и некоторым принятым догмам морали. Они находили в нем нечто родственное своему мятежному поиску, настроение которого красочно передает эссе Г. Врисимитзакиса «Бунтарь», выпущенное в 1918 г. издательством «Граммата».

«Да, я бунтарь, — писал Врисимитзакис. — Я родился не для того, чтобы пожимать грязные руки, преклоняться перед пустыми идеалами, пресмыкаться, демонстрируя золотую или серебряную чешую. Для меня счастье — видеть смешное, комичное, фальшивое и не молчать, не проглатывать своего отвращения, а смеяться, смеяться в лицо смешному. Для меня счастье — открыто выражать свои мысли и рассеивать их по ветру, точно пыльцу, с надеждой на жатву в будущем...

Я родился бунтарем. То, что вас удивляет, для меня естественно. Но то, что я увидел в жизни, оправдало мою позицию бунтаря. Я видел посредственность и вульгарность, увенчанные лаврами, царствующие и самодовольные. Я видел искренность мысли и глубокие чувства, преданные забвению и небрежению. Я видел, как всюду возносят ложь, попирают истину, предают насмешкам и клевете ее защитников. Я видел тиранию и лицемерие, заключающих тайный сговор. Я видел пустую растрату богатств земли и видел не использованные богатства жизни. Я видел, как ценится разбавленное вино и презирается чистая вода. Я видел столько скверны, столько кошунства,

извращения, грязи, что, даже если бы я не родился бунтарем, жизнь сделала бы меня им»¹⁰.

Личность яркая и мятушаяся, Врисимитзакис в 1911–1912 гг. учился в Париже филологии и социологии, но в то же время увлекался точными науками, особенно биологией. Примерно год — с лета 1912 по весну 1913 г. — он провел в Италии, в апуанских Альпах, в богемно-анархистском кружке творческой интеллигенции, который возглавлял художник Лоренцо Виани. Оттуда он вынес идею поклонения «подлинной» жизни, которую вскоре стал горячо пропагандировать в Александрии, создав там свой кружок «апуанцев», нередко эпатировавших смелыми фарсами добропорядочных александрийских буржуа. Свои первые публикации он подписывал «И — Врисимитзакис», что придавало его фамилии значение — «хулителю». Однако устремления Врисимитзакиса были не столько ниспровергательными, сколько созидательными. Об этом свидетельствует, в частности, его письмо от декабря 1916 г. издателю «Граммата» С. Паргасу. Полагая, что греческая культура переживает критический момент, он писал о двух возможных исходах: «Или она сохранит свой нынешний дух — поверхностный, вялый, заржавевший от предрассудков, подражательный, рутинный, пассивный, узкий, националистический. Или изменится и станет более глубокой, более живой, свободной, прогрессивной, смелой, широкой, гуманной»¹¹.

С этих позиций — поддержки нового, «более глубокого» и «более свободного» явления в современной литературе — пишет он свою первую работу о Кавафисе «Творчество К. П. Кавафиса», выпущенную в 1917 г. издательством «Граммата». Как справедливо отмечает Г. Саввидис, «эта работа закладывала фундамент систематического исследования» Кавафиса¹²; в ней и в ряде более поздних статей Врисимитзакиса 20-х годов были намечены тезисы, которые потом будут развивать Т. Аграс, К. Димарас, Т. Маланос, Я. Саренис, Г. Сеферис, С. Циркас и др. Издание статей Г. Врисимитзакиса о Кавафисе, осуществленное в 1975 г. Г. Саввидисом, написавшим также вступление и комментарии, стало актом признания заслуг одного из первопроходцев в изучении творчества Кавафиса.

В своем критическом анализе поэзии Кавафиса Врисимитзакис не исходит, как это делалось обычно, из эстетических норм господствовавшей в Греции литературной традиции — значительный отрыв от нее Кавафиса он считает объективной данностью: «Как далеко это от риторики вербализма, так называемой „поэтической фантазии“. Смелость Кавафиса именно в том, что он строит свою поэзию... на мысли, это поэзия интеллектуальная, красота которой заключается в сфере идей и в слове. Одна из особенностей поэзии Кавафиса — средства выражения, простые, обыденные, будничные слова... Смелость поэта поистине велика, ибо его идея идет наперекор традиции»¹³.

Свободное, естественное владение материалом современной мировой литературы, панорамное видение европейского литературного горизонта позволяют Врисимитзакису уловить ключевые моменты художественного новаторства Кавафиса, в которых отражались общие тенденции эпохи. Он первым скажет о приближении поэзии Кавафиса «к будничному течению жизни» (позднее он соотнесет это направление художественного поиска Кавафиса с такими явлениями мировой поэзии, как Верхарн и Уитмен), о ее глубоком проникновении в человеческую натуру — причем не в моменты

взлетов, а опять-таки в «будничных проявлениях», — о диалектическом ощущении взаимосвязанности, взаимной обусловленности как фактов действительности, так и факторов человеческой психологии, «настолько, что одно вытекает из другого, приобретает окраску — в зависимости от всех сопряженных с ним элементов». Именно в этом плане Врисимитзакис первым отзовется о Кавафисе как о реалисте: «Кавафис — смелый реалист и глубокий знаток человеческой души, отчетливо сознающий ту роль, которую играют в сфере мысли и в поэзии, тяготеющей к ней, самые обыденные жизненные явления»¹⁴.

Движение мысли Врисимитзакис считает главным содержанием и отличительной чертой поэзии Кавафиса, отнюдь не умаляющей художественного достоинства его творчества. Развивая этот тезис, он выскажет очень плодотворное замечание о «драматическом характере» поэзии Кавафиса: «Мысль действительно является для Кавафиса величайшей потребностью его жизни. Ею он живет, ею вдохновляется в своем искусстве, в ней находит прибежище. Но поскольку Кавафис столь же поэт, сколько и философ, он драматизирует свою мысль». В этой связи Врисимитзакис делает ценное наблюдение, касающееся исторических стихотворений поэта: «Пусть нас не обманут его исторические стихотворения. Кавафис прибегает к ним, чтобы представить нам самого себя или заключить в них ту или иную философскую мысль или же — довольно часто — тонкую иронию, с которой он обычно раскрывает человеческие слабости или вероломство („Филэллин“, „Александрийские цари“, „Недовольство Селевкида“), и неоднократно обращает внимание на прямые аналогии исторических сюжетов Кавафиса с современной эпохой.

Наряду с художественной ценностью каждого отдельного стихотворения Врисимитзакис говорит об «общей» ценности¹⁵, о той стержневой сущности, которая пропитывает все творчество поэта, сообщает ему единый жизненный пульс, единый дух — свой угол зрения, свое индивидуальное видение мира. И в этом положении, и в ряде замечаний о циклах Кавафиса критик как бы предвосхищает очень важный тезис, который разовьет позднее Т. Аграс, указав на взаимосвязи и переклички — «многообразные и многозначные, которые теперь весьма отчетливо выявляются во многих его стихотворениях; поэт как бы присовокупляет их одно к другому, формируя органичные единства»¹⁶. Позднее об этом же по-своему скажет Г. Сеферис: «Я лично убежден, что начиная с определенного момента — который я определяю примерно 1910 годом — поэзию Кавафиса нужно читать и исследовать не как поток отдельных стихотворений, а как единую поэму в развитии — завершаемую смертью. Думаю, что Кавафис „самый трудный“ поэт в современной греческой литературе, и мы лучше постигнем его, если постоянно будем иметь в поле зрения все его творчество в целом. Эта целостность — большое его достоинство»¹⁷.

ПОПЫТКУ ВОССОЗДАНИЯ общей сюжетной линии той «единой поэмы», которую являет нам зрелое творчество поэта, мы попробуем осуществить несколько позднее. Сейчас же, на непосредственном материале 10-х годов, можно констатировать возникновение в творчестве Кавафиса тематических циклов. Стихотворения, составляющие их, объединяются временем и местом действия, их персонажи функционируют в одной орбите, сопостав-

ляются друг с другом по методу сходства и противоположности, внося свой важный штрих в общее полотно эпохи. В своей совокупности эти стихотворения дают нам некий аналог с романом-эпопеей, части и главы которого призваны осветить то или иное важное общественное явление в развитии, в определенной временнй протяженности, через конкретные человеческие судьбы, причем часто — через судьбы нескольких поколений. Такого рода роман-эпопею в стихотворениях Кавафис создает на материале эллинистической эпохи, центральная его часть посвящена Александрии.

«Есть люди, считающие вполне естественным, что Кавафис говорит об Александрии, коль скоро он там родился и прожил всю свою жизнь, — писал Сеферис. — Возможно, над этим стоило бы задуматься серьезнее. В 1909 г. Кавафису исполняется сорок пять лет, но Александрии он как будто еще не видит»¹⁸.

Действительно, до 1910 г. Кавафис черпал свои исторические сюжеты из самых разных эпох, подбирая тот, который выражал характер его переживания. Историческая ссылка была призвана, — как опять же отмечал Сеферис, — придать этому переживанию бóльшую глубину. С 1910 г., начиная со стихотворения «Покидает бог Антония», поэт открывает для себя богатство александрийского материала, ощущает особую неповторимую естественность его диахронических аналогий и вскоре подспудно вовлекается в цикл замыслов, взаимосвязанных нитями эпического свойства, несущих на себе печать романного мышления, активно аккумулирующих опыт психологической прозы.

Подчеркнем вслед за Сеферисом, что внешние условия всячески подталкивали Кавафиса к материалу Александрии. Новейшие археологические открытия, обильная серия исторических трудов об эллинистическом мире (среди них «История Лагидов» и «История Селевкидов» А. Буше-Леклерка, на которые Кавафис ссылался в своих комментариях для Лехонитиса), а главным образом живой интерес греческой колонии к истории города и эллинизма в целом* — все это составляло крайне благоприятный фон для разработки александрийских сюжетов. И все же Кавафис обратится к ним только тогда, когда начнет угадывать в них возможности развернутой модели мира, когда ощутит потребность в создании такой модели.

Крупным сюжетным центром александрийского цикла Кавафиса стал короткий период конца 30-х годов до н. э., ознаменовавшийся окончательным завоеванием эллинистического Египта римлянами. Если стихотворение «Покидает бог Антония», открывавшее эту серию, использовало исторический материал (рассказ Плутарха о последних часах Антония перед вступлением в Александрию войск Октавиана) исключительно в философском ключе, очерчивая позицию человека в критический момент на грани жизни и смерти, то следующие стихотворения об Александрии этого же периода содержат явные черты социально-исторического анализа. Это в полной мере относится к стихотворению «Александрийские цари» (1912), запечатлевающему эллинистическую Александрию незадол-

* Опираясь на свидетельства современников Кавафиса, З. Лорентзатос пишет, что в греческих кафе нередко можно было слышать горячие споры о том, где находился дворец Птолемея, где был порт, где похоронен Александр Македонский, и т. д.

го до ее крушения, в момент как будто бы триумфальный — венчания детей Клеопатры на царство.

АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ ЦАРИ

Сошлись александрийцы посмотреть
на отпрысков прекрасной Клеопатры,
на старшего Цезариона и на младших,
на Александра и на Птолемея,
что выступят в Гимнасии впервые,
где их царями ныне назовут
перед блестящим воинским парадом.

Армян, мидийцев и парфян владыкой
всесильным Александра нарекли.
Сирийским, киликийским, финикийским
владыкою был назван Птолемей.
Однако первым был Цезарион —
в одеждах нежно-розового шелка,
украшенный гирляндой гиацинтов,
с двойным узором аметистов и сапфиров
на поясе и с жемчугом на лентах,
увивших ноги стройные его.
Он вознесен был выше младших братьев,
провозглашен Царем среди Царей.

Разумные александрийцы знали,
что это было только представленье.

Но день был теплым и дышал поэзией,
лазурью ясной небеса сияли,
Гимнасий Александрии по праву
венцом искусства вдохновенного считался,
Цезарион был так красив и так изящен
(сын Клеопатры, Лага славного потомок).
И торопились, и к Гимнасию сбегались,
и криками восторга одобряли
на греческом, египетском, еврейском
блестящий тот парад александрийцы,
а знали ведь, что ничего не стоят,
что звук пустой — цари и царства эти.

Кроме обычной (как мы потом увидим) для Кавафиса трагической иронии, заключенной в противостоянии воссозданной торжественной картины грядущему катастрофическому финалу (о котором в стихотворении не упоминается, но читатель знает о нем из истории), в самом стихотворении существует открытое ироническое противопоставление видимого, демонстрируемого и действительного, подлинного. На этом контрасте, тоже очень характерном для Кавафиса, и строится все стихотворение.

Историческим источником для поэта вновь послужил Плутарх, «Жизнеописание Антония», запечатлевшее подлинный исторический факт — номинальное распределение между Клеопатрой и ее детьми земель, составлявших некогда державу Александра Македонского. Это произошло в 34 г. до н. э., за три года до роковой битвы при Акции, где будет вынесен смертный приговор и Антонию, и эллинистической династии Лагидов. Однако на сей раз поэта более всего волнует не их судьба, не александрийские правители сами по себе, а характер предпринятой ими политической акции, в котором столь ярко отражается характер эпохи. Эпохи распада исторической формации, девальвации ее общественных институтов и сопряженной с этим полной политической индифферентности масс. Именно политическая индифферентность масс, их психология (как социальное следствие общественных процессов) привлекает главное внимание поэта.

Уже сам зачин стихотворения акцентирует зрелищный характер события — во всяком случае в восприятии александрийцев, которые собрались, чтобы «посмотреть на отпрысков прекрасной Клеопатры»: Антоний, главное (по Плутарху) действующее лицо, да и сама Клеопатра остаются в тени. На первый план выступают юные монархи. Как установил Г. Саввидис, старшему Цезариону — четырнадцать лет, Александру — семь, Птолемею — два года. Этот штрих безусловно важен, чтобы оценить и бутафорский характер действия, и отношение к нему александрийцев. Парнасски точное, обстоятельное, красочное описание одежды Цезариона опять-таки подчеркивает чисто эстетическую сторону торжества. К этому же располагают и теплый день, который «дышал поэзией», и лазурь небес (Кавафис не вдается в описания, он выбирает информативно веские слова, передающие атмосферу восточной неги), и прекрасное творение эллинистической архитектуры — стадион Александрии, а также красота и изящество Цезариона. (Кавафис, который никогда ничего не повторяет случайно, упоминает о нем второй раз, обращая теперь внимание не на одежду Цезариона, а на него самого).

Итак, блестящий парад царей был «только представлением», и александрийцы реагировали на него соответственно — «криками восторга», ничуть не интересуясь политической подоплекой, прекрасно зная, «что звук пустой — цари и царства эти». Расхождение демонстрируемого и истинного не только не составляет для них секрета, а просто не волнует, не затрагивает за живое. Эпоха античного полиса с его идеалом гражданской доблести и активности осталась далеко позади, и даже эллинистическая эпоха с ее индивидуалистическим духом поклонения утонченной красоте подошла к своему последнему рубежу, на смену эллинистическому уже выдвинулся римский мир — *Rex Romani*, могучая империя, создаваемая Октавианом Августом. «Через четыре года, — пишет Г. Саввидис, — Антоний и Клеопатра покончат жизнь самоубийством, Цезарион будет убит, его младших братьев увезут пленниками в Рим, чтобы украсить пышную свиту Октавиана...»¹⁹.

Как тонко замечает Х. Милионис, выдвигая на первый план «блестящего парада» детей, помещая их между зрителями, александрийцами, и распорядителями действия (которые в стихотворении остаются как бы за кулисами) — Антонием и Клеопатрой, Кавафис создает еще один дополнительный смысловой пласт: дети — это пешки в кошунственной игре политической власти, сейчас они обречены демонстрировать пышное и пустое великоле-

пие, вскоре они же будут невинными жертвами в час смертельной схватки двух противоборствующих политических сил²⁰.

Именно этим трагическим чувством пронизан финал стихотворения «Цезарион» (1914, 1918), которое служит своеобразным эпилогом к «Александрийским царям». Смутное ощущение беспомощности, незащитности, которое вызывал в первом стихотворении облик Цезариона, исполненный хрупкого изящества, проявляется здесь с предельной контрастностью перед лицом открытой угрозы со стороны советников Октавиана, склонявших императора к убийству юноши, потому что при одном Цезаре-Октавиане существование Цезариона, сына Юлия Цезаря, могло быть опасным.

ЦЕЗАРИОН

Отчасти, чтоб в эпохе той найти какой-то штрих,
отчасти для досужего времяпрепровожденья
вчерашней ночью я открыл одну из книг
бытописанья Птолемея — что за чтение:
хвалой и лестью в изобилие
все удостоились равно. Всяк знаменит,
славен, могуч и благостен на вид;
в своих деяньях всяк наимудрейший.
А что касается до женщин из их рода, то они —
все Береники, Клеопатры, какую ни возьми.

Когда же нужный штрих в эпохе удалось мне обнаружить,
я был готов оставить книгу, не останови
меня заметка о царе Цезарионе —
она вдруг привлекла мое вниманье...

И вот вошел ты во всем неизъяснимом
очаровании. В истории немного
осталось по тебе понятных строк,
но тем свободней я создал тебя в своем воображенье,
сотворил прекрасным, чувствующим глубоко;
мое искусство наделило лик твой
влекущей, совершенною красой.
Я живо так вообразил тебя
вчерашней ночью, что, когда погасла
лампа моя — намеренно дал я догореть ей,
вообразил я дерзко, как тыходишь в мою келью,
и вот мне мнится, что ты стоишь передо мною, как стоял ты
перед Александрией, в прах поверженной,
бледный и изнемогший, но совершенный даже в скорби,
все еще надеясь, вдруг да пощадят
подлые, те, что нашептывали: «Цезарей слишком много».

Перевод А. Величанского

Как неоднократно отмечали исследователи, это стихотворение «вскрывает технологию творческого процесса Кавафиса»²¹, удостоверяет факт пред-

почтительного внимания поэта к незначительным, периферийным (а порой и вымышленным) историческим фигурам, образ которых он может разработать с большей творческой свободой, вдохнув в него дыхание жизни и, тем самым, приблизив к современному читателю. После массовой сцены в «Александрийских царях» «Цезарион» показывает нам крупным планом одно из действующих лиц исторической драмы, и вся она обретает осязаемую трепетность жизненной правды.

Сохранилась очень интересная заметка Кавафиса, где он пишет о соотношении исторической и чувственной сфер его поэзии (известно, что поэт выделял в своем творчестве три сферы — философскую, историческую и чувственную): «Историческая сфера иногда настолько сближается с чувственной, что некоторые стихотворения трудно отнести к одной из них. Трудно, но все же возможно... Каждое новое стихотворение что-то добавляет в свою сферу (иногда много, иногда мало). Иногда стихотворения входят в свою сферу как добавления. Иногда свет нового стихотворения слегка пронизывает полусвет старого (свет в одном стихотворении, полусвет в другом — ничего просто так, наобум, все предопределено тщательной поэтической экономией)²². Эта заметка — яркое свидетельство целенаправленных сцеплений внутри поэтического потока, тонкой игры света и светотеней, воссоздающей сложную многоликость явлений, авторского ощущения целостности и слитности всех его творений. Мы увидим, как, подвергая художественному исследованию тот или иной фрагмент исторической эпохи, поэт будет освещать его с самых разных сторон, выдвигая на первый план то массовые сцены, то частные человеческие судьбы, раскрывающие опять-таки характер времени. Стихия чувственного, нередко проникающая в исторические стихотворения, согревает древний сюжет теплом непосредственного человеческого переживания.

Трагическим событиям вокруг 31-го года до н. э., — года полного поражения Антония и Клеопатры в борьбе с Октавианом, — Кавафис посвящает еще два стихотворения. Одно из них так и озаглавлено — «31 год до Р. Х. в Александрии» (1917, 1924), другое называется «В малоазийском деме» (1926). Оба безусловно относятся к разряду тех, которые Врисимитзакис позднее назовет «политическими», т. е. раскрывающими механизм политической власти, политическое «поведение личности» или же «поведение нации». Стихотворения, выражающие «уроки прошлого человечества», «приложимые как к жизни личности, так и к жизни нации»²³. Миниатюра «31 год до Р. Х. в Александрии» рисует нам фигурку «маленького» человека, застигнутого вихрем крупных политических событий: скромный продавец из предместья Александрии приезжает со своим товаром в город и оказывается в гуще людского водоворота; оглушенный музыкой и гамом, затертый в шумной толпе, он наконец спрашивает, что же это за безумие, и в ответ слышит «сказки», распушенные дворцом, — что, «дескать, в Греции Антоний верх берет».

Другой вариант политической лжи Кавафис представит в стихотворении «В малоазийском деме». Когда результат битвы при Акции стал известен, один из греческих демов Малой Азии, уповавший на победу Антония, не предается печали и унынию и даже не отвергает заранее написанное поздравление победителю, а решает заменить в нем одно лишь имя — Антония на Цезаря, под которым подразумевается Октавиан. Весь остальной текст —

хула побежденному и хвала победителю — остается в силе. Помимо лежащего на поверхности мотива политической угодливости слабого перед сильным Кавафис затрагивает здесь тему, которую активно разрабатывает в стихотворениях 20-х годов, — тему исторической судьбы греков. Стихотворение «В малоазийском деме» словно связывает между собой два цикла.

Итак, короткий временной отрезок конца 30-х годов до н. э. запечатлен Кавафисом в разных ракурсах — пышный и чисто декоративный парад венчания на царство в Александрии (34 г. до н. э.), провоцирующий скорое столкновение Антония с Октавианом («Александрийские цари»), поражение Антония при Акции, поначалу скрытое от народа («31 год до Р. Х. в Александрии»), последние дни Цезариона («Цезарион»), отголосок событий в подчиненном Риму греческом мире («В малоазийском деме»). Сцены жизни, общественной и частной, воплощающие атмосферу времени.

Параллельно этому циклу Кавафис создает еще один, который выстраивается как предыстория событий, знаменовавших окончательное крушение эллинизма. В географическом отношении ретроспективная серия значительно шире — она охватывает почти весь эллинистический мир — Македонию, Египет, царство Селевкидов — опять-таки в критический период начала римской экспансии. Это сцены первого действия той долгой исторической драмы, которая завершится уже известной нам развязкой в Александрии. Подлинный исторический факт — подчинение набирающим силу Римом разобщенных и ослабевших эллинистических государств — увиден Кавафисом как типическое явление, так или иначе повторяющееся в каждой историческую эпоху.

И эта серия тоже внутренне связана сюжетными сплетениями, нитями родственных и политических уз между действующими лицами. В хронологическом отношении отправной точкой может служить стихотворение «Битва при Магнесии» (1913, 1915). При дворе македонского царя Филиппа готовятся к празднеству. Хотя семь лет назад в битве при Киноскефалах (197 г. до н. э.) Македония потерпела поражение от римлян, ее могущество и богатство еще не совсем подорваны. Правда, Филипп чувствует себя состарившимся и уставшим и *утверждает*, что впредь намерен заботиться лишь о своем здоровье. Однако авторское словечко «утверждает» как бы ставит под сомнение окончательное примирение царя с подчинением Риму «матери» всех эллинистических государств Македонии. Во всяком случае роскошь македонского двора еще не ушла в область преданий: празднество обещает быть ярким — с музыкой, фейерверком, розами (посреди зимы). Его несколько омрачает поступившее известие с фронта Сирийской войны: в битве при Магнесии (190 г. до н. э.) римляне нанесли сокрушительное поражение владыке Селевкидского царства Антиоху III. Филипп огорчен: как-никак все эллинистические государства — «одно племя». Однако в не меньшей степени им владеет и мстительное чувство, близкое к удовлетворению: он прекрасно помнит, как семь лет назад Антиох не пришел к нему на помощь. Поэтому Филипп не отменит праздника. Не в силах преодолеть междоусобные розни, эллинистические монархии будут безуспешно отбиваться от Рима в одиночку и — одна за другой — подпадать под его полное господство. Тонкий психологический портрет Филиппа в стихотворении «Битва при Магнесии» раскрывает многое в подоплеке их сложных взаимоотношений.

Миниатюра «Слово к Антиоху Епифану» (1911, 1922) перенесет нас в царство Селевкидов в период правления сына Антиоха III (Великого) — Антиоха Епифана (175—164) как раз накануне нового антиримского выступления со стороны македонского царя Персея. Знатный и богатый юноша при дворе Антиоха обращается к царю с взволнованной речью: он готов пожертвовать всеми своими богатствами — «пусть только победят» македонцы. Однако сколь ни страстна мечта о победе, она не может затмить реалистического предчувствия, которое выражено в горьком «пусть только победят». Примечательна и реакция царя Антиоха: он тронут искренним порывом юноши, но не решается ответить на него столь же искренним жестом, так как при дворе наверняка есть доносчики, ставленники римлян. И Антиох достаточно хорошо помнит судьбу своего брата, предшественника на троне, царя Селевка IV Филопатора, убитого римлянами. К тому же «роковая развязка» битвы при Пидне (168 г. до н. э.) вряд ли стала для него неожиданной.

Пожалуй, наиболее развернуто обреченность эллинистических монархий раскрывается Кавафисом в стихотворении «Деметрий Сотер» (1915, 1919) на судьбе героя, которому поэт отдает свою безраздельную симпатию. Внук Антиоха Великого, потерпевшего поражение при Магнесии, сын умерщвленного римлянами Селевка IV, Деметрий провел детские и юношеские годы заложником в Риме. В 162 г. до н. э. он все-таки стал царем державы Селевкидов и попытался восстановить былое единство и мощь своего государства, однако в конце концов потерпел неудачу. При поощрении римлян, при содействии монархов соседних эллинистических государств, при прямой поддержке ранее изгнанного Деметрием сатрапа Вавилонии Гераклида законным царем Сирии был провозглашен авантюрист Александр Вал, выдавший себя за сына Антиоха IV — Епифана.

ДЕМЕТРИЙ СОТЕР
(162—150 до Р. Х.)

Во всех своих надеждах он обманут!

Мечтал он совершить великие деянья
и положить конец тому позору,
в который родину его повергло
сраженье при Магнесии. Пусть Сирия воспрянет
богатым и могучим государством, пусть воскреснут
флот, войско, крепости — ее твердыни.

Как горевал он, как страдал он в Риме,
когда улавливал в речах друзей,
блестящих юношей из высшей знати,
весьма воспитанных и благородных,
почтительных к нему, царя Селевка сыну,
когда улавливал в речах друзей
едва скрываемое разочарование
в эллинском мире и его династиях, которые
давно уже себя изжили и не могут
вершить судьбой народов, государств.

Он удалялся прочь, негодовал и клялся,
что эти речи далеки от истины,
ведь есть же в нем решимость, сила воли
бороться, добиваться, побеждать.

Вот только бы до Сирии добраться,
вот только б из Италии бежать,
а там уж он наверное сумеет
всю силу воли, весь порыв души
отдать отчизне и воспламенить ее.

Ах, только б удалось до Сирии добраться!
Он мальчиком ее покинул и теперь
припоминал лишь смутно, но в воображении
к ней устремлялся неизменно как к святыне,
к которой приближаешься, боготворя, —
далекое прекрасное виденье
эллинических гаваней и городов.

И что ж теперь?

Отчаяние, боль.

Увы, друзья из Рима были правы.
Нет сил, способных удержать династии,
рожденные походом македонским.

И все же: он боролся до последнего,
он сделал все, что только было можно.
И в черной горечи своей теперь
одну лишь мысль он с гордостью лелеет,
что в поражении, его постигшем,
он мужества нисколько не утратил.

Все прочее — тщета, мечты пустые. Сирия
на родину его почти уж не похожа —
в руках у Гераклида с Валом.

Кавафис намеренно останавливает повествование на поражении Деметрия, а не на его гибели, последовавшей вскоре — в третьей битве с Александром Валом. Главное для поэта — сам факт поражения, исторически неизбежного, и характер его восприятия героем, который «боролся до последнего», «сделал все, что только было можно», и даже «в поражении, его постигшем», «мужества нисколько не утратил». Ни политические интриги, которые плетутся вокруг Деметрия, ни войны, которые он ведет, будучи царем Сирии, ни прочие подробности его царствования Кавафиса в данном случае не интересуют: детали, которые он выбирает, призваны подчеркнуть идеальный, возвышенный, благородный характер его мечты, страстное стремление к ней, последовательность и волю в претворении ее в жизнь, мужество и достоинство в час крушения.

С. Циркас убедительно доказывает родственность этого стихотворения раннему неизданному «Сложению», о котором говорилось в первой главе. Мотив неудачи, прозвучавший тогда с непосредственностью свежего, болезненного переживания, раскрывается в «Деметрии Сотере» «развернуто и наглядно — по законам драматического искусства», с тем опытом, которым наделило поэта «видение человеческих судеб в потоке исторического времени», с «эстетической отстраненностью от изначального события, что дает возможность воссоздать его более хладнокровно. Так из трех человеческих состояний — ненависти, неудачи и чувства собственного достоинства — второе и третье выражены в „Деметрии Сотере“ более глубоко и ясно, тогда как ненависть лишь смутно угадывается в последнем стихе»²⁴. Пожалуй, ненависти в последнем стихе концовки все-таки нет, но явно есть не только констатация исторического факта — того, что Сирией правят Вал и Гераклид, но и оценка исторической ситуации, оценка самой Сирии, которая в нынешнем ее состоянии достойна именно таких правителей.

За двадцать примерно лет, отделяющих «Сложение» (1897) от «Деметрия Сотера», Кавафис написал «Фермопилы» и целую серию философских стихотворений 1900-х годов, в которых теоретически обосновал стоическую позицию человеческой личности в любых, даже самых неблагоприятных для нее условиях, когда победа зла неминуема, когда герои «предвидят», что «мидае все-таки прорвутся». В стихотворении «Деметрий Сотер» он воплощает эту тему в живой человеческой судьбе, воссозданной драматически, через косвенный монолог героя, что сообщает стихотворению особый колорит жизненности, убедительности, искренности. Эффект сценического свойства, которым Кавафис начинает активно пользоваться.

Очень важно в этом стихотворении и то, что драма личности предопределяется здесь не только условиями ее непосредственного окружения, но также обстоятельствами общенационального и даже международного масштаба, она в какой-то мере сливается с драмой страны — в данном случае Сирии (можно предположить, что именно такой воспринимал Кавафис современную ему Александрию, да, пожалуй, и Грецию), — полностью подчиненной иностранным интересам, отданной во власть политических марионеток.

В эллинистической серии, о которой мы сейчас ведем речь, есть еще несколько стихотворений, так или иначе связанных с Деметрием Сотером. Первое из них, более раннее, чем «Деметрий Сотер», — «Недовольство Селевкида» (1910, 1916), относится к римскому периоду жизни Деметрия, когда юный Селевкид был заложником. Элементы косвенного монолога Деметрия Кавафис вводит уже здесь, но вживания в его образ еще не происходит, и, хотя в поведении Деметрия выявляется и патриотизм, и чувство собственного достоинства, отношение к нему автора, пожалуй, не столько сочувственно, сколько иронично: доминирует политическое видение эллинистических государств и их монархов, в результате чего и возникают две модели отношения их к римскому господству — модель Селевкида и модель Птолемея.

НЕДОВОЛЬСТВО СЕЛЕВКИДА

Был недоволен Селевкид Деметрий,
узнав, в сколь жалком виде Птолемей
прибыл в Италию. Всего лишь
с тремя или четырьмя рабами,

прибыл в Италию. Всего лишь
с тремя иль четырьмя рабами,
в убогом платье, пеший. Так, пожалуй,
мишенью для насмешек станут в Риме
их древние династии. По сути дела
они давно у римлян в подчиненье,
те жалуют и отбирают троны,
как вздумается им, — он это знает.
Но пусть по крайней мере внешний облик
хранит величия бывшего отблеск,
не должно забывать: они еще цари,
их все еще (увы!) царями величают.

Поэтому встревожен Селевкид Деметрий
и тотчас предлагает Птолемею
пурпурные одежды, диадему,
бесценные алмазы, свиту слуг
и самых дорогих своих коней —
пусть вступит в Рим как это подобает
александрийскому монарху, греку.

Однако же Лагид смиренно отклоняет
всю эту роскошь; он прекрасно знает,
что не она ему сейчас нужна.
Без свиты в бедном платье он явился в Рим
и поселился в доме у мастерового,
предстал перед сенатом — жалкий, горемычный —
и, видно, не напрасно полагал,
что эдак больше выпросить сумеет.

Противоречие между полным, по сути дела, подчинением эллинистических государств Риму и внешним соблюдением условностей, поддерживающих иллюзию их прежнего величия, хорошо знакомое нам по стихотворению «Александрийские цари», открыто обозначено уже здесь, за 130 лет до «блестящего парада» в Александрии. Для Селевкида, который знает это, сохранение хотя бы отблеска бывшего величия является патриотическим долгом, вопросом чести. Для Птолемея же, который явился в Рим, чтобы просить восстановления на троне Александрии, вопросы чести не имеют никакого значения. Поскольку именно римляне «жалуют и отбирают троны», он готов на любое унижение и притворство. Он полностью и безоговорочно принимает условия политической игры — только такой ценой он может добиться своего.

В качестве постскриптума заметим, что Птолемей VI Филометор, изгнанный своим братом и соправителем Птолемеем VII Евергетом, сумеет-таки склонить на свою сторону римлян и вскоре вернется на трон Александрии. Вражда между братьями, искусно поддерживаемая Римом, будет продолжаться, все более подрывая силу и единство Египетского государства. Иллюстрацией к этой сюжетной линии послужит стихотворение Кавафиса «Послы из Александрии» (1915, 1918) — еще одно подтверждение тезиса,

что «жалуют и отбирают троны» в Риме. Не дельфийский оракул, к которому приезжают с богатыми дарами посланцы двух враждующих братьев Птолемеев, а Рим решит судьбу александрийского трона. Вот почему посланцы внезапно покинут Дельфы (пророчество дойдет до них с вестями из Рима), и жрецы будут избавлены от трудного выбора: кого из щедрых дарителей огорчить. Развенчанию подвергается здесь уже не факт подчинения эллинистических монархий Риму, а сфера морали и веры, тоже подчиненная давлению и корысти. И еще одна историческая справка: один из братьев Птолемеев, Филометор, именно тот, кому Деметрий Селевкид предлагал в Риме свою щедрую помощь, станет впоследствии его злейшим врагом и будет немало содействовать свержению Деметрия с сирийского трона. Для сведущего читателя (а Кавафис, конечно же, немало рассчитывал на эрудицию читателя в вопросах отечественной истории) такого рода детали, подсказанные памятью, раскрывали новые грани сюжетных перипетий, служили связующими звеньями между стихотворениями и циклами.

Стихотворение «Ороферн» (1904, 1916) — своего рода новелла в стихах, также косвенно связанная с образом Деметрия Сотера, — написано примерно в том же структурном ключе, что и «Цезарион». Там имя Цезариона, встреченное автором в историческом тексте, вызывает в поэтическом воображении сцену одного из последних дней жизни юного царя. Здесь монета с изображением каппадокийского монарха Ороферна (периферийной, как и Цезарион, исторической фигуры) становится поводом для рассказа о его беспутной, несостоявшейся жизни, от которой случайно остался лишь этот след — запечатленная на монете красота юноши. Ничем другим Ороферн не был примечателен, и его судьба вполне типична для правителя малого государства, всецело зависящего от более крупных держав: изгнанный в детстве из Каппадокии, он вырос в Ионии, где проводил время в самых смелых увеселениях; когда в Каппадокию вступили сирийцы, он был призван на престол и столь безудержно предавался мотовству и разврату, нисколько не заботясь о делах государства, что каппадокийцы вновь изгнали его, и он нашел приют при дворе Деметрия Селевкида, где продолжал свой праздный образ жизни, пока вдруг не вспомнил, что по матери в какой-то мере тоже Селевкид, и не совершил безуспешную попытку заговора против своего же покровителя Деметрия. О бесславном конце Ороферна сведений в истории не сохранилось — Кавафис считает это естественным и справедливым. Ему самому эта незначительная фигура интересна как характерный типаж смутного времени, возносящего порою на вершины власти никчемных людей.

Еще один колоритный персонаж того же времени — анонимный герой миниатюры «Любимец Александра Вала» (1916, 1921), того самозванца Александра Вала, который сверг с трона Селевкидов Деметрия Сотера. Короткий монолог царского наперсника предельно откровенен и циничен: ему нечего опасаться, ведь благодаря любви к нему Вала в столице Сирии, Антиохии, ему подвластно все; сегодня юного атлета постигла неудача, на состязании сломалось колесо его колесницы, и он вышел из борьбы, но завтра же результаты состязания наверняка объявят недействительными, а если бы ему захотелось, если бы он отдал тайное распоряжение, то и сегодня угодливые льстецы, ничуть не смутившись зрелищем сломанной колесницы, с готовностью назвали бы его победителем.

Так взброс, не скованный каркасом единой фабулы, необходимостью соблюдать определенную последовательность событий, Кавафис создает мозаичное полотно эпохи, чередуя картины крупного плана со штрихами мелких частных, которые существуют как бы сами по себе, но в восприятии читателя подключаются к этим крупным картинам как дополнительные черты, как детали единого целого. Большие и малые сюжетные линии перекрещиваются и практически сплетаются в фабульную связь, сохраняя при этом всю прелесть действительной, исторической, документальной естественности. Фабульный монтаж осуществит сам читатель, призванный стать активным соучастником творческого процесса. Его память и воображение выстроят стихотворения в композиционный ряд глав и подглавок, придавая им эпическую стройность и целостность, удовлетворяя и чисто баллетристический его интерес, и познавательную потребность выявить характер исторического движения, его динамику, его логику.

Каждое новое стихотворение, так или иначе пополняющее цикл, будет восприниматься с особой радостью узнавания, как ожидаемое продолжение. И это будет относиться не только к случаям прямой сюжетной смычки, на которые мы ссылались, но и к более опосредствованным, отдаленным связям. Например, миниатюра «Мастер кратёров» (1903, 1912, 1921) — парнасская зарисовка, воссоздающая изображение на серебряном кратёре и поданная как рассказ самого художника, привлекает интерес не только информацией чисто художественного свойства (в частности — признанием того, что личное переживание, удержанное памятью, много лет спустя отражается в произведении искусства), но и мимолетными историческими ссылками, которые тотчас проливают на описание дополнительный свет. Кратёр изготовлен для Гераклида, сатрапа Вавилония, сыгравшего, как мы знаем, весьма злую роль в истории Деметрия Сотера, а юноша, которого изобразил на кратёре художник, погиб за пятнадцать лет до этого в битве при Магнесии. Две мимолетные ссылки, два попутных штриха, точно фиксирующие хронологию, придают миниатюре особый смысл удачно найденной частности, которая позволяет увидеть заинтересовавший нас период еще в одном аспекте, еще в одной конкретной, точной жизненной подробности. Ее роль можно уподобить той, которую играет в романе высвечивающая эпоху деталь. Смысловая значительность такого рода деталей придает стихотворению полисемантическую, многоплановую, открывает дополнительные возможности для работы воображения.

В орбиту цикла втягиваются и некоторые стихотворения, не имеющие никакой связи с той сюжетной линией, которую мы проследили, но относящиеся к этому же региону, к этой же примерно эпохе и выявляющие некоторые характерные ее черты, важные для общего художественного полотна. Так, миниатюра «Слава Птолемею» (1896, 1911) — кичливый монолог египетского царя, утверждающего приоритет Александрии, «вершины греческого мира», как в гедонизме, так и в сфере литературы и искусства по сравнению с Македонией и Сирией, — не только свидетельствует о соперничестве между эллинистическими государствами, но и передает мироощущение человека эллинистической эпохи. Этим же интересно нам и стихотворение «Филэллин» (1906, 1912) — тоже монолог монарха, но на периферии эллинистического мира, на его восточной окраине, причем в период полного упадка эллинизма, его безраздельного

подчинения Риму. Как и Антиох Епифан из стихотворения «Слово к Антиоху Епифану», он с опаской оглядывается на римлян, их присутствие уже не угадывается (Антиох лишь предполагал, что при его дворе должны быть римские шпионы), а существует реально в лице проконсула, который все чем-то недоволен и «обо всем доносит Риму». Однако и здесь мы видим явственное старание продемонстрировать величие монархии, а также похвастать изысканностью вкуса, столь ценимой в эллинистическом мире. Поскольку владение греческим языком считалось неотъемлемым атрибутом принадлежности к верхушке эллинистического общества, монарх распоряжается сделать на монете, увековечивающей его правление, надпись на греческом языке. Любопытно, что, говоря о приобщенности его государства к греческой учености, монарх не скрывает пренебрежительного отношения к ее носителям, прибывающим из Сирии, — «софистам, стихоплетам»: к учености он равнодушен и с особым рвением провинциала лишь отдает неизбежную дань приличиям и моде. Надеясь на вероятное вырождение, обезцвечивание самой эллинистической культуры, во всяком случае в том варианте, который достигал далеких восточных пределов эллинистического мира, Кавафис размышляет над ее судьбами объективно и трезво, освещает одну из граней темы, которую будет разрабатывать неоднократно и в разных аспектах.

В совокупности все эти стихотворения создают многообразную картину эллинистического мира на разных стадиях его эволюции. За пристрастным вниманием поэта к кризисным явлениям эпохи позднего эллинизма с постоянными войнами, междоусобной рознью, нарастающей и всеобъемлющей экспансией Рима современные исследователи Кавафиса угадывают поиск художественных формул, в которых отразился бы новейший исторический опыт человечества — британский колониализм и его политика в Африке, балканские войны 1912—1913 гг., обострившие международные противоречия и ускорившие начало первой мировой войны, и, наконец, сама первая мировая война. «С кануна 1914 по 1918 г., — пишет в своей монографии „Кавафис и история“ Я. Даллас, — в его поэзии слышится гул первой мировой войны: тот же накал в раздорах между малыми государствами, те же коалиции и антикоалиции, те же честолюбивые апелляции к „славному прошлому“, а по сути дела то же попрание национальной независимости и — под предлогом покровительства — распространение тени колониализма на малые королевства восточного бассейна Средиземноморья»²⁵. Таблица, составленная филологом М. Пиерисом²⁶ и представляющая в одной графе стихотворения Кавафиса (с указанием дат написания и публикации), а в другой — на хронологической параллели — исторические события 1911—1923 гг., убедительно иллюстрирует их внутреннюю соотнесенность; историческая атмосфера, воссоздаваемая Кавафисом, как бы накладывается на тревожную и грозную атмосферу 10-х годов XX в. Все то, что нам доводилось уже говорить об эмпирическом материале поэзии Кавафиса, подтверждается теперь в новом качестве: источником творчества по-прежнему служит действительность, однако горизонты ее необычайно расширяются — от жизненного опыта личности к опыту нации, к духовному опыту, который эпоха диктует человечеству. Фактом личного опыта поэта становится сама история.

ПРИНЦИП ЦИКЛИЧНОСТИ, столь ощутимый в поэзии Кавафиса с 10-х годов, вскоре начинает сказываться и на характере его издательской практики, хотя новый способ издания, к которому он приходит, выкристаллизовывается не сразу. Выпустив в 1910 г. второй том своих стихотворений, Кавафис, вероятно, рассчитывает впоследствии повторить это издание в расширенном варианте, а пока собирает новые стихотворения, отпечатанные на отдельных листах (иногда — это оттиски журнальных публикаций, иногда — специальные заказы типографиям), чтобы дополнять ими вторую книгу. Так из стихотворений, написанных после выхода книги в 1910 г. и напечатанных на отдельных листах, постепенно составляется сборник, выдержанный в хронологическом порядке (по датам первой публикации). Кавафис распространяет его среди друзей с 1912 по 1918 г. Всего таких хронологических сборников получится пять, причем каждый новый сборник будет выступать естественным продолжателем предыдущего.

Между тем на базе первого хронологического сборника в 1917 г. возникает первый так называемый «тематический» сборник, воплощающий потребность поэта в цикличной композиции. Туда войдут стихотворения 1909–1911 гг., расположенные не в хронологическом порядке, а по законам внутренней ассоциативной связи. Очевидно, что тематический сборник складывался долго и осторожно, на материале, хорошо отстоявшемся. «Только по прошествии многих лет, когда он убеждался, что весь цикл оформился окончательно и не подлежит больше никаким исправлениям и перестановкам, он решился отдать его в переплет как тематический сборник»²⁷, — пишет Я. Сараяннис. Из соответствующего хронологического сборника Кавафис черпает лишь самые старые стихотворения, сочетая их с более ранними. При этом он вовсе не изолирует стихотворения, написанные после 1911 г., от стихотворений предшествующего периода. Как пишет Г. Саввидис, «на практике Кавафис, по-видимому, заботился как раз о том, чтобы подчеркнуть неразрывную связь своей поэзии после 1911 г. с творчеством до 1911 г. — не только в рукописных тетрадах, которые он дарит в период между 1914 и 1923 гг., но, главным образом, в тематических сборниках»²⁸. Так, сборник I включает стихотворения 1909–1911 гг. (распространялся с 1917 по 1920 г.), II — стихотворения 1908–1914 гг. (распространялся с 1920 по 1926 г.), III — стихотворения 1907–1915 гг. (распространялся с 1926 по 1930 г.), V — 1905–1915 гг. (распространялся с 1930 г. до смерти поэта). Исключением послужит лишь тематический сборник IV, составленный всецело на основе стихотворений 1916–1918 гг. (распространялся с 1930 по 1933 г.). Что же касается ряда ранних стихотворений, не вошедших в тематические сборники (среди них — «Свечи», «Стены», «Окна», «Фермопилы» и др.), но и не отвергнутых Кавафисом, то они тоже не были преданы забвению и не раз вновь увидели свет в журнальных публикациях, например в специальном кавафисовском номере афинского журнала «Нэа техни» (1924), а также в первом номере журнала «Александрины техни» (1926).

Итак, с 1912 по 1933 г. Кавафис выпустил пять хронологических и пять тематических сборников. Исходя из данных о начале распространения каждого из них, мы можем условно датировать хронологические сборники — 1912, 1918, 1920, 1926, 1929 гг., а тематические — 1917, 1920, 1926, 1929, 1930 гг.

Как пишет Г. Саввидис, хронологические сборники оформлены крайне непритязательно: это канцелярские папки-скоросшиватели, которые пополнялись в пределах заданного периода новыми поступлениями; в зависимости от того, когда Кавафис дарил тот или иной экземпляр, — он был более или менее полным. Составление хронологических сборников Саввидис уподобляет ведению метрической книги, которая для удобства делится на ряд тетрадей. Раздавая их, поэт предоставлял своим постоянным читателям возможность располагать всем объемом его творческой продукции. Тематические же сборники являли собой законченное художественное целое, их состав был строго определенным и идентичным (независимо от года распространения), и оформлены они были как настоящие книги. Они дополняли и развивали композиционную структуру той самой «поэмы в развитии», которую, по словам Сефериса, являло собой зрелое творчество Константиноса Кавафиса.

Друг и тонкий исследователь Кавафиса Я. Сараяннис оставил очень живое свидетельство, проливающее свет на эту сторону жизни Кавафиса: «Переплетная — будем называть ее так — находилась в квартире Кавафиса. Это была комната с голыми стенами, с распахнутыми ставнями, вся залитая солнцем. Она была заставлена простыми столами, на которых возвышались стопки листов; каждая стопка — стихотворение. Когда он решался послать кому-либо сборник последних своих стихотворений <имеется в виду хронологический сборник. — С. И.>, он накануне садился и добавлял от руки в отпечатанный состав новейшие свои стихотворения. На другой день он собирал и раскладывал по хронологии стихотворения сборника, то и дело бегая к себе в кабинет, чтобы внести в текст изменения, которые он решил сделать в том или ином стихотворении. Как я жалею, что раньше с легким сердцем рекомендовал разным своим знакомым в Париже написать Кавафису, чтобы он выслал им свои стихотворения! Я не мог себе представить, как трудно было ему решить, послать или не послать сборник. Верным друзьям он отправлял стихи без колебаний, будучи уверен, что они примут его новые вещи с радостью и пониманием... Гораздо труднее было решиться, когда он получал книги от какого-либо мало знакомого или вовсе незнакомого литератора и считал литературным долгом послать в ответ свои „Стихотворения“. Но какие именно? Какой сборник?.. Для того чтобы выбрать, он старался навести справки о том, к кому должны были попасть его стихи, а на это порою уходили месяцы... В вопросах, касавшихся его творчества, автор „Теодота“, „Свершившегося“ и „Мартовских ид“ был чрезвычайно чувствителен. Ему хотелось, чтобы его поэзия обрела новых друзей, но, подобно родителю деликатного и неопытного юноши, он старался уберечь ее от злых превратностей судьбы»²⁹.

Друзей поэзии Кавафиса становилось все больше, причем не только в греческой среде. В годы первой мировой войны по долгу службы в Александрии оказалось немало широко образованных англичан и французов. Через друга Кавафиса Периклиса Анастасиадиса многие из них познакомились с поэтом. Как пишет английский исследователь Кавафиса Р. Лиделл, в эти годы Кавафис, «вероятно, впервые в жизни находился в постоянном общении с людьми, ему духовно равными»³⁰.

Наиболее значительным было знакомство с английским писателем Э. Форстером (1879—1970), уже известным мастером психологической прозы, автором романов на социально-бытовые темы «Куда боятся ступить ан-

гелы» (1905), «Комната с видом» (1908), который работал в Александрии в службе Красного Креста. В лице Форстера Кавафис обретет подлинного ценителя и горячего пропагандиста своей поэзии в англоязычном мире. В 1919 г. Форстер выступит в лондонском журнале «Атенеум» со статьей «Поэзия К. П. Кавафиса», в 1923 г. благодаря его стараниям в Англии будут опубликованы первые переводы стихотворений Кавафиса на английский язык, сделанные выпускником Кембриджа Г. Валасопулосом. Как напишет Валасопулосу сам Форстер, эти стихотворения привлекли внимание английской критики. Побуждая Валасопулоса продолжить работу по переводу Кавафиса на английский язык, Форстер настаивает: «В этом ваш долг не только по отношению к Кавафису и к себе лично, но и к литературе в целом. Если вы этого не сделаете, англоязычный мир останется более бедным...»³¹. Год спустя он напишет Валасопулосу, что интерес к Кавафису возрастает. В этом же 1924 г. «Итак» Кавафиса публикует в своем журнале «Критерион» Т. Элиот. М. Перидис отмечает, что гонорары за публикации в английских журналах были единственными литературными гонорарами в жизни Кавафиса.

Судя по переписке Форстера с Валасопулосом, Форстер предполагал осуществить издание стихотворений Кавафиса отдельной книгой, но, как пишет, ссылаясь на Г. Валасопулоса, М. Перидис, сам поэт воспротивился этой идее, так как не считал тексты своих произведений окончательными, кроме того, он хотел, чтобы такого рода издание сначала осуществилось на греческом языке³². После смерти Кавафиса Форстер вновь возвратится к своей идее, канонический свод стихотворений Кавафиса полностью переведет профессор И. Маврокордатос, война отсрочит выход книги, и она увидит свет в 1951 г. Тогда же Форстер опубликует вторую статью о Кавафисе и отзовется о вышедшем сборнике как о самой примечательной книге года. Возвращаясь в память к далеким временам их знакомства, Форстер пишет: «Он даже не подозревал, что его поэзия может приобрести столь широкую популярность — тем более на сдержанном в эмоциях Севере. Он мечтал лишь о том, чтобы его понимали в Александрии и принимали в Афинах»³³.

Как мы уже отмечали, в Александрии в это время к Кавафису действительно приходит понимание, хотя по-настоящему глубоким и полным оно еще не было. Г. Саввидис справедливо указывает, что даже Г. Врисимитзакис, познакомившийся с Кавафисом в 1913 г. и в 1917 г. выступивший с очень интересной и содержательной статьей «Творчество К. П. Кавафиса», по-настоящему понял и признал Кавафиса лишь в 1923, если даже не в 1926 г.³⁴ Хотя в уже упоминавшейся нами статье «Довоенные прогулки: 1914» (1927) Врисимитзакис и напишет, что с тех самых пор «не переставал уже никогда любить, уважать и почитать» поэта, на самом деле в 10-е годы вождь александрийских апунцев, мятущийся бунтарь, не приемлющий никаких стабильных авторитетов, последовательным сторонником Кавафиса еще не был. Оказавшись в 1918–1919 гг. в Афинах и сотрудничая там в журнале «Восмос», он делает несколько резких выпадов против Кавафиса, упрямая его в «поклонении могилам» и в мистицизме, не скрывая раздражения популярностью поэта среди молодежи.

Примерно десять лет спустя, в цикле зрелых своих статей о Кавафисе («Политика у Кавафиса», «Дантовские круги ада в поэзии Кавафиса», «Техника Кавафиса», «Греческая сущность творчества Кавафиса», «Враги Кавафиса» и др.), Врисимитзакис не повторит уже этих выпадов. Он не только

откроет новые существенные грани в творчестве поэта, но и объективно проанализирует некоторые вопросы, связанные с восприятием Кавафиса в Александрии. Ему принадлежит, в частности, очень меткое, ставшее пророческим замечание о том, что «почти все, кто до сих пор ожесточенно напал на Кавафиса, восхвалял его в прошлом и будет восхвалять в будущем». Залог глубокого и прочного признания Кавафиса в Александрии Врисимитзакис видит в том, что «сам воздух, которым мы дышим в Александрии, — кавафисовский, не потому, что его создало творчество Кавафиса, а потому, что само это творчество создано воздухом Александрии»³⁵. Что же касается вражды к Кавафису, то ее порой разделяют молодые представители творческой интеллигенции, «испытавшие на себе его сильное влияние. Любовь и ненависть, мы хорошо знаем, — явления родственной природы. Ненависть к Кавафису — естественная стадия развития молодого александрийца. Это оправданная попытка освободиться от чрезмерного, пассивного, подражательного поклонения учителю. Это еще одно проявление духа индивидуализма и критицизма, который характерен для александрийцев, выросших в космополитической среде».

Думается, что в этих словах Врисимитзакиса — ключ к пониманию и его собственных перепадов в отношении к Кавафису в 10-е годы, и той сложной, противоречивой позиции, которую занимают некоторые молодые представители творческой интеллигенции в Александрии: кое-кто из них в будущем посвятит себя исследованию творчества Кавафиса. Так, в 1915 г. увидела свет написанная для журнала «Граммата» достаточно колкая статья Михалиса Перидиса «К. П. Кавафис». В 1915 г. она была выпущена отдельным оттиском, а номер журнала «Граммата», в который она вошла, появился в 1916 г. В предыдущем номере журнала редакция выразила отрицательное отношение к последним стихотворениям Кавафиса, и в частности к стихотворению «Теодот», напечатанному в журнале «Нэа зои», и обещала обратиться к творчеству Кавафиса более обстоятельно. Следует отметить, что журналы «Нэа зои» и «Граммата» находились между собой в состоянии конфликта. Собственно говоря, журнал «Граммата» и возник в 1911 г. в результате раскола редакции «Нэа зои». Кавафис поначалу был одним из постоянных и активных авторов журнала «Граммата», но с 1912 г. (вероятно, из-за расхождений с С. Паргасом) прервал свое сотрудничество с ним, и оно возобновилось лишь в 1917 г. Много лет спустя в монографии «Жизнь и творчество Константиноса Кавафиса» (1948) М. Перидис расскажет о том, как именно развивались события:

«Когда в 1915 г. я вошел в редколлегию журнала „Граммата“, Кавафис уже свыше двух лет не сотрудничал с ним... Я выступал с критическими заметками о выходящих книгах и был непоколебимо убежден, что располагаю для этого всеми необходимыми данными. Юности свойствен порыв, она жаждет самовыражения... Убедившись, что я расположен к выступлениям достаточно смелым, Паргас — с улыбкой, в которой было что-то мефистофельское, — сказал мне, что настало время написать развернутую статью о поэзии Кавафиса: как раз тогда в журнале „Нэа зои“ было опубликовано его стихотворение „Теодот“, которое нам обоим не понравилось. У меня не было никаких оснований не направить острие своей критики и против Кавафиса»³⁶.

Как пишет М. Перидис, заметка, предварявшая публикацию его статьи, произвела в Александрии впечатление разорвавшейся бомбы. Ее тон пред-

вешал враждебную поэту акцию. Узнав, кому предназначено стать его «палачом», Кавафис перестал здороваться с Перидисом (они были знакомы с конца 1914 — начала 1915 г.). Однако, работая над статьей, Перидис, по его словам, «неоднократно перечитал стихотворения Кавафиса и отнесся к ним с уважением, признавая их ценность, хотя и с большими оговорками. Многие представители моего поколения, — отмечает он попутно, — пришли к безраздельному пониманию и принятию поэзии Кавафиса уже в годы зрелости». Однако, «те, кто ожидал или боялся убийственной критики, были соответственно разочарованы или успокоены, — продолжает Перидис. — Позднее в разговорах со мной поэт не раз высказывал разные суждения об этой статье, но враждебной он ее не считал». Вскоре Перидис уехал за границу. Когда в 1919 г. он вернулся в Александрию, его встреча с поэтом была очень дружелюбной. «С тех пор и до конца его жизни он считал меня своим другом, и я действительно был ему другом, — пишет Перидис³⁷.

Характер наблюдений, сделанных Перидисом в статье о поэзии Кавафиса, довольно противоречив. Критик подмечает ряд существенных достоинств и отличительных черт его творчества, но установка на свержение с пьедестала дает знать о себе в непременных оговорках и ссылках на слабости, которыми оборачиваются порой достоинства поэта. Так, анализируя использование Кавафисом исторических символов, призванных воплотить поэтическую идею и пробудить воображение читателя, признавая за поэтом дар исследования, перевоплощения, внушения, он, однако, тут же связывает это с его слабостью в изображении природы и человека. Отмечая философский склад ума Кавафиса, говорит о том, что философские идеи передаются им подчас с логической сухостью. Констатируя лаконичность слова у Кавафиса, его способность удержаться от лирических излишеств, которыми так часто грешит греческая поэзия, пишет, что эта положительная черта иногда переходит в крайность, чреватую изобразительной бедностью. Находя поэзию Кавафиса поистине самобытной, полагает, что это единичное явление, которое не может иметь продолжения в литературе. Хотелось бы особо выделить в статье Перидиса тезис об интересе поэта к этическим проблемам и о стоическом характере его этики, неизменно отстаивающей в человеке его достоинство. Много лет спустя С. Циркас отзовется об этой работе как «о первом серьезном исследовании творчества Кавафиса, предпринятом александрийцем при полной непричастности самого Кавафиса. Целиком ошибочное в отрицательных замечаниях, оно, однако, выполнено со вниманием и ответственностью»³⁸.

Примерно в это же время в Александрии заявляет о себе еще один критик Кавафиса, который почти исключительно посвятит свою жизнь исследованию его творчества. Пожалуй, именно к Тимосу Маланосу более всего приложимы слова Врисимитзакиса о сложном — в диапазоне от любви до ненависти — отношении к Кавафису некоторых начинающих александрийских литераторов, испытывавших на себе сильное влияние Кавафиса и стремившихся — порою яростно — избавиться от него. Они познакомились в 1915 г. В первое время Т. Маланос, пробовавший тогда свои силы в поэзии, был одним из постоянных и восторженных посетителей Кавафиса³⁹. Когда в 1916 г. вместе с группкой других молодых литераторов он решит издавать журнал «Пропилеа», Кавафис даст им в первый и во второй номера свои стихотворения. Коммерческого успеха журнал, естественно, не имел, но, как напи-

шет позднее сам Т. Маланос, «наше безумство» (подобно М. Перидису, Маланос тоже говорит об „отважных” порывах молодости. — С. И.) дало нам моральное удовлетворение», поскольку в литературных кругах Александрии узнали о существовании кружка молодых людей, которым «Кавафис не отказал в сотрудничестве»⁴⁰. В третьем номере журнала (Маланос взял на себя его издание со второго номера) Маланос опубликовал усовершенствованную поэтом редакцию стихотворения «Стены» и свой комментарий к нему, а также собственное стихотворение «Александр Македонский», которое было расценено как слабое подражание Кавафису. Вскоре, однако, их отношения осложняются: журнал «ПроPILEA» так и не смог устоять перед лицом финансовых трудностей, и, не получив от Кавафиса деятельной поддержки, на которую он, вероятно, рассчитывал, Маланос обратился к поэту с оскорбительным письмом, позаботившись, чтобы оно обрело гласность*.

В 1917 г. в журнале «Граммата» увидели свет и уже упоминавшаяся нами работа Г. Врисимитзакиса «Творчество К. П. Кавафиса» и статья еще одного апуанца В. Атанасопулоса «Кавафис и рутина». (С этого же номера публикацией четырех своих стихотворений возобновляет сотрудничество с журналом Кавафис.) Статья Атанасопулоса, написанная в духе манифеста, отвергающего «рутину» старой поэзии и противопоставляющего ей новое слово поэзии Кавафиса, — характерное свидетельство бурного, но хаотичного протеста апуанцев, смутной неопределенности выдвигавшегося ими идеала «подлинной жизни» — вызов резкого отрицательного отклика Маланоса, причем критика его будет направлена главным образом против Кавафиса. Его поэзию он назовет «лабораторной», не признавая органичности перемены, которая произошла в творческой манере поэта на рубеже XIX—XX вв. («Двадцать лет назад он писал стихи, как и все...»⁴¹), не связывая ее с некоторыми общими тенденциями мирового литературного процесса и самой атмосферой эпохи, Маланос будет искать ей объяснение в стремлении к оригинальности, к искусственности, а также и к скрытности, предвосхищая некоторые тезисы фрейдистской трактовки творчества Кавафиса, которую даст позднее. Собственные вкусы и литературные привязанности Маланоса связаны с романтической греческой традицией, источник поэтического вдохновения он видит в «чистой голубизне греческого неба», в «запахе сосен и влажной земли, обжигаемой огнем сверкающего солнца», — из этих «источков бесхитростной греческой поэзии» он предлагает черпать образцы и своим коллегам-современникам⁴². Отталкивание от поэзии Кавафиса и вместе с тем невольное ощущение ее притягательной силы предопределяют позицию Маланоса на всю его дальнейшую жизнь. В амплитуде между двумя этими полюсами будут созданы его работы о Кавафисе — тут мы имеем дело с достаточно редким случаем, когда критик положит в основу своей литературной карьеры исследование творчества поэта, к которому не питает подлинной душевной склонности. И хотя ряд наблюдений и свидетельств

* Десять лет спустя, обиженный сдержанным приемом, который оказал ему в Афинах Г. Ксенопулос, Маланос в крайне раздраженном тоне выступил в Александрии с серией статей, где подвергал резкой критике и творчество, и личность Ксенопулоса. Его же собственный рассказ об этой истории в книге «Воспоминания александрийца» выдает его явную субъективность.

Т. Маланоса представляет несомненную ценность, в целом его прочтение Кавафиса останется в плену как литературной, так и личной предвзятости. Тем не менее именно Т. Маланос будет автором первой развернутой монографии о Кавафисе, которая выйдет в свет вскоре после смерти поэта и окажет значительное воздействие на восприятие его поэзии в 30—40-е годы. Интересно, что идея создания такой монографии возникла у Т. Маланоса уже в 1926 г., и он попытался почерпнуть материал для нее у самого поэта, вызвавшись взять на себя роль Эккермана, но Кавафис тактично отклонил его предложение.

Антикавафисовское выступление Маланоса в 1917 г. вызвало решительный отпор со стороны апуанцев. Не уступая Маланосу в резкости интонаций, они откликнулись брошюрой «Искусство и рутина», в которую вошли статьи В. Атанасопулоса «Рутина против Кавафиса», П. Модиноса «Духовное творчество», Н. Санториниоса «Что мы защищаем и что отвергаем», А. Сенгопулоса «Критические мысли нового поэта», С. Яннакакиса «Современное искусство», Г. Врисимитзакиса «Восприятие и эволюция» и др. Poleмический задор апуанцев чаще всего не подкрепляется серьезной аргументацией, и, как справедливо отмечает в своей «Критической библиографии К. П. Кавафиса» Д. Даскалопулос, новых открытий в толковании поэзии Кавафиса апуанцы не делают. Сам по себе эпизод следует рассматривать как характерный пример литературных нравов в той среде, в которой жил и работал Кавафис. Хотелось бы выделить лишь одну мысль в статье В. Атанасопулоса, которая, возможно, отражает точку зрения самого поэта: «Художнику позволено выбирать темы из любого периода истории — и греческой, и зарубежной. Испытывать волнение по поводу вопросов, которые волновали людей той эпохи... Достаточно, чтобы он смотрел глазами современности, а не глазами людей той эпохи, чтобы он был взволнован и тронут впечатлением, которое вызывают они сегодня, а не пытался воскресить то, что чувствовали тогда, иначе он не был бы искренен»⁴³. Ссылка на искренность, как на необходимое условие, напоминает нам упорные размышления об этом Кавафиса и в его «Поэтике», и в личных заметках 10-х годов. Похоже, что Атанасопулос на самом деле доносит здесь отголосок разговоров молодых александрийских литераторов с Кавафисом. И в этой связи особого интереса заслуживает акцент на современное восприятие античных сюжетов, на их актуальную интерпретацию — значительность этой задачи отгесняет на второй план требование художественной достоверности в воссоздании картин прошлого.

Между тем именно это последнее достоинство легко и охотно признает за Кавафисом критика, и в частности Т. Маланос, который позднее напишет о способности Кавафиса вживаться в события давно минувших дней. Историческое чувство у Кавафиса он сведет к «просто-напросто его выдающейся способности присутствовать в историческом времени, т. е. быть современником не только Артемидора, но и Ороферна, Вала, но и Юлиана, современником эпохи Ферназа и Иоанна Кантакузина. Это редкая способность интеллекта проникать в жизнь далеких эпох и людей, обитать в их городах, ходить по их улицам, переживать их чувства, видеть то, что видели они, приходить в волнение от известий, которые волновали их, наконец, думать, как один из них, о событиях, которые наводили их на размышления»⁴⁴. Сопоставление столь различных интерпретаций исторического видения Кавафиса,

осуществленное С. Циркасом в книге «Кавафис — политик», показывает, как трудно было современникам поэта освоить во всей глубине и многоплановости это столь своеобразное на греческом горизонте художественное явление, как гасли порой искры верных догадок. Анализ работ о Кавафисе в 10-е годы свидетельствует, что даже близкое окружение, весьма щедрое на восторженные оценки, явно не осознавало еще подлинного масштаба его поэзии, значительности ее открытий и уроков.

КАК УЖЕ УПОМИНАЛОСЬ, литературная молодежь Александрии видела и ценила в поэзии Кавафиса противостояние господствующей литературной традиции, а также некоторым принятым нормам морали. Гедонизм интимной лирики поэта воспринимался ею как вызов общественному консерватизму, жизненной рутине, атмосфере застоя, насыщенной ханжеским ригоризмом и обывательской пошлостью.

Разделяя и поддерживая этот вызов, александрийские апуанцы организовали в 1918 г. публичную лекцию, в которой анализ творчества поэта основывался почти исключительно на его эротических стихотворениях. Поскольку с лекцией выступил близкий друг Кавафиса и его будущий наследник Алексос Сенгопулос, считается, что ее текст написан при непосредственном участии самого поэта и местами даже передает колорит его устной речи. В основу анализа, во главу угла было положено право поэта на полноту выражения в искусстве его чувственной жизни; ограничения, диктуемые моралью, рассматривались как пагубные для его таланта пути. Эти мысли не раз звучали и в стихотворениях, и в личных заметках самого Кавафиса. Полнота самовыражения, возможность (как говорил А. Блок) «сжечь себя дотла» в своей поэтической исповеди связывались Кавафисом с крайне важной для него проблемой творческой искренности. Много лет спустя Г. Сеферис заметит, что Кавафис, которого столь часто обвиняли в неискренности, на самом деле «дает уроки искренности»: «Возможно, по натуре своей, как человек, он не был расположен к исповедальности, но, как поэт, он словно осужден говорить только правду...»⁴⁵. Вероятно, Кавафис мог бы без какой бы то ни было натяжки сказать о себе словами Монтеня: «Многие вещи, которые я не захотел бы сказать ни одному человеку, я сообщаю всему честному народу и за всеми моими самыми сокровенными тайнами и мыслями даже самых своих ближайших друзей отсылаю в книжную лавку»⁴⁶, — с той лишь разницей, что услугами книжной лавки поэт не пользовался и раздавал стихи своим друзьям собственноручно. Вспомним также, как сам Кавафис уже в другой связи, в неопубликованной заметке «Независимость», подчеркивал, что «нет ничего губительнее для Искусства (не могу даже подумать об этом без ужаса), чем сказать что-то не так, как следует, или что-то упустить»⁴⁷. В сфере исторического и, в частности, в модели эллинистического мира его гедонизм обретал наиболее благоприятные возможности самораскрытия.

В гедонизме Кавафиса можно усматривать и своего рода оборотную сторону его исторического скептицизма, его пессимистического восприятия эволюции человеческого общества и человеческого удела: стремление уловить в жизненном потоке лики красоты и мгновенья наслаждений словно компенсирует горечь этих размышлений. Такие настроения, как известно,

были неизменными спутниками периодов кризиса общественного сознания, и европейский декаданс конца XIX — начала XX в. дает тому массу красноречивых свидетельств. Еще в 90-е годы XIX в. в стихотворении «Старик» (1894, 1897) молодой Кавафис с позиций униженного «жалкой старостью» героя горюет о миновавшей «поре красоты и сил», об осмотрительности, из-за которой он столько «порывов обуздал в себе отказом от радости возможной». Позднее он будет не раз возвращаться к этому мотиву невысказанных чувств и неутоленных желаний («Сентябрь 1903 года», 1904; «Вспомни», 1916, 1918), сожалеть о мимолетном знакомстве, которое не сумел вовремя оценить и удержать («Дни 1903 года», 1909, 1917), о невозможности воскресить из далекого прошлого на день или хотя бы на час молодость и любовь («По рецептам древних греко-сирийских магов», 1931). С болью будет он писать о быстротечности жизни, об увядании красоты. Словно наперекор неизбежности он создаст серию эпитафий, запечатлевающих красоту юношей, умерших молодыми, задолго до наступления безобразящей облик человека старости.

Созидавая культ красоты, Кавафис нередко выражает чувство глубокой симпатии и восхищения молодыми людьми из народа — мастеровым, посылным («Дни 1909, 1910 и 1911 годов», 1928; «Зеркало у входа», 1930). О том, что этот мотив в творчестве поэта не случаен, а, напротив, сопряжен с определенной социальной позицией, свидетельствует заметка Кавафиса от 29 июня 1908 г., опубликованная Г. Саввидисом: «Мне нравится, меня волнует народная красота, красота бедных юношей. Слуги, рабочие, подмастерья, продавцы в магазинах. Можно подумать, что это награда за их лишения...»⁴⁸. Этим молодым людям поэт противопоставляет юных богачей, болезненных от злоупотребления едой и напитками, «физиологически грязных»; в их облике как бы проступает «безобразия воровства и грабительства, которое они наследуют...».

Тема чувственной жизни решается Кавафисом на двух уровнях — историческом и современном. Во втором случае она словно выхватывается из жизни современной Александрии, и в этих стихотворениях Кавафис предстает перед нами как поэт-урбанист, хорошо знающий и тонко чувствующий не только ритмы современного города («любимого города», с домами и улицами которого связаны истории пережитых радостей и горестей, — «Вечером», 1916, 1917; «Возле дома», 1917, 1919; «Там же», 1929), но и его психологический строй. Многие стихотворения Кавафиса из этого цикла — миниатюрные психологические драмы, точно схватывающие житейские коллизии современности, передающие сложный рисунок человеческих взаимоотношений («Пока не изменило их безжалостное время», 1924; «На двадцать пятом году его жизни», 1925; «Двое юношей, лет 23–24-х», 1927). Нередко по этому же принципу воссоздания драмы человеческих взаимоотношений в теме чувственной жизни Кавафис разрабатывает и сюжеты «древних» своих стихотворений («Кимон, сын Леарха, 22 лет, обучающийся греческой словесности (в Кирене)», 1928). Обе сферы, историческая и современная, функционируют в едином ключе и в непосредственном взаимодействии сообщающихся сосудов.

Касаясь эротических стихотворений Кавафиса, Сараяннис тонко отмечает в некоторых из них родственное Бодлеру драматическое столкновение возвышенного и низменного начал. По словам Сараянниса, именно эту сто-

рону поэтики Кавафиса имел в виду французский критик, грек по происхождению, Константин Фотиадис, когда, комментируя ему в 1927 г. стихотворение Кавафиса «Однажды ночью», сказал: «Бодлер позавидовал бы такому стихотворению»⁴⁹. Вместе с тем Сарейannis подчеркивает и различие в использовании этого приема Бодлером и Кавафисом: ощущения ужаса и греха, два явления, столь существенные в мире Бодлера, совершенно чужды Кавафису. Подчеркивает он и то, что, касаясь низкого, вульгарного, Кавафис неизменно строг и сдержан в своем поэтическом языке. В этой же связи уместно сослаться на мнение М. Перидиса, констатировавшего, что чувственной лирике Кавафиса не свойственны болезненные симптомы, с которыми читатель сталкивается у Бодлера, Верлена или Рембо. Кавафис не выступает в этих стихотворениях в роли субъекта, захваченного своим чувством, он полностью владеет темой как художник⁵⁰.

Особый интерес представляют те стихотворения Кавафиса, в которых тема чувственной жизни связывается с проблемами творчества. Поэзия для Кавафиса — великая утешительница и спасительница, она увековечивает быстротечное мгновенье, навсегда запечатлевая в слове то, что хочет сохранить память.

Я эту память в слове удержать хочу..
Такую хрупкую... Она почти растаяла
вдали, за дымкой отроческих лет.
Как лепесток жасмина, матовая кожа...
Вечерний сумрак августа — был, вероятно, август..
Глаза я помню смутно, но, как будто, синие...
Да, синие, сапфирно-синие глаза.

«Вдали»

Неоднократно проявляющаяся у Кавафиса авторская установка на фиксацию не столько впечатления, сколько воспоминания о нем родственна основному творческому принципу Пруста, который, как пишет Л. Гинзбург, сделал память «предметом изображения», «одной из основных философских и эстетических проблем своего романа»⁵¹. Развивая параллель с Прустом, пожалуй, можно сказать, что чувственная лирика Кавафиса, запечатлевающая, как правило, мгновенья прошлого, незабываемые дни юности, окрашенные в воспоминаниях поэта мечтательной ностальгией, тоже являет собой мучительный и сладостный «поиск утраченного времени».

Поэзия «удерживает в слове» «тени Любви», воскрешаемые памятью («Ждать, что проявятся», 1915, 1916), всеми органами чувств человека, всем его существом. Этот момент предельного эмоционального напряжения, момент возрождения давно пережитого волнения передает стихотворение «Приходи» (1904, 1909, 1912).

Почаще приходи, я жду тебя,
бесценное, прекрасное волненье,
когда все тело обретает память,
когда бывшая страсть в крови бушует,
когда трепещут помнящие губы
и руки вновь живут прикосновеньем.

Почаще приходи, я жду в ночи,
когда трепещут помнящие губы...

Однако творческий процесс питается не только чувственной памятью, но и воображением, дополняющим некогда увиденное и пережитое какими-то другими впечатлениями, штрихами, деталями («Я в искусство перенес», 1921), и тогда по воле поэтического воображения нечто, не осуществившееся в действительности, предстает вполне реальным, почти осязаемым («Вспомни, тело...», 1916, 1918; «Полчаса», 1917). Именно эта способность поэтического воображения оживит трепетной осязаемостью многие исторические стихотворения Кавафиса.

Сам по себе творческий процесс — великая радость, большое счастье. Искусство Поэзии — драгоценный бальзам, залечивающий тяжелые раны («Печаль Ясона, сына Клеандра, поэта в Коммагене (595 год)», 1918, 1921). Тем более счастлив художник, чье искусство находит отклик у читателя, чьи образы вдохновляют молодое поколение («Крайне редко»*, 1911, 1913). В конце 10-х годов Кавафис уже пользовался таким признанием в Александрии, начало 20-х годов принесет ему признание молодого литературного поколения в Афинах.

* Название этого стихотворения очень многозначительно и словно предостерегает художника от возможных иллюзий: лишь немногие удостоиваются подлинного признания и жизни в последующих поколениях. Такое счастье выпадает «крайне редко».

ЗРЕЛОСТЬ МАСТЕРА

В НАЧАЛЕ 20-х годов Кавафиса постигают новые семейные утраты. Уходят из жизни его братья Павлос (1920) и Джон (1923)*, поэт остается совсем один. Еще в конце 10-х годов в стихотворении «С девяти» (1917–1918) Кавафис запечатлел преодолевающее его чувство одиночества «в одиноком доме», причиняющее боль воспоминания о неузнаваемых ныне местах, где прошла его юность, о близких, которых давно уже нет рядом. Тень юности, посещающая его в сумерках, словно воскрешает

...улицы, которые теперь неузнаваемы,
места наших сборищ смолкшие, опустевшие,
театры и кофейни, которых больше нет.

.....
...семейный траур, горечь разлученья,
страдания родных, страдания
умерших близких, столь неоцененных.

За полночь на дворе. Как часы пролетели.
За полночь на дворе. Как пролетели годы.

Перевод А. Величанского

Между тем поэт далек еще от старости: ему не исполнилось и пятидесяти. В декабре 1921 г. Кавафис подает в дирекцию Управления мелиорации рапорт о том, что по соображениям личного характера не намерен возобновить своей служебное соглашение, пятилетний срок которого истекает в марте 1922 г. 1 апреля 1922 г. Кавафис выходит в отставку, в его личном деле сохранились отзывы начальства, отмечающие совершенное знание языков и прочие высокие деловые качества. Итак, служба, которой поэт отдал тридцать лет, наконец завершилась. «Наконец-то я освободился от этой ненавистной обязанности», — говорил он друзьям¹. Теперь Кавафис мог безраздельно посвятить себя главному делу своей жизни — поэзии.

Поэзия и только поэзия составляет отныне содержание всех его дней — и в часы творчества, и в общении с друзьями, и в прогулках по родной Александрии. Я. Сараяннис передает нам очень интересный рассказ Г. Врисмитзакиса о том, что Кавафис любил бывать на окраинах города, загляды-

* С Джоном поэта связывали особые узы духовного взаимопонимания; в 90-е годы он был первым переводчиком стихотворений Кавафиса на английский язык.

вал в народные таверны, беседовал там с незнакомыми людьми, фиксируя в их речи образные обороты и выражения, познавая новую лексику, обучаясь живому современному разговорному языку, который все активнее внедряется в его стихотворения как важное средство психологической и социальной характеристики героев².

Сарейянису принадлежит также ряд важных свидетельств об атмосфере литературных встреч в доме Кавафиса. По вечерам там нередко собиралось многочисленное и порою весьма неоднородное общество, беседа велась не только по-гречески, но также по-английски и по-французски. Как пишет Сарейянис, на этих многолюдных встречах Кавафис вел себя как чрезвычайно любезный хозяин, озабоченный тем, чтобы бокалы гостей были наполнены и каждый из присутствующих имел возможность принять участие в разговоре. Сам Кавафис в этих случаях говорил немного и был весьма осторожен в высказываниях, поэтому такие вечера Сарейянис считал для себя потерянными. Совершенно иным, «настоящим маэстро, поистине великим», бывал Кавафис в окружении своих близких друзей или наедине с интересным, вызывающим доверие собеседником.

«В начале вечера он сидел в кресле как будто усталый, говорил мало, предоставляя возможность высказаться другим, я часто думал, что он словно готовился к выходу, — пишет Сарейянис. — В разговор он включался неожиданно, подхватив на лету какую-нибудь мысль беседы. И сразу же невероятно преображался. Он изумлял своей жестикуляцией, богатством мысли и ее выражения. Многие говорили, будто он „давал спектакль“³, я в это не верю. Возможно, что только тогда он и бывал самим собой. Слово, которое он так боготворил в жизни, увлекало его, он отдавался его потоку, забывая о своей привычной осторожности, стремлении всем угодить и понравиться...

Подобно древним, он воплощал идеи в образах. Эти образы не были статуями, неподвижными и холодными, это были живые существа с бушующими страстями, они говорили, они сталкивались между собой. Поэтому речь Кавафиса не была монологом, учительским наставлением с кафедры, это были драматические действия с множеством персонажей. Каждый раз, когда он переходил к изложению другой точки зрения или приводил чье-то мнение или делал отступление в рассказе, он менял и голос, и мимику; казалось, будто говорит другой человек. Этот драматический характер его мышления и речи многие, по-видимому, и называли спектаклем⁴.

О неотразимом обаянии Кавафиса-рассказчика Сарейянис пишет не раз, сожалея, что эта сторона его таланта останется неизвестной потомкам: «Когда я читаю друзей Малларме, описывающих недостижимое обаяние его бесед, мои мысли естественно обращаются к Кавафису, который тоже был очень обаятельным собеседником. Во всяком случае для меня те десять-двенадцать часов, что я провел с ним наедине в лучшие годы, остаются самыми значительными в моей жизни. Как я жалею, что, покидая его дом, не записывал его рассказов. Я почти уверен, что, если бы Кавафису довелось найти своего Эккермана, его беседы имели бы ценность, равную его стихам»⁵.

Своеобразие устной речи Кавафиса, его интеллектуальность, гуманность, зрелую терпимость суждений отмечает и Э. Форстер в своей статье «Поэзия К. П. Кавафиса», подчеркивая, что речь Кавафиса всегда была речью поэта и вместе с тем отличалась строжайшей логикой развития мысли. Речевой

период, фраза Кавафиса были пространными и сложными, с многочисленными отступлениями, но вместе с тем гармоничными и неуклонно продвигавшимися к конечной цели, к развязке, «которая всегда оказывалась более живой и захватывающей, чем можно было предположить»⁶.

Я. Сараяннис оставил нам также обстоятельное описание квартиры Кавафиса, благодаря чему мы вполне наглядно можем представить себе окружавшую поэта обстановку: «Квартира Кавафиса находилась на верхнем этаже запущенного, отнюдь не аристократического дома. Войдя в нее, ты попал в широкий коридор, заставленный мебелью. Стен практически не было видно: всюду висели картины, полки, стояли арабские этажерки с бесчисленными вазами — маленькими, большими и даже огромными. В коридор выходило несколько дверей, последняя из них вела в зал, где он принимал гостей. Этим залом я всегда восхищался, но однажды утром 1929 г. я зашел за сборником Кавафиса, который собирался передать его друзьям в Париже, и довольно долго просидел там один, так что смог рассмотреть его как следует. С удивлением я впервые обнаружил, что зал переполняло множество совершенно не гармонирующих между собой вещей: кресла с выцветшей бархатной обивкой, бухарские и индийские ткани — на окнах и на диване, черный с золотом письменный стол, полки и столики с бесчисленными изделиями из перламутра, танагрская статуэтка, китайские вазы и рисунки, всевозможные восточные ковры и т. д. Ничего выдающегося и по-настоящему красивого я не увидел, такое скопление вещей напоминало антикварную лавку. Было ли в этом отражение вкуса его времени? Подобным образом описывают квартиры Анатоля Франса и Вилье де Лиль-Адана, оба были эстетами и уделяли большое внимание стилю своего письма. Выбрал ли и собрал все эти вещи сам Кавафис, или они достались ему по наследству — я не знаю; несомненно, что в этом собрании совершенно не чувствовалась его рука, его замысел. Мне кажется, что он привязался к ним постепенно, по мере того как они покрывались пылью и воспоминаниями, настолько, что переставали быть вещами и становились обстановкой»⁷.

Любопытно наблюдение Сараянниса над тем, какое внимание Кавафис уделял освещению зала, когда у него собирались гости, каждый раз по-разному закрепляя ставни и шторы, регулируя свет керосиновых ламп и свечей, с особым расчетом рассаживая своих посетителей, связывая все эти детали с той направленностью, с тем настроением, которое он хотел задать вечеру. Интересна и зарисовка одного уголка в квартире Кавафиса, где поэт любил сидеть, когда оставался один: в коридоре возле окна с широким подоконником, заваленным книгами, под лампой, укрепленной на стене, стояли кресло и низкий столик, на котором могла уместиться пепельница и бокал с виски. Сюда присаживался Кавафис, чтобы перелистать какую-нибудь книгу, выяснить необходимый ему штрих.

Здесь же, в коридоре, стоял тяжелый, громоздкий книжный шкаф. Личная библиотека Кавафиса была невелика и подобрана несистематически, что вовсе не отражает уровень и характер начитанности поэта, который активно пользовался услугами муниципальной библиотеки Александрии, а также брал книги у своих друзей и знакомых. Однако Сараяннис отмечает, что с 10-х годов круг чтения Кавафиса сужается. Правда, поэт стремился быть в курсе текущей литературы и, услышав о какой-либо шумевшей книге, заботился о том, чтобы познакомиться с ней. Так, он взял у своего

друга Анастасиадиса том Пруста «У Германтов», о котором отзывался весьма восторженно, но не изъявил желаний прочесть другие тома. «У меня нет уже времени на чтение. У меня нет времени», — не раз говорил он Сарейнису с шутивным отчаянием⁸. Все время, все силы поэта поглощает теперь его собственное творчество, и чтение играет в его жизни скорее вспомогательную, служебную роль. Главным образом — роль исторического источника. Даже в последние дни жизни, страдая от боли, он просит жену Алеко-са Сенгопулоса Рику сходить в муниципальную библиотеку и уточнить для него некоторые исторические сведения, необходимые для стихотворения «В окрестностях Антиохии», которое увидело свет уже после смерти автора.

Погруженность в творчество сказывалась не только на объеме и характере чтения, она пронизывала все существо Кавафиса, и эта сосредоточенность на себе, на своем деле, неусыпная забота о его будущем давала некоторым современникам, и в частности Т. Маланосу, основания упрекнуть поэта в эгоцентризме. С точки зрения бытовой, житейской эти черты в поведении Кавафиса были экстравагантными и обращали на себя внимание⁹. Маланос передает высказывание Кавафиса о том, что поэт, подобно купцу, расхваливающему свой товар, тоже должен рекламировать свои произведения: «У людей много работы, так много, что им некогда проявить интерес к своему ближнему. Мы сами должны говорить о себе и своих произведениях, пока не пробудим в людях интерес к себе»¹⁰. Комментируя ревностное отношение Кавафиса к критическим публикациям о его стихотворениях, М. Перидис справедливо объясняет это сознанием поэта, что написанное останется жить во времени, когда не будет в живых ни его самого, ни его друзей и противников¹¹.

Будучи человеком осторожным, Кавафис обычно воздерживался от прямых хвалебных отзывов о собственном творчестве, однако порой, под впечатлением только что законченного стихотворения, бывал не в силах скрыть свои чувства. Известен, например, эпизод, связанный со стихотворением «В месяце атире» (1917); передавая его С. Паргасу для публикации, Кавафис назвал его шедевром и добавил: «Возьми его поскорей, оно жжет мне руки»¹².

За безмерную поглощенность собой, способность говорить только о себе и своих замыслах современники не раз осуждали Бальзака, однако Жорж Санд, оставившая глубокие и тонкие свидетельства о личности писателя, «верно поняла природу такой сосредоточенности: это была одержимость творчеством»¹³. Такая же творческая одержимость владела Кавафисом, искусство и жизнь слились для него в одно неразрывное целое. Недаром герой его стихотворения «Нарисованное» (1914, 1915), поэт, утомившийся от служения своей музе, находит отдохновение опять-таки в сфере искусства, любясь картиной художника.

«Надобно, чтобы вся жизнь, все тайные помышления, все пристрастия клонились к одному предмету, и сей предмет должен быть — Искусство. Поэзия, осмелюсь сказать, требует *всего человека*»¹⁴, — писал «о поэте и поэзии» К. Н. Батюшков, которого роднит с Кавафисом и философский скептицизм, развившийся на почве разлада между идеалом и действительностью, и своеобразный эпикурейский гедонизм, и такие черты поэтики, как тяготение к обобщающим образам-символам, театральность и др. Самозабвенно, безраздельно Кавафис отдает поэзии всего себя и уповает исключительно на поэзию. Т. Маланос записал и передал нам весьма харак-

терное его высказывание: «Ты еще молод и поймешь это позднее. Мастер даже в старости способен сохранить интерес и теплое восприятие жизни благодаря своему собственному творчеству. В нем он найдет утешение в тех горестях, что уготовит ему старость. Если у большинства людей в это время кругом одни лишь развалины, у мастера есть его творчество, которое вызывает волнения, обсуждается, нравится». «У каждого человека есть что-то, что он любит, из-за чего страдает, — добавляет Маланос. — У Кавафиса это что-то — его творчество»¹⁵.

В ПРЕДЫДУЩЕЙ ГЛАВЕ уже отмечалось, что в творчестве Кавафиса 10-х годов как бы «слышится гул» бурных европейских событий — балканских войн 1912–1913 гг. и первой мировой войны. Панорама эллинистического мира, теснимого Римом, во многом передает атмосферу конфликтов этого периода. В начале 20-х годов Кавафис пишет несколько стихотворений на собственно греческую тему (т. е. связанную с историей материковой Греции), что можно, по-видимому, связать с реакцией поэта на греко-турецкую войну 1919–1922 гг. Инспирированная державами Антанты, эта война обернулась для Греции национальной трагедией: рухнула националистическая идея восстановления «Великой Греции» в былых пределах Византийской империи, на которой воспитывалось несколько поколений греков; поражение повлекло за собой разруху, безработицу, страдания полуторамиллионной армии беженцев из Малой Азии. В феврале 1922 г., до трагического финала, но уже в преддверии его, Кавафис пишет и сразу же публикует эпигramму «Сражавшиеся за Ахейский союз»:

Отважно вы сражались и со славой пали,
не устранившись тех, кто всюду побеждал.
Вас не в чем упрекнуть, и если есть вина,
Дией и Критолай одни виновны.
Когда же греки родиной гордиться станут,
«Таких она рождает», — будут говорить
о вас. И в этом вам достойная хвала.

Написано ахейцем в Александрии
в седьмой год царствия Латира-Птолея.

В 1941 г., покинув вместе с эмигрировавшим правительством Грецию и оказавшись в Александрии, через несколько дней после сражения за Крит, Георгос Сеферис перечитает эпигramму Кавафиса и ощутит актуальность ее звучания. Тогда он обратит внимание на заключительное двустигийе, вспомнит, что стихотворение написано в канун малоазиатской катастрофы, и перифразирует концовку Кавафиса:

Написано ахейцем в Александрии
в тот год, когда была разбита Нация¹⁶.

Такое толкование, подсказанное Сеферису аналогичным историческим опытом, представляется достаточно убедительным и служит весомым под-

тверждением того, что поэзия Кавафиса отнюдь не безучастна к своему времени. Сам Кавафис говорил Маланосу, что, хотя и следил с большим волнением за событиями на фронтах балканских войн, ни одного стихотворения об этих событиях он не написал. И все же эллинистический цикл 10-х годов свидетельствует о том, что исторические уроки балканских войн нашли отражение в художественных формулах его стихотворений. Эпиграмма «Сражавшиеся за Ахейский союз» выдержана в том же жанре, но передает реакцию и позицию поэта с несравненно большей непосредственностью и живостью, можно сказать — горячностью¹⁷.

Исследователи не раз отмечали близость этого стихотворения Кавафиса лучшим традициям древнегреческой эпиграммы. «Блестящая эпиграмма. В ее шести стихах есть что-то от металла Симонида»¹⁸, — пишет Сеферис, а Сараяннис находит ее зачин классическим, волевым, напоминающим до-рическую архитектуру¹⁹. Действительно, в традициях восхваления воинской доблести Кавафис акцентирует в первом стихе понятия: «отважно», «со славой», во второй строке подчеркивает «бесстрашие» павших героев перед лицом противника, считавшегося непобедимым. Однако с третьего стиха похвальное слово героям приобретает ноты, продиктованные новым историческим опытом, размышлениями над судьбами народных масс, расплачивающихся дорогой ценой за ошибки недостойных лидеров.

В 146 г. до н. э. олигархический Ахейский союз выступил против всемогущего Рима. И историк древности Полибий, и историк XIX в. К. Папарригопулос осуждают вождей Ахейского союза за грубые политические и военные ошибки, вследствие которых был сожжен дотла город Коринф и вся Греция оказалась в полном подчинении Риму. Кавафис явно разделяет убежденность историков в «вине» вождей — Диея и Критолая, но акцентирует главным образом мотив невиновности воинов-ахейцев, доблестно сражавшихся за свободу Греции против римских завоевателей, отдавших жизнь за свои «Фермопилы». Слова: «Вас не в чем упрекнуть» — встают в один смысловой ряд с оценочными — «отважно», «со славой», «не утрашившись», из чего естественно вытекает концовка — добрая память потомков, истории, воздающая должное стоическому героизму павших.

Очень интересно заключительное двустигийное, как бы представляющее читателю автора эпиграммы. Это ахеец, которого судьба забросила в Александрию. Кавафис недаром дает нам хронологическую ссылку — «седьмой год царствия Латира-Птолемея», т. е. 109 г. до н. э., тридцать с лишним лет спустя после поражения Ахейского союза. Господство Рима над эллинистическим миром казалось тогда прочным, незыблемым; эллинистические монархии, и в частности александрийские Лагиды, давно уже смирились со своим вассальным положением. В этих условиях патриотическая эпиграмма ахейца звучит как заклинание, призыв поминать подвиги предков, хранить верность национальным традициям свободолюбия, не растратить национальный дух. Мотив стоической верности «Фермопилам» сливается здесь с темой исторических судеб эллинского мира. Кавафис уже затрагивал ее в нескольких своих стихотворениях. В 20-е годы она занимает в его творчестве особое место. Возможно, что события греко-турецкой войны сыграли здесь роль катализатора, побудив поэта увидеть новейшие испытания, выпавшие на долю Греции, сквозь призму столь многих и столь тяжелых испытаний ее многовековой истории.

В 1925 г. Кавафис вновь коснется того же сюжета, однако затронет его уже с другой стороны. Герой его миниатюры «На итальянском берегу» Ким, сын Менедора, богатый юноша, благополучно и весело живущий в Италии, внезапно утрачивает доброе расположение духа, увидев, как в порту выгружают военные трофеи из Пелопоннеса. Кавафис повторит, выделит в отдельную строфу слова:

Греческое добро: коринфские трофеи.

и в заключение подчеркнет, что в этот день у «юноши итальянского» (грек по происхождению, он вполне уже ассимилировался в итальянской среде) не будет никакого желания предаваться привычным увеселениям. Так в нескольких строках миниатюры Кавафис скажет и о греческой диаспоре, о предприимчивости, легкой приспособляемости греков и о живучести — несмотря ни на что — их национального духа.

Тему национального поражения, потрясения, отзывающегося болью во всем греческом мире, Кавафис ставит и в своем неизданном стихотворении «Пал» (1921). В таблице М. Пиериса напротив этого стихотворения в графе исторических событий стоит известие о переломе в малоазиатской экспедиции: «Кемаль останавливает греческое наступление в Малой Азии». Было бы неправомерной натяжкой усматривать в этом сопоставлении прямую связь, тем более предполагать предвидение Кавафисом грядущей катастрофы. Однако несомненно, что современный поэту исторический фон, характер греко-турецкой войны, националистические иллюзии о возможности восстановления византийского могущества располагали к тому, чтобы вспомнить о такой крупной вехе, как падение Константинополя. Никогда больше Кавафис не подходил в своих исторических сюжетах так близко к новому периоду, как в стихотворении «Взят». Никогда эмоциональное восприятие перипетий греческой истории и собственно народной темы — чаяний, скорби, надежд греков, — не было у Кавафиса столь открытым²⁰. Недаром стихотворение написано в столь необычном для Кавафиса фольклорном ключе, с обильным цитированием народных песен, с использованием традиционных народных образов и персонажей («сынок вдовы Яники»).

ВЗЯТ

Я занимался чтением народных старых песен
о славных войнах и деяньях клефтов —
вещь трогательная весьма; все греческие, наши.

Вот песни скорбные о том, как пал Константинополь:
«Ах, взяли, взяли наш Царьград, и взяли Салоники».
Когда молились вместе в час последний
«по леву руку царь, а патриарх по праву»,
раздался Глас и повелел молчать:
«Священники, умолкните, Евангеля закройте:
Ах, взяли, взяли наш Царьград, и взяли Салоники».

Одна из песен скорбных тех — плач греков Трапезунда —
Всех больше тронула меня своим наречьем странным,

своей печалью дальнею — они так мало знали
и до конца надеялись, что мы еще спасемся.

Увы, как птица бедная «летела из Царьграда,
письмо неведомо кому под крылышком держала,
ни в палисад, ни в виноград не снизилась, не села,
а села, опустила под кипарис надгробный».

Архиереи не смогли прочесть письмо (иль не хотели),
один лишь в руки взял его «сыннок вдовы Яники»
и прочитал он то письмо и залился слезами.
«И ты читай, и ты заплачь, услышь, как сердце бьется.
Ой, говорит, ой, горе нам, конец державе Римской».

Перевод Евг. Смагиной

Современники не раз отмечали своеобразие кавафисовского патриотизма, его горячую приверженность не столько Греции как государству с его нынешней территориальной очерченностью и сложившимися политическими, экономическими, моральными и культурными устоями, сколько более широко — греческой исторической и культурной традиции, запечатлевшейся в национальном характере²¹. В статье «Греческая сущность творчества Кавафиса» Врисимитзакис приводит отвергаемое им высказывание о поэте: «Кавафис не эллин, он эллинофил»²². Сам Кавафис говорил точнее: «Я не грек, — я греческий». Он, конечно же, не ощущал себя человеком со стороны, просто эллинофилом, но его патриотические чувства простирались далеко за пределы греческих государственных границ, обнимая все, что так или иначе входит в историю греческого мира и сохраняет свое значение для последующих поколений.

Грек, родившийся и проживший всю свою жизнь в Александрии, Кавафис воспринимал греческую традицию не как нечто самостийное и обособленное, а в ее исторических контактах, обогащении, движении. Недаром его чрезвычайно привлекает эллинистическая эпоха с широким распространением традиций греческой культуры на всю грандиозную территорию бывшей державы Александра Македонского и с ассимиляцией ею элементов восточных традиций, черт восточного темперамента.

Кровь Сирии, египетская кровь
течет по нашим жилам. Нам ли ее стыдиться,
крови, которой следует гордиться?

Перевод С. Ошерова

— призывает герой стихотворения Кавафиса «По пути из Греции» (1914), верный греческим традициям, но не желающий отрешиваться от того, что дала ему вскормившая его земля. Когда александриец Рафаил берется написать эпитафию в честь юного поэта Аммона («Об Аммоне, умершем в возрасте 29 лет в 610 году», 1915, 1917), друзья просят сделать это так, «чтоб нашу любовь и скорбь чужой <греческий. — С. И.> язык вместил», чтобы все обороты и строки свидетельствовали, что «об александрийце их писал александриец». «Кто мы — армяне, ассирийцы, греки? — не сразу догадаешься по

виду», — пишет Кавафис от имени своих героев в стихотворении «В царстве Осроене» (1916, 1917).

В наивной эпитафии царю Коммагены Антиоху, составленной эфесским софистом Каллистратом, среди многих добродетелей умершего монарха (дальновидный правитель, мудрый, справедливый, отважный) главной добродетелью провозглашается его греческая образованность («Эпитафия Антиоху, царю Коммагены», 1923). Однако рабское принятие греческого языка и культуры в угоду моде, утрату своего национального лица в эллинистическом мире Кавафис осуждает и высмеивает. Мы это видели на примере стихотворения «Филэллин» (1906, 1912). В стихотворении «По пути из Греции» лирический герой опять-таки иронически отзывается о «царьках, чей греческий — заемный, напоказ» — облик не может скрыть, несмотря на все уловки, «неодолимо рвущейся наружу Мидии или Аравии». Портрет такого монарха, его развернутую психологическую характеристику Кавафис даст позднее в стихотворении «Владыка Западной Ливии» (1928). Проблема греческой традиции служит здесь пробным камнем, выявляющим черты социального свойства, средством острой политической сатиры.

ВЛАДЫКА ЗАПАДНОЙ ЛИВИИ

Благоприятное оставил впечатление
за десять дней, что в Александрии провел,
Аристомен, сын Менелая,
Западной Ливии владыка.
Не только именем, но и в манерах — грек.
Охотно принимал он почести, однако
сам не искал их — не честолюбив.
Книг греческих он накопил немало
по философии, а также по истории.
А главное — немногословный человек.
Глубокомысленный, должно быть, а такие люди
привыкли слов на ветер не бросать.

Глубокомысленным — увы! — он не был.
Пустой, ничтожный человек.
Взял греческое имя и одежду,
манерам греческим немного обучился
и трепетал от страха — как бы не испортить
то неплохое впечатление досадным срывом
на варваризмы в греческой беседе,
тогда александрийцы засмеют его,
им, негодьям, только повод дай.

Поэтому он был немногословен,
следя усердно за произношением и падежами,
томясь и тяготясь обилием речей,
которые удерживал в себе.

Хотелось бы отметить в этом стихотворении вкрапление в прямую авторскую речь речи александрийцев, как бы излагающих свои впечатления от визита знатного гостя, а потом, в разоблачительной второй строфе, и самого ливийского владыки, опасющегося насмешек со стороны александрийцев: «...им, негодяям, только повод дай». Эти вкрапления ничем не выделены, их ощущаешь по раскованности разговорной интонации, по лексической окраске. Они как бы документально подтверждают заключения автора и усугубляют, подчеркивают контраст между видимым и подлинным, заложенный в основу стихотворения. В поэтике Кавафиса — это один из способов драматизации, театрализации повествования, способ выявления диалектической связи между внешним обликом и внутренним содержанием человека.

«Наш язык он любил страстно... — пишет Сараяннис, — в его страсти было что-то чувственное, напоминающее любовь коллекционера, собирателя»²³. Можно было бы добавить, что в любви Кавафиса к греческому языку была заключена и оценка его роли — носителя, пропагандиста, хранителя национальных традиций. Вспомним драматическое решение, которое дает Кавафис теме утраченного языка в стихотворении «Жители Посидонии». В малом масштабе частной судьбы эта же тема затрагивалась поэтом в его раннем неизданном стихотворении «Эпитафия» (1893). Широкое распространение греческого языка в античном мире внушает Кавафису гордость. С волнением различает он на индийских монетах надписи на греческом («Монеты», 1920). Славя итоги похода Александра Македонского, лирический герой стихотворения «В 200 г. до Р. Х.» выделяет как особую заслугу тот факт, что

И Единое Наше Наречье
донесли мы до Бактра, до Индии донесли...

Уже сами по себе заглавные буквы — «Единое Наше Наречье» (т. е. койнэ, единый греческий язык, пришедший на смену многодиалектности более ранних эпох. — *С. И.*) — как бы возвеличивают роль языка в формировании «нового эллинского мира», «великого мира» эллинизма. В стихотворении «В малоазийском деме» греческий язык называется «языком славы». Однако Кавафис отнюдь не утрачивает чувства реальности и меры, способности увидеть то или иное явление в потоке исторического времени и в его подлинных масштабах, выверенных минувшими веками. Так, в стихотворениях «В малоазийском деме» и «В 200 г. до Р. Х.» высокая — в превосходных степенях — оценка греческого языка дается поэтом в прямой речи греков, и контекст стихотворений значительно корректирует ее ликующий энтузиазм: в первом стихотворении на греческом языке, языке «славы», составляется поздравительное послание римскому властителю, победителю битвы при Акции — независимо от того, кто одержит победу: Антоний или Октавиан, а в стихотворении «В 200 г. до Р. Х.» гимн «великому миру» эллинизма слагается в канун римской экспансии.

«В творчестве Кавафиса мы различаем все черты Грека всех времен»²⁴, — пишет Врисимитзакис, имея в виду отражение в поэзии Кавафиса основных черт национального греческого характера. Действительно, Кавафис много писал о вездесущности греков, об их беспокойной натуре, жаждущей

путешествий и приключений, об их смелой предприимчивости, но также и о печальной стороне их странствий, о чужбине и ее превратностях. Колоритный образ александрийского купца, сбывшего в Риме гнилой ячмень и смело пускающегося в обратный путь, несмотря на дурную погоду, на угрозу бури, Кавафис создал в одном из ранних своих стихотворений «Александрийский купец» (1893). В том же году он написал «Эпитафию» от имени самосца, жадной золота и торговыми делами занесенного на берега Ганга, проданного там в рабство и умершего вдали от самосских берегов, вдали от звуков греческой речи. Утешением ему служила мысль, что по крайней мере в аду он окажется среди своих соотечественников и впредь будет говорить по-гречески. Умирает на чужбине и герой стихотворения Кавафиса «В гавани» (1917, 1918) юный Эмий. Он отправился в Сирию, чтобы заняться торговлей благовониями, но заболел в пути и даже не успел сказать, откуда он родом и кто его престарелые родители, о которых он упоминал перед смертью. Скитания выпадают на долю и некоторых современных героев Кавафиса: кто-то уезжает на заработки в Смирну («Серые», 1917), кто-то уплывает еще дальше — в Нью-Йорк или Канаду («Пока не изменило их безжалостное время», 1924).

Писал Кавафис и о любви греков к Слову, беседе, диспуту («Отличия», 1895; «Герод Аттик», 1900, 1912; «Юноши Сидона», 1920; «Демарат», 1904, 1911, 1921), об их общественном темпераменте и политической страстности («Беженцы», 1914; «Деметрий Сотер», 1915, 1919). Писал он и о той черте национального характера, которая помогла им выстоять во всех перипетиях бурной истории, об умении «приспосабливаться». Проблему «приспосабливаемости» греков или, как говорит повествователь в стихотворении «В 200 г. до Р. Х.», их «исключительного чувства сообразности — гибкого при всех обстоятельствах» — Кавафис, в свою очередь, ставит и освещает многообразно. Это, с одной стороны, способность к общению и сотрудничеству, созидательная коммуникабельность, являющаяся важной предпосылкой успешного продвижения греков на Восток, распространения их языка и культуры («В 200 г. до Р. Х.»). Однако, с другой стороны, это и умение приспособиться к иноземному завоевателю («В малоазийском деме»), а также к любой власти («Когда бы позаботились», 1930) или к господствующей религии («Если он скончался», 1897, 1910, 1920). С. Циркас отмечает, что более позднее стихотворение «В 200 г. до Р. Х.» как бы слегка идеализирует и поднимает на более высокий нравственный уровень — в контексте исторического процесса — идею «приспособлений», которая в стихотворении «Когда бы позаботились» подается как пример политического компромисса и продажности²⁵.

«Идея приспособления призвана смягчить разочарование историка и поэта, — писал в 1926 г. Г. Врисимитзакис в статье „Политика у Кавафиса“ за пять лет до того, как сам Кавафис прямо выразит свою идею в стихотворении „В 200 г. до Р. Х.“ — Разве не правда, не доказывает ли сама история, что целый мир, греческий мир, от эпохи македонских завоеваний до его заката, т. е. на протяжении почти что восьми веков (со смерти Александра Македонского до последнего проблеска неоплатонизма), сумел, непрерывно приспособляясь к новым условиям, сохранить в расцвете многое из своего творческого наследия — об этом свидетельствуют философия, наука, энциклопедичность эпохи»²⁶.

Пятьдесят лет спустя Г. Саввидис выскажет тонкое замечание о том, что стихотворение это являет собой «новую победу Кавафиса и греческого мира»: в те годы, когда крушение Великой Идеи лишило нацию опоры и «исторического идеала», травмировав сознание многих художников, когда молодое поколение, к которому принадлежал Сеферис, было потрясено самоубийством поэта К. Кариотакиса, когда «старейшина» Паламас все больше погружался в молчание, когда поколение 10-х годов, достигшее расцвета сил, стремилось любой ценой заменить Великую Идею новым идеалом (А. Сикелянос разрабатывает Дельфийскую идею мирного сотрудничества и интеллектуального соревнования народов, Варналис принимает социалистическую идеологию, Казандзакис пишет «Аскезу» и старается воплотить ее идеи в «Одиссее»), только Кавафис, «всегда готовый ко всему», «неуклонно продолжает свой путь исторического исследования, который не был еще открыт видению поэтов материковой Греции, способных в лучшем случае лишь сугубо рационально уловить диахроническую сущность греческого мира — чувство сообразности, гибкое при всех обстоятельствах». Как опять-таки констатирует Г. Саввидис, в эти годы на смену «драме личного „Я“ в поэзию Кавафиса приходит катарсис общенационального „Мы“»²⁷.

В этом смысле мы можем говорить об идее национального синтеза в творчестве Кавафиса. Привычнее и естественнее связывать ее с творчеством Паламаса — в могучем потоке его поэзии реализовывалась идея преемственности греческой истории как непрерывной линии развития греческого народа, носителя и хранителя духовных ценностей нации, использовался весь многовековой арсенал культурного наследия Греции — античности и Византии, Ренессанса критской поэзии, клефтского фольклора, творчества певцов революции 1821 г. Соломоса и Кальвосо, эпоса Валаоритиса. У Кавафиса нет этого диапазона и многообразия, идея синтеза в его поэзии не столь очевидна, но она все же существует — в общем, едином восприятии судеб греческого мира на протяжении всей его долгой истории. Не чужда Кавафису и народная тема, об этом свидетельствует не изданное поэтом стихотворение «Взят», а также сочувственные заинтересованные статьи о народной поэзии — рецензии на сборники народных песен Н. Политиса и Г. Михаилидиса, опубликованные Кавафисом в 1914 и 1917 гг.

ОСМЫСЛЕНИЕ сложной кривой, в которую складывается многовековая греческая история с периодами могущества и славы и периодами кризисов, упадка, подчинения иноземным завоевателям (в эпоху эллинизма эти полюсы зафиксированы Кавафисом в стихотворениях «Слава Птолемеев», «Гречанка искони», «Александрийские цари», «Слово к Антиоху Епифану», «Деметрий Сотер», в эпоху Византии — в стихотворениях «В церкви», «Из цветного стекла», «Взят»), приводит Кавафиса к постижению исторического времени как закономерного объективного процесса, развивающегося в смене эпох, в столкновении старого и нового миров. Этому способствовало ощущение кризисного, переломного характера современной поэту эпохи, прозрение острейших противоречий, подтачивавших старый уклад, вторгавшихся не только в общественную, но и в частную жизнь, в мир человеческой личности, самым непосредственным образом воздействовавших на ее сознание. Такой тип мироощущения, сформированный переходной эпохой,

выдвигает и западноевропейская, и русская литература 10–20-х годов XX в., изображающая человека в водовороте исторической жизни, на перекрестке воздействий не только непосредственного окружения, но и — более широко — общественного климата страны, всей атмосферы времени. Как бывало и раньше в переломные моменты истории, художественное сознание обращается к ее давнему опыту, используя его как призму видения современной действительности, что обеспечивает глубину и многогранность ее изображения, особую убедительность и поучительность.

Если в чувственной лирике Кавафиса проблема времени решается в сугубо индивидуалистическом ключе как действие безжалостной, враждебной человеку силы, отнимающей у него молодость и красоту, так что уповать он может лишь на искусство, навеки запечатлевающее мгновения счастья (это обостренное восприятие мы наблюдаем на протяжении всего творческого пути поэта), то в исторических стихотворениях время проявляется как могучее течение, неуклонно пробивающее себе дорогу сквозь лавину разнообразных фактов и событий, связующее их в единую цепь причинной обусловленности, независимо от чьей-либо субъективной воли. Мы помним элегическую тональность стихотворения Кавафиса «Деметрий Сотер» — обреченные на неудачу усилия молодого сирийского монарха, пытающегося воскресить былое могущество своей родины, но постигающего на своем горьком опыте, что «нет сил, способных удержать династии, рожденные походом македонским». В цикле стихотворений о Юлиане, о котором нам предстоит говорить чуть позднее, обреченная на провал попытка повернуть время вспять представляется в другом эмоциональном ключе, без видимого сочувствия, скорее с осуждением, поскольку Кавафису несимпатичен пуризм Юлиана.

Тщетность таких усилий зачастую раскрывается Кавафисом при помощи трагической иронии. В стихотворении «Александр Яннай и Александра» (1929) описание пышной церемонии проезда по улицам Иерусалима царя Иудеи Александра Яннай и царицы Александры (как мы уже убедились, описание роскоши, пышности всегда несет у Кавафиса значительную смысловую нагрузку), ликующих по поводу освобождения их царства из-под власти Селевкидов, радующихся обретенной возможности говорить пусть погречески, но на равных с другими монархами эллинистического мира, воспринимается осведомленным читателем с высоты его исторических знаний: через несколько лет Иудею завоюют римляне, а примерно через сто лет (70 г. н. э.) будет разрушена ее священная столица — Иерусалим.

Ирония Кавафиса проявляется в изображении иудейских царей, в своем трагическом неведении грядущего воображающих, что дело борьбы за политическую независимость Иудеи, начатое Иудой Маккавеем и продолженное его братьями, наконец увенчалось успехом — этот мотив Кавафис повторяет дважды, в начале и в конце стихотворения. Касается она и самих иудейских монархов. Их заклинания: «Иудеи — о да, иудеи всегда, иудейский закон для них прежде всего», вызывают недоверие, которое находит подтверждение в исторических источниках. Согласно сведениям К. Папарригопулоса (их приводит в своей работе «Еще немного об александрийце» Г. Сеферис), Александр Яннай сумел, как никто из его предшественников, расширить пределы своего государства, но в личности его и в его политике не было уже ничего от подлинной иудейской веры: «...он опирался не на народ,

а на наемников, неоднократно нарушал обычаи отцов», чем вызвал восстание фарисеев, которое подавил с помощью иноземцев и с чрезвычайной жестокостью — восемьсот фарисеев из числа повстанцев были распяты на крестах. Таким образом, уже вне пределов стихотворения, в постскриптуме истории, угадывается и мотив исторического возмездия, знакомый нам по стихотворениям Кавафиса о Нероне — «Шаги» (1893, 1909) и «Срок Нерона» (1915, 1918).

И в том и в другом стихотворении тема неотвратимой расплаты за насилие (о насилии как таковом Кавафис не пишет, но этот факт читателю известен, и появление Эриний не оставляет сомнений в правильности толкования) решается поэтом в сходном ключе — обыгрываемого контраста между видимым и подлинным. Наказание неминуемо, каким бы безоблачным ни казалось Нерону, находящемуся в расцвете сил, и настоящее, и будущее. Причем если в первом стихотворении, сохраняющем легкую романтическую окраску, носителем возмездия выступает божественная сила — Эринии, то во втором стихотворении, написанном в 1915—1918 гг., эта сила уже вполне реальна, ее носитель — полководец Гальба.

СРОК НЕРОНА

Дельфийское пророчество услышав,
нисколько не встревожился Нерон:
«Страшись семидесяти трех годов...»
Немало времени, чтоб жизнью насладиться.
Ему лишь тридцать. Срок немалый бог
отвел Нерону, чтобы упредить,
предотвратить далекие угрозы.

Сейчас он в Рим вернется, утомленный
прекрасным путешествием своим
и наслаждениями, что вкушал
в гимнасиях, театрах и садах...
О, вечера ахейских городов!..
О, сладострастье обнаженных тел...

Так думает Нерон. В Испании же войско
в глубокой тайне собирает Гальба,
старик семидесяти трех годов.

В более позднем стихотворении «На пути к Синопе» (1928) предсказание играет роль силы, побуждающей понтийского царя Митридата к политическому благоразумию:

Всесильный Митридат — в зените славы,
властитель знаменитых городов,
могучих армий и флотилий повелитель, —
к Синопе направляясь, в сторону свернул
на дальнюю окольную дорогу,
где жил тогда какой-то прорицатель.

Военачальника шлет Митридат к нему
спросить, какие суждено ему
завоевать еще богатства и державы.

Военачальника послал, а сам к Синопе
свой путь со свитой продолжает Митридат.

Кудесник удалился в тайные покои.
Летят минуты, через полчаса
выходит он — задумчив, озабочен.
«Отчетливо я различить не смог.
День оказался неблагоприятным.
Лишь тени промелькнули предо мной — я разглядел их плохо.
Но думается мне, что следует царю
довольствоваться тем, чем он уже владеет.
Иначе стерегут опасности его.
Запомни, передай ему дословно:
дай бог ему довольствоваться тем, чем он владеет!
Судьба чревата резкой переменой.
Скажи, военачальник, Митридату:
нечасто возле сильного владыки,
как возле предка твоего, есть благородный друг,
который на земле копьём начертит вовремя
спасительное: «Митридат, беги!»

И опять осведомленный читатель Кавафиса добавляет к стихотворению исторический постскрипtum: в 120 г. до н. э. Митридат будет убит в столице Понтийского царства Синопе собственной женой, которая была не согласна с его завоевательной политикой.

Капризы истории, ловушки истории, которые так любит изображать Кавафис, воссоздаются им, как правило, в русле причинно-следственных связей политической жизни. По образному выражению Г. Саввидиса, политическое видение Кавафиса побуждает нас рассматривать историю как политику прошлого и политику как историю будущего²⁸. Г. Врисимитзакис, первым указавший на политическую направленность поэзии Кавафиса в статье «Политика у Кавафиса» (1926), подчеркнул родственный аспект проблемы — политические стихотворения поэта выявляют его философию жизни, а стало быть, и философию истории: «У Кавафиса как в жизни, так и в поэзии, которая во всем отражает его жизнь, философия жизни и политики идут рядом, тесно связанные между собой, так что порою не знаешь, является ли политика проекцией его философии или философия — проекцией его политики»²⁹.

Непосредственной политической ангажированности в Кавафисе-человеке не было: Форстер пишет, что он никогда не сочинил бы гимна ни в честь короля, ни в честь его политического противника Венизелоса. Однако современники свидетельствуют, что текущей политикой Кавафис интересовался очень живо, да и о политических конфликтах прошлого говорил с таким жаром, будто они затрагивали его самым непосредственным образом, поскольку видел в них устойчивые, универсальные модели индивидуально-

го и общественного поведения. «Подобно тому как другим поэтам — внешняя среда, Кавафису поэтический материал поставляет прошлое, раскрывающее ему свой арсенал под действием того или иного импульса, даваемого настоящим»³⁰.

Заинтересованность механизмом политической власти, перипетиями политической жизни отразилась в зрелом творчестве поэта очень явственно. Саввидис отмечает, что с 1919 по 1933 г. Кавафис опубликовал 69 стихотворений, из которых по крайней мере половину можно назвать «политическими». Предпринимаемое в них исследование социальной, политической, моральной природы общественных институтов ведется с позиций острого критицизма. Былое романтическое противопоставление добра и зла осталось для Кавафиса далеко позади, но нравственный и гражданский идеал не померк, он неизменно ошутим как критерий авторской оценки, как стимул обличения пороков.

Мы уже проследили за тем, как в эллинистическом цикле, над которым Кавафис работает, начиная с 10-х годов, панорама эллинистического мира, попадающего во все большую зависимость от Рима, раскрывает массу черт и черточек, характеризующих систему взаимоотношений метрополии и колонии: с одной стороны, беззастенчивый диктат силы, грубое попрание национального суверенитета и достоинства, с другой — готовность к угодливому приспособленчеству, тщеславные попытки прикрасить свою роль рабочей марионетки внешним великолепием, близорукое равнодушие к бедствиям соседей и собратьев. Государственные институты зависимых эллинистических государств демонстрируют лишь видимость стабильности и мощи, на самом же деле они совершенно беспомощны и неправомочны — жалкие пешки в чужой хищной игре. Обман всепроникающ, он служит орудием не только правителей и властных лиц приспешников, но и бюстителей веры и морали. Поддерживаемый подкупом, насилием, преступлением, он является главным средством достижения цели, особенно если цель — в захвате и удержании власти. Наиболее красноречивую иллюстрацию этого Кавафис дает нам в стихотворении «Аристул» (1916, 1918), построенном на обычном для поэта методе контраста между видимым и подлинным.

Две первые строфы рисуют картину всеобщей скорби в Иудее в связи с трагической гибелью брата царицы Мариам Аристула, прославившегося своей красотой во всем эллинистическом мире. Аристул утонул, и его смерть оплакивает и царь Ирод, и весь город, и, конечно же, несчастная мать Александра. Тут-то Кавафис и проливает на свою скорбную картину новый, неожиданный свет, выявляющий истинный характер событий. Оставшись одна, Александра предается не только горю, но и гневу. Она-то знает наверняка, что гибель Аристула не несчастный случай, а убийство по приказу самого царя Ирода, добившегося, наконец, своей цели, уничтожившего последнего представителя династии Маккавеев. В заключительной и разоблачительной третьей строфе, как бы обращающей исходную картину в ее противоположность, повествование от автора незаметно переходит в речитатив царицы Александры, проклиная царя-злодея и его коварных помощниц — мать и сестру, и горько сетующей на то, что не может сказать народу Иудеи правду и вынуждена делать вид, будто верит лживой версии Ирода.

Сведущий в истории читатель вспомнит, что Ирод I Великий овладел тронном Иудее при помощи римлян и что именно с ним связано нарицательное

значение имени Ирод — «злодей». Христианская традиция представляет его властолюбивым и мнительным, безжалостно уничтожающим всех возможных соперников, и приписывает ему «избиение младенцев» при известии о рождении Христа. «Аристокл» сюжетно связан со стихотворением «Александр Яннай и Александра», о котором мы только что говорили: ведь мать убитого Аристокла Александра и есть та самая царица Александра, супруга Александра Яннай, которая столь непоколебимо верила в обретенное могущество Иудеи, в торжество дела Маккавеев.

В промежутке между первой редакцией «Аристокла» и его публикацией Кавафис написал стихотворение, оставшееся неизданным, — «Большое торжество у Сосибия» (1917), где опять-таки весьма нелицеприятно представил нравы политической жизни в эллинистическом мире. Саморазоблачительный монолог героя — одного из политических интриганов при дворе Птолемея IV Филопатора — содержит циничное признание, что все его «заботы тяжкие», от которых он отдыхает у моря, — просто-напросто «козни». Светлая пауза — часы наслаждения мирным пейзажем — окончена, пора возвращаться к грязным обязанностям политической борьбы: аренной ближайшего сражения послужит празднество, которое дают «Сосибий гордый и его достойная супруга». «Скажем так», — выразительно добавляет рассказчик, намекая, что придерживается о них совсем другого мнения. (Сосибий был советником Птолемея IV Филопатора, и по его коварному наущению Птолемей приказал казнить спартанского царя Клеомена и его мать Кратесиклею, героев двух поздних стихотворений Кавафиса.)

Обращаясь к теме политических интриг и козней, Кавафис не раз прибегает к сюжетам из византийской истории. О византийских историках поэт отзывался высоко. «Их недооценивают, — говорил он Сарейннису. — Когда-нибудь их откроют и восхитятся их оригинальностью. Они создали тип историографии, которого не было ни раньше, ни позже. Историю они воссоздали драматически»³¹. К византийскому периоду поэт питал особую слабость еще с константинопольской поры своей жизни, однако художественная реализация его пришла позднее, с осознанием социальной структуры Византийской империи, и оказалась достаточно ограниченной и выборочной — вероятно, потому, что больший простор для широких, развернутых параллелей с современностью давала Кавафису эллинистическая история. «В этой эпохе я чувствую себя свободно, я сделал ее своей», — передает его слова Сарейннис. Византийская же эпоха была для поэта «шкафом с множеством ящичков»: «Когда мне что-нибудь нужно, я знаю, где это найти, в каком ящичке поискать». О том, что именно давали Кавафису эллинистическая и византийская история, какие его запросы они удовлетворяли, очень тонко и точно сказал Г. Врисимитзакис: «Кавафис соединяет в себе интересы и вкусы философа истории с привязанностями хронографа: исследование эллинистической эпохи и — более широко — агонии эллинистического и римского мира удовлетворяло первую его склонность, византийская история, богатая дворцовыми интригами, — вторую»³².

Из византийской истории Кавафис извлекает эпизоды, раскрывающие закулисную сторону власти. В одном из ранних стихотворений этой серии «Мануил Комнин» (1905, 1916), изображая атмосферу последних часов византийского императора (тогда как придворные астрологи — Кавафис в скобках добавит: «подкупленные» — сулят ему еще долгие годы жизни) и

рассказывая о его решении облачиться перед смертью в монашеское платье, Кавафис добавляет заключительное трехстишие, в котором как будто благословляет всех, кто умирает столь же благочестиво, но в лексическом оформлении последней строки — «облачась в смиренье веры» — кроется главная авторская мысль, содержащая значительный заряд разоблачения. Подлинная вера не нуждается в демонстрациях, тем более — в критический предсмертный час: в нее не «облачаются», ею живут.

Аналогичен, но более развернут разоблачительный маневр Кавафиса в стихотворении «Анна Комнина» (1917, 1920). Две первые строфы запечатлевают горе овдовевшей дочери императора Алексея Комнина, описанное ею же самой в «Алексиаде»; вторая строфа насыщена подлинными цитатами из ее текста. Однако третья строфа, заключающая в себе авторский комментарий, дает иную мотивировку безутешного горя Анны: гордая, тщеславная женщина скорбит лишь о том, что не смогла завладеть императорским троном; смерть ее мужа, Никифора Вриенния, лишила ее возможности победоносно завершить искусную борьбу против своего брата Иоанна. Последняя фраза о том, что власть практически вырвал у нее из рук «наглый братец», словно передает нам подлинные мысли Анны, оформленные в выражения, весьма далекие от стиля и тональности «Алексиады»*.

Отголосок дворцовых интриг и острой политической борьбы, чреватой в случае неудачи изгнанием, доносит до нас неизданное стихотворение «Беженцы» (1914), а также стихотворение «Византийский вельможа в изгнании, сочиняющий стихи» (1921). Любопытно, что в обоих стихотворениях герои скрашивают изгнание не только чтением церковных книг, но и сочинением стихов. Они отдаются ему вполне серьезно, почти профессионально, однако финал стихотворения «Беженцы» свидетельствует о том, что главным содержанием их жизни остается политика.

Стихотворение «Беженцы» примечательно еще и тем, что представляет нам Александрию IX в., сильно пострадавшую от арабских нашествий, мало напоминающую город знаменитых архитектурных памятников, крупнейший центр науки и культуры, каким она была в эллинистическую эпоху. И хотя изгнанники силятся утешить себя тем, что здесь на всем лежит отблеск былого величия, примиряет их с Александрией лишь надежда на скорое и победное возвращение в Константинополь. Американский исследователь Кавафиса Э. Кели констатирует и здесь присутствие знакомой нам трагической иронии поэта: читателю нетрудно выяснить, что византийский император Василий I (867–886) удержится на троне до самой смерти, надежды на его свержение не оправдаются, и, следовательно, изгнанникам скорее всего придется доживать свой век в не очень-то милой им Александрии³³.

Пожалуй, наиболее красочную и откровенную картину ожесточенной политической, а по сути дела — партийной, борьбы дает стихотворение «Иоанн Кантакузин одерживает верх» (1924). Косвенный монолог (несобственно-прямая речь) архонта, сделавшего недалековидную ставку в конфликте между вдовой императора Андроника III Палеолога Анной Савойской и

* Своего рода антиподом Анны Комнины воспринимается героиня другого византийского стихотворения Кавафиса «Анна Далассина».

представителем знатного византийского рода Иоанном Кантакузином и опасавшегося теперь грозных последствий своего неверного шага, выявляет всю подноготную политических интриг при императорском дворе — вмешательство франков, поддерживающих Анну Савойскую, активное участие в заговорах высших иерархов, и т. д. Однако интереснее всего личность самого рассказчика, в которой живо и достоверно воплощается портрет целой эпохи. Его косвенный монолог — образец тонкого психологического анализа, активно использующего средства речевой характеристики.

Первое четверостишие стихотворения содержит описание от автора богатств, которыми «все еще» владеет архонт, это — плодоносные долины, скот, отчий дом с драгоценной утварью. Выделенная в отдельную строфу пятая строка:

Всего лишусь я, помилуй Бог, всего теперь лишусь я.

— переводит повествование в более экспрессивную тональность и намечает переход к косвенному монологу, который фиксирует колебания рассказчика: что если попросить у Кантакузина помилования (говорят — он милостив)? Но как воспримет это его окружение и войско? Может быть, «броситься в ноги» супруги Кантакузина — Ирины? На смену этим размышлениям приходит досада на самого себя, допустившего столь грубую ошибку, а потом — яростное негодование на Анну Савойскую, которую он так некстати поддержал. А ведь поначалу он собирался выступить на стороне Кантакузина. Если бы он остался верен тому намерению, в каком выигрыше был бы он теперь, как упрочилось бы его положение! Этот поворот мысли вызывает новый порыв гнева, направленного на сей раз против епископа: ведь именно он побудил архонта переменить решение, употребив свой авторитет, пустив в ход ложные сведения и щедрые обещания, — сейчас, задним числом, архонт назовет все это «помраченьем». Так без нажима, без декларативности, через произвольный поток сознания Кавафис достигает беспощадного разоблачения беспринципности и нравственной нищеты своего героя, представителя политической верхушки, вершащей судьбу государства.

Опубликованное два месяца спустя стихотворение «Из цветного стекла» (1925) непосредственно примыкает к стихотворению «Иоанн Кантакузин одерживает верх». «Одержавший верх» Иоанн Кантакузин венчается на царство вместе со своей супругой Ириной. Венчание происходит во Влахернском соборе, поскольку купол храма св. Софии полуразрушен. Диадемы и одежды венчаемых украшены главным образом поддельными драгоценными камнями — кусочками цветного стекла. Подлинных драгоценных камней осталось мало: «в великой бедности отчизна пребывала», — многозначительно добавляет в скобках Кавафис.

Описание поэта проникнуто сочувствием и сожалением о плачевном состоянии некогда могущественного государства — поддельные камни не унижают в его глазах достоинства венчаемой четы, они как бы символизируют то, что им надлежало бы иметь. Однако при сопоставлении с предыдущим стихотворением бедственное положение страны не может не восприниматься как следствие междоусобной распри, по существу — гражданской войны за византийский престол, которая тянулась пять лет и совершенно истощила государственную казну. Ответственность ведущих политических

сил перед историей воспринимается тем тяжелее, если учесть, что до падения Константинополя и крушения Византийской империи остается всего лишь сто лет. Скрытый драматизм этих исторических сюжетов Кавафиса выявляется опять-таки активным мыслительным соучастием читателя, рассматривающего описываемые события как одну из вех, подготавливавших трагический финал. Возвращаясь к стихотворению «Иоанн Кантакузин одерживает верх», можно добавить, что в характере его героя как бы проступает логика исторического процесса, черты надвигающегося распада формации; обусловленный временем, этот характер вносит свою роковую лепту в дальнейшую эволюцию.

В ОТНОШЕНИИ к человеческой личности как к барометру своего времени, носителю и выразителю его характерных черт Кавафис стоит на позициях реалистической литературы и несомненно использует богатый опыт мировой психологической прозы. Психологическое исследование мотивов поведения своих героев занимало Кавафиса всегда, и среди его стихотворений есть два, где эта задача поставлена и выражена вполне определенно в самом поэтическом тексте. В стихотворении «Демарат» (1904, 1911, 1921) софист Порфирий предлагает своим собеседникам тему для диспута.

ДЕМАРАТ

Характер Демарата — эту тему
им предложил Порфирий, молодой софист,
развить в беседе (позже он намеревался
раскрыть ее по правилам риторики).

«У Дария сначала, а потом
у Ксеркса состоял он при дворе;
теперь же с Ксерксом и его войсками
восторжествует наконец-то Демарат.

Великую несправедливость совершили
над ним, сыном Аристонa. Враги
жрецов оракула коварно подкупили.
И мало им того, что отобрали трон, —
даже тогда, когда смиренно
решил он жить как частное лицо,
даже тогда перед народом оскорбили,
на празднике унизили публично.

Теперь у Ксеркса служит он усердно.
И с армией великой персов вскоре
прибудет в Спарту и вернет свой трон
и уж тогда — как царь — немедленно прогонит,
раздавит унижением, растопчет
того коварного Леотихида.

И дни его бегут в заботах и трудах,
в наказах персам, как поход готовить,
как Грецию им лучше покорить.

Великие труды, нелегкие раздумья, и поэтому
невесело бегут дни Демарата;
великие труды, нелегкие раздумья, и поэтому
нет ни минуты радости ему;
не радость же он чувствует в душе
(не радость, нет, готов поклясться он,
чему тут радоваться, рушатся надежды),
когда становится яснее ясного,
что победителями выйдут греки».

Итак, стихотворение являет собой как бы заготовку для развернутого психологического портрета, который могут нарисовать собеседники Порфирия и читатели Кавафиса, употребив те или иные средства риторики, углубив, развив намеченные черты. Сам же Кавафис предпочитает ясные графические линии эскиза, портретную характеристику через развитие действия, через поступки героя, через выразительную цепочку фактов: вероломство политических противников Демарата, свержение его с трона, готовность смириться и жить как частное лицо (решение, напоминающее мораль «Царя Деметрия»), новая тяжелая обида, вынуждающая к изгнанию, отъезд в чужую страну, содействие врагам в надежде на отмщение и возвращение своих законных прав, но «невесело бегут дни», одолевают «нелегкие раздумья», и вести о том, что победителями все-таки выйдут греки (вести, означающие крушение его личных надежд), вызывают в Демарате радость, в которой он не признается не только окружающим, но и самому себе. Лаконичная фактографическая манера поэта создает в стихотворении атмосферу внутреннего напряжения, а также открывает простор для неоднозначного толкования образа; понимание и сочувствие герою не исключают взыскательной оценки его поступков; хотя категории добра и зла не выступают здесь в резком противопоставлении друг другу, они сосуществуют в очень сложной взаимосвязи, границы которой автором не прочерчиваются, право окончательного суждения остается за читателем.

Еще более сложен, многосоставен рисунок образа, созданного Кавафисом в стихотворении «Дарий» (1917, 1920). Прихотливый замысел автора включает здесь стихотворение в стихотворении, один психологический портрет выступает компонентом другого, более полного и развернутого.

Каппадокийский поэт Ферназ, живущий при дворе царя Митридата, пишет эпическую поэму о его предке Дарии, рассчитывая заслужить этим благоволение своего монарха. Его ближайшая творческая задача — воссоздать внутреннее состояние Дария в момент вступления его на персидский престол. Что именно им владело: может быть, гордыня и упоение властью или же, напротив, сознание тщеты земного величия? От этой психологической проблемы, которая занимает Ферназа, его отвлекает неожиданное трагическое известие о начавшейся войне с Римом. Поэт потрясен, и Кавафис тонко фиксирует его реакцию, кривую его тревожных размышлений. Прежде всего Ферназ думает о судьбе своей поэмы и связанных с ней ожиданий. Разве

до поэмы будет теперь Митридату? «Какие там стихи — идет война!» — ловит Кавафис интонацию Ферназа. Ведь он рассчитывал отличиться перед царем и «заткнуть рот» своим завистливым порицателям; сейчас эти надежды откладываются. Да только ли откладываются? Так Ферназ переходит к еще более тревожным раздумьям — о будущем страны: Рим — грозный противник, разве может тягаться с ним Каппадокия? Ее столица — не слишком-то укрепленный город, и вряд ли можно чувствовать себя здесь в безопасности. Однако — как ни велико смятение Ферназа — исподволь его неотступно преследует творческая проблема: что же все-таки владело Дарием? Пожалуй, скорее всего, гордыня и упоение властью.

Косвенный монолог Ферназа — прием объективизированной самохарактеристики героя, когда выразительны и многозначительны не только высказываемые мысли, но и их последовательность, лексическое оформление, интонация. Подобно драматургу, лишенному возможности авторского комментария, Кавафис мобилизует чисто драматические изобразительные средства, создавая живой, выпуклый характер, грани которого очень подвижны и не поддаются прямолинейному толкованию в черно-белых тонах. Главное их свойство — обусловленность обстоятельствами времени и среды. Будучи придворным поэтом, Ферназ пишет по специальному заказу власть имущих, рассчитывая на их покровительство и награды. Мысли о собственном благополучии занимают его едва ли не в первую очередь, хотя и не всецело, не вытесняя тревоги за судьбу страны. И наконец, творчество для него — внутренняя потребность, не заглушаемая ни огорчением, ни страхом, а стало быть, в характеристике «придворный поэт» функциональны обе составные части со всеми сопутствующими плюсами и минусами.

Вопрос о положении художника, о месте искусства в жизни общества решается Кавафисом в его социальной обусловленности. И еще один важный штрих: через призму этой проблемы Кавафис характеризует саму эпоху. В сравнительно раннем стихотворении «Герод Аттик» (1990, 1911, 1912) описание чрезвычайной популярности у афинян софиста Герода Аттика (II в. н. э.) можно рассматривать и как свидетельство силы Слова и художественного таланта, но и как печать эпохи упадка, когда эллины (Кавафис многозначительно, с восклицательным знаком, повторяет в скобках — «все эллины!») «уже не обсуждают и не судят, не выбирают, а просто *следуют* за Геродом». В более позднем стихотворении «Юноши Сидона (400 год)» (1920) такой же многозначительной представляет Кавафис реакцию одного из образованных сидонских юношей на чтение актером надгробной эпитафии Эсхила (традиция приписывает ее самому великому трагику), в которой он отмечает как свою заслугу перед родиной участие в Марафонском сражении. Юноша задет таким умалением роли искусства: мыслимо ли обойти молчанием свои великие трагедии и, как память о себе, выделить «только» лишь тот факт, что ты в массе солдат евал против персов? По его представлению, искусство требует иного отношения — отдачи всех сил ума и сердца и «в часы испытания» (например, в году войны), и в дни заката (предполагается, что Эсхил написал эпитафию в старости, под тяжелым впечатлением своих неудач в соревнованиях с молодым Софоклом). Позиция же Эсхила расценивается им как немужественная.

Сараяннис, написавший комментарии к этому стихотворению Кавафиса, подсказывает нам ключ его толкования: «Прелюдией к стихотворению, а также вторым голосом, сопутствующим нам при чтении, должна

быть, как мне кажется, дата — 400 год»³⁴, т. е. пора глубочайшего кризиса Римской империи, уже теснимой готами и гуннами (через полвека она подвергнется нашествию Аттилы), рубеж гибели античного мира. Это «эпохи без идеалов, такие, как период агонии античного мира и, возможно, наша эпоха», — писал Врисимитзакис. В такую эпоху, как и следовало ожидать, подвиги предков не находили, *не могли* уже найти у юношества душевного отклика»³⁵.

Действительно, индивидуалистический взрыв героя стихотворения, его запальчивая проповедь искусства как наивысшей и едва ли не единственной жизненной ценности нельзя не воспринять как проявление крайнего эстетства, сопутствующего обычно периодам общественного упадка, как болезненную попытку найти своего рода убежище в сфере искусства. С большим успехом, чем Эсхил (поэт высокого гражданского идеала, монументально-патетический выразитель подъема античного полиса), эту роль выполняли поэты эллинистической эпохи. Не случайно Кавафис дает перечень поэтов, стихотворения которых слушают сидонские юноши. Это Мелеагр (140–70 г. до н. э.), известный главным образом как автор эпиграмм и составитель знаменитого «Венка», послужившего основой «Палатинской антологии», и совсем малоизвестные Кринагор (I в. до н. э.) и Риан (род. в 276 г. до н. э.). Три года спустя миниатюра «Театр Сидона (400 год)» (1923) — все с той же отмеченной поэтом характерной датой — как бы добавляет к картине «Юноши Сидона» еще один типичный портрет эпохи — молодого человека, сына уважаемых родителей, сочиняющего и распространяющего тайно, чтобы не заслужить порицания пекущихся о нравственности христиан, недозволенно смелые эротические стихи. Тут Кавафис выделяет еще один важный показатель переломного времени — раздвоение человеческой личности.

Мы уже говорили, что в зрелом творчестве Кавафис отходит от романтического тяготения к изображению выдающихся исторических личностей, что его все больше привлекают незначительные, периферийные фигуры, а также вымышленные персонажи, образы которых он разрабатывает с полной художественной свободой. Именно в них поэт имеет возможность представить модели массового сознания, рядовые характеры эпохи. Он создает целую галерею таких портретов, нередко возвращаясь к тому или иному типу, чтобы выделить какую-нибудь новую черту, а стало быть, и новый аспект занимающей его проблемы. Эти возвраты Кавафиса следует рассматривать как свидетельства непрерывно углубляющегося исследования, многократного и многостороннего осмысления связей частного с целым, конкретной человеческой судьбы с картиной нравов, общественной и социальной атмосферой времени.

Выразительным примером может служить цепочка, которую составляют стихотворения «Большое торжество у Сосибия» (1917), «Из школы знаменитого философа» (1921), «Когда бы позаботились» (1930), а также опубликованное Г. Саввидисом незавершенное стихотворение «Тигранокерт» (1929). В «Большом торестве у Сосибия» поэт набрасывает беглый эскиз придворного при египетском царе Птолемеи IV Филопаторе (III в. до н. э.), человека беспринципного и циничного, не стесняющегося называть свои «труды» на ниве политики «кознями». Миниатюра подана как откровение героя в часы отдыха на морском берегу. Историческая справка о Сосибии

(см. выше анализ стихотворения) проливает дополнительный свет на характер деятельности людей его окружения.

Четыре года спустя Кавафис напишет стихотворение «Из школы знаменитого философа», действие которого происходит в той же Александрии, но уже в III в. н. э. Портрет юноши, которого представляет нам поэт, сродни герою предыдущего стихотворения, но к беспринципности и цинизму здесь добавляется вялость, апатия, аморализм «усталой» эпохи.

ИЗ ШКОЛЫ ЗНАМЕНИТОГО ФИЛОСОФА

Учеником Аммония Саккаса был два года он,
но и Саккас, и философия ему приелись.

Потом политикой увлекся.
И ее забросил. Эпарх — глупец,
приспешники — болваны и чинуши,
двух слов по-гречески сказать не могут.

Что если посвятить себя религии,
принять крещение и стать христианином?
Но этот путь он сразу же отверг.
Родители его враждебны христианству,
его поступок вызвал бы их гнев,
и что всего важнее — их подарки
довольно щедрые тотчас бы прекратились.

Но что-то надо делать. И завсегдаем
притонов Александрии ужасных,
домов разврата тайного он стал.

Судьба ему на сей раз улыбнулась:
наружностью приятной одаренный,
вкушал он с радостью прекрасный божий дар.

Еще лет десять, может быть, и больше
он сможет красотой своей гордиться.
Потом опять к Саккасу он пойдет,
а если между тем старик уже умрет,
другой философ иль софист найдется,
чего-чего, а их всегда хватает.

А, может быть, вернется он к политике,
достойным образом традиции семьи
решившись продолжать и долг исполнить свой
перед отчизной — мало ли на свете громких слов.

Вкрапленные в повествование от автора элементы косвенного монолога оттеняют саркастическое отношение поэта к своему герою, которое распространяется и на его острокритическое восприятие эпохи, когда и граждан-

ское, и религиозное ханжество считается нравственной нормой, когда слова об отчизне могут произноситься лишь иронически или открыто демагогически.

В стихотворении «Когда бы позаботились» Кавафис сделает дальнейший шаг в драматизации сходного сюжета и оставит нас наедине со своим персонажем, давая ему полную возможность самовыявления, а нам — возможность не только выслушать его исповедь, но и уловить малейшие нюансы его настроения, тональность его речи — то жалобную, то высокомерную, то вновь жалобную.

КОГДА БЫ ПОЗАБОТИЛИСЬ

Вот теперь я каков: без гроша и без крова.
Это проклятый город, о, Антиохия —
плакали здесь мои денежки —
что за проклятый город, в роскоши утонувший.

Все же я еще молод и здоров на славу,
греческий язык — мое сокровище —
знаю (да как еще знаю Платона и Аристотеля,
риторов и поэтов — всех тебе не упомянуть).
Даже в военном деле кое-что смыслю:
запанибрата с начальниками наемников наших.
Тоже к правителям здешним в какой-то мере я вхож.
В прошлом году шесть месяцев прожил в Александрии;
там хотя бы отчасти (и это неплохо) постиг я
умыслы Какергета, подлость его и так далее.

Все это памятуя, я считаю,
что вполне готов служить стране родимой,
своей отчизне, Сирии желанной.

Какое б дело мне ни дали, постараюсь
на пользу стране обратить его. В этом намеренье тверд я.
Если же мне помешают по их обыкновенью:
мы выскочек этих знаем — уж не рассказать ли? —
если они мне помехой будут, я ль виноват?

Сначала обращаюсь к Завине я,
а если неразумный не оценит
меня, к Грипу пойду, к его врагу.
А коль и сей кретин меня не примет,
к Гиркану постучусь сейчас же —
один из трех без промаха возьмет.

И все ж моя спокойна совесть,
хоть беспринципен выбор мой:
все трое в равной мере Сирии вредят.

Но все ж, пропащий человек, в чем виноват я?
 Свою концы с концами кое-как.
 Когда бы позаботились создать
 четвертого поправеднее боги,
 я б с легким сердцем поспешил за ним.

Перевод А. Величанского

Очевидно, что этот герой Кавафиса почти что двойник своего предшественника. Он тоже отдал дань и наукам, и политике, и опасным удовольствиям — их жизнеописания как бы параллельны. Новое качество заключается в акцентированном мотиве приспособленчества, в детерминированности поведения героя и самого его характера условиями среды, в которой залогом успешной политической карьеры служит не только образованность (знания Платона, Аристотеля, античных поэтов), но и осведомленность в интригах при дворе египетского царя, и панибратские отношения с наемниками. Заверения юноши о решимости верно служить родине и приносить ей пользу (к такому же финалу собирался прийти его двойник «Из школы знаменитого философа») тотчас девальвируются сведениями о тех, у кого он намерен служить. Сам же он называет их «неразумными», «кретинами» (а следовательно, не может верить в плодотворность их деятельности, да и своей службы тоже) — «все трое в равной мере Сирии вредят». Любопытно, что под кличкой «Завина», т. е. Раб, в стихотворении выступает политический деятель, выдававший себя за сына Александра Вала (с этим авантюристом, свергшим Деметрия Сотера, мы знакомы по стихотворениям «Деметрий Сотер» и «Любимец Александра Вала»), он тоже захватит трон Сирии, но будет убит своим политическим противником Антиохом VIII, фигурирующим здесь под кличкой Грип («Горбоносый»). Третий политический деятель, о котором упоминает герой стихотворения, — Гиркан из иудейской династии Маккавеев, боровшейся против сирийского господства над Иудеей. Готовность юноши пойти на службу и к нему свидетельствует не только о «беспринципности выбора», но и о решимости поступиться интересами своего государства. В стремлении «пристроиться» (это словечко авторского текста выпало из перевода) он способен на любой компромисс, и сожаление о том, что лучшего, более праведного политического лидера, за которым он охотно последовал бы, нет, звучит софистической уловкой самооправдания, хотя лучшего лидера действительно нет, и политические нравы, господствующие в обществе, лепят именно такие характеры, вырабатывают такой стиль поведения.

Пожалуй, никогда Кавафис не выражал столь определенно социальную обусловленность внутренней жизни личности несовершенством исторического бытия, не иллюстрировал так красноречиво воздействие общественной атмосферы на умонастроения и нравы — в реальных, порой чисто бытовых формах. Не изолированность и фрагментарность, а непрерывная подвижность и взаимосвязь всех природных и общественных явлений, в том числе факторов человеческого сознания, постепенно осваивается как основополагающая закономерность. Понимание, художественное ощущение этой закономерности Кавафис претворил в своей творческой практике, в *диалектическом* подходе к изображению внутреннего мира человеческой личности и через него — окружающего ее внешнего мира.

Еще одной, хотя и значительно менее развернутой иллюстрацией этого может послужить стихотворение «Тигранокерт» (1929), найденное Саввиди-сом в архиве поэта среди его незавершенных работ. Оно словно подготавливало Кавафиса к стихотворению «Когда бы позаботились», написанному и опубликованному в 1930 г., и не исключено, что замысел и рождение второго стихотворения приостановили доработку первого. Перед нами еще один монолог — короткое откровение актера, занесенного в новую столицу Армянского царства Тигранокерт — город молодой, благоденствующий и цветущий. (В 77 г. до н. э. его основал Тигран II Великий в завоеванной им северной Месопотамии и заселил жителями сирийских и малоазиатских эллинизированных городов.) Юноша рад, что попал сюда, и благодарен за это Кирко, своей соотечественнице и родственнице («сестре предполагаемого отца»), занимающейся сводничеством. Впрочем, «здесь не Афины и не Александрия», и потому он позволяет себе играть «кое-как», но тем не менее выступления в ролях Гемона и Ипполита (в трагедиях «Антигона» Софокла и «Ипполит» Еврипида) приносят ему известность и привлекают богатых поклонников (тут актер сетует на то, что половиной их даров завладевает Кирко). На этом безоблачном фоне возникает упоминание о том, что благоденствие города не будет долгим, в конце концов и его разрушат римляне: недаром говорят, что царю Тиграну снятся дурные сны. Актер признается, что все это не занимает его ничуть. Сам он проживет здесь месяца два, а после отъезда его нисколько не тронет, если римляне уничтожат и Тигранокерт, и Кирко.

Развращенность, безграничный эгоизм, полная политическая индифферентность этого героя Кавафиса мотивированы эпохой: эллинистический мир переживает тяжелейший кризис, его контуры как бы размыты текучестью, нестабильностью, давно уже подорванными патристические чувства и гражданские идеалы; симптомы нравственного упадка прочно вошли в общественное сознание и стали почти что нормой (юноша небрежно упоминает о своем «предполагаемом» отце). И вместе с тем такой характер воспринимается как грозное предвестие грядущей катастрофы (еще один пример обусловленности и обуславливаемости). В 68 г. до н. э. под стенами Тигранокерта Тигран II будет разбит римским полководцем Лукуллом (и звезда Тигранокерта закатится), а в 64 г. окончательно капитулирует перед Помпеем и признает себя зависимым союзником римлян. В 63 г. до н. э. Помпей, вступив в Сирию, объявит ее римской провинцией и решит спор за иудейский престол в пользу Гиркана, упоминаемого в стихотворении «Когда бы позаботились» (войска Помпея войдут в Иерусалим и установят над Иудеей римский протекторат). Эти исторические сведения могут послужить общим эпизодом к стихотворениям «Тигранокерт» и «Когда бы позаботились», подчеркивая их сюжетную близость и пристальное внимание поэта к конкретным формам кризиса общественного сознания.

Кавафис любит изображать положения, чреватые скорой переменой, несущие на себе печать двойственности — состояния, которому суждено отойти в прошлое, но пока еще живого, действенного, и состояния, выкристаллизовывающегося в его недрах и подрывающего его устои. Поэт ловит эти моменты на гребне перелома и старается осветить их с разных сторон короткими вспышками своих стихотворений. Помогая читателю сопоставить их, он выносит в названия красноречивые, повторяющиеся даты. Например,

«Юноши Сидона (400 год)» и «Театр Сидона (400 год)», а также «Темеф антиохиец, 400 год», или «В большой греческой колонии, в 200 г. до Р. Х.» и «В 200 г. до Р. Х.».

Стихотворение «В 200 г. до Р. Х.» — блестящий образец диалектического исторического видения Кавафиса³⁶. Оно написано как бы от лица одного из греков «великого», «нового» эллинистического мира, созданного походами Александра Македонского. Для анонимного героя стихотворения это события более чем вековой давности, подвергаемые им осмыслению и оценке в свете настоящего. Поводом служит (подобное часто бывает у Кавафиса) фраза, которую Александр Македонский повелел начертать на персидских щитах — трофеях битвы при Гранике. В ней отмечалась доблесть греков, «кроме лакедемонян», которые, как известно, не приняли участия в персидском походе. Их отказ герой стихотворения рассматривает как проявление спартанской гордости, граничащей с высокомерием: спартанцы не привыкли, чтобы ими повелевали, и всегреческий поход, во главе которого не стоит спартанский царь, не привлекал их. Герой стихотворения признает допустимость этой позиции, однако вследствие своего отказа Спарта лишила себя прав на славу, которую снискали участники похода. Победители при Гранике, при Иссе, в Арбелах, создавшие необъятный «новый эллинский мир», в который вошли Египет, Сирия, Мидия, Персия и т. д., они донесли «Единое Наречье» до глубин Бактрии, Индии. «Что теперь нам претензии лакедемонян!» — заключает свою пылкую, возвышенную речь герой стихотворения, убежденный в могуществе и незыблемости «великого эллинского мира», который в 200 г. до н. э. несомненно представлялся именно таким.

Однако у самого Кавафиса и у его читателя — другая временная дистанция и другой исторический горизонт. С нашей дистанции можно разглядеть, что уже к 200 г. до н. э. в могуществе эллинистического мира стали возникать первые трещины. Соперничество и междоусобные войны между царствами Селевкидов и Птолемеев, активное участие в которых принимала и Македония, их борьба за господство в восточной части Средиземноморья и в Греции исподволь подрывали их силы. Тесня друг друга, они не раз искали союза с Римом, в котором должны были бы усматривать своего общего врага. В 211 г. до н. э. падут Сиракузы, первое завоеванное римлянами эллинистическое государство. А в 200 г. до н. э., именно в этом отмеченном Кавафисом году, начнется римско-македонская война, которая, как мы знаем, закончится крупным поражением Македонии в 197 г. до н. э. Через десять лет в битве при Магнесии будет разбит римлянами Антиох III, и самое крупное эллинистическое государство — царство Селевкидов — потеряет большую часть своих малоазиатских владений. Для эллинистического мира начинается период упадка. Момент, запечатленный Кавафисом, фиксирует перелом, который проявляется, однако, гораздо позже, в отсвете последующих событий.

В 200 г. до Р. Х.

«Александр, сын Филиппа, и греки без лакедемонян...»

Догадаться нетрудно, что эти слова равнодушно восприняли в Спарте.

Ничего удивительного, что «без лакедемонян».

Ну а как же иначе? Ведь лакедемоняне были не такими, чтоб их направлять и командовать ими, как послушными куклами. Если действительно речь о всегреческом войске, то в Спарте считали, что может лишь спартавец возглавить его и отвагой зажечь. Так что ясное дело — «без лакедемонян».

Допустим и такой поворот. Почему бы и нет?

В результате — без лакедемонян при Гранике и при Иссе, а также в решающей битве, где несметная сила, что персы в Арбелах собрали, понесла сокрушительное поражение (Дарий не сомневался в успехе, но был опрокинут).

Удивительному всегреческому походу,
беспримерному, победоносному,
увенчавшему славою эллинский меч,
мы судьбою обязаны, мы, небывало великий
новый эллинский мир,
мы, наследники гордых предтеч.

Мы — от александрийцев до антиохийцев,
от египетских греков до греков сирийских,
селевкийцы, мидийские греки
и персидские и остальные.
Мир обширных владений с его исключительным чувством
сообразности — гибкий при всех обстоятельствах.
И Единое Наше Наречье
донесли мы до Бактра, до Индии донесли.

Что теперь нам претензии лакедемонян!

Перевод Евг. Солоновича

Эпиплог, который с высоты своих исторических познаний может добавить к стихотворению читатель, вносит, как мы уже говорили, существенные коррективы в гимн, сложенный героем стихотворения «эллинскому миру», воздействию его «единого наречья», тактике гибкой «сообразности» и т. д.; трагическая ирония истории снимает восторженный гиперболизм, однако не упраздняет значительной ценности этих явлений, подтвержденной опытом веков³⁷.

Почти тридцать лет назад Кавафис писал в своей «Поэтике»: «Поэт, даже если он работает в философском ключе, остается художником; он представляет одну сторону монеты, что отнюдь не означает, будто он отрицает другую ее сторону...»³⁸. За тридцать лет зрелой творческой работы умение видеть изображаемые явления неоднозначно, во всей многогранной сложности их порою противоречивых свойств и тенденций стало сущностью художественного метода Кавафиса. Равно как и умение увидеть в статичной картине приметы движения времени, ее вовлеченность в поток истории.

В стихотворении «В 200 г. до Р. Х.» идея исторической перспективы передается поэтом в сопоставлении трех временных пластов — эпохи Александра Македонского, эпохи рассказчика и нашей эпохи, хотя и не заявленной в тексте, но предусмотренной авторским замыслом, поскольку именно ее критериями предопределяется окончательная оценка. Приметы движущегося времени выражены здесь опосредованно, их осознает в ходе своего творческого соучастия вдумчивый читатель. Однако его задачу должно облегчить более раннее стихотворение Кавафиса «В большой греческой колонии, в 200 г. до Р. Х.» (1928), присовокупляющееся к «В 200 г. до н. э.» как фрагмент, деталь обширной панорамы. Здесь, на конкретном примере, явно ощутимо то движение вниз по наклонной плоскости, которое в панораме лишь угадывается, и то лишь с нашей многовековой временной дистанции. «Свет в одном стихотворении, полусвет в другом», — говорил Кавафис о тонкой поэтической игре света и светотеней, когда «свет» одного стихотворения «слегка пронизывает полусвет» другого, дополняя, обогащая создаваемую синтетическую картину.

В БОЛЬШОЙ ГРЕЧЕСКОЙ КОЛОНИИ, В 200 Г. ДО Р. Х.

Чтоб убедиться, что дела в колонии идут не так, как надо,
достаточно одного взгляда,
но все же мы почти что движемся вперед,
и срок — не меньшинство убеждено в том — настает
вождя и реформатора призвать нам.

Однако трудности и всякие препоны
могут возникнуть оттого, что склонны
делать из мухи слона в одночасье
все эти реформаторы. (Было б счастьем
в них вовсе не нуждаться). Вечно нужно знать им
всю подноготную, во всякую мелочь вникнуть,
чтобы идеи преобразований в мозгу их сразу возникли,
идеи преобразований — немедленных, срочных:
У них несомненно есть склонность к жертвам.
Откажитесь, скажем, от этого владенья,
ибо влияние ваше здесь непрочно.
Такого рода победы чреваты пораженьем.
Ни к чему, скажем, вам этот вот доход,
ну и этот, кстати, да и тот —
нужно им тоже пожертвовать, коль на то
пойдет;
он, правда, самый важный, но таково положение —
излишняя ответственность обращает прибыль
в лишение.

И чем дальше идут они в своих расчетах точных,
тем больше находят излишнего, и устраняют тотчас
установления, которые не так легко устранить.

И вот, наконец, завершив свои деянья —
все уточнив дотошно, искоренив, они
удаляются, получив достойное воздаянье,
а мы довольствуемся тем, что может остаться
после столь тяжелых хирургических операций.

Возможно, час их долго не придет.
К чему спешить. Насилие опасно.
Поспешные меры ведут к сожалениям вечным.
Конечно, многое в колонии неладно — это ясно.
Но несовершенство присуще всем делам человеческим.
Ведь все ж мы как-то движемся вперед.

Перевод А. Величанского

Общество, достигшее значительного благополучия и вместе с тем зашедшее в тупик. В более отвлеченном и символическом плане Кавафис уже нарисовал однажды такую картину в стихотворении «Ожидая варваров». Там, не находя внутренних ресурсов обновления, город ждал спасения извне, соглашаясь даже на вторжение варваров. Здесь речь идет о преодолении кризиса путем реформ. Ирония поэта получает двойную направленность: с одной стороны, против тщетных попыток обратить вспять движение истории реформенными полумерами, с другой — против близорукого эгоизма, маскирующего нежелание поступаться своими интересами и бездействие рассуждениями об опасности насилия и о несовершенстве, присущем всем «делам человеческим». Раздвоенность, дух индивидуализма, неспособность к позитивному действию. Наделяя своего героя этими чертами переходной эпохи, Кавафис свидетельствует о самой эпохе, когда эллинистический мир начинает свое движение к закату.

Таким образом, диптих о 200 г. до н. э. представляет нам этот исторический рубеж в сферическом освещении из прошлого, настоящего и будущего, в плане конкретном и в плане всеобщем. Исследователи Кавафиса уже писали, что последние стихотворения поэта отличаются глобальным, вселенским видением, обобщениями общечеловеческой значимости. Действительно, художественная система Кавафиса обретает в них логическую завершенность, концепция исторического процесса — афористическую оформленность. Пристальный интерес к проблемам существования и формирования человеческой личности распространяется и на проблемы поведения массы, на поведение нации, на ее историческую судьбу. Благодаря этому вся совокупность исторических стихотворений Кавафиса как бы пронизывается единым сюжетным стержнем, и каждый даже самый мелкий эскиз подкрепляет своим свидетельством общую картину.

Исследуя вопрос о том, что именно привлекает Кавафиса в эллинистической эпохе (тогда как, по его же признанию, во многом родственнее ему была Византия), Сеферис делает попутно очень важное замечание: «Что меняется со сменой эпох, так это отношение человека к самому себе, к своему ближнему, к богу; явления взаимосвязанные»³⁹. Как раз эти переходные моменты в эволюции человеческого сознания чрезвычайно и с нарастающей силой привлекают Кавафиса. На заключительном этапе творческого пути он черпает материал для анализа уже не столько в эллинистической, сколько

ко в позднеримской эпохе, когда столкновение христианства и язычества создает особо острые ситуации идеологической по сути дела борьбы, самым непосредственным образом перекликающиеся с коллизиями современности. Раздвоенность человеческого сознания становится эталоном времени. Она вторгается в сферу семейных отношений, и герой стихотворения «Жрец в капище Сераписа» (1926), христианин, оплакивающий умершего отца, чувствует себя виновным перед Богом в том, что оплакивает язычника, более того — жреца Сераписа. По-видимому, он давно уже отделился от всегда его любившего отца, поскольку ему «тот ненавистен», кто отрицает имя Христа, и можно предположить, что к боли утраты добавляются смутные угрызения совести.

Гораздо естественнее и последовательнее в своем чувстве любви старая служанка из стихотворения «Болезнь Клита» (как и «Жрец в капище Сераписа», оно датировано 1926 г.). Опасаясь за жизнь своего больного питомца, она, давно уже принявшая от своих господ христианство, просит помощи у старого языческого идола, с трудом припоминая забытые молитвы. И тут образ идола неожиданно подается поэтом в таком ключе, как если бы речь шла о политическом лидере, который если бы и помог, то лишь своему стороннику:

...Где ей знать,
что черный демон глух, какое ему дело,
выживет или нет христианин.

Раздвоенность сознания часто влечет за собой пагубное раздвоение личности. Герой стихотворения «Если он скончался» (1897, 1910, 1920) читает сочинение Филострата о неопифагорейском философе и маге Аполлонии Тианском и мечтает о возрождении язычества; в душе он остается язычником, но, поскольку действие происходит в правление Юстина (518–527 г. н. э.), когда христианство стало безраздельно господствующей религией и «город набожный Александрия тогда не жаловал язычников», он считает целесообразным выдавать себя за христианина и ходить в церковь. Его двуличие продиктовано трусливым приспособленчеством, измельчающим его натуру. Особое внимание обращают на себя слова о «набожной» Александрии, явно воспроизводящие фрагмент официальной речи или проповеди, и читатель вспоминает другую хорошо знакомую ему Александрию эллинистических стихотворений Кавафиса, имея немалые основания поразмыслить о текучести исторического времени и его метаморфозах.

Более позднее стихотворение «Мирис, Александрия, 340 г.» (1929), одно из самых поздних и самых зрелых стихотворений Кавафиса, как бы перебрасывает мостик из эллинистической, языческой Александрии в Александрию христианскую. Недаром Александрия присутствует в названии стихотворения, причем не как служебное хронологическое упоминание, а как специально заявленная полноправная тема. Через историю Мириса и его друга поэт рисует портрет общества, в котором сферу человеческих взаимоотношений упорно разъедает ржавчина *отчужденности*. Враждующие религии, словно враждебные идеологические убеждения, разверзают пропасть между близкими людьми, внушая мучительные сомнения в возможности человеческого взаимопонимания и родства душ. До того, как мировая лите-

ратура сформулирует тему отчужденности как проблему века, Кавафис выделит в тексте стихотворения слово «чужой», в котором рассказчик сосредоточивает свое трагическое ощущение разобщенности с другом Мирисом — не потому, что он умер, а потому, что атмосфера христианского фанатизма в доме умершего заронила в его сердце подозрение, будто Мирис и при жизни, «всегда» (выделено опять-таки Кавафисом) был ему чужим. Кризисное духовное состояние Александрии, а также проблема человеческого одиночества возводятся поэтом в ранг типовой категории.

Если четыре стихотворения, которые мы только что рассмотрели, затрагивают главным образом воздействие кризисной эпохи раннего христианства на внутренний мир личности⁴⁰, то цикл стихотворений о Юлиане подвергает анализу идеологическую и политическую сторону религиозной борьбы и, пожалуй, с особым пристрастием исследует психологию масс. Фигура императора Юлиана (331—363), воспитанного в христианстве, но с момента вступления на трон посвятившего себя возрождению язычества (в духе неоплатонизма) и потому получившего от христианской церкви прозвище «Отступник», привлекает к себе внимание Кавафиса очень рано. Первое стихотворение цикла «Юлиан, посвящаемый в мистерии» датировано 1896 г., но увидело свет лишь в 1968 г. в томе «Непубликовавшиеся стихотворения».

Любопытно, что уже в этом стихотворении Кавафис избирает позицию повествования, которую выдержит почти что во всем цикле. Рассказ о пребывании Юлиана на элевсинских мистериях ведется от лица убежденного, если не сказать — фанатичного христианина. Его интерпретация эпизода в элевсинских пещерах, лексическое оформление его речи (греческие софисты, сопровождающие Юлиана, — «безбожники», сам Юлиан — «глупец») выдают тенденциозность, не меньшую, чем у язычников, составляющих свиту Юлиана. Их поведение рассказчик изображает почти что как мошенническое. Едва Юлиан, испуганный появившимися тенями, инстинктивно совершает крестное знамение, его спутники «тайком переглядываются». Юлиан смущен и склонен толковать случившееся как силу христианской веры, разогнавшей демонов. И тогда спутники в чисто софистическом духе дают совершенно противоположное толкование: тени богов вовсе не утрашили крестного знамения, они удалились в знак презрения к оскорбительному для них жесту. Таким образом, один и тот же эпизод получает две интерпретации, и читателю предлагается не столько выбрать наиболее убедительную из них, сколько убедиться в демагогическом и спекулятивном отношении к фактам и с той и с другой стороны, в деловой готовности извлечь из них пользу для себя и своей веры.

Остальные стихотворения о Юлиане относятся к позднему, зрелому периоду в творчестве Кавафиса и располагаются довольно плотной цепочкой. Можно сказать, что с 1923 г., когда Кавафис пишет и публикует стихотворение «Юлиан, увидав...», тема Юлиана присутствует в его поэзии постоянно. Стихотворение «Юлиан в Никомидии» (1924) выделяется из этой группы видимой объективностью повествователя, выступающего в роли наблюдателя над схваткой. Лишь тут его голос, пожалуй, созвучен с голосом автора — наверно, потому, что рассматриваются не взаимоотношения Юлиана с христианами, а чисто политическая игра вокруг религиозного вопроса, тактические соображения, побуждающие Юлиана, который, еще не вступив на престол, сильно скомпрометировал себя посещениями язы-

ческих храмов и беседами с языческими философами, не вызывать новых подозрений императора Константина и своего брата Галла и всенародно продемонстрировать христианское благочестие. Тактика политической борьбы диктует лицемерную линию поведения, сопряженную с отступлениями от веры. Отношение к религии здесь сугубо рационально и уподобляется отношению к идеологии.

Все другие стихотворения цикла написаны от имени христиан и выдержаны в духе откровенной оппозиции Юлиану. Они фиксируют и саркастически комментируют усилия Юлиана, направленные на воскрешение языческой религии, причем особое их негодование вызывают преобразования, осуществляемые Юлианом по типу христианской церковной организации. В стихотворении «Юлиан, увидав...», откликаясь на замечание Юлиана о пренебрежении масс к языческим богам, христиане называют «бессмысленным» и «нелепым» его стремление перенять для древней веры «устроенье у новой церкви». Крайние меры, к которым прибегает Юлиан, представляются противоречащими греческой традиции.

Если в стихотворении «Юлиан, увидав...» возражения христиан против церковных преобразований Юлиана излагаются в сдержанной тональности, в духе расхождений по существу, то стихотворение «Юлиан и антиохийцы» (1926) откровенно раскрывает подлинные основания их оппозиционности. Написанное от имени автора, оно содержит, однако, столь много элементов косвенной речи христиан, что практически воспринимается как их прямая речь. Пуританское язычество Юлиана в гораздо большей степени, чем христианство, грозит ограничениями и строгими нормами их вольному, если не сказать «безнравственному», образу жизни, их увеселениям, театру и т. д. Защищая «жизнь Антиохии, где наслаждаются с таким изяществом», они высмеивают Юлиана за «суесловие о ложных богах», за «детский страх перед театром», за «безвкусную надутость», за отпущенную бороду и т. д. Чтобы сохранить привычные удовольствия, они «сто раз» предпочитают христианство. Подготовная их «христианских» убеждений вступает в вопиющее противоречие с сущностью христианского учения.

В стихотворении «Ты не познал» (1928) полемика с Юлианом, реакция на его фразу: «Прочитал, познал и не признал», сказанную по поводу христианских сочинений, принимает еще более острый характер. Христиане отвечают фразой, приписываемой Василию Каппадокийскому: «Ты прочел, но не познал; а если б познал, признал бы». Возражения сменяются ответной колкостью, звучной, хлесткой отговоркой.

Еще интереснее сопоставить стихотворение «Юлиан и антиохийцы» с «Большим шествием священников и мирян»⁴¹. Можно с достаточной уверенностью предположить, что это сопоставление заложено в авторском замысле. И когда мы читаем описание торжественного шествия христиан по улицам Антиохии и видим старательно демонстрируемое ими благочестие, подчеркнутое красноречивыми, как всегда у Кавафиса, повторами, мы отдаем себе отчет в том, что это не что иное, как религиозное ханжество, прикрывающее сугубо корыстные интересы, приверженность «жизни Антиохии». Особенность изображаемого шествия, которое проводится ежегодно, в том, что Юлиана уже нет в живых, антиохийцы не скрывают ликования, осыпая умершего императора бранью и выдавая свои отнюдь не христианские чувства. Средствами речевой характеристики, нагнетанием рьяной на-

божности Кавафис сначала вызывает нашу настороженность, а потом резким переходом от благочестивых деклараций к брани и снова к демонстрации праведности не оставляет у нас сомнений, что «большое шествие священников и мирян» — еще одно «представление», и на этот раз массы — не зрители, а участники фарса. Стихотворение написано от первого лица множественного числа и самым непосредственным образом доносит до нас голос массы, штрихи ее психологии. В словах христиан о притихших после смерти Юлиана язычниках угадывается едва скрываема угроза. С. Циркас различает в них настроение, предвещающее «погром»⁴².

Апогеем разоблачительности, достигаемой также через речевую характеристику, стало последнее стихотворение Кавафиса «В окрестностях Антиохии» (1933), опубликованное уже посмертно. Конфликт Юлиана с христианами предстает здесь в ожесточенной форме: фанатичная масса переходит от ропота к слепому разрушительному действию. Никогда еще поэтическая речь Кавафиса не была до такой степени насыщена чисто разговорными, порой жаргонными, откровенно грубыми выражениями, призванными раскрыть тупую озлобленность антиохийцев против Юлиана, их злорадство по поводу удара, который они сумели нанести противнику: когда Юлиан распорядился вынести из роши Аполлона останки христианского мученика Вавилы, антиохийцы отомстили ему поджогом храма Аполлона.

Речь невежественной людской массы живо демонстрирует ее темную страшную силу. Прямое соседство фраз, исполненных грозной агрессии, с фразами показного благочестия, выделенными в тексте ритмически — торжественным замедлением темпа, создает редкий эффект обличительности. Чрезвычайно выразительны отступления — слова, сказанные как бы про себя и заключенные Кавафисом в скобки, развернутое и подчеркнуто злорадное описание гнева Юлиана, выделение в строфу строки, афористически подводящей итог христианской акции:

Осталось пепел подмести, как мусор

— и, наконец, главный повод для удовлетворения — то, что Юлиан «лопается от злости».

Возможно, не будет преувеличением, если мы скажем, что в цикле о Юлиане интереснее, полнокровнее очерчен не сам Юлиан, а христианская масса. Если в эллинистических стихотворениях нивелирующее, отупляющее, развращающее воздействие кризисного времени увидено Кавафисом в гражданской индифферентности масс («Александрийские цари»), то на материале раннехристианской эпохи он выдвигает на первый план акции слепого фанатизма. Насыщенный общественный опыт человека XX в., знающего, на какой почве возникают тоталитарные режимы, помогает увидеть эти стихотворения Кавафиса в весьма актуальных проекциях. Комментируя «В окрестностях Антиохии», С. Циркас упоминает, что 27 февраля 1933 г. (Кавафис был еще жив и работал над своим последним стихотворением) гитлеровцы подожгли рейхстаг, однако подчеркивает, что не осмеливается увидеть между двумя поджогами нечто большее, чем совпадение. Действительно, устанавливать между этими фактами прямую связь было бы неправомерной натяжкой, равно как усматривать в цикле о Юлиане авторское предвидение фашизма. Однако упорная разработка этой темы в последние

годы жизни поэта явно выдает его смутную озабоченность симптомами нового социального явления, заявлявшего о себе на политической арене мира. Во всяком случае цикл о Юлиане пронизан современным ощущением напряженной политической полемики и борьбы, захватывающей и ожесточающей все большие массы людей.

Что касается самого Юлиана, то при всей любви Кавафиса к древним богам («Ионическое»), которых Отступник пытается воскресить, пуританские преобразования, вносимые им в языческую религию, явно не вызывают симпатии и одобрения поэта. Дело, однако, не только в этом. Усилия Юлиана направлены против течения исторического времени, и его противостояние с ним обречено. Недаром Кавафис выставляет противниками Юлиана не его теоретических оппонентов, а народные массы. В своем абстрактно идеалистическом стремлении повернуть время вспять Юлиан мог бы предстать как фигура трагическая, но поэт почти не развивает тему в этом аспекте, всего лишь отмечая, что враги Юлиана подают его поступки в искаженном, тенденциозном освещении.

Итак, в религиозных с идеологическим подтекстом схватках раннехристианской эпохи Кавафис не принимает ни ту, ни другую сторону. Его интересуется сама по себе проблема личности и масс в переломные, кризисные моменты. Такое восприятие эпохи раннего христианства было достаточно распространенным явлением в европейской культуре конца XIX — начала XX в. В черновике письма, датированного маем 1918 г., Блок практически уподобляет распад старой России распаду древнего Рима, причем подчеркивает, что Рима не стало «не в V веке после Рождества Христова, а в 1-й год I века», т. е. с появлением христианства⁴³.

Еще более яркие параллели с Кавафисом просматриваются в творчестве Д. Мережковского, которого также чрезвычайно интересовало раннее христианство и фигура Юлиана Отступника. В 1896 г. (когда Кавафис написал оставшееся неизданным свое первое стихотворение о Юлиане — «Юлиан, посвящаемый в мистерии») Мережковский издал роман о Юлиане, названный им сначала «Отверженный»⁴⁴. В 1902 г., при втором издании, роман получил название «Смерть богов. Юлиан Отступник».

Мережковский раскрывает ту сторону личности и деятельности Юлиана, которую Кавафис практически не затрагивает. Он видит в своем герое жажду веры, тягу к истине, подлинности, красоте, человечности. Но, в полном единодушии с Кавафисом, он выявляет историческую обреченность усилий Юлиана: попытки удержать отжившие ритуалы сопряжены с сознательным обманом, подменой подлинного искусственным (воскрешенное Юлианом в Константинополе вакхическое шествие вызывает отвращение у него самого). Неслучайны в этой связи и сюжетные совпадения, обращение к одним и тем же историческим эпизодам. Так, оба автора обыгрывают происшествие в элевсинских пещерах и столкновения Юлиана с антиохийцами, например, сцену с останками Вавилы и поджогом храма Аполлона. Примечательно, что и Мережковский выделяет в характеристике христиан воинствующее невежество, тупость, готовность к насилию, противоречащие сущности христианства.

Ощущение типологической параллели с Кавафисом (но уже в сфере поэтики) вызывает и предисловие, которое Мережковский пишет в 1914 г., открывая романом о Юлиане собрание своих сочинений. Подчеркивая внут-

рение взаимосвязи между всеми книгами собрания, он явно разделяет то распространенное в европейской и, в частности, в русской литературе стремление к целостности творческого потока и внутренней сцепленности составляющих его произведений, которое как раз в эти годы становится основой художественной концепции Кавафиса: «Читатель, который пожелает оказать внимание предлагаемому собранию сочинений, заметит, что между этими книгами, несмотря на их разнородность, иногда разногласие, существует неразрывная связь. Не ряд книг, а одна, издаваемая только для удобства в нескольких частях. Одна об одном»⁴⁵.

Касаясь методологии многогранного освещения избранной темы, Мережковский затрагивает ряд вопросов, которые ставил и Кавафис — в своей «Поэтике» и в своем художественном поиске: «Что такое христианство для современного человечества? Ответ на этот вопрос — вот скрытая связь между частями целого. И в разнообразных постановках вопроса и в ответах существуют противоречия. Если бы я был проповедником, я поспешил бы устранить или спрятать их, чтобы увеличить силу проповеди; если бы я был философом, я постарался бы довести мысль до окончательной ясности, чтобы единое в многообразии светилось, как луч в кристаллах. Но я не проповедую и не философствую (а если иногда то и другое делаю, то нечаянно, наперекор себе); я только описываю свои последовательные переживания. И думаю: как бы ни было несовершенно описание, оно все-таки может получить цену в качестве подлинной записи о том, что было. Ибо то, что было со мной, было или будет со многими из моих современников; чем я жил и живу, тем жили и будут жить многие. Как бы ни ответило современное человечество на вопрос: что такое христианство? — самого вопроса не обойти. Противоречия разрушают систему, ослабевают проповедь, но утверждают подлинность переживаний»⁴⁶.

В первой части цитаты, где речь идет по существу о многогранном и неоднозначном воссоздании ситуаций и характеров, когда противоречия не «прячутся» и характерные черты не доводятся до противоестественной в искусстве «окончательной ясности», слова Мережковского очень близки известным размышлениям Кавафиса о том, что «поэт, даже если он работает в философском ключе, остается художником; он представляет одну сторону монеты, что совсем не означает, что он отрицает другую ее сторону...»⁴⁷. В зрелой художественной практике Кавафиса эта диалектическая установка на амбивалентность претворялась с неуклонной последовательностью.

Что же касается второй части цитаты, то местами она почти дословно совпадает с рассуждениями Кавафиса о том, как произведение, опирающееся на опыт «как лично пережитых обстоятельств», а также «связанных с ним отдаленно или близко», может «правдиво воплотить жизнь других», «неизбежно соответствовать чьей-либо жизни». «Заклученная в нем истина может быть мимолетной, недолговечной. Но если в ней есть интенсивность и глубина, она заслуживает признания как с художественной, так и с философской точки зрения». Такое произведение будет «соответствовать впечатлению, которое испытали другие»⁴⁸. Уместно вспомнить и еще более раннее высказывание Кавафиса в связи с романом Т. Гарди «Джуд Незаметный» о «достоверных наблюдениях над жизнью», которые несомненно «впоследствии принесут плоды»⁴⁹. Слова же Мережковского о том, сколь важна подлинность записи и «подлинность переживаний», непосредственно переключи-

каются с упорными раздумьями Кавафиса о творческой «искренности», о «необходимом для искусства стремлении к правдивости».

Прибегнув к выражению Мережковского, можно констатировать, что Кавафис тоже прежде всего описывает «свои последовательные переживания», рассчитывая, что «подлинность его записи» гарантирует совпадение его опыта с опытом других и тем самым обеспечит жизненность его произведений. Однако его интересует не только этот аспект. Уже на первых подступах к теоретическому осмыслению волнующей его проблемы поэт подчеркивает необходимость «интенсивности и глубины» обобщения, благодаря которому в конкретной судьбе высвечивался бы не только «индивидуум», но и «человек», иными словами — выявлялась бы общечеловеческая закономерность.

Именно в этом направлении — исследования диалектических взаимосвязей частного и общего, их непрерывного движения и видоизменения — протекает творческое движение Кавафиса в период его зрелости. Пользуясь формулой А. Блока, можно было бы сказать, что Кавафис тоже «вочеловечивает» свой жизненный опыт, причем в универсальных образах исторической модели. Не следует снимать со счетов попутное авторское стремление создать себе тем самым историческое «алиби», но главным для Кавафиса был способ не просто зашифровать свои переживания, а посредством иносказания вывести их за пределы узкой субъективности, включить их в систему диахронической парадигмы.

Проникновение в смысл времени как объективной закономерности, которой подвержены не только человеческий индивидуум в своем преходящем земном существовании, но также судьбы народов, формации, эпохи, до определенной степени примиряет поэта с сознанием неизбежности рокового конца, тем более что крепнущая вера в будущее своей поэзии развеивает мысли о «тщетности» усилий в пределах столь краткой человеческой жизни. Осмысление исторических судеб греков, ломаной кривой их пути сквозь века, их способности, несмотря на все превратности, сохранить свои творческие силы и национальный дух вселяет в поэта своеобразный скептический оптимизм. Хотя аналогия явно не может быть полной, эта линия преодоления трагических противоречий, заложенных в человеческой судьбе, все-таки близка той, которая выявляется в поэзии Блока. Исследователь его творчества Л. К. Долгополов отмечает, что в предисловии к своему переломному сборнику «Земля в снегу» (1908) Блок начинает «с описания мотивов индивидуальных переживаний» и завершает обращением к Некрасову: в его стихах Блок именно в эти годы открывает для себя Россию, причем не как географическое понятие, а как некий нравственный стимул, как воплощение затаенной страсти и стихийной силы, как залог преодоления рока и Судьбы. «Кто захочет понять, — пишет он, — пусть поймет неумолимую логику этих малословесных книг. Кто захочет больше поверить, — пусть поверит, что не победит и Судьба. Ибо в конце пути, исполненного падений, противоречий, горестных восторгов и ненужной тоски, расстилается одна вечная и бескрайняя равнина — изначальная родина, может быть, сама Россия...»⁵⁰.

Приятие мира и своего удела происходит в процессе освоения сложной системы отношений личности с ее окружением. Подобно Бальзаку, воплотившему свою эпоху в серии романов, объединенных сюжетными перепле-

тениями и единым замыслом «Человеческой комедии», Кавафис средствами малой поэтической формы вылепливает свою малую эпопею, тоже воссоздающую панораму его переходной, кризисной эпохи и тоже сконцентрированную вокруг проблемы человеческого существования. В ходе именно этого процесса «вочеловечения» в множество судеб своих размышлений о возможностях личности в жестких рамках времени и среды осуществляется переход от «драмы личного Я» к катарсису общенационального и общечеловеческого «Мы», о котором пишет Г. Саввидис.

ПОЭТ Г. ТЕМЕЛИС, опубликовавший в 1955 г. интересную и тонкую работу «Поэзия Кавафиса. Измерения и пределы», которая вписывалась в круг нового прочтения творчества александрийского поэта, активно употребляет выражение «неумолимая осада», которым характеризует условия жизни человеческой личности в поэзии Кавафиса. При этом он подчеркивает, что тема «осады» является основной, многообразно варьируемой темой Кавафиса: «Кавафис выражает смысл этой неумолимой осады в циклах стихотворений так, что почти все они стягиваются вокруг одного центра. Вся его поэзия — по сути дела одна поэма: при всем разнообразии оттенков внимание постоянно и настойчиво направлено на одну и ту же цель, но с самых разных позиций и точек зрения. Другие поэты ставят множество тем, Кавафис же поглощен одной-единственной, освещая ее со всех сторон, словно рассчитывая исчерпать все ее возможности...»⁵¹.

Мы уже говорили о том, сколь упорно и неотступно на протяжении всего творческого пути развивал Кавафис тему осады человека временем, скорбя о неизбежном расставании с молодостью, красотой, жизненными силами. Как неизменный аспект человеческого существования рисовал он непреодолимую дистанцию между желаемым и действительным, ставя этот вопрос опять-таки на очень разных уровнях — от бытового до социального. Человек бессилён не только удержать молодость или вернуть хотя бы на час минувшее счастье, он подчас не может в полной мере управлять своими же чувствами и поступками. Герой стихотворения «Страхи» (1911) Миртий (Кавафис в скобках дает характерные и многозначительные подробности его биографии: это сириец, обучающийся в Александрии в IV в. н. э., «отчасти язычник, отчасти христианин», а следовательно, человек с раздвоенным сознанием) решает всецело отдаться наслаждениям чувственной жизни, будучи уверенным, что в любой момент может остановиться и возвратиться к аскетическим духовным занятиям. Кавафис дает нам только его монолог, не корректируемый ни эпилогом, рассказывающим о последующей судьбе Миртиаса, ни другого рода авторскими суждениями, кроме одного, заложенного в названии (буквально: «Опасное») и как бы предупреждающего об опасности: возврат теоретически возможен, но практически трудно осуществим. Не осуждая героя, поскольку подлинная страсть всегда вызывает у поэта сочувствие, он призывает к трезвой оценке своих возможностей, удерживает от иллюзий. (В лекции 1918 г. об эротических стихотворениях Кавафиса А. Сенгопулос обратил внимание слушателей на то, что в этом стихотворении «заглавие имеет большее значение, чем обычно»: «это комментарий к стихотворению, который поэт не смог или не захотел ввести в стихотворение»⁵².

Пример крушения защитной реакции человека, обернувшейся иллюзией, Кавафис дает нам в стихотворении «Эмилиан Монаи, александриец (628–655)» (1918). Оно не раз толковалось исследователями как прямое признание поэта, что, движимый страхом перед общественным мнением, он якобы защищает себя броней лжи, прикрывая свои раны и уязвимые места. Под броней лжи понимались и чисто человеческая замкнутость, и, главным образом, иносказательный язык поэзии. В исследовании Т. Маланоса есть специальная глава, названная в чисто фрейдистском духе — «Художественное значение страха в поэзии Кавафиса».

Не будем отрицать: алиби исторической модели, достигаемое благодаря ей отстранение, объективизирование личного опыта импонировали Кавафису и, вероятно, составляли одну из его целей. Однако и выходы за эту форму, и сам характер ее использования опровергают обвинение Кавафиса в «трусости». Прозрачность и четкая проявленность его символов свидетельствуют о том, что в сфере поэзии свои идеи он выражал без двусмысленности, с искренностью, которую так ценил в искусстве. Не говоря уже о том, что направление его художественного поиска отражает не только его творческую индивидуальность, но и одну из характерных тенденций мирового литературного процесса.

Броня, о которой говорит Эмилиан Монаи, — это искомая им защита от господствующего в обществе зла. Искомая, но недостижимая. «Кто знает, выковал ли он свою броню? — спрашивает в финале поэт. — Во всяком случае, носил ее недолго. В двадцать семь лет он умер на Сицилии». Таким образом, в рамках этого же стихотворения приписываемое Кавафису стремление к камуфляжу им самим и представляется как беспочвенное, тщетное, иллюзорное. Даже в позиции самозащиты желаемое оказывается недостижимым. Примерно в это же время в стихотворении «Деметрий Сотер» (1915, 1919) Кавафис показывает пример недостижимости желаемого в сфере общественной, политической деятельности.

Мы уже говорили о том, что Кавафис отнюдь не отрицает саму по себе общественную деятельность, ее целесообразность, возможность положительных результатов. В своей биографии Кавафиса Р. Лиделл ссылается на свидетельство Рики Сенгопулу (жены Алекоса Сенгопулоса, очень хорошо знавшей поэта) о том, что он придерживался либеральных взглядов и надеялся на социальный прогресс в будущем, который постепенно ограничит несправедливость⁵³. Воплощая в своих исторических формулах портрет политической, духовной, моральной жизни общества, Кавафис акцентирует внимание на актах несправедливости, однако вездесущность зла не обезоруживает его, беспощадная трезвость видения не становится циничной. Кавафис не просто наблюдает, он судит, и благодаря этому ракурсу авторской позиции его поэзия не безысходна, в ней нет абсолютной фаталистической обреченности.

Исследуя поведение личности в условиях враждебного ей общества, анализируя возможные формы ее выбора, Кавафис безоговорочно осуждает выбор зла и насилия. Не случайно он дважды обращается к образу Нерона, неизменно подчеркивая мотив неотвратимости расплаты. Сильная личность, отвергающая не только ханжеские прописи, но и законы человечности, способная, по словам Кавафиса, «шагать по трупам», представляется ему явлением глубоко аморальным и социально опасным. Даже если бы мы

сейчас не располагали чрезвычайно красноречивой записью Кавафиса, в которой поэт порицает «новые философские идеи жестокости, превосходства сильного, якобы оздоровительной борьбы за устранение малых и слабых и т. д.»⁵⁴, одного стихотворения «Теодот» было бы достаточно, чтобы оценить принципиальность и твердость позиций автора, не прощающего насилия ни в большом, ни в малом.

В еще большей степени волнует Кавафиса реакция человека, подвергающегося насилию. В галерее образов, раскрывающих этот аспект темы, преобладают, пожалуй, характеры, сломленные жестоким испытанием. Констатируя с максимальной объективностью трудности, выпавшие на долю своих персонажей, поэт, однако, не снижает взыскательности в нравственной оценке их поступков, акцентируя проблему личной ответственности человека, не допуская ни малейшей скидки: отступление и тем более предательство не могут иметь оправдания, человек обязан хранить верность своим Фермопилам нравственного долга.

«Долг ради долга», «без какой-либо нравственной целесообразности», «при полном бескорыстии относительно практических последствий» — так расшифровывает кавафисовский символ Фермопил Г. Темелис, подчеркивая, что «достоинство человека при всех формах осады расценивается как высшая степень свободы в мире необходимости», признавая, что в авторской «силе удерживать осажденного человека несгибаемым и цельным есть элемент героического». Уточняя сущность кавафисовской позиции, он говорит о «пассивном сопротивлении», о «нравственном идеализме» и находит, что высокие нравственные требования предъявляются поэтом преимущественно выдающимся личностям, а следовательно, в его моральном кодексе есть налет аристократизма⁵⁵.

Думается, что при очень точных и глубоких замечаниях о бескорыстии и героизме предлагаемой автором позиции: «удерживать осажденного человека несгибаемым», о выборе им внутренней свободы, столь контрастно противопоставляемой давлению необходимости, Темелис несколько преувеличивает «пассивность» предлагаемого Кавафисом сопротивления, отвлеченный идеализм его нравственного идеала и, наконец, совершенно не прав в рассуждениях об аристократизме кавафисовской этики. В рамках обобщающих художественных формул кавафисовское видение Фермопил достаточно конкретно и социально обусловлено. Оно предполагает развитое чувство национального достоинства и готовность ценою жизни защищать свою родину («Фермопилы», «Сражавшиеся за Ахейский союз»). Оно распространяется на столкновения с социальной и политической несправедливостью («Царь Деметрий», «Деметрий Сотер»), а также на другие формы поражения, которое может потерпеть человек. Оно предусматривает неукоснительную верность своему предназначению и своей миссии для художника, которого не должны сломить ни «привычек мелочность и равнодушие», ни другие превратности судьбы.

Даже тогда, когда Кавафис говорит об исключительной личности, он всегда или почти всегда совершает выход на «всех», на обыкновенного человека, на будни жизни, настаивая на том, что Фермопилы должны быть у каждого и верность им нужно проявлять постоянно, в каждом поступке. Примечательно и то, что в любом стихотворении — и о выдающихся личностях, и о простых, малоприметных людях — Кавафис неизменно *судит* их дела и

мысли, что предполагает предъявление высоких нравственных критериев ко всем, хотя по отношению к крупным историческим фигурам мера ответственности, естественно, возрастает. О том, сколько велико и демократично гуманистическое доверие поэта к нравственной природе человека, может свидетельствовать хотя бы слово «многие» в финальном четверостишии «Фермопил», многозначительно добавленное Кавафисом в скобках и утверждающее, что позиция героического стоицизма отнюдь не удел единиц. Как справедливо отмечает Темелис, «достоинство, духовная цельность человека выступают в поэзии Кавафиса как один из основных ее тезисов» и «обретают ценность противовеса поражению»⁵⁶.

Верность этим принципам Кавафис подтверждает практически на каждом этапе творческого пути. В последние годы жизни поэта стоическая серия его стихотворений пополняется диптихом «В Спарте» (1928) и «Мужайся, царь лакедемонян» (1929), представляющим иное измерение темы спартанской гордости, чем в проанализированном выше стихотворении «В 200 г. до Р. Х.». Спартанская гордость Кратесиклеи, матери царя Клеомена III (236–222 до н. э.), воссоздается здесь как проявление высшей гражданской добродетели. Узнав о требовании Птолемея III, у которого Клеомен попросил помощи в борьбе против Македонии и Ахейского союза, отправить ее в Египет в качестве заложницы, Кратесиклея успокаивает своего опечаленного сына: она рада даже в старости принести пользу Спарте; что же касается унижения, то выскочка Лагид (династия Птолемеев не может сравниться древностью со спартанскими царями) не в силах унижить мать спартанского царя («В Спарте»). Выразительные повторы первой строфы, передающие смятение и скорь Клеомена, не решающегося сообщить матери об ультиматуме Птолемея, искусно оттеняют великодушие и величественную твердость облика и речи Кратесиклеи во второй и третьей строфах.

Стихотворение «Мужайся, царь лакедемонян» развивает эту же тему в зарисовке последнего разговора Кратесиклеи с сыном перед тем, как взойти на судно, которое увезет ее в Египет (читателю известно, что по распоряжению следующего египетского царя Птолемея IV Кратесиклея и ее внуки будут убиты). Передавая ее речь, Кавафис прямо цитирует древнегреческий текст Плутарха, что усиливает трагическое величие сцены. В словах Кратесиклеи мы обнаруживаем переключку с важным для Кавафиса мотивом его раннего стоического стихотворения «По мере сил» (1905, 1913):

Когда не можешь сделать жизнь такой, как хочешь,
ты попытайся быть способным хоть на это
по мере сил: не унижай ее мельчаньем...

Перевод Ю. Мориц

Кратесиклея говорит Клеомену примерно то же самое: «...в слезах никто не должен видеть нас, затем что слезы недостойны Спарты. Лишь это в нашей власти...». И хотя создается впечатление, будто круг человеческих возможностей очерчен здесь чрезвычайно узко, нельзя упускать из виду, что в этих пределах свобода человеческой личности представляется неограниченной, никому не подвластной, абсолютно неуязвимой.

Характеризуя стоических героев Кавафиса, Темелис удачно перефразирует название поэмы Д. Соломоса «Свободные осажденные», посвященной

героическим защитникам города Месолонги в период национально-освободительной революции 1821 г. Герои Кавафиса — это «осажденные свободные». Правда, развитие этой параллели Темелисом: «Если „свободные осажденные“ Соломоса идут на смерть, чтобы разрушить стены осады, то „осажденные свободные“ Кавафиса создают вокруг себя стены, чтобы утвердить свою свободу»⁵⁷, — опять-таки вызывает возражение: герои Кавафиса примиряются с воздвигнутыми вокруг них стенами, но не создают никаких стен сами; они не бегут от жизни, не отрешаются от общественных интересов, но, сознавая свое бессилие «сделать свою жизнь» и жизнь общества согласно со своим идеалом, выдвигают перед собой более скромные нравственные задачи, которые отстаивают как свои Фермопилы.

Завершая разговор о теме героического стоицизма в поэзии Кавафиса, вероятно, уместно связать ее с некоторыми обстоятельствами биографии поэта, с некоторыми чертами его характера, которые очень по-разному освещались современниками. Как мы уже говорили, Т. Маланос много и осуждающе писал о «трусости» Кавафиса. В совершенно иной тональности представляет эту же сторону характера поэта Я. Сараяннис: «Кавафис был робким, почти что патологически робким человеком... Если бы он не был в жизни настолько робким, он никогда бы не понял и не описал бы столь живо и с такой психологической точностью нерешительных, робких и трусливых людей, которых так много среди его персонажей. Когда я думаю о степени его естественной робости, я тем более восхищаюсь человеком Кавафисом. Какую борьбу он должен был вести, ежедневную и ежеминутную, как должен он был бороться с самим собой и побеждать себя, чтобы осмелиться на такое искусство!» Указывая на новаторство поэзии Кавафиса в области формы и содержания, на гедонические мотивы, считавшиеся отклонением от принятых обществом пуританских норм морали, Сараяннис подчеркивает, что поэт никогда «не заколебался, никогда не подумал изменить своих позиций, отступить. Он был из тех людей, которые умели охранять Фермопилы: Своим мужеством, столь непохожим на обычные представления о мужестве, он был обязан беспредельной вере и верности Искусству»⁵⁸. Интересно, что именно словами о мужестве заканчивает свой первый очерк о Кавафисе Форстер: «...в одном он несомненно уверен: жизнь требует мужества, иначе она перестает быть жизнью»⁵⁹.

СУД ВРЕМЕНИ, растянувшийся на многие десятилетия, постепенно раскрывает гуманистическую концепцию человека в поэзии Кавафиса. Значительные шаги в постижении его творчества сделает в 20-е годы молодое литературное поколение, сформировавшееся в потрясениях первой мировой войны и малоазиатской катастрофы. На смену романтическому энтузиазму приходят отрезвленный скептицизм, апатия, опустошенность, отчаяние. Наиболее острое выражение эти настроения нашли в поэзии К. Кариотакиса. После самоубийства поэта в 1928 г. его творчество приобрело в глазах читателя печать особой искренности: отвращение к жалкой действительности, разочарование в людях, боль и безнадежность, переполнявшие стихи Кариотакиса, получали свидетельство неподдельности в последнем акте его жизни.

Естественно, что на волне этих настроений литературная молодежь обнаруживает в поэзии Кавафиса искомую дегероизацию действительности,

трезвость и критицизм в ее изображении, приземленность и антиромантическую сдержанность поэтического языка. И тут мы должны будем проложить границу, дальше которой поколение 20-х годов пойти не могло. Для того чтобы перенести вехи этой границы, понадобится еще не одно десятилетие. Так, урок героического стоицизма Кавафиса поколение 20-х годов практически не воспримет. На первый план выдвигается его пессимизм. И проницательный критик Алкис Трилос (псевдоним Элени Урни) отмечает: «...почти исключительно его интересуют и волнуют не величественные, героические страницы, а малоприметные, почти неизвестные, обнаруживающие ничтожность, никчемность человеческой жизни. Из исторических фигур он воскрешает стертые временем, те, о которых никто не помнит, и история справедливо лишь упоминает о них, как сказал сам поэт в одном из своих стихотворений... Он воскрешает безвестных, ничтожных, бескрылых...»⁶⁰.

Не случайно работа Врисимитзакиса «Политика у Кавафиса», намечавшая подступы к социальной теме в его творчестве, не встретила у А. Трилоса понимания и поддержки; направление исследовательской мысли Врисимитзакиса в этом вопросе представляется критику беспочвенным. В другой своей статье о Кавафисе А. Трилос пишет, что поэт «выразил настроение нашей эпохи, ее усталость, пессимизм, внушенный множественностью знаний, но также и стремление к человеческому достоинству...». К сожалению, последний мотив не получит развития, а в критических откликах на поэзию Кавафиса из лагеря его литературных противников будет подчеркиваться именно «выражение человеческой неудачи, ничтожности, аморализма, бесплодного и усталого гедонизма», т. е. черты, полностью отождествляющие поэзию Кавафиса с декадансом⁶¹.

Однако главным вопросом в полемике вокруг Кавафиса было, пожалуй, не столько содержание, сколько сам метод его творчества. Поколение 20-х годов сделало тут немало значительных открытий, и большая их часть принадлежит поэту и критику Т. Аграсу. Вслед за Врисимитзакисом Аграс тоже заговорит о «реализме» Кавафиса. Отражая назревшую потребность литературы в воссоздании повседневной действительности и внутреннего мира личности, Аграс пишет о «реалистическом», т. е. бескомпромиссном, неприукрашенном, изображении Кавафисом будничной жизни человека, причем содержание, которое он вкладывает в понятие «реализм», очень близко к натурализму. В другой статье он скажет о «реализме выражений» Кавафиса, обращая внимание преимущественно на средства реалистического письма.

Обобщая наблюдения и выводы, которые мы делали в ходе анализа творческого пути Кавафиса, можно констатировать, что художественные формулы далеких исторических эпох создаются им как устойчивая типовая модель, концентрирующая и личный опыт поэта, и многовековой опыт человечества. Осуществляемый, по словам Сефериса, «неразделимый синтез чувства, знания и мысли» складывается у Кавафиса как движение от жизненного факта, вызывающего эмоциональную реакцию поэта, через испытание временной отстраненностью к воплощению его в обобщенном образе исторической парадигмы.

Личная заметка поэта от 1906 г., которую мы цитировали во второй главе, убедительно свидетельствует о том, что историческая модель воспринимает-

ся Кавафисом как средство проникновения в сущность явлений, как интерпретационный ход. Еще раньше, в «Поэтике» (1903), упорные размышления Кавафиса о характере творческого процесса выдают формирующееся стремление поэта к диалектической связи конкретности и обобщения, к воссозданию на основе и средствами живого жизненного материала ситуаций, затрагивающих проблемы высокого духовного порядка и непреходящей значимости. Этот ряд ссылок на самого Кавафиса можно пополнить еще двумя, тоже достаточно характерными. Читая книгу П. Нирванаса «Книга господина Асофа» (1915), Кавафис помечает в ней строки, с которыми, вероятно, солидарен. «Живописание и описательность» представляются в них «самым крупным пороком века», а призыв «описывать только то, что удалось увидеть именно тебе, и то, что ты действительно увидел»⁶², перекликается с убежденностью поэта в неперемнной необходимости для искусства творческой искренности и правдивости. Много лет спустя, читая книгу «Свободный дух» Г. Теотокаса (1930), Кавафис оставит заметку, как бы доводящую мысли Нирванаса до большей логической завершенности, придающую им заостренность методологической установки: «Раздел, в котором Г. Дигенис <псевдоним Г. Теотокаса. — С. И.> пишет о бытописательности и находит в ней свойства фотографии, в совершенстве воспроизводящей вещи как они есть (и добавим — с лучшей стороны: по выбору доброго фотографа), однако лишенной пульса и волнения жизни, напоминает нам замечание Р<ики> С<енгопулу> об академической живописи: академические работы в живописи, — сказала она, — то же самое, что бытописательность в рассказе». Далее после зачеркнутой фразы Кавафис дописал: «...т. е. первая стадия воссоздания в искусстве»⁶³.

Эта запись, вероятно одна из последних личных заметок Кавафиса, может быть расценена как достаточно четкое выражение его взгляда на задачи литературы. Внешнее правдоподобие он считает всего лишь «первой стадией воссоздания в искусстве», холодной и безжизненной, как бы подразумевающей, что волнующее биение жизни может затеплится лишь проникновением в правду сущности. Очень интересен штрих, который Кавафис добавляет к характеристике, данной Теотокасом бытописательной литературе (как это часто бывает у поэта, в скобках заключен принципиально важный для него момент). Изображение жизни лишь «с лучшей стороны: по выбору доброго фотографа», иными словами — отсутствие критического отношения к действительности было ахиллесовой пятой бытописательной литературы, чертой ее исторической ограниченности, и Кавафис понял и выразил это одним из первых.

Поток бытописательной прозы (повестей и рассказов) хлынул в греческую литературу в 80-е годы XIX в. на волне общественного подъема, растущего движения за национальное возрождение, национальное самопознание и самоутверждение, причем задачи самопознания ставились пока под специфическим углом зрения — исследования нравов и обычаев, фольклора и т. д. Стремление «воспитывать национальный характер» опиралось исключительно на силу нравственного положительного примера, и в целом это причащение к источнику народности должно было «укрепить патриотические чувства читателей». Естественно, что воссоздаваемая бытописателями картина народной жизни была идиллической, и сама бытописательная проза являла собой лишь подступы к реалистическому письму, школу воспро-

изведения народного диалога, вылепки народных характеров. Как литературный феномен, как течение в XX в., бытоописательная проза иссякла, но тенденция описательности упорно продолжала существовать, вызывая, как мы видели, последовательные возражения Кавафиса. Характерно, что принципиально иную позицию занимает Кавафис по отношению к явлениям, вышедшим из недр бытоописательной прозы и освоившим опыт реалистического критицизма и типизации.

Такой пример дает творчество А. Пападиамантиса (1851–1911). В 1908 г. на страницах журнала «Нэа зои», посвятившего Пападиамантису один из своих номеров, Кавафис восторженно отзывается о его повести «Убийца» (1903), в которой детальная социальная мотивировка судьбы героини продиктована стремлением автора изучить и раскрыть механизм воздействия на ее характер и поведение, выявить их обусловленность всем климатом общественной жизни. Восхищаясь повествовательным искусством Пападиамантиса, Кавафис отмечает в нем тройное достоинство — знание: «что нужно сказать, о чем нужно умолчать и на чем нужно остановить внимание», — т. е. владение *мастерством типизации*.

В поэзии самого Кавафиса искусство типизации проявлялось в творческом использовании исторического материала — умолчании одних фактов и выдвигании на первый план других, несущих заряд обобщительных проекций и акцентированных внутренней, как бы не зависимой от автора эмоциональностью (например, в стихотворении «Деметрий Сотер»). Эффект читательского восприятия этой стороны кавафисовского мастерства, влияющий в непосредственное сопоставление исторических моделей Кавафиса со своим собственным опытом, уже в самом начале XX в. с удивительной проницательностью провидца выразил Г. Ксенопулос. В 50-е годы XX в. на базе несравненно более зрелого развитого общественного сознания его живо передает Г. Темелис: «...нам кажется, будто образы его поэзии — это мы сами, или очень близки нам и сопутствуют нам, и часто мы не можем удержаться от соблазна говорить о себе их словами». В другом месте своей работы, еще раз подчеркивая, что, «вглядываясь в образы Кавафиса, мы обнаруживаем, что они наши... Они похожи на нас...», Темелис делает вывод: «...с этой точки зрения поэзия Кавафиса — реализм буден»⁶⁴.

«Реализм буден», о котором говорит Темелис, бесспорно был крупнейшим для греческой поэзии начала века художественным открытием Кавафиса. (Вспомним, что первым о проникновении поэзии Кавафиса в «будничное течение жизни» и «будничные проявления» человеческой природы сказал еще в 1917 г. Г. Врисимитзакис, отметив — как «реализм Кавафиса» — осознание им «роли, которую играют в сфере мысли и поэзии, тяготеющей к ней, самые обыденные жизненные явления»). Однако диапазон его реалистического искусства следует рассматривать значительно шире: параллели, рожденные к жизни его поэзией, распространяются не только на судьбы личностей, но и на судьбы общества. Исторические модели Кавафиса запечатлевают те уроки прошлого, которые, по словам Врисимитзакиса, раскрывают механизмы «поведения личности» и «поведения наций» и потому «приложимы как к жизни личности, так и к жизни нации». Мы могли бы до-
бавить: к жизни, к историческому опыту человечества.

Такая черта реалистической поэтики, как обусловленность человеческой драмы обстоятельствами времени и среды, проявляется в творчестве Кава-

фиса на том принципиально новом художественном уровне, который принесло в мировую литературу новое историческое видение начала XX в. Постигание исторического времени как закономерного объективного процесса, развивающегося в смене эпох, в столкновениях старого и нового миров (в значительной степени реалистическое искусство пришло к этому уже во второй половине XIX в.), сопряжено теперь с обостряющимся ощущением его всепроникаемости, его вторжения даже в самые частные сферы жизни, в тайники человеческого сознания, которое воспринимается как микроэлемент большого внешнего мира, как барометр его изменений, и писатель, фиксирующий их, чувствует, *как фактом его личного опыта становится сама история.*

В этом смысле поэзия Кавафиса не автобиографична (некоторые исследователи, и в частности Т. Маланос, не раз писали о сосредоточенности всего его творчества на сугубо автобиографических обстоятельствах), а поистине автопсихографична, поскольку передает эволюционирующее, обогащающееся историческое видение поэта, линию его поиска в осмыслении и художественном воссоздании всеобщей взаимосвязи и вазимообусловленности явлений в микро- и макромирах непрерывно движущегося человеческого бытия.

Через эту призму художественного видения Кавафиса следует, как нам кажется, анализировать его сугубый интерес к эллинистической эпохе. Как бы ни отвечала его личному мироощущению атмосфера эллинистической Александрии (на что указывал и он сам, и многие исследователи), проблема явно не исчерпывается только этим аспектом. Вполне оправданная материалом параллель между Кавафисом и его русским современником Михаилом Кузминым (1872–1936), пожалуй, поможет нам оттенить своеобразие и новаторство Кавафиса. В цикле «Александрийские песни» (1906) пристрастие Кузмина к виртуозному стилизаторству вылилось в наиболее естественные, внутренне раскованные, вдохновенные и артистичные формы. Как справедливо отмечает Т. Цивьян, «стилизация Кузмина и за пределами „Александрийских песен” имеет много общего с Кавафисом — в предельно личном восприятии незначительных деталей, высвечивающих целый пласт истории и жизни»⁶⁵. Но если «Александрийские песни» Кузмина — это талантливо созданный им лирический образ родственной по мироощущению далекой эпохи, открывающей поэту богатые возможности самовыражения, то совокупность александрийских стихотворений Кавафиса — это историческая модель с отражающими современность и в то же время диахроническими чертами явлений кризисных, переломных, отмеченных, по словам Аграса, «величайшей неустойчивостью, непрочностью, зыбкостью, ощущением уязвимости, непрерывным смещением форм, их невероятной многоликостью...»⁶⁶. Недаром, развивая именно эту линию художественного обобщения, Кавафис вскоре выйдет за пределы Александрии на просторы всего эллинистического мира, а потом для более сложных социально-психологических аналогий обратится за материалом к раннехристианской эпохе.

Географическое и хронологическое движение в поэзии Кавафиса в зрелый период его творчества, выявленное в работе Я. Далласа «Кавафис и история», следует, как нам кажется, толковать как стремление, с одной стороны, к максимально *сферическому освещению* своих тем и, с другой стороны,

к выведению некоторых закономерностей в исторической судьбе греческого мира, характерных вместе с тем для определенных этапов общечеловеческой истории и потому представляющих общечеловеческий, вечный, вневременной интерес всеобщих ситуаций. И в том и в другом направлении Кавафис проявляет себя подлинным диалектиком, отражающим не только неустанное движение всех форм жизни, включая категории человеческого сознания, с акцентом на переходные состояния, на моменты сдвигов, но и выявляющим также их сложную, многомерную природу, которую составляют противоречивые, порою разнонаправленные элементы. Как пишет Г. Саввидис, в поэзии Кавафиса непрерывно переплетаются «установление и упреждение, слова и дела, желание и действительность, правда и ложь, прошлое и настоящее...»⁶⁷.

Хотелось бы также подчеркнуть, что это происходит не только в их любовном противопоставлении*, но порою и в их своеобразной уживчивости друг с другом, в их неоднозначных соотношениях между собой, проникать в которые научилось искусство XX в.

Стремление к сферическому освещению своих тем в их временной протяженности и эволюции рождает к жизни цикличность творчества Кавафиса, а точнее — его единую внутреннюю организацию. В аналогичном направлении в эти же годы протекал художественный поиск таких русских современников Кавафиса, как Брюсов и Блок. Подобно Кавафису, они, конечно же, опирались на опыт западноевропейской поэзии (у Кавафиса, особенно в первый период его творчества, явственно ощутимо влияние Бодлера), но также и на сильную отечественную традицию, связанную с именами Батюшкова, Баратынского, Фета. Еще Батюшков, отвергший в своих «Опытах» и хронологический принцип, и биографическую цикличность, хотел, чтобы читатель нашел в собрании его стихотворений «историю» его страстей: «это смена событий, настроений, удач и неудач прежних дней»⁶⁸.

XX век усугубит и разовьет авторское тяготение к внутренней связанности и лирическому единству поэтических сборников. «Книга стихов, — пишет Брюсов в предисловии к своему сборнику «Urbi et orbi» (1903), — должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связанного рассуждения. Отделы в книге стихов не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно»⁶⁹.

С четкостью «математической формулы» (выражение принадлежит А. Блоку) Брюсов выводит новые задачи, которые ставила перед собой поэзия наступившего XX в. Определяя его заслуги, мы можем сослаться на выводы исследователя этого периода Л. К. Долгополова: «Внимательный наблюдатель за процессами, происходившими в литературе, и вместе с тем человек

* Мы не раз фиксировали, например, несовпадение видимого и подлинного, раскрываемое автором как разоблачение социальной и общественной лжи, или несовпадение желаемого и действительного, выступающее свидетельством несовершенства и несправедливости общественного устройства.

новой эпохи, Брюсов прекрасно понял роль, которую сыграл во второй половине XIX в. психологический роман, который был для него высшим проявлением художественного творчества. И он уподобил стихотворный сборник роману, желая видеть в нем такую же связность и последовательность в изложении «событий», хотя теперь это были уже события внутренней жизни поэта, прочно соотносимые, однако, с историческим временем. На сцену вышел и определился как законченный художественный образ лирический герой, который и стал *психологическим центром* стихотворного сборника, единого отныне и цельного художественного образования. Был положен предел делению его на отделы по формальному (жанрово-тематическому) признаку. Отделы в стихотворном сборнике стали отныне *главами*, последовательно раскрывающими его содержание, т. е. фактически — этапами внутренней эволюции лирического героя, периодами его развития и становления как личности. Подобной функции не знали „отделы” лирических сборников в XIX в. В XX в. дело резко меняется⁷⁰.

Претворяя эти задачи в жизнь, Брюсов добился особых успехов в сюжетном и логическом развитии своих поэтических тем и, как признает О. Мандельштам, дал ценные уроки русской поэзии: «В лучших (неурбанических) стихотворениях Брюсова никогда не устареет черта, делающая его самым последовательным и умелым из всех русских символистов. Это мужественный подход к теме, полная власть над ней, — умение извлечь из нее все, что она может и должна дать, исчерпать ее до конца, найти для нее правильный и емкий строфический сосуд. Лучшие его стихи — образец абсолютного владения темой: „Орфей и Эвридика”, „Тезей и Ариадна”, „Демон самоубийства”. Брюсов научил русских поэтов уважать тему как таковую»⁷¹.

В этом же общем русле художественного поиска развивается и творчество Блока, который применительно к своему трехтомному «Собранию стихотворений», формируемому в 1910—1912 г., тоже использует выражение «роман в стихах». Главные его свершения — в воссоздании *пути* личности в историческом времени, чего он достигал «вочеловечением», т. е. «воплощением в стихотворных произведениях личности, сформированной условиями среды и времени»⁷². Причем средства этого воплощения обладали уже не исключительно лирическими, но и эпическими, повествовательными чертами.

Пути исканий и открытия русской поэзии начала XX в. Кавафису были неизвестны. Тем значительнее их типологические сходения, выявляющие настоятельную потребность литературного процесса эпохи. Кавафис заблокирован идеей «пути», которая постепенно выкристаллизовывается у него в кривую исторического пути греков и более широко — всего человечества, и воплощает ее, «вочеловечивая» свои эволюционирующие представления в исторических моделях. Вместе с тем он по-брюсовски владеет поэтическим сюжетом и на этой стезе действительно умеет извлечь из темы «все, что она может и должна дать». Эпическая струя в его творчестве намного сильнее, чем у Брюсова и Блока, и ее генетическая связь с реалистической психологической прозой представляется тем более очевидной. Подобно тому как «Человеческая комедия» Бальзака объединяет общим эпическим замыслом его романы и новеллы в единое монументальное целое, миниатюры Кавафиса тоже составляют некое единство, обретающее именно в своей сцепленности и взаимосвязи панорамность и особый дина-

мизм художественного обобщения. Как и у Бальзака, у Кавафиса тоже есть герои, выступающие то главными, то второстепенными действующими лицами, и у читателя возникает ощущение их постоянного присутствия в изображаемом полотне эпохи — даже тогда, когда они остаются за кулисами, чем достигается особый эффект полноты жизни.

Разрабатывая избранную им тему, Кавафис раскрывает ее в развитии, во временной протяженности, через судьбы нескольких поколений. Его персонажи связаны между собой сложными родственными и политическими узами, и читатель воспринимает их как перекрещивающиеся сюжетные линии, которые сплетаются в единую фабульную систему. Монтирует ее, однако, не автор, а читатель. Опираясь на свою эрудицию и воображение, он выстраивает стихотворения в композиционный ряд, придающий россыпи миниатюр своеобразную беллетристическую связность и — что еще более важно — выявляющий в ней характер, течение исторического времени. Таким образом, намеренная отстраненность автора обнаруживается дважды: в самом использовании исторических моделей, которые создают видимость объективной фактографии прошлого, а также в отказе от всеобщего, твердого фабульного каркаса, что позволяет не соблюдать последовательности событий и непринужденно, раскованно складывать из миниатюр мозаичный портрет эпохи, вольно чередуя картины крупного плана с мелкими штрихами частных эпизодов, которые, выполняя роль характерной бытовой или психологической детали, придают общему полотну особую достоверность и теплоту. Каждое новое стихотворение, пополняющее мозаику, воспринимается с особой радостью узнавания, как ожидаемое продолжение — даже если его связь с циклом весьма опосредованная, отдаленная и даже если сюжетной связи нет вовсе, но есть общая орбита региона, эпохи, и новый эпизод все-таки вносит желанную лепту в ее характеристику, как это бывает в романах с некоторыми персонажами, выпадающими из фабульной системы, но тем не менее совсем не лишними. В этих художественных решениях Кавафис активно использовал возможности документальных жанров, намного предвосхищая читательский спрос на отстраненное, подчеркнуто объективированное описание тех или иных событий и те эстетические находки, которыми откликнется на этот спрос мировая художественная литература.

Развивая выдвинутый нами с самого начала тезис о глубинном постижении Кавафисом сущности современной ему эпохи, мы можем теперь констатировать, что цикличная структура его творчества делает возможным освещение этой темы сферически, по тем же принципам, что и в монументальных романах-эпопеях. Поэт исследует и проблему власти (на всех уровнях — не только во внутригосударственном, но и в международном масштабе, во взаимоотношениях крупных и малых держав, говоря современным языком — метрополии и колонии, и более широко: заходящей и восходящей исторических сил), и механизм политической жизни, и судьбы творческой интеллигенции, и положение масс. Однако во главу угла он ставит проблему человеческой личности, высвечивая ее многостороннюю детерминированность историческим временем и вместе с тем используя ее свидетельство для уяснения характера исторического времени.

Источником творчества для Кавафиса неизменно является его внутренний опыт: его герои, как правило, сталкиваются с проблемами, которые приходилось решать (или в жизни, или в теории как философские пробле-

мы бытия) самому поэту. Однако характер, который он создает в ходе художественного познания, намного перерастает рамки единичного, индивидуального, затрагивая душевный опыт многих современников, ситуации всеобщей значимости, обретая тем самым черты *исторического характера*. Он обуславливается и обстоятельствами сугубо частного порядка, и через них или же помимо них — факторами социальной среды и даже эпохального диапазона. А поскольку внимание Кавафиса приковано к явлениям кризисной, переходной эпохи, исторический характер в зрелом творчестве поэта все чаще запечатлевает черты текучести, раздвоенности, многообразной приспособляемости. Поэта все больше интересует не только индивидуальное (хотя и характерное для своего времени), но и массовое сознание, что так отчетливо проявилось в цикле стихотворений о Юлиане и в какой-то мере предвосхищало широкую заинтересованность этой темой в мировой литературе XX в.

Условная форма исторических моделей Кавафиса придает им особую глубину обобщения, аккумулирующего опыт веков, воплощающего всеобщие процессы жизни и характерные человеческие реакции. Она же во многом предопределяет авторскую отстраненность, заданный заранее объективизированный подход к действительности. Анализ поэтического пути Кавафиса убедительно демонстрирует постепенное снижение непосредственной эмоциональности, отход от дидактизма, который был столь свойствен его раннему творчеству. И все же поэзия Кавафиса отнюдь не утрачивает своих оценочных функций. Критицизм поэта не декларируется, но неумолимо проявляется в развитии сюжетов, в построении образов, в речевых характеристиках. Изображение и изобличение зла не ставит под сомнение нравственные ценности, они выступают как стимул обличения, как критерий оценок. И хотя этот подход преобладает, Кавафис до самого конца все-таки не отказывается от редких образов, в которых воплощает свой положительный идеал непосредственно, прямо утверждая нравственную силу неусыпного человеческого самосознания и гуманистические начала жизни человека.

СВОД изложенных выше выводов был сосредоточен пока на главном — на самом принципе подхода Кавафиса к действительности, на ведущих функциях его метода, отвечающего основным доминантам реалистического искусства. Продолжая подведение итогов, нам предстоит еще свести воедино то, что составляет плоть его реалистического письма — приемы кавафисовского повествования. Подчеркивая устремление Кавафиса к постижению правды сущего, необходимо сказать и о том, насколько всеобъемлющим, поистине пронизывающим художественное мышление поэта было неукоснительное соблюдение достоверности на всех уровнях творческого процесса.

Пожалуй, наиболее заметно это проявляется в доскональной точности исторических реалий Кавафиса. По свидетельствам современников, его эрудиция в истории была феноменальной. Сарейннис упоминает об особой привязанности Кавафиса к Плутарху, из жизнеописаний которого, как мы знаем, поэт заимствовал немало сюжетов: «Плутарха он любил особенно, знал его почти полностью наизусть; часто в разговоре он при-

водил цитаты из него, а иногда не без кокетства называл главу, из которой они взяты». Сарейannis пишет, что однажды он усомнился в верности одной из деталей в стихотворении «Битва при Магнесии». Описывая приготовления к празднеству при дворе македонского царя Филиппа, Кавафис вкладывает в уста Филиппа распоряжение украсить стол розами. Соотнося это празднество с датой сражения, Сарейannis заметил, что описываемое торжество могло иметь место в декабре или январе, а климат Македонии слишком суров для зимнего цветения роз. «Это в пределах исторической возможности, — ответил Сарейannisу Кавафис. — Речь идет о царе, располагавшем огромным богатством; ему нетрудно было создать условия, необходимые для разведения роз зимой. Но независимо от этого существовал еще зимний вывоз этих цветов из Египта. Мы знаем, что Египет поставлял зимой розы в Италию. В первом веке после Рождества Христова Италия усовершенствовала культуру цветоводства и имела уже свои собственные зимние розы»⁷³.

В стихотворении «Цезарион» Кавафис запечатлел очень характерный момент — вечернее чтение книги о Птолемах, чтобы найти важный для него штрих эпохи. Широко известно в кавафоведении высказывание поэта о том, что два его стихотворения не состоялись, поскольку в Александрии не нашлось сочинений Григория Назианзина, а следовательно, домысливаемы, не представилось возможности уточнить, подкрепить авторитетом источника возникший поэтический замысел. Ссылки на источник часто присутствуют не только в эпиграфах, но и в ткани самих стихотворений Кавафиса, они заявлены открыто, пожалуй, даже демонстративно, как дополнительное доказательство достоверности.

Имена историков, цитаты из древних текстов, даты, которые вводятся даже в названия, призваны внушить читателю ощущение подлинности, фактографичности, свойственной историческому документу. С такой же целью Кавафис использует вымышленные цитаты, чаще всего эпиграммы. На этом приеме построена целая серия его миниатюр, в том числе «В месяце атире», где текст эпитафии представлен как поврежденный минувшими веками и восполняемый теперь догадками автора⁷⁴.

Используя источники главным образом как стилевое средство объективизации повествования, Кавафис в то же время многообразно проявляет свое критическое отношение к ним, подсказывая читателю мысль о множественности возможных интерпретаций. В одном из ранних «объективизированных» его стихотворений «Царь Деметрий» ссылка на традицию (в данном случае на Плутарха) заявлена не только в эпиграфе, но и в тексте («так говорит молва»), однако по сути дела толкование Кавафиса расходится с традицией — он не только не осуждает Деметрия за поведение, «не подобающее царю», но и восхищается им, что явствует как из тональности повествования, так и из прямой авторской ремарки о величии духа Деметрия. Миниатюра «Анна Комнина» возникает именно как опровержение источника — сочинения Анны Комнины «Алексиада», в частности ее горестных слов о своем вдовстве, которые приводятся в стихотворении; тут расхождение с источником идет по линии выявления дистанции между видимым, демонстрируемым, и подлинным.

Еще интереснее отношение к источнику в таком зрелом стихотворении Кавафиса, как «В 200 г. до Р. Х.»: вымышленный источник — свидетельство

грека из 200 г. до н. э. — предлагается читателю как объект для размышлений об относительности человеческого знания, подверженного, как правило, проверке временем и соответствующей коррективе. Таким образом, установка на соответствие реальности осуществляется не только формальными, историографическими средствами, но и в главном направлении — всесторонним раскрытием истины.

Авторская установка на соответствие реальности воплощается и в самой фактуре повествования — в конкретности, зримости, осязаемости изображения. Образный строй стихотворений Кавафиса овеществлен, предметен, избавлен от какой бы то ни было условности, и это создает, по словам Темелиса, особые «родственные отношения между жизнью и поэзией — несмотря на кажущееся расстояние между ними»⁷⁵. Реалистическая конкретность изображения проявляется у Кавафиса не только в воссоздании обстановки, фабулы и т. д., но и в выписанности человеческих характеров, в фокусировке того, что Т. Аграс называет «человеческой действительностью»: «его фразеология так человечна, исполнена такого пристального и вдумчивого внимания к вещам, что каждая фраза его, каждое слово исчерпывают настроение, эмоциональное или духовное состояние...» «Его поэзия — подруга наших буден, — сказал он в 1921 г. в своей знаменитой лекции о Кавафисе, — она знает нас до самых глубин нашей души, как врач или исповедник; перед ней мы не соблюдаем предосторожностей, не одеваем официальных одежд... Она умеет выразить самым решительным и определенным образом наши самые неопределенные внутренние состояния»⁷⁶. Примечательно, что Аграс видит в Кавафисе «представителя своей эпохи, эпохи явного раздвоения личности, рационализма, самоанализа, самопознания, самонаблюдения», иными словами — находит в его поэтике черты аналитического психологизма, получившего столь широкое распространение в мировой литературе XX в. Кавафис «затрагивает самые глубокие и сложные сегодняшние проблемы... его исторические характеры — столь же живые люди, как и те, что проходят за окном по тротуару...»⁷⁷.

Что касается рационализма, о котором говорил Аграс, то на эту черту художественного мышления Кавафиса не раз указывали и многие другие исследователи. Очень тонко высказался Врисимитзакис, отметивший в поэтической манере Кавафиса «глубокое волнение в соединении с холодным анализом»⁷⁸, т. е. рациональное, но не рассудочное начало. О рациональном начале в поэзии Кавафиса пишет и Сарейннис, проводя в этой связи параллель с Валери. Оговаривая, что Кавафис не имел, конечно, таких познаний в математике, как Валери, Сарейннис подчеркивает, что в литературной среде, где господствовал поэтический импрессионизм, Кавафис выделялся как человек необычайно развитой и строгой логики⁷⁹. «Кавафис один из немногих поэтов, которые чувствуют, что логика существует и что она являет собой нечто очень живое. Свои стихотворения он создает и уравнивает как теоремы: любой раздел стихотворения неразрывно логически связан с другими. Его мысль не только в каждом отдельном стихотворении, но и во всем его творчестве всегда неизменно последовательна. Его взгляд рассматривает действительность не только как целое, но и логически — в совокупности тезисов и антитезисов». Подчеркивая, что «сама по себе цепочка размышлений» может служить «неиссякаемым источником волнения», Сарейннис в полной мере относит это к Кавафису, но тут же ссылается и на

Э. По, чьи новеллы «логического» цикла заложили традицию детективной литературы, которая получила широкое развитие и завоевала интерес «не только широких читательских масс, но и таких тонких эстетов, как Жид или Кавафис». Согласно другому свидетельству Сараянниса, в последние годы жизни Кавафис действительно проявлял заметный интерес к детективной литературе. Когда Сараяннис, навестивший его в больнице, спросил, какие книги ему хотелось бы почитать, поэт, уже утративший голос, написал на бумаге: «только детективы», дважды подчеркнув слово «только». В эти тяжелые дни болезни он впервые познакомился с книгами Сименона, и они ему очень понравились⁸⁰.

Развитая, строгая логика руководила Кавафисом не только в организации поэтического материала, но и более широко — в той редкой творческой целеустремленности, с которой он на протяжении всего творческого пути формировал свой поэтический мир. В этом смысле Сеферис говорит об упорстве, с которым Кавафис постепенно собирает в единую цепь жизнедеятельные элементы своей поэзии. В аналогичном смысле М. Цветаева отзывалась о Брюсове как о «поэте воли», а Б. Пастернак ценил в нем «целостность» поэтической индивидуальности, нашедшей и полностью выявившей себя. В ходе анализа мы имели возможность наблюдать, как целеустремленная поэтическая «воля» Кавафиса постепенно формировала нужный ему языковой материал. Удаление от романтических позиций с контрастным противопоставлением высокого и низкого сопровождалось у него обретением поэтического языка, свободного от заведомой нормативности и максимально приближенного к естественной разговорной речи. Пользуясь выражением Пушкина, можно было бы сказать, что слово Кавафиса становится все более «нагим», ориентированным исключительно на непосредственное и точное выражение мысли. «Его поэзия лишь чуть-чуть приподнята над будничной речью», — подчеркивал в своей лекции Т. Аграс, а десять лет спустя отметил, что язык Кавафиса — это язык домашней жизни, жизни города, и высоко оценил умение поэта быть оригинальным, говоря тем не менее о вещах известных и «самым естественным образом»⁸¹.

Если вспомнить о стремлении к раскованности словесного выражения и разговорной непринужденности в поэзии И. Анненского и его высказывание о властной силе «будничного слова», если принять во внимание чуткое определение Б. Пастернака — «прозы пристальной крупницы» — применительно к стихотворениям А. Ахматовой, а также его собственный художественный поиск поэтического словаря житейской прозы, если присовокупить к этому своего рода программную строку В. Ходасевича — «каждый стих гоня сквозь прозу» (перечень можно было бы значительно расширить и развить), то, пожалуй, становится достаточно очевидным, что устремленность к будничному слову и прозаизмам была для русской поэзии начала века явственной потребностью времени, потребностью в максимальной естественности и достоверности изображения. Это было общим веянием новой поэтической эпохи, и Кавафис сумел одним из первых не только уловить его, но и выразить с необычайной ясностью и редкой последовательностью.

Еще Врисимитзакис заметил, что постоянство Кавафиса в использовании ямба не случайно: «Говоря в „Поэтике“ о ямбическом ритме, Аристотель утверждает, что этот ритм был настолько естествен для греческого языка, что, беседуя между собой, греки совершенно произвольно слагали ям-

бы. То же наблюдение можно сделать о новом греческом языке: ямбический ритм — который я предлагаю называть кабафисовским ритмом, поскольку только Кавафис исчерпал все его возможности и использовал этот скромный ритм для выражения высоких философских понятий, — это ритм *нашей обычной речи*⁸². Известно, что об этом же говорил и сам Кавафис: «Ты думаешь, что поэзия на самом деле нечто нарочитое и не живет естественной жизнью любого искусства? Ты можешь возразить: разве со стихом дело обстоит не так? Но разве он не присутствует в нашей речи? Что представляют собой почти все наши беседы, если не стихи, ямбические стихи? Обрати внимание, и ты заметишь это сам. Так почему же мне не отдать предпочтение ямбу, именно ямбу?»⁸³.

Отметил Врисимитзакис и то обстоятельство, что ямбу с древних времен отдавали предпочтение сатирики, и Кавафис «с его тонкой иронией и сатирой», конечно же, сознавал, насколько соответствовал его художественным задачам этот размер. Важное достоинство ямба в поэзии Кавафиса Врисимитзакис видел и в его способности послушно следовать за мыслью поэта, за ее сложным и очень осмотрительным движением — четко фиксировать «все ее узоры, все ее изгибы»⁸⁴. Всецелая подчиненность задачам, связанным с развитием мысли, проявляется у Кавафиса и в полной метрической свободе — не только в использовании верлибра*, но и во всей фактуре художественного текста. От выражения мысли у него зависит и варьируемая длина строки, и размер строфы, и само число строф, поскольку строфа являет собой некое целостное, завершенное единство, этап в развитии темы. Осуществление этого принципа усиливает эффект непринужденности, создаваемый раскованной поэтической речью, внушает читателю ощущение неподдельной достоверности повествования.

С ориентацией Кавафиса на насыщенность текста мыслью связана удивительная плотность его поэтической ткани. О том, сколь важную роль играет в литературе экономия средств художественной выразительности, говорил сам Кавафис по поводу жанра рассказа: «Если рассказ мог быть написан на пятидесяти страницах, а написан на тридцати, это пойдет на пользу — т. е. что-то мастер упустит, но это не будет недостатком, это нестрашно. Так он захотел написать и так написал... Но если он тот же рассказ напишет на ста страницах, это будет страшный недостаток!»⁸⁶ Сам Кавафис неизменно шел по пути максимального уплотнения своих текстов. Очень выразительное свидетельство этого дает нам Я. Сараяннис: «Относительно стихотворения „В магазине“ Кавафис признался мне в разговоре, что в первом варианте оно состояло из 24 строк, потом — из 16, потом — из 12 и в окончательном варианте, который нам известен, — из 10 строк. Именно так он обычно работал. Постепенное уплотнение усиливает концентрацию идей, а также эффект подспудного внушения, которое так любил поэт»⁸⁷.

Созвучное с этими строками наблюдение сделал и Г. Врисимитзакис: «Передавая читателю то или иное впечатление, Кавафис избегает описаний, которые ослабляли бы волнение, растворяли бы его в словах. Волнение у

* Т. Аграс пишет, что верлибр Кавафиса и возник во избежание диктуемых потребностями рифмы смысловых пустот, лишних слов и образов⁸⁵.

Кавафиса всегда филтрат, в котором воплощена *история*, как сказал бы Данте, или длительность, как сказал бы Бергсон».

Развивая далее эту мысль, можно было бы добавить, что волнение, эмоциональная реакция, которую вызывает у читателя Кавафис, возбуждается интенсивной работой мысли — и автора, и соучаствующего читателя. Очень интересен и ряд других замечаний Врисимитзакиса о природе плотности кавафисовского текста: «Я сразу же хочу выделить принципиальную черту Кавафиса как художника (и в изображении природы, и в изображении характеров): он выбирает *крупный план*. Его описания, его картины лаконичны, синтетичны, они опускают детали, кроме тех, которые выбраны специально как существенные... Он намеренно отказывается от богатства красок, оттенков, теней, чтобы выиграть в силе очертаний, в выразительности, в интенсивности и энергии внушения. Он не дробит действительность. И даже когда он обращается к бытописанию, что бывает нередко, в нем всегда есть и психологический анализ, и решение или же постановка какой-либо исторической проблемы»⁸⁸.

Проводя режим строжайшей экономии выразительных средств, Кавафис предельно внимателен к каждому слову и его возможностям. Сарейаннис пишет, что поэт мог бы, подобно древним своим предкам, давать уроки греческой фразеологии, обучая, как можно реализовать то или иное слово, как от его места в речевом потоке меняется его звуковая и смысловая окраска⁸⁹. Исследователями Кавафиса давно замечено, что в зрелом творчестве поэт выступает последовательным недругом эпитетов. Об этом есть и прямое свидетельство самого Кавафиса: «Эпитет ослабляет речь вообще — это проявление слабости. Передать что-то, например пейзаж, с множеством эпитетов — не представляет собой никакой ценности... Искусство заключается в том, чтобы передать все это существительными, а если понадобится один эпитет, он должен быть действительно подходящим»⁹⁰.

Т. Аграс, которому принадлежит немало тонких наблюдений над поэтической техникой Кавафиса, справедливо отмечает, что эпитеты не нужны поэту в той же мере, что и рифма: «...если они обычные — то бесполезны, если изысканны — то в этом будет нечто чрезмерное, рационалистическое». Главную роль в поэтической речи Кавафиса играет глагол: «Насколько редки и обычны эпитеты, настолько же обильны и вдохновенны его глаголы», они как бы «фиксируют данную действительность». Т. Аграс констатирует, что зрелый Кавафис не прибегает ни к метафорам, ни к аллегориям и крайне редко использует сравнения и метонимии. «Наша эпоха — эпоха очень сложной душевной консистенции... Поэтому образность искусства... становится тоньше, мудрее, умереннее... — говорил он в своей лекции о Кавафисе. — Поэт повествует нам о трагичности буден, и с нею совершенно созвучен его корректный тон и умеренное выражение». Десять лет спустя, вновь говоря об «умеренности» языка Кавафиса, Т. Аграс восклицает: «Посмотрите, сколько сушностного, сколько мысли в этом умеренном языке!»⁹¹, — раскрывая тем самым главную функцию «умеренности» — смысловую информативность.

В ходе анализа мы констатировали, как менялся у Кавафиса способ подачи художественной информации: от романтически импульсивного авторского самовыявления к философскому, слегка морализирующему осмыслению и толкованию действительности и проблем человеческой личности, а затем к обретению все более бесстрастной, как бы обезличенной манеры

повествования, раскрепощающейся от бинарного подхода к реальности в пользу ее многомерного освещения и анализа, причем анализ становится все более опосредованным, скрытым, внедряемым в ракурс освещения. В этом движении нарастающей авторской отстраненности Кавафиса сказывалась общая тенденция мировой реалистической литературы — в русской литературе ее утверждение связано прежде всего с именем А. П. Чехова. Еще в 1886 г. в письме к брату Александру он настаивал, что «лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев», а позднее выразил эту мысль еще более обстоятельно: «Надо писать, чтобы читатель без пояснений автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их поступков понял, в чем дело»⁹².

Стремление Кавафиса к естественному воссозданию саморазвивающейся действительности проявляется и там, где он сохраняет за собой роль повествователя, и тем более там, где устраняется совершенно, передавая слово своим героям. В первом случае он активно использует косвенный монолог («Деметрий Сотер», «Иоанн Кантакузин одерживает верх», «Юлиан и антиохийцы»), а также наплывы на авторское повествование не обозначенной пунктуацией прямой речи героев («Аристул», «Дарий», «Из школы знаменитого философа», «Владыка Западной Ливии»); при открытом введении прямой речи персонажей он подчас сводит авторское слово до уровня сценической ремарки или исторической справки («Если он скончался», «Демарат», «Слово к Антиоху Епифану»).

Уже эти стихотворения Кавафиса в значительной степени театрализованы, построены по принципу драматического изображения действительности. Г. Саввидис справедливо отмечает особый интерес поэта к театру и драматургии. Одно из ранних, позднее отвергнутых его стихотворений называется «Древняя трагедия» (1897); у древних трагиков он черпает сюжеты неизданных стихотворений «Морская битва» (1899), «Дозорный увидел свет» (1900), «Все остальное расскажу в Аиде» (1893, 1913); прием древней трагедии «*deus ex machina*» использован в стихотворении «Вмешательство богов» (1899), с древней комедией связано стихотворение «Недовольный зритель» (1893). Неоднократны обращения Кавафиса к Шекспиру — и в статьях, и в стихах («Дамам», 1884; «Король Клавдий», 1899; «Конец Антония», 1907). И наконец, в ряде стихотворений поэт непосредственно обращается к теме театрального представления в прямом и переносном смысле, к жизни актеров («Царь Деметрий», 1906; «Александрийские цари», 1912; «Юноши Сидона», 1923; «Театр Сидона», 1923; «Тигранокерт», 1929), и т. д.⁹³

Еще более сценичны собственно монологи, выводящие героев на непосредственную встречу с читателем. Здесь Кавафис полностью отказывается от повествовательной функции, максимально используя выразительные возможности драматического искусства, средства речевой характеристики, тонко корректирующие прямой смысл произносимых фраз, мобилизующие внимание и критическую мысль читателя. Ярче всего это мастерство Кавафиса проявляется во внутренних монологах («Мирис, Александрия, 343 г.», «Когда бы позаботились») — с их богатой палитрой лаконичных и психологически насыщенных деталей. Уделяя пристрастное внимание психологии масс, поэт создает несколько чрезвычайно своеобразных «монологов массы», самые характерные из них относятся к циклу Юлиана («Большое шествие священников и мирян», «В окрестностях Антиохии»). Пожалуй, именно

в них Кавафис особенно соотносим с Брехтом, развившим те тенденции, у истоков которых стоит греческий поэт.

Обостренное историческое видение, интерес к общественной психологии, эпико-драматический склад художественного мышления, выбор краткой и сжатой формы, содержащей заряд широкого обобщения и многообразных смысловых проекций, при предельно конкретном и предметном строе образности, динамизм интеллектуального начала, постановка проблем, разрешение которых предлагается читателю, привлекаемому к активному соучастию по ходу развертывающегося действия, — эти черты, роднящие Кавафиса и Брехта, заострены у последнего опытом экспрессионизма, отчего выступают значительно резче, контрастнее. И, наконец, эффект отчуждения, разработанный и теоретически обоснованный Брехтом, во многом превосхищен в художественной структуре исторических моделей Кавафиса. Реальность обретает в них обобщенную, объективизированную форму, становится своего рода эталоном, приложимым ко многим жизненным явлениям, и разный читатель в разных жизненных ситуациях будет различать, опознавать, квалифицировать их в ключе, заданном поэтом, с той эмоциональной реакцией, которую вызвал у него художественный образ. В то же время дистанция, созданная открытой условной формой, побуждает читателя к анализу — хладнокровному, самостоятельному, стимулирующему его критическую мысль.

Типологическое сравнение Кавафиса и Брехта (на их сходство уже не раз указывали исследователи Кавафиса) вполне естественно: это явления хоть и разных эволюционных этапов, но единого литературного направления. Благодаря Г. Саввидису мы знаем, что Брехт был знаком с поэзией Кавафиса в немецком переводе и одно из его последних стихотворений «Читая одного позднего греческого поэта» обыгрывает стихотворение Кавафиса «Троянцы»⁹⁴. Разумеется, в творческой биографии Брехта это факт мимолетный: ни о каких влияниях тут речи быть не может. Однако для исследователей Кавафиса он обретает в какой-то степени символическое значение, непосредственно свидетельствуя о внутреннем созвучии и родстве, рожденном единым руслом художественного поиска.

Что думал о своем творческом методе сам Кавафис? Не подлежит сомнению, что он противопоставлял его романтизму, еще сохранявшему господствующие позиции в греческой поэзии. В одной из поздних своих статей «Техника Кавафиса» (1927), подчеркивая своеобразие и новаторство его творчества, Г. Врисимитзакис назвал Кавафиса мэтром, создавшим новую школу, и указал, что его поэзия содержит в себе «критику, молчаливую, недекларативную, других школ или, вернее, другой школы — школы риторики и безудержного лиризма»⁹⁵. Свое критическое отношение к романтической поэзии Кавафис не раз выражал достаточно открыто и прямо. Пожалуй, самое яркое подтверждение дает нам воспоминание о встрече с Кавафисом прозаика Г. Теотокаса:

«Кавафис осторожно и очень неопределенно перевел разговор на тех, кого он называл „афинскими поэтами“; он имел в виду поэтов признанных, знаменитых, не того или иного в частности, а явление в целом. И когда я заметил ему, что среди них есть хорошие и плохие поэты, он доверительно склонился ко мне и очень серьезно и осмотрительно, как будто сообщал большой секрет, оглашать который неприятно и, возможно, небезопасно, тихо сказал:

— Они романтики! Романтики! Романтики!

Он использовал это слово в чисто литературном его значении, и мне показалось, что имел в виду примерно следующее: неужели ты сам не видишь, не угадываешь, не понимаешь, что значу я в отличие от них?»

Эту же тему Кавафис затронул и при второй встрече с Теотокасом: «Незаметно, как и при первой нашей встрече, он перевел разговор на „афинских поэтов”. С видом, который свидетельствовал о том, что он придавал особое значение этим словам, Кавафис провел сравнение поэзии и гор.

— Сравни, — говорил он примерно так, — горы Аттики и поэзию афинян. Какое между ними соотношение? Что между ними общего?.. Горы избавлены от чего бы то ни было лишнего, лаконичны, ясны, а поэзия...

Он склонился и, как в прошлый раз, доверительно, серьезно, с беспокойством и некоторым упорством сказал:

— А поэзия — романтическая!»⁹⁶.

Приводя в своем исследовании «К. П. Кавафис. Наступление во мраке (творческая эволюция)» это описание Г. Теотокаса, М. Пиерис справедливо отмечает, что Кавафис не только творческой практикой, но и теоретически, в своих непосредственных критических высказываниях противостоял романтизму, понимая, что «романтизм в греческой литературе не завершился с переходом от кафаревусы к димотике, а как поэтическая позиция продолжал свое существование далеко за условной литературоведческой чертой 1880 г.». В плане творческой, поэтической практики Кавафис был тут действительно первым. Что же касается общего теоретического подхода, то замечание Пиериса о первенстве Кавафиса следовало бы, вероятно, скорректировать ссылкой на Ксенопулоса, который уже на рубеже веков, когда сам Кавафис еще только утверждался на своих литературных позициях, приветствовал в его поэзии новое антиромантическое начало, особенно близкое ему как прозаику-реалисту.

Весьма своеобразное признание новаторства Кавафиса содержит запись его беседы с вождем итальянских футуристов Маринетти, навесившим александрийского поэта в 1930 г.:

«Маринетти: А ты, Кавафис, футурист... Ты человек прошлого, но лишь до определенной степени. Я вижу, что на тебя не производит впечатления красота машин (например, автомобиля) и ты еще пользуешься глаголами, запятыми, точками, а также презираешь электрический свет. Но все это не имеет большого значения. Ты — человек прошлого во всем, что касается формы, но, насколько я могу судить о твоих стихотворениях, по сути своей ты футурист. У тебя вселенские идеи, ты совершенно и обаятельно воссоздаешь эпохи прошлого и помещаешь их в современности; иными словами, ты оборвал нити, связывающие тебя с прогнившим поэтическим миром льющего слезы романтизма девятнадцатого века, с теми, кому под стать латерна. Я понимаю тебя правильно или я ошибаюсь?»

Кавафис: Идея твоя... превосходна. Но мне кажется, что я ни в коей мере не футурист.

Маринетти: Каждый, кто опережает свою эпоху в искусстве или в жизни, — футурист»⁹⁷.

Интересно, что, отнюдь не отрицая современного, актуального прочтения своей поэзии, явного противостояния ее романтизму, Кавафис вместе с тем решительно отмежевывается от модернизма. Годом раньше в заметке,

опубликованной за подписью А. Леонтис в посвященном Кавафису номере франкоязычного египетского журнала «Смэн Эжиптъен» (исследователями установлено, что текст ее принадлежит самому Кавафису, и в сборнике «Неизданных прозаических произведений» поэта она фигурирует под условным названием «Похвальное слово самому себе»), мысль о современности поэзии Кавафиса выдвигается автором как главная ее черта, обеспечивающая ей жизнь в грядущих поколениях:

«Я не разделяю мнения тех, кто утверждает, что творчество Кавафиса в силу своего своеобразия и невхождения ни в одну из известных школ останется навсегда на положении особого случая, который не будет иметь подражателей.

Подражателей, по правде говоря, в большинстве своем поверхностных, я нахожу уже сейчас, и не только среди греческих поэтов. Редкие, но внушительные образцы влияния Кавафиса в той или иной мере проявились всюду. Это естественное следствие творчества, отмеченного достоинством и новаторством.

Кавафис представляется мне поэтом сверхсовременным, поэтом будущих поколений. Помимо исторической, психологической и философской ценности его творчества, целостность его стиля, порой достигающая лаконизма, его умеренный энтузиазм, вызывающий интеллектуальное волнение, его правильная фраза — плод аристократической естественности, его легкая ирония являют собой начала, которые еще больше будут оценены поколениями будущего, воспитанными в условиях прогресса все новых открытий и сопряженной с ними более тонкой интеллектуальной работы.

Такие редкие поэты, как Кавафис, займут тогда первостепенное место в мире, который будет мыслить больше, нежели сегодня. На основании этих данных я полагаю, что поэзия его не останется заключенной в библиотеках как один из исторических документов греческого литературного развития»⁹⁸.

КАК МЫ УЖЕ ГОВОРИЛИ, 20-е годы были ознаменованы для Греции значительными сдвигами в общественном и художественном сознании, что самым непосредственным образом сказалось на восприятии творческой интеллигенцией поэзии Кавафиса, которая становится своего рода водоразделом в литературной жизни страны. С одной стороны, у Кавафиса появляется много горячих и очень энергичных поклонников; с другой — растущее влияние его поэзии вызывает все более резкую реакцию его противников. Хроника ожесточенной полемики вокруг Кавафиса, не затихавшей на протяжении всего десятилетия, зафиксирована во многих исследованиях⁹⁹. Не пытаясь воссоздать ее во всех звеньях и подробностях, мы приведем лишь главные противоборствующие мнения.

С позиций защитников поэтических традиций и положительных идеалов, а также народного языка — димотики безоговорочными отрицателями Кавафиса выступают театровед и критик Фотос Политис (1923) и основатель боевого органа димотикизма — литературного журнала «Нумас» Д. Тангопулос (1924); их публикации против Кавафиса выдержаны в духе откровенного фарса. Литературная молодежь Афин организует контрнаступление, к которому привлекает ряд крупных авторитетов из поколения старейшин. Жур-

налист Мариос Вайянос публикует интервью (1924) с поэтом М. Малакаси-сом и с Г. Ксенопулосом. Первый, оговаривая свою собственную приверженность поэтическим традициям, и в частности рифме, признает безусловную ценность и своеобразие творчества Кавафиса, в котором находит более развитое «идеологическое», нежели лирическое начало, и высказывает убежденность в том, что Кавафис завоевал прочное и почетное место в греческой литературе. Ксенопулос подтверждает и развивает оценку, которую дал поэзии Кавафиса 20 лет назад: «Место Кавафиса в новогреческой литературе одно из первых. Было бы, вероятно, чрезвычайно смелым утверждать, что это величайший поэт новой Греции. Однако я не испытываю ни малейшего сомнения в том, что это самый своеобразный, тонкий, мыслящий и чувствующий из всех. Для меня лично это поэт, которого я понимаю, чувствую и люблю больше кого-либо другого современного или древнего». Еще более значительны в этом интервью слова Ксенопулоса о непосредственной связи поэзии Кавафиса со своим временем: «С нашей эпохой творчество Кавафиса находится в такой же связи, как цветок с растением. Оно рождено нашей эпохой; иными словами, сегодня в нашей стране нет поэзии более современной, чем поэзия Кавафиса. С той разницей, что понять это могут только те, кто сам в значительной мере воспринял дух своего времени. И эти читатели испытывают на себе влияние поэзии Кавафиса, подобное тому, какое Кавафис безотчетно испытывает от своего времени»¹⁰⁰.

В Афинах создается группа «Друзей Кавафиса», в которую, кроме М. Вайяноса, входят молодые поэты Т. Аграс, Н. Лапафиотис, Миртиотисса и др. Их цель — защита и популяризация творчества Кавафиса, им покровительствуют Ксенопулос и Малакасис. Наиболее бурную деятельность развертывает Мариос Вайянос. В 1924 г. он начинает издавать литературный журнал «Нэа техни» и в конце года решает посвятить один из его номеров творчеству Кавафиса. Хотя объективности ради редакция включила в номер и несколько выступлений критического характера, в целом он явился своего рода литературным триумфом александрийского поэта. Прелюдией к этому триумфу послужила статья поэта и критика Клеона Парасхоса в газете «Элефтеро вима», в которой он констатировал особую приверженность молодого литературного поколения поэзии Кавафиса: «Я сомневаюсь, есть ли другой современный греческий поэт, столь внедрившийся в сознание молодых, как Кавафис. То, что имело место лет десять-пятнадцать назад с Паламасом, происходит сейчас с Кавафисом... Молодежь постигает и высоко ценит совершенно неповторимую в нашей литературе поэзию Кавафиса, посвящает ей скрупулезные исследования и обстоятельные лекции, защищая ее от иронических нападок и отрицания со стороны литераторов старшего поколения, не проявляющих объективности и широты взглядов, какой хотелось бы ожидать от них. Факт столь глубокого и столь распространенного уважения молодых к творчеству старшего поэта, хотя он лишь ненамного моложе Паламаса, вполне объясним. И эстетически, и духовно Кавафис ближе молодым, чем кто бы то ни было из поэтов старшего поколения. И содержание, и форма его стихотворений, его мысль и его чувства — в этой сфере, хорошо им знакомой и близкой, молодые чувствуют себя свободно...»

В заключение статьи Парасхос отзывается о Кавафисе как об «одном из величайших наших поэтов, потому что он обогатил мир наших эмоций и на-

ши художественные средства, потому что он выразил наши чувства, наши душевные и духовные драмы, которые никто до него не выражал на нашем языке, потому что он углублялся во внутренний мир, который воссоздал во всей его текучести и музыкальности, потому, наконец, что это, пожалуй, единственный наш поэт, который обращается ко всем современникам, а не только к грекам»¹⁰¹. Эту же мысль выскажет позднее в 1926 г. Алкис Трилос: «Я все более убеждаюсь в том, что Кавафис — один из немногих новогреческих поэтов с современным европейским душевным складом и творческой манерой и в то же время с яркой и своеобразной индивидуальностью. Нет сомнения, что творчество Кавафиса принадлежит к тем очень немногим новогреческим творениям, которые могут претендовать на одно из первых мест в мировой поэзии и могут завоевать его». Месяц спустя, уже после выхода в свет номера «Нэа техни», посвященного Кавафису, Парасхос публикует еще одну статью, в которой разовьет некоторые свои тезисы, и в частности добавит: «Мы восхищаемся Кавафисом, потому что он, как ни один другой современный грек, раскрыл во всей всеобщности проблему человеческого существования, проблему и драму. Кавафис трагический поэт. Самый трагический из греков нового времени».

Как бы в подтверждение слов Парасхоса (а затем и А. Трилоса) о том, что Кавафис «обращается ко всем современникам, а не только к грекам», известность александрийского поэта начинает распространяться за пределами Греции: его стихи переводят не только в Англии, но также во Франции, Италии, Германии. В 1928 г. в одной из своих корреспонденций из Парижа, посвященной встрече с французским писателем (греком по происхождению) К. Фотиадисом, прозаик и драматург С. Мелас приведет отрывок из разговора, касающийся Кавафиса. Фотиадис сообщит Меласу, что переводит на французский Кавафиса. «А Паламаса?» — спрашивает Мелас. «Но... он уже переведен. К тому же я мало понимаю его. А Кавафиса понимаю и я, и мои друзья, которым я показал его стихотворения. Кавафис европеец». — «Кому вы показали его стихи?» — «Анри де Ренье, Анне де Ноай. Они считают его подлинным поэтом. Его чуткость и простота поистине современны. Я с ним не знаком, в Египте я никогда не был. Его стихи заставили меня заинтересоваться им...»¹⁰².

Столкновение имен Кавафиса и Паламаса тут не случайно. Противоборствующие литературные лагеря поднимают их как свои знамена, и в пылу схватки противопоставление двух поэтов порой перерастает в натравливание их друг на друга. Кавафиса спрашивают о Паламасае, Паламаса — о Кавафисе. В интервью александрийской газете «Тахидромос» (1924) Кавафис ответит о Паламасае как о «великом лирическом поэте», но заметит, что ему самому не нравится «избыточный лиризм», «поэзия, исполненная чрезмерного воодушевления», а «у Паламаса много пафоса»¹⁰³. Паламаса долго воздерживается от высказываний о Кавафисе и в первых упоминаниях о нем старается быть объективным, однако потом дает волю своему раздражению, поскольку явно задет растущей популярностью Кавафиса и убежден, что она сопряжена со спадом его собственной славы. В 1926 г. в интервью каирскому журналисту Л. Христофидису он в значительной мере соглашается с убийственной характеристикой, которую дает Кавафису Христофидис, и от себя добавляет: «Я думаю, что он не лишен мудрости... Что же касается поэзии... Не знаю, возможно, я ошибаюсь... Его сочинения похожи на ре-

портаж, он как будто старается дать нам репортаж из минувших веков!.. Но будем справедливы. Некоторые его вещи похожи на наброски, которые могли бы стать хорошими песнями. Однако мастер оставил их в набросках»¹⁰⁴. Позднее он резко отреагирует и на публикацию Меласа о встрече с Фотиадисом, и на специальный номер, который посвятит Кавафису в 1929 г. «Смэн Эжиптён».

Конфронтация Кавафиса и Паламаса не раз становится предметом газетных сенсаций, лакомой пищей для поверхностных спекуляций журналистов. Об этом с возмущением и глубоким огорчением писали и К. Парасхос, и А. Трилос. В середине 20-х годов кампания нападок на Кавафиса поднимается в египетской грекоязычной прессе, и, чтобы защитить любимого поэта, его друзья создают в 1926 г. свой орган — журнал «Александрины техни». Правда, их выступления — и в плане собственных оценок поэзии Кавафиса, и в плане полемики с ее противниками — тоже отличаются чрезмерностью и запальчивой остротой.

К концу 20-х — началу 30-х годов боевой пыл несколько затихает. Жесткая критика Кавафиса не прекращается, но в целом известность и признание его поэзии становятся уже широко распространенными. Что касается критики, то она по-прежнему вызвана в первую очередь поэтическим языком Кавафиса, не укладывавшимся в строгие рамки димотикизма, за который ратовали Психарис и Паламас. В 1924 г., откликаясь на кавафисовский номер журнала «Нэа техни», Психарис бросил поэту обвинение в подрыве общенациональной борьбы за народный язык, который, как он писал, является для Греции делом жизни или смерти. Паламас, как мы видели, не приемлет колорит документальности, «репортерский» характер стихотворений Кавафиса, то, что мешает им стать «песнями». По этим двум направлениям — за отклонения от димотики и за прозаичность — Кавафиса будут критиковать И. Вутиеридис (1933) и П. Властос (1933). А. Кампанис (1932) осудит его эстетизм. Прозаик Г. Теотокас («Свободный дух», 1930), воздавая должное своеобразию таланта Кавафиса, на первых порах увидит в содержании его стихотворений преимущественно пораженческие настроения, мешающие движению вперед, к которому он звал свое совсем молодое тогда поколение, вошедшее позднее в историю греческой литературы как поколение 30-х годов.

И все же последние годы Кавафиса проходят в атмосфере растущего признания как в Александрии, так и в Афинах. Приезжающие в Александрию афинские литераторы считают первым своим почетным долгом посещение Кавафиса — очень интересные и исполненные восхищения воспоминания о встречах с Кавафисом оставили, в частности, поэтесса Миртиотисса и Никос Казандзакис. Когда Кавафис в 1932 г. придет в Афины для консультации с врачами, его номер в гостинице, а затем и больничная палата станут местом паломничества афинской интеллигенции.

«В его осанке было что-то от англичанина-клерка и вместе с тем нечто аристократическое, — пишет о Кавафисе этих последних лет М. Перидис. — Замечательной была его голова. С возрастом тело его иссушалось, и одежда становилась на нем слишком свободной, но вся жизнь сосредоточивалась в голове... главным образом — в глазах»¹⁰⁵. «Что сразу же притягивает все твое внимание, так это его глаза, — подчеркивает в своих воспоминаниях и Миртиотисса, — огромные, такие необычные, загадочные глаза»¹⁰⁶. О вырази-

тельных глазах Кавафиса, убеждающих, что «этот человек не только много жил, но и много мыслил», о «больших и мудрых глазах», открывающих внимательному собеседнику «дорогу, ведущую в душу» Кавафиса, упоминает в 1932 г. и прозаик Петрос Харис, навестивший Кавафиса в афинской больнице. Врачи нашли у поэта рак горла и сделали ему трахеотомию, что лишило его голоса, поэтому Кавафис был вынужден переписываться со своими посетителями. «Его худощавое тело, беспокойные жесты, такие выразительные большие глаза были теми же, — пишет об этом времени Сарейянис, — но он навсегда уже утратил дар, данный ему богами, — дар Слова».

После операции врачи рекомендовали Кавафису отдохнуть за городом, и он поселился в афинском предместье Кифисья. Из окна его комнаты открывался прекрасный вид на горы, но поэт, душевно привязанный к городу, здесь скоро затосковал и, несмотря на возражения врачей, вновь перебрался в Афины и поселился в самом центре, на площади Омония. К этим дням его жизни относится очень любопытное воспоминание Сарейяниса: в большом салоне гостиницы у Кавафиса обычно собиралось много друзей и поклонников; однажды, когда, как обычно, к поэту пришло человек двадцать гостей, в какой-то момент он попросил прощения и сказал, что ненадолго хочет подняться к себе в комнату; Сарейянис, вынужденный раньше времени покинуть отель по каким-то делам, неожиданно встретил Кавафиса на улице — с удовольствием шагающего в многолюдной толпе — и еще раз остро почувствовал особую близость поэта к городу, к людскому потоку.

В конце 1932 г. Кавафис вернулся в Александрию, состояние его здоровья ухудшилось, и в начале апреля 1933 г. его поместили в греческую больницу, на которую выходили окна его квартиры. Чувствуя, что конец его близок, поэт сожалел о том, что уходит, когда его духовные силы еще отнюдь не исчерпаны, не реализованы полностью. Держался он с достоинством, в его записках друзьям много юмора. Именно здесь, в больнице, он просит Риду Сенгопулу принести ему из библиотеки книгу, необходимую для завершения последнего стихотворения. Умер Кавафис в день своего рождения — 29 апреля 1933 г.

За четыре года до смерти, в 1929 г., Кавафис как-то сказал о том, что творчество его еще далеко до завершения, и привел аналогичные примеры писателей, переживавших творческий расцвет в пожилом возрасте — в частности, Анатоля Франса¹⁰⁷. За несколько месяцев до смерти он говорил в Афинах, что должен написать еще двадцать пять стихотворений. Приводя это последнее свидетельство, Сеферис продолжает: «Нельзя не сожалеть о том, что он не успел написать еще хоть два, еще хоть одно стихотворение. Факт удивительный и редкий: Кавафис умер в возрасте семидесяти лет, и все же у нас осталось горькое ощущение, которое мы испытываем, когда теряем человека в расцвете сил»¹⁰⁸.

КАВАФИС И ПОТОМКИ

ПОСМЕРТНАЯ история восприятия Кавафиса в Греции не менее сложна и драматична, чем прижизненная. Мы обратимся к самым ключевым ее моментам, являющим собой важные этапы постижения поэзии Кавафиса. Они, как правило, связаны с определенными сдвигами в художественном сознании страны и отражают его поступательное развитие.

Начать нам предстоит с исследования, о котором не раз уже шла речь, — с монографии Тимоса Маланоса «Поэт К. П. Кавафис: Человек и творчество» (1933). Пятилетнюю работу над этой книгой Маланос завершил в последние месяцы жизни поэта, и вышла она сразу же после его смерти, отчего обрела особую актуальность и привлекла к себе повышенное внимание читателей и критики. Руководствуясь психоаналитическим методом, Маланос подвергает скрупулезному разбору личность поэта, которую представляет с демонстративной объективностью и вместе с тем с явной неприязнью, подчеркивая в его характере скрытность, расчетливость, эгоцентризм, и в свете этого трактует его творчество как сугубо рационалистический поиск оригинальности, отрешенный от забот и тревог своего времени, сосредоточенный исключительно на личных проблемах автора (в освещении Маланоса — фрейдистских комплексах), и в частности на сокрытии его гомосексуализма. Последний аспект Маланос абсолютизирует, укладывая в прокрустово ложе своей схемы (выражение принадлежит Я. Сарейннису) трактовку всех проблем творчества Кавафиса, отсекая или игнорируя любые отклонения от созданного им образа.

Будучи человеком широко образованным и достаточно сведущим в новейшей западной литературе, однако воспитанный в атмосфере романтической греческой поэзии и вошедший в литературу с этим творческим импульсом, Маланос не улавливает типологической общности художественных открытий Кавафиса с рядом характерных явлений мирового литературного процесса. Так, проблему античных масок Кавафиса он толкует исключительно как уловку скрытности, обращения к историческим источникам — как прямые заимствования (выявлению их он уделяет чрезвычайно большое внимание и место), прозаизмы Кавафиса — как отступления от поэтичности, как срывы в крайности маньеризма. Он упрекает Кавафиса в душевной сухости, а поскольку жизненность поэзии обеспечивается, по его мнению, горением сердца, то будущего для творчества Кавафиса он не предвидит, полагая, что отклик на него будет весьма незначительным.

На этих позициях, хотя и с многочисленными отступлениями и оговорками, умеряющими резкость и неприязненность, Маланос останется и в своих последующих работах о Кавафисе — мы уже говорили, что эта тема станет делом его жизни. Несмотря на то, что первая его книга, вышедшая в свет

в 1933 г., подверглась довольно резкой критике главным образом как кощунственная акция по отношению к памяти только что умершего поэта, под влиянием его трактовки (внутренне целостной и выполненной на серьезном литературном уровне — ряд наблюдений Маланоса представляет несомненную ценность, и мы ссылались на них в ходе анализа) в читательском восприятии на несколько поколений укрепился устойчивый фрейдистский миф о Кавафисе — человеке и поэте. В ключе, заданном Маланосом, о Кавафисе будут писать и некоторые другие исследователи: Г. Алитерсис («Проблема Кавафиса», 1934), А. Комис («К. П. Кавафис», 1935), а позднее: М. Ялуракис («„Кавафис“ заглавного „Г“. Беседы с Тимосом Маланосом», 1959) и др.

Первое серьезно аргументированное опровержение этого мифа делает Георгос Сеферис. 17 декабря 1946 г. он выступил в Афинах с лекцией «К. П. Кавафис — Т. Элиот: параллели», текст которой был опубликован в 1947 г. в журнале «Англо-греческое обозрение», а затем вошел в корпус сеферисовских «Эссе». Эта работа — яркий образец типологического исследования, выявлявшего у двух поэтов — при несомненном отсутствии взаимных влияний — родственное чувство «исторического времени» и воссоздание его через «объективный коррелят» исторических моделей и реминисценций. Приводя высказывание Элиота (в связи с мифологическим методом Джойса) об использовании мифа для проведения «постоянной параллели между современностью и древностью» с тем, чтобы «контролировать, упорядочивать, придать форму и значение тому громадному зрелищу тшеты и разброда, которое представляет собой современная история», Сеферис констатирует, что до Джойса и даже до Йетса этот метод «не просто наметил, а систематически претворял в действительность Кавафис»¹.

Таким образом, поставив творчество Кавафиса в контекст мирового литературного процесса, Сеферис видит в его художественном поиске те же черты обновления поэтических форм, в которых проявилось новаторство Элиота и которые, как мы могли бы добавить, многообразно проявлялись у всех выдающихся поэтов первой четверти XX в. Развивая этот тезис, Сеферис не раз прямо или косвенно полемизирует с трактовкой Маланоса. Он принципиально возражает против «исследования личной жизни художника в духе анекдотов, детектива или медицинского бюллетеня», в традициях «провинциальных нравов» и высказывает убеждение, что Кавафиса нужно и можно правильно понять только через его творчество. Он отстаивает примат «чуткости» восприятия в творческом процессе Кавафиса, который в целом складывается в синтез «чувства, познаний и мысли», и в этой связи отвергает too узкое толкование отношения поэта к источникам как к литературным заимствованиям, которое дает Маланос. Исторические маски Кавафиса — это «объективный коррелят» его восприятия действительности, которую он воспроизводит все более сдержанно и «драматически», умеряя или стирая совсем взволнованность выражений, что воспринималось как отступление от традиционной поэтичности. В этой же работе Сеферис сделает очень важное замечание о внутреннем единстве зрелого творчества Кавафиса, которое являет собой «поэму в развитии»².

Работа Сефериса «К. П. Кавафис — Т. Элиот: параллели» открывала принципиально новый горизонт постижения творчества Кавафиса и давала ему высокую оценку литературного явления, уже вошедшего в фонд нацио-

нального культурного наследия. Кроме того, что это эссе представляет собой очень значительный вклад в кавафоведение, нам интересен в нем еще и другой аспект — отношение к поэзии Кавафиса со стороны одного из ведущих представителей поколения 30-х годов. Отношение это складывалось непросто. Если поколение 20-х годов приняло Кавафиса восторженно на волне своего разочарования в рухнувших национальных иллюзиях и дискредитированных вместе с ними романтических традициях национальной поэзии, то поколение 30-х годов стремится преодолеть разочарование и найти для себя пути созидания, выработать свой способ самовыражения и обновленный поэтический язык, максимально приближенный к реальной действительности, которую оно хочет воспроизводить трезво и критически. В структуре свободного стиха поэты 30-х годов открывают для себя возможность вырваться из плена штампов, почерпнуть достоверные и естественные выразительные средства. Сформулированный позднее тезис Сефериса: «Точность выражения есть красота, открыты которую долг нашего поколения»³, — практически выдвигается уже тогда и постепенно будет восприниматься не только как чисто эстетическое требование, но и как мера, которой поверяется правдивость и отзывчивость искусства.

На первых порах поколение 30-х годов относится к Кавафису с уважением, однако довольно прохладно, не находя для себя существенных точек соприкосновения с его поэзией. Как пишет исследователь Сефериса Насос Вагенас (на основании прямых, публичных заявлений поэта, а также его дневниковых записей), после первого обстоятельного знакомства с поэзией Кавафиса, которое стало возможно благодаря выходу в 1935 г. сборника, вместившего канонизированный свод его стихотворений, Сеферис не составляет устойчивого мнения о Кавафисе: ему понравилось несколько стихотворений, несколько афористичных строф, он оценил дидактизм Кавафиса, его точное языковое чувство и умение вводить в поэзию будничную речь, он поставил его в ряд классиков, но не принял как «своего» поэта. Радикальный поворот в отношении его к Кавафису произойдет в начале второй мировой войны. Покинув Грецию вместе с эмигрировавшим греческим правительством, он оказывается в Александрии и, перечитывая Кавафиса в этих условиях, вдруг осознает его чрезвычайную современность: «...это был не мастер холодных и случайных парнасских портретов, это был мой современник, который нашел способ выразить свои чувства с максимальной лаконичностью и внутренним напряжением...»⁴. (Мы уже упоминали о том, что толчком к постижению актуальности Кавафиса для Сефериса послужила эпиграмма «Сражавшиеся за Ахейский союз».)

Как справедливо констатирует Н. Вагенас, открытие у Кавафиса современного исторического видения побудит Сефериса к пересмотру и других представлений о творчестве александрийского поэта. «Установив, что Кавафис ищет в своих исторических темах не внешний фон, а характеры, которые воссоздавали бы современную жизнь», Сеферис находит в его поэзии высоко ценимое им «подсознательное» воздействие⁵, а также то использование драматического начала и «мифоисторического объективного коррелята», введение которых в греческую поэзию, он, вероятно, считал главным образом своей художественной заслугой. С этим обстоятельством Вагенас связывает и несколько ревнивое отношение Сефериса к Кавафису, в котором он начинает видеть не фигуру литературного прошлого, принадлежа-

шую традиции, а живое и действенное (и в какой-то мере конкурирующее) явление современного литературного процесса. Интересно замечание Вагенаса о том, что Сеферис в некотором роде мобилизует Кавафиса как «алиби», предвосхищая возможные упреки в том, что он, Сеферис, подражает Элиоту. Хотя мотивы и выразительные средства «Бесплодной земли» Элиота, которую Сеферис перевел на греческий язык, наметились в раннем творчестве Сефериса еще до знакомства с Элиотом, это знакомство, безусловно, укрепило его в плодотворности избираемого пути и сыграло определенную роль в творческой биографии Сефериса. Сопоставляя английского поэта с Кавафисом, Сеферис словно говорит: «То, что я пытаюсь выразить своей поэзией, это атмосфера эпохи, которая является достоянием не одного Элиота, но и всех крупных ее творцов. В своем творчестве я никому не подражаю и не выражаю ничего нового. Кавафис до меня выразил то же мироощущение при обстоятельствах, исключающих фактор влияния, и в условиях, удивительно близких к тем, в которых творил английский поэт»⁶.

Различив и признав главное в кавафисовской поэзии — его современное историческое видение, выдвигающее его в один ряд с самыми выдающимися поэтами начала XX в., Сеферис не вполне последователен, объективен и щедр в оценках, когда говорит о некоторых новаторских чертах его поэтического письма. Нам кажется, что именно тут более всего и проявляется его «ревнивое» отношение к Кавафису. Думается, что рассуждения о принадлежности поэта к «ученой» традиции фанариотов уводят в сторону от стержня концепции: зрелый Кавафис нисколько не фанариот, а, как в другой связи говорит сам Сеферис, современный художник, говорящий современным поэтическим языком крупных обобщений. Становление этого Кавафиса серьезно интересовало Сефериса, и его вторая крупная работа о Кавафисе «Еще немного об александрийце» (в основном написанная в 1941—1946 гг., но окончательно оформленная в 1962 г.) как раз и прослеживает творческую эволюцию поэта от долгой начальной стадии метаний и неудачных проб к выявлению своей темы, своего ключа, своего тона. Этот путь Кавафиса был поистине революционен и значителен не только для него самого: его итог во многом предвещает художественные открытия поколения 30-х годов и послужит важным методологическим уроком для последующих поколений.

Пожалуй, этого признания Сеферису недостает, но, несколько не договорив его в теоретических работах, он красноречиво выражает его в своей творческой практике. Как показывает анализ Н. Вагенаса, влияние стилистики Кавафиса Сеферис начинает испытывать уже до своего «теоретического» признания, а «после 1941 г. перейдет к сознательной аккумуляции отдельных элементов кавафисовской поэтики, сначала робко, а с течением времени все более решительно». Сближение с Кавафисом особенно ощутимо в третьем «Корабельном журнале» (1955), который буквально пронизан кавафисовскими реминисценциями, и связано это в значительной степени с тем, что сборник посвящен Кипру, боровшемуся в те годы за свою независимость против английского колониализма. Сами по себе исторические условия, столь близкие к кавафисовским, вызовут к жизни кавафисовские выразительные средства, в частности прямое использование исторических моделей. Как справедливо полагает Н. Вагенас, хоть и не выразив в полной мере открыто своего восхищения Кавафисом, именно его Сеферис считал своим непосредственным предтечей, успешно осуществившим синтез трех

течений греческой традиции — античного, эллинистического и византийского⁷, — и вместе с тем нашедшим свой современный художественный эквивалент своему видению современной эпохи человеческой истории.

Кроме эссе Сефериса «К. П. Кавафис — Т. Элиот: параллели» во второй половине 40-х годов в Греции выходит еще несколько работ о Кавафисе, знаменующих новый этап объективного филологического исследования его творчества, которое воспринимается уже как органичная часть национального литературного наследия. Этому в немалой мере способствуют освоение исторического опыта второй мировой войны (мы убедились в том, как сильно повлиял он на восприятие Сефериса) и распространение так называемой «новой поэтической традиции», основанной на структуре верлибра и отдельных художественных приемах, выработанных сюрреалистической практикой. Уже в 1945 г. другой известный поэт поколения 30-х годов Одиссеас Элитис (тоже, как и Сеферис, один из первопроходцев «новой поэтической традиции» и будущий Нобелевский лауреат) опубликовал статью «Пять корифеев новогреческой лирики», в число которых вместе с Соломосом, Кальвосом, Паламасом и Сикельяносом включил и Кавафиса. В 1946 г. крупное исследование «Лица и тексты. Часть четвертая. К. П. Кавафис» издал видный филолог поколения 20-х годов И. М. Панайотопулос, который, по его же словам, пришел к Кавафису «из страны Паламаса». Его исследование (как и книга Е. Папануцоса «Паламас — Кавафис — Сикельянос»*) явилось плодом серьезного анализа текстов Кавафиса и библиографии о его творчестве и внесло заметный вклад в популяризацию поэзии александрийца. Как явствует из заглавия кавафисовского раздела в работе Папануцоса, автор акцентирует внимание на дидактическом начале, проявляющемся у Кавафиса не только в прямых поучениях, но и в удачно найденных символах, обладающих значительной силой внушения. Исследование, проведенное под этим углом зрения, опровергало бытовавшее ранее представление о моральной индифферентности Кавафиса и подготавливало к следующему этапу — постижению его героического стоицизма (заметим, что о дидактизме Кавафиса как о «немалом достоинстве» поэта говорил и Сеферис).

Особое место среди этих работ занимает книга Михалиса Перидиса «Жизнь и творчество Константиноса Кавафиса» (1948), на которую мы неоднократно ссылались. Это было первое исследование, в котором использовались неизвестные архивные материалы поэта, а также его ранние юношеские публикации, давались важные сведения о круге его чтения и личной библиотеке. Как пишет автор «Критической библиографии К. П. Кавафиса» Д. Даскалопулос, читатель впервые получил доступ «за кулисы» кавафисовского творчества. Изучение лабораторий творческого процесса Кавафиса на основании новых архивных материалов поэта станет главным направлением научного кавафоведения. Постепенно (как правило, в малых дозах) оно будет получать в свое распоряжение тексты статей Кавафиса, его замет-

* Часть книги, посвященная Кавафису и озаглавленная «Дидактический Кавафис», возникла на основе двух лекций, прочитанных в Афинах в 1947 г. и опубликованных в «Англо-греческом обозрении» в 1947–1948 гг.; в целом же эта книга Папануцоса вышла в свет в 1949 г.

ки, его «отвергнутые» и не издававшиеся стихи; этапными стали издания «Кавафис. Проза» (1963) Г. Папуцакиса и «Неизвестные прозаические тексты К. П. Кавафиса» (1963) М. Перидиса, а также «Непубликовавшиеся стихотворения К. П. Кавафиса» (1968), «Отвергнутые стихотворения и переводы» (1983), «Непубликовавшиеся заметки о поэтике и этике» (1983), вышедшие под редакцией Г. П. Саввидиса, и «Незавершенные стихотворения К. П. Кавафиса» (1994) под редакцией Р. Лаванини.

Важным, в значительной степени поворотным событием в истории кавафисовских исследований явилось издание книги Стратиса Циркаса «Кавафис и его эпоха» (1958), на которую мы также много раз ссылались. Привлекая к анализу огромный документальный материал, Циркас создает развернутую картину Александрии, в которой довелось жить Кавафису, выявляет специфические условия, во многом предопределившие особое художественное видение поэта, столь отличное от его современников в Греции. Материалы его исследования позволяют различить исходную ангажированность кавафисовской поэзии современной действительностью, его интерес к проблемам общественной жизни — хотя, как это часто бывает при радикальных поворотах, Циркас не избегает и некоторых крайностей: его настойчивое стремление связать то или иное стихотворение Кавафиса с конкретными событиями в греческой колонии Александрии иногда представляется спорным и нецелесообразным, поскольку сам по себе общий импульс исторических условий служил для поэта постоянным творческим возбудителем. Развивая отдельные тезисы своей концепции, комментируя новые материалы, полемизируя с критиками книги «Кавафис и его эпоха» (главным образом — с Т. Маланосом, чья точка зрения была диаметрально противоположной), Циркас напишет ряд статей о Кавафисе, которые составят его книгу «Кавафис-политик» (1971), еще более заостряющую аспект общественных интересов Кавафиса, а также его историзм. Изучение исторического видения у Кавафиса плодотворно продолжают другие исследователи: Г. П. Саввидис «Политическое чувство у Кавафиса» (с лекцией на эту тему Саввидис выступил в Афинах в 1967 г., и ее текст был тогда же опубликован в газете «Вима», а в 1977 г. вышел отдельной брошюрой), Яннис Даллас «Кавафис и история» (1974).

1963 год — год столетия со дня рождения и тридцатилетия со дня смерти поэта — был широко отмечен в Греции как «год Кавафиса», что вызвало обильный поток публикаций, специальные номера афинских журналов, новые монографии. В этот период увидел свет ряд важных материалов из архива Кавафиса — его статьи, хронологический каталог его стихотворений, его комментарии к «Избранным страницам» Д. Рескина, и т. д. Тогда же с предисловием Сефериса были изданы отдельные сборники ранее разрозненные «Комментарии к Кавафису» (1964) Я. Сараянниса. Наконец, в 1966 г. вышла монография Г. П. Саввидиса «Издания Кавафиса», значение которой намного перерастает рамки историко-библиографического исследования. Упорядочивая весьма сложные вопросы, связанные со своеобразной кавафисовской практикой изданий, автор дает обоснованную периодизацию творчества Кавафиса и освещает ключевые моменты его творческой эволюции. Некоторые намеченные им проблемы, касающиеся творческого метода Кавафиса, станут объектом изучения греческих и зарубежных исследователей в 70-е и 80-е годы.

Если филологическое исследование поэзии Кавафиса развивалось по пути все более строгого, основанного на литературных и исторических фактах научного анализа, то практически в этом же русле, но движимое непосредственно факторами общественно-психологической ситуации в стране менялось восприятие Кавафиса широким читателем, и в первую очередь творческой интеллигенцией. С середины 50-х годов Греция вступает в полосу аналитического осмысления событий своей недавней истории, которое протекает как процесс взыскательного нравственного суда. Именно теперь она с особой чуткостью вслушивается в художественные «показания» Кавафиса, открывая в них не постигнутые ранее глубины, недооцененные предшествующими поколениями грани. Сдержанный и суровый обличительный пафос Кавафиса, его объективное и на первый взгляд бесстрастное, как бы отстраненное видение своего времени, создающее впечатление столь ценной теперь документальности, оказываются как нельзя более соответствующими собственному художественному поиску многих греческих поэтов. Предопределенные общественными настроениями эстетические запросы находят в поэзии Кавафиса искомую емкость стиля, энергичную точность и объемность слова, высокую содержательность и существенность мысли. Характерно, что в это же время фазу нового прочтения переживает в Греции не только Кавафис, но и Сеферис. Примечательно и то, что новое прочтение Сефериса выделяет в его поэзии не только давно признанное совершенство формы, но и близкую кавафисовской нравственную позицию поэта, проявляющуюся в стоической непримиримости к злу, в строгой, трезвой человечности.

Именно теперь Греция осваивает кавафисовский аспект изображения драмы человеческой личности, который так соответствует духовному поиску современности, направленному на познание сложных взаимоотношений индивидуума с социальной средой и эпохой, на постижение его душевных потрясений, дилемм и моральных императивов, на выявление его возможностей и его ответственности. В один ряд с «Фермопилами» Кавафиса греческая поэзия поставит «Золотое руно» Янниса Ризоса и «Кошек св. Николая» Г. Сефериса. Мужественный, трезвый, прямой, как у Кавафиса, взгляд на вещи, высокая этическая требовательность, распространяющаяся не только на моменты чрезвычайных коллизий, но и на мирное течение буден, становятся для нее необходимой нравственной позицией.

Как и предвидел Кавафис, его поэзия не осталась «заключенной в библиотеках как один из исторических документов греческого литературного развития», она участвует в нынешнем литературном процессе как живое и действенное явление. О Кавафисе пишут постоянно и много — причем не только в Греции, но и за рубежом, где его известность непрерывно растет. Можно сказать, что предсказанное поэтом время «поколений будущего», которые оценят и поймут его, настало.

ПРИМЕЧАНИЯ

Работа над монографией была завершена в Москве в 1992 г.

Первые издания: в Греции — Σονία Γλίνσκαγια. Κ. Π. Καβάφης Οι δρόμοι προς το πεαλιισμό στυν ποίηση του 20ού αιώνα. Αθήνα, 1983, и в России: С. Б. Ильинская. Константинос Кавафис. На пути к реализму в поэзии XX века.

ВВЕДЕНИЕ

¹ Γ. Βρισμιτζάκης. Το έργο του Κ. Π. Καβάφη. Αθήνα, 1975, σ. 35.

² Γ. Π. Σαββίδης. Η πολιτική αίσθηση στον Καβάφη " Μικρά Καβαφικά. Τ. Α', Αθήνα, 1985, σ. 116.

³ Α. Βлок. Собр. соч.: В 8-ми тт. М.; Л., 1963, т. V, с. 369–370.

ΠΕΡΒΑЯ СТУΠΕΝЬ

¹ Μ. Περίδης. Ο βίος και το έργο του Κωνστ. Καβάφη. Αθήνα, 1948, σ. 12.

² Σ. Τσίρκας. Ο Καβάφης και η εποχή του. Δεύτερη έκδοση. Αθήνα, 1971, σ. 131–132.

³ Слово происходит от *Φанари* — названия богатого греческого квартала Константинополя.

⁴ Καβάφης. Πεζά. Αθήνα, 1963, σ. 50.

⁵ Ν. Γ. Σβορώνος. Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας. Αθήνα, 1976, σ. 82.

⁶ Καβάφης. Πεζά, σ. 40.

⁷ Там же, σ. 70.

⁸ Как отмечают греческие исследователи, одним из образцов для подражания, вероятно, послужила анакреонтическая лирика А. Христопулоса (1772–1847).

⁹ Καβάφης. Πεζά, σ. 189–190.

¹⁰ Σ. Τσίρκας. Ο Καβάφης και η εποχή του. Αθήνα, 1958.

¹¹ Καβάφης. Πεζά, σ. 6. Эта статья свидетельствует также о склонности Кавафиса к сбору и систематизации любопытных исторических сведений и фактов, о его незаурядной эрудиции. В таком же ракурсе написаны и три неопубликованные статьи, найденные в архиве поэта: «Маски» (о роли масок в обрядах и культуре разных народов), «Греческие народные предания о волшебных животных» и «Нравы персов» (с обширными ссылками на древнегреческих историков). Они несомненно указывают на серьезное увлечение Кавафиса этнографией.

¹² Σ. Τσίρκας. Ο Καβαφης και η εποχή του, σ. 180.

¹³ Καβάφης. Πεζά, σ. 154–155.

¹⁴ Τ. Μαλάнос. Ο Καβάφης. Αθήνα, 1957, σ. 249–250.

¹⁵ Καβάφης. Πεζά, σ. 22.

¹⁶ Данные этого первого каталога почерпнуты из исследования Г. Саввидиса «Издания Кавафиса». Другой, более поздний каталог опубликован Г. Саввидисом в журнале «Эпитеориси технис» (1963, № 108). См. также: Г. Π. Σαββίδης. Μικρά Καβαφικά. Τ. Β', Αθήνα, 1987, σ. 51.

¹⁷ Мотив, намечившийся еще в стихотворении «Поэт и Муза» (1886).

¹⁸ Из первого каталога Кавафиса нам известно характерное название несохранившегося стихотворения того же 1891 г. — «Ночь поэта символиста».

¹⁹ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις. Αθήνα, 1966, σ. 116–117.

²⁰ Καβάφης. Πεζά, σ. 28.

²¹ Α. Βлок. Собр. соч., т. 7, с. 15.

- ²² Καβάφης. Πεζά, σ. 30.
- ²³ Там же, σ. 34.
- ²⁴ Как установил итальянский эллинист Ф. Понтани, с трагедией Шекспира «Антоний и Клеопатра» связано стихотворение Кавафиса «Конец Антония» (1907).
- ²⁵ Γ. Π. Σαββίδης. Μικρά Καβαφικά. Τ. Β', σ. 24.
- ²⁶ Καβάφης. Πεζά, σ. 34–35.
- ²⁷ Там же, σ. 51.
- ²⁸ Там же, σ. 76.
- ²⁹ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 170.
- ³⁰ Цит. по кн.: Лукиан. Собр. соч.: В 2-х тт. М.; Л., 1935, т. 2, с. 621–622.
- ³¹ Γ. Σεφέρης. Δοκμίες. Αθήνα, 1974, т. 1, σ. 325.
- ³² Первая комментированная публикация этого рассказа была осуществлена в 1979 г. итальянской исследовательницей Р. Лаванини. В Греции рассказ увидел свет на страницах газеты «То Вима», 27 апреля 1980 г.
- ³³ Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 62.
- ³⁴ Перевод стихотворения «Свечи» сделан с окончательного, канонизированного текста. Сравнительный анализ первого варианта, сохранившегося у друга Кавафиса Π. Анастасиадиса, с окончательным текстом стихотворения выявляет стремление автора к энергичной сдержанности поэтического слова: первая строфа сокращается (с четырех до трех строк), снимается эпитет «дорогие», сопутствовавший в первом стихе «дням будущего», перестановка и замена некоторых слов во второй и третьей строфе призвана сообщить им внутреннюю, скрытую экспрессию.
- ³⁵ Γρ. Ξερόπουλος. Ένας ποιητής. Пер. «Νέα Εστία», 1963, № 872, σ. 1446.
- ³⁶ Оба эти стихотворения Кавафис оставил неопубликованными. В архиве поэта сохранились также названия двух не дошедших до нас стихотворений, связанных с творчеством Ибсена: «Ибсен» (1896) и «Ибсен — „Пер Гюнт“» (1896).
- ³⁷ Вспомним уже знакомый нам прозаический эскиз Кавафиса «Ночь в Калинтери». Это опыты одного периода, очень сходные по настроению, интонации, языковой манере, в которой поэт стремится достичь синтеза кафаревусы и димотики. Они сохранились в архиве Кавафиса как его единичные пробы пера в лирической прозе. Возможно, желание поэта попробовать свои силы в этом жанре было вызвано необычайной популярностью, которую получил в греческой литературе конца XIX в. рассказ.
- ³⁸ Опубликовано Г. Π. Саввидисом: Γ. Π. Σαββίδης. Μικρά Καβαφικά. Τόμος Β', σ. 195–197.
- ³⁹ Κ. Π. Καβάφης. Το τέλος του Οδυσσέως. Там же, σ. 177.
- ⁴⁰ Там же, σ. 184.
- ⁴¹ Κ. Π. Καβάφης. Ανέκδοτα ποιήματα. Αθήνα, 1968, σ. 221–222.
- ⁴² Γ. Π. Σαββίδης. Εφήμερον σπέρμα. Αθήνα, 1978, σ. 203–206.
- ⁴³ Первоначальное название этого стихотворения — «Вновь в том же городе». Один из ранних вариантов сохранился в архиве Π. Анастасиадиса с датой — август 1897 г.
- ⁴⁴ Стихотворение переведено с окончательного текста.
- ⁴⁵ Γ. Π. Σαββίδης. Μικρά Καβαφικά. Τ. Β', σ. 190.
- ⁴⁶ Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 313.
- ⁴⁷ Σ. Τσίρκας. Ο Καβάφης και η εποχή του, σ. 272, 262.
- ⁴⁸ К такому предположению нас осторожно подводит и Г. Саввидис.
- ⁴⁹ Γ. Π. Σαββίδης. Πάνω νερά. Αθήνα, 1973, σ. 50–51.
- ⁵⁰ Γ. Π. Σαββίδης. Εφήμερον σπέρμα, σ. 20.
- ⁵¹ Там же, σ. 19.
- ⁵² Γρ. Ξερόπουλος. Указ. соч., σ. 1447–1448.
- ⁵³ Σ. Τσίρκας. Ο Καβάφης και η εποχή του, σ. 260.
- ⁵⁴ Τ. Άγρας. Κριτικά. Αθήνα, 1980, т. 1, σ. 39.
- ⁵⁵ Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 143–145.
- ⁵⁶ Γ. Σεφέρης. Δοκμίες. Τ. Α', σ. 380.

⁵⁷ Вспомним указание на это в статье Кавафиса о поэзии Стратигиса.

⁵⁸ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 137.

⁵⁹ Λουκιαν. Собр. соч., т. 2, с. 629.

⁶⁰ Γ. Σεφέρης. Δοκίμες, Τ. Α', σ. 380.

⁶¹ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 134.

⁶² Γ. Σεφέρης. Δοκίμες, Τ. Α', σ. 393–395.

⁶³ Там же, σ. 334.

⁶⁴ Σ. Τσίρκας. Ο Καβάφης και η εποχή του, σ. 266.

⁶⁵ Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 72.

⁶⁶ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 139.

ΟΤΚΡΥΤΙΕ ΙΤΑΚΙ

¹ Καβάφης. Πεζά, σ. 284.

² Там же, σ. 287.

³ За два месяца до публикации этой статьи в афинской газете «Нэон асти» появилась заметка «Редкая поэзия», содержащая краткую, но очень высокую оценку поэзии Кавафиса. Тон и характер этой заметки позволяют предположить, что ее автором также был Ксенопулос.

⁴ Γρ. Ξενοпуλος. Указ. соч., σ. 1443.

⁵ Там же, σ. 1443–1444.

⁶ Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 90.

⁷ Γρ. Ξενοпуλος. Указ. соч., σ. 1445 κλπ.

⁸ Там же, σ. 1445–1446.

⁹ Там же, σ. 1446, 1448.

¹⁰ Νέα Εστία, 1951, № 587, σ. 47, 48.

¹¹ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 143.

¹² Κ. Π. Καβάφης. Ανέκδοτα ποιήματα, σ. 255.

¹³ Κ. Π. Καβάφης. Ανέκδοτα πεζά κείμενα. Αθήνα, 1963, σ. 15–16.

¹⁴ Γ. Κεχαγιόγλου. Κ. Π. Καβάφης «Η συνάντησις των φωνηέντων εν τη προοδία». Ανάπτυκον από τα «Ελληνικά», τ. 30, Θεσσαλονίκη, 1977–1978.

¹⁵ Κ. Π. Καβάφης. Ανέκδοτα πεζά κείμενα, σ. 37.

¹⁶ Там же, σ. 51–53.

¹⁷ Там же, σ. 57.

¹⁸ Там же, σ. 41–43.

¹⁹ Там же, σ. 47–49.

²⁰ Там же, σ. 61.

²¹ Там же, σ. 63–69.

²² Там же, σ. 59–61.

²³ Там же, σ. 49.

²⁴ Τ. Μαλάνος. Ο Καβάφης, σ. 172.

²⁵ Τ. Άγρας. Указ. соч., σ. 195.

²⁶ Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 243.

²⁷ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Σχόλια στον Καβάφης. Αθήνα, 1973, σ. 42.

²⁸ Последнее наблюдение принадлежит Т. Аграсу. См. его статью «Ирония у Кавафиса»: Τ. Άγρας. Указ. соч., σ. 91.

²⁹ Τ. Άγρας. Указ. соч., σ. 195.

³⁰ Там же, σ. 102, 106.

³¹ Γ. Σεφέρης. Δοκίμες, Τ. 1, σ. 431.

³² Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 107.

³³ Там же, σ. 145.

³⁴ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 133.

³⁵ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 177.

³⁶ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., σ. 14.

- ³⁷ Γ. Π. Σαββίδης. Πάνω νερά, σ. 119.
- ³⁸ Γ. Λεξανίτης. Καβαφικά αυτοσχόλια. Αλεξάνδρεια, 1942, σ. 45.
- ³⁹ Επιθεώρηση τέχνης, 1963, № 108, σ. 655.
- ⁴⁰ Γ. Σεφέρης. Δοκιμές. Τ. Α', σ. 404.
- ⁴¹ Γ. Λεξανίτης. Указ. соч., σ. 21.
- ⁴² Καβάφης. Πεζά, σ. 306.
- ⁴³ Γ. Σεφέρης. Δοκιμές. Τ. Α', σ. 341.
- ⁴⁴ Там же, σ. 343.
- ⁴⁵ Там же, σ. 442–443.
- ⁴⁶ Там же, σ. 395.
- ⁴⁷ Σ. Τσίρκας. Ο πολιτικός Καβάφης. Αθήνα, 1971, σ. 89.
- ⁴⁸ Там же, σ. 92.
- ⁴⁹ Κ. Π. Καβάφης. Ανέκδοτα Σημειώματα Ποιητικής και Ηθικής. Παρουσιασμένα από τον Γ. Π. Σαββίδη. Αθήνα, 1983, σ. 39.
- ⁵⁰ Там же.
- ⁵¹ Καβάφης. Πεζά, σ. 105–106.
- ⁵² Γ. Σεφέρης. Δοκιμές. Τ. Α', τ. 1, σ. 348.
- ⁵³ Γ. Λεξανίτης. Указ. соч., σ. 24.
- ⁵⁴ Цит. по кн.: Лукиан. Собр. соч., т. 1, с. 69.
- ⁵⁵ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 44.
- ⁵⁶ Γ. Λεξανίτης. Указ. соч., σ. 25.
- ⁵⁷ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 170–171.
- ⁵⁸ Там же, σ. 172.
- ⁵⁹ Καβάφης. Πεζά, σ. 192–194.
- ⁶⁰ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 166.
- ⁶¹ Там же, σ. 173.
- ⁶² Καβάφης. Πεζά, σ. 267.
- ⁶³ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 155.
- ⁶⁴ Там же, σ. 41.
- ⁶⁵ Γρ. Ξενόπουλος. Указ. соч., σ. 1444.
- ⁶⁶ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 149, 151.
- ⁶⁷ Там же, σ. 192.
- ⁶⁸ E. Keeley. Η Καβαφική Αλεξάνδρεια. Αθήνα, 1979, σ. 37.
- ⁶⁹ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 197.
- ⁷⁰ Νέα Εστία, 1963, № 872, σ. 1394–1396.
- ⁷¹ Επιθεώρηση τέχνης, 1963, № 108, σ. 691.

ОВЛАДЕНИЕ АЛЕКСАНДРИЕЙ

- ¹ Эти сведения об Александрии почерпнуты из примечаний З. Лорентзатоса к его же введению в книгу Я. Сарейянисса «Комментарии к Кавафису».
- ² Как, например, сообщает Г. Пиеридис, рассказ А. Пападиамантиса «Розовый берег» был написан специально для журнала «Νέα зои».
- ³ Имя Г. Склироса присутствует в каталогах лиц, которым Кавафис направлял свои сборники. В рецензии на книгу Г. Папамихаила «Церковь и театр», опубликованной в журнале «Γραммата» (1918), Кавафис упоминает о «кратком и очень интересном» обзоре жизни и творчества Толстого в лекции, которую дал Склирос в «Народной библиотеке».
- ⁴ Γ. Φ. Πιερίδης. Τα νεοελληνικά γράμματα στην Αίγυπτο. Λευκωσία, 1971, σ. 13.
- ⁵ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., σ. 3–5.
- ⁶ Γ. Φ. Πιερίδης. Указ. соч., σ. 12.
- ⁷ Επιθεώρηση τέχνης, 1963, № 108, σ. 640.
- ⁸ Там же, σ. 644, 640, 641–642.
- ⁹ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., σ. 3–5.

- ¹⁰ Δ. Δασκαλόπουλος. Κριτική βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη. Αθήνα, 1980.
- ¹¹ Там же, σ. 16.
- ¹² Там же, σ. 11.
- ¹³ Там же, σ. 9–11.
- ¹⁴ Там же, σ. 9, 28, 31.
- ¹⁵ Там же, σ. 16.
- ¹⁶ Τ. Άγρας. Указ. соч., σ. 96.
- ¹⁷ Γ. Σεφέρης. Δοκιμές. Τ. Α', σ. 328.
- ¹⁸ Там же, σ. 412.
- ¹⁹ Γ. Π. Σαββίδης. Μικρά Καβαφικά. Τ. Α', σ. 200.
- ²⁰ Α. Κούσουλας, Χ. Μηλιώνης, Γ. Παγανός, Ν. Τριανταφυλλόπουλος. Νεοελληνικά διδακτικά δοκίμια για το λύκειο. Αθήνα, 1976, σ. 67.
- ²¹ Κ. Θ. Δημαράς. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα, 1975, σ. 463.
- ²² Γ. Π. Σαββίδης. Указ. соч., σ. 204.
- ²³ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., σ. 35.
- ²⁴ Σ. Τσίρκας. Ο πολιτικός Καβάφης, σ. 38.
- ²⁵ Γ. Δάλλας. Καβάφης και ιστορία. Αθήνα, 1974, σ. 194–195.
- ²⁶ Μ. Πιερής. Ποίηση και ιστορία. Το Δέντρο, 1979, № 6, σ. 247–249.
- ²⁷ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 129.
- ²⁸ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις, σ. 198.
- ²⁹ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 33–35.
- ³⁰ R. Lidell. Καβάφης. Αθήνα, 1980, σ. 214.
- ³¹ Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 111.
- ³² Там же, σ. 103, 112.
- ³³ Επιθεώρηση τέχνης, 1963, № 108, σ. 630.
- ³⁴ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., σ. ις.
- ³⁵ Там же, σ. 83, 84.
- ³⁶ Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 99.
- ³⁷ Там же, σ. 100.
- ³⁸ Επιθεώρηση τέχνης, 1963, № 108, σ. 692.
- ³⁹ Там же, σ. 694.
- ⁴⁰ Τ. Μαλάнос. Αναμνήσεις ενός Αλεξανδρινού. Αθήνα, 1971, σ. 37–38.
- ⁴¹ Επιθεώρηση τέχνης, 1963, № 108, σ. 656.
- ⁴² Там же, σ. 656.
- ⁴³ Σ. Τσίρκας. Ο πολιτικός Καβάφης, σ. 38.
- ⁴⁴ Там же, σ. 38.
- ⁴⁵ Γ. Σεφέρης. Δοκιμές. Τ. Α', σ. 433.
- ⁴⁶ Μ. Μοντεν. Опыты. М.; Л., 1960, кн. III, с. 252.
- ⁴⁷ Καβάφης. Πεζά, σ. 193–194.
- ⁴⁸ Γ. Π. Σαββίδης. Πάνω νερά, σ. 49.
- ⁴⁹ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 46.
- ⁵⁰ Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 294–295.
- ⁵¹ Л. Гинзбург. О психологической прозе. М., 1971, с. 392.

ЗРЕЛОСТЬ МАСТЕРА

- ¹ R. Lidell. Указ. соч., σ. 231.
- ² Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 41.
- ³ Об этом пишет, в частности, Т. Маланос, подчеркивая «актерство» Кавафиса, его владение софистическим искусством устного слова.
- ⁴ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 40–41.
- ⁵ Там же, σ. 31.
- ⁶ Επιθεώρηση τέχνης, 1963, № 108, σ. 629.
- ⁷ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 32–33.

⁸ Там же, с. 36.

⁹ Вместе с тем, судя по свидетельству профессора Доукинса, эти черты характера Кавафиса отнюдь не вызывали в его окружении того резкого, отрицательного отношения, которым проникнуты соответствующие разделы книги Т. Маланоса.

¹⁰ Т. Μαλάνος. Αναμνήσεις ενός Αλεξανδρινού, с. 33.

¹¹ Μ. Περίδης. Указ. соч., с. 292.

¹² R. Lidell. Указ. соч., с. 247.

¹³ Р. Резник. О «Человеческой комедии» и ее авторе // О. Бальзак. Сцены частной жизни. М., 1981, с. 5.

¹⁴ К. Н. Батюшков. Опыты в стихах и прозе. М., 1977, с. 22.

¹⁵ Т. Μαλάνος. Αναμνήσεις ενός Αλεξανδρινού, с. 256.

¹⁶ Γ. Σεφέρης. Докιμές. Τ. Α', с. 330.

¹⁷ Тот факт, что сам Кавафис отрицал прямую связь этого стихотворения с национальной катастрофой 1922 г., не может иметь для нас решающего значения: поэт вообще противился прямому сопоставлению его стихотворений с конкретными событиями и лицами. Знаменательным представляется именно такое восприятие стихотворения современниками. Что же касается событий 1922 г., то, по свидетельству П. Модиноса, Кавафис был глубоко потрясен трагедией греческого населения Малой Азии. Модинос отмечает, что поэт вообще очень горячо переживал все, что касается греческой истории, «ее счастливых и ее несчастливых моментов».

¹⁸ Γ. Σεφέρης. Докιμές. Τ. Α', с. 329.

¹⁹ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., с. 92.

²⁰ Подступом к этой теме было более раннее и тоже неизданное стихотворение «Теофил Палеолог» (1903).

²¹ Επιθεώρηση τέχνης, 1963, № 108, с. 632–633.

²² Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., с. 62.

²³ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., с. 41.

²⁴ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., с. 73.

²⁵ Σ. Τσίρκας. Ο πολιτικός Καβάφης, с. 110.

²⁶ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., с. 40.

²⁷ Γ. Π. Σαββίδης. Η πολιτική αίσθηση στον Καβάφη, с. 115, 116, 113.

²⁸ Там же, с. 107.

²⁹ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., с. 34.

³⁰ Γ. Δάλλας. Указ. соч., с. 23.

³¹ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., с. 36.

³² Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., с. 37.

³³ E. Keeley. Указ. соч., с. 13.

³⁴ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., с. 104–105.

³⁵ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., с. 53, 57.

³⁶ Содержательный анализ этого стихотворения дан в книге Э. Кели «Александрия Кавафиса».

³⁷ Как отмечает в комментарии к этому стихотворению Г. Саввидис, «общий греческий язык» — койнэ (основанный на аттическом диалекте) — «на протяжении по крайней мере 600 лет был международным языком Востока и христианского мира» (Κ. Π. Καβάφης. Τα Ποιήματα. 1913–1933. Αθήνα, 1991, с. 152).

³⁸ Κ. Π. Καβάφης. Ανέκδοτα πεζά κείμενα, с. 41–43.

³⁹ Γ. Σεφέρης. Докιμές. Τ. Α', с. 399.

⁴⁰ К ним, вероятно, можно присовокупить неизданное стихотворение «Симеон» (1917), воссоздающее смятенную реакцию сирийского софиста на феномен аскетической христианской веры в лице Симеона-столпника. Потрясение его столь велико, что он не в состоянии вести обычную беседу о поэзии со своим учеником, хотя в конце концов он все же побеждает волнение и дает ученику искомый ответ.

- ⁴¹ Возможно, что стихотворение «Крест», над которым Кавафис работал в 1892 г., а потом и в 1917 г., являет собой первый вариант «Большого шествия священников и мирян».
- ⁴² Σ. Τσίρκας. Ο Καβάφης και η εποχή του, σ. 310.
- ⁴³ А. Блок. Собр. соч., т. VII, с. 336.
- ⁴⁴ Написанный в 1893–1894 гг., он был впервые опубликован в 1895 году в журнале «Северный вестник».
- ⁴⁵ Д. Мережковский. Полное собрание сочинений. М., 1914, т. 1, с. V.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Κ. Π. Καβάφης. Ανέκδοτα πεζά κείμενα, σ. 41–43.
- ⁴⁸ Там же, σ. 51–53.
- ⁴⁹ Σ. Τσίρκας. Указ. соч., σ. 266.
- ⁵⁰ Л. К. Долгополов. Александр Блок. Л., 1978, с. 69.
- ⁵¹ Γ. Θέμελης. Η ποίηση του Καβάφη. Διαστάσεις και όρια. Θεσσαλονίκη, σ. 20.
- ⁵² Επιθεώρηση τέχνης, 1963, № 108, σ. 617.
- ⁵³ R. Lidell. Указ. соч., σ. 252.
- ⁵⁴ Γ. Π. Σαββίδης. Πάνω νερά, σ. 119.
- ⁵⁵ Γ. Θέμελης. Указ. соч., σ. 36, 37–39.
- ⁵⁶ Там же, σ. 40.
- ⁵⁷ Там же, σ. 48.
- ⁵⁸ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 48, 50.
- ⁵⁹ Επιθεώρηση τέχνης, 1963, № 108, σ. 630.
- ⁶⁰ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., σ. 44.
- ⁶¹ Νέα Εστία, 1951, № 587, σ. 1419, 1422.
- ⁶² Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 75–76.
- ⁶³ Κ. Θ. Δημαράς. «Το Ελεύτερο Πνεύμα» τον Γιώργου Θεοτόκλ και η γενιά τον 1930. Το Βήμα, 11-3-1973.
- ⁶⁴ Γ. Θέμελης. Указ. соч., σ. 11, 61.
- ⁶⁵ Т. В. Цивьян. Анализ одного «александрийского» стихотворения К. Кавафиса // Славянское и балканское языкознание. М., 1979, с. 283.
- ⁶⁶ Τ. Άγρας. Указ. соч., σ. 57.
- ⁶⁷ Γ. Π. Σαββίδης. Εφημερον σπέρμα, σ. 21.
- ⁶⁸ И. М. Семенко. Батюшков и его «Опыты» // К. Н. Батюшков. Опыты в стихах и прозе, с. 481.
- ⁶⁹ В. Брюсов. Собр. соч.: В 7 тт. М., 1973, т. 1, с. 604–605.
- ⁷⁰ Л. К. Долгополов. Указ. соч., с. 112–113.
- ⁷¹ Цит. по кн.: Д. Максимов. Брюсов. Л., 1969, с. 93.
- ⁷² Л. К. Долгополов. Указ. соч., с. 114–115.
- ⁷³ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 35, 37.
- ⁷⁴ См.: Т. В. Цивьян. Указ. соч.
- ⁷⁵ Γ. Θέμελης. Указ. соч., σ. 11.
- ⁷⁶ Τ. Άγρας. Указ. соч., σ. 35.
- ⁷⁷ Там же, σ. 37, 57.
- ⁷⁸ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., σ. 23.
- ⁷⁹ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 78.
- ⁸⁰ Там же, σ. 56, 90, 37.
- ⁸¹ Τ. Άγρας. Указ. соч., σ. 35, 197, 102.
- ⁸² Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., σ. 90.
- ⁸³ R. Lidell. Указ. соч., σ. 268.
- ⁸⁴ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., σ. 59–60.
- ⁸⁵ Τ. Άγρας. Указ. соч., σ. 108.
- ⁸⁶ R. Lidell. Указ. соч., σ. 268.
- ⁸⁷ Ι. Α. Σαρεγιάννης. Указ. соч., σ. 44–45.
- ⁸⁸ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., σ. 66, 62–63.

- ⁸⁹ I. Α. Σαφεγιάννης. Указ. соч., σ. 42—43.
- ⁹⁰ R. Lidell. Указ. соч., σ. 269.
- ⁹¹ T. Άγρας. Указ. соч., σ. 112, 114, 33, 80, 97.
- ⁹² Β. Ξίχενβαυμ. Ο прозе. Λ., 1969, σ. 366.
- ⁹³ Γ. Π. Σαββίδης. Τα «Τιγρανόκερτα», ο Καβάφης και το θέατρο. Μικρά Καβαφικά. Τ. Β', σ. 158.
- ⁹⁴ Γ. Π. Σαββίδης. Bertolt Brecht — Κ. Π. Καβάφης: Μια προσέγγιση. Μικρά Καβαφικά. Τ. Α', σ. 127—131.
- ⁹⁵ Γ. Βρισμιτζάκης. Указ. соч., σ. 58.
- ⁹⁶ Μ. Πιερής. Κ. Π. Καβάφης: Έφοδος στο σκοτάδι (η εξελικτική πορεία). Το μικρό Δέντρο, 1982, № 6, σ. 48—49.
- ⁹⁷ R. Lidell. Указ. соч., σ. 264.
- ⁹⁸ Κ. Π. Καβάφης. Ανέκδοτα πεζά κείμενα, σ. 83—85.
- ⁹⁹ Μ. Χ. Γεωργίου. Ο Καβάφης και η Άρνηση. Σταθμοί της αντικαβαφικής κριτικής // Επιθεώρηση τέχνης, 1963, № 108, σ. 652—664.
- ¹⁰⁰ Κ. Π. Καβάφης. Επιστολές στον Μάριο Βαϊάνο. Εισαγωγικό δοκίμιο, παρουσίαση — σχόλια και σημειώσεις Ε. Ν. Μόσχου. — Αθήνα, 1979, σ. 94—96.
- ¹⁰¹ Там же, σ. 109—111.
- ¹⁰² Там же, σ. 165, 112, 192.
- ¹⁰³ Там же, σ. 97.
- ¹⁰⁴ Там же, σ. 163.
- ¹⁰⁵ Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 121.
- ¹⁰⁶ Κ. Π. Καβάφης. Επιστολές στον Μάριο Βαϊάνο, σ. 90.
- ¹⁰⁷ Μ. Περίδης. Указ. соч., σ. 121.
- ¹⁰⁸ Γ. Σεφέρης. Δοκμές. Τ. Α', σ. 324.

ΚΑΒΑΦΙΣ И ΠΟΤΟΜΚИ

- ¹ Γ. Σεφέρης. Δοκμές. Τ. Α', σ. 340.
- ² Там же, σ. 344, 362, 343.
- ³ Там же, σ. 70.
- ⁴ Там же, σ. 330.
- ⁵ Ν. Βαγενάς. Ο ποιητής και ο χορευτής. Αθήνα, 1979, σ. 219.
- ⁶ Там же, σ. 223.
- ⁷ Там же, σ. 236, 245.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПО ПРОЧТЕНИИ
КАВАФИСА

ПРЕДИСЛОВИЕ

НАЗВАНИЕ третьей части «Русской кавафианы» восходит к сонате Листа «По прочтении Данте»: читатель Данте — не итальянист, не филолог, он выразил свою захваченность «Божественной комедией» средствами «своего ремесла» — музыкой. Музыка — отклик на прочитанное, попытка истолкования, но главное — глубоко личное впечатление.

Собранные здесь эссе и статьи написаны словесниками — лингвистами, литературоведами, а один из участников совпадает с Кавафисом и по «узкой» специальности: он — поэт.

Первые стихотворные опыты Кавафиса были написаны по-английски. По неслучайной случайности первое «русское» обращение к нему было тоже по-английски: Р. Якобсон, в соавторстве с П. Колаклидисом, преподал образец лингвистического анализа стихотворения Кавафиса (ему следуют и другие разборы стихотворений, помещенные здесь /Т. В. Цивьян/).

«Pendulum's song»/«На стороне Кавафиса» Иосифа Бродского формально — рецензия на английскую книгу о Кавафисе и его Александрии. Оно сразу же стало существовать самостоятельно, так как главным оказалось не представление чужой книги, но *иное*: поэт объясняет поэта.

В России «серебряного века» могли бы узнать о Кавафисе, — но не узнали; в Александрии произошла его *невстреча* с Кузминым. Однако встречи все-таки состоялись, и далеко разведенные линии оказались «отчасти» параллельными. Примечательно, что эти русские параллели были выведены на поверхность эллинистом, С. Ильинской, которая обнаружила и робкие, более поздние, и прочно забытые попытки «открытия Кавафиса». Только теперь они возвратились к нам.

«Поэтическое пространство» Кавафиса, увиденное В. Н. Топоровым на фоне средиземноморского культурно-исторического пространства, растянутого во времени, замыкает эту тему.

Было сложно расположить в томе столь разные статьи. По времени написания? По сюжетам? По именам? В конце концов это показалось не столь важным, во всяком случае, менее важным, чем объединяющее, скрепляющее их: причиной возникновения статей и этой книги была захваченность стихами, потребность выразить свои впечатления, — то, что возникло спонтанно и настойчиво *по прочтении Кавафиса*.

Р. Якобсон, П. Колаклизис

ГРАММАТИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ В СТИХОТВОРЕНИИ КАВАФИСА

ΘΥΜΝΕΟΥ, ΣΩΜΑ...

- 1 ΣΩΜΑ, θυμήσου όχι μόνο το πόσο αγαπήθηκες,
- 2 όχι μονάχα τα κρεβάτια όπου πλάγιασες,
- 3 αλλά κ' εκείνες τες επιθυμίες που για σένα
- 4 γυάλιζαν μες στα μάτια φανερά,
- 5 κ' έτρέμανε μες στην φωνή — και κάποιо
- 6 τυχαίον εμπόδιο τες ματαίωσε.
- 7 Τώρα που είναι όλα πιά μέσα στο παρελθόν,
- 8 μοιάζει σχεδόν και στες επιθυμίες
- 9 εκείνες σαν να δόθηκες — πώς γυάλιζαν,
- 10 θυμήσου, μες στα μάτια που σε κύτταζαν,
- 11 πώς έτρεμαν μες στην φωνή, για σε, θυμήσου, σώμα.

1918

Подстрочный перевод¹:

- 1 ТЭЛО, вспомни не только, сколь ты было любимо,
- 2 не только постели, где ты лежало,
- 3 но и те желания, которые ради тебя
- 4 открыто сияли в глазах
- 5 и дрожали в голосе — и какое-то
- 6 случайное препятствие их сорвало.
- 7 Теперь, когда все уже в прошлом,
- 8 кажется, будто желаниям,
- 9 тем, ты действительно отдавалось, — как они сияли,
- 10 вспомни, в глазах, которые смотрели на тебя,
- 11 как дрожали в голосе, ради тебя, вспомни, тело.

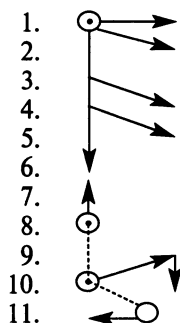
Первичное деление идет по дихотомии: стихотворение состоит из двух сложных предложений, и — поскольку общее число строк в нем нечетное — соответственно из двух неравных частей; первое предложение содержит шесть, второе — пять строк. Структура каждого предложения трихотомична: переходный глагол единственного главного предложения в первой части управляет тремя прямыми дополнениями, каждое из которых вводится определенным артиклем в винительном падеже (1 *το*, непосредственно за которым следует дополнительное придаточное предложение; 2 *τα κρεβάτια*, и при нем определительное придаточное *όπου πλάγιασες*; и 3 *τες επιθυμίες* с тремя соподчиненными определительными придаточными предложениями

¹ Ср. перевод Евг. Смагиной в ч. 1-й части наст. изд. (*примеч. перев.*)

ми). Трихотомии, «разыгрываемой» главным предложением первой части, соответствует разбиение второй части на три независимых предложения. В главном предложении первой части третье прямое дополнение противопоставлено первому и второму: *ἴδχι μόνο, ῥόχι μονάχα — ἀλλά κ'*. Три придаточных предложения, которые определяют это последнее дополнение главного, построены по тому же разделительному принципу: *3 πλου 4 γυάλιζαν, 5 κ' ἐτρέμανε — 5 και 6 ματαίωσε*. Инвертированным образом три главных предложения второй части отделяют первое, стоящее в индикативе сказуемое от двух заключительных императивов: *8 μοιάζει — 10 θυμήσου; 11 θυμήσου*.

Каждое из двух сложных предложений включает по пять придаточных, но если в первой части стихотворения придаточные предложения всегда следуют за управляющими словами, во второй части порядок инвертирован, и каждому придаточному предложению первого ранга предшествует придаточное второго ранга: 1) *7 τώρα που είναι*, 2) *9 πώς γυάλιζαν*, 3) *11 πώς ἐτρέμαν*. Первое главное предложение в этой части, кроме того, сопровождается еще одним придаточным предложением второго ранга (*8 και σαν να δόθηκες*), а второе главное предложение — придаточным третьего ранга (*10 που σε κύτταζαν*).

Синтаксическая модель стихотворения может быть представлена следующей схемой:



Три из четырех главных предложений стихотворения содержат один и тот же императив *θυμήσου*, а одно, первое во второй части, неопределенно-личный глагол *μοιάζει* «кажется». Короче говоря, ни в одном главном предложении нет грамматического подлежащего. В придаточных предложениях личные индикативные формы либо вообще лишены подлежащего (в пяти из десяти случаях), либо (глаголы в 4-й, 5-й, 10-й строках) связаны с неизменяемой относительной местоименной частицей *που*, и только в пограничных строках, разделяющих обе части, мы находим два именительных падежа (номинатива) на все стихотворение: местоимение *ἄλλα* «всё» в начальной строке второй части и существительное *εἰλόδιο* «препятствие» в последней строке первой части. Далее: каждая из двух частей фланкирована двумя независимыми падежными формами — номинативом и вокативом (звательным): первая часть начинается с вокатива *σῶμα*, а в последней ее строке содержится номинатив *εἰλόδιο*, в то время как вторая часть, напротив, начинается с номинатива *ὄλα* и кончается вокативом *σῶμα*.

Единственное существительное в номинативе находится в шестой, центральной строке стихотворения. Оно стоит вторым среди трех полно-

значных лексических единиц этой центральной строки (в противопоставлении к чисто грамматической местоименной форме *τες*); тем самым *εμλόδιο* помещено в самый центр всей композиции. Это слово маркировано целым набором признаков. Оно — единственное десигнативное (не-вокативное) существительное во всем стихотворении, причем употребленное без определенного артикля, что, тем самым, сближает его с первым и последним словом стихотворения, вокативом *σάφα*. Только это центральное слово сопровождается эпитетом-прилагательным: *τυχαίον εμλόδιο*. Только это ключевое слово отделено от своего местоименного определения — *ῥαίοιο* — анжамбеманом. Более того, оно представляет собой центр единственной транзитивной конструкции, в которую не включено второе лицо — ни как субъект, ни как объект действия: *εμλόδιο τες ματαίωσε*. В стихотворении с нечетным числом строк центральная строка достаточно часто отличается своей грамматической структурой от других стихов.

Среди глаголов, стоящих в третьем лице, *ματαίωσε* (1) только одно сказуемое в единственном числе на шесть случаев множественного числа (другая подобная форма единственного числа — неопределенно-личная, *μοιάζει*); и (2) только одно третье лицо аориста на пять примеров имперфекта и два презенса. И, напротив, в стихотворении нет форм второго лица, стоящих в имперфекте или презенсе, и единственный вид индикатива, употребленный поэтом в этом стихотворении во втором лице, — аорист. Аорист второго лица встречается три раза (*γαλήθηκες, πλάγιασες, ὄβθηκες*). Если прибавить, что императив в свою очередь появляется три раза, причем только в аористной форме, то оказывается, что из двух глагольных видов, один из которых представлен основой презенса, а другой — основой аориста, первый ограничен в стихотворении третьим лицом (пять раз во множественном и два в единственном числе), в то время как последний, «аористный» вид употребляется преимущественно во втором лице единственного числа. В шестой строке, как уже было сказано, мы встречаем единственное исключение, третье лицо аориста — *ματαίωσε*.

В свое время предлагалось назвать некоторые семантические пары греческих глагольных категорий видами — перфективный/имперфективный, точечный/линейный, терминативный/прогрессивный — но поскольку ни одно из этих обозначений пока не имеет широкого хождения, мы решили сохранить здесь чисто формальное обозначение аористный/презентный.

Оба вида занимают в стихотворении одинаковое место: четыре аориста и три аористных императива дают семь употреблений «аористного» вида, в то время как семь употреблений «презентного» вида раскладывается на пять имперфектов и два презенса. Аористные формы распределены в стихотворении симметрично: один аорист в центральной строке, три содержатся во вступительной части (два аориста и один императив в двух начальных строках) и три — в заключительной (один аорист и два императива в трех последних строках).

Шестая, центральная строка представляет собой трагическую кульминацию всего стихотворения, сфокусированную в роковом *εμλόδιο*. «Фрустрирующий» конец первой части и начальная строка второй содержат единственные предложения с эксплицитно выраженным подлежащим — существительным в первом случае, местоимением (*ῥόλα*) во втором. Седьмая

строка вводит возвращение к прошлым переживаниям, и угасшие желания давних дней, освещенные настоящим, предстают ожившими и ликующими. Настоящее время, сконцентрированное в седьмой и восьмой строках, четко контрастирует с тремя претеритными формами третьего лица в трех предыдущих строках (с 4-й по 6-ю) и далее с тремя такими же формами в следующих трех строках (с 9-й по 11-ю).

Ключевое слово стихотворения, императив $\theta\upsilon\mu\eta\sigma\upsilon$, объявленный в заглавии и три раза повторенный в тексте, образует значимую этимологическую фигуру $1\theta\upsilon\mu\eta\sigma\upsilon$ *** $3\tau\epsilon\varsigma \epsilon\pi\theta\upsilon\mu\iota\epsilon\varsigma$ «вспомни желания», а в восьмой строке то же самое существительное появляется во второй раз, чтобы подтвердить высшую и непреходящую роль прошлых, невоплощенных желаний в жизни тела, к которому обращено все стихотворение.

Напряжение между последним глаголом первой части ($\mu\epsilon\tau\alpha\iota\omega\sigma\epsilon$) и центральным глаголом второй части ($\rho\delta\theta\eta\kappa\epsilon\varsigma$), т. е. между случайной гибелью желаний и их апофеозом, находит яркое выражение в отчетливых соответствиях между первым и вторым сложными предложениями: последующая часть частично повторяет, частично инвертирует фрагменты предыдущей. Эта обязательная, простая или зеркальная симметрия охватывает даже мельчайшие детали. Так, каждая из двух частей содержит по три переходных глагола: $1\theta\upsilon\mu\eta\sigma\upsilon$ в начале, $1\alpha\gamma\alpha\lambda\acute{\eta}\theta\eta\kappa\epsilon\varsigma$ в конце той же самой, начальной строки и $\mu\epsilon\tau\alpha\iota\omega\sigma\epsilon$ в конце заключительной строки; во второй части снова — $10\theta\upsilon\mu\eta\sigma\upsilon$ в начале, $10\kappa\upsilon\tau\tau\alpha\zeta\alpha\nu$ в конце той же самой строки и $11\theta\upsilon\mu\eta\sigma\upsilon$ в конце последней строки.

Из одиннадцати существительных, входящих в одиннадцатистрочное стихотворение, в номинативе стоит только центральное; начальное и заключительное — вокативы, а другие восемь, по четыре в каждой части, — аккузативы (винительные): *VAAAAAN* — *AAAAIV*. Все эти существительные, вместе с тремя аккузативными формами местоимения единственного числа второго лица и с другими, субстантивированными, местоимениями, принадлежат к неодушевленному классу, так что все *dramatis personae*² играют здесь роль не более чем метонимий (например, «постели» вместо «любовников» или «желания» вместо носителей желания) и синекдох (например, «тело» вместо человека во плоти). Этот признак, наряду с полным отсутствием мужского рода, значим для грамматической образности стихотворения. Центральный номинатив и фланкирующие вокативы — существительные среднего рода в единственном числе. Четыре аккузатива во второй части, как и в первой, дают регулярное чередование двух родов, причем последние три из четырех аккузативов в обеих частях идентичны и лексически: средний род ($2\tau\acute{\alpha} \kappa\epsilon\upsilon\beta\beta\acute{\alpha}\tau\iota\alpha$, $7\tau\omicron \mu\alpha\tau\epsilon\lambda\theta\acute{\omicron}\nu$) + женский ($3,8\tau\epsilon\varsigma \epsilon\pi\theta\upsilon\mu\iota\epsilon\varsigma$) + средний ($4,10\tau\alpha \mu\acute{\alpha}\tau\iota\alpha$) + женский ($5,11\tau\eta\nu \phi\omega\eta\acute{\eta}$). Начальный вокатив, повторяем, стоит в единственном числе, в то время как последующие существительные образуют две цепи множественного числа, за каждой из которых следует такое же количество форм в единственном числе: три множественных числа ($2\tau\acute{\alpha} \kappa\epsilon\upsilon\beta\beta\acute{\alpha}\tau\iota\alpha$, $3\tau\epsilon\varsigma \epsilon\pi\theta\upsilon\mu\iota\epsilon\varsigma$, $4\tau\alpha \mu\acute{\alpha}\tau\iota\alpha$) + три единственных ($5\tau\eta\nu \phi\omega\eta\acute{\eta}$, $6\epsilon\mu\pi\acute{\omicron}\delta\iota\omicron$, $7\tau\omicron \mu\alpha\tau\epsilon\lambda\theta\acute{\omicron}\nu$) + два множественных ($8\tau\epsilon\varsigma \epsilon\pi\theta\upsilon\mu\iota\epsilon\varsigma$, $10\tau\alpha \mu\acute{\alpha}\tau\iota\alpha$) + два единственных ($11\tau\eta\nu \phi\omega\eta\acute{\eta}$, $11\sigma\acute{\omicron}\mu\alpha$).

² Действующие лица (лат.) (примеч. перев.)

Между двумя следующими друг за другом стихами первой части и соответствующими строками второй есть и лексические или, по крайней мере, фонемические сходства: сходные двусложные слова 1σώμα — 7τόρα — в начале каждой части, аллитерирующие 2μονάχα и 8μοιάζει в их вторых строках, местоимение 3οκείνες в третьей строке каждой части, группа 4,10μες στα μάτια φαυερά в четвертой и 5,11έτρεμαν μες στην φωνή в пятой.

Но наиболее поразительны параллелизмы, которые носят «эпаналептический» характер. Они связывают конец заключительной части с началом первой. Сходения между вступлением и эпилогом, т. е. между тремя первыми и тремя последними строками стихотворения подчеркнуты идентичной последовательностью акцентных клаузул, двух дактилических и одной хореической: 1αγαπήθηκες, 2πλάγιασες, 3σένα — 9γυάλιζαν, 10κύτταζαν, 11σώμα. В основной части стихотворения (с четвертой по восьмую строки) все глагольные формы стоят в третьем лице единственного или множественного числа, в то время как во вступлении и в эпилоге появляется второе лицо единственного числа, в первых строках — в одиночестве, в последних трех строках — в сопровождении третьего лица множественного числа.

Второе лицо единственного числа трижды появляется во вступлении (1θυμήσου, 1αγαπήθηκες, 2πλάγιασες) и трижды в эпилоге (9δόθηκες, 10,11θυμήσου). Стихотворение использует «средний» залог только в формах второго лица: два медиопассивных глагола (1θυμήσου, 1αγαπήθηκες) мы находим во вступлении, и еще два, из которых один повторен дважды, — в эпилоге (9δόθηκες, 10,11θυμήσου). Средний залог указывает на то, что субъект излагаемого события находится под воздействием этого события, будь то возвратное действие (δόθηκες) или транзитивное, и будь субъект вовлечен в него как активный (θυμήσου) или как пассивный участник (αγαπήθηκες). И, конечно, ключ к раскрытию грамматического символизма стихотворения Кавафиса — в том поразительном факте, что в среднем залоге появляется только второе лицо: это, по пронципальной формулировке Бенвениста³, «indique un procès dont le sujet est le siège; le sujet est intérieur au procès»⁴.

Суть второго сложного предложения состоит в инвертированном повторении некоторых ядерных словесных цепей первого сложного предложения. Призыв зачина 1σώμα, θυμήσου возникает вновь, но в обратном порядке, в заключении стихотворения — 11θυμήσου, σώμα, и этот последний вариант, с подчеркиванием императива «вспомни», вынесен в заглавие стихотворения. Главный объект воспоминания — 3εκείνες τες επιθυμίες — возвращается во второй части как 8στες επιθυμίες 9εκείνες, где и инверсия, и анжанбеман заостряют внимание на указательном местоимении «те». Наконец, цепь 3για σένα 4γυάλιζαν μες στα μάτια*** 5ετρεμαν μες στην φωνή инвертируется во второй части 9γυάλιζαν*** 10μες στα μάτια*** 11έτρεμαν μες στην φωνη, για σε, с усиленным подчеркиванием «дрожи». Эти инверсии, перераспределяющие эфмazu, одновременно символизируют основной мотив заключительной части: тему возвращения.

³ E. Benveniste. Actif et moyen dans le verbe // Journal de Psychologie. LIII, 1950, pp. 125ff.

⁴ Указывает на процесс, средоточием которого является субъект; субъект находится внутри по отношению к процессу.

Вторая часть построена как ответ на первую, при том что ее (т. е. первой) структура основана на тесном переплетении собственных составляющих. Три вводные строки объединены грамматическим параллелизмом: 1ὄχι μόνο — 2ὄχι μονάχα — 3ἀλλά κ'. Контраст «постели, где ты лежало» и неудовлетворенные желания «тебя» получает почти каламбурное выражение: 2ὄλου πλάγιασες — 3ἀλλα***που για σένα и 2τα κρεββάτια — 4στα μάτια. Тот же грамматический и фонемический параллелизм соединяет и две строки, которые рисуют выражение неудовлетворенных желаний: 4μεз στα***φανερά — 5μεз στην φωνή.

Однако главная параномасия — консонантная структура вокатива 1σώμα, инвертированная в примыкающем к нему императиве 10θυμήσου. Идущие далее слова той же строки — μόνο το λόσο — усиливают эту звуковую фигуру. Когда тот же императив появляется вновь — сначала в десятой строке, затем, в сопровождении вокатива, в последнем стихе, новое гущение /m/ и /s/ поддерживает эти ключевые слова: 10θυμήσου, μεз στα μάτια που σε κύτταζαν, 11πας έτρεμαν μεз στην φωνή, για σε, θυμήσου, σώμα.

Результаты нашего грамматического анализа приводят к выводу, что подчеркнуто интенсивное использование морфологических и синтаксических структур в стихотворении Кавафиса построено на жесткой экономии средств. Разнообразие грамматических категорий греческого языка в стихотворении намеренно и последовательно ограничено. Склонение сведено к двум оппозициям: вокатив противопоставлен десигнативным формам — номинативу и аккузативу, причем последний, в отличие от номинатива и вокатива, является зависимым падежом. Два же независимых падежа появляются только в единственном числе. Нет ни одного генитива. Аккузативные формы существительного всегда употребляются с определенным артиклем: в стихотворении использован только он и только в аккузативе. Нет существительных ни мужского рода, ни одушевленных, нет ни причастий, ни прилагательных, за одним исключением в центральной строке (τυχαίον «случайный»). Использование личных местоимений сводится к аккузативу второго лица единственного числа во вступлении и в эпилоге: 3σένα, 10,11σε.

Сложные глагольные формы исключены. Спряжение сведено к отчетливо бинарным оппозициям: аористный аспект *versus* презентный, медиопассивный залог *versus* активный, императив *versus* индикатив и, в пределах последнего, претерит *versus* настоящее время. Только два лица: второе, при обращении, и третье, относящееся к нему же. В то время как второе лицо ограничено единственным числом, третье употребляется в обоих числах, с явным преобладанием множественного. С другой стороны, третье лицо ограничено активным залогом, как в переходных, так и в непереходных конструкциях, тогда как второе лицо имеет в своем распоряжении и активный и медиопассивный залог, причем в транзитивных конструкциях использует только медиопассивный. Два глагольных аспекта распределены между обоими лицами: второе лицо связано с аористным, третье с презентным (с одним отмеченным исключением в центральной строке). У второго лица есть выбор между индикативом и императивом, у третьего — между презенсом и имперфектом. Тем самым, сконцентрированные вокруг адресата действия статичны, однако если действие приписывается некоему внешнему фактору («третье лицо»), то события предстают в развертывании, в процессе; даже

если они принадлежат прошлому (γὰρ μέγα στο παρελθόν), это вечно присутствующее, не эпическое, а драматическое прошлое⁵.

В кратком очерке Мирамбеля *cette opposition est à deux termes: d'un part', имперфект неосуществленных желаний c'est la notion du développement continu ou de démultiplication d'action; d'autre part', аорист прошлых счастливых желаний и случайного препятствия c'est la notion d'absence de développement ou de ponctualité*^{8,9}

Может быть, самая впечатляющая черта стихотворения Кавафиса — тесное или даже постоянное сцепление ряда грамматических значений: например, средний залог предполагает второе лицо, оно же в свою очередь предполагает единственное число и аористный аспект, в то время как презенс предполагает третье лицо. Таким образом грамматический символизм стихотворения реализован с помощью небольшого числа устойчивых комплексов. Синтаксис стихотворения, как и его морфология, выявляет предварительный отбор структур и соответственно гораздо большую смысловую нагрузку на эти типизированные модели и на их дистрибуцию во всем тексте.

Синтаксически стихотворение состоит из двух сложных предложений, одно из шести, другое из пяти строк, морфологическая же структура делит текст на три симметричные части — трехстрочное *вступление*, ограниченное вторым лицом глагола и местоимения, пятистрочная собственно *наррация*, монополизованная третьим лицом, и еще три строки как обобщающий эпилог, с равноправным участием обоих лиц. Поворотный пункт и центр средней части и всего стихотворения, его шестая строка, четко отличается по грамматической структуре от всех остальных стихов и объединяется по употреблению независимых именных форм с двумя крайними строками, первой и последней. Грамматически выбивающаяся из одиннадцати стихов центральная строка одновременно, из-за синтаксической дихотомии, является асимметричным, сверхнормативным сегментом. Вторая и третья части всего стихотворения, объединенные использованием третьего лица, обладают своим собственным срединным дистихом, седьмой и восьмой строками, в которых презенс противопоставлен претериту шести окружающих их строк. Напряжение между морфологической и синтаксической структурами стихотворения увеличивает поэтическую заостренность грамматических средств.

⁵ «Weil das Prasensstammsystem, in diesem Falle das Imperfekt, somit das Verweilen bezeichnet, vermag uns die Handlung zu verschaulichen und sie zu beschreiben, im Gegensatz zum Aorist, der sie nur konstatiert» — *Stamatia Krawczynski-Mitsoura*. Der Aspekt im Bezug auf den Aorist und das Imperfekt im Mittel- und Neugriechischen // Probleme der neugriechischen Literatur, I (Berlin, 1959), p. 227. Cf. *Αχιλλ. Τζαρτζάνου*. Νεοελληνική Σύνταξις, vol. 1, 2nd ed., Athens, 1946; *H. Seiler*. L'aspect et le temps dans le verbe néogrec. Paris, 1952; *H. and R. Kahane*. The Tense System of Modern Greek // *Omagiu lui Iorgu Iordan*. Bucharest, 1958, pp. 453 ff.

⁶ Это оппозиция двух родов: с одной стороны... (*примеч. перев.*)

⁷ Это значение продолжающегося развития или умножения действия; с другой стороны... (*примеч. перев.*)

⁸ Это значение отсутствия развития или значение точечности. (*примеч. перев.*)

⁹ *A. Mirambel*. La langue grecque moderne. Paris, 1959, p. 134.

В своем вступлении к дальвеновскому переводу произведений Кавафиса¹⁰ Оден говорит, что поэтом, чьи стихи представляют собой просто фактографические описания, лишённые какой-либо орнаментальности, никогда не используются сравнение и метафора, так что об образности у Кавафиса вообще нельзя говорить. Однако *грамматическая* образность — как было показано в нашей заметке — самый мощный прием этого художника: он превращает сугубо реальные описания в калейдоскопическую игру простыми λέξεων σχήματα, игру, разворачивающуюся на широком поле морфологических и синтаксических сходств и контрастов, разных граней смежности и удаленности, строгого отбора и густой насыщенности, великолепной симметричности и смелого ее преодоления.

Написано в Кембридже, Масс., в 1965 и опубликовано в Linguistics, 20 (март 1966). См. также: Roman Jakobson. Selected Writings. III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague... 1981. P. 582–590.

Перевод с английского Т. Цивьян

¹⁰ The Complete Poems of Cavafy. Translated by Rae Dalven. New York, 1961.

Иосиф Бродский
НА СТОРОНЕ КАВАФИСА

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. 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 романистов), их следует отнести к той стадии поэтического развития Кавафиса, которую сам поэт исключил из своего «канонического свода» (по определению

ВПЕРВЫЕ: *Иосиф Бродский. На стороне Кавафиса.* Перевод Л. Лосева. Эхо, 1978, № 2, с. 142–150. Печатается по тексту с авторскими исправлениями и дополнениями, сделанными для публикации в журнале «Иностранная литература» (1995, № 12, с. 208–215). И. Бродский тогда же передал эту версию и для «Русской кавофианы».

¹ Американские «новые критики» (1930-е гг.), подобно русским формалистам, отрицали значение биографических данных для анализа творчества писателя.

Э. Кели). В дальнейшем обращение Кавафиса с тем, что в эллинистические времена было известно как «мимиямбы» (или просто «мимы»²), и его понимание жанра эпитафий столь своеобразно, что Кели вполне прав, предостерегая нас от блужданий по Палатинской Антологии³ в поисках источников.

Бессобытийность жизни Кавафиса была такова, что он ни разу не издал книжки своих стихов. Он жил в Александрии, писал стихи (изредка печатал их на *feuilles volantes*⁴, брошюрками или листовками, крайне ограниченным тиражом), толковал в кафе с местными или заезжими литераторами, играл в карты, играл на скачках, посещал гомосексуальные бордели и иногда навещался в церковь.

Каждый поэт теряет в переводе, и Кавафис не исключение. Исключительно то, что он также и приобретает. Он приобретает не только потому, что он весьма дидактичный поэт, но еще и потому, что уже с 1909—1910 годов он начал освобождать свои стихи от всякого поэтического обихода — богатой образности, сравнений, метрического блеска и рифм. Это — экономия зрелости, и Кавафис прибегает к намеренно «бедным» средствам, к использованию слов в их первичных значениях, чтобы еще усилить эту экономию. Так, например, он называет изумруды «зелеными», а тела описывает как «молодые и красивые». Эта техника пришла, когда Кавафис понял, что язык не является инструментом познания, но инструментом 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» определениям создает неожиданный эффект: возникает некая ментальная тавтология, которая раскрепощает воображение читателя, в то время как более разработанные образы и сравнения пленяли бы воображение или бы ограничивали его уже ими достигнутым. Исходя из этого, перевод Кавафиса — практически следующий логический шаг в направлении, в котором развивался поэт, — шаг, который и сам поэт пожелал бы сделать.

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»)⁵.

² Мимиямбы — «реалистический», с элементами сатиры жанр эллинистической поэзии.

³ 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).

⁴ Отдельные листки, листы из блокнота (*франц.*).

⁵ Как ни странно, у наших теоретиков не выработана терминология для теории метафоры. Иногда (например, Ю. Левин) употребляется «прямой» перевод английских «tenor» и «vehicle» — «стержень» и «носитель». В. Раскин предлагает вместо неуклюжего «стержня» старое доброе «содержание».

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». Хотя выражение «миф в развитии»⁶ 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 героепроизводство, националистический зуд и т. д. — свойственные столь многим художникам слова, как соотечественникам Кавафиса, так и иноземцам.

Александрия Кавафиса — это не вполне графство Йокнапатофа, не Тильбюри-таун или Спун-Ривер⁷. 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 вымыш-

⁶ Cavafy's Alexandria: Study of a Myth in Progress, by Edmund Keeley. Harvard University Press, 196 pp.

⁷ Йокнапатофа — название округа у Фолкнера; Тильбюри-таун — название городка в штате Мэн у американского поэта Робинсона (Edwin Arlington Robinson, 1869–1935); Спун-Ривер — название городка, где жили обитатели кладбища, о которых говорит Эдгар Ли Мастерс (1869–1950) в «Антологии Спун-Ривер» (1915).

ленной Александрии, как книга Э. М. Форстера по Александрии реальной. (Форстер 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 тоской. 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 надписей, относящихся к греко-римскому периоду, охватывающему последние три века до н. э. и первые четыре после. Именно бесстрастные каденции первых и формальный пафос вторых несут ответственность за возникновение его поэтики — за эту помесь 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 (как, пожалуй, повинование Року, сюда его поместив-

шему; как повиновение Паркам), это собственное же понимание, что всякий выбор есть, по существу, бегство от свободы.

Другое допустимое объяснение решению Кавафиса остаться состоит в том, что не так уж он нравился 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 «существование», 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 Келли, но и по современным. Чрезвычайно мало или совсем ничего не дает соотнесение его взглядов с традиционными восточно-средиземноморскими 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»⁸ 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 нюансированностью 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 абстрактной. 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

⁸ Другая трудность для переводчика: в современном русском языке нет стилистически нейтральных разговорных синонимов громоздким «гомосексуальный», «гетеросексуальный»; имеющиеся словечки принадлежат жаргонам и имеют пейоративный характер, в отличие от общеупотребительных в современном американском «gay-straight» (ср. неразработанность терминологии для теории метафоры).

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 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 и столь многое другое, что было основным в его существовании.

Единственное имеющееся в распоряжении человека средство, чтобы справиться с временем, есть память; именно его исключительная, чувственно-историческая память создает своеобразие Кавафиса. Механика любви как таковая предполагает существование 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*⁹ затрагиваются традиционные уныние и тоска, являются попытками (или вернее, сознательными неудачами) воскресить тени некогда любимых. Или — их фотографиями.

Критики Кавафиса пытаются одомашнить его мировоззрение, принимая безнадежность за беспристрастность, а понимание бессмысленности всего сущего — за иронию. Любовные стихи Кавафиса следует назвать не «трагическими», но ужасающими, ибо в трагедии речь идет о *fait accompli*¹⁰, в то время как ужас есть продукт воображения (безразлично куда направленно: 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 являются уже сильными сдерживающими обстоятельствами. Такие стихи, как «Пока не изменило их безжалостное время» или «Скрытое», выворачивают наизнанку формулу Сузан Зонтаг «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.

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»

⁹ Мимходом, между прочим (*франц.*).

¹⁰ Сверхившийся факт — юридический термин (*франц.*).

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. Единственная сила, скреплявшая эти пестрые космополитические лоскутья, это *magna lingua Graeca*¹¹; то же мог сказать Кавафис и о собственной жизни. Наверное, самый раскрепощенный голос, который слышится в поэзии Кавафиса, — это та глубокая увлеченность, с которой он перечисляет прелести эллинистического образа жизни: Гедонизм, Искусство, Философия 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, будь они осведомлены о пришествии мессии или о надвигающейся катастрофе, прибегают, ве-

¹¹ Великий греческий язык (*лат.*).

дя счет времени, к вычитанию) Александрия была доподлинным базаром вер и идеологий, включая иудаизм, местные коптские культы, неоплатонизм и, конечно же, свежепоступившее христианство. Политеизм и монотеизм были обычными предметами обсуждения в этом городе, являвшемся местонахождением первой в истории цивилизации настоящей академии — Музейона. 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 слово «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 называется «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 метаязык, 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 догматических противоречий в учении в то время, 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 «галилеанизм», чью Троицу он рассматривал как отсталую смесь греческого политеизма с иудейским монотеизмом. Единственное из содеянного Юлианом, что могло бы расцениваться как преследование, это требование возратить 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 церквях 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 метафорические возможности, не выбирая, но создавая связи между ними, чтобы выявить лучшее в обоих. 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. Рискуя быть обвиненными 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, осознавая 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 осознаём, что мы на стороне этого человека, что мы узнаём его ситуацию, даже если это только в стихотворении о приспособлении язычника к благочестивому христианскому режиму. Я имею в виду стихотворение «Если он скончался» 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.

Авторизованный перевод с английского и примечания Л. Лосева

В. Н. Топоров

ЯВЛЕНИЕ КАВАФИСА

I

КАВАФИС И СРЕДИЗЕМНОМОРСКИЙ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КРУГ

«ЖАЛКАЯ» Греция, «жалкие» греки, «жалкий» греческий — таковы распространенные клише «греческости» (*graecitas*) нового времени у тех, кто соизмеряет дни нынешние с днями прошлыми, железный век с золотым. И в этой оценке — многое, от жалости-сострадания до брезгливости и даже презрения.

С конца XIX в. эта *graecitas* вышла к рампе и начала свое слово-ответ; уже в нашем веке, впервые после двух тысячелетий (или несколько менее, если считать Плотина и Прокла), она достойно ответила «попрекающим», начав смыкать ту великую, от Гомера до Каллимаха, и разорванную дугу с вновь выстраиваемой ее частью, которая когда-нибудь может быть увидена как продолжение первой. В этом «ответе» — Кавафис на первой, заглавной строке трехтысячелетней культуры, ибо он прочное связующее звено этих двух «дуг». В мировой поэзии XX в. он также в первом ряду. Тем обиднее, что русский читатель только в самое последнее время стал приобщаться к явлению Кавафиса: за редчайшими исключениями для него он еще не свой.

В теме с р е д и з е м н о м о р с к о г о культурно-исторического круга Кавафис — отмеченная фигура по крайней мере в трех отношениях: его поэзия укоренена в самой почве этого круга, говорит о нем (она голос того средиземноморского пространства, о котором ею и говорится, «авторрефлексия»), и сам автор — «средиземноморец»: то, о чем он пишет, видится им не со стороны, не извне, не издалека, но изнутри, из той близости, в которой субъект и объект описания слиты почти до неразличимости. Кавафис, действительно, представитель «средиземноморского» психо-ментального типа в особом его варианте, определяемом наиболее интенсивным звеном — локусом «средиземноморскости» (условно — александризм-эллинизм) и «персоналогической» индивидуальностью поэта.

Эта «средиземноморская» психо-ментальность вовсе не исчерпывается (и тем более не объясняется всецело) жизненным опытом человека, родившегося, жившего и умершего в Александрии, почти три года проведенного в Константинополе и прожившего в Афинах. Этот опыт — без дополнительных усилий — гарантирует лишь экстенсивную «средиземноморскость», тот субстрат, на котором могла сложиться и вырасти идея «средиземноморскости»

СТАТЬЯ представляет собой существенно расширенную версию «Двух заметок о поэзии Кавафиса» (Знаки Балкан. Ч. II. М., 1994).

как культурного и специально литературного феномена, к чему приближались в той или иной степени и некоторые другие из современников Кавафиса. Но поэт избрал трудный вариант, который открыл ему интенсивную глубину «средиземноморской» идеи. Для этого ему нужно было выйти за пределы «средиземноморской» психо-ментальности и увидеть ее со стороны как целое, которое никогда не может быть вполне адекватно увидено изнутри, но только с некоей внеположенной этому целому точки зрения (разумеется, нет необходимости говорить, что, не пережив лично и глубинно эту идею изнутри, нельзя адекватным образом увидеть целое ни с какой внеположенной ему точки зрения). Семь лет, проведенных в Англии, глубокое знакомство с культурой Запада, усвоение ее идей и образов, осознание самого ее типа, существенно отличающегося от «средиземноморского», стало возможным благодаря усиленным занятиям литературой, филологией, философией, историей и, конечно, языками. Это новое, к восприятию которого он уже был подготовлен своим воспитанием в детстве и которое было испытано в ряде трудов по литературоведению и поэтике, посвященных английским и французским авторам (Шекспир, Китс, Гарди, Бодлер и др.), позволило ему осмыслить свою собственную «средиземноморскость» и пережить ее как событие внутренней жизни.

Структура средиземноморского культурно-исторического пространства, голосом которого выступает поэзия Кавафиса, может быть эксплицирована в виде двух «подструктур»: концентрической в чистом виде, с одной стороны, и, с другой, некоей противоположной — наслаивающейся, «покрывающей», прорастающей из одного «концентра» в другой и «заражающей» его своими признаками. Наглядно эту ситуацию можно было бы представить как последовательность разноцветных концентрических кругов, в которых цвет каждого «концентра» в большей или меньшей мере распространяется на остальные круги, как бы заражая их своими характеристиками.

Конечно, Кавафис — прежде всего а л е к с а н д р и е ц, и об этом он всегда помнит: *Ты должен написать... | чтобы в каждой строчке (οἱ στίχοι) было нечто от нашей жизни (απὸ τῆν ζωῆ μας) | чтобы каждый оборот и самый их ритм (ο ρυθμός) гласил, | что об александрийце их писал александриец — ...γὶ Ἀλεξανδρινὸ γράφει Ἀλεξανδρινός* («Об Аммонее, умершем в возрасте 29 лет в 610 году» — «Γιὰ τὸν Ἀμμὸνῆ που πέθανε 29 ἐτῶν, στὰ 610») [тексты цитируются по: К. П. Καβάφης. Ἄπαντα ποιητικά. Ἀθήνα, 1990]. Об Александрии он говорит в стихах более, чем о чем-либо другом, хотя внимательный читатель заметит, что это «многоговорение» по сути дела скупое, сдержанное, почти лишено явного пафоса и эмоциональности. Но цену «александрийскому» поэт знает. Главное в эпитафии преждевременно умершего юноши — что он александриец: *εἶναι θαμένος ο φραῖος Εὐρίων. | Παῖδι ἀλεξανδρινό...* («Могила Эвриона» — «Εὐρίωνος Τάφος»).

И, пожалуй, лишь однажды поэт приоткрывает читателю, ч т ό значит для него Александрия, удерживаясь, однако, на последней грани. Да, это Антония (правда, кроме названия стихотворения ни разу более не упоминаемого) покидает Дионис (собственно— Θεός), и предполагается, что Антоний должен оставить Александрию. Но в ситуации Антония переживается *своя* возможность расставания с Городом (а в поэтическом пространстве Кавафиса грань между возможностью и ее осуществлением минимальна и, пожалуй, принципиальна). Оттого здесь это сочетание чувства пронзитель-

ной катастрофичности и мужественной, заранее отказывающейся от утешений и даже объяснений сдержанности. *Когда внезапно в час глубокой ночи | услышишь за окном оркестр незримый | — божественную музыку и голоса — | судьбу, которая к тебе переменилась, | ... | оплакивать не вздумай понапрасну. | Давно готовый ко всему, отважный, | прощайся с Александрией, она уходит (αποχαιρέτα την, την Αλεξάνδρεια που φεύγει). | И главное — не обманись, не убеди | себя, что это сон, ошибка слуха, | к пустым надеждам зря не снисходи. | ... | к окну уверенно и твердо подойди | и вслушайся с волнением, однако без жалоб и без мелочных обид | в волшебную мелодию оркестра, | внемли и наслаждайся каждым звуком, | прощаясь с Александрией, которую теряешь — κι αποχαιρέτα την, την Αλεξάνδρεια που χάνεις («Покидает бог Антония» — «Απολείπει ο θεός Αντώνιον»).*

Но Александрия важна и сама по себе, и вовсе не обязательно быть александрийцем по рождению. Само пребывание в Александрии по-особому значимо: человек как бы находится на некоей исторической сцене и испытывает чувство исторической ответственности. В стихотворении «Сражавшиеся за Ахейский союз» («Υπέρ της Αχαικής Συμπολιτείας πολεμήσαντες») свидетель гибели мужественно павших за родину греков кончает свое свидетельство так: *Написано ахейцем в Александрии | в седьмой год царствия Латира Птолемея («Ευράφη εν Αλεξάνδρεια υπό Αχαιοῦ...).* Позже Сеферис на личном опыте по достоинству оценил это стихотворение и особенно его концовку: после разгрома Греции, сражавшейся так же мужественно, как некогда ахейцы, он оказался в изгнании и тоже в Александрии. Там-то он и вспомнил, что эти строки Кавафис написал непосредственно перед тем, как окончательно рухнула казавшаяся столь близкой к осуществлению идея восстановления «Великой Греции», и, как бы перенимая эстафету, усвоил эту концовку и себе — *«Написано ахейцем в Александрии в тот год, когда была разбита Нация». Или другой случай — Красивый, как Эндимион, Иантис Антони́у | был из семьи, где чтили синагогу. Он ждал того благословенного времени, когда, ...оставив поиски прекрасного | и вместе с ними строгий эллинизм | с его неудержимым поклоненьем | молочно-белым рукотворным формам, он полностью осуществит свою мечту навек | остаться верным сыном иудеев. Но александрийские соблазны ему было не дано преодолеть: Но это были только лишь слова — | Искусству и Неодолимой Неге | он поклонялся сын Александрии («Иудей» /50 год/ — «Τὸν Εβραίων /50 Μ.Χ./»).*

Здесь нет необходимости подробнее говорить ни об Александрии Кавафиса, ни о квафаианской «александрийскости» и его «эллинизме»: во-первых, об одном много писалось (ср. работы Перидиса, Темелиса, Циркаса, Петерса, Голфинга, Боуры, Биена, Лиддела, Якобсона и Колаклидиса, Ильинской и особенно недавнюю книгу E. Keeley. Cavafy's Alexandria. Study of a Myth in Progress. Cambridge Mass., 1976; о «греческом стиле» в контексте эллинизма писал другой большой греческий поэт — Сеферис, 1966), а о другом тоже писалось немало, и все последующее так или иначе о том же.

Но поэт не только «александриец»: он еще и «грек», и «греческое» образует следующий круг, который шире «александрийского», хотя иногда и не обладает той напряженной единственностью, той степенью личной переживаемости, что «александрийское». В Александрии поэту не нужно каких-либо скреп: плоть от плоти Города, он сам держит все «александрийское» в сборе. «Греческое» слишком широко разбросано по Средиземно-

морью — материковая Греция, Малая Азия, Ближний Восток, Египет, острова, Италия (Великая Греция), — чтобы не нуждаться в скрепах. *Но неизвестно было ... где его дом в великом греческом мире* [... δεν εγνώριζε κανείς, | μήτε ποιά η πατρίς του μες στο μέγα πανελλήνιον], гадают моряки, когда в плавании скончался молодой грек Эмий, а они не знают, где живут его родители, чтобы сообщить им о смерти сына («В гавани» — Εἰς τό Ελίπειον). Есть путешествия, совокупность морских путей, связывающих все греческое воедино, но этого мало. Нужна главная скрепа, в конечном счете все остальное и определяющая. И она есть — *magna lingua Graeca*, великий язык, обладание которым — достойное удивления чудо (Κάτοχος της ελληνικής θαυμάσιος). Знание греческого всегда отмечено — и когда оно совершенное, и когда оно — у не-грека — просто хорошее. Редкая искусственность (обученность-знание) в греческом важна Кавафису и тогда, когда он пишет о юноше, которому грозит смерть (με σπάνια ελληνομάθεια). Когда преждевременно умирает Мирис, христианин, его друг (Я), язычник, не решающийся войти в жилище, где лежит покойный, вспоминает, как Мирис читал стихи с его завидным чувством греческого лада (με την τελεία του αίσθησι του ελληνικού ρυθμού), и отдает себе отчет в потере — *Я понимал, кого и что я потерял — | навеки, безвозвратно потерял, — | Ах, сколько нежности вмещало сердце!* [«Мирис /Александрия, 340 год/» — «Μύρης: Αλεξάνδρεια 340 Μ.Χ.»)].

Антиохия гордится не столько великолепием своих зданий, улиц, окрестностей, не столько царями, учеными, мастерами, торговцами, сколько своим родством. Тем, что она с давних пор гречанка, см.: «Гречанка искони» — «Παλαιότεν ελληνίς». «Греческий язык — мое сокровище» — говорит молодой сириец из Антиохии, проживший полгода в Александрии, — *знаю, да как еще знаю Платона и Аристотеля, | риторов и поэтов — всех тебе не упомянуть* («Когда бы позаботились» — «Ας φρόντιζαν», ср. выше). И вообще знание греческого чужеземцами подчеркивается особо, и поэт не стесняет себя высокими оценками, когда речь идет о не-греках. *Иудеи — о да, иудеи всегда, иудейский закон — для них прежде всего. | Но если обстоятельства потребуют, | то греческая речь их совершенна* (και της ελληνικής λαλιός ειδήμονες), *| и греческих царей, и тех, что стали греками, | супруги не чуждаются — но только | как равные...*, говорится об иудейском царе Александре Яннае и его жене («Александр Яннай и Александра» — «Αλέξανδρος Ιανναίος και Αλεξάνδρα»), ср. также «Иудеи» («Των Εβραίων. 50 Μ.Χ.»).

И в самом деле, разве не дóроги не-грекам и греческий язык, и их, пусть заемное, вторичное эллинство? Вот плывут они из Греции к любимым берегам Египта, Кипра, Сирии, родным для них, и радуются. Предаются воспоминаниям о своей азиатской «греческости» или греческой «азиатскости», о счастье-несчастье принадлежности двум языкам, двум культурам, двум типам темпераментов. — ... *И можно ли насмешками | над этим* <над радостями предстоящей встречи с родиной. — В. Т.> *эллинов унизить в нас? | Признаем правду: эллины и мы, | да, эллины и нигде от этого не деться, | но в нас любовь, в нас — пыл и страстность Азии...* («По пути из Греции» — «Επάνοδος από την Ελλάδα»). Но свою связь с греческим языком и эллинским духом ощущает и тот знатный и тщеславный «филэллин», заботящийся о своем изображении (*Ты позаботься об искусной гравировке. | Величье, строгость в выражении лица. | А диадему лучше сузить: лично мне | претят широкие,*

*парфянские — ты знаешь. | И надпись греческую сделай, как обычно, | со вкусом, в меру, без напыщенных излишеств. | ... | Всего же строже поручаю при-
смотреть я | ... | чтоб после гравировки «Царь», «Спаситель» | Изящно надпись
бы легла «Филэллин». | И ты не вздумай-ка острить на эту тему, | что где тут
эллины и как сюда попали, | откуда позади Фраат и Загра вдруг эллины взя-
лись? | Поскольку нынче это пишут легионы | гораздо больших даже варваров,
чем мы, | и мы напишем, мы других ничем не хуже. | ... | Так вот и мы не чужды
эллинского духа («Филэллин» — «Φιλέλλην»).*

Что такое быть истинным греком, можно узнать из надгробной надписи Антиоха, царя Коммагены. Он был справедлив, мудр, мужествен (δίκαιος, σοφός, γενναίος), но главное — Ελληνικός — | ιδιότητα δεν έχ' η ανθρωπότης τιμιότεραν, а выше истиннейшего эллина — только боги: εις τους θεούς ευρίσκονται τά πέραν («Эпитафия Антиоха, царя Коммагены» — «Επιτύμβιον Αντιόχου, βασιλέως Κομμαγηνής»). Изгнанный из Каппадокии Ороферн оказался в Ионии, где абсолютную природу наслаждения | он так бесстрашно, так по-эллиниски познал (που άφοβα, κ' ελληνικά όλως διόλου ευνώρισε πλήρη την ηδονή); хотя в душе всегда он — азиат и варвар, | но речь, манеры, вкусы — тут он эллин, | одет по-гречески... | он блещет самой совершенной красотой («Ороферн» — «Οροφέρνης»); однако последнее слово — за душой: когда в Каппадокию пришли сирийцы и сделали Ороферна царем, он предался наслаждениям уже не «по-эллиниски»: хватал сокровища, пошло хвастался, невзыскательно веселился.

И таких «филэллинов», псевдо-греков, греков на час и/или по обстоятельствам много: «греческость» прорастала повсюду, но далеко не всегда она приносила благие плоды — нередко она порождала только комплекс неполноценности, как у владыки Западной Ливии Аристомена (не только именем, но и в манерах — грек): накупил много книг, был немногословен, производил впечатление глубокомысленного человека, но глубокомысленным — увы! — он не был | Случайный и ничтожный человек. | Взял греческое имя и одежду, | манерам греческим немного обучился | и весь дрожал от страха — как бы не испортить | то неплохое впечатление досадным срывом | на варваризмы в греческой беседе... («Владыка Западной Ливии» — «Нυεμών εκ Δυτικής Λιβύης»). Но все-таки само немногословие и стеснительность отчасти оправдывают варварского «грека»: не его вина слабость в греческом. И только о тщеславном поэте-графомане, который так много ... исписал папируса пусто-го, | по-гречески с трудом подбирая к слову слово (και τόση έντασις σ' ελληνική φρασιολογία), | что больше к стихотворству ему охоты нет («Вот он» — «Ούτος Εκείνος»), — Кавафис может сказать с неодобрением, тоже, однако, сдержанным.

И еще одна «греко-чужезычная» ситуация: умирает 29-летний поэт Аммон; его друга Рафаила просят сложить лишь несколько стихов для надгробной надписи — хорошего, тонкого вкуса и отточенных, гладких (Κάτι πολύ καλαίσθητον και λείον); греческий Рафаила прекрасен и музыкален (Πάντοτε ωραία και μουσικά τα ελληνικά σου είναι), но нам сейчас, нам нужно все твоё искусство, | чтобы нашу любовь и скорбь чуждой язык вместил, египетский (точнее — Σε ξένη γλώσσα η λύπη μας κ' αγάπη μας περνούν. | Το αιγυπτιακό σου αίσημα χύσε στην ξένη γλώσσα) («Об Аммоне...»).

Греческий язык выводит за собой греческую литературу, философию, историю, мифологию, сам дух эллинизма и его носителя — «истиннейшего»

грека. Знаков этого «греческого» начала в поэзии Кавафиса очень много: более того, оно не просто им изображается, описывается, но «разыгрывается», сама его поэзия — одно из высочайших проявлений эллинского духа. Именно греческий язык, греческая культура, греческий дух «держат» Средиземноморье и скрепляют разные члены его тела, то там, то здесь преобразуемые «эллинским» духом, который ставит последний акцент на том, что можно назвать *κόσμος ἑλληνικός*. Как «греческое» увидено, а до этого, пожалуй, почувствовано через «александрийское», так «эллинистическое», а потом и все «средиземноморское» увидено, почувствовано и пережито через «греческое».

Г. Врисимитзакис, опубликовавший еще в 1927 г. свои воспоминания о предвоенной Александрии, на фоне этого космополитического города, с его утонченной некогда культурой и мудростью и в атмосфере «чайний, идеалов, нетерпения», свойственных кругу молодых людей, к которым он принадлежал, замечает «странного человека», которого он «уже никогда не переставал любить, уважать и почитать, чем глубже его узнавал, — человека тонкого и благородного. Этот человек был *древним эллином*; неведомо как, он смог сохранить в этом городе древнюю душу. Глаза его, видевшие на много веков назад, не переставали в то же время улавливать настоящее, окружающую его действительность, в которой он вращался столь легко и изящно... Не отрывая глаз, мы следили за его речью, познавая от него эпоху, с которой условия нашей жизни позволяли нам свободно общаться. „Филэллин“, „Итака“, „Ионическое“, „Тианский скульптор“, „Сатрапия“ — потому что мы имеем в виду, конечно, Кавафиса — стихотворения, при создании которых мы присутствовали, явились для нас окнами, через которые пролился солнечный свет — свет радости, он вошел в нас, согрел наше зрение своими золотыми лучами и омыл наши души. О, прекрасные предвоенные годы! Те в Александрии, кто не узнал тогда Кавафиса, который, как каждая подлинная личность той эпохи, жил жизнью, удвоенной интенсивности, — не узнал подлинного Кавафиса» (цит. по кн.: С. Б. Ильинская. Константин Кавафис, в наст. изд., с. 364). Нужно только отметить, что это «древнегреческое» в Кавафисе было особого рода: ему была придана та неизвестная Древней Греции острота и напряженность, которая появилась в свете последующей истории эллинизма и при свете той современной культуры, в которой органически соединились «александрийское» и «западноевропейское» (в воспоминаниях о Кавафисе в нем нередко видели что-то «английское») и лучшим носителем которой был сам поэт.

Но между «греческим» и «средиземноморским» у Кавафиса стоит «э л л и н и с т и ч е с к о е»: оно не только средостение между тем и другим и не просто транзитный пункт средиземноморской истории, но колыбель, плод которой — совокупное творчество греческого, римского, ближневосточного гения; сам же этот плод стал великим собирающим началом того «средиземноморского» комплекса, которому более чем чему-либо другому вовне обязана вся европейская культура. В этой собирательной роли — главное в эллинизме, а его исключительная чувствительность к «шумам времени» и способность к сфере мета-операционного объясняют значение этого исторического периода и явления, его определившего.

О связи Кавафиса с эллинистическим периодом и его культурой, естественно, писали и пишут, но все-таки кажется, не поставлен главный акцент:

современный поэт Кавафис (современный и как наш старший современник, и как создатель поэзии, которую не только нельзя определить как устарелую, архаизирующую, «историческую», но которая во всех отношениях стоит на уровне самых высоких достижений поэзии нашего времени, и сама, наряду с относительно немногими другими образцами, этот уровень определяет) — продолжатель той традиции, которая сложилась более двух тысячелетий назад и по своему исходно-собирающему локусу называется александрийской поэзией. Кавафис, конечно, не стилизатор и не эпигон, и продолжатель он лишь в том смысле, в каком можно говорить о продолжении как о творческом развитии, о духе преемства, не исключающем ни слишком далеких отклонений, ни «другого» родства, ни наличия собственных задач и целей, т.е. собственной поэтической суверенности. Важно и другое — наличие такого контекста и такой линии, которые позволяют увидеть Каллимаха и Кавафиса в одном поэтическом пространстве, хотя, конечно, и не единственном для них.

Два тысячелетия слишком большая дистанция, чтобы говорить о непрерывной линии преемства и реальном историческом наследовании. В данном случае существеннее преемство самого духа, который, вписываясь в новый контекст, может проявлять свою единую суть весьма по-разному. И все-таки уместно представить себе и некие реальности, объединяющие Кавафиса с александрийцами. Две тысячи лет назад Кавафис ходил бы не в свой департамент или контору, но в тот же Мусейон, что и Каллимах, разве что не занимал бы в нем столь высокого положения, как последний (о библиотеке Кавафис вспомнил в стихотворении «Могила Лисия-грамматика»; кстати, уже в юные годы Кавафис был усердным посетителем александрийских библиотек). Птолеми-Лагиды были также общей симпатией обоих поэтов: привязанность к ним, биографическая в одном случае, литературно-«идеологическая» в другом, не вызывает сомнения. И по самому своему типу, по своим интересам и пристрастиям Кавафис продолжает традицию образа александрийского поэта эпохи эллинизма — книжного человека, филолога, ученого, знатока мифа, мастера отточенной формы, «торевта» (эту поэтическую форму сам Кавафис определяет эпитетами *καλαίσθητος* και *λεῖος*, ср. *τορευτική*, *τορευτικός*, *τορεύα* при старых александрийских коннотациях этих слов), причем — надо помнить — книжность, эрудиция, «искусственность», умышленность никак не исключают подлинности и жизненности. Но главное даже не в этом, а в сходной типологии самих поэтических форм, их ведущих принципов и, наконец, в самом характере смены некоей предыдущей и влиятельной традиции (условно — «гомеровской» в одном случае, «афинской» /XIX в./ в другом) и смены ее парадигм при продолжающемся учете и даже известной ориентации на определенные ценности старой традиции. Каллимаховский принцип «Большая книга — большое зло», ставший пословицей, был принят и Кавафисом, мастером малой (иногда «очень малой») формы, в ряде случаев почти эпиграмматической. В обоих сравниваемых случаях («старые александрийцы» и Кавафис) размываются границы устойчивых ранее жанров и всей их системы. Эпитафии Кавафиса (излюбленный поэтом тип текстов), как бы продолжающие богатую александрийскую традицию, не столько жанровая форма, сколько элементы тематического цикла. Общим является и принцип отбора элементов парадигматического ряда, проецируемых на синтагматическую ось. Отбирается да-

леко не самое известное, часто вообще не вошедшее в тематически-персонажную парадигму, иногда подчеркнуто второстепенное, практически неизвестное. Но и тогда, когда приходится обращаться к хрестоматийному, из него берется некий нетривиальный фрагмент, разыгрываемый в нетривиальном же ракурсе (повышенная селективность увеличивает функциональную роль момента, частности, детали, которые начинают выступать теперь как представители целого, как определенная метонимическая или метафорическая конструкция).

Эта перестановка акцента в обоих случаях особенно большие следствия обнаруживает в сфере «мифологического»: меняется сама трактовка мифа — отчасти «мифологическое» растворяется в жизненной обыденности, снимается (или вводится в новые рамки) ею, но отчасти само «мифологическое» в отдельных своих частях мифологизируется: из мифа как традиции, как некогда уже пережитого, выстраивается некое новое, живое и актуально переживаемое «мифологическое». Отчасти эта черта характеризует «старых александрийцев», но особое значение она приобретает у Кавафиса. [Здесь приходится не согласиться с ценной и богатой пронизательными наблюдениями статьей Иосифа Бродского «На стороне Кавафиса». Имея в виду подзаголовок книги Кели о Кавафисе и выдвинутое Сеферисом понятие-идеологему «миф в развитии», Бродский пишет, что «миф — это, главным образом, принадлежность доэллинистического периода», что «похоже, что слово „миф“ выбрано неудачно, особенно если вспомнить собственный Кавафиса взгляд на всевозможные пошлые подходы к теме Греции: мифо- и героепроизводство, националистический зуд и т. д.»]

Но миф — категория универсальная в качестве принципа о р г а н и з а ц и и жизни, введения ее из сферы «непрерывного» в сферу «дискретного», как универсальна и категория ритуала: первая «поворачивается спиной к непрерывности», вторая — лицом к лицу с нею. Именно поэтому миф и «мифологическое» не только не исключают «реальную жизнь» (и не противопоставляются ей), но, наоборот, выступают как усиленное представление о ней. Конечно, «миф» Кавафиса, как и «старых александрийцев», относится к иному типу, чем доэллинистический, но он все-таки в меньшей степени, чем последний, миф. «„Исследование метафоры в развитии“ — подошло бы не хуже», — пишет Бродский, и это верно в двух отношениях: метафора и есть форма выражения мифа, во-первых, и она есть специфическая и неединственная форма. Конечно, «Александрия Кавафиса — это не вполне графство Йокнапатофа... Это, прежде всего, запущенное, покинутое место, на той стадии упадка, когда чувство горечи ослабляется привычностью разложения». Но ведь Александрия Кавафиса н е т о л ь к о это место или, несколько иначе, — за этим местом для Кавафиса всегда стоит и в е ч н а я Александрия — *Αλεξάνδρεια αἰώνια* — и, следовательно, не только город-метафора, но и город-миф. В смысле сказанного выше Кавафис, несомненно, мифологичен, но по-своему, не так, как Гомер или Каллимах. Но он помнит и гомеровские мифы («Троя», «Погребение Сарпедона», «Кони Ахилла», «Итака» и др.), и мифы «старых александрийцев». *А что касается до женщин из их рода, то они — | все Береники, Клеопатры, какую ни возьми* прямо отсылает к каллимаховской поэме «Кудри Береники», известной по ее изложению в переводе Катулла (LXVI), и к мифологизированным образам Клеопатры. Вероятно, в столь часто повторяющейся в поэзии Кавафиса теме

преждевременно умершего прекрасного юноши (ср.: «Желанья», «В гавани», «Эмилиан Монаи, александриец», «Могила Евриона», «Об Аммоне», «Мирис», «В месяце атире», «Аристул», отчасти «Болезнь Клита» и др.) можно видеть возвращение-оживление старой мифологической схемы, связанной именно с этим ареалом — Адонис, Осирис, Антиной как мифологизированный образ и др.

К более широкому кругу античных воплощений темы Рока восходит и тематически выстраиваемый поэтом миф о судьбе, выборе и о том, что можно было бы назвать «гностикско-провиденциальной предназначенностью» (о чем — в другом месте). Наконец, обращаясь к сфере «исторического», Кавафис разыгрывает с во и, индивидуальные формы мифологизированной истории (нужно помнить и об опытах обращения к «историческому» у «старых александрийцев» — полуисторические поэтические рассказы, точнее мифолого-исторические формы малого эпоса — «эпиллий»). В более широком плане «мифологическое» и «историческое», даже тогда, когда они предельно разведены и противопоставлены друг другу, суть два взаимодополняющих типа организации «непрерывного».

Перечисленные до сих пор схождения и параллели между поэзией «старых александрийцев» и Кавафисом таковы, что делают вероятным ожидание общих черт и в их «греческом» стиле — в языке и поэтике в их взаимосвязи. Главная объединяющая черта — их «антиазиатичность», установка (в целом) на известный аскетизм в использовании изобразительных средств, на скупость в отношении приемов, которые кажутся слишком прямыми и слишком экстенсивными (сравнения, эпитеты и т. п.), и одновременно на интенсификацию метафорической образности. Благодаря этому у Кавафиса (вероятно, и у александрийцев, хотя показать это сложнее) интеллектуализм, «объективность» и связанная с нею определенная «холодность» умеряются «субъективностью» и «теплотой» переживаемого поэтом содержания. Индивидуальное и субъективное вводятся в самое сердцевину объективного, и «логическое» оказывается инфицированным «суггестивным» и сдержанно-эмоциональным, личным и даже лично пережитым, ставшим достоянием «актуальной» памяти, и тогда возникают видения «чувственной фантазии» (*Не прочь я обмануться ненадолго, | поверить, будто поглощен природой | ... | а не видениями чувственной фантазии — ... κτ ὄχι κ' εἶώ τες φαντασιες μου | τες αναμνήσεις μου, τα ινδάλματα της ἡδονής*. «Море утром» — «Θάλασσα του Πρωῖού»). Острота прочувствованного и, казалось бы, незначительно-незначимое (ασημαντη) указание, упоминание, штрих, соединившись, пресуществляют инертную эмпирическую ткань в живой глубинный смысл ее («Цезарион» — «Καισαρίων»). *Так начинают жить стихом, как сказал другой большой поэт (Вкусили от запретного плода, | Опустошенные, встают ... | ... Молчат. | Выходят крадучись — и не вдвоем, а порознь. | ... | Но завтра, полслезавтра, через годы | нахлынет главное — и смелости придаст | твоим стихам, берущим здесь начало* («Начало» — «Н αρχή τω»), ср. также «Я в искусство перенес...» — «Εκόμισα εις την Τέχνη»). Человек в поле неожиданности, случая, судьбы и в поле собственного незнания. Внешнее спокойствие человека и его жизни обманчиво: ближайшее будущее, следующий момент тихо являют страшное, как в стихотворении «Теодот» («Ο Θεόδοτος»).

Наконец, Кавафис в своей поэзии продолжал тот человеческий тип и ту жизнь, какие сложились в эллинистическую эпоху. В этом отношении осо-

бенно показательно стихотворение «Мимиямбы Герода» («Οι Μιμίαμβοι του Ηρόδου»). Оно — о связи с прошлым, о возвращении к своим истокам, облегченном неожиданной находкой текстов Герода в песках Египта: они — *до слуха нашего доносят внятно | веселый шум античных городов* (...ευθυμίας | ελληνικόν ὁδόν και ἀγοράν) | *и жизнь, пропавшую за чередой годов | сегодня возвращают нам обратно*, букв. — κ' ἐμβαίνομεν μαζύ των εἰς τον ζωηρόν | βίον μιάς περιέρου κοινωνίας («дурной» вариант возвращения-повтора ср. в стихотворении «Все то же» — «Μονοτονία»: однообразное повторение предлагает нечто абсурдное — *такое надоевшее, бессменное, | что завтра уж на завтра не похоже, сегодня же — нас ожидает | Вчерашняя тоска и несуразность*). Этот культурно-исторический тип александрийца-грека эллинистической эпохи явно обнаруживает себя в ситуации контакта (и соответственно — отношения) с не-греками или, точнее, с «недогреками» в плане духовного развития.

Не-греки же, такие, как плывущие из Греции к себе на родину, в Сирию и Египет, но усвоившие себе греческую культуру, хотя и остающиеся чуждыми эллинам из-за того, что в них «пыл и страстность Азии», полны чувством собственного достоинства — *Нет, нам с тобой, философам, не пристало, | Гермипп, нашим царькам уподобляться | ..., | чей греческий — заемный, напоказ — | или омакедоненный (μακεδονικό) — вот слово! — облик | не может скрыть неодолимо рвущейся | наружу Мидии или Аравии, | какими бы уловками бедняги | всем насмех ни старались спрятать их. | Нет, это нам с тобою не пристало. | Ни нас, ни греков недостойна эта мелочная спесь. | Кровь Сирии, египетская кровь | течет по нашим жилам. Нам ли ее стыдиться, | крови, которой следует гордиться?* («По пути из Греции»).

Но александрийско-греческое, ставшее вечным образцом греческого в мире духовного, в сфере идей, и с т о р и ч е с к и было преходящим явлением, одной страничкой в греческой истории, хотя в 200 г. до нашей эры мир эллинизма, ядром которого как раз и было александрийско-греческое, казался несокрушимым и вечным, и само лицезрение этого мира вызывало гордость, доходящую до эйфории. Правда, в этом эллинско-эллинистическом целом был один изъян, которому, казалось, можно было бы и не придавать особого значения: эллины были едины, все вместе, но среди них не было лакедемонян, и то, что их не было, было, скорее, благом — слишком уж несговорчивы и амбициозны были они. Недаром Александр Македонский после победы при Гранике велел начертать на трофейных персидских щитах знаменитую фразу, в которой лакедемонянам были противопоставлены греки как единое целое — «Ἀλέξανδρος Φίλιππου και οἱ Ἕλληνας πλὴν Λακεδαιμονίων» («исключая лакедемонян»). И в самом деле, ... *Ведь лакедемоняне были | не такими, что их направлять и командовать ими, | как послушными куклами. Если действительно речь | о всегреческом войске (πανελληνία ἐκστρατεία), то в Спарте считали, что может | лишь спартаец возглавить его и отвагой зажечь. | Так что ясное дело — «без лакедемонян»*. И вот без них была одержана великая победа — над персами. Но и более того — над всем Востоком. А за этой победой нечто еще более важное — создание нового эллинского мира и сплочение «разных» греков в нечто единое и целое. Отсюда — пафос победы: *Удивительному всегреческому походу (Κι ἀπ' τὴν θαλάσσια πανελληνίαν ἐκστρατεία), | беспримерному, победоносному, | увенчанному славой эллинский меч, | мы судьбою обязаны, мы, небывало великий | новый*

эллинический мир (ελληνικός καινούριος κόσμος, μέγας), мы, | наследники гордых предтеч. Отсюда же — широчайший геоэтнопанорамный взгляд на мировую «греческость»: Мы — от александрийцев до антиохийцев, | От египетских греков до греков сирийских, | селевкийцы, мидийские греки | и персидские и остальные. | Мир обширных владений с его исключительным чувством | сообразного — гибкий при всех обстоятельствах <точнее и очень характерно — Με τες εκτεταμένους επικράτειες, | με την ποικίλη δράσι των στοχαστικῶν προσαρμολῶν «продуманных приспособлений!» — В. Т.> | И единое наше наречье (Και την Κοινήν Ἑλληνική Λαλιά) донесли мы до Бактра, до Индии донесли («В 200 году до нашей эры» — «Στα 200 Π. Χ.»). Стоило ли придавать значение этому единственному исключению — «без лакедемонян», — ни на что не повлиявшему впоследствии? Но обманчивы пути судьбы и бесшумны, как у Эриний (ср. «Шаги» — «Τα Βήματα»), ее шаги. В этом безмятежном и надежнейшем 200 году она бесшумно подошла к порогу «всегреческого» (πανελληνικός) дома-мира: именно в этом году началась катастрофа его. Через три года в результате римско-македонской войны Македония, страна Александра Великого, потерпела поражение, а спустя десять лет такое же поражение при Магнесии (ср. «Битва при Магнесии» — «Η Μάχη της Μαγνησίας») понес Антиох III, и центр ближневосточного «гречества», царство Селевкидов осталось без большей части своих малоазиатских владений. Обе опоры мирового эллинизма были сотрясены, а западная Великая Греция давно уже была под властью Рима, хотя все здешние греки еще «эллинизма связаны венцом» и потому во множестве стекаются в Сиракузы, чтобы услышать великого Тимолая: И греки нашей западной Эллады (Δυτικής Ελλάδος) — | Кто из Неаполя, кто из Массилии, | Тарента, Акраганта и Панормы, | из стольких градов Западных Пределов (τας ὄχθας | της Εσπερίας) («Тимолай-сиракузец» — «Τιμόλαος Συρακούσιος»).

Вспрочем, в том же 200 году до нашей эры уже догадывались о неблагополучии, хотя и склонны были утешать себя. *Чтоб убедиться, что дела в колонии идут не так, как надо | достаточно одного взгляда, | но как-никак мы движемся вперед* (εμπρός). Да и вообще трудности скорее порождаются реформаторами (οι Αναρροφωτάι), чем жизнью — ... *Вечно нужно знать им | всю подноготную, во всякую мелочь вникнуть, | чтобы идеи преобразований* (μεταρρυθμίσεις) *в мозгу их сразу возникли, | идеи преобразований — немедленных, срочных.* |... | *И чем дальше идут они в своих расчетах точных, | тем больше находят излишнего и устраняют тотчас | установления, которые не так легко устранить.* |... | *а мы довольствуемся тем, что может остаться | после столь тяжелых хирургических операций.* Но, впрочем, лучше не спешить и оставить все так, как есть, ведь от добра добра не ищут: *Возможно, час их <тяжелых испытаний.* — В. Т.> *долго не придет. | К чему спешить? Поспешность столь опасна* (Να μη βιαζόμεθα: εἶν' επικίνδυνον πράγμα η βία). *Поспешные меры ведут к сожалениям вечным.* | Конечно, многое в колонии неладно — это ясно (Ἐχει άτοπα πολλά, βεβαίως και δυστυχώς, η Αποικία). *Но несовершенство (ατέλεια) присуще делам человеческим.* | *Ведь все ж мы как-то движемся вперед* (τραφούμ' εμπρός) («В большой греческой колонии в 200 году до нашей эры» — «Ἐν μεγάλῃ Ἑλληνικῇ ἀποικίᾳ, 200 Π. Χ.»). Но это голос простых людей, живущих где-то в стороне от тех мест, где решается судьба эллинистической эпохи. Правда, и опытный политик, македонский царь Филипп V, сам за семь лет до битвы при Магнесии потерпевший поражение

от римлян при Киноскефалах, услышав о поражении Антиоха III от них же, склонен (скорее, не вполне искренно) утешать себя — ... *Что с того, что разбит | при Магнесии царь Антиох? Вся Эллада скорбит | по блестящему воинству. Весть о разгроме, | впрочем, недостоверна. Что знаем мы, кроме слухов, явно раздутых? И тут — нечто страшное, сбрасывающее маску союзнической солидарности с лица и обнажающее рознь, превосходящую силой голос единой крови: Ах, если бы так, | мы одной с ними крови, и все же он враг* (Εἶθε. Γιατί ἀγκαλά κ' εχθρός, ἦσανε μιά φυλή. | Ὁμῶς ἓνα «εἶθε» εἶν' ἀρκετό. | Ἰσῶς κίβλας πολύ).

Но даже великий новый греческий мир (ελληνικός καινούριος κόσμος, μέγας) не исчерпывает «эллинистического». Точнее, «эллинистическое» включает в себя и иное — греческое. И как сладко перечислять все это много- и разнообразие даже тогда, когда оно уже «звук пустой»! Вот александрийцы сходятся на блестящий парад, где каждого из троих претендентов назовут царем. И выбор произошел — *Армян, лидийцев и парфян владыкой | всесильным Александра нарекли. | Сирийским, киликийским, финикийским | владыкою был назван Птолемей. | Однако первым был Кесарион — | ... | Он вознесен был выше младших братьев, | провозглашен Царем среди Царей. Однако, хотя народ и сбегался к Гимнасию и криками восторга одобряли | (на греческом, арабском и еврейском) блестящий тот парад..., но разумные александрийцы знали, | что это было только представленье и кроме того... знали ведь, что ничего не стоят, | что звук пустой цари и царства эти* («Александрийские цари» — «Αλεξανδρινοὶ Βασιλεῖς»). Так в «эллинистическое» входит видимость, мнимость, и все-таки, пусть в отмеченные моменты, за многим и разным еще угадывается классическое греческое — *Кто мы — армяне, ассирийцы, греки? — | не сразу догадаешься по виду. | Таков и наш Ремоний, но сегодня | его черты в неверном лунном свете | вернули нас к платонову Хармиду* («В царстве Осроене» — «Ἐν Πόλει τῆς Ὀσροηνῆς»).

Но сирийское, египетское, как и греческое, — исконная основа эллинизма. Иное дело — Р и м. И позиция Кавафиса по отношению к Риму также продолжает «александрийско-эллинистический» взгляд на Рим: с ним не могут мириться, его принимают (поскольку, кстати, и он принимает эллинизм, вращая в него), и в этом «приеме» видят не только жесткую внешнюю необходимость, но и свою особую позицию. Александрийские люди кавафианской поэзии знают, что ó зависит от Рима. Посольство из Александрии привезло в Дельфы богатейшие дары двух царственных братьев-соперников из рода Птолемеев и ожидает предсказаний оракула. Жрецы в сложном положении и всю ночь спорят о судьбах царского дома. Наутро посольство отправилось обратно в Александрию, даже не поинтересовавшись ответом. Жрецы не находили себе покоя, что могло изменить за ночь? А дело решалось просто: ...*скрыли послы, что из Рима известье принес гонец. | Отныне вещал оракул устами латинской знати — | Все споры дома Лагидов решались в римском сенате* («Посольство Александрии» — «Πρέσβεις ἀπ' τῆν Ἀλεξάνδρεια»); ср. также стихотворение «На италийском берегу» — «Ἐν Ἰταλικῆν Παράλιον».

Лишь однажды «антиримское» открыло себя несколько полнее: недовольный зритель уходит с Менандра — *пьеса несуразная, слова пустые, стих убогий; поэт не выдерживает: Тебя испортил воздух Рима. Ты поешь | хвалу и заодно в ладоши бьешь | тому (как этот варвар прозывается? | Гавренцием,*

Теренцием [Γαβρέντιος, Терέντιος]), кто был хорош | в латинских площадных комедиях — и все ж | в преемники Менандра пробивается («Недовольный зритель» — «Θεατῆς Δυσαρεστήμενος»); ср. также стихотворение «Гостеприимство Лагида» — «Λαγίδου Φιλοξενία»: софист преподносит в Риме, в дни своей бедности, труд; ему в ответ: «Вот деньги. Взял — и прочь скорей. | Вся ваша мудрость так скучна, что мухи мрут». На это можно усмехнуться в душе и пройти мимо, но грустно видеть, как греческий отступает перед варварской латинской речью, как греки растворяются среди чужих и чуждых им народов. Так случилось на Тирренском побережье Италии: *Был в Посидонии забыт язык родной Эллады, | ибо жители ее покоен веков смешались | с чужими, растворяясь среди тирренцев и латинян.* Но одно сохранили они — *раз в год по-гречески богам справляли праздник, вспоминали предания дедовских времен, и греческие вслух слова произносили, | едва понятные, и то немногим.* Но праздник кончался грустно: *все помнили, что и они когда-то были греками | ... | а что ж теперь? Куда пали, кем они стали? | И варварская жизнь, и варварская речь, | и греческий мир, увы, давно им чужд и далек (...νά ζούν και να ομιλούν βαρβαρικά | βραλμένοι — ω συμφορά! — απ' τον Ελληνισμό («Жители Посейдона» — «Ποσειδωνιάται»).*

Этот средиземноморский культурно-исторический круг определяется у Кавафиса прежде всего пространственно — от Италии-Рима и Западной Ливии до Сирии, Иудеи, отчасти Месопотамии (несколько раз упоминаются персидские земли, однажды Индия (Я, житель Самоса, лежу, прохожие, | здесь, возле Ганга /παρά τόν Γάγγην/. В этом варварском краю | В нужде и горестях я жизнь провел свою. | ... | ...Дорогами торговыми | я по морям плыл, я золото любил, | на берег Индии | Εἰς ἰνδικήν ακτήν | грозой заброшен был | и в рабство продан | ... | и в свой последний час подумал об одном: | я смерти не боюсь, в Аид сойти готов, | своих сограждан там я повстречаю вновь | и буду говорить на языке родном | Καὶ τὸν λοιπὸν θεὸν ομιλώ ἑλληνιστί). Г р е ч е с к и й язык, на котором говорят в материковой Греции, великой Италии, на островах Средиземного моря, в Египте (Александрии), Малой Азии, Сирии, Иудее, т. е. в Восточном Средиземноморье и даже и за пределами этих стран, сильнее и глубже всего связывает этот культурно-греческий круг. Поэт нередко, но нигде не теряя чувства меры, обозначает разнофактурность этого пространства — языкового, этнического, конфессионального, культурно-исторического, географического; см. выше о веере языков и народов (кстати сам поэт был полиглотом и знал многие языки Средиземноморья).

Вслед за языком его же работу совершают литература, мифология, религия, философия, потом ремесла, торговля, мореплавание. Но более всего все-таки — тот дух высокого эллинизма, который был так глубоко прочувствован, усвоен и развит в поэзии Кавафиса, донесен до наших дней и нам передан. Вся поэзия Кавафиса — во славу этого духа эллинизма, который дал новые мощные импульсы всему средиземноморскому культурно-историческому кругу.

Сеферис, так много сделавший для понимания творчества Кавафиса, пронизательно и справедливо писал о том, что с определенного момента, примерно с 1910 года, «поэзию Кавафиса нужно читать и исследовать не как поток отдельных стихотворений, а как е д и н у ю поэму в развитии — завершаемую смертью. Думаю, что Кавафис „самый трудный“ поэт в совре-

менной греческой литературе, и мы лучше постигнем его, если постоянно будем иметь в поле зрения все его творчество в целом. Эта целостность — большое его достоинство...» (Г. Σεφέρης. Докμίες. Αθήνα, 1974, т. 1, с. 328, см.: С. Б. Ильинская. Указ. соч., с. 367). В основе этого единства — единство взгляда, воспринимающего всю эмпирическую множественность и все ее разнообразие как целостную картину, которая сама по себе вовсе не претендует на полноту деталей и на художественную «микроскопию»: напротив, поэт достаточно скуп на подробности и особенно искусен в элизиях, целостность же картины достигается особым даром «гештальтизма» — малым о многом, точнее, выбором того минимума, который, однако, достаточен, чтобы представить не столько «многое», сколько целое, цельно-единое, и если «многое» все-таки присутствует, то скорее оно эксплицируется самим читателем из этого цельно-единого, потому что и читателю, особенно конгениальному автору, тоже свойствен «гештальтизм» — и свой собственный, и индуцированный поэтическим текстом.

Но и единство взгляда — не последнее объяснение кавафианского «цельно-единства». Единый взгляд, охватывающий всю картину, в данном случае рождается и з е д и н с т в а п е р е ж и в а н и я того, что разыгрывается в целом поэтического текста Кавафиса и что становится жизненным опытом, хотя происходило задолго до этой жизни. Сам же дар переживать дальше и чужое как близкое и свое, усваивать его себе предполагает чуткость и отзывчивость, которые составляют другой дар — восприимчивость, чему Сеферис придает такое большое значение, имея в виду феномен Кавафиса. «Интеллект, логическая острота, эрудиция для него чрезвычайно важны, но фундамент закладывает восприимчивость», — пишет Сеферис. Видя в Кавафисе «человека, дающего форму чувствам», он подчеркивает, что «даже мысль его функционирует посредством чувства» (указ. соч., с. 433). Таким образом, именно восприимчивость поэта и дар переживания «исторического» как интегральной части своего личного жизненного опыта обеспечивают то «цельно-единство» духа, которое предопределяет и «цельно-единство» содержания и формы всей второй половины творческой деятельности Кавафиса. Этому «цельно-единству» как бы ассистируют «историческое» и «греческо-(эллино-)средиземноморское». П е р в о е определяет модус, в котором разыгрывается содержание, в т о р о е — составляет тот круг, из которого это содержание формируется. И то, и другое, как тугие обручи, еще теснее сплачивают элементы конструкции, а вся картина приобретает еще большую цельность. Этот выбор «исторического» модуса, акцент на нем объясняют как бы оттесненность пейзажа на периферию в стихах Кавафиса, хотя в «городских» стихах скупые обращения к пейзажу всегда очень точны и емки. Природа не чужда поэту, и по временам он как бы готов поддаться ее очарованию, но позволить себе этого он не может: обращение к «природному» было бы данью экстенсивному и изменой тому интенсивному, с которым связано как «историческое», так и «личное». Точнее всего о своем отношении к «природному» сказал сам поэт: *Ποжалуй, здесь недурно постоять. | Не прочь полюбоваться я пейзажем, | лазурной чистотой морского утра | и солнечными красками песка. || Не прочь я обмануться ненадолго, | поверить, будто поглощен природой | (лишь в первый миг я был ей поглощен), а не видениями чувственной фантазии — κι δχι κ' εδω της φαντασίας μου, | της αναμνήσεως μου, τα ινδάλματα της ηδονής* — («Море утром» — «Θάλασσα του Πρωϊού»).

Соединение первого и второго, «исторического» и «греческо-эллинико-средиземноморского», характеризующее один из весьма важных аспектов поэзии Кавафиса, строго говоря, не единственный пример в греческой поэзии XX века (другое дело — как это соединение осуществлено и какие следствия из него вытекают). Но здесь важнее иное — само это соединение в поэзии Кавафиса должно быть поставлено в соответствие с уникальным фактом соединения указанных двух начал, имевшим место в Греции и Восточном Средиземноморье, начиная с V в. до н. э. («die Ahenzeit») и до первых веков становления христианства, воспринявшего и развившего опыт формирования «исторического» в ветхозаветных текстах. Роль Греции в пределах этого круга была особой, хотя бы потому, что именно здесь зародилась история как наука и здесь же впервые она осознала себя как описание некоего нового взгляда на мир. Как бы то ни было, но «историческое» взойшло на дрожжах «греческо-средиземноморского», которое в свою очередь предоставило свое пространство для явления «исторического» на мировую сцену. Впрочем, представлять себе это соединение как некую синтетическую операцию, в которой участвовали два вполне независимых начала, было бы искажением сути этого процесса: специфика самого «греческо-средиземноморского» как раз и состояла в большей части ситуаций в том, что оно уже было «историфицировано» и только в этом виде и выступало в большинстве диагностически важных случаев — так же, как специфика «исторического» состояла в том, что оно вело свою игру в «греческо-средиземноморском» хронотопе — от Великой Греции до Сирии и Египта в указанный выше отрезок времени, причем Греция составляла ядро этого хронотопа, а вне этого хронотопа «историческое» или вообще не существовало, или лишь обнаруживало свои пока еще смутно угадываемые потенции.

Как в поэзии Кавафиса реализует себя соединение этих двух начал? Разумеется, в тематике и поэтике, разыгрываемых в ней, в самом духе открытости, динамизма и драматической напряженности, наконец, в той разнообразной эмпирии, которая наиболее конкретно и непосредственно индексирует оба эти начала в их нераздельности. Здесь нет возможности касаться всего, что относится к этой теме. Но обозначить примерный состав этой исторической греческо-средиземноморской эмпирии (включая и то «чужое», что периодически попадало в нее) и ее границы, пожалуй, стбит, потому что именно она образует узоры и точки сгущения на этом «историческом» греческо-средиземноморском ковре. Кавафис нигде не делает ставку на эрудицию, на полноту состава персонажных, событийных, географических рядов, на «именную» риторiku. Напротив, как правило, он скуп и нередко склонен к умолчаниям или элизиям, и тем не менее при переходе от отдельных текстов к эпическому целому поражает обилие «исторических» индексов этого греческо-средиземноморского хронотопа. Кавафианский ономастикон богат и разнообразен, он включает более трехсот единиц (не считая повторений) — имена личные, названия частей света, стран, провинций, городов, народов и племен (и это все относится к основному корпусу его стихотворений, не включая ранние опыты; поражает и монотонность этого ономастикона — вне греческо-средиземноморского круга остаются лишь редкие исключения, как, например, «гамлетовский» словарь — *Горацио, Лаэрт, Клавдий, Фортинбрас, Виттенберг, Эльсинор, Англия*). Персонажный

и хронотопический состав греческо-средиземноморского круга в значительной степени обеспечивал ту преемственность и непрерывность культурной традиции, которая стала ведущей идеей для многих деятелей греческой культуры, начиная с первой половины XIX в. (афинская школа в поэзии, позже — «История греческой нации» Папарригопулоса). Она волновала и молодого Кавафиса, что получило отражение в ряде программных статей поэта, начиная с 90-х годов.

В л и ч н о-и м е н н о й части кавафианского словаря — боги античной древности и другие мифологические персонажи, эпические герои, поэты, драматурги, философы, ученые, династии, цари, правители, люди их окружения, святые, простые безвестные люди, от которых осталось только имя в надгробной надписи, или вовсе вымышленные. При этом речь идет не только о греческих именах или именах, связанных с Грецией, но и с Египтом, Иудеей, Сирией, Малой Азией, Персией, Индией, Италией, с миром раннего христианства, даже с названиями текстов («Семеро из Фив», «Жизнь Аполлония Тианского», «Алексиада», «Евангелие»). Чтобы составить представление об этой ономастической россыпи, ср.:

Зевс, Аполлон (Феб), Посейдон, Дионис, Гермес, Деметра, Диктинна (Артемиды), Пан, Эрот, Ком, Асклепий, Эндимион, Эринии, Пелей, Фетида, Ио, Инах, Прометей, Арахна; Приам (Дарданид), Гекуба, Гектор, Кассандра, Метанира, Атриды, Агамемнон, Орест, Ахилл, Патрокл (Менетиад), Сарпедон, Сфинкс и др. (ср. также Аид, Стикс, Элизий); Серапис, Арджуна; Иисус (Христос), Мария (Богородица), Иоанн (Креститель), Симеон-столпник, Вавила и др.;

Гомер, Эсхил, Софокл, Платон, Аристотель, Менандр, Феокрит, Евмений, Лукиан, Герод, Герод Аттик, Филострат, Аполлоний Тианский, Либаний, Мелеагр, Тимолаос, Дамон, Лисий-грамматик, Мебий, Ламон, Евфорион, Кринагор, Риан, Аммоний Саккас, Дамид, Аристоклит, Порфирий, Хрисанфий, Максим, Каллистрат, Миртиас, Медон, Хармид и др.;

Эфиальт, Демарат, Клеомен, Леотихид, Пирр, Филипп (Македонский), Александр Великий, Дией, Критолай, Деметрий, Клеомен III, Кратесиклея, Аристон, Ясон, Клеандр и др.;

Эмий, Клит, Мэтрó, Метрика, Медон, Еврион, Гермипп, Яника, Мирис, Ким, Менедор, Левкий, Игнатий, Клеонт, Ремоний, Иантис Антонид, Аммон, Ясон, Рафаил и др.;

Сципион Африканский, Марий, Эмилий Павел, Цезарь, Артемидор, Август (Октавиан), Помпей, Антоний, Нерон, Гальба, Тацит (император); Константин, Констант, Юлиан Отступник, Галл, Мардоний; Тацит (историк), Теренций («Гавренций») и др.;

Лаг, Лагиды, Птолеми, Птолеми, Латир Птолемей, Филопатор Птолемей, Птолемей VI Евергет («Какергет»), Теодот, Цезарион, Сосибий, Эмилиан Монаи, Аристомен (его отец), Клеопатра, Береника и др.;

Селевкиды, Александр Селевкид II («Завина»), Деметрий Сотер (Деметрий Селевкид), Антиох Епифан, Антиох I Коммагенский, Антиох VII («Грип»), Александр Вал, Гераклид и др.;

Ороферн, Ариарат (его отец), Митридат Евпатор, Митридат V и др.;

Александр Яннай, Александра Яннай, Иуда Маккавей; Ирод I, Саломея, Мариамна, Аристобул (ее брат), Кипра, Александра (мать Мариамны и Аристобула), Гиркан и др.;

Дарий, Гистасп, Ксеркс, Артаксеркс; Ферназ, Артаферн, Датис и др.; Алексей Комнин, Анна Комнина, Анна Даласинна, Ирина Дука, Юстин, Мануил Комнин, Иоанн Кантакузин, Ирина (его жена), Андроник Асень (ее отец) и др.

Т о п о н и м и ч е с к и й веер Кавафиса столь же широк и разнообразен. Ср.: Греция (Эллада), Македония, Фессалия, Аргос, Лакедемония, Пелопоннес, Ахейя, Иония, Великая Греция, Италия, Испания, Малая Азия, Ликия, Каппадокия, Коммагена, Осроена, Византия, Сирия, Иудея, Аравия, Египет, Западная Ливия, Персия, Мидия, Батктрия, Индия и др., не говоря уж об Азии и Африке;

Афины, Дельфы, Коринф, Спарта, Марафон, Фивы, Элевсин, Фтия, Фермопилы, Алис, Пидна, Акий, Милет, Эфес; Троя, Граник, Исса, Арбелы, Магнесия; Антиохия, Бейрут, Сидон, Селевкия; Иерусалим; Александрия; Рим, Неаполь, Тарент, Акрагант, Панорм, Посидония, Сиракузы, Масилия (Марсилия); Константинополь, Галата, Салоники, Трапезунд, Синопа, Никомидия, Тианы, Линд; Сузы, Экбатаны, Нин, Фрааты;

Сицилия, Итака, Парос, Самос, Родос, Крит, Кипр; Загр (горы), Латмос, Ганг, Дафн (реки) и т. п.

Наконец, этническая геопанорама охватывает греков (эллинов), ахейцев, ионийцев, македонян, итальянцев (даже и франков), египтян, иудеев, финикийцев, сирийцев, армян, ассирийцев, парфян и др.

Но и даты постоянно присутствуют в текстах Кавафиса, что не в обычае ни лирической, ни эпической поэзии. Их введение в само название стихотворений не только накладывает отпечаток необычной в подобных текстах точности, пунктуальности, некоей хронометрической подлинности, предполагающей особый, сверхэмпирический смысл, но, пожалуй, дает основание говорить, что в ряде случаев (по меньшей мере) указание даты не столько сообщает о временных обстоятельствах описываемого события, сколько разыгрывает самое дату как нечто главное, прогностически отмеченное (уже говорилось о тонком умении выбора таких дат, ср. два стихотворения, отсылающие к 200 году), и лишь постольку поскольку — и события, и лиц, к этой дате приуроченных (ср. мандельштамовскую идею памятника к а м н ю, изображаемому всадником, а не наоборот). В названиях стихотворений Кавафиса «решетка» дат (с древности к настоящему времени) выглядит так: 200 г. (дважды), 162—150 гг., 31—24 гг., 50 г., 340 г., 400 г. (дважды), 595 г., 610 г., 628—655 гг. И далее (уже в личной перспективе, о которой см. далее) — 1896, 1901, 1903 (дважды и еще раз с уточнением — «Сентябрь 1903 года»), 1904 («Январь 1904 года»), 1906 («27 июня 1906 г., 2 часа после полудня»), 1908, 1909. Уточнения годовых дат, до месячных, дневных, часовых, также очень характерны для Кавафиса, как и общие отсылки к дням года, ср. такие заглавия, как *Μέρες του 1896*, *Μέρες του 1901*, *Μέρες του 1903*, *Μέρες του 1908*, *Μέρες του 1909*, '10, *καὶ '11*, или просто — «В месяце агире» («*Ἐν τῷ Μηνί Αἰθύρῳ*»), «Мартовские иды» («*Μάρτιας Εἰδοί*») и т. п. В этом же контексте нужно толковать и неоднократное указание на возраст — всегда молодой — 22, 23, почти 24, 25, 29.

Выдвижение этих в р е м е н н ы х индексов в заглавие, благодаря чему им как бы придается особое значение, соотносится с таким же выдвижением п р о с т р а н с т в е н н ы х и п е р с о н а ж н ы х индексов, охватывающих в сумме очень большую часть всех текстов Кавафиса. Из п е р с о н а ж н ы х индексов ср.: «Погребение Сарпедона», «Кони Ахил-

ла», «Свита Диониса», «Царь Деметрий», «Покидает Бог Антония», «Слава Птолемею», «Герод Аттик», «Могила Лисия-грамматика», «Могила Евриона», «Теодот», «Ороферн», «Мануил Комнин», «Недовольство Селевкида», «Перед статуей Эндимиона», «Об Аммене, умершем...», «Цезарион», «Аристокл», «Эмилиан Монаи, александриец (628–655 гг.)», «Деметрий Сотер (162–150 гг. до н.э.)», «Дарий», «Анна Комнина», «Любимец Александра Вала», «Печаль Ясона, сына Клеандра, поэта в Коммагене», «Слово к Антиоху Епифану», «Аполлоний Тианский на Родосе», «Болезнь Клита», «Жрец в капше Сераписа», «Анна Далассина», «Мирис», «Александр Яннай и Александра», «Большое торжество у Сосибия», «Симеон», «Эдип», «Тимолай-сиракузец», «Смерть императора Тацита», «Гостеприимство Лагида», «Ночная поездка Приама», «Саломея», «Юлиан, увидав...», «Юлиан и антиохийцы», «Юлиан в Никомидии», «Юлиан, посвящаемый в мистерии» и др. (ср. и более косвенные примеры типа «Византийский вельможа в изгнании, сочиняющий стихи», «Из школы знаменитого философа», «Владыка Западной Ливии», «Тианский скульптор», «Филэллин», «Иудей» (50 год), «Юноши Сидона» и др.).

Из пространственных индексов ср.: «Фермопилы», «Троя», «Итака», «Битва при Магнесии», «В царстве Осроене», «Посольство Александрии», «Юноши Сидона (400 год)», «Печаль Ясона...», «Сражавшиеся за Ахейский союз», «Эпитафия Антиоху, царю Коммагены», «31 год до н. э. в Александрии», «На италийском берегу», «Аполлоний Тианский на Родосе», «В Спарте», «В большой греческой колонии, в 200 г. до н. э.», «Владыка Западной Ливии», «Мирис (Александрия, 340 год)», «На пути к Синопе», «В окрестностях Антиохии», «По пути из Греции», «Граждане Тарента в ликованье», «Жители Посидонии» и др. (ср. более косвенные указания типа «Александрийские цари», «Тианский скульптор», «Ионическое» и даже «Сатрапия», «Город» и др.).

Если время обозначить через *t*, пространство — через *l*, а лицо через *P*, то отмечаются разные типы сочетаний этих элементов в заглавиях стихотворений: *t&l* («В большой греческой колонии, в 200 г. до н. э.»), *t&P* («Деметрий Сотер /162–150 гг. до н. э./»), *l&P* («Юлиан в Никомидии») и даже *t&l&P* («Эмилиан Монаи, александриец /628–655 гг./», «Мирис /Александрия, 340 год/»). Последний тип образует то минимальное триединство, которое, отвечая на вопросы *кто? где? когда?*, выступает как своего рода элементарный квант описания условий (обстоятельств), при которых совершается «историческая» *г е с г е с т а*: Марк Антоний — при Акциуме — в 31 г. до н. э. [*& терпит поражение*]. Соединение этого кванта с предикатом как раз и образует минимально «полное» историческое высказывание. Но тут внимание привлекает тот факт, что Кавафис в заглавиях стихотворений *о т к а з ы в а е т с я* соединять такой квант с предикатом (предикаты вообще редко выступают у него в заглавиях; если же они все-таки встречаются, то не сопровождаются хронотопическими указаниями [ср. «Покидает Бог Антония» или «Иоанн Кантакузин одерживает верх»], а иногда и персонажными — в случаях, когда предикат восстанавливается элементарно, — ср. «Свершившееся», «Ожидая варваров», «Если он скончался», «Сражавшиеся за ахейский союз», «Препятствие», «Погребение Сарпедона» и др.).

Эта отчетливая тенденция к избеганию соединения предикативной группы с хронотопически-обстоятельственной (а иногда и персонажной) очень

характерна для Кавафиса, умеющего с таким искусством играть на элизиях, пропусках, обрывах, умолчаниях, короче говоря, на минимуме приемов или даже на минус-приемах. Чем больше опущено и скрыто в тексте, тем выше уровень устремленности читателя к тексту и тем глубже входит он в него, усваивая его себе уже как нечто свое, личное. Это обратно пропорциональное отношение между умело осуществленной экономией и силой, с которой читатель вовлекается в текст, многое определяет в ситуации читателя, предстоящего кавафианскому тексту, в частности, и сам феномен интимизации материи «исторического» в поэзии Кавафиса, о чем см. ниже.

II

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ «ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА» КАВАФИСА

ЗДЕСЬ в кратком виде уместно обозначить некоторые особенности поэзии Кавафиса, за которыми стоит сам поэт и та реальность, которая разыгрывается его поэзией и с которой, как бы уже вторично, он имеет дело. Прежде всего в поэзии Кавафиса обнаруживается присутствие повторяющихся в разных планах «д в о й н ы х» с т р у к т у р, связанных друг с другом как простейшими видами взаимозависимости (например, взаимная дополнительность), так и довольно сложными, предполагающими парадоксальную взаимообратимость и/или подобную же неопределенность отношений между частями этих «двойных» структур.

Прежде всего, уже на поверхностном уровне, двойственность наблюдается в самом составе поэзии Кавафиса, конкретнее — в корпусе его поэтических текстов. Условно говоря (но в классификационном отношении достаточно точно), этот корпус членится на «историческую» часть и на «современную» часть. Они противопоставлены друг другу в ряде важных отношений. Первая часть — стихи о прошлом, о некоторых, чаще действительных (хотя есть и немногочисленные исключения) исторических событиях и исторических персонажах; обычно изображаемое в этих стихах экспонируется «объективно» (с этим связана у Кавафиса, как и у ряда других поэтов XX в., напр. Элиота, определенная тенденция к деперсонализации, к известному стиранию «субъективного» в его очевидных формах), «эпично», как бы со стороны, чему соответствует, между прочим, определенная густота действий соответствующих персонажей; типичная форма таких стихов — третьеличная.

Вторая часть — стихи о настоящем, не об «историческом», но о личном; они лиричны, более «субъективны», часто взволнованны; действие выражено в них слабее, зато большее внимание уделено состоянию субъекта стихотворения; преимушественная, а чаще всего исключительная форма — перволичная. Эта противопоставленность обеих частей друг другу, проведенная столь последовательно и по столь важным критериям, имеет двойкий смысл: с одной стороны, как бы изнутри, эти отношения могут быть названы взаимоисключающими; с другой, извне, с точки зрения целого они взаимодополнительны, и без их «сотрудничества» невозможно говорить о синтезе целого (стоит отметить, что подлинных исключений из ука-

занного распределения чрезвычайно мало или даже, может быть, нет вовсе). Названное здесь противопоставление неким нетривиальным способом соотнесено с асимметричным отношением того, что было названо Бродским «бессобытийностью» жизни поэта (в глубинном плане — малая информационная нагрузка элементов его биографии, ровность, монотонность, легкая предсказуемость), и с самой поэзией Кавафиса, его словом (максимальная информативность, значительный объем неопределенности, трудная предсказуемость). Иначе говоря, слабое «дело» и сильное «слово», или, если дело — то, что действительно, что имеет результат как свой предел, то слово Кавафиса и есть его дело, причем в большей степени, чем у тех поэтов, жизнь которых была богата событиями, делом, питавшим и слово.

Здесь целесообразно еще раз вернуться к уяснению сути того «исторического» взгляда, который выделяет Кавафиса среди его современников. Разумеется, это «историческое» имеет свое пространство (греческо-средиземноморский круг) и некоторые элементарные средства, с помощью которых это «историческое» воплощается в текстах (ср. выше о персонажных и хронотопических сетях). Но ограничиться только пределами этого уровня значило бы оставаться в пределах общего и тривиального. Суть же сделанного поэтом в этой области состоит в таком преобразовании некоей общей, усредненной, мнимо объективной версии «исторического» события, рассматриваемой как наиболее точное воспроизведение в тексте того, «как это было на самом деле» (Ранке), при котором эта общая версия демифологизируется, дезобъективируется и релятивизируется. В результате чего перед нами оказывается не миф во всей его отлитой законченности и монументальности, а одна из версий, в которой подчеркивается именно ее субъективность, и автор претендует лишь на верность текста тому, «как он увидел, а увидев, пережил» это «историческое событие».

Эффект этого мнимого отступления и самоограничения, отказа от решения задачи, считавшейся главной и открывавшей «подлинную и объективную» реальность, был близок к парадоксу: самоограничение давало выигрыш в подлинности; принципиально субъективная позиция, как бы интериоризированная в поступки и дела персонажей, открывала новую «объективность»; демифологизация приводила к устранению уже мертвых, «традиционных» мифов и освобождала пространство для формирования «живого» мифа, мифа в действии и развитии; «частно-личное», размывая прежнее «обще-коллективное», вскрывая за его «здравым смыслом» некий духовный конформизм и фантомность «общих» построений, становилось одной из опор будущего «обще-коллективного», но не исключаящего частного, лично-индивидуального, субъективного и носящего в себе углубляюще-интенсифицирующие потенции. В этом смысле демифологизация, дезобъективизация и деперсонализация, о которых пишут в связи с Кавафисом, должны рассматриваться в аспекте некоей относительной шкалы. Эти процессы важны *sub specie* смены некоей старой парадигмы, но настаивать на их абсолютности было бы заблуждением.

Кавафис хорошо понимал значение субъективности (лишь субъективный взгляд от в е т с т в е н н о связывает человека с подлинностью и истиной, как он себе ее представляет, и тем самым образует объективную связь «мнения» и объекта «мнения») и умело пользовался ими и в своих «мифоло-

гических», и в «исторических» стихах, как бы незаметно, почти нулевым образом, подсекая себя к участникам разыгрываемого события.

Несколько примеров. Стихотворение «Измена» («Ἀποστία») возвращается к хорошо известному сюжету о том, как на свадьбе Пелея и Фетиды Аполлон предрек новобрачным *рождение сына, славного героя: Недуги будут перед ним бессильны | до самой смерти в старости глубокой, — молвил бог.* Фетида ликовала и полностью поверила искусному в предсказаниях богу. До сих пор все, как в мифе, впрочем, и далее, схема мифа нигде не опровергается, но говорится то, чего в самом мифе не сказано, что мифом не «ухвачено». Но вот приходят к Фетиде старцы и сообщают ей о гибели сына под Троей. Миф кончается оплакиванием Ахилла Фетидой, и стихотворение сохраняет этот мотив, но немую скорбь мифа превращает в психологически точное вопрошание: *Пурпурные одежды на себе | рвала Фетида и бросала наземь | браслеты с кольцами, но вдруг, припомнив | пророчество, она спросила старцев: | где быть изволил мудрый Аполлон, | поэт велеречивый в час застолья, | где пропал он, о пророчестве забыв, | когда ее Ахилла в цвете лет убили? И далее — как обрыв, тем более неожиданный и потрясающий, что подводят к нему старцы и стоящий за ними поэт совершенно незаметно: И старцы молвили в ответ, что Аполлон | на поле боя к Трое сам явился | и заодно с троянцами у б и л Ахилла (καὶ με τὸς Τρώας σ κ ὀ τ ω σ ε τὸν Ἀχιλλέα).* Pointe как раз и состоит в том, что поэт неожиданно актуализирует то, что читатель мог бы знать и без него, но что дремало в его сознании, пока σκότωσε, как луч света, не выхватило из этой дремотной тьмы (σκότος) главный смысл в его наиболее сильной, почти неправдоподобной форме — перед нами просто убийство, и убийство это сопряжено с обманом веры-доверия (α-πιστία) матери. Нужно заметить, что Кавафис — искуснейший мастер таких концовок, в которых «тихость» и «незаметность», как бы успокаивающая воспринимающего их читателя в первый момент, на следующем же шагу обрывается в бездну катастрофического. Эта особенность, очевидно, сопоставима с тем, что выше говорилось об «объективно-экстенсивных» заглавиях типа «Мирикс (Александрия, 340 год): на этом полюсе — тихость, ровность и, с теоретико-информационной точки зрения, минимум информации, на другом (концовка) полюсе — обрыв и катастрофа, которые и образуют пик информации (в случае «Измены») необходим учет эпитафии из платоновского «Государства», кн. 2, где «не одобряется» одно место из Эсхила, в котором поэт вводит мотив, подхваченный и разработанный Кавафисом: *Так пел он... | ... и сам же он убийцей стал | Мне сына моего).*

В другом «мифологическом» стихотворении «Кони Ахилла» («Τὰ Ἄλογα τοῦ Ἀχιλλέως») традиционный мотив оплакивания погибшего Патрокла разыгрывается нетрадиционным образом: изменение ракурса приводит к эффекту остранения, открывающему новую глубину проблемы — вовлеченность бессмертия в мир смерти. *Увидев мертвым славного Патрокла, | ... | слез не сдержали кони грозного Ахилла; | бессмертные, они негодовали | перед деяньем смерти, и в своей печали | копытом били землю, головой качали, | ... | над бездыханным, чья душа умолкла | и дух угас.* Увидев скорбь коней, задумался и Зевс, поставив под сомнение то, что на свадьбе Пелея он бездумно отдал небесных коней на землю: *«Что делать вам, бессмертным, средь сынов земли, | игрушек жалких в вечной воле рока? | Для вас нет смерти бедственного срока, | но в беды преходящие и вы вовлечены | людь-*

ми и муки их напрасно разделять должны». | И все же над извечною бедою смерти | льют слезы благородные кони эти.

Этот эффект остранения, не раз используемый Кавафисом, предполагает взгляд из неожиданного места — не прямо, а со стороны, снизу. Но в других случаях pointe'ом оказывается прямой взгляд, как бы сверху, позволяющий увидеть в частном и конкретном случае след некоей общей поведенческой парадигмы, дающий возможность осмыслить и данный случай, и весь класс ситуаций, включающих в себя и этот случай. Этот эффект обобщения и парадигматической идентификации предполагает наличие особо чуткого поля индукции: переживание поэтом разыгрываемой ситуации как своей собственной заражает и читателя — *И я бы мог...*, по-новому возвращающегося к старому мифу. «Препятствие» («Διακοπή») — о том, как нетерпение, торопливость, страх возмущают неравновесную ситуацию и мешают осуществиться благому замыслу — *Мешаем мы богам творить благоденья, | за краткий век не накопив ни опыта, ни знания.* Деметра и Фетида совершают некий обряд во благо младенца Ахилла, — *но | когда забыл огонь и дымом все полно, | всегда в смятении кидается к богине | мать Метанира, подглядев из-за дверей, | и страхом губит все отец Пелей.*

Характерный пример оттеснения «исторического» на маргинальную позицию, когда оно не более чем отсылка к некоей парадигме, существенной не для времени Рима или Александрии, а для дня нынешнего, для меня и тебя, — стихотворение «Теодот» («Ο Θεόδωτος»). Формально, «исторически» оно о советнике Птолемея XIII Диониса Теодоте, уговорившем царя убить бежавшего в Египет Помпея, чтобы умиловить Юлия Цезаря. Но по существу стихотворение — о вечно «теодотовском», которое может незаметно подкрасться к тебе и которого должно остерегаться. «Теодотовское» выступает как существенный элемент некоей отрицательной парадигмы поведения, имеющий непосредственное отношение к проблеме нравственного. *Если избранником судьбы ты стал достойно* («Αν είσαι απ' τους αληθινά εκλεκτούς, где αληθινά отсылает к единству «достойного» и «истинного»), *| смотри, каким путем к тебе приходит власть.* Каким бы почетом ты ни был окружен, *но радости не будет на душе, | не будет чувства, что судьбы своей достоин, | когда в Александрии после пышной встречи, | на окровавленном подносе Теодот | тебе главу Помпея принесет.* И не надо заблуждаться, что твоя жизнь течет иначе и что в ней не может быть места этим «теодотовским» ужасам — *Ты думаешь, что жизнь твоя скромна, | течет без бурь, вдали от треволнений | и нет в ней места ужасам подобным?* (τέτοια θεαματικά και φοβερά...) *| Не обманись, быть может, в этот час | в соседний дом, такой спокойный, мирный, | неслышной поступью заходит Теодот | и столь же страшную (τέτοιο...φρικτό) главу с собой несет.* Страшись самой тихости страшного — неслышна и бесшумна поступь Теодота и Эриний.

Стихотворение «Троянцы» («Τρώες») — об обреченности человеческих усилий перед лицом великих испытаний, о бессилии в использовании опыта, о том, как решимость и отвага оставляют человека при встрече с роком, и он делает то, что — он сам сознает это — бессмысленно (см. ниже). Однако эта бессмысленность все-таки обретает свой смысл в некоем ином пространстве: оно для нас закрыто, но мы не можем не придавать ему значения. За что чтут героев Фермопил, — хорошо известно, но, может быть, они заслуживают еще большей чести потому, что — *Тем большая им честь, когда*

предвидят | (а многие предвидят), что в конце | появится коварный Эфиальт | и что мидяне все-таки прорвутся («Фермопилы» — «Θερμοπίλες»). Ситуация Фермопил и их героев предлагается читателям как парадигма и его потенциального опыта, уже пережитого поэтом.

С этим стихотворением внутренне соотнесено другое — «Ожидая варваров» («Περσιέοντας τους Βαρβάρους»). Оно — об обратной ситуации: великая встреча с роковым, позволяющая человеку осуществить себя через самоидентификацию (Кто я?), не состоялась, и не состоялась она, возможно, потому, что рок мудрее человека, и он отвергает ту игру человека с ним, когда тот заранее идет на все уступки, выторговывая себе у рока хоть минимальное благополучие. Рок признает подлинное испытание и судит человека по его результатам и готов отменить, казалось бы, предназначтанное, видя добровольный отказ человека от встречи с роком. В городе ожидают варваров, и все готовы к их приходу: их действительно ждут, и эту встречу торопят и император, и консулы, и преторы, и сенаторы; все поведение людей определяется неоднократно повторяемым девизом — *Ведь варвары сегодня прибывают* (Γιατί οι βάρβαροι θα φθάσουν σήμερον). Но что-то вдруг изменилось: в городе беспокойство. Улицы и площади, заполненные народом, вышедшим встречать варваров, опустели; люди спешат укрыться по домам. *Спустилась ночь, а варвары не прибыли. | А с государственных границ нам донесли, | что их и вовсе нет уже в природе. || И что же делать нам теперь без варваров? | Ведь это был бы хоть какой-то выход.* Но не всякий выход — подлинный выход, в котором осуществляется человек, способный встать вровень с Судьбой. Мнимый выход не только не снимает проблем, но запутывает их и ставит перед ними жалкого человека, не способного решить и что-то менее сложное.

Поэтому Кавафис так ценит достойное поведение человека в ситуации кризиса, когда он теряет многое: оно — в отказе от иллюзий, от бессмысленной борьбы и в мужестве принятия новых обстоятельств. В ряде текстов pointe'ом является контраст между величиной потери, способной сокрушить даже мужественного человека, и тихой, почти бытовой и, следовательно, практически нулевой реакцией того, кто теряет столь многое. При этом существенен еще один нюанс: выбор и, значит, возможность еще раз испытать судьбу, вступить в борьбу сохраняется, и если выбор таков, каков он есть, то вовсе не потому, что это наименьшее зло, а потому, что в горестный час испытания человек следует глубинному голосу своей души, а не подсказкам изобретательного рассудка. Таков царь Деметрий в одноименном стихотворении («Ο βασιλεύς Δημήτριος»), судьба которого описывается первым и последним стихами — *Когда его от вергли (παράτησαν) македонцы & меняет облаченье и уходит (απέρχεται)*. Собственно, только это и образует «историческое» высказывание: все остальное для истории не нужно и излишне, если только не считать, что и индивидуально-человеческое, связанное с движением души, с выражением субъективного взгляда на ситуацию, в которой оказался человек, тоже объект истории, своего рода подобие суперсегментного признака, определяющего окраску индивидуального переживания «исторического». Но вот для этого «субъективно-исторического» все то, что находится между началом и концом, чрезвычайно важно, и оно-то, может быть, лучше другого определяет тайный нерв «исторического» в понимании поэта — *...и оказали предпочтение Пирру, | Демет-*

рий (сильный духом /μεγάλην εἶχε ψυχὴν/) не по-царски | повел себя, как говорит молва. | Он золотые снял с себя одежды | и сбросил башмаки пурпурные. Потом | в простое платье быстро облачился | и у д а л л с я (ξέφυγε). Поступил он как актер, | что, роль свою сыграв, | когда спектакль окончен... Поведение Деметрия достойно не потому, что так считает общее мнение (для него, напротив, ясно, что ο βασιλεὺς Δημήτριος ... | ... καθόλου ... | δεν φέρθηκε σαν βασιλεὺς), а потому, что оно — именно для него такого, как он есть, — единственно правильный ответ на вызов обстоятельств, за которыми стоит Судьба. Совесть Деметрия может быть спокойна: сколько раз ни повторялась бы эта ситуация, он должен каждый раз поступать так, как он поступил — переигрывания его выбора не будет.

А вот другому человеку, стоявшему на вершине власти, Цезарю, в величии души которого сомневаться не приходится, вероятно, следовало бы переиграть последнюю ситуацию его жизни, а человеку, пережившему лично и внутренне подобную ситуацию, при реальной встрече с ней следовало бы сделать выводы из истории гибели Цезаря и для себя. Эти выводы двух родов: п р а к т и ч е с к и й — Цезарь достиг вершины (Κι ὅταν θα φθάσεις στην ακμή σου, Καίσαρ πιά), он окружен почетом и идет на виду у всех в сопровождении свиты — как раз теперь смотри: | вдруг выйдет из толпы Артемидор | с письмом в руке и скажет торопливо: | «прочти немедленно, это очень важно | тебе узнать», — так не пройди же мимо, | остановись (μη λείψεις να σταθείς), любое дело отложи, | прерви беседу, отстрани людей случайных, | что подошли приветствовать тебя | (их повидаешь после), и сенат | пусть тоже подождет, прочти немедленно | посланье важное Артемидора, — и осмысляюще-т е о р е т и ч е с к и й — Могущества страшись, душа (Та μεγάλεία να φοβάσαι, ω ψυχὴ). | И если обуздать ты не сумеешь | свои честолюбивые мечты, остерегайся, следуй им | с опаской (точнее:.. με διατοχμὴ καὶ προφυλάξεις | να τες ἀκολουθείς). Чем дальше ты зайдешь, тем осторожней будь («Мартовские иды» — «Μάρτια Εἰδοί»).

Оба эти вывода, каждый по-своему, помогают избежать гибели. Но, видимо, не это главное: скорее оно в открытии смысла ситуации, в понимании его, а это как раз и возводит конкретный и частный случай в ранг высокой парадигмы, объясняющей смысл многого и разного, и об этом можно было бы сказать словами, заключающими стихотворение «Итака», — *Теперь ты мудр, ты много повидал | и верно понял, что Итаки о з н а ч а ю т* (ἤδη θα το κατάλαβες η Ἰθάκες τῆ σημαίνουν). Именно в этом контексте объясняется множественное число (Итаки) и значение Итаки, превышающее смысл небольшого конкретного островка в Ионическом море, освященно-го странствованием Одиссея в поисках своего родного дома.

Форма σημαίνουμ заставляет вспомнить другую однокоренную, но с противоположным значением форму из стихотворения «Цезарион» — ἀσήμαντη (к μεία μικρή), о маленьком, н е з н а ч и т е л ь н о м упоминании о Цезарионе. Все стихотворение, о котором см. далее, посвящено тому, как из ἀσήμαντος, незаметного, незначительного, как бы лишнего значения, возникает σημασία, значение, смысл, значительность. Сама незначительность, смысловая недостаточность упоминания о Цезарионе как бы провоцирует поэта к «п р о я в л е н и ю» этого смутного, едва различимого негатива. К мотиву проявления ср. стихотворение «Ждать, что проявятся...» — «Για ν'άρθουν» — со сходным контекстом: *Свеча. Разве этого мало, чтоб лишнего*

света сегодня | в каморке вечерней не жечь? Довериться грезам, миражам | и слушать бессвязную речь предчувствий, намеков, видений. | ... | и ждать, что про я в я т с я Тени (για νόρθου η Σκιάς), про я в я т с я Тени Любви (της Αγάπης). И неясность негатива — не помеха, а преимущество: тем вольнее я лепил тебя в своем воображении (точнее — κ' ἔτσι πιο ελεύτερα σ' ἐπλάσα μες στον νοῦ μου), — говорится в стихотворении, и когда ночью лампа стала гаснуть, ей было предоставлено погаснуть: ее свет уже ничего не прибавил бы к подъемной силе живого воображения, вскоре растаявшего в видении бедного, но совершенного даже в своем горе (ιδεώδης εν τη λύπη σου) царя в виду поверженной Александрии среди шепота низких людей: «Слишком много цезарей» — «Πολυκαίσαρη».

Это стихотворение, несомненно, блистательный образец синтеза «исторического» и «субъективно-личного», того, как «историческое» пресуществляется, попад в поле субъективно-личного начала. Этот несчастный человек, сын Клеопатры и Юлия Цезаря, провозглашенный «Царем Царей» (Βασιλέα των Βασιλέων) в угоду политической конъюнктуре, а позже убитый по приказу Октавиана Августа, на шесть лет раньше появился в другом стихотворении Кавафиса «Александрийские цари» («Αλεξάνδρινοί Βασιλείς»), в котором смысловым *pointe*'ом является контраст между пышной церемонией наречения Цезариона и двух его младших братьев царями и восторженных криков толпы (κ' οι Αλεξανδρινοί ἔτρεχαν πα στην εορτή, | κ' ενθουσιάζονται, κ' ελευφημούσαν) и подлинным настроением жителей города, о чем дважды — с усилением — говорится в стихотворении: *Разумные александрийцы знали, | что это было только представленье* (ήσαν λόγια αυτά και θεατρικά) и в самом конце его — *а знали ведь, что ничего не стоят, | что звук пустой — цари и царства эти* (τι κόφια λόγια ήσαν αυτές η βασιλείες).

В стихотворении «Деметрий Сотер» («Δημητρίου Σωτήρος») — трагедия потери власти и царства и, может быть, еще более — обманутых надежд. Во всяком случае с этого начинается стихотворение — *Во всех своих надеждах он обманут!* (Κάθε του προσδοκία βγήκε λανθασμένη!), и разочарование тем тяжелее, что мечтал Деметрий о свершении великих дел (Φαντάζονταν έργα να κάμει ξακουστά), о снятии того позора, который принесло поражение при Магнесии, о воскрешении былого величия Сирии. А сам он, сын умерщвленного римлянами сирийского царя Селевка IV, живущий заложником в Риме, страдает и от того, что слышит от окружающих его теперь людей, с которыми он готов спорить, но чьи слова все-таки оставляют в нем разрушительный след (Как горевал он, как страдал он в Риме /Υπέφερε, πικραίνονταν στην Ρώμη/, | когда улавливал в речах друзей, | блестящих юношей из высшей знати, | весьма воспитанных и благородных, | почтительных к нему, царя Селевка сыну, | когда улавливал в речах друзей | едва скрываемое разочарованье | в эллинском мире и его династиях: | давно уже себя изжили и не могут вершить судьбой народов, государств), и от того, что в глубине души он сам понимает, что ему не добраться из Италии до Сирии (Ах, только бы до Сирии добраться /Α στην Συρία μονάχα να βρεθεί!/) Он мальчиком ее покинул и теперь | припомнил лишь смутно, но в воображении | к ней устремлялся неизменно, как к святыне, | к которой приближался, боготворя — | далекое прекрасное виденье | эллинских гаваней и городов /σαν οπτασία τόπου ωραίου σάν οραμα | ελληνικών πόλεων καί λιμένων/), а добравшись, он едва ли сумеет всю силу воли, весь пырыв души | отдать отчизне и воспламенить ее. В какой «истории» описаны

эти нравственные мучения законного наследника сирийского престола и его последнее утешение! *И что ж теперь? Отчаяние. Боль. | Увы, друзья из Рима были правы. | Нет сил, способных удержать династии, | рожденные походом македонским. || И все же: он боролся до последнего, | он сделал все, что только было можно* (Αδιάφορον ἐπάσχισεν αὐτός, | ὅσο πτορούσεν ἀγωνίσθηκε). *И в черной горечи своей теперь | одну лишь мысль лелеет, | что в поражении, его постигшем, он мужества нисколько не утратил. || Все прочее — тщета, мечты пустые* (Τ' ἄλλα — ἦσαν ὄνερα καὶ ματαιοπονίες). Сохранение Деметрием Сотером мужества в этих условиях — его единственная победа: он из тех, о ком другой поэт сказал — *Но поражение от победы | Ты сам не должен отличать.* И поэтому нужно признать, что поведение Деметрия мужественно и достойно. Но читатель не может не переживать вместе с ним мучений его неуспокоенной души, которой не было дано смиренья веры.

Зато это смиренье веры естественно жило в душе царя Мануила Комнина. *Когда в один сентябрьский день, печальный и тоскливый, | почуствовал, что смерть его близка, он, несмотря на благоприятные предсказания астрологов, обычай древний воскресил благочестиво, велел доставить себе из монастырских келий церковные облачения, и вот уж он гуляет в них — и рад и счастлив, | что у него теперь смиренный вид монаха. || Счастливы все, кто верует блаженно, | и, как владыка-государь, царь Мануил, | приемлют гибель, облачась в смиренье веры* (ὑπυμένοι μετ' στήν πίστι βεβνύοτατα) («Мануил Комнин» — «Μανουὴλ Κομνηνός»). И этот выбор тоже достоин: он тоже сделан по мерке души, не поддавшейся соблазнам утешительных обещаний.

На контрасте достойного и недостойного, великой и мелкой души строится стихотворение «В Спарте» («Ἐν Σπάρτῃ»). Оно — о той исторической коллизии, которая возникла, когда царю Клеомену III, попросившему у Птолемея III помощи в борьбе против Македонии и Ахейского союза, было велено прислать в Египет как заложников свою мать Кратесиклею и детей. Низость спартанского царя не столько в согласии на унижительное и опасное для жизни близких требование (как известно, все основные участники погибли преждевременно: Кратесиклея и дети Клеомена были казнены, сам же Клеомен, вынужденный бежать в Египет к Птолемею III, был заключен в тюрьму его преемником Птолемеем IV, бежал, но, не выдержав испытаний, покончил жизнь самоубийством), сколько в несоизмеримости желаемого Клеоменом и цены жертвы, в сознательной эксплуатации великой души своей матери, добровольно идущей навстречу низким замыслам сына. *Боясь открыть матери правду об условиях соглашения с Птолемеем (как низко, | как недостойно такое требовать /λίαν ταπεινωτικόν, ἀνοίκειον πράγμα/), он приходил, но так и не решался. | Он начинал и тотчас осекался.* И тогда мать, до которой давно дошли слухи об этих унижительных условиях, делает шаг навстречу сыну — *Но и без слов все поняла царица, | ... | и сыну могла она открыться, | со смехом приняла она условие, | сказав, что безгранично рада счастью | и в старости полезной быть для Спарты. || А унижение — стоит ли об этом? | Откуда этим выскочкам Лагидам | знать, что такое гордый дух спартанский...* «Историческое», будучи увидено и пережито в личносубъективном плане, приобретает черты того драматизма, которых нет в самом «историческом», и обнаруживает в себе присутствие нравственного аспекта, возникающего от соприкосновения «исторического» с «лично-субъективным» и транспозиции первого в план второго.

Ряд подобных стихотворений может быть продолжен, но здесь уместно упомянуть только одно из них, несколько отличное от предыдущих. Речь идет о стихотворении «Мирис» (Александрия, 340 год) — «Μύρις» (Αλεξάνδρεια του 340 Μ. Χ.). Оно не связано ни с какими «историческими» событиями, оно — о событии личной жизни Я этого стихотворения. Как гром с ясного неба — весть о внезапной смерти Мириса. *Я бросился к нему домой, хотя обычно | я ни ногой в жилища христиан | ... | Я плакал — плакал и не прятал слез | ... | Я понимал, кого и что я потерял — | навеки, безвозвратно потерял, — | ах, сколько нежности вмещало сердце!* Выплакав первые слезы, Я начинает замечать то, что происходит вокруг (косые взгляды родных покойного, речи старух о его последнем дне: *в руках — все время крест | и «Господи Иисусе» — на устах, приход попов, усердные молитвы, обращенные к Христу | или к Марии (я не разбираюсь в их обрядах/),* и постепенно втягивается в поток воспоминаний — как два года назад Мирис был принят в компанию, что его «христианство» никому не мешало (*он был во всем со всеми заодно*), каким хорошим товарищем он был. Но в потоке воспоминаний незаметно берет свое начало поток рефлексий: вспомнилось, что о своей религии Мирис никогда не говорил. Что от любых языческих реминисценций он отмежевывался («*Чур не ко мне*»). Замечено было как бы ненароком, что совершающийся над телом покойного христианский обряд был продуман до тонкостей и, видимо, произвел впечатление на Я. И вдруг — как пелена с глаз и озарение — *И вдруг невероятное открытие | меня пронзило. Появилось чувство, | как будто Мирис от меня ушел, | такое чувство, что он присоединился | к своим, и я с моим нехристианством | ему ч у ж о й. И тут еще одно сомнение | мелькнуло: неужели я ослеп | от страсти, неужели был всегда ему чужим? | Проклятый дом! Скорее прочь отсюда, | Покуда Мирис в памяти живет | наперекор всем этим христианам!* Если это «субъективно-личное» не подлинно «историческое», если Мирис и Я не подлинно исторические персонажи, более исторические, чем привычно отлитые и часто безжизненные «исторические» маски, то что такое вообще «историческое» и почему нужно считать, что «субъективно-личное» переживание лишает (или уменьшает) его подлинности?! Об этом «субъективно-личном» в поэзии Кавафиса см. далее.

Выше уже говорилось о хронотопическом и персонажном субстрате поэтического пространства Кавафиса, иначе говоря, о его эмпирическом составе. На этой почве и на этом материале выстраивается то организованное целое, в котором разыгрываются все смыслы и все элементы топика, существенные для поэта, и которое может быть названо космосом кавафийской поэзии. Две большие части, образующие этот космос — «историческое» и «субъективно-личное» — были уже названы, причем первая из них уже вкратце охарактеризована и важнейшей чертой ее оказалась высокая степень субъективизации и персонализации. Эта особенность, несомненно, существенным образом связывает обе части. Но есть и другие важные средства связи этих частей. В р е м я и п а м я т ь занимают в этом ряду особое место в силу того, что они играют интенсивную роль. Будущее манит поэта к себе: оно бесконечно и недифференцировано; образуя сферу никогда не достигаемого и всегда ускользающего, оно позволяет установить лишь одно отношение — ожидания-надежды. В своем движении к будущему время, поглощая его ближайшие части, как бы уменьшает его со-

став, в то время как прошлое, напротив, увеличивается. Если напомнить о том, что прошлое конечно и дифференцировано, что оно в отличие от будущего не потенциально, но уже реализовано, что отношение, связывающее человека с прошлым, определяется памятью-воспоминанием, то станет ясно, что «прессинг» будущего сдерживается-уравновешивается памятью прошлого, что надежда встречи и горечь расставания-прощания определяют драматическую ситуацию человека во времени, временного переживания. Будущее влечет к себе своими огнями, прошлое подобно пожарами: оно безвозвратно утрачено как жизненная реальность, и единственная компенсация этой утраты — память, с помощью которой череда ушедших событий переводится в знаковую цепочку памяти. *Дни будущего предомной стоят | цепочкой радужных свечей зажженных — | живых, горячих, золотистых свечек. || Дни миновавшие остались позади | печальной чередой свечей погасших, | те, что поближе, все еще дымятся, | остывшие, расплывшиеся свечи. || Мне горько сознавать, что их немало, | мне больно прежний свет их вспоминать. | Смотрю вперед, на ряд свечей зажженных. || И обернуться страшно, страшно осознать: | как быстро темная толпа густеет, | как быстро множится число свечей погасших («Свечи» — «Κέρια», ср. ту же схему в брюсовских «фонариках», где она, однако, лишена экзистенциальной перспективы).*

Необходимость «совместного держания» большого, великого, средиземноморского времени во всех частях его состава при все ускоряющемся и увлекающем в будущее потоке времени создает напряженность, подготавливает коллизийность двух этих времен — совокупного «средиземноморского» и будущего, — которая грозит катастрофическим разрешением. Скрепа времен — п а м я т ь, воспоминание, удвоение ими временного «факта», потом многократно воспроизводимого.

Стихотворения «субъективно-личного» пласта особенно настойчиво обращаются к этой теме («Приходи», «Вдали», «Послеполуденное солнце», «На корабле», «Однажды ночью» и др.). Человек живет во времени и вместе с ним движется в будущее. Более того, он — персонализация времени, субъект его переживания и его сознания. Это он из рефлексий о времени творит поэзию, и это он отваживается оспорить «равнодушное», все поглощающее время и, не желая смириться с превращением «отработанного» времени в ничто, в хаос, создает надежную опору против распада, энтропии — память, которая пепел сгоревшей жизни тоже превращает в поэзию. «Печальная череда свечей погасших», оставшихся позади минувших дней, — та почва, из которой вырастает память (индоевропейское слово для памяти содержит корень **men-*, который указывает на то особое тонкое состояние вибрации духовного, обозначающее и поэтическое вдохновение).

Об этом средстве прошлого жизненного опыта, памяти и поэзии, о погасших и все-таки живых свечах человеческих существований не раз говорит Кавафис. *Родные голоса... но где же вы? | одни давным-давно мертвы, другие | потеряны, как если бы мертвы. || Они порой воскреснут в сновиденьях, | они порой тревожат наши мысли || и, отзвуком неясным пробуждая | поэзию минувшей нашей жизни, | как музыка ночная, угасают... (Και με τον ήχο των για μιά στιγμή ελαστέφουν | ήχοι από την πρώτη π ο ί η σ ι της ζωής μας — | σα μ ο υ σ ι κ ή, την νύχτα, μακρυνή, που σβύνει). Угасают звуки (σβύνει), как угасают свечи (κερίων σβυσμένων), как уходят желания, похожие на тех,*

кто умер, не успев состариться («Желанья» — «Επιθυμίες»). Но и старики, угнетенные болезнями, униженные старостью, все-таки хранят горькую память о днях юности и о том, что было упущено («Старик» — «Ένας Γέρονς», ср. «Души старцев» — «Η Ψυχές των Γερόντων», «Крайне редко» — «Πολύ Σπανίως»), а когда могут воплотить эту память в творчестве, передают живые видения своей юности юношам теперешнего дня, волнуя их. Таков измученный утратами и изувеченный жизнью старик, медленно бредущий по переулку. *Однако, в дом войдя, чтоб тягостную старость (τα χάλια και τα γηρατειά) | укрыть в своем углу, — он трудится в тиши | над тем, что у него от юности осталось (που έχει ακόμη αυτός στα νεύατα).* Этот труд успешен: эстафета памяти, образы видений были переданы следующему поколению: *Его виденья дивные живут в горящем взоре юных поколений (точнее: Στα μάτια των τα ζωηρά περνούν η οπτασίες του).* | *И чувственный, здоровый, свежий мозг (То υγιές, ηδονικό μυαλό των) и плоть упругую (σφιχτοδεμένη σάρκα) со стройными чертами, | волнует мир его прекрасных откровений («Крайне редко»).*

Уже здесь намечены основные темы, неоднократно разыгрываемые в стихотворениях «субъективно-личного» плана — память-воспоминание, «видения чувственной фантазии» (ср.: *τες αναμνήσεις μου, τα υνδάματα τής ηδονής* — «Море утром»), наслаждение, плоть-тело, возврат в воображении к прошлому, воплощение его в искусстве (ср.: «Я в искусство перенес...» — «Εκόμισα εις την Τέχνην» и особенно «Вдали» — «Μακρὰ» — о хрупкой, смутной, почти развеявшейся памяти: *Я эту п а м я т ь (μνήμη) в слове удержать хочу... | Такую хрупкую... Она почти растаяла | вдали, за дымкой отроческих лет || ... | Вечерний сумрак августа — был, вероятно, август... | Глаза я п о м н ю (θυμούμαι) смутно, но как будто синие... | Да, синие, сапфирно-синие глаза).* Соответствующие слова становятся сквозными элементами кавафисского текста указанного плана, обладающими большой диагностической способностью: они, как вспыхивающие огоньки, которые ведут читателя-путника по дороге вглубь мира поэта, в область его переживаний прошлого, требующих их повторных вызываний здесь и сейчас.

Иногда событие отсылает к памяти, пробуждая ее при встрече, и она напоминает о том, что было и что сейчас повторится. Все тело, все члены его становятся «помнящими» — *Почаще приходи, я жду тебя, | бесценное волнение, приходи (αγαπημένη αίσθησις επέστρεφε), я жду, | когда все т е л о обретает п а м я т ь (οταν ξυλνά του σώματος η μνήμη), когда былая страсть (επιθυμία παλιά) в крови бушует, | когда трепещут (ενθουσιούνται, собств. — напоминают) помнящие губы (точнее — τα χείλη και το δέρμα) | и руки вновь живут прикосновеньем (κ' αισθάνονται τα χέρια σαν ν' αγγίζουν πάλι).* *Почаще приходи, я жду в ночи, | когда трепещут помнящие губы («Приходи» — «Επέστρεφε»).* Мотивы чувственного волнения-трепетания отсылают к и без того здесь присутствующей теме памяти-воспоминания, объединенным именно этим *теп-движением* в его повторяемости.

Но бывает и так, что актуальным становится не событие, предопределяющее память как возможность его продолжения, а нечто «памятное», которое вызывает из забвения прошлое, уже почти стершееся (ситуация памяти, предшествующей событию и определяющей как бы обратный ход времени) — *Всего два-три штриха, клочок бумаги, | и все ж какое разительное сходство (με το μολύβι απεικόνισις του) || набросок, сделанный на корабле | ... || Как он п о х о ж. И все-таки я п о м н ю (Τον μοιάζει «Όμας τον θυμούμαι σαν πίο*

έμορφο), | он был еще красивее... | ...таким он кажется мне именно сейчас (Πό έμορφος με φανερώνεται), | когда душа зовет его из П р о ш л о г о (απ' τον Καιρό) || Из прошлого. Когда все это было? — | эскиз, корабль и полдень («На корабле» — «Του πλοίου»; ср. тут же Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός, | κι αυτό εφώτιζε την έκφρασί του). Ср. также «Вечером» («Εν Εσπέρα) с мотивом мимолетности: И так бы это скоро кончилось. Я мог | понять по опыту. Но слишком быстро | пришла Судьба, чтобы прервать наш срок. | Недолго жизнь была для нас прекрасна. | ... | и чудом было ложе, принимавшее нас, | и н а с л а ж д е н и е, соединявшее нас (σε τι η δ ο ν ή τα σ ώ μ α τ α μας δόσαμε). || Один лишь отзвук этих дней наслаждения (των ημερών της ηδονής), | один лишь отзвук вдруг ко мне донесся, — | отблеск огня, который нас обоих жег. Это актуальное первенство памяти Кавафис подчеркивает неоднократно: рисунок, голос, вещь, место, отзвук, аромат — все к услугам памяти, на ее службе, все может стать орудием памяти и восстановить (точнее — породить снова) объект памяти. Стихотворная концовка ставит последние акценты — я в руки взял письмо — один листок — | и все читал его, пока хватало света. || Потом, тоскуя, вышел на балкон, | чтоб мысль отвлечь, увидев сверху малую | часть города, который я люблю, | и суету на улицах и магазины (ολίγη αγαπημένη πολιτεία, | ολίγη κίνησι του δρόμου και των μαγαζιών).

Эту «малую часть города» поэт любит не самое по себе, а потому, что она — твердая опора памяти, почва, которая хранит память, как и «чувственные видения» былого. Кавафис не раз подчеркивает эту связь невыскажетельной обстановки — части городского пейзажа или интерьера — низкого и даже грязного с тем чувственным наслаждением, которое опьяняет и сейчас, много лет спустя: Была вульгарной эта комната и нищей, | над подозрительной таверной татаилась. | В окно виднелся грязный узкий переулок, | тоскливый куцый переулочек, Где-то снизу | шумела пьяная компания рабочих, | играя в карты и пируя до рассвета. || И там на грубой, на такой простой кровати | я видел п л о т ь любви, я видел г у б ы, | пьяняще розовые г у б ы с л а д о с т р а с т ь я — (είχα το σώμα του έρωτος, είχα τα χείλη | τα ηδονικά) | такие розово пьянящие, что даже и в данную минуту, | когда пишу об этом столько лет спустя, | я вновь пьянею в одинокой пустоте («Однажды ночью» — «Μια νύχτα»). Но особенно подробно разыгрывается тема «памяти вещей», как бы подводящей к теме главной памяти — чувственного наслаждения — с тем, чтобы вспомнить о внезапном обрыве, расставании, затаившемся на вечность, в стихотворении «Послеполуденное солнце» («Ο ήλιος του απογεύματος»). Как хорошо я знаю эту комнату. | Сейчас она сдается под контору. | И эта и соседняя... | Ах, эта комната, как мне она знакома! || Вот здесь, у двери, был тогда диван, | а на полу лежал ковер турецкий. | Две вазы желтые стояли тут, на полке. | Направо, нисал, напротив — шкаф зеркальный. | Посередине — стол, он здесь писал, и три | удобные соломенные кресла. | А здесь, возле окна, была кровать, | где столько раз любили мы друг друга (που αγαπηθήκαμε τόσες φορές). || Бог знает, где теперь вся эта мебель! || Возле окна была кровать. После полудня солнце | ее до середины освещало. || После полудня, кажется, в четыре, расстались мы лишь на одну неделю. | Увы, она на вечность затаилась (Αλλοίμονον, | η εβδομάς εκείνη έγινε παντοτινή). Ср. также еще одно стихотворение — Гуляя на окраине вчера, | я незаметно оказался перед домом, | где не однажды в юности бывал, | где упоительную власть

*Эрота | узнала п л о т ь моя (Εκεί το σώμα μου είχε λάβει ο Ερως | με την
εξάισια του ισχύον). | И стоило вчера | мне улицу старинную уви-
деть, | тотчас любовь волшебным светом озарила | лабазы, оба тротуа-
ра, стены, | балконы, окна, положив конец | всему, что может выгля-
деть уродством. || И я стоял как вкопанный, смотрел на двери, | стоял, не ве-
ря, медлил перед домом, | охваченный мучительно знакомым | неутоленным
чувственным волненьем (η υλόστασις μου όλη απέδιδε | την φυλαχ-
θείσα ηδονική συγκίνηση) («Перед домом» — «Κάτω απ' το Σπίτι»). Медлило
(εβράδωνα) Я этого стихотворения, медлило уйти его видение, с ними вме-
сте медлило время, готовое расшириться до вечности, по крайней мере для
этого Я. То, что было потеряно и, казалось, навсегда утрачено, вернулось
и восстановилось в виде знака былого чувственного волнения, мучительно
знакомого и все еще не утоленного. На этом уровне, этом пространстве та-
кой памяти потерь быть не может — независимо от реальных утрат, в част-
ности и таких, на которые Я пошло некогда вполне сознательно: *Я их боль-
ше не нашел — слишком поздно спохватился!* — | эти очи, бледное лицо | в су-
мраке ночного перекрестка... || Я их больше не нашел, так нелепо
отказавшись от непредсказуемого счастья. | Мне они не раз еще пригрезят-
ся, | эти очи, бледное лицо, | эти губы — я их больше не нашел («Дни 1903
года — «Μέρες του 1903»).*

Трижды повторенное в самом начале, в середине и в самом конце стихо-
творения *Δεν τα ήβρα πια* (я их больше не нашел), как бы действительно оно
ни звучало, ничто перед памятью сердца, сохранившей эти глаза, это лицо,
эти губы. Именно этот смысл нужно видеть в словах Бога, обращенных
к Арджуне, когда тот признался, что не может отнять жизнь у человека: *Ос-
тавь слова пустые: | людскую жизнь отнять нельзя, узнай, ничто на свете | из
пустоты не родилось, ничто не умирает (...μήτε κανείς πεθαίνει)*. Универсаль-
ное знание-сознание Бога и память человека, каждое по-своему отсылают к
той идее, которая вынесена в заглавие стихотворения — «Вечность»
(«Αιώνιότης»), и к тому состоянию, в котором человек предельно приближа-
ется к Богу. Кроме нескольких отмеченных выше примеров мотива памяти-
воспоминания и соответствующих слов ср. еще: *θυμούμαι* («Свечи»), *θυμάται*
(«Старик»), *μνήμη* («Приходи»), *ενθυμούνται* (там же, дважды), *θυμάται*
(«Могилы Лисия-грамматика»), *Μνήμη* («Гкриза», дважды), *θυμήθηκα* (там
же), *η μνήμη* («Наслаждение» — «Нδονή»), *θυμούσαν* («Деметрий Сотер»),
θυμούμαι («На корабле»), *μνήμες* («Я в искусство перенес...»), *Μνήμη* (загла-
вие стихотворения), *ενθυμούνται*, *αναμνήσεις* (там же), *ενθυμούνται* («Ио-
ническое»), *θύμισε* («С девяти») и др. В стихотворениях «субъективно-
личного» плана достаточно настойчиво воспроизводится мотив чувственно-
го наслаждения, ср. *της ηδονής μία νύχτα* («Желание»), *ηδονικό* («Крайне
редко»), *λάθησις* («Люстра», дважды), *τα ηδονικά* («Однажды ночью»), *της
ηδονής* («Море утром»), *ηδονή*, *της ηδονής* («Вечером»), *ηδονή* («С девяти»),
ηδονική («Перед домом»), *Нδονή* (заглавие стихотворения), *ηδονή* (там же)
и др. В поле *ηδονή* постоянно оказываются губы, кожа и особенно плоть, те-
ло, ср. *του σώματος* («Он клянется»), *σάρκα* («Крайне редко»), *το σώμα* («Од-
нажды ночью»), *σώμα* («У входа в кафе»), *σώματα* («Люстра»), *σώματα*
(«Вечером»), *σώματος* («С девяти»), *το σώμα* («Перед домом») и др.

Наличие в поэзии Кавафиса двух планов — «исторического» и «субъек-
тивно-личного» — предполагает установление принципа, в соответствии

с которым строится соотношение этих планов. На определенном уровне анализа речь идет о р а з н ы х планах, причем противопоставленных друг другу как отдаленное прошлое и актуальное настоящее, общее и частное, сверхлично-«объективное» и лично-«субъективное», внешне-открытое и внутренне-закрытое, «официальное» и «интимное», третьеличное и перволичное и т. п. Более пристальный взгляд помогает заметить, что оба плана связаны не только через отталкивание друг от друга, через «абсолютное» противостояние (в крайних ситуациях такой аспект, несомненно, присутствует), но и через некую более тонкую и интимную связь, которая существует между явлениями, находящимися в отношении взаимно-дополнительного распределения. Это же отношение, как известно, в некотором роде уравнивает то и другое в рамках целого, ими формируемого. Оказывается, что каждая часть вносит в целое свою долю, и этот вклад может быть сделан только данной частью, но не другой. История и человек (Я) составляют это целое, обеспечивающее внутреннее глубинное единство поэзии Кавафиса и цельно-единство самого поэта как некоего органического сплава «разного», пресуществляемого в единое. Выше в связи с «историческим» уже говорилось о его субъективизации и персонализации, о связи его с процессом внутреннего переживания и т. п. В этом смысле есть достаточные основания говорить об открытости «исторического начала» «субъективно-личному». Но ведь и последнее в свою очередь потенциально открыто или, точнее, равнозначно «историческому», что и выяснится позже, когда это «субъективно-личное» отодвинется во времени назад настолько, что войдет в поле «исторического». Субъективизированный «исторический» персонаж и Я как носитель определенного типа персонализированного «исторического» в некоем общем плане равноценны. Если «средиземноморско-греческое» не исчерпывается хронопопическим, но включает в себя и антропо-личное, то и «историческое» и «субъективно-личное» оказываются размещенными — каждое со своими функциями, через которые характеризуется целое, — в одном общем ноосферическом поле, которому поставлен в соответствие некий (условно говоря) единый панхронический опыт. Если это так, то наличие двух разных планов в поэзии Кавафиса не «разваливает» ее на две части, а скорее соединяет их в единство — тем большее, чем более рознятся составные части этого целого. В этом новом контексте существенно, что «историческое» у Кавафиса описывается не столько как развивающийся процесс, как последовательность действий, сколько как некая «картинка», увиденная одновременно и разом наблюдателем из того же времени, что и описываемое событие, то есть изнутри. Само же описываемое «историческое» событие берется как бы в синхронном срезе, который, однако, сохраняет отпечаток своеобразного «жеста» нарративности (кажется, такое определение точнее, чем попытки характеризовать такие тексты через признаки «эпичности», «эпико-драматичности», «новеллистичности» и т. п.). Вместе с тем «субъективно-личный» план, напротив, предполагает некую диахроническую установку, возврат к прошлому (ср. «Однажды ночью», «Перед домом», «Послеполуденное солнце», «С девяти» и др.) из сегодня, то есть извне. Доводя ситуацию до некоего логического предела, можно сказать, что «историческое» у Кавафиса лишено времени, сжатого в точку (точечное время), тогда как «субъективно-личное» предполагает непрерывный временной интервал между юностью-молодостью и зрелостью-старостью, чему

соответствует операция «переключения» — «увидел» (сейчас) → «вспомнил» (бывшее когда-то) → вспоминаемый образ («картинка») → фиксация его в слове (в этом отношении характерно стихотворение «Начало», в котором происшедшее описывается сразу же, как бы по горячим следам, репортажно, но временной интервал выстраивается не между прошлым и настоящим, а между настоящим и будущим, ср. уже цитировавшееся *Но завтра, послезавтра, через годы...* /Πλην του τεχνίτου πως εκέρβισε η ζωή. | Άυριο, μεθαύριο, η με τα χρόνια θα γραφούν | ο ι σ τ ί χ' ο ι δυνατοί που εδó ήταν η αρχή των/). Безвременное «историческое» и временное «субъективно-личное» — таков один из парадоксов распределения времени в поэзии Кавафиса.

Другой выход из конфликта двух времен — в преодолении-продолжении самого времени творчеством, поэзией, то есть в перенесении всего временного наполнения, столь дорогого поэту и им пережитого, в искусство, где бывшее и не бывшее, но только мыслимое почти неразличимы (*Я в искусство перенес чувство самосохранения | тайные мои надежды, затуманенные лица, | полузримые черты, притупившуюся память | о несбывшейся любви...*). Это «преодоление-продолжение» обеспечивает преемственную связь того времени с «большим» временем поэзии Кавафиса, разыгрывающим то время и дающим ему новую жизнь. Разрыв связи этих двух времен страшен: он означает поражение памяти и отсечение от поэзии ее живых источников. Но страшен не только этот разрыв: страшно растворение и этого большого времени и «малого», личного, пережитого в бездне вечности. Царь Арджуна (у Кавафиса эллинизированное Арсуна) никогда не воевал и ненавидел убийство. Обращаясь к Богу, он сказал ему об этом и о невозможности для него *жизнь отнять людскую*. И Бог, судящий sub specie aeternitatis, опроверг Арджуну — дескать, *людскую жизнь отнять нельзя [...], ничто на свете | из пустоты не родилось, ничто не умирает* («Вечность»). Но эта вечность неподвижна: ее теоретико-информационное значение равно нулю, в ней все дано сразу, и она бессмысленна и для *человека переживающего*, и для поэзии, предназначенной для «разыгрывания» подвижного, изменяющегося и для усиления смысла того, что ею «разыгрывается». Эта вечность — «дурная», в ней, действительно, ничего не происходит, потому что все есть, все вечно повторяется и обесценивается этой «уравниловкой» вечности, где нет *неповторимого*, которое можно пережить лишь раз в жизни и потом хранить в памяти. Тень такой вечности падает и на людей: они обречены на безблагодатное повторение «вечных» образов и, кажется, в худшем их варианте — *Вот усилия наши, усилия обреченных. | Мы в усилиях наших подобны защитникам Трои. | Порой удача улыбнется... | ... || Но вечно что-то останавливает нас. | Ахилл во рву является пред нами | и громовыми криками на нас наводит ужас. | ... | Надеемся, что решимостью и отвагой | мы рока злые козни отворатим | и за стеной продолжим нашу битву. || Когда же срок великий наступает, | решимость и отвага оставляют нас; | ... | мы вокруг троянских стен бежим, спасаясь, | и бегство — все, что остается нам. | Все же паденье для нас неизбежно. На стенах | уже начинается плач погребальный. | То плачет печаль, плачут наши воспомина- нья; | и громко рыдают о нас Приам и Гекуба* («Троянцы» — «Τρώες»); в свете дальнейшего существенна инверсия: не мы плачем о заслуживших своей судьбой оплакивания Приаме и Гекубе, но они, достойные оплакивания, плачут о нас, которые заслуживают еще более горького оплакивания;

ср. разбитых кумиров, продолжающих любить ионийскую землю и оплакивающих ее — «Ионическое» — «Ἰωνικόν»), ср. также идею однообразия вечного повторения в стихотворении «Все то же» («Μονοτονία»: Τὴν μίαν μονότονὴν ἡμέραν ἄλλη | μονότονῃ ἀπαράλλακτῇ ἀκολουθεῖ...).

Впрочем, подобные инверсии, как и еще более значимые, нередки у Кавафиса и составляют коренную особенность его поэтического пространства. В наиболее напряженных местах его причина и следствие как бы осуществляют себя в парадоксальном пространстве, где критерий последовательности во времени может перестать работать (снятие времени: «времени не будет»). «Случайное» вдруг извлекает из пространства «совместного держания времени» или «личного» времени длинную цепочку ради того одного мимолетного явления, которое (*там и тогда*) есть причина «случайного» (*здесь и теперь*), то есть следствия. Но эта «причина» профанического «среднего» мира — причина не в большей степени, чем следствие («случайного»), которое в этом случае само оказывается причиной. Этот «средний» мир все время ставит читателю Кавафиса подножку. Он толкает читателя понимать «причину» как нечто предшествующее «следствию» и во всяком случае в некоей иерархии ценностей чем-то базовым, исходным, первичным, независимым, а «следствие» как производное от «причины», вторичное, зависимое. Он, этот мир, подсовывает читателю идею о двух реальностях — большей и меньшей или об одной реальности, градуированной по принципу возрастания свойства быть (соответствовать) реальностью. Но существует ли эта реальнейшая и первичная реальность или она аберрация подобно зрению младенца, видящего мир вверх ногами? Поэт вечером обратился к собранию птолемеевых надписей, навел справку. Он было отложил книгу, как вдруг незначительное (ἀσήμαντη) упоминание о царе Цезарионе привлекло его внимание: *Ах, вот ты вошел с неясной | своей привлекательностью [очарованием] (ἀόριστῃ γοητεῖα). В истории всего несколько строчек о тебе, | тем вольнее я лепил тебя в своем воображении. | Мое искусство придает тебе черты | мечтательной, располагающей прелести. | И с такой полнотой вообразил я тебя, | что когда ночью лампа стала гаснуть, я дал ей погаснуть. | Мне казалось, я вижу, как тыходишь в мою комнату | И словно бы стоишь передо мной, как, должно быть, стоял | в покоренной Александрии, | без кровинки, обессиленный, наивный в своем горе, | все еще надеясь, что они тебя пожалеют, | эти злые люди, бормочущие: «Слишком много цезарей» («Цезарион» — «Καίσαριών»)*. Отныне мы ничего не знаем о «реальном» Цезарионе, но знаем, что само допущение такой реальности преформируется а к т у а л ь н о «вольным» воображением поэта, имевшим две опоры — имя и несколько слов о царе, не дававших достаточно оснований для суждений о «реальности», и «реальнейшую» реальность творчества.

Разумеется речь идет не о том, чтобы причину и следствие поменять местами и вывернуть тем самым причинно-следственную конструкцию наизнанку: важно само наличие такого пространства («поэтического»), в котором возможны подобные рокировки. Видение связи между двумя точками («событиями») подобного парадоксального пространства и определение того, ч т ó в данной ситуации причина, а ч т ó следствие, наконец, знание конкретного «реального» воплощения того и другого, собственно и есть прерогатива судьбы и ее отгадчика, так сказать, само содержание ее деятельности, ее суда.

Тема судьбы — первой важности в поэзии Кавафиса. Она слишком обширна, чтобы говорить здесь о ней. Но общий смысл ситуации определить можно: *Открыто людям только настоящее. | Грядущее предвидят только боги | ... | Но мудрецы провидят настоящее — | грядущего залог* («А мудрецы — предстоящее...» — «Σοφοί δε Προσίοντων»). Видеть только настоящее значит ничего не видеть: настоящее слито с самим человеком и каждый момент уходит в прошлое, исключая возможность принятия решения по этому «квази-увиденному». Потому обычный человек, не мудрец, погружен в неопределенность. Он может, конечно, обращаться к мудрецам, к прорицателям, пытаться узнать волю богов, даже рефлексировать по поводу некоторых моментов, в которых может предполагать точку ветвления судьбы (ср. «Мартовские иды») или ее перемену, излом. Худшее, что может сделать человек — вступить в спор с судьбой в попытке переломить ее или задумать уйти из нее. *Сказал ты: «Еду в край чужой, найду другое море | и город новый отыщу, прекраснее чем мой, | где в замыслах конец сквозит, как приговор немой, | а сердце остывает как в могиле. | Доколе разум мой дремать останется в бессилье?»* («Город» — «Н Πόλις»). Но спор с судьбой напрасен: он гибелен для жизни. Судьбу не переспорить, и она не отстанет от своего избранника. *Нет, не ищи других земель, неведомого моря: | твой Город за тобой пойдет. И будешь ты смотреть на те же самые дома, и медленно стареть | на тех же улицах, что прежде, | и тот же Город находить. В другой — оставь надежду — | нет ни дорог тебе, ни корабля. | Не уголок один потерян — вся земля. | Коль жизнь свою потратил ты с судьбой напрасно споря* (там же). Единственно, что может и должен делать человек в условиях, когда судьба оповещает его о своей воле, — отнестись с доверием к ее знакам, сохранить мужество и достоинство, облечься в смирение веры и спокойно принять поражение, которое может стать победой. Так ведут себя многие персонажи стихов Кавафиса — царь Деметрий, царь Мануил Комнин, Деметрий Сотер, сражавшиеся за Ахейский союз и при Фермопилах, мать царя Клеомена и другие (ср. советы Кратесиклеи сыну в стихотворении «Мужайся, царь лакедемонян»).

Отношение инверсии существует в «поэтическом пространстве» и между целью и средством ее достижения. Стихотворение «Итака» («Ἰθάκη») как раз об этом. Цель странствия по морю — Итака, средство — морской путь. *Когда задумаешь отправиться к Итаке, | молись, чтоб долгим оказался путь, | путь приключений, путь чудес и знаний.* И не надо бояться ни гнева Посейдона, ни циклопов, ни лестригонов. На дороге человека, верного высоким помыслам, они не встанут, *когда ты сам | в душе с собою их не понесешь | и на пути собственноручно не поставишь.* Несоответствие «высоким помыслам» вызывает («преформирует») препятствия. Средство (путь), отснеся цель (Итаку), становится главным (*Молись, чтоб долгим оказался путь. | Пусть много-много раз тебе случится | с восторгом нетерпенья летним утром | в неведомые гавани входить...*) и как бы пресуществляется в новую цель. А бывшая, «старая» цель (Итака) превращается в средство осуществления и достижения пути, хотя путь все-таки предшествует Итаке.

Но столь же парадоксально у Кавафиса и пространство языка. Лишь на средних уровнях язык выступает как средство «несения-перевозки» сути, «содержания». На высшем уровне, входя (точнее, образуя) в пространство максимальных энергий, язык становится с у т ь ю-субъектом творчества, это

творчество объективирующим. Наиболее «энергичное» из традиционных поэтических «средств» — м е т а ф о р а, но характер ее (и тем самым дальнейшая интенсификация языковой и «поэтической» энергии), прежде всего соотношение между тем, что называют «tenor» и «vehicle» (условно — «содержание» и его «носитель»), может существенно меняться. Суть кавафианского метафоризма Бродский остроумно определил как попытку впрыгнуть прямо во в т о р у ю часть (в «носителя»), не заботясь о возвращении к первой части (к «содержанию») как самоочевидной. Помня сказанное о других парадоксальных кавафианских пространствах, можно предположить, по меньшей мере, некий план расширения возможностей этого «языково-поэтического» (уже — «метафорического») пространства. Два допущения, о которых подробнее в другом месте, напрашиваются прежде всего.

П е р в о е из них «аналогического» характера, но за аналогией лежат более фундаментальные реальности — ч т ő является метафорой ч е г о в поэзии Кавафиса, где «содержание» — tenor и где «носитель» содержания — vehicle и, значит, не впрыгивает ли иногда Кавафис все-таки и в п е р в у ю, теперь как бы сменяющую «прежнюю» вторую, часть, переворачивая тем самым соотношение всех элементов? По-видимому, осторожнее принять, что в «поэтическом пространстве» Кавафиса понятия tenor и vehicle в определенных ситуациях могут оказаться не только о т н о с и т е л ь н ы м и, но и иногда, по крайней мере в пределе взаимозаменяющимися, «рокирующимися» понятиями, и эта «относительность» и взаимозаменяемость ставят перед читателем и исследователем некоторые сложности. Суть их именно в известной н е о п р е д е л е н н о с т и соотношения обеих частей в конкретных случаях. Эта «неопределенность», кажется, допускает и следующий, более «сильный» шаг — возможность принципиальной метафоры-эквилибристки, как бы жонглирующей порядком частей и задающей читателю загадку — тест на соответствие его предлагаемому тексту. В т о р о е допущение ведет еще дальше, собственно говоря, выводит метафоризм за пределы только языка. Речь идет в данном случае о возможности связи с помощью явления метафоризма языка с «подъязыковой» сферой, «образа» с «денотатом». Иначе говоря, исходная схема с указанием первичности и вторичности элементов и направления движения (в е щ ь [«подъязыковый» слой] → с л о в о [«языковый» слой] → м е т а ф о р а [отсылка к «надъязыковому» слою]) в поэзии Кавафиса, при нарушении правил отнесения к «слоям» и их иерархии, как бы соблазняет читателя своими «окказиональными» версиями трактовки, например: вещь как с л о в о, слово как метафора, метафора как с л о в о же (но и потенциально — как «вещь»). Естественно, что в таком случае перемена центра предполагает пресуществование всех элементов пространства, образуемого вокруг этого центра. Одним из следствий из сделанных допущений было бы расширение понятия метафоры: она не только «извитие» исходного слова, его «поэтически-эволюционная» версия, но и наоборот: слово — как «поэтически-инволюционная», свернутая, чудовищно уплотненная метафора «метафоры», выступающей в этом случае как нечто первичное, сопоставимое с «прежним» словом.

Если согласиться с подобным допущением, то оказалось бы, что такой тип метафоризма (условно-упрощенно: сказать слово в тексте и указать на нечто ему соответствующее вне текста) как бы индуцирует в «подъязыковом» слое «п о э т и ч е с к о е», допуская «предметной» эмпирии выступать

как своего рода парадоксально «вешный мета-язык», как некая опосредствованная поэтическая конструкция, аранжируемая со стороны словом, комментируемая или корректируемая им. Сейчас никто не будет удивлен признанием «поэтичности» пейзажа, небесной картины, «мертвой природы», интерьера и т. п. Но осознание этой «поэтичности» у европейского человека возникло не более чем три-четыре века назад (во всяком случае в достаточной степени), и сама «поэтичность» этих совокупностей была объяснена языком художественной литературы, натурфилософии, религии, живописи. Возможно, что поэзия Кавафиса вступила на подобный же путь. И возможно, именно в этом (во всяком случае в существенном) одна из тайн языка и поэтики Кавафиса (ср. Александрию как «metaphorical city», согласно Кели, и «присваивающую», по Бродскому, функцию языка). Эта тайна — тайна п р е д е л а, подобного тому, где материя превращается в энергию, масса соотносится со скоростью и обнаруживает себя четырехмерный пространственно-временной континуум, иначе говоря, тайна парадоксального пространства «относительности», которое применительно к опыту Кавафиса и некоторых других великих поэтов, может быть, опознаётся по общему языково-«предъязыковому полю как минимум и по присутствию некоей новой проективной сферы» поэтического.

Кавафис, освободившись от весьма значительной части поэтического обихода, встав на путь самоограничения и «поэтического» аскетизма, достиг весьма многого. Именно с этой особенностью Бродский связывает то, что стихи Кавафиса, конечно, теряя нечто в переводах, что-то все-таки и приобретают, и это, видимо, справедливо. Другой раз обращаясь к теме «приобретений» поэзии Кавафиса при переводе, Бродский указывает и более конкретную причину (в связи, правда, с более или менее частной ситуацией) «выигрыша», которая в принципе может пониматься и в более широком смысле: «В своих исторических стихах Кавафис применяет то, что Кели называет «обычными» метафорами, т. е. метафорами, основанными на политическом символизме (например, в стихотворениях «Дарий» и «Ожидая варваров»); и это вторая причина, почему Кавафис едва ли приобретает что-то в переводе. 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».

Суть переводов поэзии Кавафиса состоит не только в том, что при них греческий «обменивается» на русский, английский или французский язык соответствующих текстов, и образец-подлинник, естественно, не может быть воспроизведен «один к одному», но и в том, видимо, что здесь тайно, большинству невидимо, производится какой-то другой обмен — неязыковой, иногда напоминающий бартер, а в других случаях обнаруживающий свою полную бессмысленность: мы меняем то же на то же, и язык-наводчик только помогает нам понять фиктивность сделки-обмена. Эта «неподвижная» и неразменная основа, суть, характер и объем которой только еще предстоит определить, объясняет, кажется, те ситуации, когда русский или английский Кавафис оказываются не «хуже» (но, конечно, и не лучше!) греческого.

С. Б. Ильинская

К. П. КАВАФИС И РУССКАЯ ПОЭЗИЯ
«СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

I

РОДСТВЕННОСТЬ ПОИСКОВ

ЗА ЧЕТЫРЕ ГОДА до смерти, в 1929 году, Константинос Кавафис (под псевдонимом А. Леонтис) опубликовал заметку, вошедшую в обиход кавафологии под условным названием «Похвальное слово самому себе». Высказав убежденность в новаторском характере своей поэзии («Кавафис представляется мне поэтом сверхсовременным, поэтом будущих поколений»), он отметил, что — при всем ее своеобразии — она не замыкается в рамках «особого случая» и «не останется заключенной в библиотеках как один из исторических документов греческого литературного развития»¹. Таково заключение зрелого поэта, обозревающего и оценивающего свой творческий путь и свой вклад, в значительность которого он твердо уверовал еще на рубеже веков, осознав себя первопроходцем, открывающим новые горизонты, «схватывающим трудные понятия, взаимосвязи, следствия вещей», пока что не доступные другим и потому обреченные на долгое непризнание.

Сопоставление поэзии Кавафиса с русской поэзией «серебряного века» может служить одним из свидетельств родственного характера независимых, параллельных поисков в русле единого европейского процесса. Напряженно-чуткая и отзывчивая духовная ситуация «философии жизни», принявшая в России начала XX века столь острые формы и столь многогранно запечатлевшаяся в ее поэзии, — глобальное многовариантное культурно-историческое явление этого времени, и феномен К. П. Кавафиса в греческой культуре раскрывает один из наиболее самобытных и значительных инвариантов.

В пределах настоящей работы с русской стороны к диалогу с Кавафисом привлекаются лишь три поэта — В. Брюсов, М. Кузмин и Н. Гумилев. Критерий ограничительного выбора — не только реальные схождения в литературных локусах, придающие сравнительному анализу дополнительную прочность и наглядность, но и аналогии более широкого плана, связанные с решением принципиальных творческих задач, выдвигаемых эпохой. В тот переломный момент, когда, по выражению Б. Эйхенбаума, перед европейской поэзией вставал «вопрос революции или эволюции»², Кавафис и Брю-

ВПЕРВЫЕ: Русский авангард в кругу европейской культуры. Тезисы и материалы международной конференции. М., 1993, с. 84—86.

¹ К. П. Καβάφης. Ανέκδοτα πεζά κείμενα. Αθήνα, 1916, σ. 83—85.

² Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа // Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, с. 81—82.

сов, Кузмин и Гумилев избирают путь хоть и «мирных», но весьма смелых попыток эволюции. Выявление глубины их схождений — на стадии литературного старта, при поворотах в творческом направлении, а также их расхождений помогает высветить некоторые аспекты общеевропейского поэтического развития.

Ряд факторов, чрезвычайно действенных в творчестве четырех избранных нами поэтов, но характерных для литературной атмосферы начала века в целом и не раз уже блестяще исследованных, упоминаются здесь сугубо тезисно.

Эта безраздельная посвященность искусству, культивирующая тип литератора-художника, артистической личности, не отделяющей «литературную биографию от личной», пытающейся «найти сплав жизни и творчества»³ и увековечить проходящую жизнь в творчестве⁴.

Это высокая культура⁵, обеспечивающая единый базисный фонд, поддерживающая веяние «всемирной отзывчивости» и стимулирующая интенсивный диалог идей с позиции глобального исторического и культурного опыта, мыслимого как неразрывный творческий акт.

Это тяготение к универсальности, находящее художественные опоры в формах, где «вечное» сопрягается с «современным», как бы моделируя философские основы жизни.

Подчеркнем, что этот процесс происходит на фоне всеобщего ощущения зыбкости жизненных устоев, вступления в критическую фазу, чреватую грозными катаклизмами. Слова М. Кузмина о состоянии европейской поэзии «на пороге XIX века, накануне полной перемены жизни, быта, чувств и общественных отношений», когда «по всей Европе пронеслось лихорадочное, влюбленное и судорожное стремление запечатлеть, фиксировать эту улетающую жизнь»⁶, несомненно выражают и его восприятие современности.

Обостренное переживание бытия озаряет не только сферу непосредственных впечатлений, но и ностальгическое воскрешение их в памяти, роль которой — помимо «эффекта ауры» — наделяется в художественном процессе особой активностью и значительностью. Порою почти дословно совпадая

³ В. Ф. Ходасевич. Некрополь. М., 1991, с. 7–8.

⁴ «...жизнь одна, не запечатленная в искусстве, не так (увы!) долговечна для памяти», — отмечает в письме к В.В.Руслову (1907) М.Кузмин (*М. Кузмин. Стихотворения. Письма В.В.Руслову // Новое литературное обозрение, 1992, № 1, с.141*). В унисон с этим замечанием звучат относящиеся примерно к этому же времени упорные размышления К.Кавафиса о «нетщетности» творчества, о «беспредельной продолжительности» жизни, которую способно даровать искусство (К. П. Καβάφης. *Ανέκδοτα πεζά κείμενα*, σ. 47–49).

⁵ Отзыв И.Анненского о «Сетях» М.Кузмина как о «книге большой культурности» распространяем на поэзию «серебряного века» в целом. Аналогичные отзывы об эрудиции Кавафиса зафиксированы в обширной библиографии о его творчестве. Для всех четырех сравниваемых нами поэтов «пьянящая» атмосфера «в стенах вечерних библиотек» была близкой и желанной. Перелистывание «пожелтевших» страниц и вызываемое ими возбуждение поэтической фантазии в стихотворении Гумилева «В Библиотеке», посвященном Кузмину, вызывают в памяти «Цезариона» Кавафиса.

⁶ М. Кузмин. Условности. Пг., 1923, с. 87.

с Кавафисом в его личных заметках о долгом пути от первоначального художественного впечатления до его творческой реализации, через промежуточную стадию «равновесия», об исходном и необходимом «энтузиазме», который однако «должен улечься» и уже сквозь призму памяти вызвать вдохновение, аналогичное высказывание о двух этапах вдохновения, связуемых художественной памятью, оставил М. Кузмин:⁷

«Если признать два рода или два этапа вдохновения, вдохновение замысла и вдохновение осуществления, которое есть преодоление материала, способность к удивительным находкам, то нет ничего пагубнее, как их соединение. Они связываются художественной памятью, и едва ли, не пройдя этот путь, возможно желательного достигнуть совершенства. Потому горячность и увлечение, необходимые для замысла, не смягченные посредствующей призмой отдаления, могут лишь вредить осуществлению. Горячность при второй стадии творчества скорей похожа на азарт охотника, на радость изобретателя, искателя кладов. Человек, особенно темпераментный, не может сам находиться в том, что он пишет, он должен быть вне, со стороны, желательно выше, лишь вспоминая свои волнения».

Античные модели дарили поэзии искомую «посредствующую призму отдаления», позволяли выявлять в живой трепетности конкретного, частного вечные лики всеобщего, сочетать «живую картинность» с «общими проблемами мысли» (Брюсов). Степень и глубина раскрытия этих возможностей в поэзии начала XX века продолжает оставаться увлекательнейшей задачей исследования. На ограниченном поле анализа настоящая работа ставит своей целью подчеркнуть некоторые не столь всеобщие линии соотносимости.

Одной из таких проблем является характер взаимоотношений с романтической традицией. У всех четырех исследуемых нами поэтов он отнюдь не однозначен, но тем не менее обнаруживает общую и важную для них антиромантическую тенденцию. Для Кавафиса, Брюсова и даже для гораздо более молодого Гумилева эта тенденция вырабатывается как преодоление романтического старта, когда отталкивание от прозы жизни, весь строй которой виделся молодому Брюсову «позорно мелочным, неправым, некрасивым», конфликт со средой (вспомним мотив заточения у Брюсова и Кавафиса), взрывы раненого чувства собственного достоинства побуждали поэтов к гордой замкнутости лирического «я», к поискам экзотических тем и выразительных средств, в том числе в арсенале античности.

Уход «в века, загадочно былые», как не раз уже отмечалось, поначалу был движим потребностью в идеальном и героическом. Особенно это очевидно у Брюсова — с его страстной и упорной привязанностью к «любимцам веков», к «властительным теням». «Властительные» образы увлекают и Гуми-

⁷ М. Кузмин. Стихи и проза. М., 1989, с. 387. См. также размышления Гумилева о сходстве «происхождения отдельных стихотворений» с «происхождением живых организмов»: «Душа поэта получает толчок из внешнего мира, иногда в незабываемо яркий миг, иногда смутно, как зачатие во сне, и долго приходится вынашивать зародыш будущего творения, прислушиваясь к робким движениям еще неокрепшей новой жизни... Древние уважали молчащего поэта, как уважают женщину, готовящуюся стать матерью» (Н. С. Гумилев. Письма о русской поэзии. М., 1990, с. 47).

лева, причем в его античных моделях романтический поиск идеала наиболее определен, проникнут деятельным утверждением ценностей, которые составляют для поэта «единственную отраду». Приюта для раненой души ищет в древности и ранний Кавафис, однако переломное гумилевское: «Может быть, мне совсем и не надо героя» он откроет для себя скорее и превторит в своей творческой практике тверже, бесповоротнее.

Если по отношению к Брюсову и Гумилеву мы можем говорить о понижении в их творчестве романтической тональности, об их общем самоопределении в русле общеевропейской «основной тенденции» к «эстетическому пуританизму», к «словесной экономии, решительно неизвестной как классическим, так и романтическим поэтам прошлого», к «простоте, ясности и достоверности»⁸, то в случае Кавафиса базисом этой трансформации становится программный, осознанный и неукоснительно осуществленный разрыв с романтизмом и резкое противостояние еще устойчивой тогда в греческой поэзии романтической традиции. Что же касается Кузмина, которого мы совсем не привлекали к этой сюжетной линии, то его романтические увлечения, запечатленные в дневнике, остались за чертой его творческого старта.

Второй общей для всех четырех поэтов вехой стал символизм. «Кавафис несомненно вдохнул атмосферу современной европейской поэзии... — констатировал Г. Сеферис. — Я имею в виду школу символизма, в которой учились и из которой вышли, как мы знаем, наиболее достойные и самые различные поэтические таланты довоенного времени»⁹. Эта просторная, гибкая формула приложима не только к Кавафису и, в еще большей степени, к Брюсову, но также к Кузмину и Гумилеву, воспринявшим многие уроки школы. В рамках нынешней темы хотелось бы однако коснуться не тех черт их творчества, которые органично вписываются в поэтику символизма, а некоторых дифференцирующих особенностей.

Присущее творческой натуре Брюсова (и тем более — Кавафиса) тяготение к смысловой определенности, к внятности и точности выражения, к прочной фактуре стиха несомненно выламывалось из системы символических канон. На родственном ему примере об этом хорошо сознаваемом внутреннем творческом конфликте сказал сам Брюсов в некрологе Жану Мореасу: «...по самой сущности души Мореас был прямо враждебен всем принципам „символической“ школы. Настоящее дело, можно сказать истинный подвиг его жизни была борьба с этими принципами. Символисты, в эпоху „первых битв“ за свое учение, мечтали о последней свободе, о литературной анархии; их идеалом всегда оставался крайний индивидуализм. Мореас плохо мирился с этой программой, даже когда сам стоял в рядах символистов. Покинув их, он стал проповедовать возвращение к античным истокам искусства...»¹⁰.

Позиция младших поэтов нашей тетрады, их устремления к «прекрасной ясности» (Кузмин, 1910), к «большому равновесию сил и более точному зна-

⁸ Н.С.Гумилев. Письма о русской поэзии, с. 46, 270–271.

⁹ Г. Σεφέρης. Докσιές. Αθήνα, 1974, т. 1, σ. 325.

¹⁰ В.Брюсов. Жан Мореас. Некролог // Русская мысль, 1910, № 5. Приношу глубокую признательность С. И. Гиндину, указавшему мне на эту непереиздававшуюся публикацию Брюсова и предоставившему мне ее текст (С. И.).

нию отношений между субъектом и объектом» (Гумилев, 1913)¹¹ будут заявлены в известных текстах, признанных манифестами¹². Впрочем, еще раньше, в 1908 году, в стихотворении «Поэту», которое Гумилев посылает Брюсову, «уверенная строгость стиха» провозглашается основополагающей заповедью, а в его рецензии на новую книгу Брюсова с восхищением отмечаются «строгий выбор выражений» и «отточенная ясность мысли»¹³. Содействующим этому общему для всех четырех поэтов движению было их творческое соприкосновение с поэзией Парнаса, ее отточенными малыми формами, ее лаконичными, афористичными, эмоционально сдержанными средствами выразительности.

Приходящее к Кавафису с творческой зрелостью видение в символе не только и не столько возможности гармоничных созвучий, сколько универсального — синтезирующего и интерпретирующего — художественного средства, в той или иной мере присуще и трем русским поэтам. В процессе овладения символом-идеей, в первое десятилетие XX века, Кавафис создает серию стихотворений, напоминающих аллегорические античные «формулы» у Брюсова и Гумилева и некоторые из «Александрийских песен» Кузмина. Мировоззренческие тезисы поэтов выражаются в достаточно непосредственной, прямолинейной, часто дидактической манере, степень личного соучастия весьма высока. Между тем параллельно с серией философских дидактических монологов, Кавафис начинает нащупывать пути опосредованного внушения через отстраненное, безучастное воспроизведение исторического эпизода. Эта линия окажется для него чрезвычайно перспективной и плодотворной. И хотя именно Кавафис и только он из четырех анализируемых нами поэтов почти не писал прозы, именно в его поэзии пробивается наиболее сильная эпическая струя. Общее тяготение к эпическому владению темой (вспомним, как ценил у Брюсова «мужественный подход к теме, полную власть над ней» как раз в «античных» стихотворениях Мандельштам), тяготение к психологической разработке характеров, к сюжетной структуре стихотворений и внутренней связанности циклов у Кавафиса принимает наиболее развитые формы.

Известное положение Брюсова (в предисловии к сборнику «Urbi et Orbi», 1903) о том, что «книга стихов должна быть не случайным сборником разрозненных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы до последней», — констатировало формирующуюся в русской поэзии традицию, в которую внесли вклад и Кузмин, и Гумилев, предложившие свои варианты целостных лирических единств. Всем троим свойственно стремление к сферическому освещению темы с характерными дополняющими, высвечивающими новые грани возврата-

¹¹ Н. С. Гумилев. Письма о русской поэзии, с. 55.

¹² Черты общности их поиска, акцентированные в данном контексте, имеют однако четкие границы, обозначенные исследователями. Хотя статья Кузмина «О прекрасной ясности» (1910) во многом предвосхищала акмеизм, литературная позиция и творческая эволюция Кузмина отнюдь не сблизилась в дальнейшем с акмеистской программой.

¹³ Н. С. Гумилев. Письма о русской поэзии, с. 77.

ми, однако их «блуждания в переходах пространств и времен», как правило, экстенсивны, многообразны и порою, особенно у Брюсова, антологичны. Кавафис же четко очерчивает свои географические и хронологические пределы и раскрывает избранную тему в развитии, во временной протяженности, в орбите общей сюжетной сети, несущей печать романного мышления, активно аккумулирующей опыт психологической прозы. Его персонажи связаны между собой сложными родственными и политическими узлами, и читатель улавливает в них единую фабульную систему. Опираясь на свою эрудицию и воображение, он, читатель, придает россыпи миниатюр своеобразную беллетристическую сцепленность, за которой ощущается течение исторического времени.

Таким образом, намеренная авторская отстраненность проявляется у Кавафиса двояко: в самом использовании исторических моделей, а также в отказе от твердого фабульного каркаса, что позволяет не соблюдать последовательности событий и непринужденно складывать из миниатюр мозаичный портрет эпохи, вольно чередуя картины крупного плана с мелкими штрихами частных эпизодов, которые, выполняя роль характерной бытовой или психологической детали, придают общему полотну особую достоверность и теплоту. В своей совокупности эти стихотворения Кавафиса дают нам некий аналог с романом-эпопеей. Такого рода роман-эпопею в миниатюрах он создает на материале эллинистической эпохи, и центральная его часть посвящена Александрии.

О том, сколь значительным символом времени, аналогом переживаемой эпохи, воспринималась в начале XX века эллинистическая Александрия, мы можем судить не только по творчеству александрийца Кавафиса и по знаменитым «Александрийским песням» Кузмина — вспомним высказывание А. Блока о Брюсове как о «гениальном поэте александрийского периода русской литературы». Однако именно в поэзии Кавафиса и Кузмина Александрия обретает характер «урочища» (формула В. Н. Топорова). В александрийской модели они находят искомое самовыражение — «перенесением центра тяжести всякого освобождения в область мышления и чувства», что «отчасти повторяет „познай самого себя“ древних греков»¹⁴. Сходные ситуации и сопряженные с ними многообразные параллели — сюжетные, образные, лексические — действительно наводят мысль о двух, греческом и русском, вариантах одного текста.

Если характер «ретроспективизма» у Кузмина (и в некоторой степени у Гумилева) может быть передан словами Кузмина о близком ему по духу художнике К. Сомове: «Ретроспективизм Сомова только подчеркивает повторяемость чувств и событий, словно бессцельную игру истории. Конечно, К. А. Сомов любит и знает эпохи, которые он изображает, но главное заключается в маскарадном колесе человеческих жизней, которые повторяются, как карусельные коньки»¹⁵, то у Брюсова и еще более у Кавафиса реализация античных моделей отмечена возрастающей интенсивной историософичностью. Брюсов (в десятые годы) и Кавафис (начиная с десятых годов) выходят к глобальным горизонтам — *Urbi et Orbi*, стремятся увидеть в метафорических зеркалах истории столь актуальные для литературы XX века ра-

¹⁴ М. Кузмин. Стихи и проза, с. 412.

¹⁵ М. Кузмин. Условности, с. 183.

курсы: «человек во времени» и «время в человеке». По словам одного из первых кавафоведов Г. Врисимитзакиса, стихотворения Кавафиса освещают механизм «поведения личности» и «поведения наций» и потому «приложимы» как к жизни личности, так и к жизни наций, иными словами — к общечеловеческому историческому опыту.

Девиз Брюсова: «Жизнь в искании», его «ненасытная», «сжигающая жажда познания», его щедрая серия стихотворений, посвященная вечному страннику Одиссею, обнаруживают творческий импульс, столь характерный для напряженного и неустанного поиска всей нашей тетрады поэтов. Протекавший в условиях рубежного времени, под знаком эмблематического (для них и для эпохи) образа Одиссея, этот поиск, сам по себе, являет нам поучительную и захватывающую конкретно-историческую и панхроническую парадигму.

II

К. КАВАФИС — В. БРЮСОВ: ПЕРЕД ЛИЦОМ ИСТОРИИ

ГЛАВНЫМ полем схождения К. Кавафиса и В. Брюсова безусловно является сфера реализации античных моделей, а в ней — их позиция по отношению к истории. Небезынтересны однако и некоторые параллели, связанные с процессом их литературного самоопределения. Исходная романтическая фаза Кавафиса не имеет столь же определенного аналога у Брюсова, но романтический — по природе душевных реакций — импульс явственно осязатим и в его ранних стихах. Болезненное восприятие романтического двоемирия, гипертрофированный эгоцентризм выражаются у обоих поэтов с характерной эмоциональной гиперболизацией, побуждают их к бегству от «тусклых дней унылой прозы» (Брюсов) в мир экзотики. В этот контекст вписывается их первое соприкосновение с греко-римской античностью; у Брюсова оно питается острой потребностью в героике (*Когда не видел я ни дерзости, ни сил, / Когда все под ярмом клонили молча выи, / Я уходил в страну молчанья и могил, / В века загадочно былые*), и ее романтическая аура удерживается в его творчестве до конца.

Обращает на себя внимание то рациональное упорство, с которым они целенаправленно выстраивают свой поэтический мир¹⁶. Пристрастные, «фанатичные» читатели поэзии всех времен, особенно чуткие к современным европейским веяниям, они почти одновременно открывают для себя «путеводную звезду» символизма. Завершив в 1981 году пятилетнюю паузу молчаливого ученичества¹⁷ и знаменуя новое начинание, Кавафис пишет

ВПЕРВЫЕ: в ежегодном филологическом сб. Университета г. Янина (Греция): *Δωδώνη: Φιλολογία*, т. КА' (1992), с. 121–135.

¹⁶ Рано и твердо уверовав в свое поэтическое предназначение, они сохраняют в архиве первые стихотворные опыты, как бы предусматривая интерес, который вызовет начальная стадия их становления, шаги роста.

¹⁷ Ей предшествовали романтические публикации 1886 года, а также более ранний константинопольский цикл первых романтических опытов, оставшийся неопубликованным.

«Ассоциации с Бодлером», стихотворение, основанное на вольном переложении известного сонета «Correspondances». Год спустя слово «символизм» появляется как рубрика в тетради со стихами Брюсова, а на следующий год запись в его дневнике фиксирует решимость молодого поэта стать вождем нового течения в России. «Знакомство в начале 90-х годов с поэзией Верлена и Малларме, а вскоре и Бодлера, открыло мне новый мир, — пишет он позднее (1909) в своей автобиографии. — Под впечатлением их творчества созданы те мои стихи, которые первыми появились в печати (1894—1895)»¹⁸.

Любопытно сравнить некоторые нюансы их стихотворений в тот момент, когда искомая собственная стезя, свой поэтический голос начинают, как им кажется, обретать контуры реальности и, главное, перспективы, выходящие за пределы их личного творчества. Оба они не исключают вероятности, что не сумеют в полной мере осуществить задуманное, но предвидят успех продолжателей. В кратком предисловии к сборнику «Me eum esse» (1896) Брюсов высказывает надежду на то, что, хотя вторая книга его стихов не получила желанной завершенности, в ней все-таки «достаточно ясно выступает характер» его «новой поэзии»: «Если мне и не суждено будет продолжить начатое, эти намеки подскажут остальное будущему другу. Приветствую его»¹⁹. Параллельный ход мысли Кавафиса окрашен скорее пессимистически и ставит вопрос в более широком плане. Речь идет о судьбе художника, опережающего свое время. Его открытия закладывают фундамент, «неизбежно в чем-то не вполне совершенный»; позднее, «усовершенствованные и оплодотворенные другими», они принесут продолжателям то признание, которого был лишен первопроходец.

Очевидно, что Брюсов, активно формирующий стан русских символистов, уже чувствует себя способным влиять на течение литературного процесса, тогда как Кавафис явно ощущает свое одиночество и предвидит непонимание современников. Характерно, что оба они уповают на будущее: поскольку «все на земле преходяще, кроме созданий искусства»²⁰, время воздаст им должное. Служение искусству воспринимается ими как смысл и всепоглощающая цель жизни.

Если признания Брюсова делаются в момент, когда он разрабатывает, в теории и на практике, программу русского символизма, то Кавафис, пишущий процитированные выше заметки в 1903 году, имеет в виду уже постсимволистские свои открытия. Длительность и характер их символистской ориентации оказались различными. Брюсов действительно стал вождем символистской школы в России, и его творчество 1890—1900-х гг. в значительной своей части может служить одним из образцов ее поэтики. У Кавафиса же в символистскую волну вписывается лишь небольшой цикл первой половины 1890-х гг.: душевные движения лирического героя передаются в нем струящейся мелодией сти-

¹⁸ Валерий Брюсов. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1973, с. 566.

¹⁹ Там же, с. 580.

²⁰ Завершающая фраза в предисловии Брюсова ко второму изданию (1896) сборника *Chefs d'oeuvre* (там же, с. 573). *Все прах. Одно ликуя, // Искусство не умрет* — переводит в 1911 году из Теофиля Готье Н. Гумилев.

ха (с ритмическим разнообразием и богатой, изысканной рифмой), в поэтической технике символистского «внушения». Лирический импрессионизм, тонкая игра ассоциаций, музыкальное совершенство формы, достигаемые на этом этапе, не станут однако константами его зрелого поэтического письма.

Возобладает другая тенденция — к предельной смысловой проясненности, выразительной точности и прочности стиха. Она в большей степени отвечала складу творческой природы Кавафиса, однако и Брюсову была явно близкой «по самой сущности души»²¹. Проницательное наблюдение о том, насколько выламывался из догмы символизма его российский лидер, выскажет в 1913 году С. Городецкий, охарактеризовавший «героическую деятельность Валерия Брюсова» как «опыт сочетания принципов французского Парнаса с мечтами русского символизма», как «типичную драму воли и среды, личности и момента»²². Базой для этих суждений послужит зрелое творчество поэта, в котором — наряду с устойчивыми символистскими — будут отчетливо различимы и такие несимволистские черты, как любимые им «линий верность», «сжатость и сила» стиха, а также отмеченное позднее О. Мандельштамом «абсолютное владение темой». Усиливается и гносеологическая функция: признания Брюсова о фундаментальной ценности для искусства «наблюдений и действительности»²³ перекликаются с аналогичными констатациями Кавафиса, когда он, на стадии расставания с символизмом, во второй половине 1890-х гг. читает Т. Гарди и пишет о непреходящем значении «достоверных наблюдений над жизнью».

ПРОЧНО усвоенным уроком школы символизма для обоих поэтов несомненно является художественный прием экономного и эффективного воплощения в символе синтезирующего и интерпретирующего авторского замысла. Кавафис утверждает в этом открытии на рубеже веков, однако и Брюсову задача «рисовать мир таким, каким он отражается в душе современного человека»²⁴, видится уже не только в импрессионистической символистской записи, но и в поисках емких содержательных «формул», резюмирующих акты познания мира и «самопостижения» художника.

²¹ Об этом в частности свидетельствует характер его критических замечаний в адрес поэтов-символистов в рецензиях 1910-х гг.

²² С. М. Городецкий. Некоторые течения в современной русской поэзии. (Цитируется по изданию: Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 1988, с. 91–92). Примерно за год до этого в рецензии на сборник Брюсова «Зеркало теней» Городецкий отмечал, что «в простоте, в художественной решительности, в прямоте подхода к миру вещей и миру чувств, Валерий Брюсов достигает небывалой высоты...» (Цитируется по изданию: Валерий Брюсов. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1973, с. 399).

²³ В рецензии на сб. Н. Гумилева «Жемчуга» (1910) // Валерий Брюсов. Среди стихов. 1894–1924. М., 1990, с. 319.

²⁴ Цитируется по изданию: Д. Максимов. Русские поэты начала века. Л., 1986, с. 17.

Правда, на первых порах их античные «формулы» довольно прямолинейны и скорее аллегоричны. У Кавафиса тон задают философские монологи, запечатлевающие тезисы его воззрений на удел и возможности человека, у Брюсова это блистательная галерея, которую составляют «любимцы», «кумиры» веков²⁵. И если у Кавафиса эмоциональное авторское соучастие как бы прорывается сквозь отстраненность античной модели, подчас оборачиваясь назидательностью, то у Брюсова авторский пафос — откровенно доминирующая черта. По образному определению М. Гаспарова, на этой стадии в своих героях Брюсова интересовало то, что «в них было надысторического, что позволяло Ассаргадону, Александру, Баязету и Наполеону подавать друг другу руки через голову веков в пантеоне брюсовского культа мощной личности»²⁶. Отмечая в письме к М. Горькому «важное» отличие своих стихотворений из сборника «Tertia Vigilia» (1990) от сонетов Эредиа, сам Брюсов подчеркивает, что «у того все изображено со стороны, а у меня везде — и в Скифах, и в Ассаргадоне, и в Данте — везде мое „я“ . Право же, дьявольская разница!»²⁷

Взгляд «со стороны» в подходе к античным моделям станет твердым творческим курсом Кавафиса. Вступая во второе десятилетие XX века, он оставляет позади и жанр философского монолога (с его непосредственной эмоциональностью и дидактикой), и прежнюю тактику в выборе античных сюжетов. Если раньше он черпал их из самых разнообразных мифологических, исторических и литературных источников, то теперь его арсеналом будет исключительно история, причем опять-таки в четко пролагаемых географических и хронологических пределах. Строгим основополагающим критерием служит характер создаваемой модели. Древняя Александрия, эллинистический мир открывают ему ресурсы своих символических проекций и в современность, и в панхронический универсум.

Средства их воплощения — подчеркнуто объективизированное, «документальное» воспроизведение исторических эпизодов (саморазвивающаяся действительность), а также монологов и диалогов действующих лиц (самовыражение персонажей). Тем не менее разработка фабулы, мастерство почти сценического представления героев, их речевая характеристика оставляют немалые возможности опосредованного внушения, стимулирующего — в соответствии с символистской традицией²⁸ — творческое соучастие читателя. Способствует этому и предпочтение, которое оказывает теперь Кавафис второстепенным, периферийным фигурам, образы которых с большей творческой свободой может выписать автор и домыслить читатель.

²⁵ Как и Кавафис («Сатрапия», «Мартовские иды», «Покидает бог Антония», «Итака»), Брюсов тоже прибегает к монологу-обращению («Кассандра», «Александр Великий», «Наполеон», «Антоний», «Моисей»), но придает ему преимущественно риторическую форму — гимна во славу.

²⁶ М. Л. Гаспаров. Брюсов и античность // Валерий Брюсов. Собрание сочинений. Т. 5, с. 543.

²⁷ Валерий Брюсов. Собрание сочинений. Т. 1, с. 590.

²⁸ См. в раннем интервью Брюсова (1894): «...символизируя свое душевное настроение, я не даю самого настроения, а ряд мелочей, обрывков, штрихов, остальное предоставляя отгадать читателю» (Цитируется по изданию: Валерий Брюсов. Среди стихов, с. 37).

В перечисленных выше параметрах Брюсов далеко не совпадает с Кавафисом. Он сохраняет приверженность «властительным теням», с прежней вольностью извлекая их из недр мировой истории и культуры. Сохраняется и, хотя не столь уже неукротимая, экспрессия (а вместе с ней одически возвышенный слог), особенно когда затрагивается тема человеческой страсти, любой (*У каждого свой тайный демон...*), тем более любовной. Как и у Кавафиса, в шкале жизненных ценностей Брюсова любовь занимает чрезвычайное место, и возможность полного, не ограничиваемого извне раскрытия этой темы представляется им непреложным законом искусства. В одной из программных статей Брюсова «Священная жертва» (1905) рассуждения о пагубности для художника раздвоенности между допустимым и недопустимым и «принудительного молчания» завершались выводом: «Мы знаем только один завет к художнику: искренность, крайнюю, последнюю»²⁹, который полностью созвучен неотступным (в эти же самые годы) размышлениям Кавафиса об искренности в искусстве³⁰.

И все же брюсовский апофеоз³¹ страсти Кавафису чужд. Сколь ни значительна для него тема чувственной жизни, решается она «поэтом созерцания» (И. Бродский) и, чаще всего, сквозь призму памяти. Импонирующий и ему максимализм чувства воплощается Кавафисом сдержанно, по возможности — опосредованно, психографично, с выходом в онтологическую плоскость. И с неподдельной искренностью, тогда как у Брюсова эротическая пылкость нередко выглядит искусственно взвинченной, как бы инсценированной, разыгранной. Показательно то резкое расхождение, которое мы наблюдаем в подходе Кавафиса и Брюсова к знаменитой александрийской теме — Антоний и Клеопатра³².

Для Брюсова «правда вечная» этих «кумиров» — всепобеждающая «высшая» страсть: став ее эталоном, они завоевали вечность в искусстве. Клеопатра, символизирующая еще и неотразимую красоту, волнует его воображение с особой силой, достигающей кульминации в «Египетских ночах» (1916), «эротической балладе», построенной на многообразной игре романтических контрастов. В развернутом анализе этого произведения В. М. Жирмунский отмечает явные неоромантические черты брюсовской поэтики³³.

²⁹ Цитируется по изданию: *Валерий Брюсов. Среди стихов*, с. 131.

³⁰ См. так называемую «Поэтику» (1903) и личные заметки Кавафиса 1900-х гг., а также, как один из характерных поэтических примеров, его стихотворение «Сокрытое».

³¹ Бросается в глаза не только перенасыщенность любовной лирики Брюсова словом «страсть» и его производными, но и весь арсенал мобилизуемых эмфатических художественных средств, культивирующих ощущение «гигантизма». См. анализ *М. М. Гиришмана*: В. Брюсов. «Антоний» // *Поэтический строй русской лирики*. Л., 1973, с. 199–210.

³² В ее разработке оба поэта прибегали к тем же источникам — Плутарху и Шекспиру.

³³ *В. М. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования* // В. М. Жирмунский. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Л., 1977, с. 175–204.

У Кавафиса Клеопатра упоминается лишь косвенно, а в двух стихотворениях, посвященных Антонию («Конец Антония», 1907, и «Покидает бог Антония», 1910–1911), в центре внимания находится иной, чем у Брюсова, аспект. Позиция человека в предсмертный час и шире — перед лицом неизбежности, тема, едва затронутая в первом стихотворении, во втором обретает онтологический статус — модели мужественного, стоического поведения в любых превратностях жизни (даже когда поражение неминуемо), которую, в общих чертах, Кавафис уже оформил ранее в стихотворении «Фермопилы» (1903)³⁴. Стихотворение «Покидает бог Антония» трактует эту тему в сугубо индивидуальном, но и универсальном ключе: Александрия, с которой вынужден расстаться Антоний, символизирует утрачиваемое счастье жизни и вместе с ним, конечно, счастье любви.

Что же касается доминирующего у Кавафиса мотива неодолимых превратностей жизни, то здесь — при всем сочувствии к страждущим персонажам — постоянно подчеркивается их личная ответственность за свой выбор. Эта личная ответственность, свобода выбора находится в диалектическом взаимодействии с предопределенностью, диктуемой средой и эпохой.

И Кавафису, и Брюсову свойственно возвращаться к темам, которых они однажды коснулись, — углубляя уже раскрытое, выявляя новые грани, причем Брюсов при этих возвратах иногда даже не меняет (почти или совсем) названия своих стихотворений³⁵. Возвраты, как правило, не означают повторений, особенно у Кавафиса, который говорит по этому поводу в своих заметках о непременном «добавлении» нового, о продуманности общего замысла и техники исполнения: «Иногда свет нового стихотворения слегка пронизывает полусвет старого (свет в одном стихотворении, полусвет в другом — ничего просто так, наобум, все предопределено тщательной поэтической экономией)».

В сфере античных моделей такие тематические серии у Брюсова возникают преимущественно в связи с его кумирами, эмблематическими носителями «общих идей», у Кавафиса главным образом — в связи с интригующими его историческими узлами, а в них — с человеческими коллизиями, в которых он усматривает панхроническую типологию. Примечательно, что, обращаясь к тому же историческому моменту окончательного завоевания римлянами эллинистического царства Птоломеев, Брюсов разрабатывает сюжетную линию Антония и Клеопатры, а Кавафис вслед за философским монологом «Покидает бог Антония» пишет тетраптих («Александрийские цари» 1912, «Цезарион» 1914–1918, «31 год до Р. Х. в Александрии» 1917–1924, «В малоазийском деме» 1926), где в разных ракурсах — то массовых, то частных сцен — запечатлевает характер исторического времени, его печать на судьбах личности и общества.

³⁴ Выразительный пример того, как символ воинской доблести распространяется Кавафисом на жизненную позицию человека в целом — и в большом, и в малом, «в буднях жизни». В этой важной тенденции приземления высоких образцов к повседневной человеческой практике Кавафис значительно удаляется от упорной (и зачастую чисто внешней) героизации Брюсова, что совсем не снимает его оценки предлагаемой линии поведения как по своему существу героической.

³⁵ См. например, его стихотворения о Клеопатре, Одиссее, Орфее.

ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ, хотя и более ограниченное движение к углубляющемуся историзму происходит и в творчестве Брюсова, что справедливо связывают с его восприятием катаклизмов российской истории, начиная с революции 1905 года³⁶. Пользуясь формулой Кавафиса из стихотворения «А мудрецы — предстоящее», можно сказать, что Брюсов улавливает *грядущего пролог*: поступь истории, ее надвигающийся шквал. Почти одновременно оба поэта публикуют стихотворения о приходе варваров (Кавафис: «Ожидая варваров», 1898—1904, Брюсов: «Грядущие гунны», 1904—1905), ожидаемых обществом, которое поражено неисцелимым недугом. Но если у Кавафиса эта тема решается в обобщенном плане исторической типологии и ожидание варваров, которые так и не появляются, служит показателем парализующего общественного кризиса (*ведь это был бы хоть какой-то выход*), то в стихотворении Брюсова слышится эхо конкретных событий, предвидение грядущей *грозы разрушений*.

О том, как этот сдвиг в поэтическом мировосприятии Брюсова затрагивает даже весьма устойчивый пласт посвящений кумирам, свидетельствуют не только стихотворения непосредственно революционной поры («Юлий Цезарь», 1905), но и более поздний (и еще более красноречивый) пример трактовки образа Александра Македонского во втором посвященном ему стихотворении «Смерть Александра». Кавафиса напоминают здесь и двойная (не частая у Брюсова) датировка: 1900—1911, прямо наводящая на мысль о преемственной связи этого замысла с предшествующим стихотворением «Александр Великий» (1899), и многомерность авторской оценки, взвешивающей уже не только доблесть и славу великого полководца, слившего воедино мир Эллады и мир Востока, но также теневые стороны его власти, *память славных страшных дел*, и мотив эфемерности земного величия, и намечаемый дальнейший ход событий, подрывающих дело Александра.

В статичной картине смерти, через «неподвижность мира» (Тынянов) Брюсову удастся высветить не только прошлое, но и будущее, тот поскрип-тум истории, который, как известно, входит в замысел многих исторических стихотворений Кавафиса, оставаясь однако за их пределами, в историческом знании и соучастующем творческом сознании читателя. Классическим образцом этой методологии Кавафиса безусловно является блестяще проанализированное Э. Кели стихотворение «В 200 году до Р. Х.», где тоже речь идет о походах Александра, обозреваемых в сопоставлении трех временных уровней — эпохи Александра, эпохи рассказчика (сто лет спустя, в 200 году до Р. Х.) и эпохи читателя. Последняя не заявляется в тексте, но, по явному авторскому умыслу, наделяется полномочиями объективного верховного судьи, способного по достоинству оценить и восторженный гиперболизм в суждениях эллинистической эпохи, и заключенную в подтексте стихотворения трагическую иронию истории, и подлинную, подтвержденную временной дистанцией ценность свершений Александра. В завершение темы Александра заметим, что, подхватывая (в столь близкой Кава-

³⁶ Напомним в этой связи, сколь развитый исторический опыт эпохи продемонстрировала Кавафису Александрия, где он стал свидетелем британской колонизации Египта.

фису манере дополняющего подключения) финальный мотив «Смерти Александра», Брюсов напишет позднее стихотворение «Диадохи» (1923), где наследникам Александра, помимо их алчных распрей, ставится в вину (проблема, занимающая и Кавафиса) небрежение судьбами народов.

Усиление интереса к исторической взаимосвязи явлений, к перипетиям не только личности, но и общества, цивилизации, сказывается в том, что, начиная со сборника «Семь цветов радуги»³⁷, «стихотворный обзор смены мировых цивилизаций присутствует едва ли не в каждом новом сборнике Брюсова»³⁸, а, главное, обращает поэта к эпическому замыслу римской дилогии³⁹, где он имеет возможность развернуть волнующую его тему «античного декаданта». Римский материал, всегда привлекавший его остротой конфликтов и страстей, открывает теперь поэту новые актуальные грани (в том же ракурсе, что несколько позже, в 20–30-е гг., — Кавафису). Замечание М. Гаспарова о том, что в эпическом воплощении своих римских сюжетов Брюсов удерживается от обеих распространенных крайностей в трактовке позднеантичных тем — «от ностальгии по идеализированной античности и от умиления перед идеализированным христианством»⁴⁰, в полной мере характеризует и выходы в эту сферу греческого поэта.

В Риме четвертого, последнего века империи они раскрывают приметы переломной эпохи и, как следствие, явления отчужденности, раскол в человеческом сознании, симптомы раздвоения личности. Фронтальная полоса конфликта между язычеством и христианством проходит через смятенные человеческие души, а в самом характере столкновений доминируют не столь религиозные принципы, сколько идеологические и политические стимулы⁴¹. В разработке этого исторического узла и Брюсов, и Кавафис поднесли читателю свои метафорические зеркала, как никогда, близко, впрямую соприкасаясь с современностью. Нельзя попутно не отметить еще одну общую с Кавафисом черту — художественную достоверность реалий, «археологического» фона эпохи (М. Гаспаров), которая проявляется у Брюсова именно в римских романах, однако это достоинство переходит у него в самодовлеющую крайность, чего никогда не случается с Кавафисом.

Кавафис не создал широких эпических полотен. И все же современный читатель выносит из знакомства с его поэзией впечатление панорамной картины мира, которую складывает, однако, сам, обнаруживая явные и скрытые скрепы, предусмотрительно заложенные Кавафисом в свои миниатюры. Внутренняя связанность поэтического потока у него глубже и основательнее, чем

³⁷ Был задуман в 1911 и вышел в свет в 1916 году.

³⁸ М. Л. Гаспаров. Брюсов и античность, с. 543.

³⁹ Романы «Алтарь Победы» (первая публикация — 1911–1912 гг.) и «Юпитер поверженный» (не завершен и опубликован посмертно, в 1934 году).

⁴⁰ М. Л. Гаспаров. Брюсов и античность, с. 547.

⁴¹ См. стихотворения Кавафиса «Если он скончался» (1897, 1910, 1920), «Жрец в капище Сераписа» (1926), «Болезнь Клита» (1926), «Мирис, Александрия, 340 год» (1929), а также весь цикл Юлиана.

антологического типа циклизации Брюсова, где критерием синтеза может служить весьма внешний, скажем — жанровый — признак. В отличие от Брюсова⁴², Кавафис никак нельзя назвать коллекционером, и даже в общей, принципиально важной для них установке на множественность, многоликость истины Брюсов по преимуществу плюралистичен⁴³, тогда как Кавафис диалектичен.

Вступая в творческую зрелость, Кавафис отметил в своей «Поэтике» один из канонов мастерства: «Поэт, даже если он работает в философском ключе, остается художником; он представляет одну сторону монеты, что совсем не означает, будто он отрицает другую ее сторону или же хочет вызвать впечатление, будто изображаемая им сторона подлиннее или чаще может быть подлинной». В художественной практике эта установка претворялась у него не в количественности сопоставительно-перечислительных рядов, а в стремлении к сферическому освещению с непререкаемым учетом казуального фактора.

Картина «античного декаданса», который так интересовал Брюсова, рисует-ся Кавафисом в двух критических фазах — упадка эллинистического мира и Римской империи, но не в связной повествовательной последовательности, а в россыпи эскизов, в которой однако проступает мозаичный портрет эпохи, а сквозь него — онтологический остов модели мира. Вечные коллизии частной и общественной жизни воссоздаются в плоти конкретных судеб — личностей и стран, на основе и средствами живого жизненного материала, при реалистической достоверности обстановки, фабулы, характеров — практически по законам романной структуры и под влиянием психологической прозы.

Каждый по-своему, однако родственно историсофичные, открытые *Urbi et Orbi*, Кавафис и Брюсов проявили себя неутомимыми искателями «коррелята» (Т. Элиот) своей эпохи, который в поэзии Кавафиса предстает не только более «объективным», но и более универсальным и вместе с тем (вероятно — именно поэтому) столь провиденциально близким нашему восприятию своей эпохи, нашему самоощущению в ней.

III

К. КАВАФИС — М. КУЗМИН, АЛЕКСАНДРИЙЦЫ

ОНИ МОГЛИ БЫ встретиться. Непосредственно в 1895 году, когда, совершая «сказочное... по небывалости виденного»⁴⁴ путешествие (Константино-

⁴² Упрек, который он выскажет в 1920 году символистской поэзии: «...поэзия превращалась в гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и мифологические темы», явно касается и его самого (См.: *Валерий Брюсов. Смысл современной поэзии. Отрывки // Валерий Брюсов. Среди стихов*, с. 539).

⁴³ А. Белый называет его «диалектиком, но вовсе не в теперешнем смысле слова, а — от софизма» (*Андрей Белый. Начало века*. М., 1990, с. 312).

ВПЕРВЫЕ: сб. *Знаки Балкан. Часть вторая*. М., 1994, с. 339–356.

⁴⁴ *Михаил Кузмин. Histoire édifiante de mes commencements // Михаил Кузмин и русская культура XX века*. Л., 1990, с. 151.

поль, Афины, Смирна, Александрия, Каир, Мемфис), Кузмин посетил родной город Кавафиса. Или же опосредованно, в литературе, в 1900-е годы, если бы об этом позаботился Михаил Ликиардопулос, секретарь редакции «Весов», начинающий свое сотрудничество в журнале с рецензирования греческих книжных новинок и обзоров греческой культурной хроники. Одновременно в афинских литературных журналах «Панафинэа» и «Нумас» Ликиардопулос публиковал статьи о культурной жизни в России. Помимо критики он успешно занимался переводами и мог бы стать замечательным посредником между русской и греческой литературами, однако новые увлечения, в частности О. Уайльдом, в конце концов вытеснили из обширного круга его занятий греческую тематику.

Ни Кузмин, ни Кавафис в его русско-греческих публикациях не упоминаются. Между тем с Кузминым он был знаком достаточно близко. В служебной переписке Ликиардопулоса от имени редакции «Весов» письма к Кузмину⁴⁵ выделяются уважительной сердечностью и содержат восторженные отзывы о его книгах. В одном из изданий «Скорпиона», сборнике Орби Бердслея, подготовка которого затянулась на годы⁴⁶, они участвовали вместе: Ликиардопулос переводил прозу, Кузмин — стихи. Что же касается Кавафиса, то соседство с ним в нескольких номерах журнала «Панафинэа» заставляет предположить, что Ликиардопулос читал Кавафиса; особенно значителен тот факт, что первая развернутая корреспонденция Ликиардопулоса под новой рубрикой «Письма из Москвы» появилась в ноябрьской книжке «Панафинэа» за 1903 год вместе с исторической статьей о Кавафисе Г. Ксенопулоса, щедрое признание которого явилось ранним и очень далеким провозвестником суда потомков.

Помимо фактора случайности, который может быть решающим в сфере литературных связей, несостоявшаяся тогда творческая встреча весьма родственных по духу поэтов может иметь немало иных объяснений, излагать которые в этой работе было бы неуместно⁴⁷. Существовало, что поэты все-таки встретились — почти век спустя, в наши дни, в современных исследованиях, посвященных их творчеству, в сознании читателя, к которому они могут теперь приходиться вместе.

К МОМЕНТУ, когда они могли встретиться в Александрии, в мае 1895 года, и Кавафис и Кузмин выходят из душевного кризиса, остро пережитой ими романтической неудовлетворенности средой и собой. У Кузмина, который на десять лет моложе, отголосок этой бури запечатлен фактографически, в дневнике, где упоминается его попытка к самоубийству⁴⁸, у Кавафиса —

⁴⁵ ЦГАЛИ, Ф.232.1.268.

⁴⁶ Объявленная в 1906 году книга вышла лишь в 1912 году.

⁴⁷ В монографии «Михаил Ликиардопулос. Грек в среде русского символизма» (Афины, 1989) я обстоятельно исследую вопрос о том, насколько влияли на дифференцированную позицию Ликиардопулоса в сфере русской и греческой литературе такие факторы, как его ангажированность символистскими идеями «Весов», учет запросов греческой литературной среды, а также его собственные весьма радикальные в 1900-е годы политические взгляды.

в ранних стихотворениях, значительная часть которых не была им опубликована. «Романтическому» душевному состоянию поэтов соответствуют в это время их романтические литературные привязанности. О своем «безумном» увлечении «романтизмом немцев и французов» пишет Кузмин⁴⁹. Печать исходного романтического влияния (Афинская романтическая школа, Гюго) все еще явственна в опытах Кавафиса.

По сути дела все последнее десятилетие XIX века (особенно первая половина) проходит у него в творческих метаниях: параллельно с упорной романтической линией возникает, развивается и затихает символистская нота, а в серии жанровых миниатюр, также протянувшейся через все десятилетие, оттачивается «парнасская словесная живопись». Для Кузмина, еще не вступившего на литературное поприще, его «бросания» проявляются в интенсивных духовных исканиях и колебаниях читательских пристрастий, в частности — между «западным» и «русским» направлением: «То я ничего не хотел, кроме церковности, быта, народности, отвергал все искусство, всю современность, то только и бредил D'Annunzio, новым искусством и чувственностью»⁵⁰.

Пользуясь сравнением самого Кузмина, уподобившего свои «бросания» колебаниям маятника, «все слабее и слабее» уклоняющегося «в те же разные стороны, перед тем, как остановиться», можно сказать, что в начале 1900-х годов «колебания» поэтов утихают. Обретение себя, своего поэтического почерка происходит у них почти одновременно, но у Кавафиса этому предшествовала длительная стадия подготовки, публикаций, от многих из которых он впоследствии молчаливо отречется, тогда как у Кузмина эта предварительная стадия осталась неизвестной читателю: принято считать, что он сразу же предстает сложившимся мастером, и единственная оговорка в этой связи касается лишь первой его поэтической публикации — в альманахе «Зеленый сборник стихов и прозы» (1905).

Поэты с ироническим складом ума, они теперь сторонятся романтической возвышенности, однако романтические влечения юности не изживаются в них окончательно: они теплятся подспудно, в свойственной им обоим потаенной «муке идеала». У Кавафиса она ощутима в высоком нравственном кодексе человеческого достоинства, у Кузмина — в прорывах к метафизическим сферам, к экстазу онтологического поиска. Символизм, в атмосфере которого сложилась их творческая индивидуальность, не вовлек их в русло школы, не подчинил их творческую манеру заданному течением изобразительному коду, однако бесспорно развил в них «двойное зрение» — реально осязаемого и сущностного, чуткое восприятие многозначности явлений⁵¹. Символ послужил им концептуальным художественным принципом «организации жизни», ключом к модели, воплощающей «усиленное представление о ней»⁵².

⁴⁸ Михаил Кузмин. Histoire édifiante de mes commencements, с. 150–151.

⁴⁹ Там же, с. 150.

⁵⁰ Там же, с. 153.

⁵¹ При общей для них тенденции к «прекрасной ясности» выражения картина их поэтического мира амбивалентна, а у позднего Кузмина тяготеет к герметизму.

⁵² В. Н. Топорова. Заметки о поэзии Кавафиса // Балканские чтения-2. М., 1992, с. 99.



*Καβαφис.
Рис. Д. Митараса*



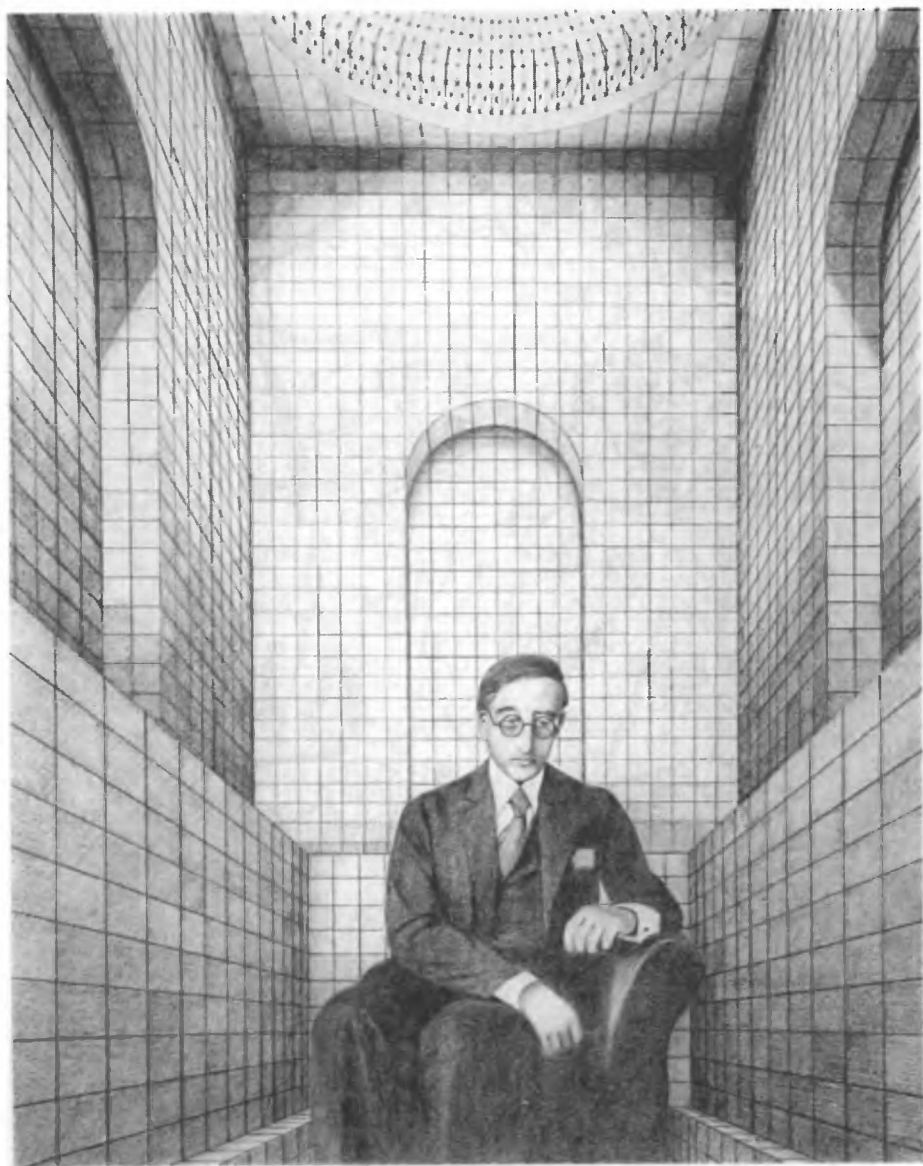
Кавифис.
Я. Кефалинос. Гравюра на меди, 1921 г.



*Кавафис.
Я. Кефаллинос. Карандашный рисунок*



*Кавафис.
Рис. В. Фотиадиса. Перо*



*Кавафис.
А. Исарис. Сангина*



Рис. А. Левина



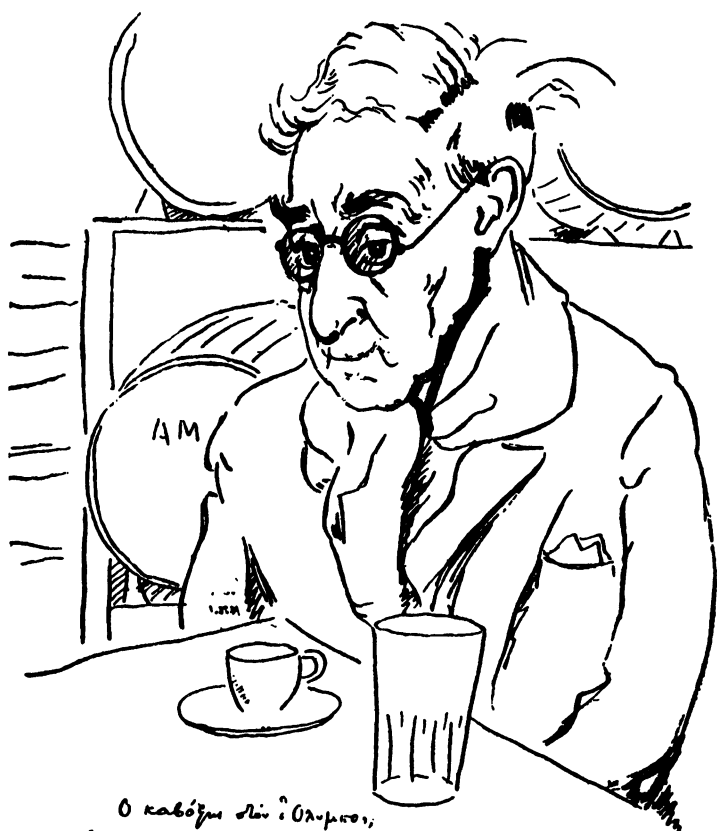
Рис. Н. Гюгоса



Рис. М. Пападимитриу



Рис. Кема



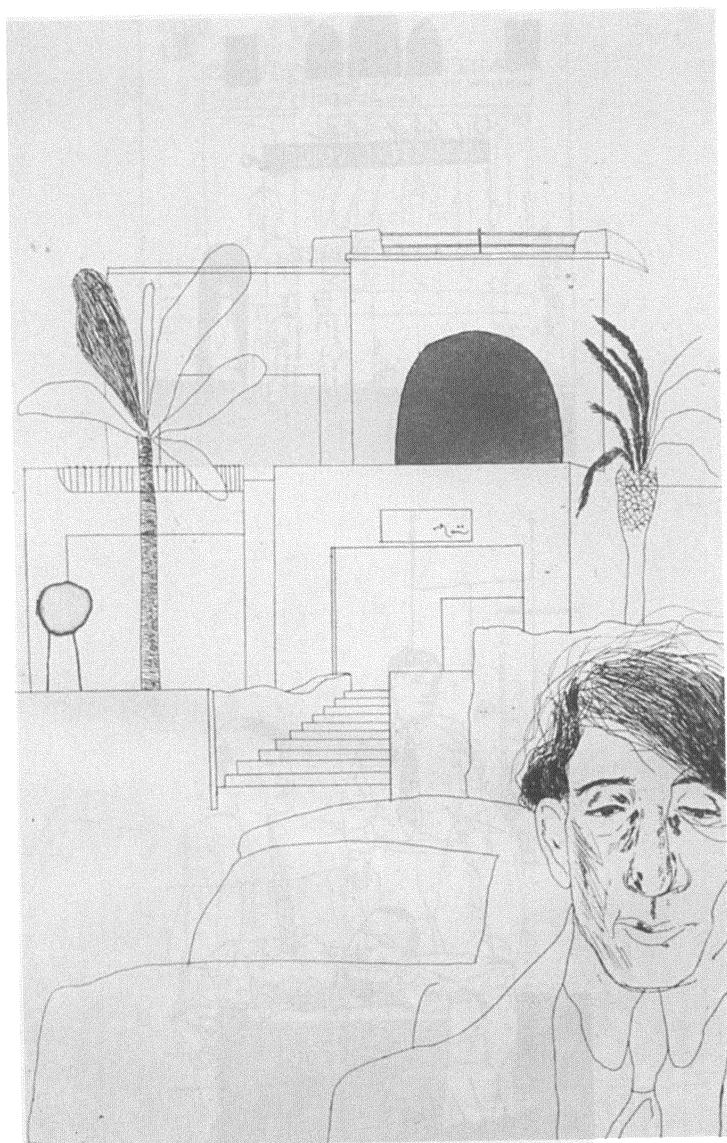
Ο καβώζης τῆς Ὀλυμπίου,
Ἀθήναι. 27 Oct 1932

X

Καβαφίς в кафе «Олимп». Афины, 27 октября 1932 г.
Рис. X. Стефанопулу



*Кавафис в Александрии.
Портрет Кавафиса I.
Рис. Д. Хокни*



Портрет Кавафиса II.
Рис. Д. Хокни



*«Витрина табачной лавки».
«Он положил цветы».
Рис. Д. Хокни*



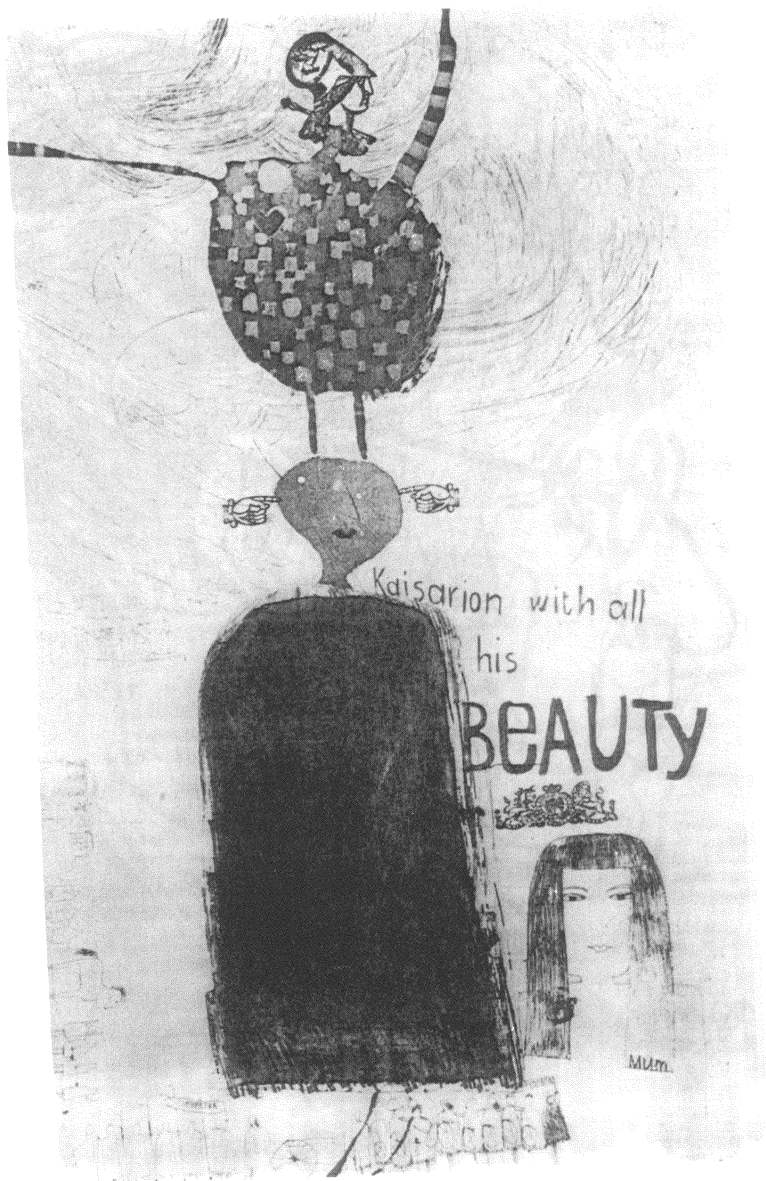
«Проходит».
«Он справился о качестве».
Рис. Д. Хокни



*Кавафис.
Литография К. Михалиса*



*Кавафис.
Рис. Е. Пападимитриу*



*«Цезарион».
Рис. Д. Хокни*



*Кавафис.
Гравюра А. Ниноса*



*Καβαφίς.
Ρις. Δ. Ιοργόσα*

И дебют Кузмина в середине 1900-х годов, и афинские публикации этого же десятилетия Кавафиса поразили современников, но очень по-разному. Кузмин был признан сразу же — и читателем, и критикой, Кавафису же суждено было пройти долгий путь непонимания и непризнания. Во многом по-разному складывалась их жизнь: Кузмин — в водовороте столичной литературной и художественной среды, писатель-профессионал, «апостол петербургских эстетов», Кавафис же — скромный служащий Управления мелiorации в Александрии, тяготящийся своим социальным положением, страдающий от невозможности безраздельно посвятить себя поэзии, от замкнутости «маленького города», где так «мало свободы».

Впрочем, в облике Кавафиса тех лет, судя по описаниям современников, было что-то сходное с образом «поэта-денди», каким изображали Кузмина⁵³. Согласно свидетельству критика М. Перидиса, в начале века Кавафис вращался в космополитических кругах Александрии, держал фаэтон, одевался весьма изысканно, носил красивые галстуки и кольца. Светскость и «любезную церемонность» выделяет в словесном портрете Кавафиса Г. Ксенопулос: «Он молод, хотя уже не первой молодости. Смугл, как истинный уроженец Египта, с черными усиками, в очках, одет по александрийским понятиям комильфо — на английский манер... Речь его оживлена, пожалуй, чуть напыщенна и изысканна, манеры чрезвычайно деликатны...»⁵⁴. Особое внимание Ксенопулоса привлекли «молнии черных глаз» Кавафиса, открывающие «целый мир» — «человека широкой мысли и художественной одаренности». О необычайно «выразительных», «огромных», «загадочных», «мудрых» глазах Кавафиса позднее напишут многие греческие писатели, познакомившиеся с поэтом в последние годы его жизни⁵⁵. Глаза — «огромные, черные», с фаюмских портретов (М. Волошин), «огромные, удивительные «византийские» глаза» (Г. Иванов), «черные. Великолепные. Два черных солнца. Нет, два жерла; дымящихся» (М. Цветаева) — царят и в портретных описаниях Кузмина.

Похоже, что одновременно (хотя у Кузмина — менее радикально) произошло у обоих поэтов охлаждение к «дендизму и эстетизму» — в образе их жизни. Г. Иванов датирует эту перемену в Кузмине 1909 годом. М. Перидис пишет об устранении Кавафиса от светской жизни Александрии, начавшемся в 1907 году и полностью завершившемся в 1912 году. Начиная с этого рубежа Кавафис — «аскетичный поэт, познавший свою подлинную сущность... и всецело посвятивший себя совершенствованию своего искусства и делу его признания»⁵⁶.

Признание и известность приходили к Кавафису хоть и медленно, но неуклонно, тогда как от Кузмина в послереволюционной России они столь же неуклонно уходили. Невзгоды переносились им стоически. Узкий круг мо-

⁵³ *Георгий Иванов*. Петербургские зимы // Георгий Иванов. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989, с. 362–363.

⁵⁴ Γρ. Ξενοπούλος. / Ένας ποιητής. Пер. «Νέα Εστία», 1963, № 872, σ. 1443–1444.

⁵⁵ См.: С. Б. Ильинская. Константинос Кавафис. На пути к реализму в поэзии XX века. М., 1984, с. 294.

⁵⁶ Γ. Π. Σαββίδης. Οι Καβαφικές Εκδόσεις. Αθήνα, 1966, σ. 197.

лодых литераторов-поклонников, беседы об искусстве, неустанное творчество — в этой жизненной формуле своих последних лет Кавафис и Кузмин опять-таки схожи. Схожи и воспоминания их собеседников, запечатлевшие обаяние их личности, феноменальную «александрийскую» эрудицию, мастерство и магию их живого слова.

На своем исходе XX век проявляет благосклонность к обоим поэтам, упорчив мировое признание Кавафиса, возвратив из долгого забвения Кузмина. На волне обостренного интереса современных исследований к литературному процессу начала века их творчество привлекает к себе пристальное внимание, и опыт сопоставительного анализа двух географически отдаленных и никак не соприкасавшихся друг с другом, но внутренне родственных феноменов позволяет пролить дополнительный свет на некоторые общие тенденции того захватывающего нас сейчас времени.

КАК об «александрийском периоде русской литературы» отзывался об этом времени А. Блок, и аналогии в самом деле казались разительными. То же ощущение близкого рубежа, завершающейся эпохи, распадающихся связей и беспредельно расширяющихся горизонтов, то же погружение в мир индивидуума, интерес к его роли и возможностям в стремительно меняющемся мире, тот же культурный синкретизм, парение интеллекта, оттачивание формы — мировосприятие, не знавшее границ пространства и времени, и «анахронизм», который был так тесно связан современниками с именем Кузмина, являлся общим, всемирно распространенным художественным кодом. Распространенным было и прямое обращение к эллинистической эпохе (один из примеров — почитаемый и Кавафисом, и Кузминым А. Франс). Однако столь органичное вживание в эллинистическую Александрию, которое происходит в творчестве и Кавафиса, и Кузмина, являло собой нечто экстраординарное, феномен знаменательной парадигмы.

Искрометная легкость и изящество «Александрийских песен», распространявшихся и в музыкальном исполнении (на музыку автора), изумившая современников разговорная естественность⁵⁷ — «изгибы живого голоса и его интонации» (М. Волошин), очарование «духа мелочей» принесли Кузмину успех у публики, уставшей (как отмечали некоторые критики) от символистского «слога высокого»⁵⁸, и задали тон, во многом предопределивший восприятие всего дальнейшего творчества поэта⁵⁹.

⁵⁷ И Кузмина, и Кавафиса по праву можно назвать «разговорными» поэтами, ориентирующими «гибкое» слово на «свободное повиновение мысли» (В. Вейдле). Их новации в этом направлении: прозаизация поэтической речи, ее «неправильности», введение в нее как архаизмов, так и «низкой» лексики, функциональное многозначное использование скобок — получили диаметрально противоположную оценку современников. Кузмин был понят и принят, Кавафис же долго оставался мишенью острой критики и насмешек.

⁵⁸ *Георгий Иванов*. Петербургские зимы, с. 368.

⁵⁹ «Изящество — вот пафос поэзии М. Кузмина, — писал, рецензируя сборник «Сети», В. Брюсов. — Все равно, выступает ли он перед нами в хитоне изысканного

Кроме обозначенного выше, всеобщее восхищение вызывал и кузминский дар перевоплощений. Так, известная рецензия М. Волошина на первую, частичную публикацию цикла «Александрийских песен» в «Весак» (1906, № 7) построена на игре авторской фантазии, волею которой Кузмин предстал воскресшим две с лишним тысячи лет спустя александрийцем, воспроизводящим в стихах сцены из своей прежней жизни. К этому же приему позднее прибегнет и Э. Голлербах: «Он родился в Египте... в солнечной Александрии, во времена Птолемея. Он родился сыном элина и египтянки... Все это забылось в цепи перевоплощений, но осталась вещая память подсознательной жизни»⁶⁰.

Нельзя не сопоставить эти отзывы с аналогичными признаниями греческой критикой протеевского дара перевоплощений у Кавафиса — «просто-напросто его выдающейся способности *присутствовать в историческом времени*, т. е. быть *современником* Артемидора, но и Ороферна, Вала, но и Юлиана, современником эпохи Ферназа и Иоанна Кантакузина. Это редкая способность интеллекта проникать в жизнь далеких эпох и людей, обитать в их городах, ходить по их улицам, переживать их чувства, видеть то, что видели они, приходиться в волнение от известий, которые волновали их, наконец, думать, как один из них, о событиях, которые наводили их на размышления»⁶¹.

Между тем устами критика В. Атанасопулоса Кавафис стремился подчеркнуть иной ракурс своих «анахронизмов»: «Художнику позволено выбирать темы из любого периода истории — и греческой, и зарубежной. Испытывать волнение по поводу вопросов, которые волновали людей той эпохи... Достаточно, чтобы он смотрел глазами современности, а не глазами людей той эпохи, чтобы он был взволнован и тронут впечатлением, которое вызывают они сегодня, а не пытался воскресить то, что чувствовали тогда...»⁶². К углубленной интерпретации исторических экскурсов Кавафиса призывал и другой молодой критик из ближайшего окружения поэта Г. Врисимитзакис: «Пусть нас не обманут его исторические стихотворения. Кавафис прибегает к ним, чтобы представить нам самого себя или заключить в них ту или иную философскую мысль...»⁶³.

Такого же проникновения в глубинный смысл александрийского мотива у Кузмина достигала и русская критика. Небольшая рецензия Н. Гумилева на «Сети» начиналась утверждением, что «Кузмин — поэт любви, именно поэт, а не певец», а далее отмечала, что «отдел «Александрийских песен» дает нам жизнь в высшем плане. Воистину не позади, но впереди нас его Александрия»⁶⁴.

александрийца, верного ученика Эпикура, или в шелковом камзоле французского птиметра, или прямо говорит о себе, — везде и всегда он хочет быть милым и красивым и немного жеманным. Все, даже трагическое, приобретает в его стихах позитивную легкость, и его поэзия похожа на блестящую бабочку, в солнечный день, порхающую в пышном цветнике» (*Валерий Брюсов. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1975, с. 340*).

⁶⁰ Цитируется по изданию: М. Кузмин. Избранные произведения. Л., 1990, с. 5.

⁶¹ Τιμος Μαλάνος. Καβάφης 2. Αθήνα, 1963, σ. 156–157.

⁶² См.: Στρατής Τσίρκας. Ο πολιτικός Καβάφης. Αθήνα, 1971, σ. 38.

⁶³ Γ. Βρισμιτζάκης. Το έργο του Κ. Π. Καβάφη. Αθήνα, 1975, σ. 9.

⁶⁴ Н. С. Гумилев. Письма о русской поэзии. М., 1990, с. 75.

А. Блок, откликнувшийся на «Сети» не только восторженным письмом к Кузмину, но и рецензией, полагал, что Кузмин — «чужой нашему дню», но в то же время, читая его стихи, вспоминал «напряженное и тревожное ожидание» современного города, угадывал в них «сложную, печальную, близкую» душу поэта, его затаенную скорбь: «Именно эта скорбь заставляет стихи Кузмина быть не только красивыми, но и прекрасными. Ее надо понять и услышать... Какие бы маски не надевал поэт, как бы ни прятал он свое сокровенное, — печали своей он не скроет»⁶⁵. Любопытно, что к идее маски обратится и М. Волошин, оценивая некоторые портреты К. Сомова, художника, близкого Кузмину, и находя в них «историческую важность документального свидетельства»: «Для Сомова главное в человеке за его маской...», «...лица, изображенные Сомовым, живут в глубине самих себя, по ту сторону своего лица, собственно, сокровенною жизнью», «плоть лица — это маска, принявшая в себя черты внешних обстоятельств их жизни, а глаза — взгляд — пламя внутреннего творческого „Я“», «...за изысканно-культурной, тысячелетней маской Кузмина взгляд таинственно утомленный»⁶⁶.

Развивая эти давние тезисы и пользуясь инструментарием современных исследований, в частности — выдвинутой В. Н. Топоровым формулой «урочища», мы можем применить ее к александрийской модели Кавафиса и Кузмина. Александрийский «синкретический по происхождению и по характеру корпус впечатлений» мобилизуется поэтами для воссоздания родственной «структуры восприятия» внешнего мира; субъект описания отражается в урочище «как в зеркале, в связи с его отношением к данному урочищу и через него»⁶⁷. По выражению самого Кузмина, имеет место «попавший прямо в цель выбор непосредственных форм для непосредственной лирики»⁶⁸.

Нет сомнения, что художественное открытие Александрии с самого начала сознавалось поэтами как концептуальное откровение. Имеет смысл обратить внимание на то, как непривычно долго для Кузмина складывался, вылепливался цикл «Александрийских песен». Пять, вероятно, самых ранних, датированных 1904–1905 годами, так и не вошли в окончательный состав и увидели свет лишь в современном, наиболее полном мюнхенском третьтом «Собрании стихов» (1977) Кузмина, подготовленном Дж. Мальмстадом и Вл. Марковым. Они сохранились в рукописи как пробы пера на подступах к генеральной теме (во всех ее основных разветвлениях): *Не во сне ли это было, / Что жил я в великой Александрии...*

Августом 1904 года датирован также не опубликованный «Харикл из Милета», первый кузминский «роман в стихах», воплощенный чуть позднее и в прозе и вкрапленный в «Повесть об Елевсиппе». Очевидно, портфель так и не опубликованных автором произведений был не только у Кавафиса, но и у Кузмина, что опровергает известное утверждение Г. Иванова, будто

⁶⁵ А. Блок. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1962, с. 290–291.

⁶⁶ М. Волошин. Лики творчества. Л., 1988, с. 282–283.

⁶⁷ В. Н. Топоров. Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991, с. 200.

⁶⁸ Цитируется по изданию: М. Кузмин. Избранные произведения. Л., 1990, с. 8.

Кузмин «включал» в свои сборники «все, что писалось»⁶⁹. Бросается в глаза и стилевая близость пробных неопубликованных жанровых миниатюр Кавафиса (особенно «Александрийского купца») с главами-эпизодами «Харикла из Милета» — параллельная разработка эпической и драматической (в монологах и диалогах) техники, овладение сюжетным развитием в рамках малой формы⁷⁰, шлифовка живой и точной детали.

Об интенсивности вживания в эллинистическую атмосферу, сопровождавшем рождение цикла «Александрийских песен», свидетельствует и то обстоятельство, что в тесном дружеском кругу «Кабачка Гафиза» Кузмин носил два эллинистических имени. Одним из них — Антиной — он подписал неопубликованное стихотворение «Друзьям Гафиза» (май 1906 года); под двойным — Антиной-Харикл — он присутствует в стихотворении «Встреча друзей» другого участника кружка В. Иванова. Антиной, которому Кузмин посвятит одну из самых ярких «Александрийских песен» — «Три раза я его видел лицом к лицу», станет постоянным образом его поэзии.

По сравнению с первым составом (в публикации «Весов», 1906) окончательный состав «Александрийских песен» (в сб. «Сети», 1908) предстанет не только обогащенным, расширенным, но и расчлененным на разделы, со «Вступлением» и «Заключением». «Вступление» вырастает в триптих: кроме первого, исходного стихотворения «Как песня матери...» в него войдет опубликованное немного позже⁷¹ «Вечерний сумрак над теплым морем...» (возможно, оно виделось тогда поэту прямым продолжением первого, но в окончательном составе выступило на третье место) и новое, которое займет второе место, — «Когда мне говорят: „Александрия“». В этой форме «Вступление» с особой отчетливостью принимает программный характер: прекрасная, чувственная, мудрая Александрия возводится на пьедестал жизненного идеала. Если сравнить «Вступление» со стихотворением Кавафиса «Покидает бог Антония» (1910–1911), где греческий поэт совершает аналогичное «урочищное» введение александрийского мотива («Александрия» означает счастье, успех), — расшифровывал свой символ Кавафис, нельзя не заметить их сходные структурные ходы: четкое композиционное членение (при синтаксической и тематической замкнутости, тезисности составных единиц, вместе с тем полностью подчиненных центральной идее), декларативные перечисления, активное использование риторических фигур («...у риториков учились недаром», — пишет Кузмин) — синтаксический параллелизм, повторы анафор, ключевых слов, видоизменяемой концовки.

Сразу вслед за «Вступлением» на первое место выдвигается «Любовь»⁷² — вершинная ценность как для Кузмина, так и для Кавафиса, краеугольный

⁶⁹ Георгий Иванов. Петербургские зимы, с. 365.

⁷⁰ Эпико-драматический склад художественного мышления Кавафиса и Кузмина, их тяготение к естественному воссозданию саморазвивающейся действительности, сюжетность и сценичность их малых поэтических форм, своеобразная и многообразная циклизация могут послужить объектом специального исследования. Творческая связь их поэзии с технологией современной прозы не раз уже отмечалась, однако изучена еще недостаточно.

⁷¹ В романе «Крылья» («Весы», 1906, № 11).

камень их александрийской модели. Родственный характер их эротизма находит в александрийском материале наиболее благоприятные возможности самораскрытия, которое протекает в сходных психологических ситуациях и принимает сходные формы. Совпадают мимолетные портретные штрихи: «серые глаза», впервые мелькнувшие в ранних, неопубликованных «Александрийских песнях», «бледноватые смуглые щеки», «стройность стана» — у Кузмина, «прекрасные серые» или «сапфирно-синие глаза», «матовая кожа», «бледное лицо», «стройные скульптурные черты» у Кавафиса. Совпадают сюжетные линии: «Снова увидел я город» Кузмина и «Перед домом» Кавафиса⁷². Совпадает исходная атмосфера недосказанности, совпадёт и явственное параллельное движение ко все большей полноте выражения в искусстве чувственной жизни, к преодолению ограничений, диктуемых принятыми нормами морали. В эллинизме, вобравшем в себя многие черты Востока, в декорациях Александрии (и шире — греко-римского мира) и Кузмин и Кавафис находят искомую чувственную раскованность, не переступающую впрочем границ, которые диктует им художественный вкус.

Примечательно, что и в знаковой системе Александрии, и вне ее развитие любовной темы часто происходит у них через посредство памяти. И не только в воссоздании эпизодов прошлого, воскрешающих «тени любви». В волнение настоящего момента сопresentствующая память уже сейчас вносит элемент ностальгии, стремление *удержать в слове* «утрачиваемое время», увековечить его в искусстве. Предметом изображения подчас становится не столько само переживание, сколько память о нем, ее жизнь в поэзии. Примечательно еще и то, что эротическая лирика и Кузмина, и Кавафиса чрезвычайно психографична. Многие как «древние», так и современные их стихотворения на тему чувственной жизни представляют собой миниатюрные психологические драмы, передающие сложный рисунок человеческих взаимоотношений (Г. Врисимитзакис писал о «психологических Одиссеях» в стихотворениях Кавафиса).

После двух любовных разделов — «Любовь» и «Она» — раздел «Мудрость» раскрывает мировоззренческую основу «Александрийских песен»: приятие *милой жизни* с глубоко осознанным чувством любви (*...всею силою сердца и милой плоти!*) к прекрасному миру, к эфемерным хрупким вещам, к искусству, в которое поэт влагает *всю нежность*, к книгам, к другу (уже далекому); признание неизбежной преходящести всего сущего; готовность к мужественной встрече со смертью *без сожаления о жизни* (у Кавафиса: *без жалоб и без мелочных обид*). Третье («Как люблю я, вечные боги...») и четвертое («Сладко умереть...») стихотворения этого раздела смыкаются в своем мироощущении с кавафисовским «Покидает бог Антония», где стоическая готовность ко всему вырастает на фоне наслаждения *каждым звуком* уходящей жизни, *Александрии, которую теряешь*. «...Нам кажется, что мысль о предсмертном обострении восприимчивости и чувствительности эпидермы и чувства более чем справедлива, — напишет позднее Кузмин, апеллируя опять-таки к источнику

⁷² Следующий раздел «Александрийских песен» — «Она» — как бы подчеркивает, что раздел «Любовь» посвящается Ему.

⁷³ Еще один пример — сцена в театре (Кавафис: «В театре» — Кузмин: «Форель разбивает лед»), фиксирующая вспышку «запретного» чувства.

Александрии. — Поэты же особенно должны иметь острую память любви и широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестным мир, чтобы насмотреться на него и пить его каждую минуту последний раз⁷⁴.

Как «просветленный фатализм» определяют жизненную философию Кузмина А. Лавров и Р. Тименчик⁷⁵, и это определение безусловно распространимо и на Кавафиса. Особенно если подчеркнуть подразумеваемую в нем стоическую позицию, внутреннюю твердость духа, проявленную поэтами и в жизни, и в искусстве⁷⁶. Их последовательную верность себе, своим принципам, своему независимому творческому пути, через который они пронесут Александрию — символ любви, красоты, человечности, терпимости, учености, художественной утонченности.

ПРОНИКНОВЕННО простившись с Александрией в «Заключении» «Александрийских песен», Кузмин не создал в дальнейшем другого целостного александрийского поэтического массива⁷⁷. Однако в сборнике «Сети» он поставил этот ранний цикл завершающим — «как финал⁷⁸ большой симфонии, где прежние темы и мотивы звучат вновь, объединяются, приобретают универсальность...»⁷⁹. Слово подтверждая найденный тон, который намерен удерживать даже тогда, когда не будет произносить заветного имени: «Александрия».

Как справедливо отмечает Вл. Марков, «Александрия, которую Кузмин увидел еще до того, как стал поэтом, имела исключительное значение для его творчества. Это и печка, от которой он танцует, и „Рим“, куда ведут его пути. Александрию встречаешь не только в кузминских рассказах, но и в его предисловии к стихам Ахматовой; в ней коренятся его гомосексуальная тема и его баснословная ученость; из нее потом разовьется его гностика. С нею связаны Александр Македонский и его прозы и святая Мария Египетская в его стихах. Некоторые образы „Александрийских песен“ встретятся позже; например, в „Глиняных голубках“ вспомнятся „жасмин и левкой“

⁷⁴ См. предисловие М. Кузмина к сб. А. Ахматовой «Вечер» (СПб., 1912, с. 7).

⁷⁵ А. Лавров, Р. Тименчик. «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина // М. Кузмин. Избранные произведения. Л., 1990, с. 13.

⁷⁶ Эта грань их жизненной и творческой позиции долго оставалась непонятой. Достаточно вспомнить категоричное утверждение Г. Иванова о том, что Кузмину «не хватало одного — твердости» (с. 368), или же фрейдистскую теорию Т. Маланоса о роли страха в формировании творческой манеры Кавафиса.

⁷⁷ Среди многочисленных разрозненных отголосков «Александрийских песен» можно выделить «Боги, что за противный дождь» в «Новом Ролла», «Римский отрывок», «Звезду Афродиты».

⁷⁸ На самом деле «Александрийские песни» явились и прелюдией и финалом, красной нитью всей первой творческой фазы Кузмина. Судя по дате, которую поэт ставит под «Заключением»: 1905–1908, дополнения и композиционная обработка цикла, столь существенная для понимания его замысла, растянулись на все эти годы.

⁷⁹ Вл. Марков. Поэзия Михаила Кузмина // М. Кузмин. Собрание стихов. Т. 3. Мюнхен, 1977, с. 334.

и „мохнатая звезда“. Кузмин настолько сжился с Александрией, что 2—3 век его стихов можно подчас принять за современность. Видимо, его особенно пленила своеобразная смесь расцвета и упадка в культуре этого города»⁸⁰.

Она же пленила и александрийца Кавафиса, хотя и произошло это, как мы знаем, со значительным опозданием. На протяжении почти двадцати лет он черпал свои исторические сюжеты из самых ранних эпох и литературных источников, почти не обращаясь к прошлому родного города. «Есть люди, считающие вполне естественным, что Кавафис говорит об Александрии, коль скоро он там родился и прожил всю свою жизнь, — писал Г. Сеферис. — Возможно, над этим стоило бы задуматься серьезнее. В 1909 году Кавафису исполняется сорок пять лет, но Александрии он как будто еще не видит»⁸¹. Художественное постижение возможностей, заложенных в локусе Александрии, опознание в ней своего «урочища» приходит со зрелостью, когда в «шуме времени» поэт угадывает «дыхание истории» и готов диагностировать его. По-видимому, мы имеем дело как раз с тем случаем, о котором можно сказать: «...ценнее не то, что дается, но то, что *обретается*: история не очень доверяет гениям „исторического“ слуха и предпочитает тех, кто способен воспитываться на ее примерах»⁸².

В хронотопе эллинистической Александрии, а затем, как мы уже отметили, всего греко-римского мира в переломные его моменты, и Кузмин и Кавафис обнаруживают глубоко родственную им атмосферу и раскрывают ее в тех приметах времени, из которых состоит повседневность и незаметно складывается история. Подобно древним александрийцам они стремятся закрепить в искусстве мимолетное мгновенье, воссоздать его с «хрупкой пронзительностью» (Кузмин), с чутким вниманием к второстепенной, но столь значимой детали, «удивляясь, любя и размышляя», взирая «с точки зрения вечности и истины, а не беглого сегодняшнего дня»⁸³.

Однако сегодняшний день запечатлевается в их поэзии не только трепетной пульсацией ритма, воздухом времени, но и некоторыми острыми актуальными чертами. У Кузмина такие прорывы редки и относятся исключительно к революционному и послереволюционному периоду («Римский отрывок», 1917, «Враждебное море», 1917, пьеса «Смерть Нерона», 1929), когда выход к «прямому» историзму, видимо, становился для него порой серьезным соблазном. Что же касается Кавафиса, то его размышления о современной истории, воплощаемые в исторических моделях, отличаются возрастающим упорным постоянством, своеобразной политической пронзительностью и заинтересованностью.

Александрийскую модель Кавафис применяет не только к современному (и диахроническому) индивидууму, но и к современному (и диахроническому) историческому процессу, который исследуется им и в глобальных закономерностях, и в характерных частностях. Как правило, именно через част-

⁸⁰ Там же, с. 334—335.

⁸¹ Г. Σεφέρης. Докцές, т. 1, с. 412.

⁸² В. Н. Топоров. Об историзме Ахматовой // Russian Literature. XXVIII. 1990, p. 280.

⁸³ Михаил Кузмин. Стихи и проза. М., 1989, с. 384.

ности, где историческое проявляется сквозь призму конкретного и нередко периферийного⁸⁴ случая, поэт высвечивает контуры закономерности, особенно отчетливые, если читатель, явно побуждаемый автором⁸⁵, предпримет несложный монтаж, найдет в россыпи стихотворений хронологические и сюжетные сцепления и сконструирует из миниатюр роман.

Вовлеченный в увлекательный процесс творческого соучастия, он может начать с диптиха «В 200 году до нашей эры» и «В большой греческой колонии, в 200 г. до Р. Х.», с момента, когда в видимом процветании эллинистического мира уже различимы первые подрывающие его симптомы. Затем он откроет тему разрозненного противоборства эллинистических государств с Римом («Битва при Магнесии») и проследит ее главным образом через трагическую судьбу сирийской династии («Слово к Антиоху Епифану», «Недовольство Селевкида», «Деметрий Сотер»), а также через серию примыкающих стихотворений («Посольство Александрии», «Ороферн», «Любимец Александра Вала»), проливающих на эти же события косвенный свет, в технике игры светом и светотенью («Свет в одном стихотворении, полусвет в другом»), которой так любил пользоваться поэт в осуществлении своих панорамных замыслов. Финальным аккордом послужит александрийский тетраптих («Александрийские цари», «31 год до Р. Х. в Александрии», «Цезарион», «В Малоазиатском деце»), запечатлевающий крушение эллинистического мира.

Мысленно монтируя этот микророман-эпопею, читатель «выстраивает хронологию» (Т. В. Цивьян) истории греческого мира, которая чрезвычайно волновала Кавафиса во многих ее аспектах⁸⁶. Вместе с тем структура всего этого исторического комплекса функционирует парадигматически, уже во временном пространстве, и, воспроизводя ее затем на материале раннехристианской эпохи, поэт значительно развивает и углубляет черты исторической типологии, акцентируя внимание на универсальных проблемах человеческого сознания, индивидуального и массового. Историческая парадигма, воссозданная в живой плоти своего конкретного времени, обретает у него и экзистенциальные надвременные грани («точность», но не «точечность»⁸⁷), и поразительные возможности ее актуального прочтения в свете новейшего исторического опыта XX века.

Показателен сдвиг в интерпретации, которую получает давняя тема Кавафиса — психология массы: от гражданской индифферентности («Александрийские цари», 1912) к слепой фанатичной агрессивности (в цикле Юлиана и особенно в стихотворении «В окрестностях Антиохии», 1933). Провиденциальный характер этой грани в исторической парадигме Кавафиса был

⁸⁴ В своем предпочтительном внимании к периферийным фигурам и эпизодам, о которых «в истории немного осталось» «невнятных слов» и которые «тем свободней» могут воссоздать поэты «в своем воображении» (Кавафис, «Цезарион»), и Кавафис и Кузмин непосредственно следуют александрийской традиции.

⁸⁵ Один из способов такого побуждения — выносимые Кавафисом в названия стихотворений повторяющиеся даты.

⁸⁶ Подробнее об этом: С. Б. Ильинская. Константинос Кавафис, с. 379—386.

⁸⁷ См.: Т. В. Цивьян. Числа у Кавафиса. См. наст. изд., с. 583—586.

подтвержден известной исторической эволюцией 30—40-х годов, и один из нашумевших вводных ее актов — поджог рейхстага — произошел как раз тогда, когда умирающий Кавафис в последнем своем стихотворении «В окрестностях Антиохии» писал о том, как конфликтующие с Юлианом антихийцы подожгли храм Аполлона.

Провиденциальной можно также назвать интенсивную разработку зрелым Кавафисом темы раздвоенного человеческого сознания. Драма отчужденности, еще не ставшая тогда предметом пристрастного рассмотрения философией и литературой, воплощается поэтом в симптоматическом слове *чужой*. В нем сосредотачивается трагическое ощущение рассказчика-язычника из стихотворения «Мирис, Александрия в 340 г. после Р. Х.» (1929), вдруг осознавшего, что его умерший друг христианин Мирис еще при жизни, *всегда*, был ему *чужим*. Выделяя в тексте эти спаренные слова («всегда» и «чужой»), вынося в название стихотворения рядом с именем Мириса город и дату, Кавафис возводит кризисное духовное состояние Александрии в 340 г. после Р. Х. и, конечно же, вечную проблему человеческого одиночества в ранг типовой категории.

На стадии своего творческого старта и Кавафис, и Кузмин поддались обаянию парадигмы Одиссея. *Я аргонавт, Одиссей, через темные пропасти моря / В златую даль чудес иду*, — заключал своего раннего неопубликованного «Харикла из Милета» (1904) Кузмин, и в свете его поэтической эволюции *златая даль чудес* воображается нам аналогом не только ранней «Второй Одиссеи» (1894), но и зрелой «Итаки» (1910—1911) Кавафиса, в которой греческий поэт видел не конечную цель, а радость пути, счастье познания, приверженность *высоким помыслам и благородным чувствам*, трезвую и стоическую благодарность жизни, наслаждение любовью и творчеством. Осуществление этой малой «александрийской» программы требовало немалого мужества, и конечный успех двух «александрийских» скептиков оставляет в истории литературы XX века светлый след оптимистической парадигмы.

IV

К. КАВАФИС — Н. ГУМИЛЕВ, «ОТЧАСТИ» ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ⁸⁸

СРЕДИ ПОЭТОВ русского «серебряного века», выдающих многообразные ассоциации с К. Кавафисом, по степени, частности, глубине схождений с греческим поэтом Н. Гумилев отнюдь не оспаривает пальмы первенства. И все же — именно в силу очевидных различий в судьбах, в человеческих

ВПЕРВЫЕ: Н. Гумилев и русский Парнас. Материалы научной конференции. СПб., 1992, с. 58—66.

⁸⁸ Используя столь характерное для диалектического мышления Кавафиса слово «отчасти», а также схему, заданную известной статьей Г. Сефериса «К.П.Кавафис — Т. Элиот: параллельные», название работы призвано подчеркнуть, что система выявляемых типологических схождений между поэтическими мирами Кавафиса и Гумилева не только учитывает их значительные расхождения, но и во многом опирается на них.

и творческих темпераментах — их дифференцированные сближения вызывают несомненный интерес. Сопоставление помогает навести резкость в восприятии некоторых аспектов общеевропейского поэтического процесса, создает небесполезное взаимное оттенение.

Что же существенно родственного объединяет Кавафиса, который прожил всю жизнь в Александрии (с редкими выездами за границу), служашего в управлении мелиорации, замкнутого в очень тесном кругу общения, всецело посвятившего себя искусству и долго пребывавшего в безвестности, и Гумилева, неутомимого путешественника, добровольца, отмеченного наградами за отвагу в сражениях первой мировой войны, вождя акмеистов, расстрелянного в 1921 году по обвинению (ныне опровергаемому) в контрреволюционном заговоре? Разве не представляются они не просто не схожими, но даже противоположными человеческими индивидуальностями, да и поэзия Кавафиса, лаконичная, сдержанная, столь отлична от яркой, многокрасочной поэтической «кометы» Гумилева.

Сходство между ними намного значительнее, чем может показаться при беглом обзоре тематических совпадений и переключек, связанных со столь распространенным в их время обращением к сюжетам и образам из культурного фонда античности. Параллельными оказываются критические фазы литературного старта, поворотов в творческом направлении. Оба поэта начинали как романтики и (как писал Сеферис о Кавафисе) слишком «долго задержались» под влиянием романтической традиции. Оба приложили немало усилий, чтобы освободиться от этого влияния, и затем «отреклись» от своих ранних стихов. Позднее, в стихотворении «Память», Гумилев вспоминает об этом периоде иронически.

Романтическая непримиримость с прозой жизни, неудовлетворенность средой⁸⁹ обращают Гумилева к поискам экзотических тем и выразительных средств, к созданию, как сказал бы Кавафис, защитных «доспехов»⁹⁰ — гордой, надменной маски лирического «я». В более слабой форме эта же тенденция наблюдается и у Кавафиса (восточные мотивы романтического периода, ощущение конфликта со средой, проявляющееся во взрывах раненого чувства собственного достоинства). Жажда экзотических впечатлений, неутихающая страсть к путешествиям постоянно направляла Гумилева не только в его поэзии, где образу Одиссея отведено постоянное место, но, как известно, и в жизни. Однако разве и Кавафис не задыхается у себя в Александрии, не сетует в личных заметках на оторванность от мира, не пишет в 1894 году стихотворение «Вторая Одиссея» (*Вторая Одиссея и, быть может, / побольше первой. Но — увь! — уже / нет ни Гомера, ни гекзаметра...*) и три месяца спустя эссе «Конец Одиссея» (сравнительный анализ трактовок у Данте и у Теннисона заключительного послегомеровского периода жизни Одиссея), где восхищается его беспокойной ищущей натурой, «присущей его характеру склонности

⁸⁹ Строки Гумилева из стихотворения «Вечное»:

Я в коридоре дней сомкнутых, // Где даже небо — тяжкий гнет...
напоминают «Стены» и «Окна» Кавафиса.

⁹⁰ См. его стихотворение «Эмилиан Монаи, александриец».

к приключениям и путешествиям»⁹¹? Много лет спустя, вступив в полосу зрелости, Кавафис вернется к образу Одиссея, но уже для принципиально иного концептуального замысла «Итаки» (1910–1911), где мотив неугасимой страсти к путешествию вырастает в символ человеческой жизни, а главными стимулами ее и наградой провозглашаются знание и наслаждение. В этом смысле, почти не покидая своей Александрии, Кавафис совершит немало познавательных путешествий в историю греческого мира и в сферы человековедения.

«Он удивительно поздно раскрывается как большой поэт», — пишет о Гумилеве В. В. Иванов⁹², вызывая естественную аналогию с таким же недоумением Г. Сефериса относительно Кавафиса. Однако оба поэта чувствовали в себе скрытые, нереализованные силы; упорный поиск собственного тона протекал у них в параллельном внимательном ознакомлении с мировой литературой, в изучении «анатомии» стиха, в совершенствовании поэтической техники. Свидетельства этого процесса у Кавафиса мы находим в его статьях последнего десятилетия XIX века и в личных заметках начала XX века, у Гумилева — в письмах 1900-х годов к В. Брюсову, а также в «Письмах о русской поэзии».

Оба поэта отдали дань символизму и, «преодолев» силу его притяжения, вынесли из этого опыта осознание многообразных и выходящих за систему школы художественных возможностей, заложенных в механизме символа. Уже обретя чувство дистанции, в статье-манифесте «Наследие символизма и акмеизм» (1913) Гумилев признает за символизмом права отцовства и называет акмеизм его наследником. «Высоко ценя символистов за то, что они указали... на значение в искусстве символа», он однако отвергает их мистику, теософию, принижение «самоценности каждого явления», его материальной ипостаси. Как и Кавафис (в заметках, условно называемых «Поэтикой», 1903), он ищет «большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом»⁹³.

Манифест Гумилева подключался к знаменитой дискуссии о сущности и судьбах символизма, разгоревшейся в 1910 году, и намечал программу нового течения — акмеизма. В свои предтечи, кроме символизма, акмеизм выбирал Шекспира, Рабле, Вийона и Теофиля Готье. Выбор последнего определялся тем, что он «для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм». Ранее, в специальном эссе, посвященном Готье⁹⁴, Гумилев уже отметил те качества его поэзии, которые поднимет на щит акмеизм: «смелость образов и глубина переживаний», оттеняемые «эллинской простотой их передачи», жизнелюбие, «гармоничную полноту жизни», совер-

⁹¹ Этот Одиссей, пресытившийся покоем благословенного родного крова и вновь снедаемый жаждою неутолимой морских путей, рисуется во «Второй Одиссее» Кавафиса «авантюристической» натурой, явно родственной героям ранних стихотворений Гумилева.

⁹² В. В. Иванов. Звездная вспышка (Поэтический мир Н. С. Гумилева) // Н. Гумилев. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1989, с. 6.

⁹³ Н. С. Гумилев. Письма о русской поэзии. М., 1990, с. 55–58.

⁹⁴ Аполлон, 1911, № 9, с. 53–58. В 1914 году в переводе Гумилева вышли «Эмали и камни» Т. Готье.

шенство формы, слагаемое из таких составных, как «выбор слов, умеренная стремительность периода, богатство рифм, звонкость строки».

Обращение к Готье — показатель еще одного общего для Гумилева и Кавафиса этапа, их увлечения Парнасом. Объективная, даже отстраненная позиция художника по отношению к объекту изображения, преклонение перед красотой, техническое совершенство, обещающее произведению искусства большую долговечность⁹⁵, предпочтение, отдаваемое малым отточенным формам, лаконичный, афористичный, эмоционально сдержанный поэтический язык — все эти установки школы Парнаса отвечали их собственным запросам и потому столь естественно вошли в их поэтический мир.

В русле этого параллельного творческого движения столь же органичной явилась эволюция их поэтического почерка — к естественной интонации разговорной речи, не стесненной метрическими узлами. Оба они обращаются к верлибру (Кавафис — с большей последовательностью, Гумилев — чаще ограничиваясь ритмическим расшатыванием традиционных размеров) и испытывают несомненное воздействие современной прозы (активное введение эпизода, монологов и диалогов действующих лиц, при возрастающей отстраненности автора).

В период, когда европейская поэзия оказалась на перепутье, русская поэзия, по выражению Б.Эйхенбаума, «пошла обоими путями»: футуризм — путем революции, «радикальной ломки и отказа от всего прошлого опыта», акмеизм — путем реформ, «мирных попыток эволюции»⁹⁶. Четыре года спустя после опубликования своего манифеста Гумилев проясняет избранный им путь, соотнося его с общеевропейским процессом: «Мне кажется, что мы покончили сейчас с великим периодом риторической поэзии, в которую были вовлечены почти все поэты XIX века. Сегодня основная тенденция в том, что каждый стремится к словесной экономии, решительно неизвестной как классическим, так и романтическим поэтам прошлого... Новая поэзия ищет простоты, ясности и достоверности»⁹⁷. Существует несомненное глубинное сходство между этим самоопределением Гумилева и позицией Кавафиса, выражающейся в частности в его отношении к афинским поэтам, которых он неодобрительно называет «романтиками», а также в его так называемом «Похвальном слове самому себе»⁹⁸.

Не следует упускать из виду, что сходжение происходит на основе фундаментальных, но все же весьма общих принципов. Далее начинаются расхождения. Так, например, Гумилев был, по-видимому, расположен к более смелому продвижению по «пути эволюции», нежели Кавафис. В последних его стихах исследователи находят штрихи футуристической поэзии, предвестия сюрреалистической образности⁹⁹, тогда как Кавафис до конца оста-

⁹⁵ См. у Кавафиса стихотворение «Искусственные цветы» (1903).

⁹⁶ Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа // Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, с. 81–82.

⁹⁷ Н. С. Гумилев. Письма о русской поэзии, с. 270–271.

⁹⁸ См.: С. Б. Ильинская. Константинос Кавафис, с. 434.

⁹⁹ В. В. Иванов. Звездная вспышка, с. 22–23.

вался непоколебимым в очерченных им границах. Называя себя «поэтом сверхсовременным, поэтом будущих поколений», он явно не подразумевал радикального новаторства в сфере формы и вежливо отклонил титул футуриста, предложенный ему Маринетти¹⁰⁰.

Между тем Маринетти уловил и выразил черту подлинного новаторства Кавафиса — его новое историческое видение («У тебя вселенские идеи, ты совершенно и обаятельно воссоздаешь эпохи прошлого и помещаешь их в современности; иными словами, ты оборвал нити, связывавшие тебя с прогнившим поэтическим миром льющего слезы романтизма девятнадцатого века...»). В этом весьма важном для Кавафиса аспекте сравнение с Гумилевым — при определенных тематических сближениях — выявляет значительные различия. Их ранние блуждания в «переходах пространств и времен» были во многом сходными (для обоих метафорическими зеркалами служили многочисленные и разнообразные источники, причем тогда, в начале, выбор Гумилева более непосредственно определялся маской лирического героя. У Кавафиса идея индивидуальной маски появится относительно позже и обретет далеко идущие проекции), но в дальнейшем их пути разойдутся. У Гумилева источники по-прежнему будут многообразными: рядом с греческой и римской древностью постоянно присутствует Африка и все увереннее заявляет о себе Азия, ее мифология явно захватывает его и вызывает к жизни космогонические замыслы, которым не суждено было осуществиться. Кавафис же четко обозначает географические и хронологические пределы, в которых намерен созидать свою модель мира.

На протяжении первой романтически-символистской стадии¹⁰¹ и Кавафис и Гумилев черпают свои древнегреческие сюжеты почти исключительно из мифологии, главным образом у Гомера. Избираемые ими эпизоды и образы наделяются интенсивной метафорической энергией, становятся наглядными и доступными символами. Функции этих образов у Гумилева с течением времени и с переходом поэта к акмеизму не претерпевают существенных изменений. Кавафис же, отдаляясь от романтизма, а затем и от символизма, в начале XX века окончательно расстанется с мифологической темой. Последний, поздний образец такого рода — «Итака» — находится на заметном расстоянии от предыдущих и завершает давний тематический круг, связанный с образом Одиссея. Практически — это прощание с серией дидактических философских стихотворений первого десятилетия XX века, в которых Кавафис оформил свои представления о жизни и человеке. В дальнейшем за материалом для своих «древних» стихотворений он будет обращаться к истории.

¹⁰⁰ С. Б. Ильинская. Константинос Кавафис, с. 433.

¹⁰¹ Хотя внутренняя хронологическая последовательность в движении от романтизма к символизму проступает (особенно у Кавафиса) достаточно определенно, на протяжении значительного времени романтические и символистские черты сосуществуют в творчестве обоих поэтов весьма органично, что связано с родственной психологической почвой, питающей и романтические и символистские тенденции, и что очень существенно для понимания раннего этапа у Кавафиса и Гумилева.

В немалой степени изначальное обращение и Кавафиса и Гумилева к миру древней Греции диктовалось романтическим поиском идеала и опять-таки романтическим стремлением к бегству. Светлый идеал, подобный тому, который создает Гумилев в стихотворении «Родос» (мифологизированное прошлое, чарующее своей силой, красотой и верой, противопоставляется современной «тоске без просвета»), ностальгически освещает все его творчество. Другой аналогичный пример (из последнего, выпущенного самим поэтом сборника «Огненный столп», 1921) — «Об Адонисе с лунной красотой...» — даже текстуально близок кавафисовскому «Ионическому» (1905, 1911), которое в первой редакции было названо «Память» (1896).

Болезненное ощущение непреодолимой пропасти, разделяющей те ценности, которые составляют *единственную отраду*, и современностью, где они превратились в *бледные слова, затерянные ныне*, неумолчно в поэзии Гумилева. Утверждением этих ценностей (мужества, дружбы, преданности, верности долгу и слову) проникнуты и «древнегреческие» его стихотворения. Так в монологе воина, потрясенного гибелью своего вождя («Воин Агамемнона», сб. «Жемчуга», 1910), выделяются два владеющие им чувства — преклонение перед почти боготворимым Агамемноном и скорбь, столь глубокая, что подвергается сомнению возможность продолжения жизни (*Тягостен, тягостен этот позор, — жить потерявши царя!*).

На параллельной стадии своего пути (для обоих поэтов в этот момент завершался романтически-символистский период их творчества) близкое по теме стихотворение «Дозорный увидел свет» (1900) пишет и Кавафис. Прибегая к тому же мифу, он делает конкретную литературную сноску: его персонаж — тот же дозорный, монологом которого открывается «Агамемнон» Эсхила, и поначалу развитие сюжета происходит в духе эсхилловской традиции (упоминание о тяготах дозорной службы, радость при виде огня, извещающего о падении Трои и возвращении Агамемнона). Впрочем, дозорный Эсхила знает об измене во дворце, предчувствует близость кровавых событий, но не намерен предупредить царя. Дозорный Кавафис развивает эту линию поведения намного дальше, явно удаляясь от эсхилловской трактовки: он рад избавлению от *ожиданий и надежд*, которые обычно не сбываются, и определенная отстраненность от власти имущих, присутствующая у Эсхила, сменяется здесь явным недоверием к власти как таковой, скептическим отношением к самому ее институту, отказом от «героизации» Агамемнона (на месте «Великого» и «Незаменимого» *тотчас находится кто-либо другой*). Несомненно, что в интерпретации Кавафиса уже различим его интерес к механизму власти и ее взаимоотношениям с «маленьким человеком». Эта тема, одна из ключевых в его зрелом творчестве, не привлекала особого внимания Гумилева.

Сравнительному анализу с успехом могут быть подвергнуты стихотворения Гумилева «Варвары» (сб. «Жемчуга», 1910) и кавафисовское «Ожидая варваров» (1898, 1904). Эпоха, обстоятельства, декорации поражают сходством. Город, блещущий богатством, столь внутренне готов к поражению, что приход варваров воспринимается как *какой-то выход* (Кавафис). Аналогичными средствами (парнасски точным описанием бьющей в глаза роскоши) поэты стремятся подчеркнуть расхождение между видимостью явлений и их подлинной сущностью — этот аспект, один из самых характерных для зрелого искусства Кавафиса, свойственен и Гумилеву (как свойственен ему

и кавафисовский подтекст трагической иронии, понимание которой предполагает осведомленного в истории, внимательного, чуткого читателя¹⁰²).

Власти города капитулируют: у Кавафиса это император, который *встал чуть свет и у городских ворот на троне и в короне восседает*, у Гумилева — это царица, которая *на площади людной... поставила ложе, ожидая суровых врагов... нагою*. Разница в этом выборе предопределяет — при всех прочих совпадениях — разные ключи трактовки. У Гумилева развитие сюжета сворачивает в романтическое русло. Варвары, вошедшие в город, отвергли предложение царицы, их хмурый начальник *с надменной усмешкой* повернул войска на север. «Огненному» соблазну юга противостояла и одержала верх память о северном пейзаже и северной женской красоте. Галерея мужественных завоевателей из первого сборника Гумилева пополнилась еще одним родственным образом. Ну а у Кавафиса варвары так и *не прибыли*. И замешательство, воцарившееся в городе, ровно как чуть раньше — апатия перед угрозой вторжения, расцениваются поэтом как симптомы поразившей общество тяжелой внутренней болезни.

Рядом с романтической балладой Гумилева стихотворение Кавафиса воспринимается как панорама, запечатлевшая критический момент в течении исторического времени, столь аналогичный переживаемой поэтами современности. Участие в ней Гумилева было несравненно более активным, однако, когда он погружается в *бездну времен*, то чаще всего чувствует, что не прикован к нашему веку, тогда как для Кавафиса, уединенного в своей Александрии, коллизии современности (интерпретируемые однако парадигматически) явно служат решающим фактором в формировании его модели мира. Неотступное внимание поэта к последним фазам эллинистического мира с его междоусобными войнами и растущей римской экспансией сопоставляется исследователями с исторической ситуацией 1910-х годов: колониальная политика Великобритании, балканские войны, первая мировая война.

Акмеизм как течение более всего ценил «вещную» красоту мира. Социальные закономерности, механизм взлета и падения государственной власти и ее институтов, сложная взаимообусловленность макро- и микромиров непрерывно движущегося человеческого бытия не входили в сферу его главных интересов. Для Кавафиса она была в высшей степени притягательной, и, углубляясь в нее, он предлагал читателю зеркало истории, столь актуальное, что, по выражению Сефериса, требовалась немалая смелость, чтобы посмотреться в него.

Все это, впрочем, относится к периоду той зрелости, до которой Гумилев не дожил. Он умер тридцати пять лет — в этом возрасте Кавафис написал в 1898 году первую редакцию своих «Варваров». Как одну из новых (с интересующей нас точки зрения) черт поэзии Гумилева последних лет можно назвать понижение романтической тональности. «Песни Улисса», Муза Дальних Странствий по-прежнему вдохновляют его, вызывая к жизни (вслед за

¹⁰² Рядом с известными примерами из Кавафиса («Срок Нерона», «Александрийские цари») можно было бы поставить «Основателей» и «Помпея» Гумилева. Ощущение трагической иронии выносит сам читатель, сопоставляющий блистательную картину настоящего с ожидаемой катастрофой, которая, как эпилог, находится вне стихотворения, в сфере исторического знания.

«Возвращением Одиссея», «Капитанами» и т. д.) новые замыслы («Блудный сын», «Открытие Америки», «Снова море»), где наряду с известными мотивами (*влекущие дали*, обаяние опасностей, которыми подстерегает *опененный клокочущий Понт всех, кто дерзает, кто хочет, кто ищет*) звучат более теплые ноты, свидетельствующие о желании несколько иной встречи с *целым миром, чужим и знакомым*, который готов *породниться* с поэтом.

Новый оттенок появляется и в мифологических стихотворениях. Блуждания в бездне веков могут и не обрывать связи с днем сегодняшним. Прошлое и настоящее, мифическое и подлинное способны сблизиться, очеловечивая при этом славные легендарные символы. Закрыв любимую «Илиаду», поэт ощущает в себе способность узнавать ее героев в современности:

*Одиссеев во мгле парходных контор,
Агамемнонов между трактирных маркеров...*

и, более того, задается вопросом:

Может быть, мне совсем и не надо героя...
«Современность»

Для финала этого краткого сопоставления в высшей степени подходит стихотворение Гумилева «Мои читатели» (сб. «Огненный столп»), столь многим напоминающее Кавафиса — и «Фермопилы», и «Покидает бог Антония». Кавафис, конечно, явно не рассчитывал на такого рода читателей, которых с гордостью называет Гумилев (старый бродяга, лейтенант, водивший канонерки, человек, застреливший императорского посла). Однако модель поведения, которую предлагает своему читателю греческий поэт — как непосредственным внушением, в дидактических стихотворениях 1900-х годов, так и позднее, скрытым внушением, спрятанным в критерии оценок, такова, что и к нему приложима самохарактеристика Гумилева: *чести сторож неизменный*. Кодекс чести, повелевающий охранять воздвигнутые тобою же Фермопилы (Кавафис), *не бояться и делать что надо* (Гумилев), трепетная любовь к жестокой, милой жизни (Гумилев) и желание *внимать и наслаждаться каждым звуком* (Кавафис), стоическая мудрость и мужество в трудных испытаниях, а также перед лицом смерти роднят эти стихотворения (и их авторов) и по духу, и по тону поэтического голоса.

*Первое издание цикла статей «К. П. Кавафис и русская поэзия „серебряного века“»:
Σοφία Ιλίνσκαγια. Κ. Π. Καβάφης και η ρωσική ποίηση του «αργυρού αιώνα».
Τυπολογικές προσεγγίσεις Αθήνα, 1995.*

С. Б. Ильинская

К. П. КАВАФИС В РОССИИ

Памяти Георгоса Саввидиса

В АВГУСТЕ 1967 года в журнале «Иностранная литература» я опубликовала с небольшим введением переводы одиннадцати стихотворений Константиноса Кавафиса. Позднее я не раз пыталась выяснить, не было ли других, более ранних его публикаций в России — и в 70-е годы, когда писала монографию о Кавафисе, и в 80-е, когда вела архивные поиски, связанные с Михаилом Ликиардопулосом, молодым греческим литератором, оказавшимся в начале XX века в Москве, сотрудником «Весов», а затем Художественного театра. Проследив его деятельность посредника между русской и греческой культурами — обзоры и рецензии в «Весках» о современной греческой литературе и выступления в афинских журналах «Панафинэа» и «Нумас», представляющие греческому читателю русскую литературу, я, разумеется, задаюсь вопросом, почему он обошел молчанием Кавафиса.

Не знать его поэзии Ликиардопулос не мог. В нескольких номерах журнала «Панафинэа» они оказались соседями. В ноябре 1903 года первая статья Ликиардопулоса под рубрикой «Письма из Москвы» публикуется вместе с исторической статьей Г. Ксенопулоса о Кавафисе, ранним и щедрым признанием его своеобразного таланта¹. Второе «Письмо» Ликиардопулоса появляется в майском номере 1904 года вместе с «Изменой» Кавафиса, а в августе 1904 года, в том же номере, где публикуется стихотворение «Голоса», мы обнаруживаем сообщение о пребывании Ликиардопулоса в Афинах. Было бы естественно, если бы какое-нибудь из стихотворений Кавафиса, известных Ликиардопулосу по «Панафинэа», уже тогда увидело свет в переводе на русский — хотя бы благодаря «античным маскам», к которым столь активно обращается и русская поэзия (в частности В. Брюсов, ближайшим сотрудником которого был в это время Ликиардопулос). Однако Ликиардопулос отдает предпочтение М. Малакасису: переводит его стихотворение «Тени» и помогает Брюсову в переводе стихотворения «Тени на свету»².

ТЕКСТ сообщения на Пятом международном симпозиуме, посвященном Кавафису (Каир — Александрия, 11–14 ноября 1995). Первая публикация в афинском журнале «*Ἐξάματα λογοτεχνίας*», № 12, с. 157–162.

¹ В статье Ксенопулоса были опубликованы стихотворения Кавафиса «Молитва», «Фермопилы», «Препятствие», «Свечи», «Стены», «Окна», «*Che fece... gran rifiuto*», «Первая ступень».

² В архиве Брюсова (РГБ) сохранился переписанный Ликиардопулосом греческий текст стихотворения с пояснительными пометками для переводчика. Перевод Брюсова был опубликован в сентябрьском номере журнала «Беседа» за 1904 год. О переводе В. Брюсовым М. Малакасиса см.: С. И. Гиндин. Два обращения к Ма-

В хронике октябрьского номера за 1904 год «Панафинэа» сообщают: «Русский журнал „Беседа“ опубликовал „Тени на свету“ нашего сотрудника М. Малакиса в переводе известного поэта Валерия Брюсова, вождя российских символистов».

О том, какие многообразные и часто противоречивые факторы предопределяли критерии Ликиардопулоса в подходе к явлениям русской и греческой культуры, как влияло на них, с одной стороны, его сотрудничество в символистских «Весах», а с другой — интересы и запросы греческой стороны, я уже писала³, высказав ряд предположений относительно того, почему он не проявил интереса к поэзии Кавафиса. Несомненно однако, что по крайней мере в двух греческих публикациях Ликиардопулоса можно угадать отголосок кавафисовских мотивов. Стихотворение в прозе «Когда в печи гаснет огонь» («Панафинэа», 15.1.1905) вызывает явные ассоциации не только с тургеневскими образцами этого жанра, но и с «Голосами» Кавафиса, а в статье «Неизданное стихотворение в прозе Тургенева»⁴ («Нумас», 28.5.1906) заключительные строки напоминают кавафисовские «Фермопилы»: «Слава борцам за Идею. И когда они падают побежденными, они всегда побеждают». И «Фермопилы» и «Голоса» Кавафиса Ликиардопулосу были несомненно известны по «Панафинэа».

Как бы то ни было, двери «Весов», столь широко раскрывшиеся для современной мировой, в том числе и греческой, литературы, оказались для Кавафиса закрытыми. Согласно данным, которыми мы располагаем на сегодняшний день, первые — устные — представления Кавафиса в России происходят в 1911 и 1912 годах в двух южных городах с процветающими греческими колониями, по инициативе греков⁵. Первое сведение почерпнуто из каталога библиотеки Английского клуба в Екатеринославе. Опубликованная там программа культурных мероприятий периода 1910—1911 гг. содержит сообщение о том, что лекция, прочитанная 20 мая 1911 года К. Валлианосом, была посвящена грекам Египта и, в частности, молодому поэту Константиносу Кавафису. Кавафису было уже 48 лет, но его известность едва лишь зарождалась, а его поэзия если не отвергалась, то воспринималась как новаторское явление.

Вторая лекция о Кавафисе состоялась в декабре следующего года в Ростове. Сведения о ней содержатся в неизданном дневнике Георгиоса Скарамангаса, отмечающего, что «в зале публичной библиотеки почтенная публика прослушала лекцию Амвросия Раллиса о греческом поэте из Александрии К. П. Кавафисе». Язык Кавафиса показался Скарамангасу не впол-

лакасису: «перевод-подражание» в переводческой системе Брюсова // Балканские чтения-2. Симпозиум по структуре текста. М., 1992, с. 123—126.

³ С. Ильинская. Михаил Ликиардопулос. Грек в среде русского символизма. Афины, 1989, с. 52—53, 73.

⁴ Ликиардопулос переводит и комментирует стихотворение в прозе «Порог».

⁵ Историк Олимпия Селеку, обнаружившая эти сведения в ходе архивных поисков, связанных с судьбами греческой диаспоры, предоставила мне возможность опубликовать их. Выражаю ей глубокую признательность и за любезный жест коллегальности, и за столь ценную для кавафологии информацию.

не понятным, но положение спасли импровизированные переводы на русский. Амвросий Раллис, врач, сын художника Ф. Раллиса, упоминается в каталогах лиц, которым Кавафис дарил свои сборники. В 1911 году он получил от поэта его книжечку 1910 года. В хронике освоения и признания поэзии Кавафиса в Греции и за ее пределами эти лекции должны занять достойное место как одни из самых ранних актов. Им предшествовала лишь одна лекция — П. Петридиса в 1909 году в Александрии, вызвавшая между прочим весьма противоречивый отклик у публики, явно не готовой еще к восприятию Кавафиса.

Следующий известный нам факт изъявления интереса к Кавафису в России относится уже к началу 30-х годов. От Георгоса Саввидиса⁶ я узнала, что в архиве Кавафиса есть два письма из Москвы, и, получив их копии, познакомилась с, возможно, первым человеком, который изъявлял желание перевести Кавафиса на русский, — Тимофеем Гликманом. 14 октября 1931 года он посылает Кавафису открытку на адрес журнала «Александрины Техни». Представившись как филолог-эллинист (вероятно, специалист по классической филологии), он пишет о своем желании заняться современной греческой литературой и познакомить с ней русского читателя⁷. О поэзии Кавафиса он читал и просит послать ему книги. Интересует его и журнал «Александрины Техни», куда он уже писал, но не получил ответа.

Не получив ответа и на эту открытку, два месяца спустя (21.12.1931) он вновь напишет Кавафису, уже на домашний адрес, полученный от афинского поэта Т. Аграса⁸. Гликман приводит и отрывок из письма Аграса, посвященный Кавафису: «Поэт, высоко ценимый за многогранное и превосходное содержание своего творчества, — александриец г. К. П. Кавафис. Напишите ему, он пошлет Вам свои стихи. Это человек высочайшей культуры. Если Вы его попросите, он сможет оказать содействие, чтобы Вам послали «Пособие по новогреческой литературе» А. Кампаниса, чрезвычайно полезное для Вас. Оно выпущено в Александрии издательством, весьма расположенным к г. Кавафису...»

Ответил ли Гликману Кавафис? Послал ли ему один из своих сборников? В каталогах Кавафиса имя Гликмана не упоминается. Нельзя не вспомнить в этой связи свидетельство Я. Сараянниса о том, с каким трудом Кавафис решался отдать свои стихи в чужие руки, как он пытался навести справки, если вероятный получатель не был ему известен. В ЦГАЛИ, где я навела справки о Гликмане, в архиве издательства «Художественная литература», сохранились сведения о его переводческой деятельности, но не с греческого, а с испанского и с итальянского. Как настоящий сериал предстает про-

⁶ Георгос Саввидис (1929–1995) — выдающийся греческий литературовед, во многом предопределивший направление и уровень современного кавафоведения.

⁷ Гликман сетует на трудности, с которыми ему приходится сталкиваться: в Москве нет греческих книг и нет возможности заказать их за границей, поэтому он вынужден обращаться непосредственно к греческим писателям и, к счастью, встречает с их стороны благоприятный отклик.

⁸ Посвященная творчеству Кавафиса лекция Т. Аграса, состоявшаяся в 1921 году в Афинах, знаменовала один из значительных этапов постижения его поэзии в Греции.

странная история издания рукописи Артура Кароти «Маленькая рядовая великой армии (Рассказ из жизни американских шахтеров)». Повесть признается «нужной» для читателя, но художественно слабой, и, чтобы спасти ситуацию, перевод поручают опытному переводчику — Т. Гликману. Одно из писем издательства к Гликману послано в библиографический отдел Московского Радиоцентра. Вероятно, это было местом его постоянной работы.

Нашлось и сведение, относящееся к началу его литературной деятельности — письмо в редакцию петербургской газеты «Речь» (4.10.1908), отправленное из Кишинева, но с обратным адресом города Бендеры Бессарабской губернии. Предлагая для публикации («по совету писателя А. Федорова») свои произведения, Гликман упоминает и свой псевдоним — Тимофей Грек. Возможно, его интерес к греческой культуре имел и какие-то семейные корни. Наконец, совсем недавно из архива греческого прозаика Д. Вутираса⁹ я получила одиннадцать писем Гликмана и два письма его сына с сообщением о смерти отца 10 мая 1933 года и с благодарностью за соболезнование, отправленное Вутирасом. Переписка Гликмана с Вутирасом, чрезвычайно сердечная, длилась почти два года. Вутирас откликнулся на просьбу московского эллиниста и регулярно посылал ему свои книги. Гликман намеревался перевести его рассказы, а также готовил исследование о современной греческой литературе, но не успел осуществить своих планов.

Скорее всего и Кавафиса он тоже перевести не успел, и моя подборка в «Иностранной литературе» (1967), по-видимому, является первой самостоятельной публикацией стихотворений Кавафиса на русском языке. Я уточняю: самостоятельной, потому что за два года до этого «Сатрапия» Кавафиса была опубликована в рассказе Мицоса Александропулоса «Мечты во мраке»¹⁰. Это был мой первый опыт переводческого общения с поэзией Кавафиса, и ключ ее толкования, заданный в рассказе, во многом стал для меня предопределяющим. Высказанное мною позднее убеждение, что именно на долю первого послевоенного поколения греческих литераторов выпал жребий глубоко личного и обновленного прочтения Кавафиса, берет начало в том раннем опыте, и мне представляется целесообразным оставить свидетельство о нем.

Студеной ночью, на сторожевом посту молодой солдат, интеллигент, находит душевную опору и тепло, декламируя (про себя) «Сатрапию» Кавафиса. И это стихотворение, и имя Кавафиса послужат тайным кодом опознания в неожиданно развернувшемся разговоре солдата с дежурным офицером:

«— М-да... — покачал головой офицер. — Теперь я понимаю... Другого жаждет сердце, о другом тоскует...»

⁹ Благодарю за любезное предоставление этих материалов В. Цокопулоса, под редакцией которого издательством «Дельфини» осуществляется издание полного собрания сочинений Д. Вутираса.

¹⁰ В сб. «Суд» (Библиотека «Огонька», 1965, с. 30–32). Два года спустя еще одно стихотворение Кавафиса — «Сражавшиеся за Ахейский союз» было опубликовано на страницах романа М. Александропулоса «Горы» (Изд. «Молодая гвардия», 1967, с. 198).

Вскоре между ними вновь возникнет неодолимая стена мрака и холода, «медленно и тяжело, треугольником пирамиды», мимо будки пройдет патруль военной жандармерии, однако то теплое соприкосновение двух внутренне не сломленных успело состояться, укрепляя идею несгибаемого человеческого достоинства, исполненную трезвости и стоицизма. Под этим углом зрения первое послевоенное поколение в Греции восприняло поэзию Кавафиса как нечто очень близкое, выстраданное. Под этим углом зрения состоялось и мое первое прочтение Кавафиса. Думается, что российский читатель, ознакомившийся в 1967 году с подборкой его стихов, уловил и оценил — наряду со многими другими достоинствами — эту же грань. Времена, как известно, предопределяют аспект восприятия.

Восточкой того далекого времени ко мне недавно прилетела из Америки книга афоризмов «Светляки» (1991) Игоря Ефимова, возглавляющего в Нью-Йорке русское издательство «Эрмитаж». В последней записи на последней странице шла речь о Кавафисе: «Лет двадцать тому назад мне попало стихотворение Кавафиса (в переводе С. Ильинской), про которое я подумал: „Были бы в моде эпитафии, я хотел бы заслужить вот эту“. Хочу и до сих пор». Далее следовало стихотворение Кавафиса «Фермопилы».

Да, те одиннадцать стихотворений Кавафиса не прошли незамеченными. Мне довелось услышать немало восторженных откликов¹¹, а также заявки на участие в издании сборника Кавафиса, о чем я начала переговоры с «Художественной литературой». Одним из желающих был Иосиф Бродский. Его отъезд в Америку лишил нас его участия, но сам Бродский с Кавафисом не расстался. На издание в 1976 году в Гарварде монографии видного американского эллиниста Э. Кели «Александрия Кавафиса» Бродский откликнулся развернутым эссе «На стороне Кавафиса», опубликованным первоначально в «Нью-Йорк Ревью Букс», а затем в переводе на русский Л. Лосевым в парижском журнале «Эхо» (1978, № 2)¹². Согласно личному свидетельству Бродского (1988), он неизменно включал Кавафиса в свой университетский курс поэзии XX века. Наконец, в 1988 году в «Литературном приложении» к парижской газете «Русская мысль» были опубликованы девятнадцать стихотворений Кавафиса в переводе Геннадия Шмакова под редакцией И. Бродского. Смерть прервала давнюю работу Шмако-

¹¹ В первую очередь от переводчиков и исследователей зарубежной поэзии. Некоторые из них (как например, Евг. Солонович, познакомившийся с подборкой Кавафиса еще до ее публикации в «Иностранной литературе» и продолживший свое знакомство с греческим поэтом по итальянским переводам) позднее приняли участие в подготовке сборника Кавафиса. Особенно памятен мне однако запоздалый, уже при втором прочтении, незадолго до смерти, отклик В. В. Кошкаревой, редактора «Библиотеки „Огонька“» (как я узнала уже потом — дочери В. Ногина). Этот эпизод вошел в роман М. Александропулоса «То, что остается» (Афины, 1994, т. 2, с. 371–372).

¹² Там же в переводе Л. Лосева было опубликовано несколько стихотворений Кавафиса. Для публикации в «Иностранной литературе» (1995, № 12), а также для настоящего издания И. Бродский предоставил свое эссе в переработанном варианте.

ва над переводом Кавафиса¹³, и публикация, осуществленная Бродским, была актом памяти безвременно ушедшего друга.

Сборник стихотворений Кавафиса на русском языке увидел свет в издательстве «Художественная литература» в 1984 году¹⁴, тогда же в издательстве «Наука» вышла и моя монография «К. П. Кавафис. На пути к реализму в поэзии XX века». Осуществляемая в наши дни при содействии греческого посольства в Москве идея русской кавафианы включает не только расширенное переиздание этих книг, но и крупный цикл исследований и эссе «По прочтении Кавафиса». Планируя выпустить в дальнейшем и том прозы Кавафиса, мы надеемся, что в целом эта серия сможет удовлетворить растущий в России интерес¹⁵ к творчеству греческого поэта.

¹³ Его переводы из Кавафиса ранее были опубликованы в альманахе «Часть речи» (Нью-Йорк, 1980, № 1) и в «Литературном приложении» к газете «Русская мысль» (Париж, 3.1.1985). За предоставление мне этих материалов я выражаю признательность С. Дедюлину.

¹⁴ Из участников сборника я назову сейчас лишь двоих, ныне покойных, — Сергея Ошерова, блестящего переводчика античной и современной зарубежной литературы (я выбрала для него те стихотворения Кавафиса, где его незаурядная эрудиция филолога-классика была особенно необходима. Переводы Кавафиса явились, кажется, последней его работой, лебединой песнью), и Александра Величанского, поэта-нонконформиста, бросившего в свое время истфак, чтобы не кривить душой в науке (путь к печати его стихи нашли лишь незадолго до смерти, с началом перестройки). Сын журналистов, Леонида Величанского и Ларисы Тюриной, он несколько лет в раннем детстве провел в Греции и разделял особую привязанность к ней своих родителей (чувство Ларисы я назвала бы преданной любовью). Переводы греческих поэтов были для него творческой радостью и редким литературным заработком.

¹⁵ Свидетельством тому служит внимание, уделяемое Кавафису журналом «Иностранная литература», где вслед за публикацией 1967 года последовали еще две — в 1983 (№ 12) и 1995 (№ 12) годах.

Т. В. Цивьян

О ПОЭТИКЕ КАВАФИСА

I

«В МЕСЯЦЕ АТИРЕ»

Γι' Αλεξανδρινόν γράφει Αλεξανδρινός («Об александрийце пишет александриец») — эти строки Константиноса Кавафиса нередко предпосылаются его творчеству как motto, указывая и на его принадлежность Александрии, и на преобладание александрийских тем, и, наконец, на его близость античной александрийской поэзии с ее содержательной сложностью, экспериментами над словом, инновациями в области жанра, метра и ритмики. По своей поэтической технике Кавафис настолько выделялся среди современников, что это долго затрудняло восприятие его стихов¹. Г. Сеферис писал о нем: «Нет сомнения, что Кавафис стоит на границе, где поэзия снимает с себя одежды, чтобы стать прозой. Ни один поэт не зашел в этом направлении так далеко. Он — самый анти-поэтический (или а-поэтический) поэт из всех, кого я знаю, разумеется, если подходить к нему так же, как к Соломосу»² (т. е. с меркой иной традиции, нежели та, которую представляет Кавафис).

Анти- или а-поэтичность составляют суть поэзии Кавафиса, где отсутствующие риторика и антилиризм призваны не открывать, а скрывать мир чувств³. Поверхностный уровень его поэтики создает своего рода «защитный слой», преграждающий «непосвященным» доступ к сокровенному (τα πιο σκελασμένα, как об этом пишет он сам); так манифестируется сложность современной поэзии (или во всяком случае некоторых ее направлений), требующей едва ли не специальной подготовки, со-присутствия и соучастия читателя. «Проход» через этот слой приводит к принципиально иному взгляду на поэтическую технику Кавафиса. Она оказывается предельно сложной и тонкой: «В поэзии Кавафиса нет ничего случайного; он тщательно и до мельчайшей детали отделяет свои стихотворения. Ударения, остановки, паузы — все рассчитано и все служит поэтическому искусству»⁴.

ВПЕРВЫЕ: Славянское и балканское языкознание. История литературных языков и письменность. М., 1979, с. 271–283.

¹ Сейчас трудно представить, что Кавафиса считали малозначительным и претенциозным поэтом-одиночкой, оторванным от Греции и замкнувшимся в пассаизме, и предсказывали, что он скоро будет забыт.

² G. Seferis. Cavafy and Eliot — a comparison // G. Seferis. On the Greek style. London, 1966, с. 142 (далее — Seferis).

³ C. Th. Dimaras. Istoria literaturii neogrești. București, 1968, с. 530–531.

⁴ L. Politis. A history of modern Greek literature. Oxford, 1973, с. 192. — Кавафис действительно принадлежит к «самым умышленным» (используя выражение Достоев-

Образность Кавафиса достигается особыми, нетрадиционными средствами. Р. Якобсон и П. Колаклидис предположили в основе его поэтики *grammatical imagery* 'грамматическую образность' — «великолепную калейдоскопическую игру с простыми $\lambda\eta\chi\omega\upsilon\sigma\mu\alpha\tau\alpha$, разворачивающуюся на широком поле морфологических и синтаксических сходств и контрастов, разных граней смежности и удаленности, строгого отбора и густой насыщенности, великолепной симметрии и смелого ее преодоления»⁵.

Предпринимаемый здесь формально-грамматический анализ стихотворения Кавафиса «*Ἐν τῷ μηνί Αθύρ*» является попыткой установить существенные семантические черты его поэтического мира.

Ἐν τῷ μηνί Αθύρ

1. Μέ δυσκολία διαβάζω
2. «Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ.
3. «Ἐν τῷ μηνί Αθύρ»
4. Στη μνεία της ηλικίας
5. το Κάπλα Ζήτα δείχνει
6. Μεσ στα φθαρμένα βλέπω
7. Μετά έχει τρεις γράμμες
8. μα κάτι λέξεις βγάζω —
9. κατόπιν πάλι «δάκρυα»
10. Με φαίνεται που ο Λεύκιος
11. 'Ἐν τῷ μηνί 'Αθύρ

- στην πέτρα την αρχαία.
 Ἐνα «Ψυ[χ]ήν» διακρίνω.
 «ο Λεύκιος[ς] εἰκομήθη».
 «Εβί[ω]σεν ετών»
 που νέος εκομήθη.
 «Αυτό[ν]... Αλεξανδρέα».
 πολύ ακροτηριασμένες.
 σαν «δ[ά]κρυα ημών», «οδύνην»,
 και «[η]μῖν τοις φίλοις πένθος».
 μεγάλως θ' αγαπήθη.
 ο Λεύκιος εκομήθη.

В месяце атире

1. На древнем камне надпись
2. Прочел ГОСП(ОД)НЯ ВОЛЯ.
3. и В МЕ(СЯ)ЦЕ АТИРЕ
4. ЛЕТ ОТ Р(ОЖ)ДЕНЬЯ вижу
5. он, этот самый Левкий,
6. Больших усилий стоит

- пытаюсь разобрать.
 Читаю имя ЛЕВКИ(Й)
 У(С)НУЛ ПОСЛ(ЕДН)ИМ СНОМ.
 и XXVII, и значит,
 почил во цвете лет.
 прочесть АЛЕКСА(НДР)ИЕЦ.

ского) поэтам, и это проявляется, кроме того, в его отношении к своим стихам как к «work in progress»: тщательно отмечая дату написания, он постоянно возвращался к тексту, изменяя и исправляя его; связь и общение со стихами не прерывались. Более общий взгляд видит в этом особенности не столько поэта, сколько его поэтики. См.: E. Keeley. The «new» poems of Cavafy // *Modern Greek Writers*. Princeton, 1972, с. 129.

⁵ R. Jakobson, P. Colaclicid. Грамматическая образность в стихотворении ΘΥΜΗΣΟΥ ΣΩΜΑ (в наст. изд.). См. еще один опыт грамматического анализа поэтики Кавафиса: Ν. Καλαμπάνος. Μετασχηματιστική γραμματική κι ένα παράδειγμα υφολογικής σπουδής. — *Κώδικας*, 1977, № 3. Автор применяет к исследованию стилистических особенностей стихотворения Кавафиса «*Ἐπέστρεφε*» 'Возвращайся' методы трансформационной грамматики. Текст может быть описан двумя видами трансформации — конъюнкцией и опущением, которое может рассматриваться как инверсия конъюнкции. Стихотворение использует весьма ограниченный набор формальных средств (возвращение к одной и той же синтаксической конструкции манифестирует основную мысль стихотворения, «Возвращайся»); определяющей стилистической категорией оказывается «сгущение» (πυκνότητα 'condensation').

- | | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| 7. Три следующих строчки | изрядно пострадали, |
| 8. и все же разбираю | Л(Ь)ЕМ СЛ(Е)ЗЫ...СКОРЬ Д(Р)УЗЕЙ |
| 9. и ниже снова СЛЕЗЫ | и В ПАМЯ(Т)И ПРЕ(БУ)ДЕТ. |
| 10. Знать, все его любили, | души не чая в нем. |
| 11. Он в месяце атире | уснул последним сном ⁶ . |
- (пер. Евг. Солоновича).

Стихотворение, написанное в классическом жанре эпитафии, имеет вид текста, вложенного в текст. Однако известный прием «эпитафия и комментарий читающего ее» выступает здесь видоизмененным. Текст эпитафии (далее Э) испорчен (в терминологическом смысле): он сохранился в виде обрывков фраз и/или слов. Графически слова восстановлены, но это как бы результат авторской дешифровки, т. е. предположение. Текст Э дан не единым, а разбит на фрагменты, соответствующие этапам чтения, и растворен в авторском комментарии (далее К), который с большой степенью подробности описывает самый процесс чтения. Перед читателем возникает дополнительная задача: вычленив из общего текста и собрать воедино самое Э, которая изолированно от К может быть представлена так:

1.
2. Κύ...ε Ιησού Χριστέ $\xi\psi\upsilon$... ήν ...
3. Εν τω μη... 'Αθήρ ο Λεύκιο... ε...ήθη.
4. Εβί...εν ετών
5. <το Κάπλα Ζήτα>.....
6. Αυτό... ... Αλεξανδρέα.
7.
8. δ...κρυα ημών, οδύνην
9. δάκρυα... $\kappa\epsilon\iota\upsilon\upsilon$ ν τοις ...ίλοις πένθος
10.
11.

Текст Э почти симметрично распределен по шести строкам из одиннадцати⁷. Если обозначить строки К римскими цифрами, а строки Э — арабскими, стихотворение получит вид: I — 2, 3, 4 — V — 6 — VII — 8, 9 — X, XI (11), т. е. Э находится в рамке из первой и двух последних строк К. Восемь строк внутри рамки распадаются на группы по 3 — 3 — 2 строки. Первая и третья группы составлены текстом Э; центральная повторяет структуру всего стихотворения — Э в рамке К; последняя строка амбивалентна, она принадлежит и Э и К. Начальная и конечная строки Э находятся в отношении обратной симметрии. Чередование лексем Э и К выглядит в этих строках следующим образом:

2. ЭЭЭКЭК
9. ККЭКЭЭЭ

⁶ В ходе анализа, если это необходимо, приводится дословный перевод. 'Αθήρ — месяц египетского календаря, соответствующий нашему октябрю-ноябрю. KZ' = 27.

⁷ Кавафис, естественно, слишком изыскан для того, чтобы придерживаться полной симметрии.

т. е. трем начальным лексемам $\gamma\text{Э}^8$ соответствуют три конечные лексемы $\gamma\text{Э}$, а в середине текст Э разрывается лексемой К ($\gamma\epsilon\nu\alpha$, $\gamma\kappa\alpha$).

3-я строка — единственная, полностью занятая Э и представляющая собой полное предложение, хотя и с восстановленными словами. Остальные фрагменты Э даны подчеркнута отдельно и несвязанно: они перебиваются К, отдельными кавычками $\gamma\delta\acute{\alpha}\kappa\rho\upsilon\alpha \eta\mu\acute{\omega}\nu$, $\gamma\delta\omicron\upsilon\eta\eta\nu$. В К вынесено буквенное обозначение возраста, дополнительно усложняющее дешифровку. В разбросанности Э и невозможности однозначного восстановления связного текста манифестируются экстенсивность и неопределенность структуры стихотворения.

Единственная полная строка Э занимает отмеченное третье место. Число три вообще существенно (см. выше о разбиении строк, занимаемых Э): оно появляется в 7-й строке ($\tau\rho\epsilon\iota\varsigma \gamma\alpha\mu\mu\acute{\epsilon}\varsigma$), возраст Левкия $27 = 3^3$. Здесь оно подчеркнута еще и тем, что 3-я строка встречается трижды: помимо первого упоминания — как цитата, без кавычек введенная в К (11-я строка); третье употребление складывается из трех фрагментов, с инверсией субъекта и предиката: заглавие $\text{E}\nu \tau\omega \mu\eta\nu\acute{\iota} \text{A}\theta\upsilon\rho + \gamma\epsilon\kappa\omicron\upsilon\eta\acute{\iota}\theta\eta + \text{I}\omicron\omicron \text{L}\epsilon\upsilon\kappa\iota\omicron\varsigma$. То, как составляется ключевая строка, повторяет составление текста Э из дискретных фрагментов. Так манифестируется другой основной принцип структуры стихотворения: повторение минимальной единицы, которое проецируется на повторение более крупных единиц, в конце концов репрезентируя структуру всего текста. Ни один элемент не изолирован, и от любого элемента путем достаточно простых операций можно перейти к структуре текста в целом.

Первый уровень грамматической образности Кавафиса — выбор и распределение классов слов, чему он придавал большое значение⁹. Текст Э подчеркнута безглаголен и непредикативен (что является дополнительной трудностью для его восстановления): на 17 имен (14 существительных, 3 личных местоимений) приходится 2 глагола. 17 имен дают полную именную парадигму кафаревусы: N. $\gamma\omicron \text{L}\epsilon\upsilon\kappa\iota\omicron\varsigma$, G. (родительный) $\gamma\epsilon\tau\acute{\omega}\nu$, $\gamma\eta\mu\acute{\omega}\nu$, Dat. (дательный) $\gamma\tau\omega \mu\eta\nu\acute{\iota}$, $\gamma\eta\mu\acute{\iota}\nu$, $\gamma\tau\omicron\iota\varsigma \phi\acute{\iota}\lambda\omicron\iota\varsigma$, Acc. (винительный) $\gamma\psi\upsilon\chi\eta\nu$, $\gamma\sigma\alpha\tau\acute{\omicron}\nu$, $\gamma\text{A}\lambda\epsilon\chi\alpha\delta\rho\epsilon\alpha$, $\gamma\delta\omicron\upsilon\eta\eta\nu$, Voc. (звательный) $\gamma\text{K}\acute{\upsilon}\rho\iota\epsilon \text{I}\eta\sigma\acute{\omicron}\upsilon \text{X}\rho\iota\sigma\tau\acute{\epsilon}$. Заимствование $\text{A}\theta\upsilon\rho$, очевидно, не склоняется. Наконец, в трех суш. ср. рода, $\gamma\delta\acute{\alpha}\kappa\rho\upsilon\alpha$, $\gamma\lambda\acute{\epsilon}\nu\theta\omicron\varsigma$, морфологически нейтрализованы N. и Acc. Нейтрализация разрешается на синтаксическом уровне, с помощью предиката; поскольку его нет, возможен выбор между разными моделями, но не однозначное решение (*проливать слезы /Acc./ — *льются слезы /N./; *испытывать горе /Acc./ — *остается горе /N./). Восстановить Acc. по аналогии с $\gamma\delta\omicron\upsilon\eta\eta\nu$ формально некорректно, поскольку оно дано в отдельных кавычках и может быть самостоятельным фрагментом. Нейтрализация N.-Acc. дополнительно подчеркивает «невосстановимость» текста Э даже на уровне отдельных блоков или элементарных синтаксических конструкций (ЭСК). Формы N.-Acc. и Acc., тяготеющие к конечному положению, «плавают» свободно: именно на них держится фрагментарность тек-

⁸ Цифра под строкой означает номер строки.

⁹ Ср. его высказывание: «Прилагательное ослабляет речь и является слабостью. Использованием многих эпитетов при описании, например, пейзажа ничего не достигается... Искусство состоит в том, чтобы передать все одним существительным, а если понадобится один эпитет, он должен быть точным». — R. Liddel. Cavafy. A critical biography. London, 1974, с. 207–208 (далее Liddel).

ста. Вос., напротив, имеет организующее значение: являясь каноническим началом Э, он определяет жанр текста, его хронологию и появление последующего ψυχὴν (*упокой душу..., *приими дух...).

Глаголы Э имеют форму 3 л. Sing. Aor. Ind. (ед. число, аорист, индикатив) и противопоставлены по залогу: Med.-Pass. (медиио-пассивный) εκοιμήθη — Act. (активный) εβίωσεν. Залоговое противопоставление глаголов соответствует их семантической оппозиции: *опочить* = умереть (пассивное состояние) / *жить* (активное). Глаголы расположены почти симметрично в конце смежных строк; это подчеркивает их контраст и проецируется на основную мысль стихотворения — преждевременная с м е р т ь, оборвавшая ж и з н ь.

Двадцать три лексемы Э распределены по небольшому набору классов слов: их пять — три полнозначных (существительное, местоимение, глагол) и два неполнозначных — предлог (один) и определенный артикль (три формы; можно предполагать пропуск του в ἑαυτόν... Αλεξάνδρεά).

Тексту Э противопоставлен вдвое с лишним больший по числу лексем текст К, размещенный в десяти строках. Пять из них (1-я, 5-я, 7-я, 10-я, 11-я) заняты им полностью. Набор классов слов в К по количеству противопоставлен Э — он равен десяти, и в нем представлены все классы слов новогреческого языка, кроме деепричастия и междометий. Если текст Э строится на существительных, то текст К насыщен глаголами, т. е. подчеркнута предикативен и конструктивен. Он содержит десять глагольных форм:

1 л. Sing. Praes. Ind. Act.: ¹διαβάζω, ²διακρίνω, βλέπω, βγάζω;

3 л. Sing. Praes. Ind. Act.: ³δείχνει, ἔχει;

3 л. Sing. Praes. Ind. Med.-Pass.: ¹⁰φαίνεται;

3 л. Sing. Aor. Ind. Med.-Pass.: ^{5,11}εκοιμήθη, ¹⁰θ'αγαπήθη.

Распределение граммем в глаголах К примечательно переходом от 1 л. к 3 л., от Act. к Med.-Pass. и от Praes. к Aor., получающим интерпретацию на содержательном уровне. 1 л. Praes. Act., соответствующее активному действию субъекта, εγώ, начинает перемежаться с 3 л. Praes. Act.: ³δείχνει отводит действие от субъекта (не 'он разбирает буквы', а 'каппа-зита показывает' /ему/); еще сильнее это ощущается в неопределенно-личном ἔχει. Чередование этих форм с перволичными βλέπω и βγάζω уменьшает слишком большую определенность перехода и в то же время поддерживает идею субъекта, скрытого в Med.-Pass. ¹⁰με φαίνεται¹⁰. В свою очередь, Praes. Med.-Pass. ¹⁰φαίνεται ведет к Aor. Med.-Pass. ^{5,11}εκοιμήθη, ¹⁰θ'αγαπήθη. Так сливаются темы неопределенности, сокровенности и темы прошлого, т. е. возвращения и повторения. К тому же ¹⁰φαίνεται и ¹⁰θ'αγαπήθη обеспечивают связь с текстом Э, поддерживая цитатные εκοιμήθη.

Наиболее прочно единство и взаимопроникновение текстов Э и К обеспечивается тем, что «свободно плавающие» на уровне Э формы Ass. (а более широко, все фрагменты, взятые в кавычки) на уровне всего стихотворения являются прямыми объектами к перволичным глаголам читаю, различаю, вижу, извлекаю. Синтаксическая структура, следовательно, амбивалентна: независимые элементы Э в то же самое время являются зависимыми элементами комментария. Говоря об амбивалентности, следует остановиться на 5-й и 10-й

¹⁰ Якобсон и Колакклидис в упомянутой статье отмечают особую семантическую значимость медиального залога (см. стр. 5 наст. изд.).

симметрично расположенных строках: они представляют собой сложно-подчиненные предложения с придаточными дополнительными, вводимыми *ποῦ*¹¹ (5‘каппа-зита показывает, что молодой он опочил’, 10‘мне кажется, что Левкий много, наверное, был любим’). Симметричность поддерживается тем, что 4-я и 9-я строки — единственные безглагольные, в то время как в 5-й и 10-й содержится по два глагола, причем оба зависимых глагола стоят в 3 л. Sing. Aor. Med.-Pass. и рифмуются (см. также семантическую общность *δείχεται* ‘показывает’ и *φαίνεται* ‘кажется’). Именно и только в этих строках выражено, хотя и подчеркнуто предположительно и неопределенно (мне кажется... наверное...), чувство автора, вызванное чтением Э. Для дополнительного отвлечения внимания от особо значимой 10-й строки Кавафис делает ее не последней, что было бы естественно с точки зрения сюжета, а предпоследней, закрыв ее цитатой из Э, отсылающей к 5-й и далее к 3-й — основной сюжетной строке Э. С какого бы места ни начинался анализ, он приводит к подтверждению связи Э и К, т. е. единства всего текста при сохранении самостоятельности и четкой отграниченности его составных частей.

Однако наиболее суггестивен, пожалуй, способ их языковой дифференциации. Противопоставление и взаимодействие кафаревусы и димотики и промежуточных «состояний» («états de langue», по терминологии А. Мирамбеля) — вопрос, имеющий долгую историю и продолжающий быть актуальным¹². Проблема соединения в поэтическом идиолекте элементов кафаревусы и димотики по отношению к Кавафису была особенно острой, поскольку его язык невозможно отнести однозначно ни к той, ни к другой¹³. Политис в цитированной работе (с. 190) характеризует его так: «Язык Кава-

¹¹ То самое *ποῦ*, о котором Кавафис говорит: «До чего же неуправляемо это *ποῦ*! Оно все время вылезает. *Ποῦ* с острым ударением, *ποῦ* с облеченным! И как оно ужасно звучит при частых повторениях! Бедный Флобер пытался избавиться от двух *que*, идущих подряд, потому что они казались ему оскорбительными для слуха. Для этого он работал целыми днями! Представьте, что бы он испытывал с нашим *ποῦ*! Потому я и говорю, что исчезающее причастие должно вернуться к жизни, чтобы спасти нас от всех этих неблагозвучных *ποῦ*» (*Liddel*, с. 206).

¹² См. обширную литературу. Из обобщающих работ см.: *H. Ioannidou*. Die Sprachfrage in Griechenland. Hamburg, 1974; *К. И. Логачев*. Проблема новогреческого литературного языка в постановке основоположников новогреческого языкознания // Вопросы языкознания. 1973, № 3; *он же*. Основные итоги развития новогреческого литературного языка на конец 1970-х годов // Славянское и балканское языкознание. История литературных языков и письменность. М., 1979.

¹³ И. Вутиеридис считал, что «его язык — это и не кафаревуса и не *μὴτῆ*»; Я. Кордатос определял его как кафаревусу, а иногда полудимотику; К. Димарас называл ‘нейтральный, конвенциональный, столь холодный’ язык Кавафиса смесью письменного и народного; А. Рэу приписывал Кавафису использование разговорного языка как рамки, в которой особенно подчеркивается стилистическая значимость письменного языка (*A. Rău*. Trei poezi. Cluj, 1972, с. 178). См. также: он пользуется «словами и выражениями то учеными, то взятыми из разговорного, простого и безыскусного языка, придавая ему звучание безразличия» (*A. Καραντώνη*. Εισαγωγή στη νεωτέρη ποίηση. ‘Αθήνα, 1958, с. 149) и т. д. — резюмировать это можно словами Лиддела (с. 12): «Для изучения его языка... нужен эксперт-лингвист, при этом обладающий литературным чутьем».

фиса совершенно индивидуален и не имеет отношения к канонической афинской 'поэтической' димотике... в то же время он далек и от канонической кафаревусы, как старой, так и новой, несмотря на частое ее использование. Крайние димотикисты никогда не прощали ему нонконформизма, однако приверженцы кафаревусы с трудом допускали его в свои ряды. В своей основе его язык живой и димотический, а отклонения в сторону кафаревусы являются иногда намеренно прозаичным и реалистичным элементом; димотическая основа придает его языку тепло и подлинность, а константинопольский диалект, которого он упрямо и стойко держался, сообщает его языку необходимую человечность». Кавафис ставил себе целью совместить письменный и разговорный язык. Специфика его аскетичного языка состоит среди прочего в том, что в каждом языковом варианте выбирается нейтральная, «непоказательная» сфера, а формальные возможности кафаревусы и димотики, выработанные для поэтического языка, используются как бы недостаточно. Кроме того, кафаревуса и димотика, границы между которыми вообще достаточно зыбки, нейтрализуются, и это создает ощущение неопределенности, амбивалентности.

Разбираемое стихотворение однако примечательно тем, что в нем Кавафис противопоставляет архаизированный язык Э современному языку К, используя главным образом грамматические средства (но Αθήρ — егип., έτος в м. дим. χρῶνος «год»: ὀβύη и нек. др.). Кафаревуса Э опознается прежде всего по именной парадигме — сохранение Dat., конечного η в Acc.; формы мест. τῶν, τῶν; предл. ἐν с Dat.; формы Aor. В тексте К нет Dat., конечного η в Acc., но обильно представлены предложные конструкции (с Acc.). Игра идет в основном на оппозиции флективных форм Э аналитическим конструкциям К. Насколько сложнее обстоит дело с К. В отличие от намеренно архаизированной надписи «на древнем камне», К — типичный образец языка Кавафиса, где указание отдельных элементов кафаревусы или неканонических конструкций (με φαίεται в м. ἡμεῖς φαίεται) вне системного анализа непоказательно.

Ритмико-звуковая организация текста типична для позднего Кавафиса¹⁴: отказ от регулярного метра, с сохранением в основе ямбической структуры (см. у Кавафиса [Liddel, с. 207]: «Что такое по большей части наша речь, если не стихи и притом ямбические стихи?»); отказ от регулярной рифмы, с введением ее в отмеченных точках; широкое использование параномасии, приводящее к образованию основных звуковых тем, в которых можно предположить кодирование ключевых семантем¹⁵. В стихотворении открывается весьма тонкая звукопись: метатезы *dhiakrino — dhakria, to kappa — katopin, ilikias — lefkios — leksis, poli — pali* и др., см. еще внутренние рифмы *mes sta — meta, eton — afton — imon*.

¹⁴ «...стихотворения разной длины в форме stanza написаны строками, типографски разделенными на две, каждая по шесть-семь слогов, с внутренней и внешней рифмой, соответственно импульсу автора иногда являющейся простым повторением слова или фразы, а иногда и вообще отсутствующей» (E. Keeley. Cavafy's Alexandria. Study of a myth in progress. Cambridge Mass., 1976, с. 17).

¹⁵ Об анаграмматическом кодировании семантической информации в поэтическом произведении см.: Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах // Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. М., 1977 (см. там же вступление и комментарии Вяч. Вс. Иванова).

Особо выделяется комплекс {m и/или n + V}, почти плеонастически проходящий по тексту: *me-in-inen-in-in-en-mini-mi-mnia-en-on-ni-ne-mi-me-mena-on-an-me- -mene-ma-imon-inin-in-imin-en-me-ene-mi-en-mini-mi*. На содержательном уровне он может кодировать семантему п а м я т и, соответствующую лексемам $\mu\eta\mu\upsilon$ [mɛmɪ] ‘память, воспоминание’, $\mu\eta\mu\iota\alpha$ [mɛmɪa] ‘надгробный памятник, гробница, могила’, $\mu\eta\mu\iota\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$ [mɛmɪɔn] ‘памятник’, $\mu\eta\mu\iota\omicron\nu$ [mɛmɪɔn] ‘помнящий’ и др. Лексема с этим корнем, $\mu\epsilon\upsilon\epsilon\acute{\alpha}$ ‘упоминание’, появляется в 4-й строке, но как бы по касательной, описывая структуру, а не содержание надписи. Тем не менее это употребление является и подтверждением темы *памяти/памятника* и побуждением к поискам ее на звуковом уровне¹⁶. Допустима и дополнительная к первой интерпретация. Мё может кодировать Acc. Sing. от $\epsilon\upsilon\acute{\beta}$, ‘я’, появляющийся в начале 10-й строки. Его омонимом, предлогом $\mu\acute{\epsilon}$ открывается стихотворение. $10\mu\acute{\epsilon}$ — единственное эксплицитное появление Автора, присутствие которого до сих пор имплицировалось перволичной формой глагола, причем Автор выступал как археолог, разбирающий надпись, — и в этом смысле отождествлял себя с читателем. В 10-й строке, скрытый за 3 л. Med.-Pass. и местоимением, и как бы невольно втянутый, автор решается проявить себя. Однако его постоянное присутствие кодируется с самого начала, от «ложного» $\mu\acute{\epsilon}$, повторяющегося в инициалах $\mu\epsilon\epsilon$, $\mu\epsilon\tau\acute{\alpha}$, $\mu\iota\alpha$ и приводящего к центральному $10\mu\acute{\epsilon}$. Этот постоянный призыв в конце концов вызывает ощущение слияния автора и героя, т. е. субъекта и объекта стихотворения, объединенных семантемой *памяти*. Звуковой комплекс $\mu\eta\mu\iota\eta$ - $\mu\epsilon$ можно интерпретировать как память меня в двух смыслах: «я помню», и это стихотворение — памятник безвестному Левкию; «меня помнят», и это стихотворение — памятник мне, Поэту¹⁷.

Формально-грамматический анализ включил в себя и содержательный уровень и позволил выделить некоторые основоположные семантемы поэтического мира Кавафиса: воспоминание-повторение, актуализация прошлого в настоящем, амбивалентность¹⁸.

¹⁶ Можно предполагать и более сложные приемы: составление элементов — $\epsilon\omicron\kappa\mu\eta$ - $\theta\eta$ из $2\kappa\acute{\upsilon}$ - $\rho\iota\epsilon$ — $3\mu\eta$ - $\nu\acute{\iota}$ — 3α - $\theta\acute{\upsilon}$ - ρ ; см. также роль а: с а начинаются три семантически важные лексемы: $\text{‘}\acute{\alpha}\theta\upsilon\rho$, $\text{‘}\acute{\alpha}\lambda\epsilon\chi\alpha\upsilon\delta\rho\epsilon\acute{\alpha}$, определяющие время и место и θ ’ $\alpha\gamma\alpha\lambda\eta\theta\eta$, концентрирующая идею стихотворения ($\text{‘}\acute{\alpha}\lambda\epsilon\chi\alpha\upsilon\delta\rho\iota\eta\nu\acute{\alpha}\gamma\alpha\lambda\eta$). См. еще скопление согласных в $\mu\epsilon\epsilon$ $\sigma\tau\alpha$ $\phi\theta\alpha\rho\mu\epsilon\upsilon\alpha$, как бы имитирующее затрудненное чтение, и др. В поддержку этих предположений: Якобсон и Колаклидис в упомянутой статье отмечают анаграмму $\theta\upsilon\mu\acute{\iota}\sigma\sigma\upsilon$ — $\tau\epsilon\epsilon$ $\epsilon\lambda\theta\upsilon\mu\acute{\iota}\epsilon\varsigma$ ‘вспомни — желания’ (мотив памяти), отраженную в тексте также лексемами $\sigma\acute{\omicron}\mu\alpha$, $\mu\epsilon\epsilon$ $\sigma\tau\alpha$ $\mu\acute{\alpha}\tau\iota\alpha$ и т. д.

¹⁷ См. Сеферис об этой неопределенности, стремлении «уйти из стихотворения», создании своего рода вакуума: «Петрос Властос [эссеист, критик и ученый], не любящий Кавафиса, как и Элиота, пишет, что его стихотворения похожи на пьедесталы без статуй... Это, может быть, не такое плохое описание. Часто стихотворения Кавафиса вызывают ощущение пропавшей статуи; она была здесь, именно здесь мы ее однажды видели, здесь, на этом самом месте, где теперь ее нет... Может быть, это ‘отсутствие статуи’ и есть самая большая сложность у Кавафиса... Стихотворения Кавафиса часто создают впечатление, что кто-то, кого здесь как будто нет, но кто тем не менее существует, скоро пробудится, и тогда все кругом изменится» (*Seferis*, с. 146, 149–150).

¹⁸ Стихотворение « $\text{‘}\epsilon\nu$ $\tau\omega$ $\mu\eta\upsilon$ $\acute{\alpha}\theta\upsilon\rho$ » входит в цикл из пяти александрийских эпитафий, опубликованный между 1914–1918. «Ни одна эпитафия не относится к какому-то определенному историческому моменту, но из контекста следует, что местом действия является древняя Александрия <...> В каждой из них говорится о смерти

Поэтика Кавафиса характеризуется увеличением нагрузки на Слово: оно становится самостоятельной единицей, репрезентирующей определенную семантему, а его фонетические, грамматические и др. характеристики являются слагаемыми семантемы. Формально Кавафис остается в классическом жанре античной и специально александрийской эпитафии «Скорбь по безвременно ушедшем» (ср. ее реплики в антологической поэзии на рубеже XIX–XX вв., «Puella» в «Médailles d'argile» Ренье и др.). Однако, сохраняя преемственность, Кавафис утверждает свою принадлежность к новой и современной в глубоком смысле поэзии¹⁹. Вопрос о европейских корнях Кавафиса поднимался нередко, и тема воспоминаний приводила к Прусту²⁰. Философская тема вечного возвращения и транспозиции этой категории в поэзию побуждает обратиться к тому направлению современной поэзии, которое представлено прежде всего именем Элиота. Речь идет не о непосредственных заимствованиях, но о гораздо более глубоких схождениях. В упомянутом эссе о Кавафисе и Элиоте Сеферис видит их сходство в обладании особым чувством времени: «...проще говоря, это чувство отождествления времени: прошлое и настоящее объединяются и, может быть, к ним присоединяется и будущее. Как говорит Элиот в одном из своих величайших стихотворений,

Time present and time past
are both present in time future
and time future contained in time past»
(Сеферис. Указ. соч., с. 131–132).

Сенсуальная интерпретация исторических фактов, обращение к литературным источникам, имплицитное воспроизведение не столько события, сколько Слова о нем, приводит к широкому введению цитаты, т. е. «чужого слова»²¹. Цитата здесь — не стилистический прием, а средство объединения во времени не только истории, но и литературы как ее отражения, средство созда-

ююши, непосредственно отождествляемого с Александрией, и в ряде случаев отождествление является ключевым аспектом темы <...> то, что как бы всплывает из нарочито неясной реконструкции поэтом фрагментарной и воображаемой древней эпитафии Левкия в „Месяце атире“ (1917), является не просто эксплицитным подтверждением того, что он был много любим, но и имплицитным подтверждением того, что быть много любимым в Александрии <...> означает накликать на себя раннюю смерть <...> быть александрийцем означает быть членом избранного, гедонистического, художественного, филэллинистического, но физически и морально растрачивающего себя общества» (E. Keeley. Cavafy's Alexandria, с. 81–82, 84).

¹⁹ Маринетти, безуспешно убеждавший Кавафиса в его близости к футуризму, верно определил, что Кавафис, будучи формально «человеком прошлого», в поэзии далеко опередил свое время (Liddel, с. 204).

²⁰ «Вся его жизнь превращается в долгие и все более безнадежные 'поиски утраченного времени'» (P. Sherrard. The marble threshing floor. London, 1956, с. 120).

²¹ Этот прием или свойство новой поэзии трудно усвоить, ср. Т. Маланос о технике введения цитаты у Кавафиса: «Он вводит в свои стихотворения откуда-нибудь взятые фразы, вплоть до непереуслыханных цитат из античных авторов, делая это не как поэт, а как автор научной работы».

ния своего рода «мирового поэтического текста». Тема «цитатный слой Кавафиса» еще ждет своего исследователя, пока она ограничена отдельными наблюдениями (античные и средневековые авторы, Данте, Шекспир, Бодлер...). Собственно говоря, и «Месяц атир» также основан на введении «чужого слова» — древней эпитафии (здесь характерный прием «ложной цитаты») в стихотворение и текста Э в текст К (см. выше). В качестве одного из источников стихотворения Кавафиса предположительно может быть названа эпитаграмма Авсония «О имени некоего Люция, вырезанном на мраморе», где, помимо значимого совпадения имен (Lucius — латинская передача Λεύκιος), ср. совпадение ситуации: чтение разрушенной надписи на древнем могильном камне, предположительное ее восстановление по плохо сохранившимся фрагментам, наконец, мотив памяти-памятника (а на фонетическом уровне игра на *mVn* — *mVr*):

DE NOMINE CUJUSDAM LUCII, SCULPTO IN MARMORE

Lucius una quidem, geminis, sed dissita punctis
Littera; praenomen sic L., nota sola facit.
Post M. incisum est; puto sic M, non tota videtur.
Dissiluit saxi fragmine laesus apex.
Nec quisquam, Marius, seu Martius, anne Metellus
Hic jaceat, certis noverit indiciis.
Truncatis convulsa jacent elementa figuris,
Omnia confusis interiere notis.
Miremus periisse homines? monumenta fatiscunt,
Mors etiam saxis, nominibusque venit.

Буква одна блестит, отделенная парой точек:
Одинокая Л имя дает угадать.
Дальше выбита М, да М, но не вся уцелела:
Камня упавшим куском верх у ней поврежден.
И, здесь кто погребен, Метелл, или Марций, иль Марий,
Достоверно узнать не суждено никому.
Спутаны все элементы, лежат в бессвязных осколках,
И ничего не прочесть в этих случайных значках.
Смерти людей удивляться ль? и мраморный памятник гибнет,
Смертный день для камней и для имен настает.

(пер. В. Брюсова)

Схождения Кавафиса с Элиотом, Оденем (Оден говорил о влиянии на него Кавафиса), Эзрой Паундом сейчас признаны несомненными. О его русских параллелях пока, как будто, не говорилось²². Между тем и здесь возникают ассоциации, касающиеся не случайных совпадений, а причастности к одному поэтическому направлению. В связи с александрийской темой у Кавафиса вспоминаются «Александрийские песни» М. Кузмина, воспроиз-

²² Т. е. в 1974 г. См. теперь цикл работ С. Б. Ильинской (в частности в наст. изд.).

водящие не просто Александрию эпохи Адриана, но именно «кавафианскую» Александрию, ожившую в воспоминаниях поэта-визионера²³. Стилизации Кузмина и за пределами «Александрийских песен» имеют много общего с Кавафисом — в предельно личном восприятии незначительных деталей, высветляющих целый пласт истории или жизни. Дальнейшее сравнение может быть распространено на поэтов круга акмеизма (в широком современном понимании этого термина), поэтика которых характеризуется особой значимостью категории памяти — средства восстановления прерванных связей, объединения времени и создания этим исторической и духовной непрерывности²⁴.

Здесь прослеживается определенная и достаточно единая поэтическая система, в которой элементы содержательного уровня — *память, прошлое*, имплицитно играют особую роль слова, цитатность, обращение к тому, что сейчас принято называть «мировым поэтическим текстом». Эта система обнаруживается независимо у поэтов разных языковых и культурных традиций, объединенных, пожалуй, лишь временными рамками. Это дает основание говорить не только об их поэтических достижениях, но о той общности, которую можно увидеть в определенном фрагменте поэзии XX в.

II

«НА КОРАБЛЕ»

ПОЭТИКА Кавафиса предполагает особое отношение между текстом и читателем: текст «ищет» своего читателя, обучает его, давая надежду проникнуть через поверхностный слой, преграждающий путь к сокровенному (τα πλο σκελασμένα). Поэтому анализ каждого стихотворения Кавафиса — еще один шаг к постижению глубины и сложности его поэтики, где рито-

²³ Ср. в частности I, 2: *Когда мне говорят: «Александрия», я вижу белые стены дома, | небольшой сад с грядкой левкоев...* (белый, левкой, λεύκιος — тема белого душистого цветка в связи с Александрией). К мотиву *памяти* ср. V, 4: *я знал, | что сама память обо мне там исчезла...* и др. Кузмин был в Александрии в 1895 г. и теоретически мог встретиться там с Кавафисом.

²⁴ Здесь можно говорить и о параллелях Кавафиса с Ахматовой — через Элиота. В свое время фрагмент «Поэмы без героя» *Как в прошедшем грядущее зреет, | Так в грядущем прошлое тлеет* был сопоставлен с теми же строками Элиота, которыми Сеферис описывает кавафианское отношение к времени. Здесь нет возможности сколько-нибудь подробно говорить о семантических параллелях в творчестве обоих поэтов. Можно указать, однако, что им соответствуют и схождения на других уровнях: цитатный слой и обращенность на текст; экономность поэтического инвентаря; грамматическая образность, ср. у Ахматовой нетривиальные употребления местоимений, особое пользование глагольными временами и т. д.; недосказанность, фрагментарность, стремление ограничить себя деталью (то, что Мандельштам называл «столпничеством на паркетине») как способ введения сюжета (это сходство отмечает С. Б. Ильинская в монографии, составляющей вторую часть наст. изд.) и т. д.

ВПЕРВЫЕ: Т. В. Цивьян. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990, с. 194–203.

рический аскетизм оборачивается утонченностью поэтической техники, особой напряженностью слова. В его слове концентрируется та духовная энергия, которая и создает (в двух смыслах — отображает и формирует) картину мира в особом «кавафианском» преломлении.

Эти свойства Кавафиса — поэтика Кавафиса — языка Кавафиса проникновенно (=проницательно) сформулировал И. Бродский: «Каждый поэт теряет в переводе, и Кавафис не исключение. Исключительно то, что он также и приобретает. Он приобретает не только потому, что он весьма дидактичный поэт, но еще и потому, что уже с 1909–1910 годов он начал освобождать свои стихи от всякого поэтического обихода — богатой образности, сравнений, метрического блеска и рифм. Это — экономия зрелости, и Кавафис прибегает к намеренно „бедным“ средствам, к использованию слов в их первичных значениях, чтобы еще усилить эту экономию. Так, например, он называет изумруды „зелеными“, а тела описывает как „молодые и красивые“». Эта техника пришла, когда Кавафис понял, что язык не является инструментом познания, но инструментом 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»²⁵. Идея «присвоения человеческого языка», сформулированная Бенвенистом, прочувствована поэтом вплоть до совпадения в терминологии. Здесь хотелось бы попытаться взглянуть на «поэтический мир Кавафиса» не только и не столько и з н у т р и, в контексте корпуса его текстов, поэтических и прозаических, сколько и з в н е, стараясь приблизиться к тому, что сделало этот мир таким, каков он есть (разумеется, и это не ново).

Историко-биографические обстоятельства жизни Художника могут восприниматься как случайные, протекающие независимо от его воли или, напротив, формирующиеся как бы под знаком его творческой индивидуальности и предназначенности («Со мной только так и бывает» — это автоописание Ахматовой отнюдь не предполагает фатализма). «Мировой поэтический текст» (МПТ)²⁶ дает Художнику вес в системе единых человеческих ценностей, отрывая его от родной почвы и переводя на тот космополитический уровень, где Данте, Шекспир, Гете... одинаково принадлежат всем.

Кавафис был грек и в соответствии с этим — *homo balcanicus* (более широко — *homo mediterraneus*, более специально — «александриец»). Тогда надо ожидать проявления в его творчестве и существенных черт балканского менталитета, и речь идет не только о реалиях, — современных ему или прошлых, актуализированных характерным для сознания балканца ощущением преемственности, непрерывности исторического бытия, вечным *hic et nunc*²⁷. *Magna lingua Graeciae*, скреплявшая эллинистический мир, определя-

²⁵ См. выше, с. 483.

²⁶ Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик и др. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*, 1974, № 7/8.

²⁷ Это ощущение иллюстрируется, в частности, в именах персонажей стихотворений Кавафиса, укорененных прежде всего на греческой почве, от античности до

ет и *spiritus movens* поэзии Кавафиса: «Наверное, самый раскрепощенный голос, который слышится в поэзии Кавафиса, — это та глубокая увлеченность, с которой он перечисляет прелести эллинистического образа жизни: Гедонизм, Искусство, Философия софистов и „особенно наш великий греческий язык“»²⁸.

Хотелось бы, оторвавшись от чересчур конкретных и буквальных «балканских» иллюстраций, показать, как черты балканской модели мира, нашедшие поддержку и выражение в структуре языка, воплотились у Кавафиса. Выбранное для этого стихотворение не богато особым балканским колоритом; оно вполне вписывается в модель *ubi nunc...*, т. е., если можно так сказать, в «ностальгический пассеизм», присущий поэтическому (в широком смысле) восприятию мира *в поисках утраченного времени*. Но это кавафисское *ubi nunc...* представляется нам пропитанным балканским ощущением пространства, времени, ощущением, слитым с языковым кодом; тем самым стихотворение принадлежит балканскому макроконтексту.

Του πλοίου

1. Τον μοιάζει βέβαια η μικρή οωτή,
2. με το μολύβι απεικόνισίς του.

3. Γρήγορα κατωμένη, στο κατάστραμα του πλοίου.
4. ένα μαγευτικό απόγευμα.
5. Το 'Ιόνιον Πέλαγος ολόγυρά μας.

6. Τον μοιάζει. Όμως τον θυμούμαι σαν πió έμορφο.
7. Μέχρι παθήσεως ήταν αισθητικός,
8. κι αυτό εφώτιζε την έκφρασί του.
9. Πιο έμορφος με φανερώνεται
10. τώρα που η ψυχή μου τον ανακαλεί απ' τον Καιρό.

11. Απ' τόν Καιρό. Ειν' όλ' αυτά τα πράγματα πολύ παλιά —
12. τό σκίτσο, και το πλοίο, και το απόγευμα.

(1919)

Беспорно, сходство есть. Похож портрет — на маленьком листке рисунок карандашный. набросок быстрый, сделанный на палубе в послеполуденный волшебный час. Мы проплывали Ионическое море.

Похоже. Но по-моему, он был красивей. Он красоту любил безмерной, почти болезненной любовью,

современности, см.: К. Ντελόπουλος. Ιστορικά και άλλα πρόσωπα στην ποίηση του Καβάφη. 'Αθήνα, 1972.

²⁸ И. Бродский. См. выше, с. 488.

и свет ее преображал лицо.
Он был красивой — так мне кажется теперь,
когда душа зовет его сквозь Время.

Сквозь Время. Это было так давно —
рисунок, палуба и час послеполуденный.

(пер. Евг. Солоновича).

Перевод стихотворения уместно прокомментировать известной цитатой из Сэпира²⁹: «...как только ставится вопрос о переводе его <писателя. — Т. Ц.> произведения на другой язык, природа оригинальной матрицы сразу дает себя почувствовать. Все его достижения рассчитаны или интуитивно обусловлены в зависимости от формального «гения» его родного языка...» — В данном случае формальный «гений» новогреческого языка находит свое выражение в создании неопределенности, грамматической амбивалентности, допускающей несколько вариантов толкований. Возможности, предоставляемые этими языковыми ресурсами, тем более примечательны, что варьирование не затрагивает инвариантного смысла: оно придает ему нюансы, которые «играют» в масштабе всего текста в целом, создавая особую сепантическую ауру, *пророчествующую назад*.

Учитывая эту особенность, обеспеченную строем новогреческого языка, приходится давать «проясняющий» перевод: далеко не всегда удается сохранить неопределенность, дать почувствовать ускользание от проблемы да/нет, когда выбирается не одно из двух, а и то, и другое. Более того, сама оппозиция между двумя этими выборами (или—или/и—и) устраняется или ослабляется, поскольку предположим уровень, на котором антитеза становится несущественной.

Первое колебание в переводе начинается с названия стихотворения — «Του πλοίου», родительный падеж от πλοίο «корабль», т. е. «корабля». Поскольку в 3-й строке появляется палуба корабля, французские переводчики и дают стихотворению «интерпретирующее» название «Sur le pont d'un bateau»; соответственно формальному «гению» французского языка корабль получает неопределенный артикль, т. е. название звучит «На палубе одного (некоего) корабля»³⁰. В итальянском переводе стихотворение названо «Sulla nave» — «На корабле»³¹. Таким образом, новогреческий родительный интерпретируется как родительный места, характерный для языка Гомера, а затем тяготеющий к исчезновению (ср. Ἰλ. 356 εἰσεῖατο... γαίης «il a pris appui sur le sol» «он оперся на землю», и дав стопе упор насильственный земли у Мандельштама)³². Для новогреческого кажется более естественным видеть здесь родительный принадлежности³³; εἶναι του πλοίου, т. е. «Принадлежащее, относящееся к ко-

²⁹ Э. Сэпир. Введение в изучение речи. М.; Л., 1934, с. 74.

³⁰ М. Yourcenar. Présentation critique de Constantin Cavafy. Paris, 1958, p. 169.

³¹ F. M. Pontani. Costantino Kavafis. Milano, 1972, p. 269.

³² P. Chantraine. Grammaire homérique. Paris, 1981. Т. II. § 72, § 63.

³³ А. Mirambel. Grammaire du grec moderne. Paris, 1949, p. 71.

раблю», «Корабельное (стихотворение)». В интерпретационном плане оба варианта нельзя считать ни противопоставленными, ни тем более взаимоисключающими — это следует из содержания стихотворения. Однако «проясняющий» перевод ориентирует к «событию, происшедшему на корабле», во всяком случае прежде всего к нему, в то время как условный перевод «Нечто, связанное с кораблем» помещает стихотворение в более широкий контекст, где корабль может быть и семантическим центром, и случайной (но по сути специальной, намеренной) зацепкой памяти, вроде *madeleine* Пруста.

В «тексте Кавафиса» это стихотворение вписывается по крайней мере в два круга характерных для него тем. Первый — воспоминание о прекрасном юноше, проникнутое смутно ощущаемым, как бы обволакивающим Эросом, переплетающимся и с другими оттенками любви (*φιλία* как *amor* + *amicitia*³⁴). Второй — изображение как зрительное воплощение (*refigurance*) воспоминания, т. е. отображение=отражение (портрет — рисованный, скульптурный, выбитый на монете, кратере и т. д., фотография и, наконец, отражение в зеркале, которое предстает хранителем воспоминаний). Воспоминание как основная доминанта поэтического мира Кавафиса — едва ли не общее место кавафианы. В его восприятии времени как особой, единой и целостной субстанции любое воспоминание становится историчным, а любой исторический эпизод — фактом биографии автора: «...все стихотворения Кавафиса историчны, и чувство, воссоздающее юношеское лицо, мелькнувшее на углу какой-то улицы, ничем не отличается от чувства, которое вызывает Цезарион...»³⁵. Что же касается концепта изображения=отражения, то «портрет становится... единственным средством, которое продолжает его [юноши] жизнь за пределами ее преходящести и которое, делая его участником реальности, длящейся дольше, придает ему более глубокую индивидуальность»³⁶. Если изображение само по себе воплощает воспоминание, то «текст об изображении» становится как бы воспоминанием в квадрате.

Категория воспоминания уводит из настоящего в прошлое. Пусть речь идет о воспоминании только что пережитого, оно уже отодвинуто за некую границу, которую нельзя перейти, и порывает с реальностью. Это совершенно иной план, с иными пространственными измерениями и с иной временной структурой. Главное же заключается в том, что воспроизведение теряет точность соответствия реальности и — у Кавафиса — стремится к этой потере. Мир воспоминаний зыбок, неопределенен, в него вступают как в иной мир, в зазеркалье, где действуют иные пространственно-временные параметры.

Для сферы воспоминаний у Кавафиса есть несколько индексов, и один из них, весьма характерный, — *μακρὰ* 'далеко', обозначающий и пространственную, и временную даль, ср. в стихотворении 1914 г. под этим названием:

...γιατί μακρὰ στα πρώτα εφηβικά μου χρόνια κείται.

³⁴ E. Fischer. *Amor und Eros*. Hildesheim, 1973. S. 12–13; S. Durup-Carré. *L'Homosexualité en Grèce antique: tendance ou institution? // L'Homme*, 1986. 197–98, p. 372.

³⁵ M. Yourcenar. *Op. cit.*, p. 42.

³⁶ P. M. Minucci. *Costantino Cavafis*. Firenze, 1979, p. 90s.

‘...потому что далеко, в ранних моих юношеских годах лежит [это воспоминание].’

Удаленность как бы провоцирует возможную неточность рассказа — что-то забыто, что-то представляется иным, что-то восстанавливается по памяти, и заведомо неточно, а может быть, в этой зыбкости и заключена наибольшая точность, верность происшедшему, ср. концовку «Μακρὸν»:

Μόλις θυμούμαι πια τα μάτια. ἦσαν, θαρρῶ, μαβιά...

Α να, μαβιά. ἕνα σαλφεῖρινο μαβί.

‘Уже едва помню глаза: были [они], как будто, синие.

Α да, синие; сапфирно-синий [цвет].’

Нагнетение глаголов *помнить, вспоминать, казаться, являться* (издалека, из прошлого, т. е. из иного мира), тяга к медиопассиву (семантическая значимость которого — обращенность на субъект, помещение себя-субъекта внутрь действия — отмечалась Бенвенистом)³⁷, насыщенность разными дейктическими шифтерами, особенно пространственно-временными, и т. д.; все эти языковые особенности, создающие ощущение неопределенности, утонченно разработаны Кавафисом, — но, конечно, не только им. Вот как абсолютизирована «приглушенность и недосказанность»³⁸ в стихотворении Г. Адамовича, написанном в эмиграции:

Там где-нибудь, когда-нибудь,
У склона гор, на берегу реки,
Или за дребезжащею телегой,
Бредя привычно, под косым дождем,
Под низким, белым, бесконечным небом,
Иль много позже, много, много дальше,
Не знаю что, не понимаю как,
Но где-нибудь, когда-нибудь, наверно...

Однако поэтические универсалии (так же как и совпадения, заимствования и т. п.) не опровергают ни индивидуальности, ни принадлежности к определенной, в том числе и национальной традиции. Поэтому, отвлекаясь от категории памяти-воспоминания как универсальной поэтической категории и не касаясь здесь ни биографических, ни литературных источников (и то и другое достаточно описано), попытаемся рассмотреть эти особенности в «балканском контексте» и более специально — в кругу оппозиции *внутренний/внешний=свой/чужой*, на языковом уровне реализующейся прежде всего как оппозиция *определенность/неопределенность* и охватывающей категорию балканского дейксиса вообще и категорию пересказа, в частности.

³⁷ E. Benveniste. Actif et moyen dans le verbe // Journal de psychologie. 1950. Т. XLIII, p. 125s.

³⁸ Г. П. Струве. Русская литература в изгнании. Париж, 1984, с. 320.

Категория пересказа, какое бы морфо-синтаксическое выражение она ни получала, стремится отдалиться от предикативности, ослабляя или даже теряя едва ли не первым значение времени. Генетическая связь категории пересказа с перфектом, означающая растягивание по пространственно-временной оси, дает возможность поместить сообщение в любую точку этого пути: произошло ли событие когда-то или ощущается *hic et nunc* (ср. нейтрализацию этих показаний в *Там где-нибудь, когда-нибудь* у Адамовича), важно то, что это рассказ о событии, от которого рассказчик отделен, даже если он является его субъектом. Такого рода отношение ко времени интерпретируется современным исследователем следующим образом (речь идет о стихотворении «Зеркало у входа», о всех отражениях, которые хранит в себе старинное зеркало): «Время, в котором существует καθρέπτης [‘зеркало’], не знает прерывности: это единственное и всегда равное самому себе измерение <...> ‘личность’ зеркала представлена как нечто монолитное, проецированное на бесконечность времени и пространства...»³⁹. Отсюда естественно перейти «к идее зеркала, отражающего не видимость, а сущность», к созданию возможности «проникновения человека в иной мир и вообще взаимопроникновения и взаимодействия двух миров»⁴⁰, а на уровне языка — к зеркально-симметричному преобразованию «таких фундаментальных характеристик высказывания, как „я — здесь — сейчас“»⁴¹.

В новогреческом категории пересказа на грамматическом уровне нет. Искать соответствующие аналогии у Кавафиса не представляется плодотворным, по крайней мере пока. Но гораздо существеннее следить за тем, как он передвигает в категорию пересказа целый семантический пласт своего поэтического мира и каким образом эти смутные отражения, эта неуверенность и зыбкость становятся каркасом весьма четкой ментальной структуры. При этом открытость, незаконченность, постоянно поддерживаемая возможность выбора, основана в балканском макроконтексте на наборе тех же самых бинарных оппозиций, которые являются семиотической основой для универсальной архетипической модели мира. Их балканская performance проявляется, пожалуй, прежде всего в принципиальной непривативности, в отказе от евклидовой геометрии и признании схождения несводимого.

Возвращаемся к тексту «Του πλοίου». Изложить его — очень простой — сюжет без «пояснений» столь же трудно, сколь и истолковать его название. Автор (я) смотрит на портрет некоего [юноши], вспоминает историю портрета — когда и как он был исполнен, — вспоминает и изображенного [юношу]; заключает, что в воспоминаниях он кажется прекраснее своего изображения, или: вызванный из Прошлого, он является автору более прекрасным. Иными словами, «текст изображения» неточен, он служит отправной точкой к восстановлению иного образа, но истинен ли этот последний, или

³⁹ M. Peri. Quattro saggi su Kavafis. Milano, 1977, p. 71.

⁴⁰ Ю. И. Левин. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988, с. 11.

⁴¹ С. Т. Золян. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (к семиотике волшебного зеркала) // Там же, с. 42.

это тоже лишь кажется сейчас... Причина подчеркнутой неуверенности, неопределенности — в давности и дальности события.

Вплоть до 5-й строки, точнее до последнего ее слова (μας 'нас') читатель не знает, что повествование ведется от 1-го лица, и что автор — не только рассказчик, но и участник события. Единственный глагол в этих пяти строках, μοίωζει, употреблен в настоящем времени. Строго говоря, он как бы выведен за скобки, являясь почти эпитетом к ключевому слову αλεγκόνιστος «изображение похоже» — «похожее изображение». Все то, что касается самого эпизода («рисования», т. е. действия), изложено столь любимыми Кавафисом (и столь характерными для новогреческого языка) именными, т. е. «вневременными», конструкциями. Пожалуй, только однажды, точнее ένα, неопределенный артикль при αλόγευμα может указывать на «прошлость», но и то при условии, что ένα μαγευτικό αλόγευμα мы принимаем за винительный времени. Слабым указанием на это служит точка с запятой:

[изображение]

быстро сделанное на палубе корабля;

[некогда, однажды] в чарующее послеполуденное время.

Однако формально допустимо и следующее прочтение:

[изображение]

быстро сделанное на палубе корабля;

чарующий полдень.

Ионийское море вокруг нас.

И тогда все перемещается в другое временное пространство — оно может быть прошлым, оно может быть настоящим, оно может быть и тем, и другим или ни тем, ни другим — и все одновременно.

В семантическом плане это чистый перфект, с длящимся результатом=впечатлением, непреходящим как раз потому, что это впечатление, т. е. неосязаемость. Ср. преломление тех же идей у современного философа: «Я думаю о каком-либо событии. Когда оно было? Год или два, или три назад? Я не могу вспомнить, как будто бы его и не было, а есть только результат его — сейчас. Сейчас — некоторое реальное состояние; представление о причине его, отнесенной к прошлому времени, только некоторый знак этого состояния, должно быть, знак его несовершенства, то есть моего греха»⁴².

Столь же неуловим, неосязаем, — не назван — герой стихотворения (портрета). Он обозначен только косвенно, только местоимениями, стоящими «только не в именительном»: винительный личного местоимения (τόν, 4 раза), родительный притяжательного местоимения (του 2 раза); он «входит» в объем личного местоимения μας, что служит указанием на его связь с автором. Когда же неназываемый герой выступает в роли грамматического субъекта, личное местоимение «он» (αυτός) опускается: ήταν αλοευτικός. Нет указаний и на то, что герой — юноша. Если представить, что

⁴² Яков Друскин. Сны // Даугава, 1990, № 3, с. 115.

читатель встречается с Кавафисом впервые и не знает его вечной темы — культа прекрасного юноши, то возраст «вычисляется» из того, что портрет отсылается к событию «очень давнему». И все же это «ощущение юности» возникает сразу, диктуемое, во-первых, коммуникативным статусом стихотворения⁴³, и, во-вторых, эпитетами «прекрасный», «болезненно чувствительный», отсылающими к присутствующему «где-то за сценой» Эросу, к тому механизму любви, в котором «кроется своего рода мост между чувственным и духовным»⁴⁴.

Эти же первые пять строк содержат и еще одну неясность, которая в стихотворении так и не разрешается. Это как будто и несущественная деталь (и стремление к точности совсем излишне), но свою лепту в нагнетение неопределенности она вносит. Кто рисовал портрет? Автопортрет ли это, рисовал ли его автор стихотворения, был ли некто третий? Биографы связывают стихотворение с другом юности Кавафиса Периклом Анастасиадисом, как связывают с ним и ряд других его стихотворений⁴⁵. Зная Кавафиса как мастера чтения выдуманных им самим эпитафий, можно предположить, что портрет — это как бы введение новой ступени категории пересказа: пересказывание изображения, вернее «обстоятельство изображения». Про портрет известно лишь то, что он «похож». Похожесть не означает тождества; более того, предполагает *но* («похож, но не он»), и это *но*, *ὅμως* («однако») следует сразу после повторенного «похож». Из-за этого предвосхищаемого читателем *но* само повторение звучит не как усиление, а как ослабление утверждения. Первый мгновенный взгляд корректируется мгновенным же анализом этого первого впечатления — о такой самокоррекции Кавафис писал в стихотворении «Море утром» (1915), кстати, тоже связанном с Периклом Анастасиадисом:

Ἐδώχας σταθῶ. Κι ας γελασθῶ πως βλέπω αὐτά
(τα εἶδ' ἀλήθεια μια στιγμή σαν πρωτοστάθηκα):
κι ὄχι κ' ἐδῶ τες φαντασίες μου,
τες αναμνήσεις μου, τα ἰνδάλματα τῆς ἡδονῆς.

«Здесь [мне] остановиться. И обмануть себя, как будто я вижу его [морской пейзаж]

(я действительно увидел его на миг, когда остановился здесь),

а не, как везде, свои фантазии, свои воспоминания, свои чувственные видения».

Что же видит Кавафис?

Читатель ожидает, что он, наконец, узнает, кто был или что было «на самом деле», но сталкивается с той же зыбкостью: теперь герой вспоминается как будто более прекрасным, чем на портрете? или чем тогда?

⁴³ Ю. И. Левин. Лирика с коммуникативной точки зрения // Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague; Paris, 1973.

⁴⁴ И. Бродский. В наст. изд....

⁴⁵ Σ. Τσίρκας. Ο Καβάφης και η εποχή του. Αθήνα, 1973, σ. 235.

Индекс *σαν*, содержательно соответствующий категории пересказа, как бы уводит автора от ответственности за истинность его слова. Единственное «объективное» сведение о герое — то, что он был «болезненно чувствителен», только это дается без оговорок — и относится к внутреннему, духовному миру, не выразимому ни словесными, ни живописными средствами. Что же касается красоты, то автор — я, может быть, создает ее сам, вызывая образ из Времени и видя его внутренним зрением. Явление героя в более прекрасном облике, его *преображение* больше связано с духовным восприятием, чем со зрительным. Существенна идея Времени как далекого прошлого. В издании К. П. Καβάφη. Ποιήματα Β' Αθήνα, 1983, σ. 11 в 10-й строке перед из Времени стоит запятая. В издании К. П. Καβάφης. Ερωτικά ποιήματα. Αθήνα, 1984, σ. 86 этой запятой нет. Нам неизвестно, что это, различение или опечатка. Учитывая значимость каждого графического элемента в текстах Кавафиса, можно думать, что запятая подчеркивает особую выделенность лексемы *Καιρός*. Во всяком случае запятая может давать чтение: «[он] является сейчас из Времени», а ее отсутствие — «сейчас, когда моя душа вызывает его из Времени» (т. е. из Прошлого). Впрочем, возможен и такой подход, когда разницей между этими двумя прочтениями можно пренебречь. *Καιρός* с большой буквы наводит на мысль и о том, что здесь Кавафис соединил новогреческое значение этой лексемы с его древнегреческой персонификацией — *Καιρός*, бог счастливого случая.

Если «вспоминаю» *θυμολοῦμαι* переводит все, что было сказано в первых пяти строках в прошлое, то *Καιρός* отодвигает это прошлое еще дальше⁴⁶. Но автору этого мало, и он дополнительно подчеркивает давность происшедшего — *πολύ παλιά*, как бы объясняя стертость и недостоверность своих воспоминаний-впечатлений, которые он к тому же объявляет (обманно) «мелочами».

Помещая события в *иное* время и *иное* пространство, облекая их в форму воспоминаний, Кавафис дает удивительное художественное воплощение той неопределенности, открытости, незавершенности, которые были постулированы как основоположные черты балканской модели мира. Эта незавершенность подчеркивается и тем, что рисунок сделан карандашом, на скорую руку, на (качающейся) палубе, и что в конце он назван уже не изображением (т. е. законченным портретом), а эскизом. (Во французском переводе эта разница опущена, в обоих случаях стоит *esquisse*. В итальянском переводе — мена позиций: сначала *schizzo*, потом *disegno*). Помещая себя *вне* события, автор выступает не столько как субъект, сколько как рассказчик или даже *пересказчик*. Здесь мы встречаемся с категорией пересказа, воплощенной на семантическом (а не морфологическом) уровне языка, но от этого она не становится менее убедительной. Более того, было замечено, что «грамматическая» категория пересказа проявляется нерегулярно, нередко заменяется или подкрепляется лексическими средствами и т. п. Поэтому, как кажется, можно говорить о лексических средствах, которые становятся элементами семантического синтаксиса. Тогда нагнетение лексем, связан-

⁴⁶ О контекстах, в которых употребляется новогреческое *καιρός*, см.: Θ. Βοστανζόγλου. Αντιλεξικόν, Αθήνα, 1949, s.v. *Καιρός*.

ных с «неуверенным восприятием», приводящее к «неуверенному знанию», в определенном смысле можно считать аналогом категории пересказа в языке, в котором морфологических средств для ее выражения не выработано. Особый вопрос — тяготение к именным конструкциям, т. е. «борьба с финитностью»: не связано ли и это через категорию неопределенности с категорией пересказа (ср. выше, подавление временных признаков в перфекте и его роль в выработке категории пересказа и т. д.).

Анализ стихотворения Кавафиса в балканском контексте будет неполным, если пройти мимо лексемы «Корабль». Она может показаться случайной — как случаен эпизод быстро сделанного наброска. Но в той же степени ее можно считать ключевой: она вынесена в название, причем в отмеченной форме (см. выше). Далее, стихотворение построено на повторениях, каждое из которых является как бы заявкой для нового хода сюжета. Ο του ποιάζει и το έμορφος уже говорилось; к этому еще απ' τον Καίρο, подчеркивающее временную отдаленность, и αλόγευμα как указание на момент, на временную точку. Το πλοίο повторяется 3 раза, в показательных случаях: в заглавии, задающем тональность всему тексту; в конце 3-й строки, где обозначается место действия, обозначающее и своего рода завязку сюжета, и в центре последней, 12-й строки, где перечисляется объект сюжета, место и время:

το σκίτσο, και το πλοίο, και το αλόγευμα.

Πλοίου 3-й строки поддержано πέλαγος 5-й и анаграммируется концом 11-й: πολύ παλιά [roln paia — rino]. И очевидно, что место действия выбрано неслучайно. Неслучайность эта, конечно, не в том, что стихотворение может быть автобиографично, и даже не в том, что оно отражает типичные балкано-средиземноморские реалии (каботаж). Ключ, как представляется, в мифологизации этих географических особенностей, которые явились одним из стимулов в формировании балканского менталитета. Море «вокруг нас» и корабль-остров, представляющий собой воплощение тверди, точки опоры для человека в этом бесконечном водном пространстве и одновременно средство связи, объединения, т. е. движения как условия «балканской жизни» — это одни из тех мифологических локусов, на которых основывается балканская модель мира и разворачивается личность homo balcanicus'a. Для одних золотой век и рай привязан к «Балкану» — к горам, для других это остров в море (Итака)⁴⁷. Движение от моря к берегу и от берега к морю сближает эти противоположности и создает единый балканский мир, в котором каждый находит свое место — στο κατάστρωμα του πλοίου или там, на Балкана.

⁴⁷ О балканской Аркадии как семантической единице, «переезжающей» с места на место, см.: S. Slapšak. Balkanske Arkadije // Umetnost i mit. Beograd, 1987. О связи острова и корабля (плавучий остров) см.: В. Айрапетян. Герменевтические подступы к русскому слову. М. 1992, с. 230—234.

III

«ДОМ С САДОМ»

ХРАНЯЩЕЕСЯ в архиве Кавафиса, это стихотворение было впервые опубликовано в 1968 г⁴⁸: четырнадцать строк, написанных чернилами на листке линованной бумаги; варианты и добавления внесены карандашом. Насколько нам известно, оно не служило предметом специального анализа — впрочем, нельзя исключить, что соответствующая литература просто отсутствует в наших библиотеках. И все же много оснований предполагать, что оно осталось на периферии внимания исследователей, и тому есть причины. Вот это стихотворение:

ΣΠΙΤΙ ΜΕ ΚΗΠΟΝ

- 1 Ἦθελα νάχω ένα σπίτι ἐξοχικό
μ'έναν πολύ μεγάλο κήπο — ὄχι τόσο
για τα λουλούδια, για τα δένδρα, και τες πρασινάδες
(βέβαια να βρίσκονται κι αυτά· εἶν' ευμορφότατα)
5 ἀλλά για νάχω ζῶα. Α νάχω ζῶα!
Τουλάχιστον ἐπτά γάτες — η δύο κατάμαυρες,
και δύο σαν χιόνι κάτασπρες, για την ἀντίθεσι.
Ἐναν σπουδαῖο παπαγάλλο, να τον αγροικῶ
να λέγει πράγματα μ'έμφασι και πεποίθησιν.
10 Ἀπό σκυλιά, πιστεύω τρία θα μ'έφθαναν.
Θάθελα και δύο ἀλογα (καλά εἶναι τ' ἀλογάκια).
Κ'εξ ἀπαντος τρία, τέσσαρα ἀπ' τ'αξιόλογα
τα συμπαθητικά ἐκεῖνα ζῶα, τα γαιδούρια,
14 να κάθονται οκνά, να χαίροντ' η κεφάλες των.

Февраль 1917

И его перевод:

ДОМ С САДОМ

- 1 Люблю мечтать о загородном доме
с огромным садом — не затем, чтоб в нем
цвели цветы, росли деревья и трава
(пусть будут и они, ведь это так красиво!),
5 но главное, чтоб завести животных.
Семь кошек минимум: двух белоснежных
и двух, как сажа черных — для контраста.
Я умного завел бы попугая
и слушал болтовню его задорную.

ВПЕРВЫЕ: История культуры и поэтика. Сборник. М., 1994, с. 160–167.

⁴⁸ Цит. по: К. П. Καβάφη. Ανέκδοτα ποιήματα 1882–1923. Φιλολογική επιμέλεια Γ. Π. Σαββίδη. Αθήνα, 1982, σ. 171.

- 10 Что до собак — и трех бы мне хватило.
Я с удовольствием завел бы двух лошадок
и обязательно трех-четырёх
милейших осликов — пусть млеют, пусть блаженство
14 не гаснет в их упрямых головах.

(пер. Евг. Солоновича)

Карандашные добавления сводятся к следующим. Вариант названия — Ζῶα 'Животные'. После 1-й строки — еще две, уточняющие местоположение дома:

Στο τέλ[ος] του Μωχαρέμβει, πρὸς τὸ Κανάλι
(κοντὰ στὴν πῶλιν ὁμῶς, σὲ προόστειο)

— александрийские топонимические реалии, с разъяснением в скобках «все-таки близко к городу, в пригороде». В 12-й строке цифровой вариант: *два-три*, а не *три-четыре* (количество осликов).

Таков воображаемый и немного странный сад Кавафиса; странный потому что, в общем, он никуда не вписывается: ни в канонические представления поэтических садов-зверинцев, ни в соответствующие литературные жанры, ни, наконец, в поэтический мир самого Кавафиса, теперь, казалось бы, разгаданный и описанный. Но это на первый взгляд: уходящее от явного, от канонов, от клишированного образа самого Кавафиса, это стихотворение, может быть, и есть кавафианское по преимуществу, т. е. прикровенное, отсылающее к глубинному уровню и намеренно уводящее от реалий.

Строя свое исследование кавафианского myth in progress — *Александрии*, — Э. Кели кладет в основу два мифологических образа: Адониса и Протей, следуя в этом за другим великим греческим поэтом, Г. Сеферисом, в его интерпретации мира Кавафиса; бесплодный Адонис и постаревший, исчерпавший себя и больной Протей, который потерял способность к превращениям, — таков его беспощадный приговор⁴⁹. Хотя тема садов Адониса в данном случае как бы лежит на поверхности, здесь она затрагиваться не будет, Протей же может быть больным, усталым и старым, но, пока он носит свое имя, он сохраняет способность к превращениям; утерев ее, он прекращает свое существование. В этом отношении Сеферис был, как нам кажется, излишне категоричен, и Кавафис-Протей оставался верным себе. Возможно, превращения совершались с помощью едва заметных сдвигов и поэтому были не столь заметны, особенно на фоне той зыбкости и неопределенности, которыми пропитана поэтика Кавафиса и которые заставляют читателя искать тщательно скрытые смыслы.

И стихотворение «Дом с садом», на первый взгляд такое простое, едва ли не шуточное, при приближении обнаруживает некие странности, каждая из которых и объяснима, и незначительна, и находится где-то на грани

⁴⁹ E. Keeley. Cavafy's Alexandria: Study of a myth in progress. Cambridge (Mass.), 1976. Passim.

обычного, и все это может быть и так и не так (та же кавафианская амбивалентность).

Итак, Кавафис, этот «aristocrat and bohemian with his exclusively urban mentality»⁵⁰, «something of an aristocrat, a connoisseur, an imperfect gentleman»⁵¹, обращается к сельской идиллии и создает весьма своеобразный пейзаж, как бы построенный на самоотрицании, важнейшей категории в поэтике Кавафиса⁵². Стихотворение названо «Дом с садом», дом вынесен на первое место, но его по сути дела нет; эпитет *загородный*, его помета, — указание на разделение с *городом*. Важен не сам *дом*, а то, что Кавафис переносит место своего обитания за пределы города; это отмеченно, если помнить о привязанности Кавафиса к своей александрийской квартире на rue Lepsius и его «исключительно городской ментальности» (см. выше). *Дом* забыт, больше в стихотворении он не появится, но (в карандашном варианте) Кавафис сделает шаг назад, к *городу*, к промежуточности положения этого воображаемого *дома*: *все-таки близко к городу, в пригороде*. Место определено, и дом уступает место саду, исчезающему в свою очередь, хотя и по-иному. *Сад* должен быть очень большим, но это не сад в собственном смысле слова: Кавафис уже готов сказать, что в нем не должно быть растений, но как бы спохватывается и делает уступку, *пусть будут и они*, и в этом контексте *ведь это так красиво* звучит как формальная отписка и/или ирония, особенно если вспомнить стихотворение 1903 г. «Искусственные цветы»: *Я не хочу настоящих нарциссов — ни лилии мне не нравятся, ни настоящие розы*, украшающие обычные сады: *Дайте мне искусственные цветы... истинные дары истинного Искусства*.

И в городе, и за городом, дом — не-дом, сад — не-сад; все это строится по известному клише загадок (*ни внутри, ни снаружи, ни в небе, ни на земле* и т. п.), кодирующему особо отмеченные в мифологическом словаре объекты.

Построенные таким образом первые четыре строки являются своего рода вступлением, подготовкой к тому, чтобы высказать «заветное» желание (может быть, тоже с долей иронии) — то, ради чего писалось стихотворение (и что подчеркивается вариантом названия — «Животные»). Оказывается, речь идет о зверинце, и тогда сразу определяется жанр стихотворения: *бестиарий*, столь популярный в средневековье и оживший в XX в. в авангардизме, прежде всего у верлибристов, но не только у них. Верлибристский *бестиарий*, в свою очередь, включается в класс текстов, использующих конструктивный принцип каталога, перечислений и литаний⁵³. Прием этот весьма свойствен и поэтической технике Кавафиса, ср. хотя бы описание одежд и украшений александрийских царей в одноименном стихотворении, обстановки комнаты в «Послеполуденном солнце», Антиохии («Гречанка

⁵⁰ P. Bien. Constantine Cavafy. N.Y.; L., 1964, p. 6.

⁵¹ D. Enright. Too many Caesars: The poems of C. P. Cavafy // D. Enright. Conspirators and poets: Reviews and essays. Chester Spring, 1966.

⁵² М. Г. Μερακλής. Εισαγωγή // Κ. Π. Καβάφη. Ποιήματα. Αθήνα, 1985, σ. 28–29.

⁵³ Z. Czerny. Le vers libre français // Poetics. Warszawa, 1961, p. 277.

искони...») и др. Таким образом, один из слоев этого стихотворения — проработка приема каталогизации, перечисления, нанизывания (ср. в греческой традиции такое нанизывание дистихов, например, по алфавиту). Крут чтения Кавафиса может помочь в поисках если не прототипа, то хотя бы контекста, в который вписывается рассматриваемое стихотворение. Во всяком случае, ему, вероятно, были известны «каталогизирующие верлибры» Уитмена и «Бестиарий, или кортеж Орфея» Аполлинера.

Специфика жанра бестиариев, прежде всего, конечно, средневековых, предполагает их амбивалентность, когда каждое животное выступает как символ определенных свойств, отсылающих к человеку. В переводе на современную терминологию это означает, что бестиарии устанавливают зооморфный код модели мира. Специфика же кодов модели мира состоит в их взаимопереводимости, что в конце концов и обеспечивает полноту описания картины мира; отсюда уже открывается путь к разным ее интерпретациям — от философских осмыслений до шутки⁵⁴. Легко предположить, что поэзия XX в. не могла пройти мимо такого семиотического по преимуществу источника и обыгрывала его самым прихотливым образом (ср. в русской авангардистской поэзии такие разные воплощения бестиария, как «Зверинец» Хлебникова⁵⁵ и «Зверинец» Пастернака, а также «Зверинец» Мандельштама).

Под этим углом зрения стóбит, как представляется, анализировать и это стихотворение Кавафиса с достаточно своеобразным подбором обитателей его сада-зверинца; см. «в порядке появления» (как пишут в перечислении персонажей пьесы): *кошки, попугай, собаки, лошади, ослы* — все с обстоятельным указанием количества. Последнее определенно указывает на прием: пристрастие Кавафиса к цифровым обозначениям известно, см. далее. Числовая проработанность, которая, казалось бы, указывает на особую достоверность, почти избыточную точность, на самом деле именно своей избыточностью уводит от реальности, обращается в свою противоположность: цифры, т. е. количество, для сюжета (реалий) несущественны. Цифры нужны как таковые, как самостоятельное семиотическое средство, создающее с помощью своего кода особый уровень описания.

Счет и пересчет в «Доме с садом» настолько настойчив, что должен привести к мысли: для Кавафиса чуть ли не более важным является количество обитателей его сада — и количество каждого вида, и дистрибуция. Как будто весь этот сад и животные придуманы для того, чтобы можно было устроить своего рода «Ziffernspiel». Призрачность точных цифр раскрывается в их чередовании с приблизительными или в ослаблении их значения шифтерами неопределенности:

кошки — (по меньшей мере) семь;
 попугай — один (впрочем, это может быть и неопределенный артикль);
 собаки — (думаю, что мне хватило бы) три;

⁵⁴ К. Муратова. Средневековый бестиарий; В. Микушевич. Карнавал бытия // Средневековый бестиарий. М., 1984.

⁵⁵ N. E. Nilsson. Velimir Chlebnikov and his poem Zoo // Avant Garde, 1991, № 5/6.

лошади — две;
 ослы — три-четыре;
 7 (кошек) разбиваются на 2 + 2 (черные и белые) и 3 (остальные; впрочем, о них ничего не говорится, так что вычитание производит читатель). Так вводится магическое (и мифологическое) число 7 с соответствующими разбиениями 3 + 4. С семи начинается и семью (3 или 4) кончается. Игра с числами, на уровне реалий случайная, зависящая от авторского каприза или прихотливости его вкусов, оборачивается в итоге законом мифологии чисел⁵⁶, что и определяет внутреннюю дистрибуцию. Это особенно очевидно на примере кошек. Их «задумано» 7, и это «самое меньшее»; к кошкам автор, очевидно, имеет особое пристрастие, он хочет, чтобы был контраст черных и белых (2 и 2). К 3 же остальным он совершенно безразличен, их как бы и не существует. Это равнодушие или рассеянность переводит всю числовую точность в план той же неопределенности или безразличия к реальности, как и *дом*, которого нет, и *сад*, где растения — лишние.

С другой стороны, обилие цифр в каталогизирующем жанре может вызываться и требованиями самого жанра — так сказать, дублирование перечисления, транспонирование идеи каталога на числовой уровень. Любопытно, что в уже упомянутом «Бестиарии» Аполлинера мы встречаем ту же игру. В стихотворении «Верблюд» указывается (два раза на пять строк) число верблюдов:

LE DROMADAIRE

Aves ses quatre dromadaires
 Don Pedro d'Alfaroubeira
 Courut le monde et l'admira.
 Il fit ce que je voudrais faire
 Si j'avais quatre dromadaires.

И эта цифра как бы вызывает к жизни целый числовой каркас, организуемый комментарий к стихотворению: «L'Infant du Portugal, don Pedro d'Alfaroubeira, se mit en route avec douze <разрядка наша. — Т. Ц.> compagnons pour visiter les sept parties du monde. Ces voyageurs étaient montés sur quatre dromadaires... Le prince portugais... revint dans son pays au bout de trois ans et quatre mois»⁵⁷ (цифры «вертятся» вокруг той же семерки: $7 = 3 + 4$; $12 = 3 \cdot 4$).

Так же растекаются, уходят в песок и другие критерии выбора животных. Для кошек (хотя и только для части из них) важен цвет, точнее, противопоставленность по цвету. Попугай выбирается г о в о р я щ и й, т. е. здесь вводится артикулированный звук, речь, и автор подсмеивается над тем, с каким жаром и убеждением он преподносит свою болтовню. А дальше как бы провал интереса — собаки и лошади. О собаках не сказано ничего, как будто

⁵⁶ В. Н. Топоров. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М., 1980; Т. В. Цивьян. Наст. изд. с. 596–600.

⁵⁷ G. Apollinaire. Alcools suivi de Le Bestiaire. Paris, 1967, p. 176.

они нужны лишь «для комплекта»; что же касается лошадей, то замечание в скобках *хороши лошадки* почти повторяет снисходительное *красивы* о растениях, без которых саду не обойтись. Здесь можно вспомнить контрастное по тональности стихотворение Кавафиса о конях Ахилла — божественных животных, так оплакивавших смерть Патрокла, что Зевс, увидев это, стал раскаиваться в том, что их, бессмертных, он отдал слабым и жалким людям, подверженным произволу судьбы —

...над бедою неизбывной смерти
льют слезы благородные кони эти⁵⁸.

Но особая этой, 11-й, строки звуковая организация, отчасти переходящая и в 12-ю строку, свидетельствует и об особой нагрузке, и о переходе к чему-то значимому:

Θάβηλα και δύο αλογα (καλα εἶναι τ'αλογάκια).
К'εξ απαντος τρία, τέσσερα ал' τ'αξιόλογα

Анаграммированное [aloga] подводит к последним обитателям зверинца, едва ли не главным его героям — *ослам* (осликам): им отведены 3 строки, т. е. больше всего, с отмеченными эпитетами — *достойные и симпатичные*, с именованьем Ζῶα 'животные', имеющим у Кавафиса значение некоей положительной выделенности — 'благородными животными' он называет коней Ахилла. Кавафис, который не может обойтись без парадокса, видит особую прелесть ослов как раз в том, что хрестоматийно и фольклорно считается их пороками: лень и упрямство. Получается, что загородный дом, сад, зверинец — все это задумано для того, чтобы «симпатичные животные» могли полностью реализовать эти свои качества и поэтому особенно наслаждаться жизнью. Может быть, этот поворот и есть скрытый смысл стихотворения — уход от рутинных оценок, поиска смысла в том, что кажется бессмысленным с точки зрения убогой повседневности.

Если принимать это стихотворение как некую легкую шутку и попытаться найти ему аналогии в живописи (а почему бы и нет?), то вот один из возможных вариантов. Сад с цветами, деревьями и травой (все-таки!), в котором гуляют черные и белые как снег кошки, болтает попугай, где-то еще бродят собаки и лошади и наслаждаются беззаботной жизнью ослы, вызывает ассоциацию с фантастическими садами Руссо-таможенника — джунгли с полосатой кошкой, превращенной его фантазией в тигра. Эта ассоциация, возможно, вызвана осязающимся у Кавафиса в этом стихотворении элементом игры и элементом нереальности, в данном случае производным от игры.

Нереальность же у Кавафиса, в свою очередь, выводится из неопределенности, которая на языковом уровне определяется уже достаточно точно. В данном случае это выбор глагольных наклонений. Из 12 гла-

⁵⁸ См. часть I наст. изд.

гольных форм только две стоят в изъяснительном наклонении: πιστεύω 'думаю' в 10-й строке употреблено в значении вводного слова (близкого к 'мне кажется') и тем самым вносит свою долю неопределенности; εἶναι в синтагме καλὰ εἶναι (12-я строка), т. е. в составном именном сказуемом, имеет ослабленную предикативность. Все остальные глагольные формы — в косвенных наклонениях (сослагательном, условном), с оптативным значением, подчеркиваемым и глаголом θέλω 'хотеть' — 'хотел бы', т. е. с оттенком той же неуверенности в исполнении желания (sc. неопределенности).

Филигранная техника Кавафиса в использовании грамматических ресурсов языка⁵⁹ проявляется здесь в «перетекающем» использовании так называемого балканского конъюнктива, *να* + личная форма глагола, в конструкции с глаголом заменяющего инфинитив, в конструкции с глаголом и *για*, вводящего придаточные цели, в независимом употреблении имеющего значение «пусть будет» (т. е. выражающего желание, надежду и далеко не всегда уверенность в осуществлении, sc. неопределенность). Один и тот же глагол (и почти подряд) Кавафис проводит через все эти конструкции: 1-я строка — /ἠθέλα νάχω ένα σπίτι, 5-я строка — ἀλλά για νάχω ζῶα. А νάχω ζῶα! — т. е. «хотел бы иметь» → «но чтобы иметь» → «Ах, иметь бы мне». В итоге нейтральное значение как бы приглушается, стирается в пользу более яркого «пусть». Эта аура распространяется и на другие употребления *να*, где это «пусть» также пробивается через грамматическую нейтральность, оставляя при этом возможность разных трактовок, например строки 8–9: «[я хотел бы иметь] умного попугая, чтобы слушать, как он говорит» или «чтобы его слушать, пусть он говорит» или, наконец, «умного попугая, пусть я буду слушать, пусть он говорит»; то же в строках 13–14: «чтобы расположились» или «пусть расположатся». Если учесть еще и обилие характерных для Кавафиса именных конструкций, когда отсутствие глагола создает возможность подстановки разных форм, станет еще более явной общая неопределенность, заключенная в выражении желаний, в выполнимости которых автор вряд ли верит с самого начала.

В определенном смысле этот «план желаний» носит как бы созерцательный характер: перечислив и описав состав своего зверинца, Кавафис от него отстраняется, исчезает вместе с *домом*, *садом* и *городом* — Александрией, — столь же реальным (отраженным в топонимах), сколь и вымышленным, «Александрией Кавафиса», определяемой Э. Кели как «sensual city»⁶⁰.

Это узнаваемое «растворение», но обычно оно относится у Кавафиса к прошлому, к категории воспоминаний, отодвигаемых так далеко, что они становятся трудноразличимыми, зыбкими. Здесь же эта зыбкость передвигается в будущее, вернее, в *modus irrealis*, и все стихотворение начинает

⁵⁹ См. об этом, в частности: «Cavafy was a most deliberate craftsman and poetic technician... he counted syllables, was proud of his ingenuity in rhyming, took great care with punctuation because he considered it vital to a poem's meaning, and used specific vowels to produce desired effects» (P. Bein. Op. cit., p. 42–43).

⁶⁰ Этой системе посвящен отдельный раздел в его упомянутой выше книге.

восприниматься как некий порыв (к чему?), как желание оторваться от того, что есть, что привычно и не может быть изменено⁶¹. Нереальность этого порыва и заставляет автора превращать все в игру. Поэтому и сам анализ этого стихотворения ставит много вопросов. Стбит ли искать подтекст в надежде, что он может быть сформулирован более точно? Искать ли по средневековым источникам символику животных, чтобы в итоге составить симболярий этого неканонического зверинца, в котором место ожидаемых оленей и ланей занимают лошади и ослы и куда помещены попугай и кошки, традиционно связываемые с домом, с интерьером⁶² (хоть кошка и гуляет сама по себе)? Искать ли биографические обстоятельства, которые объяснили бы это, в общем выпадающее из кавафианского корпуса, стихотворение? Наконец, искать ли его литературные источники *sub specie* интертекстуальности?

Возможно, все это имеет смысл. Есть, однако, иной путь, и он, в применении к особенностям поэтического мира и личности Кавафиса, кажется не только допустимым, но, может быть, и более обоснованным: читать это стихотворение не мудрствуя лукаво, а так, как оно написано, воспринимая его буквально, как некую фантазию автора, как его потребность вырваться из привычного мира и создать некий новый локус. Он как будто вполне достижим: место найдено, состав обитателей более чем реален (ни сирен, ни единорогов), прообраз райского сада просматривается. Но те самые легкие сдвиги, о которых говорилось вначале, — *не-дом, не-сад*, неопределенность точных чисел, подбор животных (продуманный? случайный?), усиление *modus'a irrealis'a* на языковом уровне — все говорит о его недостижимости, о чем автор знает заранее; потому-то он постоянно дает ощутить несерьезность своего отношения к своим же мечтам. В этом смысле перед нами действительно преходящий сад Адониса и усталый Протей, который добровольно отказывается от превращения, задуманного и «разработанного» им самим.

IV

ЧИСЛА У КАВАФИСА

ВЫБОР ТЕМЫ продиктован двумя свойствами поэтики Кавафиса. Первое — амбивалентность, недосказанность, зыбкость как основные характеристики его поэтического мира. В этом случае число как носитель

⁶¹ Возможно, причина этого не столько стремление к прошлому или будущему, сколько непереносимость настоящего, *the unbearable character of present*, о чем пишет Бродский (см. выше).

⁶² Обратимся снова к аполлинеровскому bestiарию: *Je souhaite dans ma maison: | ...Un chat passant parmi les livres...* Продолжая «живописные» аналогии, вспомним хотя бы интерьер в «Le Cortigiane» Карпаччо: не такой же ли это попугай, какого учили мандельштамовские дамы в *порочно-длинных платьях*?

ВПЕРВЫЕ: Балканские чтения-2. Тезисы симпозиума. М., 1992.

точности и однозначности должно, как будто, нарушать принцип неопределенности. Второе — аскетизм поэтической техники Кавафиса, освобожденной от «всякого поэтического обихода — богатой образности, сравнений...» (Бродский). В этом случае число может дополнительно усилить аскетизм своей непоэтической сухостью и прагматичностью (*домашний, подъяремный скот*), но может и ослаблять его, выступая как тонкий стилистический прием, особого рода троп. Может быть, вплетение числа в поэтический текст Кавафиса приводит к чему-то иному. И наконец, число значит нечто и само по себе (мистика чисел, магия чисел, особая роль числа в архетипической модели мира⁶³).

«Место числа» в мире Кавафиса постоянно: в подавляющем большинстве случаев число прямо или косвенно связано со временем. Время представлено обозначением даты события, срока события (т. е. его длительности) и возраста героя. Даты, как правило, вынесены в заглавие и тем самым становятся первым указателем как сюжета стихотворения, так и его жанровой (точнее, классификационной), в рамках корпуса текстов Кавафиса) принадлежности: «историческое» (кавычки указывают на условность историзма Кавафиса, о чем написано достаточно; в то же время считать их пастишкой или чистой дидактикой было бы неверно) или современное: «Иудей (50 год)», «Юноши Сидона (400 год)», «Печаль Ясона, сына Клеандра, поэта в Коммагене (595 год)», «31 год до Р. Х. в Александрии», «В большой греческой колонии в 200 году до Р. Х. », «Мирис (Александрия, 340 год)», «В 200 году до Р. Х. »; «Дни 1896 года», «Дни 1901 года», «Дни 1909, 10 и 11 года», «Дни 1908 года», «Сентябрь 1903 года», «Декабрь 1903 года», «Январь 1904 года», наконец, «27 июня 1906 года в 2 часа полудни».

«Исторические» или современные, эти даты отсылают к *прошлому*, т. е. к воспоминаниям, общечеловеческим, переживаемым как личные, и личным, становящимся общечеловеческими. Время в поэтическом мире Кавафиса теснейшим образом связано с категорией *памяти* — *воспоминания*; в определенном смысле *время* и *память* находятся в отношении обозначающее — обозначаемое, и дата означает не столько помещение события в определенную точку на временной оси, т. е. выстраивание хронологии, сколько воспоминание о событии (герое), помещающее его во вневременное пространство, где оно существует независимо от реальной давности или близости к моменту написания текста и его прочтения (т. е. момента обращения к нему читателя). В этом своем употреблении число так или иначе «теряет в точности». Об условности исторических дат излишне говорить: указание года — это декорация той, обычно александрийской, сценической площадки, на которую «в этот раз» Кавафису вздумалось вывести своих персонажей (см. об этом Ильинская, наст. изд.). И в «ближних датах» главным для Кавафиса является все-таки отодвинутость в прошлое, это то же самое *далеко, ранние юношеские годы, очень давно*; уход от точности означает уход от точности — по сути дела это тот же прием, что в ахматовском *тот какой-то шестнадцатый год или в мандельштамовском я рожден в девяносто од-*

⁶³ В. Топоров. О числовых моделях в архаичных текстах. М., 1980.

ном, где один предлагается понимать как неопределенный артикль, а не (только) как синоним первого⁶⁴. Призрачность точной даты раскрывается стихотворением «Послеполуденное солнце»: *После обеда, кажется, в четыре / расстались мы лишь на одну неделю / Увы она на вечность растянулась*. Ср. то же в стихотворении «С девяти» — «Двенадцать и половина [половина первого]. Быстро прошло время с девяти, когда я зажег лампу...» — начало стихотворения и «Двенадцать и половина. Как прошли часы. / Двенадцать и половина. Как прошли годы», — его окончание.

Обозначение срока занимает промежуточное положение между датой и возрастом. Это может быть указание «точных» дат жизни, правления и т. п. (также помещенных в заглавие): «Эмилиан Монаи, александриец (628–655 годы)», «Деметрий Сотер (162–150 годы до Р. Х.)». В жанре эпитафий (о чем речь пойдет далее) это указание возраста умершего, как в стихотворении «В месяце атире»: «На месте возраста *Пр[о]жи л лет / Каппа Зита указывает, что он умер молодым (KZ = 27)*. Наконец, это может быть указание срока в собственном смысле, т. е. времени, отведенного на некоторое событие: *...прожил десять счастливых месяцев...; Учеником Аммония Саккаса был два года он; Еще лет десять, может быть и больше / он сможет красотой своей гордиться; Благоприятное оставил впечатление / за десять дней, что в Александрии провел, / Аристомен; Летят минуты, через полчаса / выходит он...; Два года как мы приняли его / в свою компанию...; Подумать только, тридцать пять годов / подвижнической жизни... и т. д.*

Число при обозначении возраста — особо отмеченная единица поэтического мира Кавафиса, соединившая в себе и главную его тему (память), и главного героя: *прекрасного юношу*. Указание возраста героя есть одновременно и указание на сюжет стихотворения, на присутствие Эроса: *Юноша двадцати восьми лет...; двадцатичетырехлетний прекрасный юноша...; ему было двадцать три года, и он был очень красив...; «На двадцать пятом году его жизни»* (название стихотворения); *Клит, милый юноша приблизительно двадцати трех лет...; «Двое юношей от 23 до 24 лет»* (название стихотворения); *красота его двадцати девяти лет...; «Кимон, сын Леарха, 22 лет...»* (название стихотворения); *пусть вернет мне мои двадцать три года; пусть вернет мне друга в его двадцать два года — его красоту, его любовь; «Портрет двадцатитрехлетнего юноши, сделанный его другом-одногодком, художником-любителем»* (название стихотворения). Указание возраста в аскетической поэтической технике Кавафиса заменяет или дополняет эпитеты семантического поля красоты, нежности, хрупкости, любви и столь значимого для Кавафиса, и может быть, более идеологичного, чем непосредственного, понятия — «чувственное удовольствие». Число становится сигнатурой прекрасного юноши и сигнатурой настолько четкой, что она как бы присутствует за кадром постоянно, и в тех стихотворениях, где точного указания возраста нет («На корабле», «Далеко» и т. п.), — лишний аргумент в пользу того, чтобы рассматривать весь корпус стихотворений Кавафиса как единый текст.

⁶⁴ В. Беров. Частная беседа.

Несомненно, вне категории числа, или числовой сигнатуры нельзя анализировать цикл (жанр?) выдуманных эпитафий. Характерно, что едва ли не в первом опыте эпитафии (1893 г.) Кавафис, стилизуя эллинистический образец (обращение к чужестранцу), обходится без числа-указания возраста (есть и другие примеры «безвозрастных» эпитафий), но здесь речь идет о человеке почтенного возраста. Когда же Кавафис обращается к *mors praematura*⁶⁵, числовая сигнатура становится обязательной: «Могила Евриона» — *лет всей жизни — двадцать пять*; «В месяце атир» — 27; «О Аммене, умершем в возрасте *двадцати девяти лет* в 610 году»; он [Эмилиан Монаи, александриец] умер, не дожив до тридцати. Можно предположить, что основной *pointe* для Кавафиса здесь — «Остановись мгновение», и число, ставя временную точку, обозначает тем самым границу, сохраняющую воспоминание и охраняющую его от чужих рук. Числовая сигнатура запечатлевает образ прекрасного юноши, как в переносном смысле, так и в буквальном, т. е. запечатлевает, делает неприкосновенным (и принадлежащим только Кавафису). Поэтому и смерть здесь весьма условна — это почти риторический прием, один из тропов воспоминания, такой же, как любимые Кавафисом портреты или отражения в зеркале.

До сих пор речь шла о числах для или при обозначении времени; это определяет и основные лексемы, с которыми сочетаются численные обозначения — *год* (как дата и как обозначение срока и возраста), *месяц, день, час, минута, миг*, почти по Петрарке, *Благословен день, месяц, лето, час / И миг (когда мой взор те очи встретил)*, и это совпадение не случайно: для Кавафиса течение и отсчет времени имеет лишь относительное значение, в связи с воспоминаниями. Это возвращает нас к условности кавафианского числа, уводящей от однозначности и определенности. Условность в употреблении чисел открывает путь к игре в числа или игре с числами, и Кавафис изобретательно незаметно пользуется этим приемом, ср. выше, *Ziffernspiel* в стихотворении «Дом с садом», «кавафианском бестиарии»: Кавафис играет количеством животных — обитателей его сада, при этом вводится магическое и мифологическое число 7 с соответствующими разбиениями: 3 + 4 (2 + 2). Игра с числами, на уровне реальных случайная, зависящая от прихотливости вкусов автора, обобщается в итоге законом мифологии чисел. Это заставляет обратить внимание на числовой набор и манипуляцию с числами как по всему корпусу, так и по отдельным, особенно насыщенным числами стихотворениям Кавафиса. Ср., например, «Цветы, прекрасные и белые, которые очень шли» [его красоте и его *двадцати двум* годам], где история любви и смерти разворачивается на числовом каркасе: *три* месяца — *два* костюма — *двадцать* лир — *один* костюм — *тысяча* поцелуев — *двадцать* лир — *двадцать* грошей — *десять* утра — *двадцать два* года; особенно ярко выступает пристрастие Кавафиса к числу 2, в частности, как элементу 20, отсылающему к «возрасту Керубино» — к сигнатуре прекрасного юноши, с одной стороны, и входящему в список мифологических чисел, с другой [эта возрастная константа (от 20 до 30) оказалась, очевидно, настолько прочной, что в переводе стихотворения «Желания», где мотив *mors praematura* выражен особенно отчетливо (*прекрасные тела не ус-*

⁶⁵ Преждевременная смерть (лат.).

невших состариться), появилось число: *кто умерев, до тридцати не дожили*]. Иными словами, речь идет о той же числовой проработанности, которая, казалось бы, указывает на особую достоверность, почти избыточную точность, но на самом деле именно своей избыточностью уводит от реальности и однозначности: числа нужны Кавафису не сами по себе, а как семиотическое средство, формирующее самостоятельный код и особый уровень описания.

Невозможно представить, что Кавафис ограничился бы и гр о й с числами, т. е. оказался бы замкнутым своим собственным приемом: на этом фоне-основе тем контрастнее выступают случаи, когда числа возвращают свои непосредственные функции и свойства и, что особенно характерно для ориентированной на «память сердца», а не на «память рассудка» поэтики Кавафиса, приобретают в этом своем качестве особенную эмоциональную напряженность. Здесь мы ограничиваемся двумя примерами. Первый — числа как таковые — «Срок Нерона», известный сюжет о пророчестве «Семидесяти трех годов страшись...», понятию Нероном неверно, в приложении к своему собственному возрасту (*Ему лишь тридцать*); на самом деле — *В Испании же войско / в глубокой тайне собирает Гальба / старик семидесяти трех годов*. Второй — пронзающее стихотворение «27 июня 1906, в 2 пополудни», «новая Голгофа», совершаемая уже христианами и от этого еще более трагическая; здесь острота трагедии подчеркнута пятикратным повторением числа 17 (также мифологически отмеченного), перекрывающего время. На глазах у матери христиане вешают семнадцатилетнего *невинного мальчика*. Рыдающая в отчаянии мать произносит: «*Лишь семнадцать лет прожил ты, мой мальчик*». Когда же они повесили семнадцатилетнего *невинного мальчика*, мать оплакивала уже не годы: «*Лишь семнадцать дней...*» «*Лишь семнадцать дней радовал ты меня, мой мальчик*».

V

В КОНЦЕ ПУТИ

Стихотворение Кавафиса «ΕΙΣ ΤΟ ΕΠΙΝΕΙΟΝ»

Νέος είκοσι οκτώ ετών, με πλοίων τήνιον
έφθασε εις τούτο το συριακόν επίνειον
ο Έμης, με την πρόθεσι να μάθει μυροπόλης.
Όμως αρρώστησε εις τον πλουν. Και μόλις
απεβίβάσθη, πέθανε. Η ταφή του, πτωχοτάτη,
έγιν' εδώ. Ολίγες ώρες πριν πεθάνει, κάτι
ψιθύρισε για οικίαν, για πολύ γέροντας γονείς.
Μα ποιόί ήσαν τούτοι δεν εγνώριζε κανείς,
Μήτε ποιά η πατρίς του μες στο μέγα πανελλήνιον.
Καλλίτερα. Γιατί έτσι ενώ

κείται νεκρός σ' αυτό το επίγειον,
θα τον ελπίζουν πάντα οι γονείς του ζωντανό.

1918

В ГАВАНИ

Двадцативосьмилетний Эмий приплыл недавно на корабле попутном в сирийскую гавань, чтобы учиться здесь торговать благовоньями. Но в пути он заболел и, едва успев на берег сойти, умер. Прямо в гавани этой, в могиле бедной похоронили его. Когда близился час последний, что-то шептал он про «дом», и «родителей-стариков». Но неизвестно было, чей он и кто таков, где его дом в великом греческом мире. Может, оно и к лучшему. Пусть лежит в этой могиле безвестной в порту, у моря, пусть старики надеются, что он жив.

Пер. Евг. Смагиной

Это стихотворение легко находит свою ячейку в корпусе произведений Кавафиса: оно «александрийское» и относится к тому кругу вымышленных эпитафий, которые объединены темой *mors praematura*. Юноша, умирающий, не успев осуществиться, и оставшийся в памяти лишь тех, кто его любил: пожалуй, наиболее совершенное выражение этот мотив нашел в стихотворении-эпитафии 1917 г. «В месяце атире».

Не менее органично и место стихотворения в проекции на этно-фольклорную традицию, в связи прежде всего с темой *чужбины* (ξενιτεία) и (для данного случая) ее отражения в причитаниях; зачин одного из них — почти пересказ Кавафиса (или vice versa): Ένας ξένος αρρώστησε πολύ μακρά στα ξένα⁶⁶⁻⁶⁷ «Один чужой заболел очень далеко на чужбине». См. еще распространенный сюжет о моряке, заболевшем во время плавания (наше *Раскинулось море широко*), например:

Ο Γεμιτζής αρρώστησε
στον καραβιού την πλώρη
δεν έχει μανα να τον δει
γιατρό να τον κυττάξει...

Моряк заболел
на палубе корабля
нет матери доглядеть за ним
врача осмотреть его...⁶⁸

⁶⁶ Ξένος στα ξένα «чужой на чужбине»: замечательный пример оппозиции, где одна и та же лексема противопоставлена самой себе: *чужой* для того места, где он оказался; это место — *чужое* для него (должно было бы быть *свой среди чужих* или *чужой среди своих*).

⁶⁷ Γ. Μότσης. Το ελληνικό μοιρολόγι. Αθήνα, 1995, с. 71.

⁶⁸ Κ. Παπαθανάση-Μουσιποπούλου. Από τη φιλολογική και γλωσσική λαογραφία της Αίνου // ΣΤ Συμπόσιο λαογραφίας, 1991, с. 359.

Моряк умирает, его хоронят на чужбине, перед смертью он просит сказать матери и сестре, что женился, взяв в жены черную землю («морской» вариант знаменитой румынской баллады «Миорица»).

Фольклорный фон наталкивает на поиски мифопоэтического уровня в стихотворении; он может присутствовать и в том, что Кавафис показывает открыто, и в том, что он «скрывает» (сознательно и, может быть, подсознательно). Обычно мифопоэтическое (и тем более фольклорное) остается в стороне: за Кавафисом укоренилась репутация «умышленности», литературности, и у него и не ищут того, на что достаточно явно не указал бы он сам. Поэтому, например, его стихотворениям на темы античной мифологии может придаваться гномический смысл по преимуществу, а использование соответствующего сюжета воспринимается как цитата «на случай», в кругу общей центонности Кавафиса (текст в тексте) и его направленности на (авто)метаописание. Между тем, не случайно для Кавафиса такое значение имеют та *κρυψμένα*, та *σκελασμένα* «тайное», «скрытое» — в разных смыслах слова, выходящих, конечно, за пределы биографии. Существует многое, так и остающееся до поры до времени *скрытым* и затрагиваемое интерпретаторами лишь отчасти. В данном случае мы снова обращаемся к *балканскому (средиземноморскому)* субстрату — фундаменту, или хотя бы фону, служащему для Кавафиса мощным креативным импульсом.

Проблема роли *своего*, исконного локуса в жизни художника, ученого, вообще творческого человека, который, если можно так сказать, вышел на иные рубежи и сменил *местное* на *общее*, всегда актуален; для балканских стран с их признанным вкладом в мировую культуру, представленным столькими именами, — особенно. В гуманитарной области одним из первых всплывает имя Элиаде. Вопрос о значимости его балканских корней поднимается довольно часто; это было важно и для него самого, ср. взгляд извне и изнутри: «Меньше всего мы хотим сказать, что Элиаде великий ученый *потому*, что он происходит из Юго-Восточной Европы. Мы можем сказать, что принадлежность его к юго-восточноевропейскому пространству особым образом отражается в его произведениях. Можно возразить, что такого рода определение естественно и универсально. Мы все, так или иначе, сделаны по образцу определенного *genius loci*. — Признаем, однако, что не все в одинаковой мере. <...> в творчестве Мирчи Элиаде и в его собственных свидетельствах проступает яркий балканский „комплекс“. Вот пассаж из „Испытания лабиринтом“: „Я чувствовал себя потомком и наследником интересной культуры, при этом расположенной между двумя мирами: западным, чисто европейским, и восточным. Я был сопричастен обоим этим универсумам. Западному через латынь и римское наследие в обычаях. В той же степени я был сопричастен культуре, пришедшей с Востока и укорененной в неолите. Такова действительность, верная для любого румына, но уверен, что то же самое верно и для болгарина, и для серба, и для хорвата, и вообще для всех Балкан, для Юго-Восточной Европы и для части России <...> Но этот творческий стимул для нас, может быть, более сложен, потому что мы находимся *на границах мертвых государств* <Курсив Элиаде. — Т.Ц.> <...> Быть румыном означает для меня

жить, выражать и ценить этот способ существования в мире. Таким наследством должно пользоваться!»⁶⁹

Осознание граничности порождает осознание разделенности, но одновременно создает возможность перехода через границу, то есть объединения, достижения целостности. Это неустойчивое равновесие, как уже не раз говорилось, в том числе и здесь, мы считаем краеугольным камнем балканской модели мира.

В перечисление Элиаде не попали греки. Как кажется, Кавафис согласился бы с ним. Действительно, балканский хронотоп оказывает мощное воздействие на своих жителей, сообщая им возможность панхронного и «панспациального» восприятия. В греческом фольклоре сохраняются пересказы древних мифов, мифологизированные исторические события и персонажи, памятные места, вроде деревни на Хиосе, где жил Гомер, и т. п. Специалисты находят этому вполне убедительные, «прагматические» объяснения (в частности, считая такие сюжеты вторичными, возникшими как результат школьного образования)⁷⁰. Это несомненно так, хотя бы потому, что объяснения такого рода универсальны, и все же представляется, что на этой живости впечатления, этом ощущении прошлого или далекого в обоих смыслах как близкого, *своего*, на всем этом лежит особый *балканский* отпечаток. Неслучайно соотношение мифологической и исторической памяти описано тем же Элиаде, а циклическое время и миф о вечном возвращении и означают *я вижу все в одно и то же время*. И путешествие Кавафиса по истории, «заселение» греческого=кавафианского хронотопа персонажами, историческими и вымышленными, есть по сути дела то же самое: вживание поэта в циклическое время, воплощение мифа о вечном возвращении на собственном опыте, ср.⁷¹

Балканское пространство бывает сжатым и утесненным, но в этой компрессии заключена бесконечность, она как бы свернута в клубок, который можно размотать, развернуть. Знак и способ разворота — бесконечный, лабиринтообразный путь. Начало и конец пути могут быть отмечены, но в равной степени могут и не быть указаны, оставаясь неизвестными: столь велико пространство, что они теряются в нем, забываются, делаются несущественными.

Название стихотворения *Εἰς τὸ Εὐνεῖον* можно перевести как «В гавани», «В порту» или «На берегу», «На побережье». В последнем случае подчеркивается понятие границы, края, за которым ничего нет: таким это место стало для Эмиса, героя стихотворения. Его маршрут как будто бы ясен — по Эгейскому морю с запада на восток, из Греции в Сирию — и то же время приближителен. Корабль, на котором плывет герой, *тинийский*, то есть свя-

⁶⁹ A. Marino. Orientamenti romeni nell'ermeneutica di Mircea Eliade // Mircea Eliade e Italia. Milano, 1987, с. 207–208.

⁷⁰ М. Г. Мераκλής. Ελληνική λαογραφία. Ἦθη και ἔθιμα. Αθήνα, 1996, 83 сл.

⁷¹ Γ. Δάλλας. Καβάφης και ιστορία. Αθήνα, 1974.

занный с островом Тинос. В этот эпитет заложена первая неясность: начался ли путь корабля с острова Тинос, или имеется в виду корабль, приписанный к Тиносу; сел ли герой на корабль на Тиносе, или это произошло где-то в другом месте⁷². Более или менее определенно можно сказать лишь то, что вряд ли сам он с Тиноса. Цель пути — Сирийское побережье, или сирийская гавань, но где и какая именно, остается неизвестным. Мотив благовоний указывает не только на восточную изнеженность; он отсылает к написанной в 1910 году «Итаке», где путешественнику настойчиво советуют купить у финикийцев

<...> ηδονικά μυρωδικά κάθε λογής,
ὅσο μλορεῖς πλο ἀφθονα ηδονικά μυρωδικά

«и всевозможных благовоний сладострастных,
как можно больше благовоний сладострастных...»

пер. С. Ильинской

Отсылка к «Итаке» — еще одно указание на путешествие, на долгий путь, самоценный уже тем, что он «приводит путника в движение».

Остров Тинос расположен в северо-западной части Архипелага, в цепи островов между Малой Азией и Балканским полуостровом, на карте выглядящей почти мостом, по которому можно п е р е й т и из Греции в Малую Азию (вспомним еще раз «обратный путь», огневой телеграф — сигнальные костры, с помощью которых в Грецию передавалась весть о гибели Трои: они «переходили» с острова на остров и далее)⁷³. Таким образом, эти острова, свидетели прошлого единства Азии и Балкан, как бы собирают, сжимают пространство, упрощая рисунок пути выбором сухопутного варианта. Но для водного варианта эта же цепь выглядит едва ли не как слаломная трасса, почти навязывающая растянутый, лабиринтообразный путь.

Неопределенность начала и конца пути не случайна: она откликается и в судьбе юноши. Как читатель не знает точно, где начался и где окончился путь Эмиса, так и его спутники не знают, откуда он, и не могут сообщить о его смерти родителям. Дальний путь по воде содержит возможность/опасность забвения, и оно, по сути дела, началось с болезнью Эмиса на корабле⁷⁴.

⁷² Переводчик удачно выразил эту неопределенность словом *попутный* (корабль).

⁷³ Огневой телеграф своего времени описывает Эсхил в «Агамемноне» устами Клитемнестры:

Гефест на Иде светоч вестовой зажег.
Костры перемигнулись по горам <...>
И первый камень Гермия
На Лемносе ответил Иде пламенной...
(*Эсх. Агам.* 281–282, 285–286)

Ср. решение Мардония «сообщить царю весть о взятии Афин сигнальными огнями через острова, пока тот еще пребывал в Сардах» (Герод. Ист. IX 3).

⁷⁴ О «способности водной стихии предавать забвению, „хоронить“, поглощать в себе предметы и явления» см. на фоне балканского фольклора. *И. О. Казакова*. Каль-

Строка *ποιά η πατρίς του μες στο μέγα πανελλήνιον* является ключевой. Греческое пространство (одна из ипостасей балканского пространства = пространства балканской модели мира) представлено безграничным: «огромная всегреческость» распространяется, действительно, на всю ойкумену (мы не случайно употребляем этот термин, как бы выводя за ее пределы Сирию; об этом см. далее). Одновременно проступает намек на если не раздробленность/рассеянность, то на мозаичность всегреческого пространства. Эмис перед смертью вспоминает *οικία*, то есть «дом». Спутники же не знают, где его *πατρίς* «родина». Причем это не обычный нейтральный вопрос «откуда он родом», и не «где его родина», но: *ποιά η πατρίς του* «какая родина», «что за родина» (симметрично с «кто/какие родители» = «что за родители»). Единое в разном и разное в едином, то *μέγα πανελλήνιον* – мозаика, составленная из бесчисленного числа «маленьких родин», «путаная вереница греческих миров»⁷⁵, и это, подчеркивая впечатление огромности и безграничности «всегреческого» пространства, усиливает ауру неопределенности.

Юноша во время пути стал *своим*: его звали по имени, знали, сколько ему лет, он делился своими планами, и понятно было, почему он выбрал Сирию (а благоволия прикровенно вводили эротические мотивы)⁷⁶. Вдруг, в трагический момент он оказался не известным никому: он – *никто* (здесь самоназвание Одиссея обрело реальность). Вина за это лежит на развернувшемся и ставшем децентрированным пространстве, в котором теряется человек.

Случайная, преждевременная смерть юноши, считавшего, что перед ним только открывается жизнь; мотив памяти – этим, как будто, исчерпывается стихотворение⁷⁷. Но его анализ намеренно следует за главой о Хароне, уводящем людей в подземный мир. Если поместить стихотворение в мифопоэтический контекст, оно получит новое измерение.

Эмис не знает, что написано ему на роду, и куда (или к чему) он плывет на самом деле. Но ему предопределен путь по воде, и это канонический путь

ки греческого мифотопонима Лета в югославянском эпическом фольклоре // Древняя, Средняя, Новая Греция. Тезисы и материалы симпозиума. М., 1997.

⁷⁵ М. Юрсенар. Кавафис: предисловие к знакомству // Иностранная литература, 1995, № 12, с. 205.

⁷⁶ Ср. (в связи с уже упомянутой «Итакой»): «В „Итаке“ гедоническая нота кратковозна, но акцентирована повторением „И всевозможных благоволий сладострастных, как можно больше благоволий сладострастных“. Намеренную экспрессию этих строк, символизирующих чувственные наслаждения, подчеркнул в беседе с Лехонитисом сам Кавафис, заметивший, что никогда не допускает невольной, случайно прорвавшейся экспрессии», С. Б. Ильинская. Константинос Кавафис // в наст. книге.

⁷⁷ В стихотворении «В месяце атире» на звуковом и графическом уровне был выделен комплекс {(m + n, m n)+ V}, почти плеонастически проходящий по тексту и кодирующий семантему памяти *μνήμη* [mnimi] 'память', *μνημείον* [mnimion] 'памятник' [Т. В. Цивьян в наст. изд.]. Этот же узор, еще более сгущенный, просматривается и здесь: **ne-n-me-n-inion-n-inion-mi-me-ma-mi-mo-n-mo-ne-ni-n-ni-ma-an-nis-mi-mes-me-inion-no-ne-inion-n-n-n-ni-n-no.**

в иной мир, подземный мир мертвых. Путь по морю приводит Эмиса к смерти, и тинийский корабль оказывается для него кораблем Харона, кораблем, который «бросает якорь в Нижнем мире и причаливает в Аиде» Στην Κάτω γης το σίδερο, στον 'Αδη παλασίφι⁷⁸, а чуждой сирийский берег — пределом ойкумены, другим берегом, принадлежащим миру мертвых. Путь по горизонтали/по воде (ср. древнегреческого перевозчика Харона) становится путем по вертикали, вниз, в нижний мир, и похороны юноши «прямо здесь» реализуют эту метафору/мифологему.

Длина, точнее «длинность» пути по расстоянию и по времени, восстанавливаемая по топографическим указателям, одновременно и реальным, и мифологизированным, преобразующим пространство μέγα πανελλήνιον в пространство балканской модели мира, контрастирует с мгновенностью развязки — μόλις απεβίβασθη, πέθανε, — хотя и подготовленной предчувствием опасности: болезнь, начавшаяся в пути, предсказывает исход. Предельно развернутое пространство сжимается до точки во времени⁷⁹. Эта компрессия передает мгновенность жизни, воспринимаемой человеком, особенно в начале его пути, как бесконечность, а в конце — совсем по-другому: *Какой короткой сделалась дорога, / Которая казалась всех длинней.*

Здесь уже говорилось об особых отношениях между жизнью и смертью, кристаллизованных в балканской модели мира: победа жизни или во всяком случае возможность победы; надежда, заставляющая бороться, искать выхода. В фольклорной традиции этому соответствуют спор и поединок с Хароном, попытки уговорить его или обмануть и т. д. Тема прения жизни и смерти просматривается и у Кавафиса, но в ином ракурсе.

У Эмиса есть дом и родители: на самом деле он не безроден, не никто. Парадоксальным образом неизвестность/безвестность поддерживает не только реальность существования Эмиса, но и его присутствие в мире живых. Путь, в который родители отпустили Эмиса, бесконечен, и так же бесконечна их надежда. И одновременно в выборе глагола «надеяться», вместо ожидаемого «думать», «считать» заключена неопределенность/неуверенность: родители ни когда не будут знать, но всегда будут надеяться.

Последнее слово в последней строке стихотворения-эпитафии — ζωντανός «живой», как бы опровергающее смерть (νεκρός «мертвый» в предпоследней строке). Последнее впечатление читателя — амбивалентность этой концовки. Выбор решения зависит в частности от того, с какой интонацией прочтешь καλλίτερα «лучше» («так оно и лучше»): трезво-прагматической, иронической или «идеальной».

«Анонимность» героя приводит к ситуации обмана: мертвого считают живым. Нельзя сказать однозначно, обмануты ли родители или они обманывают себя сами, отгоняя возможность печального исхода. Нельзя сказать и кто кого обманул (победил), смерть или жизнь? Действительно, Эмиса уже нет среди живых, родители надеются напрасно, и, значит, победила

⁷⁸ Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Β'. Αθήνα, 1959, с. 242.

⁷⁹ Снова переход и/или слияние пространства и времени, ср. у Бродского: *и бесконечная набережная / делала жизнь короткой.*

смерть: она обманула Эмиса, напав на него неожиданно (ср. выше, мотив *mors praematura* в фольклоре); она должна злорадно смеяться над его родителями.

Однако в игру вступает категория любви и памяти, «единственного имеющегося в распоряжении человека средства, чтобы справляться со временем»⁸⁰; Бродский находил «своеобразие Кавафиса» в его «исключительной чувственно-исторической памяти»⁸¹⁻⁸².

Любовь и память оказываются сильнее смерти; пока родители надеются — а надеяться они будут *πάντα* «всегда» — побеждает жизнь. И значит, жизнь обманывает, «переигрывает» смерть. Родители Эмиса «очень стары» и, наверное, надеяться им придется недолго. Но *πάντα* «всегда» — ахронно, и оно *για πάντα* «навсегда» сохранит юношу среди живых. Он и родители не разлучимы — *χωρισμό δεν έχουν*. Во всяком случае, на это есть надежда. *Καλλιτέρα!*

⁸⁰ Иосиф Бродский. На стороне Кавафиса // в наст. изд. с. 482–490.

⁸¹ Там же.

⁸² Тема памяти/забвения чрезвычайно важна для причитаний, о которых уже говорилось. Из причитаний она входит и в литературу, ср. «Апокопос» Бергадиса (XIV–XV в.), где ей отведена треть поэмы. Забвение — «constitue en effet, avec l'idée de reniement, un des deux mythes interprétatifs destinés à rendre compte de cette réalité inadmissible et incompréhensible qu'est pour le poète populaire la rupture du lien familial provoquée par la mort». G. Saunier. L'«Аποκοπος» de Bergadis et la tradition populaire // ΑΜΗΤΟΣ. Αθήνα, 1984, с. 297.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ СТИХОТВОРЕНИЙ

А мудрецы — предстоящее	37
Александр Яннай и Александра	169
Александрийские цари	54
Александрийский купец	194
Анна Далассина	153
Анна Комнина	118
Аполлоний Тианский на Родосе	145
Аристобул	81
Банк Будущего	213
Беглецы	243
Битва при Магнесии	51
Бог покидает Антония	263
Болезнь Клита	146
Большое торжество у Сосибия	247
Большое шествие священников и мирян	150
В 200 году до Р. Х.	178
В большой греческой колонии, в 200 году до Р. Х.	162
В гавани	85
В доме души	205
В магазине	66
В малоазийском деме	147
В месяце атире	91
В ожидании варваров	256
В окрестностях Антиохии	180
В отчаянии	131
В Спарте	160
В старинной книге	130
В театре	234
В царстве Осроене	89
В церкви	64
Вдали	73
Венки	216
Вечером	100
Вечность	208
Взят	251
Византийский вельможа в изгнании, сочиняющий стихи	119
Витрина табачной лавки	98

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Владыка Западной Ливии	163
Вмешательство богов	220
Вот Он	61
Враги	226
«Все остальное расскажу в Аиде»	240
Все то же	42
Вспомни, тело	104
Вторая Одиссея	201
Герод Аттик	57
Голоса	17
Гораций в Афинах	186
Город	259
Город	35
Гостеприимство Лагида	195
Граждане Тарента в ликование	187
Грекофил	265
Гречанка искони	156
Дарий	268
Дарий	116
Двое юношей, лет 23—24	155
Декабрь 1903 года	231
Демарат	123
Деметрий Сотер (162—150 до Р. Х.)	111
Дни 1896 года	154
Дни 1901 года	157
Дни 1903 года	105
Дни 1908 года	179
Дни 1909, 1910 и 1911 годов	166
Дозорный увидел свет	225
Дом с садом	246
Души старцев	22
Если он скончался	113
Ждать, что проявятся	115
Желания	18
Желанья	255
Жители Посидонии	235
Жрец в капище Сераписа	148
Забинтованное плечо	249
Зеркало у входа	173
Из цветного стекла	141
Из школы знаменитого философа	126
Из ящика стола	252

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Измена	31
Имен	109
Инобытие	190
Иоанн Кантакузин одерживает верх	139
Ионическое	69, 261
Искусственные цветы	227
Итака	43, 264
Иудей (50 год)	108
Их отворял, на ложа их возлег	244
Кимон, сын Леарха, 22-х лет, изучающий греческую словесность (в Кирене)	164
Когда бы позаботились	175
Когда воспаляются	94
Конец Антония	236
Кони Ахилла	32
Король Клавдий	221
Крайне редко	65
Лознгрин	217
Любимец Александра Вала	121
Люстра	76
Мануил Комнин	63
Мартовские иды	38, 262
Мастер кратеров	127
Мимиямбы Герода	191
Мирис (Александрия, 340 год)	167
Могила Евриона	60
Могила Иасия	88
Могила Игнатия	90
Могила Лисия-грамматика	59
Могила Лания	87
Молитва	21
Монеты	250
Море утром	68
Морская битва	224
Мужайся, царь лакедемонян	171
На 25 году его жизни	142
На италийском берегу	143
На корабле	110
На лестницах	233
На пути к Синопе	165
На улице	97
Нарисованное	67
Наслаждение	95
Начало	120

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Недовольный зритель	199
Недовольство Селевкида	51
Несбыточное	214
Ночной путь Приама	196
Об Аммоне, умершем в возрасте 29 лет в 610 году	92
Ода и элегия улиц	184
Один из их Богов	86, 267
Однажды ночью	71
Ожидая варваров	29
Окна	28, 254
Он клянется	74
Он положил цветы	170
Он справился о качестве	174
Ороферн	52
Пеласгийская картина	188
Первая ступень	23
Перед домом	102
Перед статуей Эндимиона	79
Печаль Ясона, сына Клеандра, поэта в Коммагене (595 год)	122
Пешка	204
По мере сил	45
По пути из Греции	242
По рецептам древних греко-сирийских магов	177
По тавернам	149
Погребение Сарпедона	33
Подозрение	218
Пока не изменило их безжалостное время	136
Покидает бог Антония	40
Полчаса	245
Понимание	78
Портрет двадцатитрехлетнего юноши, написанный его другом, сверстником, художником-любителем	161
Послеполуденное солнце	106
Посольство Александрии	80
Пред Иерусалимом	200
Препятствие	24
Приметы	207
Приходи	72
Пришел читать	137
Проходит	99
Пусть так	241
С девяти	77
Саломея	210
Сатрапия	260
Сатрапия	36

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Свершившееся	39
Свечи	19
Свита Диониса	49
Сентябрь 1903 года	230
Серые	101
Сила духа	229
Симеон	248
Слава Птолемея	48
Слово к Антиоху Епифану	129
Сложение	215
Смерть императора Тацита	185
Смерть полководца	219
Смятение	209
Сокрытое	238
Соседний стол	103
Софист, покидающий Сирию	151
Сражавшиеся за Ахейский союз	128
Срок Нерона	84
Старик	20
Стены	27, 253
Страхи	62
Так долго созерцал я красоту..	96
Там же. Перевод А. Величанского	172
Театр в Сидоне (400 год)	134
Темеф антиохиец, 400 год	140
Теодот	41
Теофил Палеолог	228
Тианский скульптор	58
Тимолай-сиракузец	182
Тому, кто низко пал	203
Тоска в деревне	144
Троянцы	46
Ты не познал	158
У входа в кафе	70
Увидев свет любви	239
Удрученность Селевкида	266
Ушел	75
Фермопилы	25
Филэллин	55
Халдейская картина	211
Царь Деметрий	47, 258
Цезарион	83

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Четыре стены моей комнаты	193
Чтобы войти навеки	107
Шаги	56
Эдип	183
Эмилиан Монаи, александриец (628—655 гг.)	93
Эпитафия	198
Эпитафия Антиоху, царю Коммагены	133
Юлиан в Никомидии	135
Юлиан и антиохийцы	152
Юлиан, посвящаемый в мистерии	212
Юлиан, увидав...	132
Юноши Сидона (400 год)	114
Я в искусство перенес...	125
Январь 1904 года	232
24-й год из жизни молодого литератора	159
27 июня 1906 года, 2 часа пополудни	237
31 год до Р. Х. в Александрии	138
Che fece... il gran rifiuto	26
La jeunesse blanche	206

СОДЕРЖАНИЕ

С. Б. Ильинская. Сквозь призму Александрии

5

Часть первая КОНСТАНТИНОС КАВАФИС СТИХОТВОРЕНИЯ

Голоса. <i>Перевод Р. Дубровкина</i>	17
Желания. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	18
Свечи. <i>Перевод С. Ильинской</i>	19
Старик. <i>Перевод А. Величанского</i>	20
Молитва. <i>Перевод З. Морозкиной</i>	21
Души старцев. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	22
Первая ступень. <i>Перевод С. Ильинской</i>	23
Препятствие. <i>Перевод С. Ошерова</i>	24
Фермопилы. <i>Перевод С. Ильинской</i>	25
Che fece. . . il gran rifiuto. <i>Перевод А. Величанского</i>	26
Стены. <i>Перевод С. Ильинской</i>	27
Окна. <i>Перевод А. Величанского</i>	28
Ожидая варваров. <i>Перевод С. Ильинской</i>	29
Измена. <i>Перевод С. Ильинской</i>	31
Кони Ахилла. <i>Перевод С. Ильинской</i>	32
Погребение Сарпедона. <i>Перевод С. Ошерова</i>	33
Город. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	35
Сатрапия. <i>Перевод С. Ильинской</i>	36
А мудрецы — предстоящее. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	37
Мартовские иды. <i>Перевод С. Ильинской</i>	38
Свершившееся. <i>Перевод А. Величанского</i>	39
Покидает бог Антония. <i>Перевод С. Ильинской</i>	40
Теодот. <i>Перевод С. Ильинской</i>	41
Все то же. <i>Перевод С. Ильинской</i>	42
Итака. <i>Перевод С. Ильинской</i>	43
По мере сил. <i>Перевод Ю. Мориц</i>	45
Троянцы. <i>Перевод А. Величанского</i>	46
Царь Деметрий. <i>Перевод С. Ильинской</i>	47
Слава Птолемеев. <i>Перевод Р. Дубровкина</i>	48
Свита Диониса. <i>Перевод С. Ошерова</i>	49
Битва при Магнесии. <i>Перевод Р. Дубровкина</i>	50
Недовольство Селевкида. <i>Перевод С. Ильинской</i>	51

СОДЕРЖАНИЕ

Ороферн. Перевод Ю. Мориц	52
Александрийские цари. Перевод С. Ильинской	54
Филэллин. Перевод Ю. Мориц	55
Шаги. Перевод Ю. Мориц	56
Герод Аттик. Перевод Ю. Мориц	57
Тианский скульптор. Перевод Р. Дубровкина	58
Могила Лисия-грамматика. Перевод Ю. Мориц	59
Могила Евриона. Перевод Евг. Смагиной	60
Вот Он. Перевод С. Ошерова	61
Страхи. Перевод А. Величанского	62
Мануил Комнин. Перевод Ю. Мориц	63
В церкви. Перевод Ю. Мориц	64
Крайне редко. Перевод Ю. Мориц	65
В магазине. Перевод Евг. Смагиной	66
Нарисованное. Перевод Ю. Мориц	67
Море утром. Перевод С. Ильинской	68
Ионическое. Перевод А. Величанского	69
У входа в кафе. Перевод Ю. Мориц	70
Однажды ночью. Перевод Ю. Мориц	71
Приходи. Перевод С. Ильинской	72
Вдали. Перевод С. Ильинской	73
Он клянется. Перевод Ю. Мориц	74
Ушел. Перевод С. Ильинской	75
Люстра. Перевод Ю. Мориц	76
С девяти. Перевод А. Величанского	77
Понимание. Перевод Евг. Солоновича	78
Перед статуей Эндимиона. Перевод Р. Дубровкина	79
Посольство Александрии. Перевод Р. Дубровкина	80
Аристобул. Перевод Р. Дубровкина	81
Цезарион. Перевод А. Величанского	83
Срок Нерона. Перевод С. Ильинской	84
В гавани. Перевод Евг. Смагиной	85
Один из их богов. Перевод Р. Дубровкина	86
Могила Лания. Перевод С. Ильинской	87
Могила Иасия. Перевод Евг. Смагиной	88
В царстве Осроене. Перевод Р. Дубровкина	89
Могила Игнатия. Перевод С. Ильинской	90
В месяце атире. Перевод Евг. Солоновича	91
Об Аммене, умершем в возрасте 29 лет в 610 году. Перевод С. Ошерова	92
Эмилиан Монаи, александриец (628—655 гг.). Перевод Евг. Смагиной	93
Когда воспламеняются. Перевод С. Ильинской	94
Наслаждение. Перевод С. Ильинской	95
Так долго созерцал я красоту... Перевод Евг. Смагиной	96
На улице. Перевод С. Ильинской	97
Витрина табачной лавки. Перевод Евг. Смагиной	98

СОДЕРЖАНИЕ

Проходит. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	99
Вечером. <i>Перевод С. Ошерова</i>	100
Серые. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	101
Перед домом. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	102
Соседний стол. <i>Перевод С. Ильинской</i>	103
Вспомни, тело. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	104
Дни 1903 года. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	105
Послеполуденное солнце. <i>Перевод С. Ильинской</i>	106
Чтобы войти навеки. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	107
Иудей (50 год). <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	108
Имен. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	109
На корабле. <i>Перевод Р. Дубровкина</i>	110
Деметрий Сотер (162—150 до Р. Х.). <i>Перевод С. Ильинской</i>	111
Если он скончался. <i>Перевод С. Ошерова</i>	113
Юноши Сидона (400 год). <i>Перевод Р. Дубровкина</i>	114
Ждать, что проявятся. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	115
Дарий. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	116
Анна Комнина. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	118
Византийский вельможа в изгнании, сочиняющий стихи. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	119
Начало. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	120
Любимец Александра Вала. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	121
Печаль Ясона, сына Клеандра, поэта в Коммагене (595 год). <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	122
Демарат. <i>Перевод С. Ильинской</i>	123
Я в искусство перенес... <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	125
Из школы знаменитого философа. <i>Перевод С. Ильинской</i>	126
Мастер кратеров. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	127
Сражавшиеся за Ахейский союз. <i>Перевод С. Ильинской</i>	128
Слово к Антиоху Епифану. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	129
В старинной книге. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	130
В отчаянии. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	131
Юлиан, увидав... <i>Перевод С. Ошерова</i>	132
Эпитафия Антиоху, царю Коммагены. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	133
Театр в Сидоне (400 год). <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	134
Юлиан в Никомидии. <i>Перевод С. Ошерова</i>	135
Пока не изменило их безжалостное время. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	136
Пришел читать. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	137
31 год до Р. Х. в Александрии. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	138
Иоанн Кантакузин одерживает верх. <i>Перевод А. Величанского</i>	139
Темеф антиохиец, 400 год. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	140
Из цветного стекла. <i>Перевод Ю. Мориц</i>	141
На 25 году его жизни. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	142
На италийском берегу. <i>Перевод А. Величанского</i>	143
Тоска в деревне. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	144
Аполлоний Тианский на Родосе. <i>Перевод С. Ошерова</i>	145

СОДЕРЖАНИЕ

Болезнь Клита. <i>Перевод С. Ильинской</i>	146
В малоазийском деме. <i>Перевод Ю. Мориц</i>	147
Жрец в капище Сераписа. <i>Перевод Ю. Мориц</i>	148
По тавернам. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	149
Большое шествие священников и мирян. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	150
Софист, покидающий Сирию. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	151
Юлиан и антиохийцы. <i>Перевод С. Ошерова</i>	152
Анна Далассина. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	153
Дни 1896 года. <i>Перевод А. Федорчука</i>	154
Двое юношей, лет 23—24. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	155
Гречанка искони. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	156
Дни 1901 года. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	157
Ты не познал. <i>Перевод С. Ошерова</i>	158
24-й год из жизни молодого литератора. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	159
В Спарте. <i>Перевод Р. Дубровкина</i>	160
Портрет двадцатитрехлетнего юноши, написанный его другом, сверстником, художником-любителем. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	161
В большой греческой колонии, в 200 году до Р. Х. <i>Перевод А. Величанского</i>	162
Владыка Западной Ливии. <i>Перевод С. Ильинской</i>	163
Кимон, сын Леарха, 22-х лет, изучающий греческую словесность (в Кирене). <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	164
На пути к Синопе. <i>Перевод С. Ильинской</i>	165
Дни 1909, 1910 и 1911 годов. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	166
Мирис (Александрия, 340 год). <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	167
Александр Яннай и Александра. <i>Перевод С. Ошерова</i>	169
Он положил цветы. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	170
Мужайся, царь лакедемонян. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	171
Там же. <i>Перевод А. Величанского</i>	172
Зеркало у входа. <i>Перевод Ю. Мориц</i>	173
Он справился о качестве. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	174
Когда бы позаботились. <i>Перевод А. Величанского</i>	175
По рецептам древних греко-сирийских магов. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	177
В 200 году до Р. Х. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	178
Дни 1908 года. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	179
В окрестностях Антиохии. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	180

Из «Отвергнутых стихотворений»

Тимолай-сиракузец. <i>Перевод А. Величанского</i>	182
Эдип. <i>Перевод А. Величанского</i>	183
Ода и элегия улиц. <i>Перевод А. Величанского</i>	184
Смерть императора Тацита. <i>Перевод А. Величанского</i>	185
Гораций в Афинах. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	186
Граждане Тарента в ликованье. <i>Перевод А. Величанского</i>	187

СОДЕРЖАНИЕ

Из стихотворений,
не публиковавшихся при жизни поэта

Пеласгийская картина. <i>Перевод С. Ильинской</i>	188
Инобытие. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	190
Мимиямбы Герода. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	191
Четыре стены моей комнаты. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	193
Александрийский купец. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	194
Гостеприимство Лагида. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	195
Ночной путь Приама. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	196
Эпитафия. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	198
Недовольный зритель. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	199
Пред Иерусалимом. <i>Перевод С. Ильинской</i>	200
Вторая Одиссея. <i>Перевод А. Федорчука</i>	201
Тому, кто низко пал. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	203
Пешка. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	204
В доме души. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	205
La jeunesse blanche. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	206
Приметы. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	207
Вечность. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	208
Смятение. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	209
Саломея. <i>Перевод З. Морозкиной</i>	210
Халдейская картина. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	211
Юлиан, посвящаемый в мистерии. <i>Перевод С. Ошерова</i>	212
Банк Будущего. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	213
Несбыточное. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	214
Сложение. <i>Перевод С. Ошерова</i>	215
Венки. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	216
Лознгрин. <i>Перевод С. Ильинской</i>	217
Подозрение. <i>Перевод С. Ильинской</i>	218
Смерть полководца. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	219
Вмешательство богов. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	220
Король Клавдий. <i>Перевод А. Величанского</i>	221
Морская битва. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	224
Дозорный увидел свет. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	225
Враги. <i>Перевод З. Морозкиной</i>	226
Искусственные цветы. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	227
Теофил Палеолог. <i>Перевод С. Ильинской</i>	228
Сила духа. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	229
Сентябрь 1903 года. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	230
Декабрь 1903 года. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	231
Январь 1904 года. <i>Перевод С. Ошерова</i>	232
На лестницах. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	233
В театре. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	234
Жители Посидонии. <i>Перевод С. Ошерова</i>	235
Конец Антония. <i>Перевод С. Ильинской</i>	236
27 июня 1906 года, 2 часа пополудни. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	237

СОДЕРЖАНИЕ

Сокрытое. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	238
Увидев свет любви. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	239
«Все остальное расскажу в Аиде». <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	240
Пусть так. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	241
По пути из Греции. <i>Перевод С. Ошерова</i>	242
Беглецы. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	243
Их отворял, на ложа их возлег. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	244
Полчаса. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	245
Дом с садом. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	246
Большое торжество у Сосибия. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	247
Симеон. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	248
Забинтованное плечо. <i>Перевод Г. Шмакова</i> <i>под редакцией И. Бродского</i>	249
Монеты. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	250
Взят. <i>Перевод Евг. Смагиной</i>	251
Из ящика стола. <i>Перевод Евг. Солоновича</i>	252

Стихотворения К. Кавафиса в переводах Г. Шмакова под редакцией И. Бродского

Стены	253
Окна	254
Желанья	255
В ожидании варваров	256
Царь Деметрий	258
Город	259
Сатрапия	260
Ионическое	261
Мартовские иды	262
Бог покидает Антония	263
Итака	264
Грекофил	265
Удрученность Селевкида	266
Один из их богов	267
Дарий	268
<i>Примечания</i>	270

Часть вторая

С. Б. Ильинская. КОНСТАНТИНОС КАВАФИС

Введение	281
Первая ступень	284
Открытие Итаки	327
Овладение Александрией	363
Зрелость мастера	392
Кавафис и потомки	456
Примечания	463

СОДЕРЖАНИЕ

Часть третья ПО ПРОЧТЕНИИ КАВАФИСА

Предисловие	473
<i>Р. Якобсон, П. Колаклидис.</i> Грамматическая образность в стихотворении Кавафиса ΘΥΜΝΕΟΥ, ΣΩΜΑ...	474
<i>Иосиф Бродский.</i> На стороне Кавафиса	482
<i>В. Н. Топоров.</i> Явление Кавафиса	
I. Кавафис и средиземноморский культурно- исторический круг.	491
II. О некоторых особенностях «поэтического пространства» Кавафиса.	509
<i>С. Б. Ильинская.</i> К. П. Кавафис и русская поэзия «серебряного века»	
I. Родственность поисков.	528
II. К. Кавафис — В. Брюсов: перед лицом истории	534
III. К. Кавафис — М. Кузмин, александрийцы	542
IV. К. Кавафис — Н. Гумилев, «отчасти» параллельные	554
<i>С. Б. Ильинская.</i> К. П. Кавафис в России	562
<i>Т. В. Цивьян.</i> О поэтике Кавафиса	
I. «В месяце атире»	568
II. «На корабле»	578
III. «Дом с садом»	589
IV. Числа у Кавафиса	596
V. В конце пути	600
Алфавитный указатель стихотворений	608

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ О·Г·И ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ

**Ю. М. ЛОТМАН. Собрание сочинений. Т. 1:
Русская литература и культура Просвещения**

**ЛИНГВИСТИКА. ПОЭТИКА. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ:
Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова**

РОССИЯ/RUSSIA. Выпуск 2 [10]

**Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология
Материалы международной конференции. Неаполь, май 1997
Составитель *Б. А. Успенский***

РОССИЯ/RUSSIA. Выпуск 3 [11]

**Культурные практики в идеологической перспективе
Составитель *Н. Н. Мазур***

**Г. А. ЛЕСКИСС. Триптих М.Булгакова о русской революции:
«Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита»:
*Комментарии***

Бронислав МАЛИНОВСКИЙ. Научная теория культуры

Вячеслав КУРИЦЫН. Русский литературный постмодернизм

М. КОЛЕРОВ. Индустрия идей

**Ю. АСОЯН, А. МАЛАФЕЕВ. Открытие идеи культуры:
Опыт русской культурологии середины XIX и начала XX веков**



В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД. Наследие. Т. 1

Н. М. ТАРАБУКИН о Мейерхольде

МЕЙЕРХОЛЬДОВСКИЙ СБОРНИК. Вып. 2: Мейерхольд и другие

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬД. Лекции: 1918–1919

Серия «ОГИ/ПОЛИТ.РУ»

Анатолий ВИШНЕВСКИЙ. Серп и рубль:
Консервативная модернизация в СССР

Маршалл САЛИНЗ. Экономика каменного века

Симон КОРДОНСКИЙ. Рынки власти:
Административные рынки СССР и России

Серия «ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ МЫСЛИ»

Исследования по истории русской мысли: ЕЖЕГОДНИК за 1998 г.

Исследования по истории русской мысли: ЕЖЕГОДНИК за 1999 г.

Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ, З. Н. ГИППИУС, Д. В. ФИЛОСОФОВ.
Царь и революция (1907). *Первое русское издание.*

Л. КАЦИС. Русская эсхатология и русская литература

**Серия «МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ
ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»**

Ф.-Д. ЛИШТЕНАН. Россия входит в Европу: Императрица Елизавета
Петровна и война за Австрийское наследство, 1740–1750

Омри РОНЕН. Серебряный век как вымысел и умысел

Олег ПРОСКУРИН. Литературные скандалы пушкинской эпохи

ПОЭТИЧЕСКАЯ СЕРИЯ КЛУБА «ПРОЕКТ ОГИ»

Тимур КИБИРОВ. Улица Островитянова
Бахыт КЕНЖЕЕВ. Снятая под утро
Михаил АЙЗЕНБЕРГ. За Красными воротами
Григорий ДАШЕВСКИЙ. Генрих и Семен
Юлий ГУТОЛЕВ. «Полное» собрание сочинений
Тимур КИБИРОВ. Юбилей лирического героя

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ О·Г·И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

РУССКАЯ КАВАФИАНА. В трех частях

[Полное собрание стихотворений К. Кавафиса, биография поэта, статьи Р. Якобсона, И. Бродского, В. Топорова и других]

Ю. М. ЛОТМАН. Русская литература и культура Просвещения.
Второе издание

Г. А. ЛЕССКИС. Лев Толстой

**Серия «МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ»**

В. А. МИЛЬЧИНА, А. Л. ОСПОВАТ. Из архива братьев Тургеневых. 1:
«Россия и русские» Н. И. Тургенева: допечатная история

Р. Д. ТИМЕНЧИК. Записные книжки Анны Ахматовой

Омри РОНЕН.

Серебряный век как умысел и вымысел. Второе издание

Серия «ОГИ/ПОЛИТ.РУ»

Илья УТЕХИН. Очерки коммунального быта

Павел ПОЛЯН. Не по своей воле...

(История и география принудительных миграций в СССР)

Серия «ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ МЫСЛИ»

Исследования по истории русской мысли: ЕЖЕГОДНИК за 2000 г.

С. Н. БУЛГАКОВ. Труды о троичности. Критическое издание

**Книги можно приобрести по адресу:
Москва, Потаповский переулок, д. 8/12, стр. 2
(метро «Чистые пруды», «Тургеневская»)
тел. 927-57-76**

Художник: *С. В. Митурич*
Редактор: *М. Н. Томашевская*
Изготовление оригинал-макета: *Т. А. Донскова*
Корректор: *Е. Г. Вагина*
Производство: *Е. Е. Свердлова*

Главный редактор издательства: *Е. В. Пермяков*
Директор издательства: *Д. С. Ицкович*

Объединенное гуманитарное издательство,
103001, Москва, ул. Петровка 26, стр. 8.
Тел./факс: 200-7682; e-mail: perm@zhurnal.ru

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2, код 953000

ЛР № 065416 от 22.09.97.

Сдано в набор 27.09.98. Подписано в печать 14.08.2000
Формат 70×100/16. Гарнитура Newton. Объем 53,3 усл. печ. л.
Бумага офсетная. Печать офсетная.

Заказ № 669

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Греческая библиотека

Объединенное гуманитарное издательство совместно с Кафедрой византийской и новогреческой филологии МГУ им. М. В. Ломоносова открывает новую серию «ГРЕЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА».

Серия знакомит читателя с шедеврами греческой литературы, которая, несмотря на множество выдающихся писателей и поэтов, широко известных во всем мире, в России остается фактически неизвестной.

В рамках серии планируется издание отдельных томов, посвященных творчеству новогреческих поэтов Д. Соломоса (1798–1857), А. Калвоса (1792–1869), К. Кариотакиса (1896–1928), Г. Сефериса (1900–1971, Нобелевская премия 1963 г.), О. Элитиса (1911–1996, Нобелевская премия 1979 г.), сборник греческих народных песен XVIII–XIX вв., сборник греческих поэтов послевоенного поколения, а также произведения известных греческих прозаиков Н. Казадзакиса (1883–1957) и К. Тахциса (1927–1986), драматурга Я. Кабанелиса (род. в 1927) и других.



