

ОДЕН

У И С Т Е Н Х Ь Ю

ОДЕН

Ч Т Е Н И Е

П И С Ь М О

Э С С Е О Л И Т Е Р А Т У Р Е

ЧТЕНИЕ ПИСЬМО ЭССЕ О ЛИТЕРАТУРЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО НЕЗАВИСИМАЯ ГАЗЕТА

W Y S T A N H U G H

AUDEN

Ч Т Е Н И Е

П И С Ь М О

Р О Б Е Р Т Ф Р О С Т

Ч Е Л О В Е К Б Е З « Я »

ОБЩЕСТВО ПРОТИВ ПОКОЙНОГО УИЛЬЯМА БАТЛЕРА ЙЕЙТСА

К . П . К А В А Ф И С

Э Д Г А Р А Л Л А Н П О

Ш У Т В К О Л О Д Е

М У З Ы К А У Ш Е К С П И Р А

ПРЕДИСЛОВИЕ К СБОРНИКУ СТИХОВ И БРОДСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО НЕЗАВИСИМАЯ ГАЗЕТА

W. H. Fuden

W Y S T A N H U G H

AUDEN

R E A D I N G

W R I T I N G

L I T E R A T U R E E S S A Y S

28
к

У И С Т Е Н Х Ь Ю

О Д Е Н

С 5988

Ч Т Е Н И Е

П И С Ь М О

БИБЛИОТЕКА АБЛ
С. ПЕТЕРБУРГ

Э С С Е О Л И Т Е Р А Т У Р Е



ИЗДАТЕЛЬСТВО НЕЗАВИСИМАЯ ГАЗЕТА

ББК 83.3(0)я44

О41

Оден У. Х.

О41 Чтение. Письмо. Эссе о литературе / Пер. с англ. / Сост. и вступ. статья Г Шульпякова. — М.: Издательство Независимая Газета, 1998. — 320 с., ил. — («Эссеистика»).

Эта книга — первая в России попытка представить крупнейшего англоязычного поэта Уистена Хью Одена (1907—1973) в качестве эссеиста. В сборник вошли эссе о Фросте, Кавафисе, Шекспире, Эдгаре По, Кафке, а также размышления Одена о природе поэтического творчества.

Книгу дополняют избранные стихотворения поэта.

ББК 83.3(0)я44

ISBN 5-86712-044-9

© Издательство Независимая Газета, 1998

© Г. Шульпяков, составление,
вступительная статья, перевод, 1998

© А. Курт, Б. Дубин, Н. Усова,
перевод, 1998

© А. Бондаренко, художественное
оформление, 1998

«ХВАЛА ИЗВЕСТНЯКУ»

Чем крупнее поэт, тем безнадежнее его одиночество. Тем оно, я бы сказал, фатальнее. И это, увы, не вопрос чутья, скорее факт свершившейся биографии.

Уистен Хью Оден был, пожалуй, последним поэтом, чьи стихи разучивались наизусть и декламировались по памяти; на его лекции собирались студенты соседних университетов, а тиражи книг требовали допечатки. Он был последним поэтом, позволявшим себе многостраничные дидактические поэмы; он был последним виртуозом классического английского стиха. Собственно, именно английский язык, — а, видимо, не Честер Каллман, — был его вечным спутником. За последний десяток лет своей жизни он дважды менял толковые словари. Но смена словаря — это ведь еще не измена языку?

Тем паче, если словарь износился от слишком частого пользования?

Обреченный на витальную привязанность к одному человеку, он так никогда и не создал семьи. В его домах жили друзья, молодые люди, множество кошек — но метафизического тепла это не прибавляло. Вернее, не уменьшало холода. Уезжая из Америки на родину, он свалил на пол книги, окружавшие его в течение многих лет, и предложил провожавшим взять на память ту, что придется по вкусу. Что может быть дороже для одиночки, чем книги?

* * *

Кристофер Ишервуд, старинный приятель Одена, прозаик и сценарист, вспоминал об их встрече после нескольких лет разлуки: «Уистен ничуть не изменился. Он по-прежнему рано встает, пишет только при электрическом свете, без конца курит, отчего в доме всякий раз пропадают спички. Он по-прежнему выпивает в день по шестнадцати чашек чая, а ночью, замерзая, тащит на себя все, что попадется под руку, чтобы согреться».

Впрочем, «холоднокровие» преследовало его еще в детстве, и, возможно, его жизнь иногда ка-

жется некоей метафорой жажды согреться: чаем, любовью, путешествиями, фронтом, вином, речью, наконец. Надо полагать, в детстве же складывался тот пейзаж, который позже станет в той или иной форме идиосинкретическим поэтическим ландшафтом Одена: все эти заброшенные штольни, шахты, пещеры провинциальной Англии, которую он наблюдал, путешествуя с отцом-лекарем. Ранние стихи его напоминают Фроста, но характерный пейзаж — унылая плоская страна, каменоломни, известняк — уже оденовские.

Полуразрушенные фабрики появились у Одена позже. Двадцатые годы, годы экономического кризиса, помноженные на увлечение поэзией Элиота, дают нам образ Одена эпохи его учебы в Оксфорде. Он возглавляет «банду» сверстников, которую позже назовут «оксфордской школой поэтов»; пишет строго по три стихотворения в неделю, а вечерами, нацепив ирландский макинтош, бродит вокруг индустриальных развалин. В его кармане — пистолет на случай, если жизнь — пустяк, в его черновиках — чудовищная смесь заводского пейзажа с мифологическими персонажами «а ля Элиот». Пистолет, как потом оказалось, был стартовым, стихи же, посланные Элиоту, были мэтром прочитаны и мэтра ни-

сколько не тронули. Пейзажи, в свою очередь, откликнулись в стихах Одена позже:

Возвращайся, коль можешь, скорее в родную страну
по размытым дорогам, где спят поезда и ко дну
опускается ил, паутиной зарос дымоход
и трамвая на сломанных линиях вряд ли кто ждет.
Там в котельных сквозняк, остывает там ночью вода;
на поваленных вышках без тока висят провода,
сорняки пробивают дорогу к реке сквозь гранит.
Бросишь камень и слышишь, как плещет внизу и шумит¹.

* * *

Поэзию Одена часто называют сложной. В этом есть доля правды, особенно применительно к так называемому «содержанию». Есть тут, однако, и своя специфика: проходя сквозь ткань языка, образы Одена искажаются скорее по законам синтаксиса, нежели изошренного интеллекта. Дело в том, что Оден был последним «идеологичным» поэтом нашего века — отсюда вся его афористичность и назидательность. Всю жизнь он как бы ищет идейную опору своему «я»: сперва в модном психоанализе,

¹ Здесь и далее стихи в переводе Г.Шульпякова.

потом в марксизме, христианстве и т. д., покуда — логически завершая странствие — не обретает единственно универсальный авторитет: английский язык. Можно сколь угодно долго говорить об Одене-обличителе, богослове, лирике, драматурге — суть будет не в этом. Отдаваясь «всей душой» каждому увлечению — иными словами, полагая его единственно верным, — он каждый раз создавал фантастически адекватную форму, и смысл его поэзии был скорее именно в адекватности как таковой, нежели в «узком» содержании. В чем, собственно, и заключается смысл всякой поэзии. У Одена нет «поэтического лейтмотива», «темы всей жизни» и т. д. В каждую эпоху он разный, и только по синтаксической «ряби» мы узнаем его почерк. В конце концов, в изящной словесности можно быть фанатичным последователем одной идеи, но поэтика — в отличие от идеологии — никогда не даст тебе соврать.

* * *

Окончив Оксфорд (в активе — обширный опыт однополой любви, письмо Элиота и книжечка стихов, отпечатанная в домашних условиях Стивенем Спендером), Оден путешествует. Его выбор — Германия. Оден увлечен психоанализом. Его трак-

товка христианства — весьма в духе времени: Бог Отец олицетворяет инстинкт самосохранения, Бог Сын — инстинкт смерти, Святой Дух — либидо. Написанное Оденем в ранних тридцатых так или иначе варьирует эту тему.

Позже, пожелав быть в мире действий, сохраняя при этом условность морали, он увлекается марксизмом. Крах очередной идеологии сопровождается бегством; его путешествия в тридцатых годах — Исландия, Испания, Китай — есть своего рода карта его душевных катаклизмов. Нас, однако, интересует наиболее ценный «поэтический выход» любого странствия. В этом смысле лишь Исландия — гипотетическая родина предков Одена — наиболее аутентична поэту. Там, на «северном острове», куда Оден отправляется на деньги издательства «Фабер и Фабер», он пытается посмотреть на Европу со стороны — и пишет великолепное «Письмо лорду Байрону» (1937), сочиненное чосеровским пятисложником. Вот образец этой блестящей (но для «Фабера», видимо, убогой) сорокастраничной эпистолы:

Допустим, я пишу, чтоб поболтать
О ваших и моих стихах. Но есть
Другой резон — чего уж там скрывать —
Я только в двадцать девять смог прочесть

Поэму «Дон Жуан». Вот это вещь!
Я плыл в Рейкьявик и читал, читал,
Когда морской болезнью не страдал.

К этому времени — к концу тридцатых — он уже блестяще владел самыми разными стихотворными формами. Он мог написать туманную драму с аллегорическими персонажами — и прозрачнейшее «Письмо лорду Байрону». Язык всякий раз уступает Одну: будучи самым структурирующим, имперским, идеологичным, английский язык, всегда занимавший подчиняющее положение, сдается перед оденовской идеологией. Только в зазорах, на стыках лингвистических пластов возникает вдруг вуальнейшая канитель лирики, где, впрочем, в отношениях синтаксиса напряжения куда больше, чем в душе автора. Иными словами,

У этой лунной
красы историй
и предисловий
не существует.
И если завтра
себя в грядущем
она узнает,
то, как любовник,
она изменит.

* * *

Всякий раз понимая и принимая слишком близко к сердцу ту или иную доктрину, он проживал и переживал ее слишком бурно и быстро, в чем, собственно, и заключался его иммунитет против той или иной формы поэтической косности. Еще вчера он занимался углубленным «самокопанием» и твердил, что «поэзия — это формовка частных сфер из общественного хаоса», а сегодня, нацепив униформу, ехал защищать республиканскую Испанию. Идеальный хаос и беспорядок республики и меркантильное отношение к Одну со стороны социалистов очень скоро, однако, снижают политический пафос поэта. Тем более, что поэтическая его слава растет: «Фабер» выпускает его сборники, их рецензируют, и даже Джойс вставляет имя Одена в свои «Поминки по Финнегану». Наконец, Одена удостоивают самой буржуазной премии Англии: Георг VI вручает ему королевскую золотую медаль за достижения в поэзии и Оден — к паническому неудовольствию социалистов — принимает награду. В его биографической перспективе уже маячит уютная карьера литературного мэтра (опять-таки «а ля Элиот»), но Оден твердит: «Англия — это как семья: ты ее очень любишь. Но жить вместе не можешь». В конце

тридцатых — также на пару с Ишервудом — Оден уезжает в Китай.

* * *

Он ничего не нашел, не открыл. Возвращаться не с чем. Путешествие в мертвую точку было смертельной ошибкой. Здесь, на мертвом острове, ждал, что боль в сердце утихнет. Подхватил лихорадку. Оказался слабее, чем раньше думал.

В плане географическом первая строчка этого фрагмента не совсем достоверна: возвращаясь из Китая через Атлантику, Оден побывал в Нью-Йорке. Можно сказать, что, подобно иным историческим лицам, путешествуя в Китай, он открыл Америку.

Впоследствии, когда Оден переехал в Америку, многие писали о его измене республиканским убеждениям и — обширнее — об измене отечеству накануне великой войны. Основной мотив его «перемещения» заключался, как это водится, совсем в другом: в надежде радикальной смены поэтического фона, изжитого за десять лет поэтической деятельности. Материал Одена — иными словами, язык — уводил его все дальше, расширяя границы собственных возможностей и собственного же оди-

ночества. Что, как не Америка — этот географический эквивалент центробежной силы языка, — было более ему аутентично в ту пору?

Америка стала для Одена новым единством времени, места и действия; они — Оден и конечно же Ишервуд — сошли на ее берег в день падения испанской республики, в чем при желании можно было увидеть символический смысл, чему, собственно, и было посвящено позже стихотворение «1 сентября 1939 года» — уже в связи с началом Второй мировой. Несмотря на всю банальность мысли этого текста — о фатальной неспособности демократии противостоять диктатуре, — несмотря на финальный слоган: «Мы должны любить друг друга или умереть», стихотворение именно в силу банальности получило огромную популярность. Однако уже несколько лет спустя Оден отказался от него, заявив о «неизлечимой нечестности содержания». Впрочем, он еще писал о своих религиозных взглядах (рождественская оратория «В настоящий момент», 1944) и об эстетических пристрастиях («Зеркало и море», комментарий к «Буре» Шекспира, 1944), и оба этих огромных сочинения были с точки зрения формы великолепны, но — после Лоуренса, Маркса, Кьеркегора, Элиота, Йейтса, Харди — его идолом становился тринадцатитомный

словарь английского языка. Теперь, о чем бы он ни писал, его главным героем в конечном итоге будет самый универсальный авторитет: поэтический материал языка.

* * *

Между тем количество написанных Оденем эссе достигает критической — книжной — массы, и в 1963 году выходит в свет однотомник его избранной эссеистики «Рука красильщика» — лучшее из нестихотворного наследия, классика жанра. Но — как ни странно — и в критической прозе Оден продолжает говорить о том же: о взаимосвязи тематики и просодии; о первичности поэтического материала — языка; о тех, кто являет собой лучшее тому подтверждение. Фрост, По, Шекспир, Кавафис, Йейтс, Кафка — говоря о них, Оден демонстрирует самую замечательную смесь пронизательности и бесстрастия, как будто подтверждая слова Вордсворта о том, что непосредственное чувство слишком навязчиво, слишком поглощено собой, а плодотворно лишь то, которое отстоялось. Отстраненность взгляда — особенность оденовского языка; общее положение его эссеистики — в том, что стихотворение «делается» по вдохновению в

гораздо меньшей степени, чем по мастерскому чутью ремесленника.

Оденовское предложение в прозе — растянуто и уравновешенно. Отстраненность делает его медленным чтением, логическая афористичность — завершенным. Иногда кажется, что и вся структура эссе лишь вариант сложноподчиненного предложения с вводными конструкциями цитат, придаточными предложениями исторических экскурсов, деепричастными оборотами комментариев и скобками скрытых цитат. Что будет через абзац — точка? запятая? тире? Непредсказуемо.

Еще одна особенность его эссеистики — попытка найти в пространстве темы точку опоры, на оси которой можно развернуть повествование с неожиданной легкостью. «Отелло» Оден разбирает с точки зрения Яго, Йейтса подвергает судебному следствию, разговор о Фросте предваряют Просперо и Ариэль. Последние два персонажа не случайны. Первый олицетворяет, по мнению Одена, структуру и ремесленный замысел, второй — ветреное вдохновение.

Еще одна не менее важная парочка — Тристан и Дон Жуан — иными словами, покорность и противление злу. Существенным для понимания Одена, однако, является не мотив их действия или бездей-

ствия, а то, что мир — факт — в любом случае остается недобрым по определению — будь то Англия или Америка, подарившая Одену массу лингвистических открытий, но так и не уравновесившая его отношение к миру.

* * *

Я закончил работу и молча сижу у окна.
Мои мысли подобны баранам — бегут кто куда
(в основном до уборной). А в сетке из ребер, как семга,
сердце лупит хвостом. И бежит за окошком поэмка.

Таково, условно говоря, самое частое настроение Одена в Америке вообще и в провинции, где он преподавал, в частности. Стиль Одена той поры можно определить как элементарность прозаической мысли, помноженной на уникальность поэтического изложения. Синтаксис объединяет времена, стили и цитаты; принцип коллажа, лежащий в основе поэзии Одена, напоминает живопись Пикассо и музыку Стравинского, с которым Оден работал над созданием либретто одной из опер. Его хрестоматийное стихотворение «Памяти У. Б. Йейтса» продолжало подобного рода рефлексии — но уже с новой ноты: «Он умер в глухую стужу./Замерзли

реки, опустели вокзалы, аэропорты, /И снег завалил городские статуи». В том же стихотворении Оден твердит о том, что поэзия способна пережить время и историю — но, увы, не способна изменить ни того, ни другого, и Йейтс здесь не случайная фигура: Оден как бы опровергает попытки поэта повлиять на историю — Ирландии, в частности, — предпочитая разнообразие формы политическим метаморфозам. Если учесть то, что в свое время идеологическая поэзия Йейтса весьма существенно повлияла на Одена, можно рассматривать текст как эпитафию собственной юности.

В дикции Одена «американского периода» принято отмечать горацианские интонации ироничного и монохромного свойства. Иными словами, материал поэзии, воплощая время, стремится к равновесию, поскольку, чем разнообразнее техника поэта, тем теснее его контакт со временем. Говоря терминами музыкальными, в октаве времени Оден «играет» где-то в районе «фа».

Он зарабатывает лекциями и книжными рецензиями. Летом он фактически переезжает в Европу, купив на итальянском острове Иския небольшой дом, зимой возвращается в Америку. Что касается Иския, позже Иосиф Бродский, чрезвычайно сино-

нимичный Одену поэт, напишет об этом острове так:

Когда-то здесь клекотал вулкан.
Потом — грудь клевал себе пеликан.
Неподалеку Вергилий жил,
и У. Х. Оден вино глушил.

Здесь, на Искии, в поэзии Одена снова появляется образ полых геологических пород. В стихотворении «Хвала известняку» он сравнивает святых отцов с гранитом, тиранов — с песком и галькой, но предпочтение отдает самому переменчивому персонажу — влюбленному и доверчивому, чьей идеальной метафорой становится именно известняк, ибо время, вода и люди делают с ним все, что пожелают.

Систематизируя собственные критические пристрастия, он публикует свой вариант человеческого Эдема. В пейзаже ему ближе всего известняковые горы и скалистое морское побережье. Состав населения — смешанный. Язык — тоже, с высокоразвитой системой склонений. Меры веса и счета нерегулярны. Религия — облегченный средиземноморский вариант католичества. Власть — абсолютная монархия. Ни автомобилей, ни самолетов.

Газеты, радио и телевидение отсутствуют. Источник информации — только сплетни. В моде парижское платье 1830—1840-х годов. Мебель — викторианская. Полагаю, сей блистательный коллаж говорит сам за себя.

С конца пятидесятых Оден живет в Европе большую часть года, лишь наездами бывая в США. У него есть дом в австрийской провинции, он — профессор Оксфорда по «науке поэзии»; когда он появляется на улице в поношенном костюме, темной рубашке и черных очках, его часто принимают за слепого джазмена или попрошайку. Его знаменитое пьянство — умеренное, впрочем, по нашим меркам — есть скорее символ карнавального действия, нежели болезненной зависимости. Наконец он переезжает в Европу окончательно. В нью-йоркском аэропорту, куда он, преследуемый вечным страхом опоздать, приезжает за три часа до рейса, к нему подходит незнакомый человек. «Вы — Оден?» — спрашивает он и, получив утвердительный ответ, говорит: «Это была огромная честь для нас — то, что вы жили в нашей стране. Бог вам в помощь». Таков был символический исход двух десятилетий, в течение которых Оден был подданным США; таков был жест судьбы, которая, надо думать, присутствовала среди немногих собравших-

ся проводить Одена; она же, полагаю, уже на-шептывала ему новые строки. На этот раз Оден обращался к собственному, стареющему, телу:

Время, мы знаем, тебя не щадит, и разлука
наша печальна; я видел, как это бывает.

Помни: когда le bon Dieu скажет: «Брось его!», тут же
ради Него и меня — уходи и не слушай
всех моих «нет-нет-нет-нет». Просто молча смывайся.

* * *

Можно сколь угодно долго твердить о невозможности возвращений — цена поступка от этого лишь возрастает. Строка Одена становилась все длиннее — и монотоннее; язык и возраст уподобляли его поэзию времени, а маятник, как известно, стучит одинаково в любой точке мира. В конце концов для универсального поэта география всегда вторична — тем более для такого поэта, как Оден.

Именно его универсальность не позволяет отнести его к той или иной группе или течению. В его поэзии, как в зеркале, каждый видит «своего Одена», «свой идиосинкразийный пейзаж» — и эти строки отнюдь не исключение. Оден-идеолог был переменчив; единственное оправдание, которое он

допускал по отношению к себе, была его аутентичность каждому из предпочтений. Он всегда был *strictly authentic*. Или — если каламбур позволителен — *strictly audentic*. «Одентичный». Только язык был тем знаменателем, на который делится каждый его поэтический лейтмотив без остатка. И это, по счастью, вопрос поэтического материала, а не свершившейся биографии. Идеальным образом для Одена будет, на мой взгляд, все тот же известняк; и, вглядываясь в эту страну пор и пещер, протоков и трещин, мы вспоминаем лицо Одена, так фантастично изрезанное морщинами, и повторяем: «Хвала известняку!»

Глеб Шульпяков

Ч Т Е Н И Е

Книга — это зеркало: если в нее заглянет осел, вряд ли в ответ из нее выглянет апостол.

Георг Лихтенберг

Хорошо читается только то, что читается с определенной личной целью. Возможно, с целью обрести силу. Но это не должно быть предметом писательского негодования.

Поль Валери

Интересы писателя и читателя никогда не бывают одинаковыми, и, если оказалось, что они идентичны, это счастливое совпадение.

По отношению к писателю многие читатели часто уверены в возможности двойного подхода: они, по желанию, могут быть ему неверны, но он им — никогда.

Читать — значит переводить, поскольку опыт двух разных людей никогда не совпадает. Плохой читатель как плохой переводчик: он буквален там, где нужен перифраз, и перифразирует там, где нужна буквальная точность. Образованность сама по себе при чтении не столь важна, как некий

инстинкт, — ведь большие ученые не раз оказывались плохими переводчиками.

Мы извлекаем гораздо больше пользы из книги, читая ее не так, как предполагал автор, правда, только в том случае, если, будучи взрослыми, делаем это сознательно.

Как читатели мы в большинстве своем чем-то похожи на мальчишек, которые подрисовывают усы девицам с рекламных разворотов.

Признак того, что книга обладает литературными достоинствами, — это возможность ее разночтений. Наоборот, доказательством того, что порнография не имеет литературных достоинств, — если кто-то вдруг станет читать ее не для чувственного стимула, а, скажем, для исследования психологической ситуации, — будет ее невыносимая, слезная скука.

Хотя литературное произведение предполагает разночтения, число их в конечном итоге ограничено своеобразной иерархией: одно прочтение объективно «ближе», другое — сомнительно, третье — объективно неверно и, наконец, четвертое — абсурдно, подобно чтению рассказа с конца. Вот почему, окажись читатель на необитаемом острове, он предпочел бы хороший толковый словарь любым литературным шедеврам, ибо по отношению к чи-

тателям словарь абсолютно пассивен и допускает бесконечное множество разночтений.

Мы не можем читать неизвестного автора так же, как читаем маститых. В книге нового автора мы ищем только достоинства или только недостатки и, даже наблюдая их вместе, не замечаем их соотношения. В случае же с известным автором, если мы еще способны его воспринимать, мы знаем наверняка, что не можем наслаждаться его мастерством, не простив притом его промахов. Более того, наше восприятие такого автора не бывает чисто эстетическим. Помимо литературных достоинств, его новая книга представляет для нас исторический интерес как создание человека, за которым мы давно наблюдаем. Он уже не просто поэт или прозаик — он часть нашей биографии.

Поэт не может читать другого поэта, а прозаик — прозаика, не сравнивая его произведения со своими. Его суждения в подобных случаях бывают примерно такими: «Он — мой Бог!», «Мой прадед!», «Мой враг!», «Мой кровный брат!», «Мой слабоумный брат!».

Пошлость в литературе предпочтительнее ничтожества — так же, как портвейн бакалейщика предпочтительнее дистиллированной воды.

Хороший вкус в большей мере означает степень

разборчивости, нежели потребность в исключениях. Поэтому, когда человека со вкусом заставляют выбирать и исключать, сопровождается это скорее печалью, чем удовольствием.

Удовольствие, конечно, безошибочный признак для критика, то есть я хочу сказать, наименее ошибочный.

Чтение ребенка строится на удовольствии, но его удовольствие неразборчиво: он не отличает эстетического от познавательного или мечтательного. В юности мы понимаем, что есть разные удовольствия и некоторые из них не существуют одновременно, но в юности нам еще нужна помощь, чтобы во всем этом как следует разобраться. Как и в гастрономических пристрастиях, юность ищет наставника в литературе — того, кому она может довериться. Юность ест и читает то, что ей рекомендует авторитет, поэтому часто приходится слегка обманывать себя: притворяться, что любишь оливки и «Войну и мир» больше, чем на самом деле. Между двадцатью и сорока годами мы бываем вовлечены в процесс самопознания — иными словами, мы изучаем разницу между случайными преградами, которые надо преодолевать, и преградами необходимыми, преодоление которых никогда не остается безнаказанным. Лишь немногие, изучая себя, не совершают

ошибок и не пытаются занять место, им не отведенное. Именно в этот период писатель легче всего попадает под влияние другого писателя или идеологии. Когда кто-нибудь между двадцатью и сорока говорит об искусстве: «Я знаю, что мне нравится», это означает: «У меня нет собственного вкуса, я разделяю вкусы, принятые в моей культурной среде», ибо между двадцатью и сорока верным признаком того, что человек обладает настоящим вкусом, является его неуверенность в нем. После сорока, если мы не утратили собственного восприятия, удовольствие снова становится тем, чем оно было для нас в детстве, — надежным признаком качества нашего чтения.

Хотя и не стоит смешивать удовольствия, которые дарит нам произведение искусства, с другими удовольствиями, общее в них то, что они *наши*, а не чьи-то еще. Все наши суждения и приговоры, эстетические и нравственные, какими бы объективными они нам ни казались, суть рациональные проявления наших субъективных желаний, страстей и удовольствий. Если человек пишет стихи и прозу, его мечта о Рае — его личное дело, но, как только он начинает заниматься литературной критикой, честность требует от него дать читателю четкое представление об идеале, чтобы тот глубже

понял суждения критика. Поэтому сейчас я намерен ответить на вопросы, когда-то мной составленные, чтобы предоставить читателю ту информацию, какую я всегда хотел бы иметь, читая других критиков.

РАЙ

Пейзаж

Известняковые горы, подобные Апеннинам, и скалы вулканического происхождения, хотя бы один потухший вулкан. Скалистое морское побережье.

Климат

Английский.

Этнический состав населения

Сильно смешанный, как в Соединенных Штатах, с небольшим преобладанием нордической расы.

Язык

Из смешения нескольких, подобных английскому, с высокоразвитой системой склонений.

Система мер и весов

Непоследовательна и сложна. Десятичная система исключается.

Религия

Католицизм облегченного средиземноморского образца. Множество местных святых.

Размер столицы

Идеальное число Платона, 50x40.

Форма правления

Абсолютная монархия; монарх избирается большинством голосов на пожизненное правление.

Источники естественной энергии

Ветер, вода, торф, уголь. Нефть исключается.

Экономическая деятельность

Добыча свинца, угля, химическое производство, мельницы, скотоводство, товарообмен, приусадебное хозяйство.

Транспорт

Лошади, экипажи, речные баржи, воздушные шары. Никаких автомобилей и самолетов.

Архитектура

Государственная — барокко. Церковная — романский или византийский стиль. Гражданская —

английский или американский колониальный стиль XVIII века.

Домашняя мебель и утварь

Викторианская, кроме кухни и ванных комнат, оборудованных по последнему слову современной техники.

Официальная форма одежды

Парижская мода 1830—1840 годов.

Источники информации

Сплетни. Техническая и образовательная периодика. Газеты исключаются.

Общественные статуи

Знаменитые покойники.

Общественная жизнь

Религиозные процессии, духовые оркестры, опера, классический балет. Кино, радио и телевидение отсутствуют.

Если бы я решился записать имена тех поэтов и прозаиков, которым я действительно благодарен и без произведений которых моя жизнь была бы бед-

нее, список растянулся бы на много страниц. Но, когда я пытаюсь вспомнить критиков, которым я не менее признателен, я насчитываю только тридцать четыре имени. Из них двенадцать — немцы и только двое — французы. Означает ли это мое сознательное пристрастие? Означает.

Если хороших литературных критиков и в самом деле меньше, чем хороших поэтов и прозаиков, так это из-за природного человеческого эгоизма. Поэт, равно как и прозаик, учится преклонению перед предметом своего творчества, которым в конечном итоге является сама жизнь. Предметом же преклонения критика является творение автора — иными словами, создание рук человеческих, и бывает очень трудно смириться с унижением подобного рода. Гораздо легче объявить: «Жизнь сложнее, чем то, что я могу о ней сказать», нежели признаться: «Произведение г-на N сложнее, чем то, что я могу о нем сказать».

Есть люди достаточно умные, чтобы не становиться писателями, но ведь они не становятся и критиками.

Бог свидетель, что писатель бывает чрезвычайно туп, но все же не настолько, как думают о нем иные критики. Я имею в виду тех критиков, которые, порицая произведение или отрывок, исключают

возможность того, что автор давно предвидел каждое их слово.

В чем задача критика? Как я понимаю, он способен оказать мне следующие услуги:

1. Познакомить меня с автором или книгой доселе мне неизвестными.

2. Убедить меня в том, что я недооценивал автора или книгу, поскольку ознакомился с ними недостаточно внимательно.

3. Показать мне взаимосвязь между данной книгой и произведениями других времен и культур, которую я мог не заметить, ибо многого не знаю и никогда не узнаю.

4. Дать свое «прочтение» произведения, которое поможет мне расширить его понимание.

5. Осветить некоторые стороны того, что в искусстве мы называем «художественным мастерством».

6. Рассмотреть отношение искусства к жизни, науке, экономике, этике, религии и т. п.

Первые три пункта предполагают наличие знаний. Но образованный человек вовсе не тот, кто обладает обширными знаниями: его опыт должен представлять ценность и для остальных. Мы вряд ли назовем образованным того, кто знает наизусть телефонную книгу Манхэттена, поскольку не сможем

представить себе ситуацию, в которой к такому человеку пришли бы ученики. Если образованность состоит лишь в большей или меньшей осведомленности, она — временна; по отношению к публике каждый обозреватель в данный момент образованнее, чем его читатель, ибо он читал книгу, которую обозревает, а читатель — нет. И хотя знания, которыми обладает образованный человек, предполагают некоторую самооценку, он сам не всегда вполне ее осознает: часто бывает, что ученик, которому он передает свои знания, разбирается в этом лучше своего учителя. В общем, читая образованного критика, получаешь гораздо больше пользы от его подборки цитат, чем от его личного комментария.

Что касается трех последних пунктов, то здесь требуется не высшее знание, а некая высшая интуиция. Критик продемонстрирует свою интуицию, если вопросы, которые он поднимает, оригинальны, важны и своевременны — даже несмотря на то, что ответы на них не совпадают с вашими. На самом деле очень немногие читатели нашли возможным для себя согласиться с ответом Толстого на вопрос: «Что такое искусство?», но каждый, кто прочитал эту книгу, уже не мог пройти мимо него.

Единственное, о чем я бы настойчиво просил любого критика, — это не говорить мне, что я

должен одобрять, а что — порицать. Я не возражаю, если критик перечисляет любимых и нелюбимых авторов; полезно, в самом деле, узнать о его предпочтениях относительно книг, которые я и сам читал, поскольку, учитывая разницу во вкусах, можно узнать кое-что и о книгах, которые прочитать не успел. Но пусть не смеет он навязывать мне свои пристрастия. Только я несу ответственность за выбор чтения — больше отвечать некому.

Критические замечания самого литератора надо принимать с известными поправками, ибо, как правило, они — обнаружение его споров с самим собой: что он собирается делать, а с чем — повременить. Более того, в отличие, скажем, от ученого, писатель обычно мало интересуется тем, что делают его коллеги. Поэт, которому за тридцать, возможно, еще страстный читатель, но вряд ли он читает своих современников.

Лишь немногие из нас могут справедливо гордиться тем, что никогда не обругали незнакомого автора или книгу, но почти все — тем, что никогда не похвалили ничего незнакомого.

Предписание: «Не будь побежден злом, но побеждай зло добром» — во многих сферах жизни невозможно исполнить буквально, но в сфере искусства оно общее правило. Плохое искусство всег-

да под боком, но гнусность конкретного произведения имеет преходящий характер: в конце концов его место неизбежно займет другая разновидность того же зла. Поэтому нет нужды нападать на одно из подобных творений: все они равно недолговечны. Маколей написал эссе о Роберте Монтгомери — и мы по сей день живем с иллюзией, что Монтгомери — великий поэт. Ибо единственно стоящее дело критика — умолчать о том, что он считает плохим, и изо всех сил поддержать то, что считает хорошим, особенно если это хорошее недооценено публикой.

Есть книги, несправедливо забытые, но нет ни одной, какую бы мы вспоминали напрасно.

Некоторые критики считают своим нравственным долгом разоблачать плохих писателей, полагая, что иначе те заразят остальных. В самом деле, начинающего литератора очень легко может сбить с толку авторитет, но все же его скорее прельстит хороший писатель, нежели откровенно плохой. Чем сильнее и оригинальнее талант, тем опаснее он для художника, который только пытается найти себя. С другой стороны, произведения слабые сами по себе всегда давали пищу для воображения и становились косвенной причиной появления других, хороших вещей.

Нам не привить человеку вкуса, твердя, что его

привычка есть водянистую, переваренную капусту отвратительна, — нужно попросту дать ему попробовать правильно приготовленные овощи. Впрочем, результата можно достичь гораздо быстрее, сказав: «Только пошляки любят переваренную капусту — умные люди едят капусту, приготовленную по китайскому рецепту». Но результат этот будет, увы, непродолжительным.

Когда обозреватель, чье мнение я ценю, плохо отзывается о книге, я чувствую облегчение, потому что, очутившись среди новых книг, приятно думать: «Ну вот, по крайней мере на эту книгу можно не обращать внимания». Впрочем, промолчи обозреватель, эффект был бы тот же.

Нападки на плохую книгу не только пустая трата времени — это портит характер. Если я нахожу книгу действительно дурной, единственная польза, которую я могу из нее извлечь, находится во мне самом и состоит во взаимодействии моего ума, моего остроумия и моей злости, которыми я и пользуюсь, нападая на книгу. Таким образом, писать о плохой книге, не опустошая самого себя, невозможно.

Есть только одно зло, связанное с литературой, которое нельзя обходить молчанием. Это — порча языка. Писатель не изобретает новый язык — он

находится в зависимости от унаследованного, и разложение языка неизбежно затрагивает писателя. Но критик, пишущий на эту тему, должен прежде всего нападать на первоисточник зла, который находится совсем не в художественном произведении, а в устах обывателей, журналистов, политиков и т. д. — тех, кто, собственно, и уничтожает язык. Более того, он должен сам владеть тем, за что ругает. Кто из английских или американских критиков владеет родным языком так, как Карл Краус — немецким?

Невозможно все-таки во всем винить критиков. Ведь большинство из них на самом деле предпочли бы писать только о тех книгах, которые стоит прочесть; но если бы штатный обозреватель большого субботнего выпуска следовал своим пристрастиям, через два раза на третий его колонка была бы пуста. Опять же любой порядочный критик, писавший когда-либо о поэтическом сборнике на ограниченном газетном пространстве, знает, что самое лучшее в данном случае — дать подборку цитат без комментария — и все; но если он так сделает, издатель немедленно скажет, что он не отработывает гонорар, который получает.

Кроме того, обозреватели повинны в дурной привычке навешивать ярлыки. Все критики сначала делают авторов на античных — древнегреческих и

латинских, и новых — постклассических. Потом на эпохи: августова, викторианская и т. д., затем на десятилетия — писатели тридцатилетние, сорокалетние и т. д. Очень скоро они, видимо, будут маркировать писателей как автомобили — по годам, тогда как абсурдна уже классификация по десятилетиям: как будто писатель в тридцать пять лет не пишет вообще.

Я заметил, что многие злоупотребляют термином «современник». Что касается меня, то мои современники — все те, кто живет вместе со мной на земле, будь то младенцы или столетние старцы.

Любознательные люди иногда спрашивают писателей и поэтов: «Для кого вы пишете?» Вопрос, конечно, глупый, и я дам на него глупый ответ. Однажды я наткнулся на книжку и почувствовал, что она была написана для меня, и только для меня. Как ревнивый любовник, я не желал, чтобы кто-нибудь еще узнал о ней. Иметь миллион таких читателей, не подозревающих о существовании друг друга, быть читаемым со страстью, без болтовни и пересудов — это, пожалуй, и есть заветная мечта каждого писателя.

П И С Ь М О

Цель автора — написать так, чтобы читатель мог подтвердить: «Он сказал».

Г. Д. Торо

Искусство устной или письменной литературы заключается в том, чтобы заставить язык воплотить то, на что он только указывает.

Альфред Уайтхед

Те, чей успех в жизни зависит не от профессии, которая удовлетворяет какую-то узкую социальную потребность (подобно профессии фермера или хирурга), или от навыков мастерства, но только от «вдохновения», от счастливой игры идей, — те живут только своим умом, не обращая внимания на уничижительный оттенок данной фразы. У каждого самобытного гения, будь он художник или ученый, всегда есть обратная сторона — как у картежника или спирита.

Литературные собрания, коктейли и т. д. суть не более чем светский кошмар, поскольку у писателей

нет предмета для разговора по существу. Юристы или врачи могут обмениваться рассказами о любопытных случаях из практики, то есть о том, что лежит в поле их профессиональных интересов, но не связано с ними лично. Что касается писателей, то у них нет безличных «профинтересов». Писательским эквивалентом делового разговора может быть разве что чтение вслух своих произведений — та нелегкая процедура, на которую способны теперь только молодые литераторы с крепкими нервами.

Ни один поэт и ни один прозаик не желает быть первым среди предшественников, но почти каждый из них желает быть первым среди современников — более того, они думают, что это вполне реально.

Теоретически каждый автор хорошей книги должен оставаться неизвестным, поскольку предметом нашего обожания является вовсе не он, а его произведение. На практике, однако, это вряд ли возможно. И все же слава, которую стяжал писатель, не столь фатальна, как может показаться. Точно так же, как добродетельный человек, совершив благодеяние, забывает о нем, великий писатель забывает о своем детище в момент завершения работы над ним и начинает обдумывать следующее. А если он и возвращается к написанному, то замечает в нем скорее недостатки, чем достоинства. Слава делает

человека хвастливым, но лишь изредка заставляет его гордиться своим созданием.

Писателей можно обвинять в жажде всех видов славы, кроме одной — славы общественного деятеля. «Мы пришли в мир, чтобы помочь остальным. Зачем остальные на этой земле — нам неизвестно».

Когда состоявшийся писатель анализирует причины собственного успеха, он, как правило, сильно недооценивает свой талант, переоценивая умение этот талант реализовывать.

Лучше, конечно, чтобы писатель был богатым, нежели бедным, но ни один из великих писателей не заботился о делах такого рода. Эта разновидность признания необходима ему лишь для того, чтобы убедиться в правоте собственного взгляда на жизнь. Но в таком случае он учитывает признание со стороны тех, чье мнение уважает. Признание всего человечества было бы необходимо ему только в одном случае — если бы все человечество обладало безупречным вкусом и богатым воображением.

Когда какой-нибудь явный болван говорит мне, что ему понравилось одно из моих стихотворений, я чувствую себя так, будто обшарил его карманы.

У писателей — и особенно у поэтов — складываются необычные отношения с публикой, так как их инструмент, язык, совсем не то, что краски

художника или ноты композитора; язык — это общая собственность лингвистической группы, в которой они вынуждены жить. Поэтому люди очень часто сознаются, что не понимают живопись или музыку, но лишь малая часть из тех, кто окончил среднюю школу и научился читать вывески, позволит себе признаться в том, что не разбирается в родном языке. Другими словами, как говорил Карл Краус, «публика не понимает немецкого, но я не могу объяснить ей этого газетными штампами».

Как, вероятно, счастлив математик! Ведь его могут оценить только коллеги; уровень здесь настолько высок, что никто не присвоит себе репутацию, которой не заслуживает. Счетоводу ведь не придет в голову посылать в газету жалобы о несостоятельности современной науки и вспоминать о старых добрых временах, когда математики оклеивали бумагой комнату с неправильными углами, чтобы узнать ее объем, и решали задачи с протекающими бассейнами.

Когда говорят, что данное произведение написано «по вдохновению», это означает лишь то, что оно оказалось лучше, чем ожидал сам автор — или читатель.

С другой стороны, все произведения искусства созданы «по вдохновению» — в том смысле, что

художник не может создать их одним усилием воли и должен ждать того момента, когда идея произведения «придет» к нему. Среди творений, которые «провалились» из-за ложного или неадекватного «посыла», гораздо больше тех, что были задуманы самим автором, чем произведений «бог вдохновенных».

Степень экзальтации, которую испытывает писатель во время работы, гарантирует качество результата в той же мере, в какой экзальтация священника гарантирует наличие божества. Иными словами — почти ничего не гарантирует. Считается, что оракул предсказывает будущее, но это вовсе не значит, что его пророчества — прекрасные стихи.

Если бы стихи писались только «по вдохновению», то есть без сознательного участия автора, поэзия превратилась бы в скучное и неприятное занятие, заставить заниматься которым могли бы только деньги и общественное положение. Как следует из найденных рукописей, утверждение, что стихотворение «Кубла Хан» было вдохновенным видением Колриджа, — бессовестная выдумка.

Поэту, пишущему стихотворение, всегда кажется, что в этом процессе участвуют двое: он и Муза, за которой он старательно ухаживает, или Ангел, с которым он борется. В первом случае участие поэта

почти соразмерно обыденному уходуванию. Муза, как Беатриче из комедии «Много шума из ничего», — это остроумная девица, равно бессердечная и к робкому поклоннику, и к настырному грубияну. Ей по душе рыцарство и светские манеры; она презирует тех, кто ей не ровня, и наслаждается возможностью болтать всякий вздор, а несчастный слабак старательно записывает его как «вдохновенную» правду.

«Когда я писал хор в соль миноре, я по ошибке обмакнул перо в склянку с лекарством, а не в чернильницу. Естественно, посадил кляксу. Когда же промакнул ее песком [промокательной бумаги тогда еще не изобрели], то увидел, что она засохла в форме мажорного ключа, — и мне тут же пришлось в голову сменить соль минор на соль мажор. Поэтому эффектом мажорного в хоре я в чем-то обязан и кляксе».

(Из частного письма Джоаккино Россини)

Пример такого соглашения между Случаем и Провидением заслуживает чести именоваться «вдохновением».

Чтобы свести количество ошибок к минимуму, Всевышний цензор, которому поэт веряет свое

творение, должен окружить себя по меньшей мере цензурной коллегией. Туда вошли бы: невинное дитя, деятельная домохозяйка, логик, монах, скомо-рох и даже, казалось бы, неуместный среди остальных грубый сквернослов-поручик, который держит поэзию за чепуху.

В течение многих веков на творческой «кухне» появилось лишь несколько усовершенствований: алкоголь, табак, кофе, бензедрин и т. д., но они оказались настолько грубы, что чуть было не испортили обед хозяину-повару. Так что литературное творчество XX века нашей эры практически ничем не отличается от творчества века двадцатого до нашей эры: почти все надо по-прежнему делать своими руками.

Большинству людей нравится собственный почерк — как нравится, пожалуй, запах собственных испражнений. Но какую бы неприязнь я ни испытывал к печатной машинке, я признаю, что машинка позволяет поэту быть более самокритичным. Отпечатанный текст безличен, и, когда я печатаю свое стихотворение на машинке, я нахожу недочеты, пропущенные мною в рукописи. И еще: когда речь идет о чужом стихотворении, лучший способ проверить его качество — это переписать от руки. Физический процесс письма автоматически указы-

вает на огрехи, ибо рука постоянно ищет повод остановиться.

«Несмотря на то, что многие художники искренни в своем творчестве, их искусство не становится лучше, хотя некоторые неискренние (искренне неискренние) произведения не так уж плохи» (Стравинский). Искренность похожа на сон. Естественно предположить, что человек должен быть искренним и не вкладывать в слова двойной смысл. Большинство писателей тем не менее страдают приступами неискренности — как люди страдают бессонницей. Лучшие средства в обоих случаях легко доступны: в последнем это смена диеты, а в первом — человеческого окружения.

По поводу манерности стиля чаще всего негодуют преподаватели литературы. Но, вместо того чтобы хмурить брови, им следует снисходительно улыбаться. Шекспир потешался над напыщенным стилем и в «Бесплодных усилиях любви», и в «Гамлете», но именно ему был многим обязан — и прекрасно знал это. В литературе, как и в жизни, напыщенность, если она оправдана страстью, есть одна из форм самодисциплины, которая помогает человеку вытаскивать себя за собственные шнурки.

Манерный стиль письма, каким обладали, скажем, Гонгора или Генри Джеймс, подобен необыч-

ному платью: лишь немногие писатели могут достойно носить его, но всякий готов порицать их за это.

Когда критик говорит о книге, что она «искренняя», тут же понимаешь, что она: а) неискренняя и б) плохо написана. Однако искренность, понятая как верность себе, должна быть первейшей задачей любого писателя. Ни один из них не способен до конца понять, насколько хороша его книга, но про себя каждый знает, насколько написанное им внутренне оправданно.

Наиболее болезненный для поэта опыт — это когда оказывается общепризнанным и включенным в антологию стихотворение, которое он сам считал неважным. Возможно, на фоне остальных текстов оно и выглядит удачным. Однако истина заключается в том, что поэт по-прежнему знает: этому стихотворению лучше было бы вообще не появляться на свет.

Произведение молодого писателя — «Вертер» тому лучший пример — бывает чем-то вроде терапевтического акта прививки. Если сиюминутные чувства и мысли подавляют его собственный голос, инстинкт подскажет ему, что лучшая форма лечения — уступить им. Как только это произойдет, у писателя появится иммунитет на всю жизнь. Эмо-

ции эти бывают, как правило, недугом целого поколения, и именно здесь заключается, как и в случае с Гете, основная опасность: то, что автор написал с целью избавиться от этих чувств, будет встречено «на ура» его современниками, которые в отличие от него только рады своим эмоциям. Они тут же провозгласят его своим кумиром и глашатаем. Пройдет время. Излечившись, писатель обратится к своим подлинным интересам, и вот тогда-то и будут встречать его криком «Предатель!».

Ум человека должен выбирать,
Что совершенствовать — жизнь иль произведенья.
Уильям Батлер Йейтс

Это неверно, ибо совершенство невозможно в обоих случаях. Единственное, что можно пожелать писателю, который, подобно всем людям, имеет и слабости, и недостатки, — это не допускать их в своей работе...

Поэту трудно не солгать в стихах, ибо и факты, и убеждения перестают делиться для него на истинные или ложные и превращаются в соблазнительные возможности. Чтобы насладиться стихами, читателю совсем не обязательно разделять убеждения, которые в них выражены. Догадываясь об этом,

поэт волен использовать идеи и убеждения, которые он вовсе не разделяет, только потому, что они интересны в плане поэтических возможностей; но, наверное, и не надо требовать от поэта абсолютной веры в свои убеждения, если он их поэтически переживает, а не пользуется как инструментами.

Чистосердечности поэта гораздо более угрожают его социальные, политические и религиозные взгляды, нежели, например, простая скупость. С моральной точки зрения лучше, если поэта осудит торговец, чем священник.

Некоторые писатели часто пугают верность себе, которая должна быть их творческой целью, с оригинальностью, до которой им не должно быть и дела. Есть определенный тип людей, которые настолько озабочены желанием быть единственными и любимыми, что испытывают чувства окружающих своим утомительным поведением; все, что говорит или делает такой человек, должно полюбиться остальным не потому, что любезно само по себе, а потому, что это его слово, его действие. Не здесь ли кроется первоисточник большей части авангардного искусства?

Рабство настолько нестерпимо, что подневольный человек готов обманывать себя, полагая, что

его зависимость — личный выбор, а не вынужденное подчинение. Рабы собственных привычек всегда страдают от подобных заблуждений, как и писатели, впавшие в зависимость от слишком «индивидуального» стиля.

«Дайте-ка вспомнить: сегодня утром, когда я встала, я это была или не я? Кажется, уже совсем не я! Но если это так, то кто же я в таком случае? <...> Во всяком случае, я не Ада! — сказала она решительно. — У нее волосы вьются, а у меня нет! И уж конечно я не Мейбл. Я столько всего знаю, а она совсем ничего! И вообще она это она, а я это я! Как все непонятно! А ну-ка проверю, помню я то, что знала, или нет. <...> И глаза у нее снова наполнились слезами. — Значит, я все-таки Мейбл! Придется мне жить в этом старом домишке. И игрушек у меня совсем не будет! Зато уроки надо будет учить без конца. Ну что ж, решено: если я Мейбл, останусь здесь навсегда»¹.

(«Алиса в Стране чудес»)

«У следующего колышка Королева опять повернулась.

— Если не знаешь, что сказать, говори по-фран-

¹ Перевод Н.Демуровой.

цузки! — заметила она. — Когда идешь, носки ставь врозь! И помни, кто ты такая!»¹.

(«Алиса в Зазеркалье»)

В основном все писатели — за исключением великих, которые не поддаются классификации, — делятся на тех, кто более похож на Алису, и на тех, кто больше похож на Мейбл. Например:

<i>Алиса</i>	<i>Мейбл</i>
Монтень	Паскаль
Марвелл	Донн
Бернс	Шелли
Джейн Остен	Диккенс
Тургенев	Достоевский
Валери	Жид
Вирджиния Вулф	Джойс
Форстер	Лоуренс
Роберт Грейвс	Йейтс

Если забыть, что термины «классический» и «романтический» всего лишь исторические ярлыки, то окажется, что они определяют принципы двух партий: Аристократической и Демократической, которые существовали от века и в одной из которых

¹ Перевод Н.Демуровой.

так или иначе состоит каждый писатель, даже если он отрицает свою партийность или не платит членских взносов.

*Аристократический принцип
отношения к действительности*

Ни один объект действительности не может быть рассмотрен с поэтической точки зрения, если он не поэтичен сам по себе. Это спасает поэзию от журнализма.

*Демократический принцип
отношения к действительности*

Ни один объект действительности не может быть исключен из поэтического поля зрения. Это спасает поэзию от ограниченности «поэтичностью».

*Аристократической принцип
отношения к действию*

Ни одно случайное действие объекта не должно выражаться поэтическим образом. Это защищает поэзию от варварской пестроты.

*Демократический принцип
отношения к действию*

Ни одно случайное действие объекта не должно

быть вне поэтического поля зрения. Это защищает поэзию от декадентской тривиальности.

Начиная новое произведение, писатель как будто делает свой самый первый шаг, но он будет ложным, если писатель забудет, что этот шаг одновременно — продолжение. Когда писатель умирает, мы видим, что его произведения, взятые вместе, образуют одно самостоятельное произведение.

Не нужно много таланта, чтобы увидеть то, что лежит перед самым носом; гораздо сложнее узнать, в какую сторону свой нос повернуть.

Только посредственный человек умеет быть истинным джентльменом; талант же всегда больше, чем простой пример невоспитанности. Посредственность приносит известную пользу — как образец светских манер, поэтому ее изысканная безделка может заставить талант устыдиться самого себя.

Великий писатель не может проходить сквозь стены. Но в отличие от нас он этих стен не строит.

Поэт — отец своих стихов. Их мать — словесность.

Поэт ухаживает не только за Музой, но и за госпожой Филологией, в чем для новичка состоит основная трудность. Как правило, признак талан-

тливому новичка — это его интерес к игре слов, а не к новому их смыслу; его творчество в таких случаях напоминает слова старой дамы, цитированные Форстером: «Откуда мне знать, о чем я думаю, если я не вижу этого на бумаге?» И только после того, как госпожа Филология покорена, можно посвятить себя своей Музе.

Ритм, размеры, строфы и т. д. суть только слуги поэта. И если он достаточно мягок, чтобы заслужить их привязанность, и в меру строг, чтобы снискать уважение, результат не заставит себя ждать. Если поэт слишком придирчив, слуги ему перечат; если не заставил себя уважать — превращаются в пьяниц, нерях и карманников.

Поэт, пишущий свободным стихом, — как Робинзон Крузо на необитаемом острове: на нем и стирка, и кухня, и шитье. Только в некоторых — исключительных — случаях независимость такого рода дает что-то оригинальное и впечатляющее, но чаще результат довольно убог: грязные рубашки на неубранной постели и пустые бутылки на грязном полу.

Есть поэты — Киплинг, например, — чье отношение к языку напоминает отношение бывалого офицера к новобранцам: слова у него выучены стоять во фрунт и производить маневры ценой

собственного смысла. Есть другие — Суинберн, — по чьей гипнотической воле начинается невероятное словесное представление; слова здесь уже не рекруты, а дети на школьном дворе.

После вавилонского столпотворения поэзия стала самым провинциальным из искусств, но сегодня, когда цивилизация стремится к единообразию, многие принимают провинциальность за благословение, а не за проклятие — в поэзии, говорят они, не может быть «международного стиля».

«Мой стиль — публичная девка, которую мне предстоит сделать девственницей» (Карл Краус). И удача, и стыд — то, что инструмент поэта, язык, не является частной собственностью и поэт не может изобретать своих слов, но вынужден пользоваться теми, что придумали люди для тысяч иных своих нужд. В современном обществе, где язык унижен и приравнен к сквернословию, поэтическому слуху угрожает опасность порабощения языковой обыденностью — опасность, неизвестная художнику и музыканту, чьи инструменты — их личная собственность. Но, с другой стороны, поэт более, чем кто-либо, защищен от противоположной современной угрозы — от крайней субъективности; как бы ни была поэма эзотерична, слова, которыми она написана, найдутся в любом словаре, подтверждая

тем самым существование других людей. Даже язык «Поминок по Финнегану» не был изобретен ex nihilo; чистый частный словесный мир все-таки невозможен.

Различие между стихами и прозой очевидно, но все попытки определить эту разницу заканчивались пустой тратой времени. Определение Фроста: поэзия — это неперевоаемый элемент языка — на первый взгляд привлекательно, но при ближайшем рассмотрении ничего нам не говорит. Прежде всего даже в самой изысканной поэзии есть элементы, которые можно перевести на другой язык. Звучание слов, их ритмические соотношения, смыслы и ассоциации, которые зависят от звука, — такие, как рифма или игра слов, — конечно, неперевоаемы. Но в отличие от музыки поэзия — это не только чистый звук. Каждый элемент стихотворения, не основанный на словесном мастерстве, можно перевести: и образы, и сравнения, и метафоры — то, что обусловлено чувственным опытом. Более того, если исходить из положения, что общее между людьми — это уникальность каждого из них, то неповторимое видение мира любого поэта сможет перенести «операцию» перевода. Если взять стихи Гете и стихи Гельдерлина и сделать их буквальный подстрочник,

всякий читатель поймет, что они написаны разными авторами. Если речь не становится чистой музыкой, не суждено ей стать и алгеброй. И самый «прозаический» язык — язык информации и науки — несет в себе личный элемент, поскольку даже такой язык есть создание личности. Чисто поэтический язык невозможно выучить. Чисто прозаический — учить не стоит.

Валери разделял поэзию и прозу по принципу «бесполезный—полезный», «игра—труд» и приводил в качестве аналогии разницу между танцем и простой прогулкой. Но и это не совсем верно. Человек может ходить каждое утро к пригородной станции и получать удовольствие от движения как такового; тот факт, что передвижение необходимо ему, чтобы попасть на поезд, не исключает возможности игры. И наоборот, танец не всегда игра, поскольку известную долю пользы — особенно когда надо давить виноград — можно извлечь и из него.

Если исходить из того факта, что французские поэты, утверждая абсолютную музыкальность стиха, упали в ересь в гораздо большей степени, чем англичане, в какой-то мере их оправдывает лишь то, что в традиционном французском стихе звуковые эффекты всегда играли большую, чем в английской

поэзии, роль. Англоязычные народы постоянно следили за тем, чтобы разница между поэтической и разговорной речью была не столь велика, и, как только английские поэты увеличивали эту дистанцию, тут же происходила стилистическая революция и дистанция сокращалась. В английской поэзии, даже в самых напыщенных шекспировских пассажах, слух всегда различал разговорные отголоски. Хороший актер должен — увы, сейчас очень редко может — читать Шекспира так, чтобы стихи не казались чужим языком, иначе он поставит себя в неловкое положение.

Но французская — устная или письменная — поэзия, в свою очередь, преуспевала именно благодаря разнице между поэтической и обыденной речью; во французской драме стихи и проза суть разные языки. Валери ссылается на сделанное современником описание того, с какой силой играла Рашель: она могла декламировать в двух октавах, от фа в малой октаве до фа во второй; с другой стороны, актриса, которая попытается сделать с Шекспиром то же, что Рашель — с Расином, будет лишь справедливо освистана.

Можно успешно читать друг другу Шекспира, не обращая внимания даже на строфику; в самом деле, иногда сценическое представление кажется нам не-

удачным именно потому, что простой человек, знающий хотя бы малый толк в английской поэзии, часто читает Шекспира лучше, чем актер со сцены. Но если подобным образом читать — даже самим французам — Расина, то чтение это будет похоже на чтение партитуры: невозможно иметь адекватное представление о «Федре», не увидев ее на сцене, так же как и о «Тристане и Изольде», не услышав партии Изольды в исполнении Лейдер или Флагстад.

(Месье Сен-Жон Перс, впрочем, сказал мне как-то, что в повседневной речи французский язык куда монотоннее английского, в котором звуковой диапазон намного шире.)

Должен признаться, что классическая французская трагедия ошеломила меня, как может ошеломить опера далекого от музыки человека. Когда я читаю «Ипполита», я вижу — при всей разнице — некое сходство между Еврипидом и Шекспиром, в то время как мир Расина, как и мир оперы, лежит в другом измерении. У Еврипида Афродита равно близка миру людей и миру животных, а Венеру Расина невозможно соотнести с природой — ей просто нет дела до низших видов. Невозможно представить, чтобы кто-либо из героев Расина смор-

кался или принимал ванну, ибо в его мире нет места природе и физиологии. Страсти, которыми живут его герои, существуют только на сцене. Они — результат великолепной дикции и жестикуляции актрис и актеров, наполняющих образы плотью и кровью. То же самое происходит и в опере, хотя ни один театральный монолог не может соперничать с оперным голосом в сопровождении оркестра.

«Когда люди говорят со мной о погоде, мне всегда кажется, что они подразумевают нечто другое» (Оскар Уайльд). Единственно приемлемая для поэтики символизма речь — это вежливый застольный разговор на банальные темы, значение слов в котором полностью зависит от интонации говорящего.

Полагая своим высшим достижением ассоциативность, поэзия опережает прозу и в дидактике. Стихи, однако, подобно «Алка-Зельцер» (если верить рекламе), наполовину «уничтожают неприятный привкус» от назидательного посыла. Поэзия не уступает прозе и в передаче идей: в умелых руках форма стихотворения может приобрести черты силлогизма. И в самом деле, в пику тем, кто слепо верит в некую «романтичность» поэзии, — можно сказать, что в стихах аргументы гораздо более убедительны («Опыт о человеке» Попа — тому пример). Стихи

делают любую идею более ясной и четкой, более картезианской, чем она есть на самом деле.

С другой стороны, поэзия совсем не приспособлена к полемике, к утверждению не общепризнанных, а частных представлений. Ее формальная природа позволяет лишь некоторый скептицизм относительно собственных умозаключений.

Тридцать дней у Сентября,
у Апреля, Ноября —

звучит убедительно, так как никто не сомневается в том, что это — истина. Если, впрочем, кому-нибудь взбредет в голову отрицать подобное утверждение, стихотворные строки не смогут ему противостоять. Ибо — по большому счету — для стихотворения не будет никакой разницы, если мы напишем:

Тридцать дней у Сентября,
Августа и Декабря.

Поэзия не волшебство. И если говорить о ее назначении, то им, по правде, будет освобождение от иллюзий и отрезвление.

«Безымянные законодатели мира» — это опре-

деление скорее относится к тайной полиции, чем к поэтам.

Катарсис непосредственно связан с церковными церемониями и косвенно — с боем быков, футболом, плохими фильмами, войнами и молодежными слетами, когда десять тысяч девушек представляют национальный флаг. Но только не с поэзией. Не с искусством.

Человечество — как и всегда — настолько ничтожно и развращенно, что если кто-то скажет поэту: «Бога ради, займись чем-нибудь полезным — вскипяти воду, принеси бинты», что он ответит в свою защиту? Но, слава Богу, никто так пока не говорит. Даже неграмотная медсестра твердит поэту: «Ты здесь, чтобы спеть больному песню, после которой он поверит, что я, и только я, способна его вылечить. Если ты не можешь или не хочешь, я отберу твой паспорт и сошлю тебя в рудники». В то время как несчастный больной в горячечном бреде уже кричит поэту: «Спой, спой мне такую песню, чтобы вместо диких кошмаров я видел сладкие сны. И если тебе это удастся, я подарю тебе квартиру в Нью-Йорке или ранчо в Аризоне!»

Э С С Е О Л И Т Е Р А Т У Р Е

РОБЕРТ ФРОСТ

Блаженных Островов, мой сын, внемли
Благословению, хотя благой земли
Не видел я.

Если спросить читателей, кто сказал: «Красота — это Истина, если Красота истинна», — большинство ответит: Китс. Но Китс не говорил ничего подобного. Он просто передал своими словами то, о чем ему поведала греческая ваза, когда он описывал ее — ту, которой уже не грозили насущные заботы наших дней, «сердечная печаль и пресыщенье жизни». Ваза эта, между прочим, помимо иных прекрасных видов, несла изображение высокогорной цитадели — она передавала ее красоту, но не рассказывала о войнах и бедствиях, которые стали причиной возникновения крепости.

Искусство рождается из желания постичь красо-

ту и истину, а также из нашего знания о том, что красота и истина не одно и то же. Кто-то, возможно, станет утверждать, что любое стихотворение основано на соперничестве Просперо и Ариэля; я добавлю — в каждом стихотворении внешне миролюбивое их соседство имеет в основе своей сильное внутреннее напряжение. Греческая ваза — произведение Ариэля, его символ. Что касается Просперо, то его положение лучше всех описал доктор Джонсон: «Единственная цель писателя — дать читателю возможность наиболее полно насладиться жизнью или наиболее стойко ее переносить».

Мы хотим, чтобы стихотворение было прекрасным, чтобы оно было — как бы это сказать? — буквальным раем на земле, вневременным пространством чистых игр, которое тем больше ценишь, чем катастрофичнее наше историческое существование, наши нерешенные проблемы и безвыходные ситуации. С другой стороны, мы ждем от стихотворения некоей истинности, чтобы оно — как бы это сказать? — придавало жизни подобие откровения, показывало ее такой, какая она есть на самом деле, освобождая нас от самовлюбленности и самообмана. В этом случае поэт не может обладать истиной, не допуская в свою собственную поэзию хаотические, уродливые и нездоровые

На перевале, где скала,
Дорога ненароком
Как будто в небо перешла,
Но там, за поворотом

Она — глядишь — уже в лесу,
Где в сумрачном покое
Стволы стоят, как на посту
У вечности, по двое.

Забавно как поет мотор
Мне песню путевую
И сокращает кругозор,
Приблизив даль вплотную.

Но он не сможет этот лес
Мне рассказать и с полуслова
Не передаст мне цвет небес,
Его оттенки голубого.

Оба стихотворения написаны от первого лица: но какая разница между «я» Вирсавии и «я» Фроста! В первом случае «я» остается лишь грамматической формой. Иными словами, нельзя представить себе встречу с Вирсавией где-нибудь на званом обеде. Второе «я» — реальный человек в конкретной ситуации: за рулем автомобиля, который пересекает конкретную местность.

Выбросьте прямую речь Вирсавии — и героиня исчезнет, ведь то, что она говорит, никак не связано с конкретным случаем. Если кто-то захочет узнать, о чем это стихотворение, вряд ли он получит четкий ответ. Скорее нечто туманное: прекрасная девушка (любая прекрасная девушка), едва проснувшись солнечным утром (любим солнечным утром), сквозь сон предается мечтам о собственной красоте со смешанным чувством неги и сладкого ужаса — сладкого, ибо никто не угрожает ее благополучию; окажись поблизости праздный зевака, наша девушка запела бы иначе. Если, наконец, мы попытаемся объяснить себе, в чем обаяние этого (любого подобного ему) стихотворения, нам придется говорить лишь о рифмовке, ассонансах и консонансах, стилистике, цезуре и т. д.

Стихотворение Фроста, напротив, состоялось только благодаря событию, предварившему появление слов; именно событие является причиной стихотворения Фроста, конечная цель которого — мудрость. И хотя элемент блестящей словесной отделки присутствует в нем, — в конце концов, это стихотворение, а не инструкция, — он подчиняется содержанию, которое оформляет.

Если кто-то вдруг попросит меня привести пример хорошей поэзии, первое, что придет мне в

голову, будет поэзия в духе Пиля. Но если мои чувства эмоционально окрашены — будь то печаль или восторг, — если в этот момент я подумаю о стихах, созвучных моим чувствам, я, безусловно, вспомню Фроста.

Шекспир говорит нам, что Ариэль бесстрастен. Вот причина его побед и поражений! Ибо земной рай, конечно, место отличное, но там, увы, никогда не происходит ничего сколько-нибудь значительного.

Если Ариэль составит антологию излюбленных стихотворений, в ней, безусловно, окажутся «Эклоги» Вергилия, «Одиночество» Гонгоры и несколько поэтов вроде Кэмпиона, Геррика, Малларме, — но продолжительное чтение подобной антологии очень быстро утомило бы нас однообразием и скудостью ощущений, поскольку второе имя Ариэля — Нарцисс.

Бывает, впрочем, и так, что стихотворение, написанное под влиянием Просперо, становится через пару поколений текстом Ариэля. Кто знает, может быть, колыбельная «Баю-баюшки-баю, не ложися на краю» была поэтической памяткой некоего предания самого сокровенного свойства. То, что мы приписываем эту песенку Ариэлю, означает, возможно, наше элементарное неведение относительно

ее действующих лиц: мы размышляем о «сером волчке» скорее как натуралисты, а не как поэты. С другой стороны, для более полного понимания «Божественной комедии» Данте нам необходима именно конкретная информация о людях, в ней упомянутых.

Часто сам автор не в состоянии определить характер собственного произведения — «*Lycidas*», например, кажется нам созданием Просперо, поскольку речь в нем идет о самых серьезных вещах — о смерти, скорби, грехах. При ближайшем рассмотрении, однако, я нахожу, что в нарядах Просперо скрывается все тот же Ариэль, нацепивший чужие одежды для собственного развлечения. Поэтому в данном случае вопрос: «Кто таков Пилат Галилейский?» — так же бессмыслен, как вопрос: «Кто таков Иван, родства не помнящий?» И Тот, Кто шел по водам, останется для Ариэля сельским пастухом, чье имя случайно оказалось «Христос». Если читать «*Lycidas*» под этим углом зрения, — как читаем мы Эдварда Лира, — оно, безусловно, будет одним из самых замечательных произведений, когда-либо написанных на английском. Но если оценивать его с позиций Просперо, придется — вместе с доктором Джонсоном — осудить его за бессвязность мысли и развязный тон там, где читатель готов воспринимать

поучения и откровения и где он не получает ни того, ни другого.

Вдохновленному Ариэлем поэту грозит лишь одна серьезная опасность: его стихотворение может оказаться тривиальным. «Зачем было писать стихотворение?» — спросит недоуменный читатель. Поэт, одержимый Просперо, уязвим с разных сторон. Из всех английских поэтов Вордсворт менее остальных был подвержен влиянию Ариэля — менее, чем это необходимо каждому стихотворцу. И что же? Его стихи — это наглядный пример того, когда пером поэта правит один Просперо: взяв наугад цитату из Вордсворта, хочется воскликнуть: «Да он попросту не умеет писать по-английски!» Чего никогда не скажешь об Ариэле. Уж если он пишет, то пишет превосходно. Ошибки Просперо гораздо грубее грамматических или стилистических. Поскольку он желает передать читателю нечто истинное, то в случае неудачи он оказывается в худшем, нежели Ариэль, положении, ибо читатель видит в таком стихотворении фальшь. Он не спрашивает, зачем поэт написал его. Он в сердцах говорит: «Подобным стихам не место на белом свете».

И в теории и на практике Фрост следует за Просперо. В предисловии к «Избранным стихотворениям» он пишет:

«Звук — это золотой слиток среди руды. Извлечем звук, отбросим все лишнее; обнаружим, что цель поэзии в данном случае — заставить звучать все стихи по-разному, но что средств к этому — гласных, согласных, пунктуации, синтаксиса, слов, предложений и размеров — явно не хватает, нам нужна помощь контекста — значения — содержания... Мы снова возвращаемся в поэзию, покуда поэзия — искусство, которое о чем-то говорит, беззвучно или звучно. И лучше, если вслух — так больше опыта и больше глубины... Рисунок, созданный стихом... Его линия берет начало в восхищении и завершается мудростью... просветлением жизни — не обязательно тем самым, огромным, на котором зиждутся культы и секты, но моментальной вспышкой силы перед лицом смятения и страха».

Стиль Фроста профессор Льюис определил бы как «скудный» с большой буквы. Его интонация сродни разговорной; она спокойна и прочувствованна, и мне трудно вспомнить кого-либо из современных поэтов, за исключением Кавафиса, кто писал бы столь же просто. Фрост редко использует метафоры. В его поэзии (если взять ее целиком, со всеми литературными и историческими аллюзиями) нет ничего такого, что было бы непонятно подростку. И все же в этой речевой простоте ему удается

передавать всевозможные оттенки душевных и умственных устремлений.

Поэтический голос Фроста — это голос умудренного разума: он отчетлив и трезв. Таким голосом не говорит мечта или страсть. За исключением прямой речи, тире, восклицательные знаки и риторические фигуры встречаются в стихах Фроста достаточно редко. Что, конечно, не указывает на недостаток эмоционального — скорее наоборот: читая стихи, мы всякий раз попадаем под сильное (почти навязчивое) влияние чувства, которое прячется за сдержанной речью. А что как не сдержанная речь воспитывает целомудрие слуха, из которого, собственно, поэзия и возникает?! Даже при желании Фрост не смог бы писать громогласные и горестные монологи в духе Шекспира и его героев. Но человек, написавший следующие строчки, был, несомненно, знаком с чувством горечи:

Замедлив шаг, я был почти врасплох
Застигнут этим звуком. В переулке
Меня как будто звали, будто вздох
Донесся, будто «Здравствуй... Были гулки
Ночные улицы, и только циферблат
Луны считал часы, доверив небу
Значение времен. И я был рад
Знакомству с ночью. Как простому хлебу.

В каждом стиле есть свои границы. Невозможно представить себе «След змия» в исполнении Фроста или «Смерть батрака» в стиле Валери. Стиль Фроста (то есть тот стиль, который ограничен обыденной речью) — это естественный стиль для человека, живущего в первой половине XX века. В этом стиле трудно говорить о слишком удаленных во времени вещах, ибо разница между «вчера» и «сегодня» будет слишком очевидной, — как нельзя размышлять на мифологические темы, которые существуют вне времени.

Поэтому вариации Фроста на тему Иова в «Маске разума» или размышления об Ионе в «Маске жалости» кажутся мне не совсем удачными: в современном «костюме» они слишком назидательны.

Не подходит этот стиль и для публичных выступлений, когда поэт вынужден вторгаться в *Civitas Terrenaе*¹. Даже в драматических произведениях Фроста его интонация — это интонация человека, который просто размышляет вслух или говорит сам с собой, а не обращается к аудитории. В такой манере изложения, как и в любой, впрочем, — есть особый расчет, однако в случае с Фростом он более точен.

¹ Общественные угодыя (*лат.*).

Расчет становится интонацией, если стихотворение говорит о личных переживаниях. Но когда предметом поэзии становится общественная идея, подобный расчет может оказаться просчетом. «Возделанная Земля, или Политическая пастораль», сочиненная Фростом по поводу Съезда национальной партии в Колумбийском университете (1932), была раскритикована левыми либералами за реакционную направленность. Читая «пастораль» сегодня, спрашиваешь себя: из-за чего весь сыр-бор? Но запанибратская манера Фроста обращаться к читателю по-прежнему раздражает. Уж лучше бы университет пригласил Йейтса. Он, конечно, сказал бы нечто совершенно сокрушительное, но при этом сумел бы подобрать адекватную форму изложения и манеру поведения, что от поэта в конечном итоге и требуется, если он обращается к нам как к гражданам, а не как к почитателям поэзии. Фрост, вероятно, понимал это. О том, как нелегко ему было, говорят последние — лучшие — строки поэмы:

Мы были слишком неразлучны. Но домой
Пора спешить: побыть с самим собой.

Всякая поэзия, которая желает сделать жизнь чуть более светлой, должна ответить на два вопроса,

которые задают себе все люди, жаждущие просветления жизни. При этом неважно, читают они стихи или нет.

Вот эти два вопроса:

1. Кто я такой? Иными словами: каковы различия между мной и остальными? какие отношения должны быть между нами? что я должен принимать как неизбежность, а чему — сопротивляться?

2. Каким я должен быть? Иными словами: каковы отличительные черты героя (человека, сохранившего свое «я»), которые мне следует развивать в себе? И наоборот: каковы приметы неудачника, утратившего самого себя, которые нужно знать и искоренять в собственном характере?

Все мы ищем ответы на эти вопросы. Мы хотим, чтобы ответы были сколь универсальны, столь и практически применимы в жизни каждого из нас, существующего в настоящее время в данном месте. То, что поэт может сказать о взаимоотношении человека и места его проживания, то есть природы, зависит прежде всего от ландшафта и климата в том месте, где живет сам поэт. Плюс, конечно, от его темперамента. Поэт, который провел детство в тропиках, не может обладать тем же взглядом на вещи, что и поэт, выросший в Хартфордшире. И если оба они проживают теперь на фоне одного и того же

пейзажа, социально озабоченный экстраверт нарисует нам этот пейзаж иначе, нежели самоуглубленный и меланхоличный интраверт.

Природа в поэзии Фроста — это природа Новой Англии. В Новой Англии каменистая почва, много лесов и гор. Земля ее довольно скудна. В Новой Англии холодная долгая зима, зато лето мягче и приятнее, чем где-либо в Штатах; весна всегда внезапна и коротка; несколько водопадов весьма театрального вида. Эти земли, примыкавшие к восточной части побережья, заселялись колонистами в первую очередь, но позже, когда были обнаружены обильные земли Запада, население Новой Англии стало быстро сокращаться. Теперь здесь можно встретить только туристов и тех горожан, у которых в этих местах выстроен летний дом. Большая часть возделанной почвы снова превратилась в целину.

Один из любимых образов Фроста — заброшенный дом. В Англии и в Европе руины чаще всего свидетельствуют о трех вещах: о неизбежном ходе истории, о политических катаклизмах (войны, кризисы и т. д.) или, как в случае с заброшенными шахтами, о добрых старых временах, которые навсегда ушли в прошлое, — ушли не потому, что не сумели покорить природу, а потому, что природа отдала все, чего от нее хотели. Европейские руины

наводят на размышления о несправедливости, алчности и мстительности, которые оказались сильнее человеческого достоинства. В поэзии Фроста, напротив, руины — это символ человеческого героизма, символ одинокого противостояния хаосу:

Я подошел однажды хмурым утром к дому
Из крупных плит, покрытых сверху дранкой,
С одним окном, и комнатой, и дверью
В долину, окруженную горами:
К единственному, в общем-то, жилищу
На сотню миль вокруг. И в этом доме
Уже давно не жили люди. Впрочем,
Речь о мужчинах. Женщин тут и вовсе
Как будто не было.

* * *

На склоне солнечном горы
(В надежде здесь собрать дары
Земли) отец обнес ручей
Забором длинным из жердей,
И вместе с первой травой
Здесь появился я. Со мной
Нас стала дюжина детей.
Гора смотрела вниз, и ей
Был мил наш маленький ковчег,

Но завершался детский век:
Мы разбрелись. Теперь она
Не знает наши имена.
Мы спрыгнули с ее колен,
И лес поднялся здесь взамен.

Листая «Избранные стихотворения» Фроста, я насчитал двадцать одно, где время года — зима; пять — где весна, два — где снег еще не сошел окончательно. Я нашел двадцать семь стихотворений, где время действия — ночь, в семнадцати текстах за окном — непогода.

Чаще всего ситуация, которую описывает в стихах Фрост, — это мужчина или женщина и его жена, которые остались одни в пустом доме на отшибе в пору вечернего снегопада. Иногда, впрочем, — как в стихотворении «Двое увидели двух», — природа (олень и лань) умеет быть приветливой с человеком (мальчик и девочка, герои стихотворения), но истинный смысл заключается все же в том, что подобная взаимная симпатия лишь волшебное исключение. Как правило, природа относится к человеку по-иному. Вот как пишет об этом Фрост в стихотворении «Все остальное»:

Однажды утром, стоя у реки,
Ты крикнешь, что от жизни нужно слово
Участия, но лишь волна тоски
Вернется, словно эхо. Разве ново,
Что ты, увы, не выбьешь этот клин?
И только там, с той стороны, у края,
Нырнет с камней могучий исполин
И молча поплывет, то опуская,
То вскидывая голову, и ты —
Ты будешь ждать одну живую душу,
Но вынырнет олень и, сквозь кусты
Продравшись, унесет оленью тушу.

Но природа для Фроста не столь безжалостна и безнадежна, какой ее видит, скажем, Мелвилл. Природа, по его понятию, есть нечто, что, несмотря на свое безразличие к человеку, тем самым только способствует укреплению человеческих сил, бесстрашию и стойкости, которыми должен обладать настоящий мужчина.

Бесстрашие Фроста не имеет ничего общего с романтической дерзостью. Бесстрашие — это прежде всего осторожность и трудолюбие и — в какой-то степени — даже коммерческая неискушенность. В европейской поэзии есть примеры схожего мироощущения, когда поэт, сознавая разобщенность людей и безразличие природы к человеческим цен-

ностям, делал подобные выводы. Но в отличие от Фроста европейский поэт не мог найти адекватную форму для выражения своих чувств. Существовавший в относительно благополучной среде, где — спасибо многовековой цивилизации — земля-матушка давно обрела культурный облик, этот поэт был вынужден либо отвлеченно философствовать, либо создавать персонажи, которые говорили на языке мертвых формул, а не живых фактов. В то время как американский поэт Роберт Фрост использует в первую очередь факты, без учета которых любая теория и любой темперамент не оправдывают себя.

Герои Фроста изолированы не только в пространстве — но и во времени. Чувство ностальгии, если таковое присутствует в стихотворении Фроста, редко трогает нас. Когда он пишет о собственном детстве (стихотворение «Дикий виноград»), то детство выглядит здесь не абстрактным раем, которому суждено исчезнуть, а скорее школой выучки, где ребенок получает первые уроки взрослой жизни. Действие одной из лучших его поэм — «Поколение Человека» — происходит на развалинах родового особняка семьи Старков в городке Нью-Хэмпшир. Сельское хозяйство городка в упадке, со стороны гор подступают валуны, пустыри — с тех пор, как

никто не хочет брать в руки мотыгу, — становятся все обширнее. От особняка на обочине дороги остались лишь стены и полуразрушенный подпол. Случай, описанный в поэме, заключается в следующем: губернатор штата хочет в рекламных целях собрать представителей рода Старков на земле их предков. Главными героями поэмы оказываются мальчик и девочка: оба Старки, дальние родственники, они встречаются в разрушенном доме и влюбляются друг в друга. В какой-то момент разговор заходит об их общих предках, и оказывается, что ни он, ни она ничего не знают о них. Тогда мальчик начинает сочинять историю, изображая в лицах, как давным-давно он ухаживал за ней, они были помолвлены и решили выстроить на этом месте свой дом. Иными словами, то, что на самом деле было в прошлом, мало заботит героя — и нас вместе с ним. Прошлое в поэме играет роль счастливого случая, который выпал ныне живущим.

Подобно Грэйю, Фрост написал поэму «поверх старых могильных плит». Но Грэй заинтересован в том, чтобы узнать что-то о жизни покойных; прошлое вдохновляет его гораздо более настоящего. Фрост же не хочет ничего вспоминать; он говорит о смерти как об источнике ужаса для каждого живущего в настоящем. Но смерти, по его мнению, нет

в настоящем. Она, как первопроходец, всегда впереди.

Легко быть мудрым. Рассуждать
Среди могил, что дело человека —
Жить вечно, а не умирать,
И он поверит в это слепо.

То, что оправдывает существование человека в настоящем, есть, по Фросту, ежесекундная возможность начать все сначала, — начать именно с этой секунды.

Есть ложь. Она твердит, что дважды
Ничто не повторится с нами, ибо
Таков закон. Но кто его придумал?
Что жизнь, как не сплошное возвращенье?
И надо только капельку вниманья,
Чтоб в сотый раз его с восторгом встретить.

Фрост написал несколько пасторальных эклог — иными словами, имел удовольствие создавать те формы, которые по традиции считаются наиболее аристократичными, идеально отражающими реальность человеческих взаимоотношений. И если пейзажу Новой Англии далеко до Аркадии, функция рая естественно перенимает социальная жизнь.

У Фроста конечно же нет праздных героев, которые, за отсутствием иных занятий, культивируют изысканность чувств, в чем, собственно, заключается смысл пасторали европейской. В обществе, которое описывает Фрост, существует социальное неравенство, но оно имеет религиозное происхождение. В Новой Англии протестанты англо-шотландского происхождения считают себя на голову выше католиков; среди протестантов, в свою очередь, главенствуют унитарии и кальвинисты. Так, в стихотворении «Рукоять топора» фермер-янки заходит в дом столяра-баптиста франкоканадского происхождения с полным сознанием собственного превосходства:

Пусть не скрывал он радости своей
(Когда был рад), что в дом его вошел я.
По мне — так если что в руках горит
И спорится, какие, в общем, счеты
Между соседями быть могут. Даже если
Француз, ты поселился рядом с янки —
К чему юлить? Достоинство дороже.

В стихотворении «Снег» миссис Коул, однако, гораздо резче отзывается о проповеднике-евангелисте Месерве:

Мне мысль одна о нем — и та противна.
У самого, слышать, все семеро по лавкам,
А он который год в убогой секте.
Их и себя когда-нибудь погубит.
О нем услышишь раз — и жить не хочешь.

И все же соседские отношения побеждают. Янки признают исключительную образованность баптистов, и даже неумолимая миссис Коул всю ночь не может сомкнуть глаз, переживая, как проповедник Месерв доберется в ненастье до дома.

В пасторалях Фроста героем становится не умудренный и утомленный жизнью аристократ, а простой горожанин, часто студент, который подрабатывает летом на ферме; крестьяне, которые его окружают, в свою очередь, не благородные дикари или комичные простофили, как было принято изображать их раньше.

В стихотворении «Сотня воротничков» застенчивый щепетильный профессор колледжа оказывается в одном гостиничном номере с вульгарным толстяком, которых собирает с фермеров в округе деньги для подписки на местную газету, а в промежутках пьет виски. И тем не менее симпатии читателя в конце концов на его стороне, но отнюдь не по эстетическим соображениям. Казалось бы, ведь

именно профессор — эстет и демократ если не в душе, то в принципах — должен привлекать нас. Но, читая стихотворение, мы понимаем, что профессор всего лишь жертва жизненного пути, который страшно сузил его человеческие интересы. Тогда как вульгарность второго героя оправдана дружелюбием, которое — в отличие от фальшивого дружелюбия галантерейного профессора — покоится своей естественностью. Вульгарность здесь неагрессивна, ненавязчива, а потому симпатична:

«Но, может быть, они не так уж рады —
не то, что вы, конечно, — этой встрече?» —

«Да бросьте!

Неужели я последний доллар выну
Из ихнего кармана? Ведь не хочешь —
так не плати. А я — я ехал мимо
И заглянул к ним как бы между делом».

В стихотворении «Неписанный закон» фермер — из городских — ненароком обижает одного из своих наемных работников:

«В чем дело? Что с ним?» —

«А в том, как вы сказали». —

«А что такого я сказал?» —

«Ну, чтобы мы поторопились...» —

«Скорей сметать копны, поскольку — туча?
Так это полчаса назад как было.
Да и сказал я это, в общем-то, скорее
Себе». — «Я знаю. Но наш Джеймс — тупица:
Он порешил, что вам его работа
Не по душе. Так, впрочем, каждый бы подумал...
«Ну что ж, сам виноват». — «Не обращайтесь
Внимания на Джеймса. Лучше вот что
Запомните: тому, кто знает дело
Не след твердить: «давай-давай, быстрее...»

Незнание фермером неписаных правил сельской работы играет здесь не обличительную роль, а роль контраста, который подчеркивает то качество, которое Фрост — после стойкости — ценит более всего: самоуважение и гордость за собственное мастерство. Это может быть гордость изошренного ума или гордость ремесленника (вспомним баптиста-столяра), гордость старого батрака, который пришел умирать, почувствовав, что больше не сможет работать на сенокосе, или гордость того, кто со стороны выглядит чудачком — как тот фермер, который сжег свой дом, а на вырученную страховку купил небольшой телескоп, жил в нищете, подрабатывая на железнодорожной станции. И, несмотря на то что телескоп оказался скверным, а фермер — разоренным, он горд за свой аппарат — и счастлив.

...Каждый поэт в конечном счете представляет свое время и критику, которую писали на него в это время. Фрост никогда не сочинял сатирических стихотворений, но нам нетрудно догадаться, что, как американец, он одобрял или порицал в американской деревне. Средний американский фермер — это стоик. Он сдержан в своих чувствах гораздо более, чем можно предположить по его манере общения — во всяком случае, более сдержан в проявлении истинных чувств, чем, скажем, средний англичанин. Он верит в свою независимость — ничего другого ему, собственно, и не остается, ибо жизнь слишком изменчива, а обстоятельства ненадежны, чтобы чувствовать себя уверенно даже в рамках семьи, не говоря — общества. В критический момент он всегда придет на помощь ближнему, кем бы тот ни был, но будет считать плохим хозяином и соседом того, кто просит о помощи слишком часто, к каким бы чувствам — жалости или ностальгии — тот ни взывал. Все эти качества мы находим в героях, а значит, и в поэзии Фроста. Конечно, многие характеры Фрост попросту не удосужился изобразить. Отсутствие их в его поэзии разочаровывает не менее, чем уверенность поэта в том, подобрав один ключ, можно открыть все ворота Иерусалима за четверть часа. Выражаясь еще более

иносказательно, можно записать Фроста в партию тори — при условии, что вся Америка будет принадлежать вигам.

Харди, Йейтс и Фрост еще при жизни написали собственные эпитафии.

Харди:

Я был всегда изменчив. Жизнь — верна.
Теперь пора вернуть ей долг сполна.

Йейтс:

Стой, всадник! Здесь непоправимо
Сошлась со смертью жизнь.
Взгляни — и мимо.

Фрост:

Пусть кто-нибудь напишет под моим крестом,
Что у него была любовная размолвка с бытием.

Из этих трех лучшая — Фроста. Харди даже в эпитафии более верен своей теории пессимизма, нежели истинному чувству: «Я был всегда изменчив...» Всегда ли? Да неужто, мистер Харди? Всадник Йейтса слишком театрален; нынешний прохожий — это, скорее всего, мотоциклист.

И только Фрост устраивает меня вполне: он говорит не больше и не меньше той правды, которую знает о себе. В конце концов, только умудренный человек знает, что достойно Просперо — любовная размолвка с бытием или вечная изменчивость и случайные взгляды.

ЧЕЛОВЕК БЕЗ «Я»

Радости этой жизни суть не что иное, как страх перед восхождением к жизни духа, страдания этой жизни суть не столь земные муки, сколь самоистязания, каким мы себя подвергаем из-за этого страха.

Франц Кафка

Кафка — великий, возможно величайший, мастер притчи в чистом виде, литературного жанра, о котором критик мало что может сказать. Читатель романа или зритель спектакля (хотя и роман и спектакль могут обладать притчеобразной структурой) сталкивается с вымышленной историей, с героями, положениями, действиями, которые, напоминая уже известные ему, далеко не тождественны реальным. Например, в «Макбете» я вижу определенные исторические персонажи, участвующие в трагедии, разыгранной по их собственной воле. Я могу сравнивать себя с Макбетом и недоумевать, что бы я чувствовал и как бы вел себя, будь

я на его месте. Но я всего лишь пассивный зритель, прикованный к своему времени и месту. Однако читать настоящую притчу я так не могу. Хотя герой притчи может носить имя собственное (чаще, впрочем, «Некто» или «К.») и действовать в определенных исторических и географических условиях, эти частности несущественны для смысла притчи. Чтобы понять героя, я должен отказаться от объективности и отождествить себя с ним. В сущности, смысл притчи будет разным для каждого читателя. Поэтому критик никак не может «объяснить» ее другим. Благодаря более глубокому знанию художественной правды, истории, языка и даже человеческой природы хороший критик может помочь другим увидеть в романе или в пьесе то, на что они сами никогда не обратили бы внимания. Но если он попытается истолковать притчу, то всего лишь напишет автопортрет. Он опишет то, что притча сделала с ним самим, но он понятия не имеет, что она может открыть другим.

В реальной жизни мы подчас встречаем человека и думаем: «Ну этот как будто сошел со страниц Шекспира или Диккенса», однако никто и никогда не встречал в жизни героев Кафки. С другой стороны, человек может иметь опыт, который он назовет «кафкианским», тогда как «диккенсовским» или

«шекспировским» индивидуальный опыт быть не может. Однажды во время войны я провел долгий и утомительный день в Пентагоне. Выполнив задание, я шел по длинному коридору с одним лишь желанием — поскорее попасть домой. Когда я подошел к турникету, стоящий неподалеку охранник строго спросил: «Вы куда?» «Я хочу наружу», — объяснил я. «А вы и так наружу», — ответил он. На мгновение я почувствовал себя Йозефом К.

Если говорить об обычном романисте или драматурге, знакомство с его личной жизнью и характером почти ничего не даст для понимания его творчества. Что же касается автора притчи (например, Кафки), биографические сведения оказывают неоценимую помощь — по крайней мере в определенном смысле: они могут уберечь нас от неправильного прочтения. («Правильных» прочтений всегда несколько.)

В новом издании биографии Кафки Макс Брод рассказывает о романе чешской писательницы Божены Немцовой (1820–1862) «Бабушка». Действие происходит в Ризенгебирге, в деревне, которая располагается вокруг замка. Деревенские жители говорят по-чешски, обитатели замка — по-немецки. Герцогиня, владелица замка, добра и мила, но она часто отбывает в путешествия и между нею и крес-

тьянами стоит орда надменной челяди и самодовольных, бесчестных чиновников, так что герцогиня понятия не имеет о том, что происходит в ее владениях. Наконец, преодолев бесчисленные препятствия, героиня романа добивается аудиенции у герцогини, открывает ей правду и роман завершается хэппи-эндом.

Из этого пересказа отчетливо видно, что в романе Немцовой служители замка олицетворяют собой силы зла, поэтому критики, называвшие жителей «Замка» посредниками Божественного Промысла, явно ошибались; в то же время верно и прочтение романа Кафки Эриком Хеллером:

«Замок у Кафки — подобие хорошо укрепленного гарнизона, где обитают гностические демоны, успешно ведущие оборону против наступления мятущейся души. Не понимаю, о какой божественной идее пишут критики, увидевшие в замке обитель «небесного закона и божественной благодати». Служащие замка совершенно глухи к добру, чтобы не сказать большего: они положительно безнравственны. Ни в указах, ни в поступках этих людей нет и следа любви, сострадания, милосердия или величия. Закованные в броню ледяного равнодушия и беспристрастности, они не внушают никакого благоговения — лишь страх и дрожь отвращения».

Макс Брод также впервые обнародовал слухи, которые, окажись они правдой, скорее могли бы иметь отношение к жизни Кафки, нежели к его творчеству. Я имею в виду слухи о том, что у Кафки якобы был ребенок, который умер в 1921 году в возрасте семи лет. Проверить это невозможно, поскольку мать была арестована немцами в 1944 году и пропала без вести.

Замечательно, что лучшие, по моему мнению, романы Кафки «Процесс» и «Замок» вошли в том «Великая китайская стена», состоящий из произведений, написанных в последние шесть лет его жизни. Нарисованный в них мир — все тот же мир его ранних книг, который нельзя назвать слишком радостным, однако авторский голос звучит здесь несколько мягче. Здесь нет той смертельной тоски и отчаяния, из-за которых такие рассказы, как «В исправительной колонии», кажутся просто непереносимыми. Жизнь остается столь же трудной и гнетущей, но герои теперь относятся к ней с большим юмором.

О типичном рассказе Кафки можно сказать, что формула героического поиска в нем вывернута наизнанку. В книге, где герой что-то ищет, цель его поиска — принцесса, источник жизни и т. д. — заранее известна ему. Достичь ее нелегко, и герой

обычно не представляет себе ни путей к ней, ни грозящей ему опасности; но есть другие персонажи, которым известно и то и другое; они предостерегают и наставляют героя. Более того, эта цель желанна всем и каждому. К ней стремятся и все остальные, но достичь ее может лишь тот, чья судьба предрешена. Когда три брата из волшебной сказки по очереди отправляются в путь на Поиски, первые два оказываются не на высоте и терпят поражение, младший же побеждает благодаря своей кротости и сердечной доброте. Но младший, как и старшие братья, все время совершенно уверен, что победит.

В рассказах Кафки цель кажется недостижимой самому герою: ему не с кем состязаться. Люди, которых он встречает на пути, или пытаются помочь ему, или чинят препятствия, а чаще всего попросту безразличны к нему, и никто из них не имеет ни малейшего представления о том, куда он держит путь. Как гласит известный афоризм, «есть цель, но нет пути; то, что мы называем путем, лишь обычная нерешительность». Ничуть не уверенный в успехе, герой Кафки с самого начала уверен в том, что он обречен на поражение, так же как обречен на невыполнимые и бесплодные усилия. Одно желание достичь цели является доказательством — но не

того, что он Избран, а лишь того, что на нем лежит особое проклятие.

Самый главный грех — нетерпение. Из-за нетерпения мы были изгнаны из Рая, и оно же мешает нам обрести его.

Теоретически безошибочная возможность достичь счастья существует: она заключается в том, чтобы верить в неистребимое начало в себе и не пытаться постичь его.

В предыдущих версиях поиска герой знает, что он должен делать, и беспокоит его только одно: сможет ли он совершить предназначенное ему? Одиссей знает, что не должен слушать пение сирен, рыцарь Святого Грааля знает, что должен остаться девственником, детектив знает, что должен отличить правду от лжи. Но с К. все обстоит иначе: он не знает, что ему делать. Его никто не искушает, поэтому ему не надо выбирать между добром и злом, и в то же время нельзя сказать, что он беззаботен и опьянен движением. Он убежден: его *нынешние* действия необычайно важны, но он совершенно не представляет себе, какими они должны быть. Если он сделает *неправильный* выбор, он не только пострадает от этого, но и будет нести ответственность за

свою ошибку. Если инструкции и советы, которые он получает, кажутся ему нелепыми или противоречивыми, он не может считать их свидетельством чужого злого умысла или вины — они, возможно, лишь доказательство его собственной вины.

У традиционного героя Поиска есть стимул — либо явный, как у Одиссея, либо 'скрытый, как у персонажа волшебной сказки; в первом случае успешное завершение странствия приумножает его славу, во втором — открывает нам, что невзрачный персонаж и есть настоящий герой и победитель; стать героем в традиционном смысле — значит обрести право произнести слово «я» благодаря своим необыкновенным дарованиям и поступкам. Но у К. с самого начала есть свое «я», и его вина заключается лишь в том, что он существует независимо от дарований и поступков.

Если бы К. в «Процессе» был невиновен, он перестал бы быть К. и стал безымянным персонажем, как лесной фавн из «Алисы в Зазеркалье». В «Замке» К., буква, взыскует стать словом, *землемером* — иными словами, желает обрести свое «я», подобно всем прочим смертным. Но именно это ему не дозволяется.

Мир традиционного Поиска может быть опасным, но открытым — герой волен отправиться в

любом направлении. Но мир Кафки — это мир герметичный, закрытый, мир, лишенный духовных и чувственных свойств. Это сугубо материальный, физический мир. Предметы, лица могут казаться расплывчатыми, но читатель чувствует их удушливое кольцо; ни в одном воображаемом мире не ощущаешь такой *тяжести*. Один шаг отнимает у героя все силы. Он чувствует себя узником и пытается сбежать; но, быть может, он и создан для тюрьмы, а свобода способна раздавить его.

Например, герой-рассказчик в притче «Нора» — зверь неопределенного вида, что-то вроде барсука, только плотоядного. Он живет один, без самки, избегая встречи с себе подобными. К тому же он все время боится преследования и нападения со стороны других зверей. «Врагов моих не счесть», — твердит он, но мы не знаем, как они выглядят и ни разу так и не сталкиваемся ни с одним из них. Делом всей его жизни является нора. Когда он впервые начал рыть ее, это занятие было, вероятно, скорее развлечением, чем серьезной работой, но, чем больше и лучше она становится, тем сильнее тревожит его вопрос: «А можно ли соорудить совершенно неприступную нору?» Это мучение — бесконечно, потому что он никогда не может быть уверен, суще-

ствует ли еще какая-нибудь мера предосторожности, которую он не принял? И нора, которой он посвятил всю свою жизнь, становится для него драгоценностью, он должен защищать ее точно так же, как себя самого.

«Один из этих любимых планов состоял в том, чтобы отделить укрепленную площадку от окружающей земли, то есть оставить ее стены толщиной, примерно равной моему росту, и создать вокруг укрепленной площадки пустое пространство, соответствующее размерам стен, все же сохранив, увы, маленький, неотделимый от земли фундамент. Это пустое пространство я всегда рисовал себе — и не без основания — как самое лучшее место для жизни, какое только могло существовать для меня. Висеть на этом ходе, подниматься, скользить вниз, перекувыркиваться, снова ощущать под ногами твердую почву, играть во все эти игры прямо-таки на теле укрепленной площадки и все же не на ней; получить возможность избегать ее... вцепиться в эту площадку когтями...»¹

Он недоумевает: может быть, чтобы защитить нору, лучше спрятаться в кустах возле потайного

¹ Здесь и далее «Нора» цитируется в переводе В.Станевич.

входа и наблюдать за происходящим? Он думает: «Не заручиться ли помощью союзников, чтобы подсматривать сообща?» Но потом отказывается от этой мысли.

«А разве он не потребует ответной услуги? Не захочет по крайней мере осмотреть мое жилье? Одно это — добровольный допуск кого-то в мой дом — было бы для меня крайне тягостно. Я построил его для себя, не для гостей, и, думаю, я не впустил бы это доверенное лицо. <...> Да я бы и не мог впустить его, ведь тогда пришлось бы ему или войти одному (а это невозможно себе представить), или мы должны были бы войти вместе, и тогда я лишился бы главного преимущества, вытекающего из его присутствия, а именно тех наблюдений, которыми он должен был бы заняться после моего ухода. Да и как доверять? <...> Относительно легко доверять кому-нибудь, если за ним следишь или хотя бы имеешь возможность следить; можно даже доверять издали; но из подземелья, следовательно из другого мира, доверять в полной мере кому-либо находящемуся вне его, мне кажется, невозможно».

Однажды утром его будит слабый свистящий звук, который он не может ни опознать, ни понять его источник. Возможно, это просто ветер, но, возможно, и какой-нибудь враг. Отныне он в тисках

истерической тревоги. Знает ли этот странный зверь, если это зверь, о его существовании? И если да — то что именно? Рассказ обрывается, не давая ответа. Эдвин Мьюир предположил, что рассказ должен кончаться появлением невидимого врага, которому герой сдается в плен. Я сомневаюсь. Суть притчи, по-видимому, и состоит в том, что читатель никогда не узнает, есть ли у субъективного страха рассказчика хоть какая-нибудь объективная причина.

Чем больше мы восхищаемся творчеством Кафки, тем серьезнее мы должны обдумать его предсмертную просьбу: уничтожить все его произведения. Поначалу в этой просьбе можно разглядеть невероятную интеллектуальную гордыню: как будто он говорит себе: «Чтобы быть достойным меня, все, что я пишу, должно быть предельно совершенным. Но ничто на свете не совершенно, сколь бы прекрасно оно ни было. Поэтому то, что я написал, нужно уничтожить, как недостойное меня». Однако все, что доктор Брод и другие друзья Кафки рассказывают о нем как о человеке, опровергает это нелепое объяснение.

Кажется очевидным, что Кафка не считал себя художником в традиционном смысле этого слова, то есть существом, посвятившим себя определенной

деятельности, чье личное существование вторично и никак не связано с творчеством. О нем, как ни о ком другом, можно было бы с полным правом сказать, что он «алкал и жаждал правды»¹. Вероятно, он считал свое творчество формой обретения Бога. «Сочинительство, — сказал он однажды, — это род молитвы», и человек, у которого она исходит из души, не желает, чтобы его подслушивали.

Но какими бы ни были его мотивы, нежелание Кафки публиковать свои произведения должно по крайней мере предостеречь читателя от обычного пролистывания его текстов. Кафка, на мой взгляд, один из тех, кто обречен на невнимательного читателя. Те, кому чтение Кафки могло бы сослужить хорошую службу, испытывают к нему неприязнь или отвращение, а для тех, кого оно приводит в восхищение, его книги вредны, даже опасны.

Я склоняюсь к мысли, что читать Кафку нужно, лишь когда вы хорошо себя чувствуете, когда вы в нормальном состоянии духа и, следовательно, готовы отбросить всевозможные душевные терзания; как докучную суету. Когда человек подавлен, ему, вероятно, следует убрать Кафку подальше, так как, пока самоанализу, которым вечно заняты его герои,

¹ Слова Христа из Нагорной проповеди (Мф. 5; 6).

не сопутствует страстная жажда самосовершенствования, он очень скоро перерождается в бесхребетный нарциссизм, в любование собственной греховностью и слабостью.

Каждый, кого всерьез волнуют проблемы зла и страдания, не может отмахнуться от старинного гностико-манихейского представления о том, что в материальном мире торжествует зло, и некоторые из идей Кафки находятся в опасной близости с этим утверждением.

«Существует лишь духовный мир — то, что мы называем материальным миром, есть лишь уродливое отражение зла в духовном мире.

Материальный мир не иллюзорен, но отражает злое начало в мире духовном, каковое, однако, по всеобщему признанию, складывается в наше представление о материальном мире».

Вся жизнь и творчество Кафки — доказательство того, что в душе он не был гностиком, ибо истинного гностика всегда отличают определенные черты. Он относит себя к духовной элите и презирает все земные привязанности и общественные обязанности. Нередко он позволяет себе анархическую аморальность в сексуальной жизни — на том

основании, что, поскольку тело само себе хозяин, к нему нельзя относиться с позиций морали.

Ни сам Кафка, по свидетельству его биографа Макса Брода, ни кто-либо из его героев не страдают интеллектуальным снобизмом, а также не считают, что высшая реальность, которой они взыскуют, лежит где-то за пределами нашего мира; различие, которое они проводят между *этим* миром и миром *вообще*, отнюдь не предполагает, что существуют два разных мира, — оно доказывает лишь, что наши привычные представления о реальности неверны.

Завещая уничтожить свои рукописи, Кафка, вероятно, прекрасно представлял себе будущих восторженных почитателей его таланта.

ОБЩЕСТВО ПРОТИВ ПОКОЙНОГО ГОСПОДИНА УИЛЬЯМА БАТЛЕРА ЙЕЙТСА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОБВИНИТЕЛЬ

Господа присяжные заседатели! Давайте сразу же оговорим суть этого дела. Мы собрались здесь, чтобы судить не человека, но его труд. Я не буду распространяться о характере покойного, то есть о вычурности его туалетов и манер, о его непомерных амбициях, о тех чертах, которые заставили его соседа и бывшего друга отозваться о нем как о «величайшем пройдохе» в истории мировой литературы. Я хочу лишь напомнить вам о том, что существует теснейшая связь между личной судьбой художника и его творчеством, и покойный не является исключением из этого правила.

Я еще раз должен обратить ваше внимание на

суть обвинения. Никто ни на секунду не сомневается в том, что покойный обладал поэтическим талантом, это обстоятельство не вызывает возражений у обвинителя. Однако защитник просит вас поверить в то, что покойный был великим поэтом, величайшим англоязычным поэтом XX столетия. Именно это утверждает защитник, и именно против этого пункта будет возражать обвинитель.

Великий поэт. Чтобы заслужить подобный эпитет, поэт обыкновенно должен убедить нас в трех вещах: во-первых, в том, что он создал несколько незабываемых стихов; во-вторых, в том, что он по-настоящему глубоко понял свое время, и, наконец, в том, что он с сочувствием откликнулся на самые передовые идеи эпохи.

Обладал ли покойный этими свойствами? Джен-тльмены, мне думается, что нет.

Что касается первого пункта, то здесь я буду краток. Мой досточтимый собрат, защитник подсудимого, безусловно, сделает все возможное, чтобы убедить вас в моей неправоте. И у него есть для этого основания. Все основания. Мне хотелось бы лишь подвергнуть творчество покойного нехитрому испытанию. Много ли из его стихов вы помните наизусть?

Далее, разумно предположить, что одаренный

поэт всегда правильно оценивает своих собратьев по перу. Передо мной — составленная покойным антология «Оксфордское собрание новой английской поэзии». Кто из присутствующих в этом зале рискнет оспорить тот факт, что это самое ничтожное издание, какое когда-либо выходило под маркой сего почтенного издательства, немало сделавшего во славу поэзии в нашей стране, — я имею в виду «Кларендон Пресс»?

Что ни говори, все присутствующие в этом зале, безусловно, современные, образованные люди. Наши предки воображали, будто поэзия произрастает в некоем частном цветнике, совершенно изолированном от повседневной жизни, и иные мерки, кроме чисто эстетических, к ней неприменимы. Сегодня мы понимаем, что это иллюзия. Теперь позвольте мне перейти ко второму пункту обвинения. Понимал ли покойный свое время?

Чем он восхищался? Что клеймил? О, он преклонялся перед крестьянскими добродетелями. Превосходно. Но если бы крестьянин научился читать и писать, или скопил денег, чтобы приобрести лавку, или попытался бы благодаря частной торговле подняться над скотским уровнем себе подобных, какое жестокое разочарование постигло бы обвиняемого! Этот крестьянин тотчас же превратился бы в

его личного врага, в ненавистного торговца, кровь коего никогда не текла в жилах покойного, что вызывало у него просто-таки неприличную гордость. Поселись поэт в замызанной хижине в Голуэе, погрязни он в свинстве и диких предрассудках, мы сочли бы это его ошибкой, но воздали бы должное его честности. Но поступил ли он так? Боже сохрани. Ибо существовал другой мир, который казался ему не только достойным большего восхищения, но и гораздо более приспособленным для жизни, — мир нарядных особняков и просторных гостиных, населенных аристократами, в основном представительницами слабого пола. Причину подобного несоответствия понять несложно. Психология покойного, в сущности, была психологией феодала. Он охотно восторгался бедняками до тех пор, пока они прозябали в бедности и были почти-тельными, примирившись с кучкой образованных землевладельцев, которые без их труда не просуществовали бы и дня.

Что касается великой борьбы за светлое будущее, то он не испытывал к ней ничего, кроме отвращения, порожденного страхом. Он действительно принимал участие в движении за независимость Ирландии, но я полагаю, что мой ученый собрат едва ли стал бы акцентировать ваше внима-

ние на этом обстоятельстве. Среди прочих видов борьбы за справедливость, доступных состоятельным людям, национализм — наиболее доступный и бесчестный. Он наполняет угнетателей праведным негодованием против несправедливости. Конечно, национализм зачастую вдохновлял мужчин и женщин на героические поступки и самоотречение. Во имя будущей свободной Ирландии поэт Пирс и графиня Маркович отдали все, что у них было. Но если покойный и впрямь посвятил себя этому движению, то проделал он это с исключительной сдержанностью. После небезызвестного восстания в Светлое Воскресенье 1916 года он сочинил стихотворение, признанное шедевром. И это действительно шедевр. Написать в такой момент стихи, которые не оскорбили ни Ирландскую республику, ни британские вооруженные силы, — поистине великолепное поэтическое достижение.

И наконец, мы переходим к третьему и последнему пункту нашего обвинения. Достаточно бросить самый поверхностный взгляд на пять последних десятилетий мировой истории, чтобы понять, что социальная борьба за равенство сопровождалась возрастанием роли науки и постепенным искоренением иррациональных предрассудков. Каково было отношение покойного к этим явлениям? Джен-

тльмены, у меня, как говорится, просто нет слов. Что можно сказать о человеке, который в своих ранних произведениях пытался возродить веру в фей и эльфов, чьими излюбленными темами были легенды о героях-варварах с непроизносимыми именами — творения, которые когда-то были удачно и остроумно названы «болтовней о чертовне»?

На это можно возразить, что он был молод, а молодость всегда романтический возраст, и глупость неотделима от прелестного романтизма. Возможно, это так. Простим молодости ее заблуждения и поговорим о зрелом человеке, от которого мы вправе ожидать мудрости и здравого смысла. Джентльмены, трудно быть снисходительным, обнаружив, что покойный с годами не только не избавился от причуд, но приобрел еще и новые. В 1900 году он верил в волшебство, что уже говорит о многом, но в 1930-м перед нами — жалкое зрелище: взрослый человек не брезгует черной магией и индуистской чепухой. Верил ли он в них искренне, или они просто казались ему красивыми, или он воображал, что они произведут впечатление на читателей, в конце концов, не так важно. Факт остается фактом. Он поставил их во главу угла своего творчества. Джентльмены, мне нечего добавить к этому. В сво-

ем последнем стихотворении покойный отрекся от социальной справедливости и здравого смысла и воспел войну. Ошибусь ли я, утверждая, что, провозгласи нечто подобное иностранный политический деятель, любой любитель литературы и поборник свободы счел бы его врагом всего человечества?

ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ЗАЩИТЫ

Господа присяжные заседатели! Я убежден, что вы, равно как и я, с удовольствием выслушали красноречивое выступление моего досточтимого собрата. Я говорю именно об удовольствии, так как любое начинание, будь то инженерное изобретение, стихотворение или вдохновенная речь оратора, непременно должно доставлять удовольствие.

Нас развлекли анализом характера покойного, что, с одной стороны, оправданно, но в то же время пагубно. Доказывает ли данный анализ что-либо в отношении его поэзии или нет — это другой вопрос. С вашего позволения я процитирую моего ученого друга: «Мы собрались здесь, чтобы судить не человека, но его труд». Мы узнали, что покойный был тщеславен, что он был снобом и трусом, что его вкусы в современной поэзии были весьма сомни-

тельного свойства, что он ничего не смыслил в физике и химии. Но можно ли так судить художника? Не напоминает ли это юношескую уверенность в том, что великий художник должен быть кристально чистым человеком? Отбросим в сторону словесные изыски, и доводы обвинителя сведутся к следующему утверждению: «Великий поэт обязан дать правильные ответы на вопросы, которые волнуют его поколение. Покойный давал неправильные ответы. Следовательно, покойный не был великим поэтом». В таком случае поэзия должна походить на телеигру с социальным уклоном и, чтобы выиграть, поэт должен ответить на семьдесят пять процентов вопросов. При всем моем уважении к государственному обвинителю я должен заметить, что это вздор. Есть большой соблазн осуждать современных поэтов, так как мы и впрямь ждем ответов ото всех: от политиков, ученых, поэтов, священников — и виним их, когда они не могут внятно ответить. Но можно ли подходить к поэзии прошлых веков с такими мерками? В эпоху роста местного патриотизма Данте с завистью оглядывался на Римскую империю. Был ли прогрессивным такой взгляд? Будет ли один лишь католик утверждать, что «Олень и пантера» Драйдена — хорошее стихотворение? Разве мы осуждаем Блейка

за то, что он не понял ньютоновской теории света?
И ставим Вордсворта ниже Бейкера оттого, что
последний лучше оценил паровой двигатель?

Можно ли с таких позиций объяснить, почему
строчки:

Смейся над Эмметом, смейся над Парнеллом,
Над всеми поверженными кумирами —

хороши, а

Мне кажется подчас, что ты подобна дереву —

не хороши?

Подчеркивая всю абсурдность подобных утверждений, я не хочу сказать, что искусство никак не зависит от общественной жизни. Связь между ними существует — это сокровенная и необходимая связь, как и признал государственный обвинитель.

У каждого человека время от времени окружающий мир вызывает эмоциональное и интеллектуальное потрясение. У некоторых людей потрясение рождает такую словесную форму, которую принято называть стихами, — если эта форма может взвол-

новать читателя, мы называем эти стихи хорошими. На самом же деле поэтический талант — это способность передать свой личный эмоциональный настрой другим людям. Поэты, то есть люди, обладающие поэтическим даром, перестают сочинять хорошие стихи тогда, когда перестают откликаться на явления окружающего мира. Будет ли эта реакция приятием или отрицанием, нравственным парением или нравственным падением, не суть важно — главное, чтобы она существовала. Поздний Вордсворт стал писать хуже не оттого, что изменились его взгляды, а оттого, что он перестал остро чувствовать и мыслить — подобная метаморфоза, увы, происходит с большинством пишущих, достигших преклонного возраста. Возвращаясь к подзащитному, мы сталкиваемся с поразительным примером, когда способность великого поэта испытывать потрясение не только не ушла с возрастом, но, напротив, лишь возросла. Через двести лет, когда наши потомки придут к иному и, надеюсь, лучшему социальному устройству, а наука поднимется до недостижимых высот, кто, кроме историка, хоть на мгновение задумается о том, насколько покойный был прав или неправ в отношении ирландского вопроса или заблуждался, веря в переселение душ? Но, поскольку чувства, из которых

родились его стихи, неподдельны, они по-прежнему будут волновать людей, как бы ни разнились их убеждения и верования.

Однако мы живем не в будущем, поэтому попытаемся строго, по-учительски оценить поэзию покойного с оглядкой на наше время.

Наиболее очевидным явлением за последние сорок лет стал крах либеральной буржуазной демократии, основанной на утверждении, что каждый человек рожден свободным, с равными правами и возможностями и что формальное политическое равенство, избирательное право, справедливый суд, свобода слова достаточно надежные гарантии для человека в его взаимоотношениях с окружающими. Результаты этого краха слишком известны. Отрицание социальной природы личности и власти денег привело к созданию наиболее обезличенного, механического и неравноправного общества из всех доселе известных человечеству, — общества, в котором единственным общим для всех классов ощущением стало чувство одиночества, оторванности от окружающего мира. Это — общество, раздираемое противоречиями, порожденными экономическим неравенством, праведным негодованием бедных и эгоистичной властью богатых.

Если подобное ощущение было неведомо по-

койному, это отчасти объясняется тем, что Ирландия по сравнению с остальными странами Западной Европы оставалась экономически отсталой страной и классовая борьба в ней не была столь острой. Мой оппонент потешался над национализмом покойного, но он не хуже меня знает, что национализм — необходимая ступень в движении к социализму. Он издевался над покойным за то, что тот не защищал независимость с оружием в руках, как будто убийство и баррикадные бои — единственная достойная форма социальной активности. Разве мало сделал для Ирландии Театр Аббатства?

Но вернемся к стихам. От первого до последнего они являют собой нескончаемый протест против атомизации общества, вызванной индустриализацией, а их идеи и язык, которым они написаны, всегда были способом борьбы с этим злом. Феи и легендарные герои его ранних произведений — это попытка отыскать в фольклорной традиции некое связующее, всеобъединяющее начало, а доктрина *Aníma Mundi*, провозглашенная в поздних стихотворениях, есть, в сущности, та же самая идея, только очищенная от местного колорита во имя того, что покойный считал всечеловеческим, — иными словами, он жаждал мировой религии. Чисто религиозное решение может быть неплодотворным, но

поиски его по крайней мере результат правдивого восприятия социального зла. К тому же добродетели, которые восхищали покойного в крестьянстве и аристократии, и пороки, которые он осуждал в буржуазии, и в самом деле являлись добродетелями и пороками. Создать единое и справедливое общество, в котором добродетели поощрялись бы, а пороки искоренялись, — задача политика, а не поэта.

Ибо искусство — продукт истории, а не идеи. В отличие от, скажем, технологических изобретений, оно не влияет на историю, как активная сила, поэтому вопрос, нужно или не нужно пропагандировать поэзию, не имеет смысла. Утверждения обвинителя основаны на ошибочном убеждении в том, что поэзия может что-либо изменить, тогда как доподлинная истина, джентльмены, заключается в том, что, если бы стихотворение не было сочинено, картина — нарисована, а джазовая миниатюра — инструментована, материальная культура человечества осталась бы неизменной.

Но есть сфера, в которой поэт становится человеком действия. Эта сфера — язык, и именно в ней величие покойного наиболее очевидно. Сколь бы ошибочные, недемократичные взгляды ни исповедовал покойный, его язык проделал после-

довательную эволюцию к тому стилю, какой можно назвать истинно демократичным. Социальные добродетели истинной демократии — братство и духовность, а их параллелями в языке являются мощь и внятность. И это добродетели, которые у покойного от книги к книге становились все более явными.

КАВАФИС

С тех пор как ныне покойный профессор Р. М. Доукинс больше тридцати лет назад познакомил меня с поэзией К. П. Кавафиса, она оставила не один след в моих собственных стихах. Иначе говоря, я без труда перечислю вещи, которые, не зная Кавафиса, написал бы по-другому, если бы вообще написал. И это при том, что ни слова не понимаю по-новогречески и стихи Кавафиса мне доступны лишь в английских и французских переводах.

Эссе Одена опубликовано в виде предисловия к томуку переводов из Кавафиса (*The Complete Poems of Cavafy Translated by Ray Dalven*. N. Y.: Harcourt, Brace and World, 1961) и переведено по этому изданию.

Последний факт не оставляет меня в покое и даже несколько выводит из себя. Как, видимо, любой из пишущих стихи, я всю жизнь верил, будто в том и состоит непреходимая грань между поэзией и прозой, что проза переводу на другой язык поддается, а поэзия — никогда.

Но если можно испытать влияние стихов, которые знаешь только по переводам, стало быть, несокрушимость упомянутой грани оказывается под вопросом. Значит, одни стороны поэзии от исходной словесной формы отделяются, а другие — нет. К примеру, ясно, что любая связь идей через созвучия слов ограничивается языком, в котором эти слова созвучны. Только в немецком *Welt*¹ рифмуется с *Geld*², и лишь в английском возможен каламбур Хилэра Беллока:

When I am dead, I hope it may be said:

«His sins were scarlet, but his books were read»³.

Когда поэт — допустим, чистый лирик — не «рассказывает», а «поет», он почти или даже вовсе

¹ Мир (*нем.*).

² Золото (*нем.*).

³ «Надеюсь, после моей смерти скажут: «Грехи его были алы, зато книги — красны» («read» — читать и «red» — красный по-английски звучат одинаково).

непереводим. «Смысл» песенки Кэмпionsа не отделить от звука и ритма именно тех слов, которые он нашел. Может быть, по-настоящему двуязычный поэт и сумеет написать на обоих доступных ему языках то, что сам сочтет одним и тем же стихотворением, но сделайте буквальный перевод каждого из вариантов на язык другого, и пусть потом хоть один читатель признает их родство.

С другой стороны, условности и приемы стихотворной техники я в силах усвоить и помимо стихов. Скажем, мне вовсе не нужно знать валлийский язык, чтобы оценить, какие возможности для моего родного английского открывают внутренние рифмы и аллитерации, которыми так богата валлийская поэзия. Вполне понимая, что в точности скопировать их не удастся, я тем не менее могу их переиначить и добиться нового, любопытного результата.

Другой практически неистребимый при переводе элемент — это образность: сравнения и метафоры. Они куда реже диктуются местным словесным обиходом, гораздо чаще — общим для всех и каждого образом чувств.

Мне вовсе не нужно читать Пиндара в подлиннике, чтобы почувствовать красоту и точность слов, которыми он славит остров Делос:

Недвижимое чудо широкой земли,
От людей именуемое Делосом,
А от блаженных олимпийцев — Звездой,
Далеко сияющей по синей земле...

С трудностями в переводе образов сталкиваешься обычно, когда словарный запас твоего языка не позволяет донести смысл без многословия, ослабляющего оригинал. Строку Шекспира «The hearts that spanielled me at heats»² не передашь по-французски, не обратив метафору в куда менее результативное сравнение.

Однако ничего из перечисленного и доступного переводу в поэзии Кавафиса не найти. К чуть расшатанному ямбу, которым он в большинстве случаев пользуется, мы давно привыкли. А самую яркую черту его стиля — смешение ученого и народного языков в словаре и синтаксисе — нам как раз и не передать. Ничего похожего на соперничество между высоким и низким наречием, возбуждавшее в Греции пылкие страсти литературного и политического свойства, в английском нет. У нас есть лишь общеприня-

¹ Перевод М.Гаспарова.

² «Псы-прихвостни, лизавшие мне пятки» (перевод Б.Дубина) — Шекспир, «Антоний и Клеопатра». Акт IV, сцена 12.

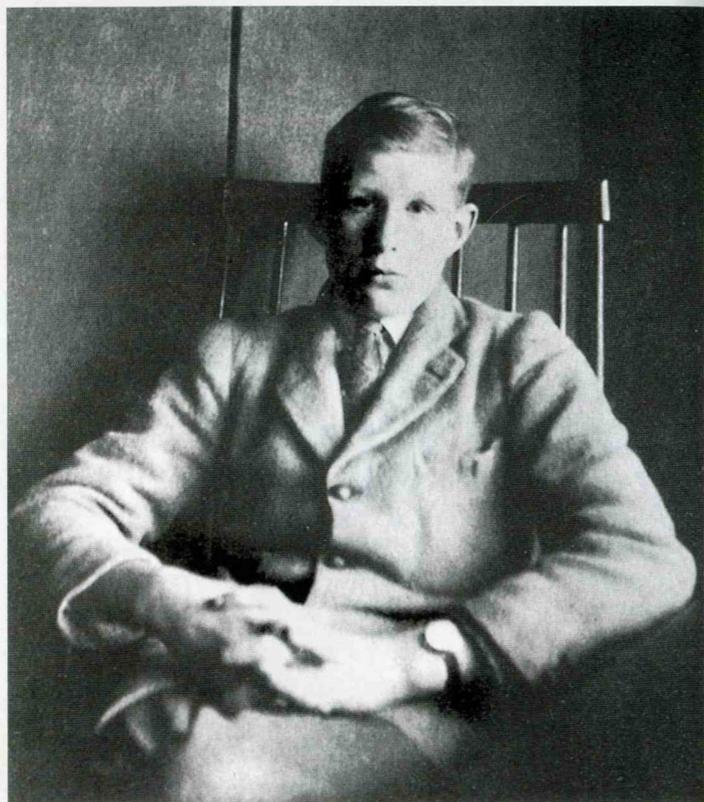
и, ...
Звездою,
...
сталкиваешь-
его языка не
говия, ослаб-
а «The hearts
по-француз-
результатив-

и доступного
. К чуть рас-
шинстве слу-
самую яркую
и народного
как раз и не
ество между
ее в Греции
еского свой-
общеприя-

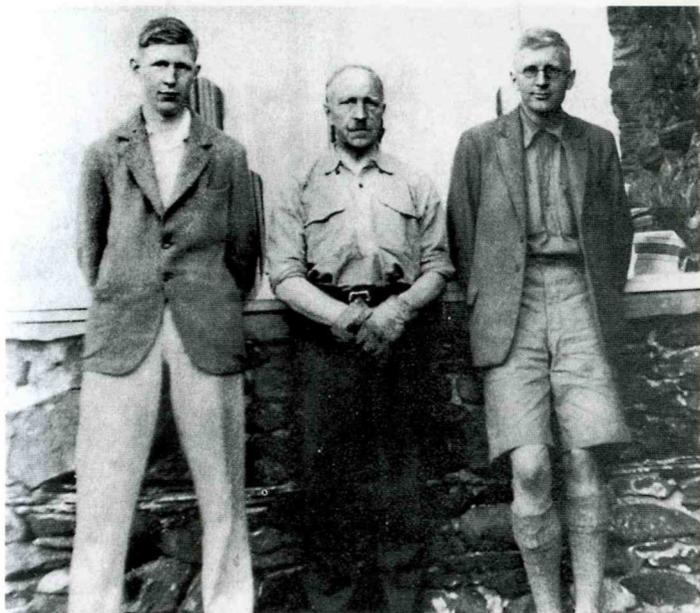
од Б.Дубина) —
12.



У.Х.Оден.



Оден в школьные годы.



Слева направо: Уистен, его отец и брат Джон
в загородном доме на Лэйк-Дистрикт. 20-е гг.

е годы.

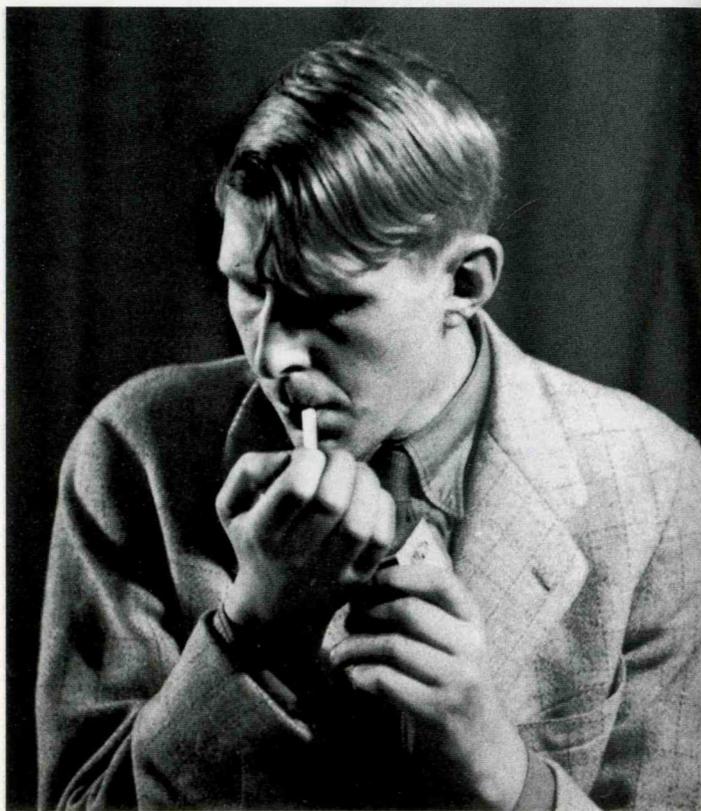
и, ...
Звездою,
...
сталкиваешь-
его языка не
говия, ослаб-
а «The hearts
по-француз-
результатив-

и доступного
. К чуть рас-
шинстве слу-
самую яркую
и народного
как раз и не
ество между
ее в Греции
еского свой-
общеприя-

од Б.Дубина) —
12.



У.Х.Оден.



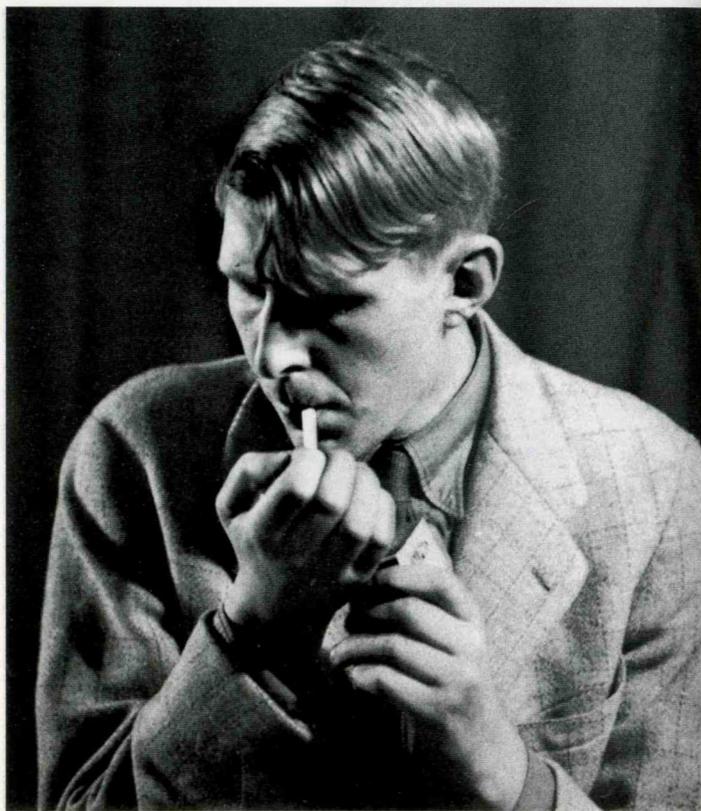
Из серии студийных съемок в Оксфорде. 1928.



Оден в школьные годы.



Оден, Стивен Спендер и Кристофер Ишервуд
на острове Рюген. 1931.



Из серии студийных съемок в Оксфорде. 1928.



terest
1932 г.

Оден и Ишервуд. Португалия, 1936 (?).

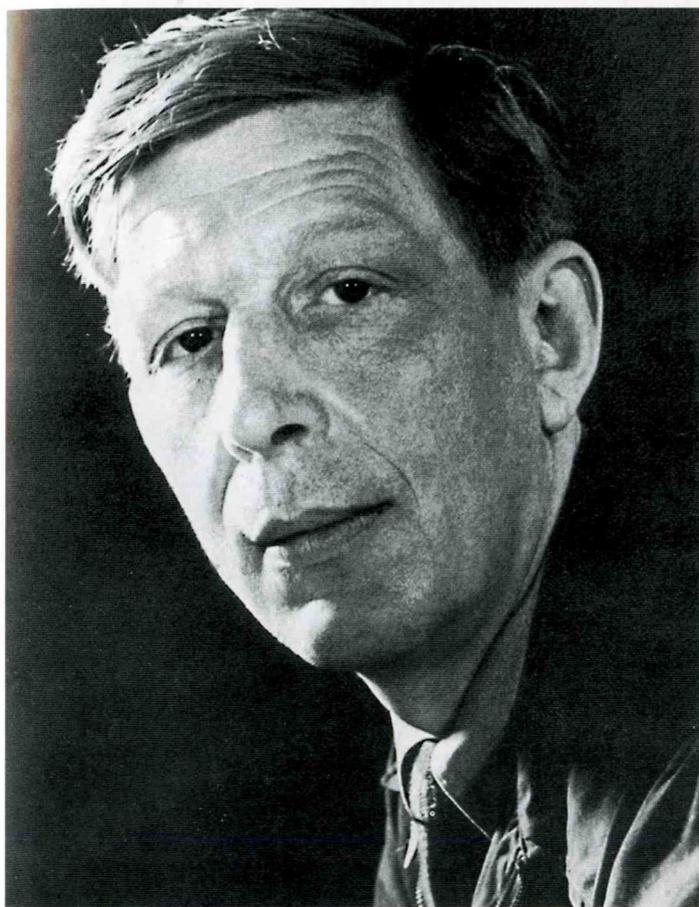


Оден, Стивен Спендер и Кристофер Ишервуд
на острове Рюген. 1931.

1928.

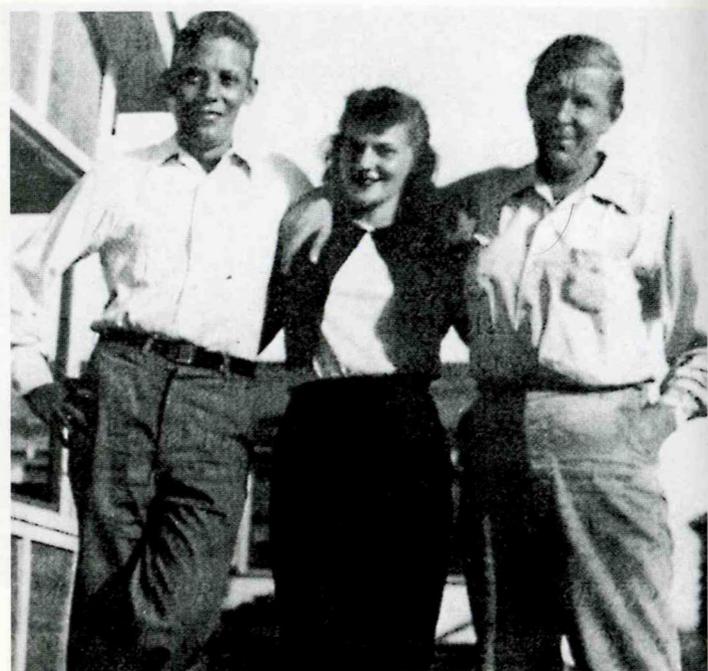


Оден и Ишервуд перед отъездом в Китай. Январь 1938 г.



Оден в военной форме. 1945.

г.



Честер Каллман, Рода Яфф и Оден на Файр-Айленд.



Оден и Ишервуд перед отъездом в Китай. Январь 1938 г.



Оден в 1947 г. Фотография, подаренная Роде Яфф.

ленд.



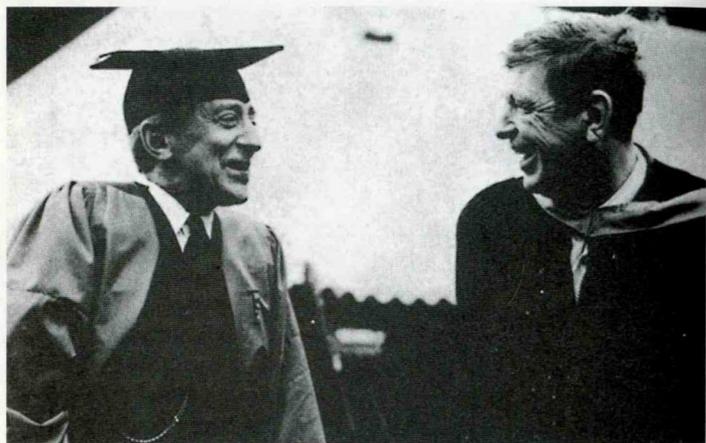
Оден читает «Хоббита» Толкиена. 40-е гг.



40-е гг.



Оден на свадьбе племянницы Риты.
Лондон, апрель 1965 г.



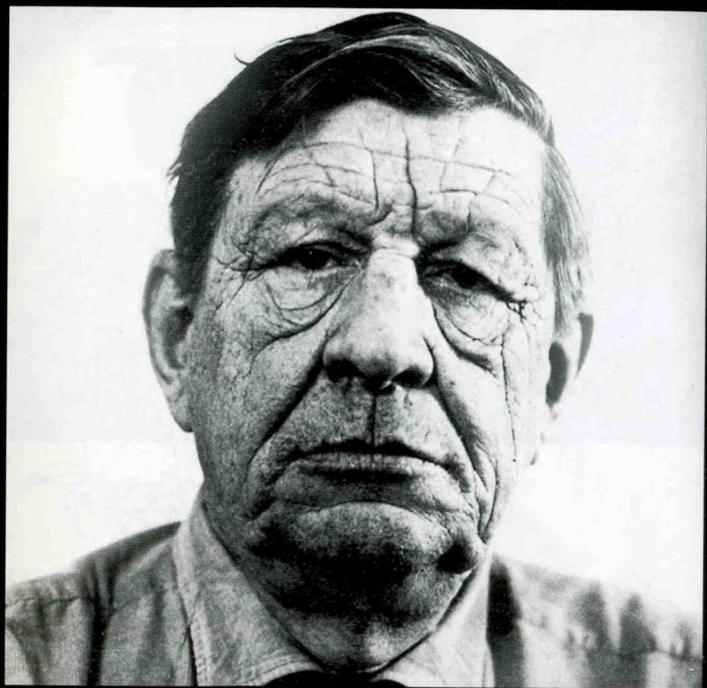
« С У
Праздн

« Ал
поэтич
Этот ф



Два рисунка, сделанных Антоном Шумичем на поэтических чтениях в Вене в последний вечер жизни Одена. 28 сентября 1973 г.

- ◀ С Жаном Кокто.
Праздничная церемония в Оксфорде. 1968.
- ◀ Аллен Гинзберг и Оден на Международном поэтическом фестивале в Лондоне в 1973 г.
Этот фестиваль стал последним в жизни Одена.



Оден в конце 60-х гг.

ТЬ
ЛЕ
СТ
НО
ПО

ХО
НИ
ИЛ
ОП

ВО
ТО
Я
У
Н
Л
Б
П
П
Т
Н
Н
М
Я
Н
Б

тый английский, с одной стороны, и местные диалекты — с другой. Так что если говорить об этой стилистической краске у Кавафиса, то англоязычному переводчику ее не донести, а англоязычному поэту не извлечь из нее для себя никакой пользы.

О кавафисовской образности говорить не приходится: к таким приемам, как метафора и сравнение, он не прибегает. Передает ли он сцену, событие или чувство, любая его строка — это просто сухое описание фактов без малейших красот.

Тогда что же в стихах Кавафиса сохраняется и волнует даже в переводе? Не умею назвать это точнее, чем «склад речи», «собственный голос». Я читал его вещи в разных переводах, но Кавафиса узнавал сразу: таких стихов никто другой написать не мог. Читая их, я чувствовал — это сказано человеком, у которого свой взгляд на мир. Саморазоблачения поэта вообще, по-моему, редко поддаются переводу, но эти, без сомнения, поддавались. Так я пришел к выводу, что единственное свойство, которым наделен каждый без исключения, — это неповторимость. С другой стороны, сколько ни назови у любого из нас общих черт со всеми прочими, начиная с рыжих волос и кончая английским языком, всегда найдутся десятки качеств, в эту классификацию не попадающих. Поскольку стихо-

творение — составная часть той или иной культуры, перенести его в другую — нешуточный труд; но, поскольку оно воплощает опыт одного-единственного человека, человеку другой культуры оценить его так же легко (или так же сложно), как любому из той культурной группы, к которой довелось принадлежать автору.

Но если главное у Кавафиса — это собственный голос, то литературному критику тут добавить нечего. Критика живет сопоставлениями, а собственный голос описать нельзя, его можно лишь воспроизвести — в виде пародии либо цитаты.

Поэтому, взявшись представить читателям книгу Кавафиса, оказываешься в непростом положении: твои слова могут иметь какой-то смысл только до тех пор, пока их не прочли, а потом они улечиваются, и притом немедленно, — так познакомившийся на вечеринке начисто забывает, кто его представил новому другу.

Главных тем у Кавафиса три: любовь, искусство и политика, как ее понимают греки. Кавафис был гомосексуалистом, и его любовная лирика вовсе не намерена это обстоятельство скрывать. Написанные людьми стихи подлежат моральному суду точно так же, как совершенные ими поступки, но по разным основаниям. Задача стихов, среди прочего, — нести

свидетельство об истине. Мораль же в том, чтобы дать как можно более точный отчет о случившемся и помочь судить о происшедшем по справедливости. Свидетель грешит против морали, если утаивает правду или просто лжет, но выносить приговор — не его дело. (В искусстве, понятно, приходится различать прямую ложь и неубедительную выдумку. Выдумщик рано или поздно разоблачит себя подмигиванием или каменным лицом — напротив, прожженный враль выглядит совершенно натурально.)

Кавафис — свидетель предельно честный. Он не подчищает, не лакирует, не подхихикивает. Любовный мир его лирики — мир случайных встреч и мимолетных связей. Любовь здесь почти всегда ограничивается физической близостью, а нежность если и возникает, то, как правило, безответная. Вместе с тем Кавафис ни за что не согласится считать свои воспоминания о минутах телесной радости несчастливыми или подточенными какой-то виной. Можно чувствовать вину перед другими, грубо с ними обойдясь или не принеся им счастья, но никто, каковы бы ни были его моральные устои, и никогда, если говорить по чести, не станет жалеть о минуте физического наслаждения как такового. Единственную критическую реплику, которая тут

напрашивается, мог бы отнести к себе любой поэт. Я хочу сказать, что Кавафис, по-видимому, все-таки недооценивает редчайший подарок судьбы — свою способность преображать в несравненные строки тот опыт, который для иных может быть делом обычным, а то и опасным. Поэзия, заметил Йейтс, рождается «из самых мусорных углов души», и Кавафис как будто иллюстрирует эту мысль следующим эпизодом:

Запретное и острое блаженство
отхлынуло. Они встают с матраца
и быстро одеваются без слов.
Выходят врозь, украдкой, и по этой
неловкости на улице понятно:
им кажется, что все в них выдает,
с кем миг назад они упали рядом.
Но так и дорастают до стихов.
И завтра, позже, через годы, сила
наполнит строки, чье начало — здесь¹.
(«Начало»)

Но что, неудержимо хочется спросить, стало со вторым, не поэтом?

Кавафис смотрит на поэзию как аристократ. Его

¹ Здесь и далее стихи К.Кавафиса в переводе Б.Дубина.

поэты не считают себя центром мира и не ждут всеобщего поклонения. Скорее они граждане небольшой республики, каждый из которых подлежит только суду сограждан, но суду нелицеприятному. Начинаящий Эвмен в отчаянии, что за два года борьбы со словом сумел сложить лишь одну элегию. Феокрит его утешает:

Взяв первую ступень,
ты должен радоваться и гордиться.
Пойти так далеко — уже немало.
Твой первый шаг — удача из удач.
Поднявшись на ступень,
ты разом возвышаешься над чернью.
Взойдя на эту первую ступень,
ты стал одним из полноправных граждан
в недостижимом городе идей.
Нелегкий труд, редчайшая удача —
стать в этом городе совсем своим.
Там посреди — Хранители законов,
которых ловкачам не обойти...

(«Первая ступень»)

Поэты у Кавафиса пишут, поскольку находят в этом радость и хотят порадовать других, но роль эстетического удовольствия никогда не преувеличивают.

Пусть вертопрахи числят вертопрахом —
в серьезном деле я всегда бывал
прилежней всех. Да и теперь считаю,
что сведущ, как никто, в трудах Отцов,
Писанье и соборных уложениях.
При всяких трудностях,
в любых сомненьях по церковной части
Вотаниат на помощь звал меня.
Но в ссылке (пусть ее снесет злодейка
Ирина Дука!), в этой смертной скуке,
я не стыжусь, что тешу сам себя
то шестистопником, то восьмистопником —
да тешусь баснями про Диониса,
Гермеса или Феба, про героев
Фессалии или Пелопоннеса,
и мне под силу образцовый ямб,
не то что им, столичным грамотеям.
За тщательность я, видимо, и здесь.

*(«Византийский вельможа
пишет в ссылке стихи»)*

Кавафиса занимает комическая сторона этих
непрямых отношений поэта с миром. Если человеку
действия нужны очевидцы, а без публики он и шагу
не ступит, то поэт корпит в одиночестве. Конечно,
он хочет, чтобы написанное им прочли, но ему нет
надобности встречаться с читателями лицом к лицу:

публика, на которую он больше всего надеется, — это последующие поколения, те, кто придет, когда его уже не будет. Поэтому над листом бумаги он обязан выкинуть из головы любую мысль о себе и о других, сосредоточась только на самой работе. Тем не менее поэт не машина для стихокропаяния, а человек, как все другие, и живет в конкретном обществе, разделяя его заботы и пороки. Вот каппадокиец Ферназис сочиняет поэму о царе Дарии и пытается вообразить чувства и мотивы, заставлявшие Дария поступать так, а не иначе. Неожиданно слуга прерывает его сообщением, что Рим и Каппадокия вступили в войну:

Ферназис вне себя. Вот незадача!
А он как раз надеялся, что «Дарий»
прославит автора, заткнувши рты
всем злопыхателям и критиканам.
Какой провал, какой провал расчетов!

И ладно, если бы его провал.
Но в безопасности ли мы, подумать,
в Амисе? Ненадежный городок.
А римляне в сражении ужасны.
И хватит ли нам сил, каппадокийцам,
их одолеть? Да сбыточно ли это?
И что мы можем против легионов?
Так встаньте, боги Азии, за нас!

Но и среди волнений и тревог
в нем прежний замысел растет и зреет.
Да-да, скорее — гонор и угар.
Вот чувства Дария: угар и гонор.

(«Дарий»)

За вычетом стихов, основанных на личном опыте, современный фон у Кавафиса — редкость. Несколько его произведений отсылают к истории Греции, одно-два — ко временам падения Рима, а в остальном он сосредоточен на двух периодах: эпохе греческих царств-сателлитов, основанных Римом после краха империи Александра, и эпохе Константина и его преемников, когда христианство вытесняет языческие культы и становится государственной религией.

Он оставил множество подробностей и острых зарисовок тех времен. Панэллинский мир у него поражен политическим бессилием, на политику тут смотрят с удовлетворением циника. Официально царства-сателлиты пользуются независимостью, но кто же не знает, что их правители всего лишь марионетки Рима? Ключевые для Рима политические события, вроде битвы при Акциуме, здесь не значат ничего. Хочешь — не хочешь, а подчиняться надо, так не все ли равно, как зовут хозяина?

Таких известий об исходе боя
при Акциуме здесь никто не ждал.
Но переписывать всю речь не надо.
Заменим имя. Вот, вот в этом месте,
в конце, в словах: «Освободивший римлян
от злого губителя Октавия,
пародии на Цезаря» — теперь
напишем так: «Освободивший римлян
от злого губителя Антония».
И все. А остальное — хорошо.

(«В городке Малой Азии»)

Иные, скажем сириец Деметрий Сотер, вынашивают мысль вернуть своей стране былое величие, но и они вынуждены признать, что это всего лишь мечты.

Он был задет и опечален в Риме,
когда почувствовал в речах друзей,
таких же юношей из высшей знати,
при всей любезности и всем вниманье,
какими среди них был окружен
он, царский сын, наследник Селевкидов, —
почувствовал чуть скрытый холодок
к царям эллинистических провинций,
чей век прошел, а мощь свели на нет...

Вот если бы добраться до Востока,
вот если б удалось бежать из Рима...
Ах, если б снова оказаться в Сирии!
Он мальчиком оттуда увезен
и ничего уже почти не помнит,
но в мыслях он все время видел в ней
святыню, чтимую в глубинах сердца,
и образ греческой земли, картину
любимых гаваней и городов.

А что теперь?
Отчаянье и мука.
Те юноши из Рима были правы.
У наших царств, рожденных македонским
завоеваньем, будущего нет.

И пусть. А все-таки он не смирился.
Он дрался с этим, сколько было сил.
И в черном поражении одно
он вправе записать себе в заслугу:
что даже в крахе миру показал
все ту же несгибаемую стойкость.

Все остальное — призрачно и зряшно.
И эта Сирия ему чужда —
владенье Валаса и Гераклида.

(«Деметрий Сотер, 162–150 до Р. Х.»)

Как видно по этим стихам, Кавафис — один из немногих поэтов, чьи патриотические стихи не вызывают чувства неловкости. В большинстве стихотворных выражений патриотизма невозможно отделить одно из высочайших достоинств человека — любовь к другим — от мерзейшего из человеческих пороков — коллективного ячества.

Во весь голос и на любом углу патриотические доблести превозносят обычно в тех государствах, которые ведут захватнические войны, скажем в Риме I века до н. э., во Франции 1790-х годов, в Англии XIX века и в Германии первой половины двадцатого. Для их народов любовь к своей стране подразумевает лишение других — галлов, итальянцев, индийцев или поляков — права любить их собственную родину. Но и не выказывай страна особой агрессивности, подлинность любви к ней, пока она богата, могуча и пользуется всеобщим уважением, остается под вопросом. Где будет нынешний патриотизм, когда страна обнищает, утратит политический вес и поймет, что ни малейших надежд вернуться к былой славе нет? В какой бы части света ты ни жил, будущее сегодня до того ненадежно, что вопрос этот стоит перед каждым, и смысл кавафисовских стихов куда шире, чем кажется на первый взгляд.

Единственное в панэллинском мире Кавафиса, что вызывает любовь и преданность, неподвластные никакому краху, это греческий язык. Его восприняли даже чужаки, и язык, сумев приспособиться к чувствам, непохожим на аттические, стал только богаче.

А надпись, разумеется, на греческом.
Но только без излишеств и прикрас —
иначе наш проконсул, всюду рышущий
и доносящий в Рим, прочтет не то.

Теперь о главном. Проследи внимательно
(и ради Бога, не забудь, Ситасп!),
чтоб после слов «Правитель» и «Спаситель»
изящным шрифтом выбили «Филэллин».
И хватит изощряться в остроумии
в своих «Да кто здесь грек?», «Откуда грекам
тут взяться — за Фраатами и Загром?».
Раз варвары еще похуже нашего
такое пишут, подойдет и нам.
И кстати, не забудь, что временами
к нам забредают то софист из Сирии,
то виршеплет или другие умники...
Мы — не чужие грекам, я сказал.

(«Филэллин»)

Говоря о взаимоотношениях христиан и язычников в эпоху Константина, Кавафис не склоняется ни на чью сторону. Римское язычество — религия светская в том смысле, что ее ритуалы должны обеспечить государству и его гражданам процветание и мир. Не обязательно презирая земное, христианство, однако, всегда подчеркивало, что заботится о другом, нездешнем, почему и не сулило верным процветания при жизни и осуждало непомерную привязанность к успеху как греховную.

Поскольку же обязательные для всех граждан законы заставляли видеть в императоре божество, стать христианином значило стать законопреступником. Поэтому христиане первых четырех веков, подверженные искушениям плоти и дьявола не меньше прочих, воздерживались от мирских соблазнов. Ты мог обратиться, оставшись вором, но не мог, обратившись, остаться аристократом.

Однако после Константина шансы преуспеть в жизни открылись как раз для христиан, тогда как язычники, даже не подвергаясь преследованиям, стали общественным посмешищем.

В одном из стихотворений Кавафиса сын языческого жреца обращается в христианство.

Исус Христос, мой ежедневный труд —
ни в чем не поступаться предписаниями
твоей святейшей Церкви в каждом деле
и в каждом слове, даже в каждой мысли..
Любого, кто отрекся от Тебя,
я сторонюсь. Но я сегодня в горе,
Христос, я плачу о моем отце,
который был — чудовищно сказать! —
жрецом в кумирне гнусного Сераписа.
(«Жрец Сераписа»)

В другом — император Юлиан прибывает в Антиохию, чтобы проповедовать неоязыческую веру собственного изобретения. Но для антиохийцев христианство давно стало условным обрядом, который они исполняют, не примешивая к нему никаких чувств, а потому они просто потешаются над императором как над старой пуританской кочерьжкой:

Отречься от прелестного порядка
привычной жизни? От разнообразья
дневных утех? От дивного театра?..
Отречься от всего, чтобы прийти — к чему?
К болтанью о неподлинных богах?
К невыносимым самовосхваленьям?
К ребяческому страху перед сценой?
К нелепой важности? К потешной бороде?

Ну нет, они предпочитают «хи»,
ну нет, они предпочитают «каппу»,
сто раз «каппу».

(«Юлиан и антиохийцы»)

Надеюсь, цитаты дали некоторое представление о складе речи Кавафиса и его взгляде на жизнь. Если он оказался читателю не близок, я ума не приложу, как тут быть. Поскольку язык создается не отдельным человеком, а социальной группой, о нем удастся судить так или иначе объективно. Поэтому, читая стихи на родном языке, можно считать выраженные в них чувства себе чужими, а восхищаться словесной формой. Но в переводе имеешь дело только с образом чувств и либо принимаешь его, либо нет. Мне повезло: я кавафисовский принял.

ЭДГАР АЛЛАН ПО

Каждый писатель надеется (и чаще всего напрасно), что потомки оценят его по справедливости. Ужаснее всего — полное забвение, но есть еще два нежелательных варианта: остаться в веках автором двух-трех всемирно известных произведений, притом что все остальные его детища будут забыты, или же сделаться кумиром горстки ценителей, с придыханием читающих каждое написанное им слово. Первый вариант — явная несправедливость: ведь даже если эти раздерганные на цитаты творения действительно лучшее из всего, что он создал, читатель не имеет возможности судить об этом. На второй вариант стоит обратить внимание, потому что ни один

писатель в глубине души не верит, что он такой великий.

Дух Эдгара По имеет право сокрушаться больше всех. Отдельные его произведения (как, наверное, ненавистны ему эти заезженные старые клячи!) известны читателю-неамериканцу лучше, чем произведения других американских авторов. Я и сам в детстве, похоже, не знал других стихов, пока не услышал «Ворона» и «Колокола», а «Колодец и маятник» был первым рассказом, который я прочел самостоятельно. И в то же время современным читателям знаком лишь сравнительно небольшой и ужасающе однообразный ряд его произведений, что вообще-то не характерно для писателей с таким ярким талантом, притом плодовитых. Готовя к печати сборник его произведений, я спрашивал у своих знакомых, которых знал как людей начитанных (но не больших знатоков американской изящной словесности), помнят ли они «Гордона Пима» или «Эврику», которые мне кажутся самыми значительными из его творений, — оказалось, никто этих произведений не читал. С другой стороны, все считали своим долгом предупредить меня, что, если я не включу в сборник «Бочонок амонтильядо» — рассказ, на мой взгляд, крайне неудачный, — книгу просто никто не купит. Бедняга По! После смерти

забытый так прочно, что даже могила его двадцать шесть лет оставалась без надгробия, а когда наконец вспомнили и догадались установить памятник, единственным американским писателем, присутствовавшим на церемонии, был Уолт Уитмен. Да и сейчас остается вероятность того, что По будет интересен лишь узкому кругу университетских профессоров. Конечно, интерес ученых даже на пользу, потому что именно в этих самозабвенных тружениках Эдгар По может найти читателей, о каких мечтает каждый автор, — таких, которые прочтут все им написанное от первой строчки до последней, с энтузиазмом продираясь сквозь скучные и слабые пассажи в надежде отыскать что-нибудь новое и восхитительно прекрасное.

Рассказы. У рассказов По, самых разных по теме, сюжету и стилю, есть один общий недостаток. В них нет места конкретному человеку, который бы реально существовал в пространстве и во времени, то есть являлся бы созданием природы, чувствительным к влияниям и запретам естественного порядка, и вместе с тем исторической личностью, по собственному выбору преобразующей окружающий мир и непредсказуемо изменяющейся под влиянием других.

Самые известные рассказы По можно условно разделить на две группы. В рассказах первой группы автор описывает различные состояния одержимости — это может быть разрушительная страсть одинокого «я» слиться с другим («Лигейя»); страсть сознательного «я» быть объективным, усилием чистого разума обнажить истинные взаимоотношения, скрытые за внешностью и эмоциями («Похищенное письмо»); страсть к саморазрушению, когда сознательное и бессознательное «я» вступают в яростную борьбу («Бес противоречия»); и даже химерическая страсть, то есть беспокойное метание личности, которой не хватает полноты чувств («Человек толпы»). Рассказы с нагромождением ужасов и рассказы, подчиненные логике, в сущности, мало различаются, ибо герои тех и других существуют только как воплощение определенного типа индивидуальности: Родерик Ашер так же чужд логике, как Огюст Дюпен — чувству, и они не могут заметно измениться из-за перемен в них самих или в их окружении. При сочинении подобных рассказов главное — не допустить ни малейшего намека на правдоподобие, потому что, стоит читателю подумать о реальных людях, которые в момент накала страстей способны проголодаться или вдруг потерять всю свою красоту из-за обычной просту-

ды, — и тотчас же вечная страсть покажется смешной. Эдгара По критиковали за напыщенность стиля, за страсть к украшательству, но все это как раз и помогает создавать и поддерживать иллюзию. В иной обстановке его герои просто не могли бы существовать. Возьмем, например, следующий фрагмент из «Вильяма Вильсона»: «Довольно будет сказать, что я всех превзошел в мотовстве и изобрел множество новых безумств, которые составили немалое дополнение к длинному списку пороков, каковыми славились питомцы этого по всей Европе известного своей распушенностью университета»¹.

Сама по себе эта прозаическая фраза просто кошмарна, она невнятна и многословна, ясность смысла здесь принесена в жертву определенному риторическому ритму. Но зато как верно с точки зрения драматизма! Как точно показывает Вильяма Вильсона, рассказчика, в реальном свете — как фантастическую личность, отвергающую любые контакты с реальностью! Некоторые из последователей По, сочиняющие рассказы о душевных состояниях (например, Д. Г. Лоуренс), пытались оставаться реалистами, но результат оказывался плачевным.

¹ Перевод Р. Облонской.

Во второй группе, к которой относятся такие произведения, как «Низвержение в Мальстрем» и «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима», связь между волей и внешними обстоятельствами совсем другая. В то время как в первой группе все, что происходит, является результатом насилия безграничной воли над свободой, в этих чисто приключенческих рассказах герой абсолютно пассивен, как это бывает во сне. Происходящее не зависит от его личного выбора — просто это с ним *происходит*. Все, что герой чувствует, — любопытство, восторг, ужас — вызвано событиями, на которые он не имеет ровно никакого влияния. Первый тип героя не имеет своей предыстории, поскольку характер его не желает меняться со временем, второй — не имеет своей истории потому, что не способен меняться — он может только переходить от одной ситуации к другой.

Главная трудность для сочинителя приключенческих рассказов — придумать череду событий, одновременно увлекательных и разнообразных, и сделать последовательность происшествий правдоподобной. Добиться разнообразия не в ущерб связности и наоборот — гораздо труднее, чем кажется на первый взгляд, и «Гордон Пим» — один из лучших приключенческих рассказов в истории литера-

туры — являет нам наглядный урок такого мастерства. Там есть все виды приключений: в одних участвуют силы природы (кораблекрушение), в других — знакомые рассказчику люди (в эпизоде бунта) или незнакомые туземцы (как в приключениях на острове) и, наконец, потусторонние силы, действующие в сцене видения. При этом одно приключение естественно перетекает в другое. В то время как в рассказах о состояниях одержимости некоторая туманность в описаниях важна для поддержания иллюзии, в приключенческом рассказе эффект правдоподобия достигается за счет вкрапления в ткань повествования мельчайших деталей, цифр, рисунков и других авторских приемов, как, например, в данном Э. По описании таинственных шахт: «Общая длина этой шахты, если вести отсчет от точки a по дуге b до точки d , составляет пятьсот пятьдесят ярдов»¹.

Оба типа рассказов По оказали большое влияние на позднейшую литературу. Ф. Достоевский много почерпнул из его описаний аномальных душевных состояний, а его увлекающийся логикой герой — это предшественник Шерлока Холмса и его многочисленных преемников. От его рассказов о далеком

¹ Перевод Г. Злобина.

будущем тянется нить к Г. Д. Уэллсу, от приключенческих рассказов — к Жюлю Верну и Стивенсону. Небезынтересно и то, что развитие того вида повествования, где отсутствует герой—историческая личность, вероятно, совпадает с началом становления исторической науки со своими собственными законами и появлением великих историков XIX века. Оба этих процесса, вероятно, сопровождали индустриализацию и урбанизацию социальной жизни, когда отдельный человек все больше кажется орудием действующих в истории сил, в то время как сам он чувствует себя все менее и менее способным подчинять свою жизнь собственной воле.

Проза По малых жанров также делится на две группы. К первой относятся арабески и зарисовки — Арнгеймский Эдем, земной рай («Поместье Арнгейм»). Подобные описания, кому бы они ни принадлежали, чаще всего представляют интерес не сами по себе, а как откровения автора, потому что нельзя вообразить идеальный уголок природы, идеальное жилище, не подключая к этому изрядную долю фантазии и определенных эстетических представлений своего времени. В случае с По это особенно верно: его замечания о модном и роскошном, которые нам сейчас кажутся немного вульгарными

и вызывают насмешливую улыбку, следует читать с поправкой на то, что относятся они к конкретному периоду истории — это Америка первой половины XIX века. И наконец, есть группа юморесок, не представленных в данном сборнике. В них нет того блеска остроумия, как в некоторых критических работах По, и тем не менее один из рассказов этой группы представляет для нас безусловный интерес.

Это пародия на чрезвычайно популярные в те годы жуткие истории (рассказы ужасов), публиковавшиеся в журнале «Блэквуд», и в известном смысле — пародия на самого По, серьезно разрабатывавшего это направление в прозе, здесь же упоминается страшное орудие — спускающееся лезвие, которое впоследствии автор опишет в рассказе «Колодец и маятник».

Стихотворения. Лучшие стихотворения Эдгара По отнюдь не самые характерные для него и не самые оригинальные. Стихотворение «К Елене», которое вполне могло быть написано Лендором¹, или «Город среди моря», который мог бы принадлежать перу Гуда², получились явно лучше, чем

¹ Уолтер Сэвидж Лендор (1775–1864), английский писатель.

² Томас Гуд (1799–1845), английский поэт.

«Улялюм» и ему подобные, хотя такие стихи никто, кроме По, написать не мог.

Трудность для По как для поэта заключалась в том, что он ставил перед собой одновременно так много поэтических задач, что решить их все разом у него просто не хватало времени. Чтобы добиться результата, который бы оправдал ожидания (и чем смелее замысел, тем это наблюдение вернее), писатель должен постоянно упражняться в сочинительстве. Прозаик, которому приходится зарабатывать на жизнь, может практиковаться сколько захочет, ведь даже литературная поденщина помогает ему оттачивать перо. Безденежный поэт лишен возможности «набивать руку». Если у него не будет достаточно свободного времени, чтобы писать и переписывать снова и снова, талант его не сможет раскрыться полностью. Поэтому, видя недостатки в стихах По, мы не должны забывать, что сам поэт когда-то сопроводил их грустным предисловием¹: «В защиту стиля обязан сказать, что не считаю эту книгу большой ценностью для читающей публики, равно как не вижу в ней и особой своей заслуги². В силу обстоятельств, не зависевших от моей воли,

¹ Имеется в виду предисловие к сборнику 1845 года.

² Конец цитаты дается в переводе В. Брюсова.

я ни в один из периодов моей жизни не имел возможности вполне серьезно заняться тем, что в более благоприятных условиях стало бы избранным полем моей деятельности».

К этим стихам и следует относиться как к неудавшимся опытам. В случае с «Вороном», например, неудача объясняется тем, что интерес автора к тематике и столь же значительный интерес к просодии не только не согласуются между собой, но даже местами вступают в противоречие.

В «Философии творчества» По рассказывает о трудностях, которые ему пришлось преодолеть, чтобы стихотворение не получилось слишком отвлеченным и надуманным. Надуманность ситуации, в которой на все свои вопросы герой получает один и тот же ответ, можно было устранить, показав, что он находит усладу в самоистязаниях. Но кто будет отвечать ему рефреном — оставалось неясно, пока поэт не осенила мысль о том, что это должно быть «неразумное существо». Все же нужного эффекта можно было ожидать, лишь когда речь рассказчика, сильно отличающаяся от прямых вопросов и ответов, потечет плавно и естественно. Однако размер, выбранный По для этой цели, — с частыми женскими рифмами, весьма редкий для английского сти-

хосложения, — не способствует этому и в некоторых местах оказывает автору плохую услугу.

Not the least obeisance made he;
not a minute stopped or stayed he;
But with mien of lord or lady,
perched above my chamber door¹.

Здесь одна чистая метрика — ни образ рассказчика, ни ситуация не могут служить оправданием семантической избыточности в парах «stopped or stayed he» и «lord or lady».

Подобным же образом «Улялюм» представляет собой любопытный эксперимент в области дикции, но и только, ибо о чем это стихотворение — не совсем ясно: смысл здесь принесен в жертву мелодичному звучанию гласных. Звучание топонима только случайно может совпадать с чувствами, которые эта местность навевает, а случайные совпадения — это уже область смешного. Эдвард Лир, единственный, по-видимому, поэт, испытавший непосредственное влияние По, очень удачно придумал

¹ Без поклона, важно, гордо, выступил он чинно, твердо;
С видом леди или лорда у порога моего.

(Перевод М. Зенкевича.)

мывал такие названия, как «The Hills of the Chankly Bog»¹, но ведь он писал откровенно шуточные стихи — «нонсенсы», а «Улялюм» — стихотворение серьезное, и комический эффект здесь явно неуместен. Стихотворение «Колокола» менее интересно по замыслу, чем «Улялюм», но получилось лучше, потому что его тема не более чем повод для звукоподражательных эффектов.

Остается, однако, «Эврика». Человек, который прямо заявлял, что в стихотворении не должно быть больше ста строк, «что музыка (разнообразные сочетания ритма и рифмы) настолько существенна для поэзии, что настоящий поэт никогда не сможет ею пренебречь», что ни Истина — удовлетворение интеллекта, ни Страсть — волнение сердца, но лишь Прекрасное является областью Поэзии и что наиболее поэтический предмет на свете — это смерть прекрасной женщины, — тот же самый человек создает в конце жизни произведение, которое он почему-то считает стихотворением и своим вершинным достижением, хотя оно противоречит каждому пункту его критического кодекса. Оно занимает множество страниц, написано прозой, связано с научными идеями, истинность которых

¹ «Злоповедный Грамбулинский бор» (перевод Г. Кружкова).

поэт горячо отстаивает, и основная тема его — происхождение и судьба Вселенной.

Нигде, кроме Франции, на это стихотворение не обратили внимания, но не думаю, что По ошибся в оценке своего произведения. Во-первых, то была очень смелая и оригинальная мысль — взять древнейшую из поэтических тем, которая старше, чем судьбы эпических героев, а именно: космогонию, рассказ о том, как все возникло, — и изложить ее в современной манере, иначе говоря, в XIX веке по-английски создать то, что за много веков до этого сделали Гесиод и Лукреций, писавшие по-гречески и на латыни. Во-вторых, в стихотворении — множество замечательных прозрений, подтвержденных последующими научными открытиями. Поль Вальери так писал об этом:

«Не следует преуменьшать всю значительность этого произведения со стройной теорией последовательности, представляющего собой честную попытку описать Вселенную исходя из ее *характерных особенностей*. В заключительной части «Эврики» находим следующее высказывание: «Каждый закон природы всецело зависит от всех остальных ее законов». Что это, если не формула или по крайней мере наводящая мысль, приближающаяся к общей теории относительности?»

Близость идеи данной поэмы к последним научным концепциям становится очевидной, когда мы обнаруживаем в ней утверждение о *симметричности* и взаимозависимости материи, времени, пространства, гравитации и света».

И наконец, в этом произведении затронуты все характерные для По темы: стремление слиться воедино с другим существом («Лигейя»), любовь к логике, заметная по детективным историям и занятиям криптографией, стремление к глобальным обобщениям и смирению, вносящему элемент меланхолии почти во все его стихи, — все это собрано воедино в поэме, прозаический язык которой так чист и безыскусен, как в лучших его критических работах.

Литературная критика. Критические работы По, как и труды любого стоящего критика, следует рассматривать с учетом той литературной ситуации, которая их породила. Но ни один критик, даже вещающий менторским тоном, на самом деле не ставит своей целью провозгласить истину в последней инстанции — он всегда полемичен, он борется с характерными для его современников предрассудками, заблуждениями и слабостями. С одной стороны, он всегда готов защищать традицию от

непрофессионалов, не подозревающих о ее существовании, и от тех чудаков, что думают, что нужно только поработать локтями — и настоящее, обновленное искусство именно с них и начнется. С другой стороны, критик отмечает по-настоящему новые веяния и — в пику академикам, думающим, что следование традиции заключается в умении подражать, — показывает, что достижения современной творческой мысли имеют соответствующие аналоги в прошлом.

По не признавал длинных поэм и не терпел нравоучительности в стихах, — по сути дела, он требовал от современников-поэтов, чтобы они одумались и признали, что эпические темы, а также высокие нравственные и интеллектуальные идеи их не вдохновляют и что по-настоящему их интересуют только душевные переживания, такие, как грусть, тоска по утраченному, смутное томление и т. п. которые находят свое выражение не в эпосе и не в эпиграмме, а в небольшом лирическом стихотворении. Он из принципа ополчился на все большие поэмы без исключения, что было несправедливо по отношению, в частности, к «Потерянному раю», стремясь поколебать устоявшееся мнение, согласно которому большой поэт — это тот, кто слагает боль-

шие поэмы и изрекает мудрые мысли, как какой-нибудь древний пиит.

Его неприятие сильной страсти — словно вариация наблюдений Вордсворта о том, что вылиться в стихотворение может лишь чувство, которому дали отстояться, которое поэт вспоминает в тиши уединения: непосредственное чувство слишком навязчиво, слишком поглощено собой. Но По идет еще дальше: опровергая расхожее мнение о том, что стихотворение создается по вдохновению и никакого особого умения от поэта не требуется, По напоминает, что и самый вдохновенный стих — это искусно сделанная вещь, произведение профессионала: «Мы не побоимся сказать, что человек, щедро одаренный способностью устанавливать причинно-следственные связи, то есть человек с метафизическим складом ума, и притом с весьма ограниченным чувством Идеального, сочинит даже лучшее стихотворение, чем тот, кто лишен метафизической остроты ума, но зато щедро наделен способностью воспринимать Идеальное. Ибо стихотворение — это не поэтический дар, но средство, коим он пробуждает в людях чувство».

Эстетические воззрения По теперь хорошо известны, потому что оказали сильное влияние на

французов. Большая часть его критических работ, и, может быть, самая полезная, посвящена поэтической технике и конкретному критическому разбору. Никто из его современников не тратил столько энергии и таланта на то, чтобы заставить своих современников-поэтов серьезно относиться к своему искусству, знать законы просодии и не допускать погрешностей в звуковом и образном строе, а этого можно добиться только вдумчивым и кропотливым трудом.

Если По не стал знаменитым критиком, то в этом не вина его, а беда. Большая часть его критического наследия никогда не станет достоянием широкого читателя, потому что заживо погребена в кипах рецензий на книги совершенно неинтересных авторов. Если он иногда перехваливал какую-нибудь посредственность вроде госпожи Осгуд или тратил время и силы на изничтожение ничего не говорящих имен вроде господина Инглиша, то это неизбежно вытекало из ситуации, когда критический ум, от природы наделенный способностью переваривать самую грубую пищу, волею обстоятельств принужден питаться жидкой литературной подливкой. Первокласный критик нуждается в первокласных темах, а в них-то как раз ему и было отказано. Подумать только, какие фигуры на выбор

предоставлялись Бодлеру — Делакруа, Константен Ги¹, Вагнер — и что приходилось рецензировать По:

«Мефистофель в Англии, или Признание премьер-министра»,
«Христианин-цветовод»,
«Женское благородство»,
«Взлеты и падения одного бедного джентльмена»,
«История Техаса»,
«Тайная философия времен года»,
«Зарисовки ярких французских типажей»,
«Вольные карандашные наброски»,
«День Алисы. Роман в стихах»,
«Ваконда — хозяин жизни»,
«Поэтическое наследие покойной Лукреции Марии Дэвидсон».

Удивительно, как ему еще удалось при этом остаться вдумчивым критиком, тем более хорошим.

Человек. Если бы Музы могли защищать свои интересы перед государством, все биографические

¹ Константен Ги (1805–1892), французский художник-карикатурист. Известен рисунками, посвященными нравам Второй Империи.

исследования, касающиеся людей творческих, вероятно, были бы запрещены законом, а специалисты по истории отдельных личностей вынуждены были бы заняться теми, кто действует, но не творит: генералами, преступниками, клоунами, куртизанками и т. п., информация о которых и интереснее, и вернее. Истинные художники — самозванцы не в счет — не годятся в герои романов, потому что история их жизни, пусть даже занятная сама по себе, все же второстепенна и не имеет такого значения, как их творения. Как человек, например, По менее интересен, чем Гривоуд¹.

С тех пор как профессор Куин опубликовал оригиналы По и рядом с ними — исправленные версии Гривоуда, остается только вздыхать оттого, что не удалось побольше узнать о личности последнего. То, что один человек может не любить другого и плохо отзываться о нем даже после его смерти, — это неудивительно, но чтобы так последовательно, так искусно порочить его репутацию — тут должна

¹ Гривоуд Руфус Уилмот (1815–1857), американский писатель, журналист и составитель ряда антологий американской литературы. Будучи душеприказчиком Эдгара По, составлял посмертные собрания сочинений писателя, куда включил воспоминания современников и, стремясь показать По как человека в неприглядном свете, не гнушался фальсификацией.

быть сильная, стойкая ненависть, которая всегда удивляет, поскольку способность к длительному переживанию встречается довольно редко, а данный случай вдвойне удивителен, потому что до сих пор непонятно, что послужило причиной такой ненависти.

Сличной жизнью По опять же не повезло. Когда еще не были известны реальные факты, благопристойные литераторы открещивались от него как от непутевого человека, а бунтарски настроенные, наоборот, приветствовали как романтическую фигуру, вроде Летучего Голландца из сна Уитмена: «Как-то во сне я видел корабль в море, в полночь, в бурю... с изодранными парусами и сломанным рангоутом. На палубе виднелась красивая, стройная, худошавая фигура человека — его, видимо, увлекали ужас, мрак и разрушение, центром и одновременно жертвой которого он являлся»¹.

В наши дни выяснилось, что этот портрет имеет мало общего с оригиналом, но моральный климат сильно изменился, и теперь По снискал бы больше почета и уважения, если бы этот портрет был верен. Будь у него действительно суровая судьба, как у

¹ Перевод И.Кашкина.

Вийона, Марло или Верлена, — например, если бы он был запойным пьяницей или откровенно порочным человеком или совершил какое-нибудь преступление, мы бы теперь им восхищались. Но оказалось, что он был из тех, кого разумный хозяин не спешит приглашать на званый вечер, потому что после второй рюмки такой гость становится скучным — этакий немужественный тип мужчины, чья сердечная жизнь, по-видимому, ограничивалась плачем в жилетку и тихими семейными радостями, то есть его слабости относились к разряду тех неромантических причуд, к которым наш век проявляет меньше терпимости, быть может потому, что они свойственны нам самим.

Если наше нынешнее представление о По как о человеке справедливо, то, как ни странно, это делает По как писателя гораздо более загадочной фигурой. Никто пока добрым словом не помянул его приемного отца, Джона Аллана, которого и правда не назовешь джентльменом, приятным во всех отношениях, но если бы мы оказались на его месте в 1931 году, какое будущее для Эдгара По рисовалась бы нашему воображению?

Учитывая его поведение в университете, его внезапное поступление на военную службу, его поведение в Вест-Пойнте, наконец, его отношение к

приемному отцу, что мы могли о нем подумать? Что это типичный неврастеник весьма распространенного типа — талантливый подросток, который никогда ничего не добьется в жизни, потому что не хочет — или не может — работать, шедевры которого не идут дальше третьей страницы, который теряет одно место работы за другим, потому что не может вовремя прийти на службу и работать по графику... Мы могли бы дать психологическое объяснение такого поведения, сославшись на дурную наследственность и события раннего детства — безответственный отец-вертопрах, смерть матери (По в то время было два года), — но наш прогноз относительно его будущего, в том числе и писательского, вряд ли звучал бы оптимистично. В лучшем случае мы могли бы питать надежду, что со временем он выдаст миру одну или две изящные лирические вещицы.

Но что произошло на самом деле? Оставаясь в личной жизни таким, как мы и предсказывали, — неуживчивым и сложным, он быстро стал невероятно трудолюбивым и добросовестным профессиональным писателем. Никто из его коллег по журнальной работе, кажется, не испытывал с ним никаких профессиональных трудностей. И в самом деле, сравнивая качество основной массы книг,

которые ему приходилось рецензировать, с качеством самих рецензий, хочется пожелать, чтобы По больше ценил свой труд и не был бы таким добросовестным. Те недостатки, которые мы находим в его произведениях, чаще всего досадные оплошности, которые менее всего ожидаешь увидеть, — это ошибки заваленного работой профессионала, поставившего себе целью уложиться в назначенный срок.

Если бы он вел романтически беспутную жизнь, то его творения не представляли бы для нас такой ценности, потому что в каком-то смысле это первые современные произведения. Он был одним из первых, кто осознанно переживал крушение традиционного общества и его ценностей, и за это знание он дорого заплатил. Как говорит Д. Г. Лоуренс в своем эссе, замечательном по глубине наблюдений, «у По была страшная судьба: предать свою душу сильной и долгой конвульсии распада — и регистрировать происходящее. И терпеть поношения за то, что ему удалось справиться с самой тяжелой задачей из всех, какие может выполнить человек. Но это был полезный опыт, ибо человеческая душа, если ей суждено выжить, обязана осознанно пройти через состояние распада».

И тут хочется воскликнуть: о каких поноше-

ниях идет речь? Нет, его участь оказалась гораздо страшнее. Он обречен украшать собой школьные учебники, служить чем-то вроде приманки, подложенной для того, чтобы дети читали хорошую литературу, — выступать респектабельным противником низкопробного чтива.

И все же он не остался без награды. Не многих писателей призывали быть небесными заступниками в трудный час, а именно Эдгара По призывал Бодлер, когда чувствовал, что сходит с ума; немногие были воспеты в прекрасных стихах, таких, как, например, сонет Малларме, переведенный на английский Роджером Фраем.

ГРОБНИЦА ЭДГАРА ПО

Лишь в смерти ставший тем, чем был он изначально,
Грозя, заносит он сверкающую сталь
Над непонявшими, что скорбная скрижаль
Царю немых могил осанною звучала.

Как гидра некогда отпрянула, висясь,
От блеска истины в пророческом глаголе,
Так возопили вы, над гением глумясь,
Что яд философа развел он в алкоголе.

О, если тучи скал осиял тяжкий гнев,
Идее не дано отлиться в барельеф,
Чтоб им забвенная отметилась могила,

Хоть ты, о черный след от смерти золотой,
Обломок лишнего в гармонии светила,
Для крыльев дьявола отныне будь метой¹.

¹ Перевод И. Анненского.

ШУТ В КОЛОДЕ

Разум — это Божий дар, но и чувства тоже.

Разум так же подвержен греху, как чувства.

Джон Генри Ньюмен

В трагедии «Отелло» в первую очередь следует обратить внимание не на героя, имя которого вынесено в заглавие, а на злодея. Я не знаю другой такой пьесы, где бы действовал один-единственный персонаж (ведь только Яго совершает поступки, а все прочие лишь так или иначе откликаются на них). Брак Отелло и Дездемоны — это, конечно, тоже поступок, но он вынесен за временные рамки пьесы. Я также не знаю другой пьесы, где злодей одерживал бы такую полную и блестящую победу: все, что задумал Яго, ему удалось (в число его планов, на мой взгляд, входит и собственная гибель). Кассио хоть и не погиб, но тяжко изувечен.

Если пьеса «Отелло» — трагедия (а комедией ее явно не назовешь), то трагедийность ее какая-то странная. В большинстве трагедий, которые мы знаем, низвержение героя с высот славы и быстрый переход к мучениям и смерти происходит по воле богов, или в результате его собственного сознательного выбора, или в результате и того и другого вместе. Но падение Отелло — дело рук другого человека: ни по словам мавра, ни по его поступкам нельзя судить о том, чего же хочет он сам — он действует как бы не от себя. Поэтому мы можем пожалеть его, но уважать не можем. С эстетической точки зрения уважение вызывает Яго.

Яго — злой человек. Злодей, насколько мне известно, всерьез не рассматривался в западноевропейской драме до эпохи елизаветинцев. В пьесах-мистериях злые персонажи, такие, как черт или царь Ирод, должны были вызывать у публики смех, но торжествующее злодейство улыбки вызвать не может, потому что страдание, которое оно несет с собой, вполне реально.

Нужно видеть разницу между злодеями (это такие персонажи, как дон Хуан в «Много шума из ничего», Ричард III, Эдмунд в «Короле Лире», Якимо в «Цимбелине») и обычными преступниками (такими, как герцог Антонио в «Буре», Анджело в

«Мере за меру», Макбет, Клавдий в «Гамлете»). Преступник — это человек, который в определенной ситуации испытывает сильное желание нарушить закон и не может устоять перед соблазном. Конечно, он должен бы противиться искушению, но люди — и на сцене, и в зрительном зале — понимают, что, окажись они в такой ситуации, они бы чувствовали то же самое. Конечно же герои эти находятся в исключительном положении: Просперо погружен в свои книги и предоставляет брату возможность править Миланом, Анджело наделен абсолютной властью, Клавдий — любовник королевы, Макбет ослеплен пророчествами и небесными знаменами, но желание заполучить герцогство, корону или прекрасную юную девицу — все это очень понятные мечты, и каждый может примерить их на себя.

Злодей же, напротив, с самого начала показан как человек недобрый, затаивший зло на весь свет. Чаще всего эта его вселенская обида легко объясняется: злодей обделен природой или обижен обществом. Так, Ричард III — горбун, дон Хуан и Эдмунд — внебрачные дети. Отличает же их действия от действий преступников то, что, даже если они и получают в результате какие-то материальные блага, это для них не главное, их цель — заставить других людей страдать, насильно навязать им свою волю.

Ричард вовсе не влюблен в Анну — просто ему интересно добиться расположения дамы, мужа и свекра которой он умертвил. Поскольку Эдмунд убедил Глостера, что Эдгар вынашивает план отцеубийства, у него нет необходимости предавать отца Корнуоллу и Регане, чтобы унаследовать власть. Дон Хуан ничего не приобретает, разрушая счастье Клавдио и Геро, кроме удовольствия видеть их несчастными. Якимо вообще злодей сомнительный. Когда он и Постум заключают пари, последний предупреждает:

«Если же она останется непорочной и вы мне не докажете противного, то за ваше дурное мнение и за покушение на ее непорочность вы ответите мне мечом»¹.

Якимо начинает обманывать Постума из страха перед физической расправой, так что отчасти выступает в роли труса, а не злодея, настоящим же злодеем он становится тогда, когда с удовольствием причиняет страдания невинным. Замечание Колриджа, усмотревшего в действиях Яго «беспричинное зло», в какой-то степени относится ко всем шекспировским злодеям. «Беспричинное» означает, во-первых, что материальная выгода, если и присут-

¹ «Цимбелин». Акт I, сцена 4. Перевод А. Курошевой.

ствуем в замыслах злодея, никогда не является самоцелью и, во-вторых, речь не идет о кровной мести за нанесенную обиду. Сам Яго предлагает два варианта объяснения, почему он хочет уязвить Отелло и Кассио. Он рассказывает Родриго, что Отелло поступил несправедливо по отношению к нему, назначив лейтенантом Кассио, и в данном случае Яго говорит как обычный злодей елизаветинской сцены. В своих монологах он высказывает подозрение, что и Отелло и Кассио — оба наставляли ему рога, и здесь он выступает как обычный ревнивый муж, мечтающий о мести. Но есть обстоятельства, на мой взгляд свидетельствующие о том, что обе эти версии нельзя принимать за чистую монету, как это делали многие критики. Если Яго ставит своей целью среди прочего занять место Кассио на лейтенантской должности, то совершенно очевидно, что план этот не удался, потому что, уволив Кассио, Отелло не назначает вместо него Яго. Это верно, что в третьей сцене третьего акта, после того как Отелло и Яго дружно клянутся отомстить, Отелло заканчивает разговор словами:

...Ты теперь
Мне будешь лейтенантом, —

на что Яго отвечает:

Ваш навеки¹.

Но само слово «лейтенант» в данном контексте конечно же означает не официальное воинское звание, а негласное личное поручение: Отелло поручает Яго тайно убить Кассио. И ответ Яго, звучащий издевательским перепевом предыдущей строки, свидетельствует о таких отношениях, которые никогда не могут быть обнародованы. Двусмысленность этого слова подтверждается тем, что Дездемона употребляет его в первой же реплике следующей за этим сцены. Она говорит: «Не скажешь ли, голубчик, где живет лейтенант Кассио?»² (Не следует придавать слишком большое значение правописанию елизаветинцев, но все же отметим, что Дездемона употребляет это слово в более возвышенном смысле, нежели Отелло.) Что же касается ревности Яго, то трудно представить, что тот, кто по-настоящему ревнует, будет вести себя с женой так, как ведет себя с Эмилией Яго, потому что жена ревнивца страдает

¹ «Отелло». Акт III, сцена 3. Здесь и далее «Отелло» цитируется по переводу Б. Пастернака.

² Там же. Акт III, сцена 4. В оригинале — «Lieutenant Cassio».

в первую очередь. Но, как явствует из их разговоров, отношения между Яго и Эмилией довольно доверительные и ровные и, кроме того, Эмилия сама напоминает мужу о том, что ходили слухи о ее неверности, словно это дело между ними давно улажено:

Такой же ведь молодчик
Насчет меня свихнул тебе мозги,
Что будто бы гуляю я с Отелло¹.

С одной стороны, Яго заявляет, что он не остановится, пока не расквитается с Отелло: «Пусть за жену отдаст он долг женой»², но по ходу пьесы ни одной попытки соблазнить Дездемону мы не видим.

Яго и сам не покушается на ее чистоту, и Кассио не подбивает на это и даже старается удерживать Родриго подальше от нее.

В конце концов тот, кто действительно хочет отомстить, должен открыться, чтобы в минуту торжества бросить в лицо своей жертве: «Ты думал, что силен и неуязвим и можешь безнаказанно мучить

¹ «Отелло». Акт IV, сцена 2.

² Там же. Акт II, сцена 1.

меня. Теперь ты понимаешь, как заблуждался... Может, ты забыл о том, что сделал, — тогда позволь мне освежить твою память...

Но когда, ближе к развязке пьесы, Отелло, окончательно сбитый с толку, спрашивает у Яго, с какой целью тот завладел его душой и телом, — ведь если это была месть за то, что его сделали рогоносцем или несправедливо обошли по службе, можно было бы так прямо и сказать, — Яго отказывается отвечать.

Во втором акте, в первой сцене, есть семь строк¹, которые, если взять их в отрыве от остального текста, могут характеризовать Яго как ревнивца.

Но, кажется, и я увлекся ею.
Что ж тут такого? Я готов на все,
Чтоб насолить Отелло. Допущенье,
Что дьявол обнимал мою жену,
Мне внутренности ядом разъедает².

Но если актер произнесет эти слова со всей глубиной настоящей страсти, они вступят в проти-

¹ В переводе Б. Пастернака — пять строк.

² «Отелло». Акт II, сцена 1.

воречие со всем остальным, что мы видим на сцене, в том числе с другим высказыванием Яго на ту же тему:

Я ненавижу мавра. Сообщают,
Что будто б лазил он к моей жене.
Едва ли это так, но предположим.
Раз подозренье есть, то, значит, так¹.

Учитывая то, с какой скоростью творил Шекспир, вполне вероятно, что, сочиняя «Отелло», он в какой-то момент решил сделать Яго страдающим от ревности и, как его прототип у Чинтио², соблазнителем Дездемоны, но, когда образ Яго сложился таким, каков он есть, автор не заметил несоответствия высказываний вроде «за жену отдаст он долг женой» и «внутренности ядом разъедает» тому, что говорится и делается в пьесе.

Чтобы понять образ Яго, я думаю, нужно начать с вопроса: а зачем Шекспиру понадобился Родриго — персонаж, не имеющий прототипа у Чинтио? С точки зрения режиссера, он только создает допол-

¹ «Отелло». Акт I, сцена 3.

² Имеется в виду новелла Джованни Баттиста Джиральди (Чинтио) «Венецианский Мавр» (1566), предположительно послужившая сюжетным источником трагедии «Отелло».

нительные трудности. В первом акте мы слышим, что Брабанцио отказал ему от дома, из чего мы должны заключить, что Дездемона виделась с ним и он ей так же не понравился, как и ее отцу. Во втором акте зритель узнает, что Родриго на Кипре: ему пришлось плыть на одном корабле с Дездемоной, и ее ничуть не смущало его присутствие. Похоже, никто, кроме Яго, и не подозревает о его существовании, ибо Яго — единственный, кто заговаривает с ним. Считается, что у него какой-то воинский чин, но какой — нам неизвестно. Он появляется на сцене и исчезает, словно марионетка: когда Яго нужно поговорить с другими, он послушно исчезает, а когда Яго один и хочет поговорить с ним, он снова тут как тут.

Более того, вынашивая свой коварный план, Яго вполне мог бы обойтись и без участия Родриго. Было бы проще, например, послать анонимное письмо, сообщающее Брабанцио о тайном побеге Дездемоны, а для того, чтобы затеять ссору с пьяным Кассио, у Яго, как он сам признается, были наготове и другие кандидатуры:

Я вместе с ним поставил на дежурство
Трех здешних, три бедовых головы,
Воинственных, как все у них на Кипре.

Не может быть, чтоб Кассио стерпел
И не сцепился с этим стадом пьяниц¹.

После того как Отелло дал ему точное приказание убить Кассио, он мог бы не думать о том, как замести следы, зная наверняка, что искать убийцу не будут. А он, как нарочно, берет себе в подручные человека, которого постоянно обманывает и перед кем ему приходится постоянно оправдываться, явно не подходящего на роль убийцы и к тому же имеющего против Яго неопровержимые улики.

Человек, всерьез вынашивающий план мести, не станет понапрасну рисковать, открываясь человеку ненадежному или случайному, без которого можно обойтись. От Эмилии ему не приходится ждать помощи в этом деле, поэтому, попросив ее украсть платок, Яго идет на риск, но это риск вынужденный. А посвящая Родриго в свой план, он тем самым почти наверняка обрекает себя на гибель. По закону драмы, до того как в последний раз опустится занавес, все тайны, и страшные, и невинные, должны быть раскрыты, чтобы всем по обе стороны ramпы было ясно, кто что сделал или чего не сделал, но чаще происходит разоблачение виновных —

¹ «Отелло». Акт II, сцена 3.

одни, как Эдмонд, признают свои ошибки и раскаиваются, других выводят на чистую воду непредвиденные обстоятельства. Дон Хуан не рассчитывал, что Кизил и Булава подслушают разговор Борачио, Якимо не ожидал, что Пизано не подчинится приказу Постума убить Имогену, а Клавдий не думал о вмешательстве призрака.

Шекспир при желании мог бы придумать и для Яго похожее разоблачение. Вместо этого он делает из него никуда не годного заговорщика, потому что только человек, напрочь лишенный здравого смысла, мог назначить Родриго на ту роль, которую ему отводит Яго.

Я думаю, что таким образом Шекспир среди прочего пытался показать, что Яго стремится к смерти не меньше, чем к убийству, но прежде чем говорить об этом, давайте вспомним, как Яго обращается с Родриго, которого ему совсем не жалко, — он сам, своей рукой, наносит ему удар, — и через эти отношения попытаемся понять суть его отношений с Отелло и Кассио.

Когда мы в первый раз видим беседующих Яго и Родриго, диспозиция напоминает нам комедии Бена Джонсона: хитрый плут обманывает богатого дурака, который этого заслуживает, поскольку его желания имеют так же мало общего с добродетелью,

как и мошенничество его приятеля-вымогателя. Если бы пьеса была комедией, Родриго под конец осознал бы, что все это время его водили за нос, но к властям обращаться не стал бы, чтобы не выставить себя на посмешище. Однако по ходу действия становится ясно, что Яго охотится не только за деньгами Родриго (и это понятно), главная его цель — моральное падение Родриго, а это совершенно нелогично, поскольку Родриго не давал ему никакого повода для мести. В начале пьесы Родриго показан всего лишь слабовольным и недалеким человеком. С его стороны довольно глупо думать, что можно приобрести расположение Дездемоны подарками, и так же глупо нанимать для этого посредника, но его поведение само по себе не является аморальным. Он, в отличие от Клотена в «Цимбелине», не самец, видящий в женщинах лишь объект похоти. Он искренне потрясен, узнав о замужестве Дездемоны, но продолжает восхищаться ею как женщиной, полной высших достоинств. Будь он один, он повозмушался бы и перестал думать о ней. Но Яго не оставляет его в покое. Настаивая на том, что Дездемону легко соблазнить и что его реальный соперник не Отелло, а Кассио, он внушает Родриго мысль, от которой тот по природе далек, — выступить в роли соблазнителя и помочь

Яго уничтожить Кассио. Яго с удовольствием следит за тем, как под его руководством скромный и законопослушный человек превращается в задиру и преступника. Кассио избивает Родриго. И вновь, если бы в этот момент Родриго был предоставлен самому себе, он не пошел бы дальше, но Яго не оставляет его в покое до тех пор, пока тот не соглашается убить Кассио. Убийство противно его натуре, потому что он не только боязлив, он также не способен испытывать к кому-либо ненависть.

Влечения нет убить его. А надо —
Так Яго убедил меня. Ну что ж,
На свете будет меньше человеком¹

Почему Яго выбирает для этой цели Родриго? Мне кажется, ответ на этот вопрос следует искать в словах Эмилии, которые она произносит, подбирая платок:

Мой муж все просит — укради его...
Небесам известно,
Какая до платка ему нужна.
Пусть радуется².

¹ «Отелло». Акт V, сцена 1.

² Там же. Акт III, сцена 3.

Как жена, Эмилия должна понимать Яго лучше, чем кто-либо другой. Она, как и все прочие, не знает, что он замышляет злое, — знает только, что ее муж любит розыгрыши. Шекспир рисует нам портрет эдакого шутника, но шутника не совсем обычного — злого и опасного, и, возможно, образ этот поможет нам лучше понять пьесу.

* * *

Общение в социуме, как это видно на примере малых сообществ, возможно только тогда, когда существует негласное общественное соглашение о том, какие действия и слова следует считать серьезными, то есть средствами для достижения рациональной цели, и какие следует считать игровыми, цель которых заключена в них самих. В нашей культуре, например, полицейский сможет отличить кровавую уличную драку от боксерского поединка, а современный радиослушатель обязан уловить разницу между словами об объявлении войны в какой-нибудь радиопостановке и настоящим объявлением войны из сводки новостей.

Правила общежития предписывают нам верить тому, что нам говорят. Исключения возможны в том случае, если мы заранее знаем, что у человека,

выдающего нам информацию, есть серьезные причины обманывать нас, или если он не в своем уме и сам не знает, где правда, а где ложь. Если незнакомец предложит мне купить у него акции золотых приисков, я сперва проверю, правду ли он говорит, прежде чем расстанусь с деньгами, а если кто-то расскажет мне, что только что беседовал с маленькими человечками, вылезшими из летающей тарелки, я, скорее всего, подумаю, что имею дело с сумасшедшим. Но когда я спрашиваю случайного прохожего, как пройти к метро, то рассчитываю услышать честный и по возможности точный ответ, поскольку не вижу причин, по которым он мог бы обмануть меня.

Розыгрыши как раз и показывают нам, что граница между серьезным и несерьезным — дань социальным условностям, от которых можно и отказаться, и что человеку не всегда нужен серьезный повод для того, чтобы обмануть другого.

Два человека, одетые в форму дорожных рабочих, перекрывают движение на оживленной городской улице и начинают копать. Регулировщики, водители и пешеходы считают, что эта знакомая сцена имеет какое-то практическое объяснение — ремонт водопровода или прокладка кабеля, и обходят это место стороной. В действительности эти

двое — обычные горожане и задания копать в этом месте им никто не давал.

Все розыгрыши являются антиобщественными поступками, но это не значит, что все любители подобных шуток — злые люди. Чистый розыгрыш вскрывает какой-то порок общественной системы, мешающий нормальной жизни. То, что никто не остановил этих двух шутников, раскапывавших улицу, наглядно показало, что жизнь в большом городе обезличивает людей, что все в нем чужие друг другу. В маленьком поселке, где жители знают друг друга в лицо, такой обман не удался бы.

Крепкое содружество, как явствует из социальной практики, возможно только между людьми, чьи представления о себе и о других соответствуют реальности, а не являются плодом воображения. Поэтому есть другой род шутников, которые ставят своей целью помочь отдельно взятому человеку избавиться от иллюзий. Такой обман давно стал частым комедийным приемом. Так, миссис Пейдж, миссис Форд и миссис Куикли разыгрывают Фальстафа, а Октавиан — барона Окса, потому что оба джентльмена заблуждаются на свой счет, возмнив себя сердцедами. В результате розыгрыша героям удается опомниться, следует сцена примирения и наступает этап нормальных отношений. Точно так

же ложная весть о смерти Геро и Гермiony заставляет Клавдио и Леонта осознать свою вину и искренне раскаяться в своем поведении.

Все розыгрыши — дружеские, невинные или злые — строятся на обмане, но не всякий обман становится розыгрышем. Два человека, перекрывшие уличное движение, например, могли оказаться авантюристами, которые решили выкопать зарытый в этом месте клад. Но в таком случае, получив желаемое, они постарались бы как можно незаметнее скрыться, в то время как шутники попытались бы в конце концов объяснить окружающим свои действия, иначе шутка не имела бы смысла. Мастер розыгрыша не только обманывает — если розыгрыш окажется удачным, он должен отбросить притворство и рассказать людям всю правду. Момент триумфа для него наступит тогда, когда он увидит удивленные лица людей, узнавших, что, делая что-то в полной уверенности, что поступают по-своему, они были жалкими марионетками в руках кукловода. В каждом шутнике есть нечто зловещее, и пускай его проделки вполне невинны и даже забавны, они выдают его тайное желание незаметно для всех взять на себя роль Господа Бога. Обычно честолюбивый человек стремится занять видное положение в обществе, он любит отдавать приказы и смотреть,

как люди бросаются их выполнять, но наш шутник не таков: он мечтает сделать так, чтобы люди подчинялись ему, не ведая о его существовании, чтобы затем в какой-то момент выйти к ним со словами: «Смотрите — вот бог, волю которого вы исполняли, и видите — он вовсе не похож на божество, он такой же человек, как и вы, и ваши товарищи». Успех любителя розыгрышей зависит от точного расчета: насколько ему удастся учесть слабости другого, его неведение, его общественную роль, его предубеждения, его навязчивые идеи, — и даже в самом безобидном розыгрыше чувствуется презрение шутника к тем, кого он обманывает.

Но в большинстве случаев за этим его презрением к окружающим стоит какая-то обида — может быть, неудовлетворенность собственной жизнью, когда человек понимает, что сам он не способен на глубокие чувства и настоящих желаний у него нет. Нормальный человек может иметь ложное представление о себе, но тем не менее ему кажется, что он себя знает. Ему кажется, что он знает, кто он такой и чего ему надо, он ждет от окружающих, что они прислушаются к его мнению о себе, и сообщает о своих желаниях тем, от кого зависит их исполнение.

Мастер розыгрыша всегда остается загадкой. Он манипулирует другими, но когда в конце концов он

снимает маску, его жертвы ничего не узнают о нем — только о себе. Они понимают, каким образом их ввели в заблуждение, не понимают только, почему именно их? И на вопрос: «Зачем ты это сделал?» — шутник ответит именно так, как ответил Яго: «Все сказано...

Нельзя сказать, что, обманывая, шутник решает какую-то конкретную задачу, соответствующую его природным наклонностям, — он всего лишь демонстрирует слабости других, и все, что ему после этого остается сделать, — это поклониться и уйти со сцены. Люди занимают его до тех пор, пока они не узнают о его существовании, после этого он уже не может их дурачить и всякие отношения между ними прекращаются.

Шутник ни во что не ставит своих подопытных кроликов, но вместе с тем он завидует им, потому что их чувства, их наивные мечты, их заблуждения — настоящие, а у него самого нет своих чувств и желаний. Его цель — одурачить других — ставит его существование в полную зависимость от чужой жизни; когда он остается один, он — ничто. То, что Яго говорит о себе: «Не то я, чем кажусь»², —

¹ «Отелло». Акт V, сцена 2.

² Там же. Акт I, сцена 1.

справедливо и является отрицанием Божьего «Я есмь Сущий». Если слово «повод» взять в его обычном значении, подразумевающим положительную практическую цель, вроде телесных удовольствий, денег, почестей и т. п. то придется признать, что шутнику не всегда нужен повод. И все же мастер розыгрышей не может без них обойтись, это как азарт картежника, но тут тяга с отрицательным знаком, она рождается из страха перед внутренней неполнотой, из страха быть никем. В каждом шутнике, для которого любовь к розыгрышам превратилась в страсть, есть и злые чувства: ненависть к себе он переносит на окружающих, и самым крайним ее выражением может быть ненависть ко всему сущему.

Заявление Яго: «Не то я, чем кажусь» — очень хорошо поясняется в «Кредо», которое Бойто¹ написал для него в своем либретто к опере Верди.

Credo in un Dio crudel che m'ha creato
Simile a se, e che nell'ira io nomo.
Dall viltà d'un germe e d'un atomo
Vile son nato,
Son scellerato

¹ Ариго Бойто (1842–1918), итальянский композитор и поэт.

Perchè son uomo:
E sento il fango originario in me
E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
Dal germe della culla
Al verme dell'avel.
Vien dopo tanto irrision la Morte
E poi? La Morte e il Nulla¹.

Точно так же к Яго можно отнести стихотворение Валери «Ebauche d'un serpent» («След змия»). Змий говорит Создателю:

O Vanité! Cause Première!
Celui qui règne dans les Cieux
D'une voix qui fut la lumière
Ouvrit l'univers spacieux.
Comme las de son pur spectacle
Dieu lui-même a rompu l'obstacle

¹ Жестокость Бога постигаю в вере.
В земном подобии творца,
Из семени возникший, из яйца,
Его я призываю в гневе.
Я — негодай, игрушка провиденья,
Ничтожество, но все же человек,
Несущий первородный грех
От семени во чреве и до тленья.
Прервав печалей ряд, приходит смерть,
Чтобы забвеньем жизнь мою стереть.
(Перевод О. Морозовой.)

De sa parfaite éternité;
Il se fit Celui qui dissipe
En conséquences son Principe,
En étoiles son Unité¹.

А о себе так:

Je suis Celui qui modifie².

Поистине идеальный девиз для Яго.

Поскольку Яго стремится к небытию, он должен уничтожить не только других, но и себя тоже. Когда Отелло и Дездемона умирают, его дело сделано, он «отслужил».

Чтобы донести это до зрителя, актер, играющий роль Яго, должен показать резкий контраст между манерой поведения Яго, когда рядом с ним кто-то есть, и тем, как он ведет себя, когда остается один.

¹ Тщеславье — предопределение:
Бог создал свет
И голосом творца
Открыл врата Вселенной без конца.
Устав от своего же отраженья,
Он изваял себя во множестве начал
И, погубив свое единство,
Вселенную на звезды разбросал.
(Перевод О. Морозовой.)

² Я — мастер перемен (франц.).

На людях актер, играющий Яго, должен проявить чудеса виртуозности, используя всевозможные приемы драматического мастерства (за которые так превозносят великих артистов): точность движений, жестов, мимики, дикции, интонаций, четкость реплик, и кроме того, от него требуется умение быстро перевоплощаться, потому что «искренних Яго» столько же, сколько у него собеседников, и у каждого свой Яго — и у Родриго, и у Кассио, и у Отелло, и у Дездемоны. Оставаясь один, актер, напротив, должен показать весь спектр технических недочетов, за которые принято критиковать плохих артистов. Он должен как бы забыть, что находится на сцене, и произносить свои монологи так, чтобы они казались бессмыслицей. Говорить он должен монотонно, бесстрастно, бормоча и запинаясь, смолкая там, где стих не требует паузы, делая логические ударения не там, где надо, и т. п.

* * *

Если Яго по своей природе так одинок, что не привязан ни к месту, ни ко времени (он может оказаться в любое время во всяком месте), то жертвы его интриг — это жители шекспировской Венеции. Чтобы персонаж был интересен с драма-

тургической точки зрения, он должен быть немного не в ладу с обществом, к которому принадлежит, но полное отчуждение обычно свидетельствует о неприятии им определенной общественной ситуации.

Шекспировская Венеция — это торговый город, где ценятся не ратные подвиги, а преумножение богатств. Однако, как всякая человеческая организация, венецианское общество имеет своих врагов — торговых конкурентов, пиратов и т. п. от которых оно вынуждено обороняться, иногда с применением силы. Поскольку общество, основанное на торговле, считает войну крайне нежелательным, но порой необходимым делом (в отличие от феодальной аристократии, видевшей в этом своего рода игру), старая феодальная повинность заменена услугами профессиональных военных, охраняющих интересы города-государства.

В профессиональной армии воинский чин зависит не от социального положения вне службы, а только от военных успехов. В отличие от рыцаря-феодала, который и в дальних странствиях знал, что у него есть собственный дом, куда он вернется после очередного похода, для профессионального военного дом — это походный лагерь, который в любой момент можно свернуть и отправиться туда, куда

пошлют его городские власти. Вероятно, рассказ Отелло о своей солдатской жизни, проходившей в дальних странах среди экзотических пейзажей, показался бы Хотсперу странным, лишенным рыцарского духа и вообще неинтересным.

В профессиональной армии свои правила, там действует своя система ценностей, отличная от гражданской. В «Отелло» показано не одно общество, а два — город Венеция и его армия. Единственный персонаж, в равной степени далекий от того и от другого общества, который поэтому может с легкостью притворяться своим среди тех и других, — это Яго. С военными он изображает солдафона, но, встретив Дездемону по прибытии на Кипр, он говорит, как персонаж из «Бесплодных усилий любви». Замечание Кассио:

Он режет начистоту. Это человек военный, а не ученый, —

вызвано завистью: Яго превзошел его в умении вести любезно-непринужденный разговор, хотя Кассио казалось, что в этом пальма первенства должна принадлежать ему.

Родриго нигде не чувствует себя уверенно: ни среди горожан, ни среди солдат. У него нет того обаяния, которое могло бы привлечь к нему жен-

щин, нет отваги и решимости — качеств, необходимых в армии. Положительная сторона его характера, пока Яго не испортил его окончательно, — это его скромность: он знает свое место и на большее не претендует. Но при Яго он становится этаким Берти Вустером¹, и похоже, мысль о том, что сердце Дездемоны можно смягчить дорогими подарками, подбросил ему именно Яго.

Обманывая Родриго, Яго приходится бороться с его неуверенностью в себе, убеждать его в том, что он мог бы стать другим — обаятельным, храбрым, удачливым. Поэтому, беседуя с Родриго, и, видимо, только с Родриго, Яго прибегает к прямой лжи. Он лжет о настоящем, когда говорит Родриго, что Отелло и Дездемона не возвращаются в Венецию, а плывут в Мавританию, лжет, говоря о будущем — ведь совершенно очевидно, что если Дездемону и возможно соблазнить, то сделает это во всяком случае не Родриго. Мне кажется, даже когда он жалуется Родриго на то, что сильно огорчен из-за того, что его не сделали лейтенантом, все это тщательно продуманная ложь. Заметно это хотя бы

¹ Персонаж многих произведений Г. П. Вудхауса — молодой лондонский шалопай, которого всегда опекает верный слуга Дживз.

потому, что он сам себе противоречит. Сначала он уверяет, что Отелло назначил Кассио вопреки советам трех влиятельных горожан, предлагавших на лейтенантство Яго, но затем, через несколько строк, говорит:

Он выдвигает лишь любимцев,
А надо повышать по старшинству¹.

С другой стороны, обманывая Кассио и Отелло, Яго знает их как людей с высокой самооценкой, которые лишь на подсознательном уровне не уверены в себе. Поэтому здесь у него другая тактика: им он всегда по возможности говорит правду.

Кассио, как говорится, дамский угодник, то есть человек, который лучше всего чувствует себя в женском обществе, где приятная внешность и хорошие манеры делают его всеобщим любимцем, но он неловок в обществе мужчин, потому что не уверен в своей мужественности. На гражданской службе он был бы вполне счастлив, но обстоятельства сложились так, что он стал военным, и профессия обязывает его находиться в обществе по преимуществу

¹ «Отелло». Акт I, сцена 1.

мужском. Родись Кассио на несколько десятилетий раньше, он ни за что не попал бы в армию, но техника ведения войны изменилась, и от солдат требуются не только физическая сила, храбрость и агрессивность, но также и интеллектуальная ода-ренность. Венецианской армии потребовались математики, специалисты, знакомые с артиллерийской наукой. Но военные всегда, во все времена были консервативны и с неохотой принимали в свои ряды ученых специалистов.

Бабий хвост,
Ни разу не водивший войск в атаку.
Он знает строй не лучше старых дев¹.

Замечание вроде этого всегда можно было услышать из уст бравого вояки. Как это часто бывает с тем, кто хочет всем нравиться и потому вынужден скрывать свое истинное лицо, Кассио, опьянев, становится буйным, потому что алкоголь высвобождает эмоции, которые он всегда старался в себе подавлять: обиду на то, что его недолжбливают товарищи по оружию, и желание показать им, что он не такой, как они думают, что он настоящий

¹ «Отелло». Акт I, сцена 1.

мужчина. Очень важная деталь: придя в себя, он огорчается не потому, что вел себя неподобающим образом, а из-за того, что пострадала его репутация. Совет, который дает ему Яго, — просить Дездемону, чтобы она уговорила мужа простить его, — сам по себе неплох, ибо Дездемоне Кассио нравится, но этот совет еще и очень удачно адресован: такой человек, как Кассио, вероятнее всего, прислушается к нему, потому что в женском обществе он чувствует себя как рыба в воде.

Эмилия сообщает Кассио том, что Дездемона по собственной инициативе уже поговорила о нем с Отелло и что тот обещал, как только будет возможность, восстановить его в должности. Другой бы на его месте, услышав такую новость, на том и успокоился, но Кассио упорствует: возможность душевно поговорить с женщиной о себе слишком для него соблазнительна.

Во время его разговора с Дездемоной появляется Отелло, он идет к ним, и Дездемона говорит Кассио:

Останьтесь. Мы поговорим при вас¹.

¹ «Отелло». Акт III, сцена 3.

И опять другой бы на его месте послушался и остался, но Кассио понимает, что в обществе мужчины ему, как всегда, будет неловко, к тому же он в немилости, и потому спешит удалиться, предоставляя таким образом Яго первую «улицу».

Кассио — дамский угодник, а не соблазнитель. С женщинами своего круга он не выходит за рамки приятного светского общения, он даже наверняка испугался бы, если бы почувствовал настоящее влечение к какой-нибудь из дам. Радости физической любви он находит у проституток, и, когда Бианка неожиданно влюбляется в него, он, как это часто бывает с людьми подобного склада, ведет себя как хам и хвастается своей победой. Хотя он не знает, чей платок передает Бианке, он точно знает, что Бианка подумает, будто это платок женский, так что просить ее скопировать узор с его стороны — жестокость, которую ничто не оправдывает. Когда он рассказывает Яго о Бианке, в его улыбках, жестах и словах, наверное, ничего оскорбительного нет, но Отелло, который знает, что речь идет о женщине, хотя и ошибается насчет того, о какой именно, воспринимает это как тяжкое оскорбление, ответом на которое может стать только смерть Кассио.

В новелле Чинтио ничего не сказано ни о цвете кожи Мавра, ни о его вероисповедании, у Шекспира Отелло — негр, который принял крещение.

Вне всякого сомнения, предрассудки относительно цвета кожи в XVII столетии были несколько иные, чем у зрителей XX века, и, вероятно, из зрителей шекспировского театра мало кто встречал живого негра, но работорговля в те времена процветала повсюду, так что елизаветинцы не были настолько наивны, чтобы потешаться над негром как над заморской диковинкой. Такие строки, как:

...черный злой баран
Бесчестит вашу белую овечку...

Одна, без подобающей охраны,
В сообществе наемного гребца
В сластолюбивые объятья мавра...

Влюбилась в то, на что смотреть нельзя...

только подтверждают то, что болезненные фантазии белого человека, в которых негр рисуется одновре-

¹ «Отелло». Акт I, сцена 1.

² Там же. Акт I, сцена 1.

³ Там же. Акт I, сцена 3.

менно как человек менее сдержанный и более неутомимый в постели, нежели он сам, — домыслы, с которыми мы, к сожалению, слишком хорошо знакомы, — были весьма распространены и во времена Шекспира.

В пьесах «Венецианский купец» и «Отелло» Венеция — это смешанное общество, где существует лишь два вида социальных связей — экономический интерес и дружба. Они могут совпадать, сосуществовать, вступать между собой в противоречие, причем в обеих пьесах это противоречие доведено до крайности.

Венеции нужны люди, умеющие наживать капитал, и самый лучший генерал, который бы охранял город. Так случилось, что самый лучший финансист, которого удалось найти, оказался евреем, а самый лучший генерал — негром; большинство горожан не торопятся принять их как родных.

Хотя оба они являются для жителей Венеции людьми со стороны, положение Отелло отличается от положения Шейлока. Во-первых, Шейлок точно так же отворачивается от благородного общества, как благородное общество — от него; он точно так же сердится, узнав о том, что Джессика стала женой Лоренцо, как Брабанцио, когда узнает о том, что Дездемона сбежала с Отелло. Во-вторых, ростовщи-

чество, каким бы оно ни было общественно полезным, считается недостойным занятием, а воинская служба даже при том, что торговое общество не стремится к военной славе, все же вызывает у граждан уважение, и к тому же градоправители, привыкшие только заседать, видят в ней нечто романтическое и загадочное, что было бы невозможно в феодальном обществе, где о сражениях каждый знал не понаслышке.

Таким образом, в Венеции никто не стал бы презирать Отелло, и, поскольку не было речи о том, чтобы породниться с мавром, Брабанцио с удовольствием принимал прославленного генерала у себя в доме, слушал его рассказы о военных походах. Отелло привык к тому, что армейские его слушаются и относятся к нему с уважением, подобающим его рангу, а когда он приезжает в город, что случается редко, белая аристократия встречает его как важную персону. Внешне никто не обращается с ним как с чужаком, не то что в случае с Шейлоком. Следовательно, ему легко убедить себя, что он стал своим в этом обществе, и когда Дездемона соглашается стать его женой, ему кажется, он получил лучшее доказательство этого признания.

Больно слышать, как он говорит:

Не полюби я Дездемоны, Яго,
За все богатства моря б не стеснил
Женитьбой я своей привольной жизни¹.

Ибо чужой всегда живет привольно и свободно.
Он не понимает или не хочет понять, что точку
зрения Бранбанцио на этот брак:

Если мы
Начнем спускать такие покушенья,
В республике владыками судьбы
Окажутся язычники-рабы² —

разделяет большинство его друзей-сенаторов и что
только весть о надвигающемся турецком флоте убе-
регла Отелло от их обвинений, ибо в ту минуту им
срочно понадобилось его военное искусство и соо-
риться с ним было не в их интересах.

Если сравнить «Отелло» с другими пьесами, в
которых Шекспир разрабатывает тему мужской
ревности — «Зимней сказкой» и «Цимбелином»,
можно заметить, что ревность Отелло какая-то осо-
бенная.

¹ «Отелло». Акт I, сцена 2.

² Там же. Акт I, сцена 2.

Леонт — классический пример человека, сведенного с ума ревностью, вызванной тем, что он вынужден подавлять свои гомосексуальные чувства. У него нет абсолютно никаких доказательств того, что Гермiona и Поликсен находятся в любовной связи, да и все его придворные уверены в их невинности, но он проявляет стойкую приверженность своим фантазиям. «Твои поступки — вот мое безумье», — признается он Гермione. Но, как бы он ни был безумен, все же «девять новолуний» — то время, что Поликсен провел при дворе короля Богемии, — допускают вероятность физической неверности, и, однажды допустив такую мысль, он уже не может отделаться от нее, как бы все — и Гермiona, и Поликсен, и придворные — ни старались убедить его в обратном. Остается только обратиться к оракулу.

Постум — человек здравомыслящий, это Якимо заставляет его поверить в измену Имогены, предъявив неоспоримые доказательства ее неверности.

Но оба они — и безумный Леонт и нормальный Постум — реагируют на новость примерно одинаково: «Жена изменила мне — следовательно, ее нужно убить и забыть». То есть они вынуждены отказаться от супружества, а в остальном их жизнь

после этого течет своим чередом — один продолжает править, другой — воевать.

В «Отелло» благодаря уловкам Яго Кассио и Дездемона ведут себя так, что Отелло вполне может заподозрить, что они любят друг друга, но временной фактор исключает возможность фактической измены. Некоторые исследователи считают, что ускоренный ход времени в пьесе всего лишь прием, который драматург использовал, чтобы придать действию больше живости — зритель этого якобы не заметит. Но на мой взгляд, Шекспир как раз хотел, чтобы публика это заметила, точно так же как, например, в «Венецианском купце» он намеренно указал на разницу между бельмонтским и венецианским временем.

Если бы Отелло действительно мучился ревностью из-за того, что Дездемона, как ему кажется, любит Кассио, это было бы нормально, его не в чем было бы упрекнуть, разве что в том, что он недостаточно доверяет жене. Но Отелло не просто ревнует к чувствам, которые могли бы быть на самом деле, — он требует доказать невозможное, и когда он поверил в невозможное как в свершившийся факт, он так потрясен, что ему мало убить ее: не только жена — весь мир, кажется, предал его, жизнь потеряла для него смысл — он отслужил.

Такая реакция была бы объяснима, будь Отелло и Дездемона такой парой, как Ромео и Джульетта или Антоний и Клеопатра, которые любили друг друга до самозабвения, или как Тристан и Изольда, но Шекспир предупреждает нас, что в данном случае это не так.

Когда Отелло, отправляясь на Кипр, просит разрешения взять с собой Дездемону, он старается подчеркнуть духовный характер своего чувства:

Сенаторы, прошу вас, согласитесь.
Тут не своекорыстье, видит Бог!
Я не руковожусь влечением сердца,
Которое сумел бы заглушить.
Но речь о ней. Пойдемте ей навстречу¹.

Хотя Отелло выражает свою ревность с помощью образов, связанных с плотской любовью (в его ситуации другие образы трудно представить), в браке с Дездемоной главное для него вовсе не интимная близость. Этот брак стал подтверждением того, что венецианское общество принимает его как своего, как брата. В глубине его сознания есть подозрение настолько ужасное, что его прихо-

¹ «Отелло». Акт I, сцена 3.

дится скрывать и всячески заглушать, — подозрение, что с ним считаются лишь постольку, поскольку он приносит пользу государству. И если бы не его должность, с ним бы обращались как с каким-нибудь чернокожим варваром.

Как говорит нам Яго, Отелло всегда отличался чрезмерной доверчивостью и добродушием, но это одна видимость. Ему необходимо было проявлять чрезмерную доверчивость, чтобы компенсировать иное, подсознательное чувство — подозрительность. И в состоянии счастливого блаженства, каким он предстает перед нами в начале пьесы, и в состоянии глубокого отчаяния, каким мы видим его позже, он напоминает нам скорее Тимона Афинского, чем Леонта.

Поскольку для Отелло главное — чтобы Дездемона любила его просто как человека, таким, каков он есть, Яго постарался внушить ему, что это не так, — и все накопившиеся с годами тайные страхи и обиды вдруг выплеснулись наружу, и теперь уже неважно, что она сделала или чего не сделала.

Яго обращается с Отелло как психоаналитик со своим пациентом, с той лишь разницей, что он хочет не исцелить, а убить. Все, что он говорит, служит одной цели: донести до сознания Отелло, что все, о чем тот подозревал, свершилось. Поэтому

он может и не лгать. Даже его монолог, начинающийся словами: «Я как-то с Кассио лежал... возможно, правдивый пересказ реального разговора, мы знаем характер Кассио и можем себе представить, что он действительно мог видеть такой сон, о котором рассказывает Яго. Даже доведя Отелло до такого состояния, когда ему можно говорить что угодно, не боясь быть пойманным на слове, Яго отвечает уклончиво, предоставляя Отелло домысливать продолжение:

Отелло

Но все-таки...

Яго

Он говорил...

Отелло

Итак?

Яго

Что он лежал...

Отелло

С кем? С ней?

Яго

Да. Нет. Увольте².

¹ «Отелло». Акт III, сцена 3.

² Там же. Акт IV, сцена 1.

Никто не может представить Леонту доказательств, что его подозрения беспочвенны. Точно так же и у Отелло (к этой мысли его постепенно подводит Яго) нет никаких доказательств, что Дездемона на самом деле такая, какой кажется.

В первый раз Яго намекает на это, когда со знанием дела рассуждает о венецианских нравах и попутно напоминает Отелло, как Дездемона обманула бдительность отца.

Яго

Я вдоволь изучил венецианок!
Лишь небу праведному видно то,
Чего мужья их не подозревают.
Стыда в них нет, лишь след бы замести.

Отелло

Ты вот о чем?

Яго

А что ж, супруга ваша
Другая, полагаете? Она
Отца ввела пред свадьбой в заблужденье.
Сгорала к вам любовью, а сама
Прикидывалась, что терпеть не может.

Отелло

Да, это так.

Яго

Вот я и говорю:

Когда до брака так она хитрила,
Что дело представлялось колдовством,
Что ж после брака?¹

А чуть позже он прямо говорит о разнице между нею и мавром:

Естественно ли это отчужденье
От юношей ее родной страны?
Не поражают ли в таких примерах
Черты порока, извращения чувств?
Я это отношу не к Дездемоне,
О ней определенных данных нет.
Но есть опасность, как бы отрезвевши
И сравнивая вас и земляков,
Она не пожалела².

Теперь, когда Отелло засомневался в искренности Дездемоны, ее правдивые ответы не уменьшат его подозрительности, а ложь в ее устах лишь подтвердит его правоту. Этим объясняется тот страшный

¹ «Отелло». Акт III, сцена 3.

² Там же. Акт III, сцена 3.

эффект, который производят ее слова, когда она отказывается признать, что потеряла платок.

Разуверившись в ней, Отелло не может больше верить никому и ничему, и в чем она конкретно провинилась, значения не имеет. В сцене, где Отелло прикидывается, будто замок — это бордель, а Эмилия — его хозяйка, он обвиняет Дездемону не в том, что она изменяла ему с Кассио, а в том, что будто бы участвовала в каких-то невообразимых оргиях.

Дездемона

Скажи, в чем грех мой? Что я совершила?

Отелло

Ты для того ль бела, как белый лист,
Чтоб вывести чернилами: «блудница»?
Сказать, в чем грех твой, уличная тварь,
Сказать, отребье, что ты совершила?
Стыдом я щеки раскалю, как горн,
Когда отвечу. Выговорить тошно¹.

И, как указывает Элиот, в своей прощальной речи он говорит не о Дездемоне, а о своей любви к Венеции и в самом конце представляет себя чуже-

¹ «Отелло». Акт IV, сцена 2.

странцем, турком-мусульманином, который «бил венецианца и поносил сенат»¹.

Дездемону все жалеют, но я вот никак не могу полюбить ее. Ее намерение выйти замуж за Отелло, — ведь, по сути, именно она сделала предложение, — похоже на романтическое увлечение школьницы, а не на чувство взрослого человека: необыкновенная жизнь Отелло, полная удивительных приключений, пленила ее воображение, а что он за человек — это было для нее не так важно. Он мог и не прибегать к ворожке — она и без того была очарована. И пускай Бранцио полон предрассудков, ее обман не делает ей чести, и Шекспир не дает нам забыть об этом: мы узнаем, что отец ее умер вскоре после свадьбы Дездемоны — такой это был для него страшный удар.

К тому же она самонадеянно считает, что оказала Отелло большую честь, став его женой. Когда Яго говорит Кассио: «Настоящий генерал сейчас у нас генеральша», а затем произносит монолог:

Для нее
Умаслить мавра ничего не стоит.
Она его вокруг пальца обведет²,

¹ «Отелло». Акт V, сцена 2.

² Там же. Акт II, сцена 3.

он, конечно, преувеличивает, но в его словах есть и доля правды. До того, как Кассио обращается к ней за помощью, она уже говорила о нем с Отелло и знает, что при первой же возможности Кассио восстановят в должности. Чуткая жена передала бы ему эту новость и предоставила бы делу идти своим чередом. Продолжая упрашивать Отелло, она словно пытается доказать себе и Кассио, что может заставить мужа сделать все, что ей заблагорассудится.

То, что она лжет, когда Отелло спрашивает ее, где платок, само по себе не так уж страшно: здесь нет злого умысла, но, если бы она видела в муже равного себе, она бы сразу призналась в том, что потеряла платок. Но она испугана: внезапно она столкнулась с человеком, чьи чувства и суеверия ей чужды и непонятны.

Ее отношения с Кассио вполне невинны, но все же нельзя не согласиться с Яго, когда тот высказывает сомнения относительно долговечности ее брака. Стоит отметить, что в сцене с Эмилией, где Дездемона поет песню про иву, она с восхищением говорит о Лодовико, а затем заводит разговор об измене. Конечно, она задает вопрос в общей форме и ответ Эмилии удивляет и возмущает ее, но тем не менее она поддерживает этот разговор и выслуши-

вает мнение Эмилии о женах и мужьях. Словно она вдруг поняла, что совершила мезальянс и что на самом деле ей нужно было искать мужа среди мужчин своего круга, среди земляков, таких, как Лодовико. Нетрудно представить, что еще два-три года рядом с такими воспитателями, как Отелло и Эмилия, — и она бы завела себе любовника.

* * *

Итак, мы возвращаемся к тому, откуда начали, — к Яго, единственному деятельному персонажу в этой пьесе. Шекспиру принадлежат слова о том, что пьеса — это зеркало, которое мы держим перед природой¹. В данном случае на зеркале имеется дата изготовления — год 1604, но, заглянув в него, мы обнаруживаем, что в нем отражаемся мы сами, люди XX века. Когда говорит Яго, мы слышим те же слова, что слышали и зрители елизаветинской эпохи, мы видим те же самые его поступки, только значение им придаем другое — иначе и быть не может. Для первых зрителей и, возможно, для своего создателя Яго был просто еще одним злодеем макиавеллиевского типа, каких можно встретить в

¹ «Гамлет». Акт III, сцена 2.

реальной жизни, но в ком никому не хочется узнать себя. Сегодняшнего зрителя, на мой взгляд, он задевает гораздо сильнее: мы не можем освистать его, как освистали бы злодея в киношном боевике, поскольку никто из нас, положив руку на сердце, не скажет: не представляю, как такого злодея еще носит земля. Ибо разве Яго, этот мастер розыгрыша, этот пресловутый любитель эксперимента, так уж нам незнаком? И пусть мы не имеем прямого отношения к лабораторной науке, разве не кажется нам, что в чем-то он прав?

Как говорил Ницше, экспериментальная наука — запоздалый цвет аскетизма. Исследователь должен отбросить все свои личные чувства, надежды и опасения и стать бесплотным наблюдателем, который бесстрастно следит за происходящим. Яго — аскет. Любовь, по его словам, «чистейшее поупущение крови с молчаливого согласия души»¹.

Знания, которые дает наука, еще не все. Есть другой тип знания, о котором сказано в Библии: «Адам познал Еву, жену свою»² и этот же тип знаний я имею в виду, когда говорю: «Я хорошо знаю Джона Смита». Это знание обоюдное: если я

¹ «Отелло». Акт I, сцена 3.

² Книга Бытия (4; 1).

хорошо знаю Джона Смита, то и он тоже должен хорошо меня знать.

Но, приобретая научные знания, я не жду, что меня тоже станут изучать. Например, если я плохо себя чувствую, я иду к врачу, который, сделав обследование, говорит мне: «У вас азиатский грипп» — и дает лекарство. Вирус гриппа точно так же не подозревает о нашем с врачом существовании, как не подозревают о злом шутнике люди, ставшие жертвами розыгрыша.

Далее, познать в научном смысле слова — значит в конечном счете одолеть. Все люди в какой-то степени независимы, уникальны и обладают способностью к самосовершенствованию, и потому они не поддаются строго научному познанию. Но люди не ангелы, у них есть не только душа, но и плоть; к тому же они являются биологическими организмами, функционирующими приблизительно одинаково. Кроме того, люди подвержены страхам и желаниям, о которых, возможно, не подозревают, но тем не менее они есть. Поэтому всегда есть возможность низвести человека до уровня вещи, целиком и полностью поддающейся научному изучению и — управляемой.

Сделать это можно путем непосредственного воздействия на человеческое тело различными ме-

дикаментами, при помощи лоботомии, вынужденной бессонницы и т. п. Но у такого метода есть недостаток: жертвы эксперимента будут знать о том, что вы намерены сделать из них рабов, и, поскольку рабом быть никому не хочется, они будут возражать, так что проделать это удастся лишь с социальными меньшинствами — узниками или сумасшедшими, которые не могут оказать сопротивление.

Другой метод — играть на чувствах, которые известны только вам, а подопытным становятся известными лишь после того, как они дадут закабалить себя. В этом случае не только можно, но даже нужно скрывать свои истинные намерения, потому что, если люди узнают, что ими манипулируют, они не станут доверчиво и послушно исполнять вашу волю. Реклама, рассчитанная на снобов, например, будет иметь успех только у тех людей, которые не подозревают о своем снобизме и не понимают, что это именно их имеют в виду, и потому они будут воспринимать такую рекламу как откровение — а именно так Отелло воспринимает слова Яго.

Яго обращается с Отелло совершенно по формуле Фрэнсиса Бэкона, говорившего, что научное исследование с помощью изощренной пытки раскрывает сущность природы и ее тайны. Если бы кто-нибудь из зрителей в разгар действия вдруг

крикнул, обращаясь к Яго: «Что же вы делаете?», — то наверняка тот ответил бы ему, усмехнувшись: «А что? Ничего. Просто пытаюсь узнать, что представляет собой Отелло». И мы должны признать, что его эксперимент прошел успешно. К концу пьесы он действительно все знает об изучаемом объекте, в который для него превратился Отелло. Вот отчего его последние слова: «Все сказано. Я отвечать не стану»¹ — звучат так зловеще — к тому времени Отелло для него стал вещью, которой бесполезно что-либо объяснять.

И почему бы ему так не ответить? В конце концов Яго узнал то, что хотел узнать. Но что не позволяет нам от всего сердца заклеить Яго позором — то, что мы, люди современной культуры, единодушно считаем, что право на знание абсолютно и ничем не ограничено. Ежедневная колонка скандальной хроники — это только одна сторона медали, кобальтовая бомба — ее другая сторона. Мы признаем, что, хотя пища и секс сами по себе не вредны, чрезмерное увлечение и тем и другим ни к чему хорошему не ведет, но почему-то нам трудно согласиться с тем, что беспокойство ума — явление того же порядка, и понять, что знание и

¹ «Отелло». Акт V, сцена 2.

истина не одно и то же. Применив категорический императив к процессу познания (то есть вопрос: «Что я могу узнать?» — поставить таким образом: «А что я в данную минуту хотел бы узнать?»), мы вынуждены будем допустить, что истинным для нас будет только такое знание, которое мы можем применить в своей жизни, а это большинству из нас покажется глупым и едва ли не аморальным. Но в таком случае имеем ли мы право сказать Яго: «Как смеешь ты?!»

МУЗЫКА У ШЕКСПИРА

Ты — музыка,
но звукам музыкальным
Ты внемлешь с непонятною тоской.
Зачем же любишь то,
что так печально,
Встречаешь муку радостью такой?

У. Шекспир

Профессор Уилсон Найт и другие справедливо заметили, что в поэзии Шекспира важную роль играют образы, связанные с музыкой, показав, например, что в ряду положительных образов музыка занимает такое же место, какое среди отрицательных занимает образ Бури.

Любовь к музыкальным образам вовсе не означает, что сам Шекспир был музыкально одаренным — некоторые очень хорошие поэты были напрочь лишены музыкального слуха. В те времена стихотворец, используя музыкальные образы, с каждым из них связывал определенные ассоциации, потому что они были частью характерной для эпохи

Ренессанса теории о природе музыки и о воздействии ее на человека.

Если бы кого-нибудь в то время спросили: «Что есть музыка?», — в ответ он сказал бы то же, что Лоренцо говорит Джессике в последней сцене «Венецианского купца». Мистер Джеймс Хаттон в своей замечательной статье, помещенной в «Английском альманахе» и посвященной «нескольким английским поэтам, воспевающим музыку», проследил развитие этой теории от Пифагора до Фичино¹ и рассказал о происхождении большинства образов, упоминаемых Лоренцо. Вкратце эту теорию можно представить следующим образом:

1. Музыка — уникальнейший вид искусства, поскольку она — единственный вид искусства, существующий в раю, где музицируют ангелы. В аду, напротив, царит какофония звуков.

2. Человеческий разум в состоянии постичь, что эта небесная музыка существует, потому что может угадать математические пропорции. Но человеческое ухо не может услышать ее как из-за грехопадения человека, так и из-за того, что ухо — телесный орган, подверженный изменениям и смерти. То, что

¹ Марсилио Фичино (1433–1499), итальянский философ-неоплатоник.

Кампанелла называет *molino vivo*¹, заглушает музыку сфер. Однако в исключительных случаях, например в состоянии экстаза, некоторые люди слышали ее.

3. Человеческая музыка хотя и хуже небесной, которую невозможно услышать, все же хороша, поскольку она является отдаленным напоминанием о Божественной гармонии. Следовательно, она имеет большую силу. Она может смирать непослушных или диких зверей, исцелять сумасшедших, утешать скорбящих. Нелюбовь к музыке — признак злой воли, которая толкает к демонстративному отказу подчиняться законам всеобщей гармонии.

4. Однако не всякая музыка хороша. Есть плохая музыка, которая портит человека и делает его слабым: «черт по струнам водит». Добро обычно ассоциируется со старой музыкой, зло — с новой.

Думаю, в наши дни никто не поддерживает эту теорию, то есть никто не думает, что музыкальная эстетика имеет хоть какое-то отношение к акустике. Интересно, как бы развивалась теория живописи, если бы у Пифагора был спектроскоп и он знал, что соотношения между цветами могут быть также выражены в математических пропорциях?

¹ Живой двигатель (*итал.*).

Но поскольку наш зритель не слышал об этой теории, он может многое в пьесах Шекспира упустить. Например, не поймет драматического эффекта в сцене узнавания в «Перикле».

Перикл

Откуда эта музыка опять?

Геликан

Я ничего не слышу, государь.

Перикл

Ты музыки небесных сфер не слышишь.

А ты, Марина, слышишь?

Лизимах

Говорите,

Что слышите; нельзя ему перечить.

Перикл

О звуки дивные!

(Лизимаху.) Ты слышишь их?

Лизимах

Отлично слышу, государь¹.

Или в такой простоватой шутке из «Отелло»:

¹ «Перикл, царь Тирский». Акт V, сцена 1. Перевод Т. Гнедич.

Ш у т

Или, может быть, у вас есть что-нибудь глухое,
беззвучное. Потому что главная беда — что вас слышно.

Первый музыкант

Нет, глухой музыки не водится¹.

Музыка — это не только искусство со своими собственными законами и ценностями, она также является частью общественной жизни. Люди сочиняют, исполняют, слушают музыку с определенным настроением и при определенных обстоятельствах, как в других обстоятельствах любят или сражаются. Более того, в елизаветинскую эпоху музыка считалась важным элементом общественной жизни. Знание музыки, умение прочесть партию мадригала требовалось от каждого образованного человека, и огромное количество песен и мадригалов, появившихся между 1588 и 1620 годами, свидетельствует как о распространенности, так и о качестве музыкального искусства того времени. Когда Основа говорит: «О, что до музыки — у меня отличное ухо. Ну что ж, пожалуй, сыграй мне что-нибудь на щипцах и на костяшках»², — эта фраза скорее гово-

¹ «Отелло». Акт III, сцена 1.

² «Сон в летнюю ночь». Акт II, сцена 3. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

рит не о вкусе, а о социальной принадлежности героя, как и простонародный говор; а когда Бенедикт говорит: «Нет, что до меня, так я бы за свои деньги лучше послушал, как дуют в рог»¹, — он всего лишь следует привычке к эпатажу.

Любой драматург того времени, как бы он сам ни относился к музыке, не мог не заметить ту роль, какую музыка играла в жизни человека: по одному тому, какую музыку человек любит (или не любит), как он ее слушает, в каких случаях он хочет ее слышать или исполнять, можно было судить о его характере.

Драматург другой эпохи мог заметить те же самые факты, но вплести их в ткань драматического произведения ему было труднее (разве что пьеса его была бы о музыкантах).

Сценические правила елизаветинской эпохи допускали и даже рекомендовали исполнение песен и инструментальной музыки во время драматического представления. Публика любила музыкальные номера, и драматург должен был о них позаботиться. Среднему зрителю конечно же хотелось услышать со сцены какую-нибудь приятную песенку, ему не

¹ «Много шума из ничего». Акт II, сцена 3. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

важно было, как она соотносится с замыслом пьесы в целом. Но драматург, серьезно относящийся к своему делу, должен был сказать себе: «Музыкальные номера никак не вяжутся с моей пьесой, и я отказываюсь включать их только для того, чтобы порадовать публику» — или: «Попробую придумать такую пьесу, чтобы музыкальные номера, вокальные или инструментальные, были в ней не случайными эпизодами, но основными структурными элементами».

Если Шекспир пошел по второму пути, тогда, внимательно изучив случаи, в которых он предусмотрел музыку, мы могли бы найти ответы на следующие вопросы:

1. Почему данное музыкальное произведение исполняется именно в этом месте действия, а не в каком-нибудь другом?
2. Если это песня, то почему у нее именно такая мелодия и такие слова? Почему именно эта песня, а не другая?
3. Почему песню поет этот персонаж, а не другой? Раскрывает ли эта песня его характер, который иными средствами нельзя было показать?
4. Как эта музыка воздействует на тех, кто ее слушает? Можно ли сказать, что без нее поведение

персонажей или чувства зрителей были бы совсем другими?

* * *

Сейчас, говоря о музыке как об искусстве, мы подразумеваем, что отдельные элементы звука и ритма складываются в определенную мелодию, которую будут слушать ради ее звучания. Если бы меня спросили, о чем говорит такая музыка, я бы ответил, что она представляет собой истинный образ нашей земной, временной жизни с ее двойственностью, включающей повторение и становление. Чтобы «получить» такой образ, слушатель должен на некоторое время отключиться от всех суетных желаний и мыслей и думать только о том, что он слышит.

Но ритм и тон можно также использовать для достижения совсем другого эффекта, не музыкального. Например, когда люди повторяют какое-то движение работая или играя, им легче это делать, если кто-то отбивает ритм. А психологическое воздействие хорового пения, в унисон или на разные голоса, таково, что люди уже не чувствуют себя разобщенно, а сознают себя неким единым целым, так что в тех случаях, когда необходимо или жела-

тельно добиться подобного единства, без музыки не обойтись.

Где тайная причина этой муки?
Не потому ли грустью ты объят,
Что стройно согласованные звуки
Упреком одиночеству звучат?

Прислушайся, как дружественно струны
Вступают в строй и голос подают, —
Как будто мать, отец и отрок юный
В счастливом единении поют.

Нам говорит согласие струн в концерте,
Что одинокий путь подобен смерти¹.

Самый необычный пример музыки, имеющей внемusыкальные цели, — это детская колыбельная. Сочетание убаюкивающего ритма и мелодии привлекает к себе внимание ребенка, так что он не отвлекается на посторонние звуки, но конечная цель колыбельной — усыпить ребенка, то есть добиться того, чтобы он уже ничего не слышал.

Звучание инструмента или голоса, подчиненное общественным целям, может, конечно, иметь и

¹ Шекспир. Сонет VIII. Перевод С. Маршака.

музыкальную ценность, но это не главное. Если взять, например, матросскую песню вне контекста и послушать ее в граммофонной записи, как мы слушаем lied¹ Шуберта, она покажется нам скучной. Красота звука, которую можно почувствовать лишь в сочетании с мышечным усилием и зрительными образами моря и неба, без этих необходимых дополнений пропадает.

Исключительная особенность музыки как искусства состоит в том, что звуки, в которых она находит свое выражение, могут быть воспроизведены двояко: или игрой на специально для этого созданных музыкальных инструментах, или особым напряжением голосовых связок. Голосовые связки люди используют в речевом общении, но при определенных обстоятельствах случается, что человек, как говорится, «напеваает». Этот порыв редко, а то и вовсе не имеет отношения к процессу общения и к другим людям. Под влиянием настроения человеку хочется как-то выразить свои чувства необычным, необыденным способом. И если он выбирает какую-то определенную песню, которую учил когда-то, он выбирает ее потому, что она

¹ Песню (*нем.*).

соответствует его настроению, а не потому, что она очень хороша.

Никакой другой вид искусства не годится для такого непосредственного самовыражения. Мало кто из поэтов сочиняет стихи в ванной, — а о том, что можно рисовать сидя в ванне, я еще не слышал, — но почти каждый из нас когда-нибудь да напевал под душем.

Ни в каком другом искусстве так ясно не видно различие (даже противоборство) между желанием следовать образцам и стремлением к чистому самовыражению, представленное соответственно в инструментальной и вокальной музыке. Аналогичное различие, по-моему, наблюдается и в живописи. Мне кажется, вокал играет в музыке ту же роль, что обнаженная натура — в живописи. И в том и в другом случае обязательно присутствует элемент эротики, который иногда может быть превратно истолкован, но без этого эротического элемента, который привносят человеческий голос и обнаженная натура, оба вида искусства были бы менее жизненными.

В музыке именно благодаря инструментам ритмическая и звуковая точность и музыкальная форма достигли такого разнообразия, что голос без инструментального сопровождения вынужден ограничи-

ваться импровизацией и личным самовыражением. Певцы, которых не обременяет дисциплина оркестра, быстро теряют интерес к пению и стараются только показать силу голоса. С другой стороны, музыка глухих людей, даже если бы они изобрели инструменты, была бы точной, но скучной, потому что музыканты не знали бы, что значит добиваться выразительности, не могли бы заставить свои инструменты «петь». Их музыка оставляла бы такое же впечатление, как игра пианиста, который, что называется, «играет по нотам».

И наконец, поскольку мы не вольны управлять своим слухом так, как управляем зрением, и еще потому, что музыкальные звуки в отличие от слов не являются носителями смысла и не изображают предметы, линии и цвета, гораздо труднее понять, что человек имеет в виду, когда говорит: «Мне нравится это музыкальное произведение» (да и сам он не сразу может это объяснить). Другое дело — когда говорят: «Мне нравится эта книга или эта картина». Есть одна крайность — это музыкант-профессионал, который не только хорошо понимает все, что слышит, но также знает, какими средствами композитор добился этого эффекта. Это не значит, что он оценит музыкальное произведение лучше, чем тот, кто не имеет представления о музыкальной

технике, но умеет слушать и знаком с самой разнообразной музыкой. Знания о технической стороне дела, может, и полезны, но музыкальный опыт все же важнее. Другая крайность — студент, который включает радиоприемник, чтобы легче усваивать учебный материал, — он полагает, что музыка помогает ему сосредоточиться. В данном случае роль музыки противоречива — она дает ему возможность не реагировать ни на саму музыку, ни на уличный шум.

Где-то между двумя этими крайностями — манера слушать, хорошо описанная Сьюзан Лангер¹:

«Есть некое промежуточное состояние, когда слушание приятной музыки переплетается с фантазиями. Простой, непосвященный слушатель может мысленно связать со звуками иные выразительные средства, выдумать какую-нибудь подходящую романтическую историю — тогда музыка будет выражать чувства, соответствующие разным этапам этого вымышленного сюжета. Но искушенный слушатель не сделает такой ошибки, потому что подобная

¹ Сьюзан К. Лангер (1895–1985), американская просветительница и философ, известная своими книгами по эстетике. Книга «Чувство и форма» вышла в 1953 году.

манера слушания заслоняет от нас суть музыкального произведения и мы воспринимаем лишь то, что полезно и помогает выразить знакомые чувства и ощущения. Такое отношение к музыке становится преградой на пути всего нового и интересного, отмечая то, что не вписывается в *petit roman*, а то, что вписывается, принадлежит самому мечтателю. Но главное — это не привлекает внимание слушателя к музыке, а наоборот, отвлекает его — музыка становится только средством для чего-то другого, а это, по сути, потворство собственным желаниям. Можно провести полдня в подобных фантазиях и ничего из этого не вынести: ни музыкального озарения, ни новых чувств, как если бы человек ничего и не слышал»¹.

Именно такую манеру слушать подразумевает герцог в пьесе «Двенадцатая ночь»: «Любовь питают музыкой; играйте щедрей, сверх меры, чтобы, в пресыщенье, желание, устав, изнемогло»² и Клеопатра: «Я б музыку послушала. Она насущный хлеб влюбленных»³. Что, по-видимому, навело большого

¹ «Чувство и форма». Глава X.

² «Двенадцатая ночь, или Что угодно». Акт I, сцена 1. Перевод М. Лозинского.

³ «Антоний и Клеопатра». Акт II, сцена 5. Перевод Б. Пастернака.

любителя музыки Бернарда Шоу на мысль: «Музыка — вино для отверженных».

* * *

Шекспир использует инструментальную музыку, преследуя две разные цели: она несет социальную нагрузку, становится как бы голосом брэнного мира в массовых действиях — это может быть танец или траурный марш и, как ни странно, музыкальный образ потусторонних сил или сказочной страны. В последнем случае имеется авторская ремарка: «Играет торжественная музыка».

Музыка может быть и прямым гласом небес, как музыка сфер, которую слышит Перикл, или музыка, доносящаяся из-под земли, которую слышат солдаты Антония, или та, что сопровождает видение Екатерины, — ее могут заказывать духи, носящиеся между небом и землей, такие, как Оберон или Ариэль, или мудрецы, как Просперо и врач в «Короле Лире» и «Перикле», чтобы она волшебным образом подействовала на людей. Когда музыку заказывают врачи, исполняют ее, конечно, обычные музыканты, и здоровым кажется, что она звучит «пронзительно и скорбно», но для больных людей, таких, как безумный Лир или лежащая в беспамят-

стве Таиса, она звучит как имитация далекой небесной музыки и оказывает целительное действие.

«Торжественная» музыка обычно звучит за сценой. Это значит, что она исходит из невидимого источника, из-за чего находящиеся на сцене не могут сознательно реагировать на нее. Одни ее не слышат, на других она оказывает совершенно неожиданное действие. Так, в «Буре» (акт II, сцена 1) музыка, от которой засыпают Алонзо и его товарищи, не действует на Антонио и Себастьяна, и это указывает на то, что у них недобрая душа, что затем и подтверждается, когда они затевают убийство Алонзо.

В некоторых случаях, например в сновидении Постума («Цимбелин». Акт V, сцена 4) у Шекспира есть строки, которые произносятся с инструментальным музыкальным сопровождением. Таким образом происходит деперсонализация говорящего — музыка заглушает характерный тембр его голоса. То, что он произносит под музыку, — это не его слова, а послание, то, что нужно объявить людям.

«Антоний и Клеопатра» (акт IV, сцена 3) — пример того, как Шекспир мастерски использует музыку в качестве мрачного предзнаменования. В первой сцене этого акта хладнокровный, рассудительный Октавий отказывается принять вызов ста-

ромодного Антония и выйти на поединок; он принимает решение на следующий день начать битву. Октавий видит в рыцарском поступке Антония проявление неуместного задора. «Смешно», — говорит он о выходе своего противника. После этого мы видим Антония в состоянии сильного душевного волнения; разговаривая с друзьями, он думает о своей горькой участи:

Дай руку мне, ты верным был слугой. —
И ты. — И ты. И ты. — Служили вы
Честнее мне, чем многие цари.

Быть может, завтра новый господин
Приказывать вам будет. Потому
Я озираю вас прощальным взором.
Я, верные друзья, вас не гоню,
Нет, только смерть расторгнет наши узы.
И боги вас за это наградят¹.

Мы уже знаем, что Энобарб, который присутствует при этом, замыслил предать Антония. В следующей сцене обычные солдаты слышат полустороннюю музыку, которая означает, что

¹ Перевод М. Донского.

Бог Геркулес, которого Антоний
Считает покровителем своим,
Уходит прочь.

Благодаря этому приему мы понимаем, что за человеческими персонажами, такими, как Октавий, Антоний, Клеопатра, Энобарб, стоят высшие силы. Своими действиями, хорошими и дурными, они творят волю этих высших сил и не могут ничего изменить. Самонадеянность Октавия и чувство обреченности Антония получают свое подтверждение, хотя они об этом не знают.

Но в последующих пяти сценах оказывается, что оба они ошибались, потому что Антоний выходит из битвы победителем. Ни Октавий, ни Антоний не слышали подземной музыки, но мы-то, зрители, слышали, и это наше знание придает сцене временного триумфа Антония истинный пафос, которого не было бы, если бы не было звучащей за сценой музыки.

Из всех примеров земной инструментальной музыки в пьесах Шекспира самые интересные, пожалуй, те, где она является чем-то вроде колдовства. Тем, кому эта музыка нравится, она нужна для усиления их иллюзий.

Так, когда Тимон задает большой пир, он хочет

слушать музыку. Она должна защитить тот воображаемый мир, в котором только и может жить Тимон, — где все друг друга любят, а он является средоточием и главным источником этой всеобщей любви.

Тимон

Пусть музыка играет.

Первый гость

Ах, Тимон,

Подумайте, как сильно все вас любят!¹

Один из его гостей, Апемант, записной насмешник, считает, что только он один видит мир таким, каков он есть, то есть совершенно немзыкальным, где никто никого не любит и думает лишь о себе. «Ну, — говорит ему Тимон, — если ты снова начинаешь сыпать бранью, я тебя не желаю слушать. Прощай и возвращайся с другими песнями».

Но после этой сцены Тимон больше не услышит музыку.

Ни у Тимона, ни у Апеманта нет музыки в душе, но Апемант беззастенчиво выставляет это напоказ, а Тимон отчаянно пытается уверить себя, что у него

¹ «Тимон Афинский». Акт I, сцена 2. Перевод Т. Мелковой.

есть музыка в душе, а когда понимает, что это не так, отчаивается.

Фальстафу музыка, как и бурдюк, нужна для того, чтобы поддерживать иллюзию, будто он живет в раю, где все невинны и ничего особенного с ним не случится. В противоположность Тимону, который на самом деле не любит людей, Фальстаф — натура любящая. Он наивно верит в то, что принц Гарри любит его так же, как он любит принца Гарри, и что принц — такое же невинное дитя, как и он.

Шекспир предусмотрел музыкальное сопровождение сцены, которая разыгрывается между Фальстафом, Доль, Пойнсом и принцем Генри («Генрих IV». Часть II, акт II, сцена 4). Пока играет музыка, время для Фальстафа не движется. Он не состарится, ему не придется платить долги, принц навсегда останется его добрым приятелем. Но музыка вдруг обрывается с приходом Пето, словно время наконец заявило о себе. Принцу становится неловко.

Принц

Ей-богу, стыдно, Пойнс, что, как глупцы,
Мы праздно тратим золотое время,

Когда мятеж, как южная гроза,
По нашим головам дубасит градом.
Мой меч и плащ сюда! Прощай, Фальстаф.

Фальстаф не сильно расстроен:

Фальстаф

Теперь поспать бы, а вместо этого изволь скакать всю ночь сломя голову¹.

В жизни принца Генри настал решающий момент, отныне он будет правителем, ответственным за судьбы страны. Фальстаф не изменится, потому что он не способен измениться, но в этот миг, хотя он об этом и не подозревает, вместе со словом «прощай»² из его жизни уходит самое главное — дружба с принцем Генри. Когда они снова встретятся, первое, что услышит Фальстаф: «Прохожий, кто ты? Я тебя не знаю»³.

Раз музыка, предполагаемый символ времени, требует реального отрезка времени для исполнения, слушать музыку все равно что впустую тратить

¹ Перевод Б. Пастернака.

² В оригинале — «good-night».

³ «Генрих IV». Часть II, акт V, сцена 5. Перевод Б. Пастернака.

время, особенно это верно для тех, кто, как король, должен прежде всего прислушиваться к голосу Высшей справедливости:

Что? Музыка? Ха-ха! Держите строй:
Ведь музыка нестройная ужасна!
Не так ли с музыкою душ людских?
Я здесь улавливаю чутким ухом
Фальшь инструментов, нарушение строя,
А нарушение строя в государстве
Расслышать вовремя я не сумел¹.

* * *

В шекспировских пьесах два вида песен: одни исполняются по чьей-либо просьбе, другие звучат экспромтом, и у каждой своя сценическая задача.

Когда один персонаж хочет послушать музыку и просит другого спеть, то, до тех пор пока песня не закончится, действие замирает. Обычно с просьбой спеть что-нибудь обращаются к тому, кто это делает хорошо, и, хотя мы мало знаем о том, какие мелодии звучали во время шекспировских спектаклей, все же по дошедшим до нас песням, относящимся к тому

¹ «Ричард II». Акт V, сцена 5. Перевод М. Донского.

времени, можно смело предположить, что для их исполнения требовался определенный профессионализм.

Применительно к сцене это означало, что персонаж, которого попросили спеть, на какое-то время отходит от своей роли и становится музыкантом-исполнителем; для слушателей важен не его характер, а его умение петь. Следует помнить о том, что песни — это интерлюдии, вкрапленные в ткань стихотворной или прозаической пьесы, предназначенной для декламации. Это не оперные арии, где главным драматическим средством является само пение и мы забываем, что поющий не персонаж, а артист — так, слушая актера, говорящего со сцены белым стихом, мы забываем, что перед нами актер.

В театральной труппе елизаветинских времен, разыгрывающей пьесы, в которых встречаются песни, наверняка был такой человек, которого держали не за актерское мастерство, а скорее за музыкальные способности. Если бы Бальтазар, Амьен и Шут не пели, драматическое действие в пьесах «Много шума из ничего», «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь» вполне могло бы проходить и без них.

И все же, какой бы незначительной ни была роль

певца, у него есть свой характер — профессионального музыканта, на что Шекспир не раз пытается обратить наше внимание. Он отмечает напускную скромность или даже насмешку в речах певца, не сомневающегося в своем таланте:

Дон Педро

Ну, Бальтазар, спой снова нам ту песню.

Бальтазар

Не заставляйте, ваша светлость, вновь
Позорить музыку столь скверным пеньем.

Дон Педро

Вернейшая подруга мастерства —
Не признавать свое же совершенство¹.

Шекспир подмечает и досаду профессионала, который должен петь, чтобы доставить всем удовольствие, даже если ему самому этого не хочется.

Жак

Еще, еще, прошу тебя, еще! <...>

Амьен

У меня голос хриплый; я знаю, что не могу
угодить вам.

¹ «Много шума из ничего». Акт II, сцена 2. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

Жак

Я не хочу, чтобы вы мне угождали, я хочу,
чтобы вы пели. Ну, еще один станс...
Будете вы петь или нет?

Амьен

Скорее по вашей просьбе,
чем для собственного удовольствия¹.

В разговоре Петра с музыкантами («Ромео и Джульетта». Акт IV, сцена 5) автор противопоставляет цель бедных музыкантов ожиданиям их богатых покровителей. Музыканты были наняты семейством Капулетти, чтобы играть на свадьбе Джульетты и Париса. Для Капулетти жизнь музыкантов ничего не значит, они нужны лишь потому, что без них не было бы музыки. Музыканты, прибыв на место, узнают, что Джульетта умерла и свадьбы не будет. Жизнь Джульетты ровно ничего для них не значит, но смерть значит многое: им не заплатят. Так, может быть, ни Капулетти, ни музыканты на самом деле музыку не любят? Музыка — это что-то такое, что должно быть на свадьбе; музыка — это то, за что тебе платят. С тонкой иронией Шекспир приводит

¹ «Как вам это понравится». Акт II, сцена 5. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

цитату из стихотворения Ричарда Эдвардса «Похвала музыке»:

Петр

Ах, вот вы как? Ну хорошо, держитесь! Я убью вас насмешками. Отвечайте:

«Когда в груди терзания и муки

И счастья несбыточного жаль,

Лишь музыки серебряные звуки...

Почему «серебряные»? Почему «лишь музыки серебряные звуки»? А, Симон Телячья Струна?

Первый музыкант

Потому что у серебра приятный звук.

Петр

Превосходно! А твое мнение как, Гью Козлодер?

Второй музыкант

Почему «серебряные»? Потому что за музыку платят серебром!

Сила, которую поэт приписывает музыке, преувеличена. Музыка не может утешить родителей, потерявших дочь, или заставить голодного забыть о еде.

Поскольку во время пения действие отсутствует, для того чтобы песня не воспринималась как

¹ «Ромео и Джульетта». Акт IV, сцена 5. Перевод Б. Пастернака.

не относящаяся к действию интерлюдия, нужно, чтобы у персонажей был повод позвать певца и еще время, чтобы послушать пение. Поэтому мы найдем мало примеров пения по чьей-либо просьбе в трагедиях, где герой неумолимо движется навстречу судьбе и на этом пути его нельзя останавливать, и в пьесах на исторические темы, где герои — люди действия и у них нет свободного времени.

Очень редко персонажи пьесы слушают песню ради слов или мелодии, потому что тот, кто слушает музыку как положено, забывает о себе и о других — для актера это означало бы, что он перестал играть свою роль. В самом деле, я могу припомнить только один случай, где персонаж, как мне кажется, слушает песню по-настоящему, не погружаясь в собственные романтические грезы, — в пьесе «Генрих VIII» (акт III, сцена 1). Королева Екатерина слушает «Орфея с его лютней». Королева знает, что король хочет развестись с ней и что ей придется дать на это согласие. Но она видит свой религиозный долг в том, чтобы противиться разводу, чем бы это ей ни грозило. Какое-то время ей ничего не остается делать, только ждать. А ситуация слишком серьезна и мучительна для нее, чтобы она могла отдаться мечтам.

Возьми-ка лютню, девушка! Мне грустно.
Спой, прогони тоску. Оставь работу¹.

В песне, которая за этим следует, не говорится ни слова о чувствах, радостных или печальных, которые можно было бы как-то соотнести с ее положением. Эта песня, как стихотворение Эдвардса, является *epicinium musicae*². Музыка не может, конечно, прогнать мысли о несчастье, как утверждает песня, но поскольку королева способна в данный момент только слушать, и ничего более, она забывает о своей беде, пока звучит песня.

Любопытным контрастом является сцена, которая на первый взгляд кажется очень похожей, — это сцена первая из четвертого акта пьесы «Мера за меру». Здесь тоже несчастная женщина слушает пение. Но в отличие от Екатерины Мариана не старается забыть о своем несчастье, а напротив, вся отдается горестному чувству. Чувствовать себя покинутой — это и есть ее роль. Слова песни: «Прочь уста — весенний цвет, / Что так сладостно мне лгали...»³ — как в зеркале отражают ее состояние, и

¹ Перевод Б.Томашевского.

² Похвалой музыке (*лат.*).

³ Здесь и далее цитируется перевод Т. Щепкиной-Куперник.

то, что она спешит извиниться перед герцогом, выдает ее чувства.

Простите, мой отец! Мне очень жаль,
Что вы меня за музыкой застали,
Но верьте — это не для развлечения,
А только чтоб смягчить тоски мученья.

В ответной реплике герцог, герой этой самой пуританской из шекспировских пьес, излагает свое мнение о музыке брэнного мира:

Я верю. Но у музыки есть дар:
Она путем своих волшебных чар
Порок способна от греха спасти,
Но добродетель может в грех ввести.

Если бы герцог продолжил реплику, можно быть уверенным, что далее он говорил бы о музыке Высшей справедливости.

В двух случаях Шекспир показывает нам, как музыку можно употребить во зло. В «Двух веронцах» Протей, который был неискренен с другом, отрекается от клятвы, данной девушке, и обманывает Турио, — поет серенату Сильвии, а обиженная им Джулия подслушивает. Музыка для него не средство

самообмана. Протей точно знает, что делает. С помощью музыки, которая сама по себе прекрасна — в ней нет ничего плохого, — он надеется обстряпать злое дело — соблазнить Сильвию.

Протей — слабохарактерный, а вовсе не злой персонаж. Он стыдится своего поступка и, точно так же, как он осознает разницу между хорошим и плохим поведением, он может отличить хорошее исполнение от плохого.

Хозяин

В чем дело? Вы стали еще печальнее. Что с вами, друг мой? Видно, вам не нравится эта музыка?

Джулия

Вы ошиблись, мне музыкант не нравится.

Хозяин

Чем же, прекрасный юноша?

Джулия

Он фальшивит.

Хозяин

Как так, он играет не на тех струнах?

Джулия

Нет, нет. И все же он фальшивит так, что все струны моего сердца дрожат от боли. <...>

Хозяин

Я вижу, вы не любите музыки.

Джулия

Если она фальшива — не люблю.

Хозяин

Вы послушайте, как меняются голоса!

Джулия

Вот эти-то смены меня и раздражают.

Хозяин

Так что ж, вы хотите, чтоб он играл на один голос?

Джулия

Да, я хочу, чтобы один музыкант играл на один голос!

Второй случай — в «Цимбелине», когда Клотен поет серенаду Имогене. Клотен — пропащий человек, не знающий ни стыда, ни совести. Поэтому он и не может отличить одной ноты от другой. Он слышал когда-то, что музыка возбуждает в женщине чувственность, и заказывает самую эротическую музыку, обещая музыкантам щедро заплатить.

¹ «Два веронца». Акт IV, сцена 2. Перевод М. Морозова.

Клотен

Для начала сыграйте какую-нибудь штучку, а потом великолепнейшую арию с такими забористыми словечками — вот тогда посмотрим, что будет.

Для него музыка существует только как возбуждающее средство, больше она ни для чего не нужна:

Если это на нее подействует — честь и слава вашей музыке. Нет — так, значит, уши у нее с изъязном, и, сколько ни пили конским волосом по бараньей кишке, — не поможешь¹.

* * *

В пьесах «Много шума из ничего», «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь» песни, исполняемые по просьбе персонажей, показывают, как умело Шекспир использует эти прекрасные, но на первый взгляд не относящиеся к делу фрагменты.

МНОГО ШУМА ИЗ НИЧЕГО

Акт II. Сцена 3.

Песня: «К чему вздыхать, красотки, вам?..»

Слушатели: дон Педро, Клавдио и Бенедикт (*прячется*).

Из двух предыдущих сцен мы узнали о том, что

¹ «Цимбелин». Акт II, сцена 3. Перевод П. Мелковой.

готовятся два заговора — дон Педро хочет заставить Бенедикта полюбить Беатриче, а дон Хуан — сделать так, чтобы Клавдио поверил в измену своей невесты. Поскольку это комедия, мы, зрители, знаем, что в конце концов все будет хорошо, что Беатриче и Бенедикт, Клавдио и Геро благополучно поженятся.

Два заговора, о которых мы только что узнали, создают двойную неопределенность, но с противоположными знаками. Если заговор против Бенедикта окажется удачным, это приблизит нас к финалу, если же удастся заговор, направленный против Клавдио, это отдалит нас от развязки.

В этот самый момент, между замыслом и осуществлением, действие как бы приостанавливается и мы вместе с персонажами пьесы слушаем песню.

Сцена открывается размышлениями Бенедикта, который смеется над больным от любви Клавдио и поздравляет себя с тем, что его сердце никому не принадлежит, и контраст между своим состоянием и чувствами приятеля выражает с помощью музыкальных образов:

Помню я время, когда он не признавал другой музыки, кроме труб и барабанов, а теперь он охотнее слушает тамбурин и флейту. <...> Не странно

ли, что овечьи кишки способны так вытягивать из человека душу? Нет, что до меня, так я бы за свои деньги лучше послушал роговую музыку¹.

Мы, конечно, знаем, что у Бенедикта не такое непробиваемое сердце, как он изображает. Беатриче и Бенедикт пытаются не поддаваться чувствам, потому что оба умны и в обоих сильна гордость. Они не хотят быть рабами любви или, что еще хуже, жертвами воображаемой страсти, как некоторые их знакомые. И все же, что бы ни говорил Бенедикт о музыке, он не уходит, а остается и слушает вместе со всеми.

Клавдио, напротив, желает послушать музыку, потому что он весь в любовных мечтах, и можно догадаться, что, слушая песню, он представляет себя и свою избранницу, потому что он даже не замечает, что слова песни совершенно не соответствуют его фантазии: ведь песня эта говорит о том, что мужчины — ветреники, а женщины легковёрны, и преподносит в качестве противоядия от любовного недуга долю юмора и долю здравого смысла. Какой персонаж может служить воплощением этих качеств? Конечно же, Беатриче.

¹ Здесь и далее цитируется перевод Т. Щепкиной-Куперник.

Леокато

Она бывает серьезна, только когда спит. Да и то не всегда: моя дочь рассказывает, что Беатриче нередко видит во сне какие-нибудь проказы, и тогда она просыпается со смехом¹.

Я думаю, что не так уж трудно представить себе, что эта песня вызывает в воображении Бенедикта образ Беатриче, внезапная нежность которой не дает ему покоя. Суровость замечания, которое он бросает, выслушав певца, подозрительна:

Молю Бога, чтобы его голос не накликнул нам беду. По-моему, лучше ночного ворона слушать, какое бы несчастье он ни сулил².

И конечно, беда — вот она, рядом. Почти сразу же после этих слов Бенедикт подслушивает разговор Клавдио и доня Педро, и это производит должный эффект. Может быть, песня не привела прямо к его капитуляции, но определенно она смягчила его сердце.

С Клавдио случается беда пострашнее: он через две сцены готов поверить наветам доня Хуана, хотя не было еще никаких доказательств, и заявляет, что,

¹ «Много шума из ничего». Акт II, сцена I.

² Там же. Акт II, сцена 3.

если обвинение окажется верным, он ославит Геро принародно. Если бы его любовь к Геро была такой, как он ее себе воображает, он бы рассмеялся в лицо дону Хуану и поверил Геро, заявившей, что она невиновна, несмотря на очевидное свидетельство обратного, как, ни минуты не раздумывая, сделала Беатриче. Он попадает в ловушку, потому что до сих пор еще не любил по-настоящему, а скорее любовался чувством любви. Геро для него пока что только образ, созданный его воображением, а такие образы ничем не защищены от наветов.

Для Клавдио песней отмечен момент, когда его прекрасные мечты о себе как о пылком влюбленном достигают апогея. По-настоящему слушать музыку он научится только тогда, когда излечится от манеры слушать фантазируя, и лекарством для него станет дисгармония страсти и большой совести.

КАК ВАМ ЭТО ПОНРАВИТСЯ

Акт II, сцена 5.

Песня: «Под свежую листвою...

Слушатель: Жак.

О Жаке мы уже слышали раньше, но видим мы его впервые, и теперь мы представляем себе всех

действующих лиц пьесы. Мы знаем, что вот-вот встретятся три группы персонажей: Адам и Орландо; Розалинда, Селия и Оселок; ну и, конечно, герцог и его приближенные. Все подготовлено к тому, что на сцене сейчас будет разворачиваться некая драма.

О Жаке нам известно, что это спорщик, что он все критикует, предпочитает все видеть в мрачном свете, то есть человек без музыки в душе. Но когда мы в первый раз видим его, он занят тем, что слушает веселую песню. Герцог удивлен, когда ему рассказывают об этом:

Он? Воплощенье диссонанса стал
Вдруг музыкантом? Будет дисгармония
В небесных сферах!¹

В первых двух куплетах песни говорится о радостях сельской жизни — здесь словно подхвачена идея, прежде высказанная герцогом:

Иль наша жизнь, когда мы к ней привыкли,
Не стала много лучше, чем была

¹ «Как вам это понравится». Акт II, сцена 7.

Средь роскоши мишурной? Разве лес
Не безопаснее, чем двор коварный?¹

Припев песни звучит призывом: «К нам просим, к нам просим»², — и мы знаем, что на него кое-кто откликнулся. Но персонажи собрались в лесу не потому, что им этого очень захотелось: все они добровольные или вынужденные изгнанники. Расхваливая радости простой жизни, герцог не совсем искренен, ведь ему силой навязали этот выбор.

Далее песню подхватывает Жак, но он не поет, а декламирует, и песня в его устах приобретает сатирический оттенок:

Кому же блажь пришла
Разыгрывать осла,
Презрев в глуши лесной
Богатство и покой, —
Декдем, декдем, декдем, —
Здесь он найдет
Глупцов таких же сброд³.

¹ «Как вам это понравится». Акт II, сцена 1.

² Там же. Акт II, сцена 5.

³ Там же. Акт II, сцена 5.

Однако в конце пьесы Жак — единственный, кто решает отказаться от удобств и роскоши — критик пасторальных радостей остается жить в пещере. Но он идет на это не из упрямства, в пьесе дан намек на то, что он делает это из религиозных побуждений, собираясь стать отшельником. Если вспомнить о теории неоплатоников, то Жак — самый музыкальный из всех персонажей, потому что он не хочет слушать музыку бренного мира, ему нужна музыка сфер.

Акт II, сцена 7.

Песня: «Вей, зимний ветер, вей!»

Слушатели: вельможи-изгнанники, Орlando, Адам.

Орlando только что проявил себя с хорошей стороны — рискуя жизнью, спас своего старого верного слугу Адама. Адам, хоть и стар, бросил все и решительно последовал за своим хозяином. Оба были готовы встретить враждебное отношение, но вместо этого их ждал радушный прием.

Герцог, встретив человека, с которым обошлись так же несправедливо, перестает притворно нахваливать радости сельского уединения и проговаривается, что жизнь в Арденнском лесу для него мучение.

Песня, которую они сейчас слушают, говорит о

страдании, но о таком страдании, какого никому из присутствующих не пришлось пережить, — о предательстве друга. Со старым герцогом и Орландо их братья поступили нехорошо, но назвать это предательством нельзя, поскольку дружбы там никогда не было.

Поэтому песня эта действует на слушателей скорее ободряюще. Жизнь может быть тяжела, порой кажется, что в мире торжествует зло, а будущее туманно, но верность и благородство помогают противостоять злу.

ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ

Атмосфера «Двенадцатой ночи» всегда казалась мне какой-то тревожной. У меня сложилось впечатление, что Шекспир писал эту пьесу в период, когда у него душа не лежала к комедиям, когда он испытывал пуританское отвращение ко всем этим милым иллюзиям, которыми люди ублажают себя, чтобы не лишаться приятного времяпрепровождения. Условия комической пьесы не позволяли ему непосредственно выразить такой настрой, но местами он дает о себе знать и нарушает и даже портит комический эффект. Возникает ощущение (особенно от песен), что «веселье» взято автором в кавычки.

Есть такая разновидность комедии (лучшие примеры — «Сон в летнюю ночь» и «Как важно быть серьезным»), персонажи которых живут словно в раю, где все только играют и не знают страданий. В раю «любовь» означает «мечта, порожденная взглядом». Сердцу здесь нет места, потому что миром этим правят желания, а не воля. В «Сне в летнюю ночь» на самом деле не важно, кто на ком в конце концов женится, главное — чтобы приключения влюбленных сплетались в красивый узор, и любовь Титании к Основе несерьезна по своей сути — это в отличие от реальности лишь эпизод сна.

Но стоит в этом раю появиться сильным чувствам и желаниям, и он превратится в ужасное место, где исконные обитатели, не умеющие отличить искренность от притворства, на фоне серьезно действующих персонажей будут казаться чересчур легкомысленными, если не сказать хуже. Мне кажется, что в «Двенадцатой ночи» именно это и происходит, что Виола и Антонио — чужие в мире, где обитают прочие персонажи. Любовь Виолы к герцогу и любовь Антонио к Себастьяну — чувства слишком сильные и искренние.

Словно в противовес их искренности, герцог, который до определенного момента мнит себя влюбленным в Оливию, бросает ее, как горячую

картофелину, и сразу же влюбляется в Виолу, а Себастьян принимает предложение Оливии через две минуты после того, как в первый раз увидел ее, — так что оба героя кажутся личностями недостойными, и трудно поверить, что они будут хорошими мужьями. Похоже, что они просто сменили одну мечту на другую.

Песни в этой пьесе сами по себе очень хороши, и, если их поместить в антологию, они будут восприниматься как образцы «чистой», возвышенной поэзии. Но в том контексте, куда поместил их Шекспир, они звучат чуть ли не кощунственно.

Акт II, сцена 3.

Песня: «Где ты, милая, блуждаешь...»

Слушатели: сэр Тоби Белч, сэр Эндрю Эгьючик.

Можно лишь улыбнуться, слушая игривые строки этой песни:

Счастье тает, словно снег.
Можно ль будущее взвесить?
Ну, целуй — и раз и десять:
Мы ведь молоды не век¹.

¹ Здесь и далее цитируется перевод Э. Линешкой.

Но если задуматься: чьи истинные чувства они выражают? Тот, кто искренне любит, не станет жаловаться на то, что чувства преходящи, и ни один молодой человек, задумав соблазнить девушку, не станет упоминать о возрасте. Он воспринимает ее и свою молодость как должное. При близком рассмотрении эти строки оказываются голосом старого греховодника, который боится смерти. Шекспир дает на это явный намек, сделав слушателями песни пару потрепанных старых пьянчужек.

Акт II, сцена 4.

Песня: «Поспеш ко мне, смерть, поспеши...»

Слушатели: герцог, Виола и придворные.

За пределами райских кущ ни один влюбленный не будет рассказывать о том, что его сразила жестокость прекрасной девы, и не станет заранее орошать слезами собственную могилу. В реальной жизни это признак не любви, а больного самолюбия, находящего утешение в мечтах.

И снова Шекспир помещает песню в таком контексте, что она раскрывает нам истинный характер герцога. Рядом с ним сидит переодетая Виола, которая любит герцога не в шутку, а всерьез. Ей было бы неприятно узнать, что любимый мужчина

по-настоящему любит другую, но еще страшнее — убедиться, что он никого не любит, кроме себя. Именно это прозрение и приходит в данный момент к Виоле. После этого, рассказывая герцогу о разнице между любовью мужчины и любовью женщины, Виола, я думаю, не шутит, когда говорит:

Ведь мы, мужчины,
Хотя и расточаем обещанья,
Но мы, твердя о страсти вновь и вновь,
На клятвы щедры, скупы на любовь¹.

* * *

Певец-импровизатор начинает петь не потому, что его попросили об этом, не потому, что рядом есть слушатель, а потому, что не может иначе выразить свои чувства. Песня-импровизация — это не искусство, а форма поведения. Она раскрывает перед нами личность поющего, чего не может сделать песня, исполняемая по заказу. Поэтому на сцене в первую очередь желательно, чтобы персонаж, который начинает песню-импровизацию, не обладал хорошим голосом. Ни один режиссер, например, не

¹ «Двенадцатая ночь». Акт II, сцена 4.

пригласил бы госпожу Каллас на роль Офелии, потому что красота ее голоса отвлекла бы зрителей от самого важного — от того, что песни Офелии — это ее прямые высказывания. Нас должно поразить не только содержание песни, но и то, что она вообще запела. Другие персонажи потрясены, но не так, как люди бывают потрясены музыкой. Король испуган, а Лаэрт так разгневан, что готов пойти на что угодно, лишь бы отомстить за сестру.

В основном, конечно, впечатление, производимое песней-экспромтом, чаще всего бывает не неприятным, а наоборот, забавным или трогательным. Так, например, песня могильщика в «Гамлете» — это, во-первых, трудовая песня, которая помогает копать, и, во-вторых, в ней есть «юмор висельника», который в связи с его работой тоже уместен.

Автолик не только коробейник, но еще и певец, и ему позволительно иметь хороший голос, но «Поля расцветают...»¹ — это песня-импровизация. Он поет, потому что песня помогает ему ровно шагать и к тому же создает хорошее настроение. Жизнь его трудна, он хорошо усвоил, что от тюрьмы да от сумы не уберешься, но он должен храбро смотреть судьбе в лицо.

¹ «Зимняя сказка». Акт IV, сцена 2. Перевод В. Левика.

Общеизвестен весьма прискорбный факт, что стакан крепкого напитка может лучше всего взбудорить певца-импровизатора. И Шекспир, как справедливо замечено, ухитряется сделать интересным даже такой тривиальный трюк.

Когда Сайленс напивается в саду Шеллоу, наивысший пафос остается за сценой. Мы знаем Сайленса как старого, забитого, бедного, но славного человека, и не верится, что в пору своей юности он был весельчаком, и все же винные пары будят в нем рыцарские чувства и заставляют запеть. Чем пьянее он становится, тем слабее делается его память: вначале ему удастся вспомнить шесть строк из песни, но, когда он пытается спеть ее в пятый раз, он вспоминает лишь одну строку:

И Робин Гуд, и Джон, и Скарлет...

Тут показано не только как действует вино на воображение робкого человека, но и то, что оно делает со стариковской памятью.

Точно так же, как заказная песня может быть употреблена во зло, песня-импровизация может

¹ «Генрих IV». Часть II, акт V, сцена 3. Перевод Б. Пастернака.

быть неискренней, например чтобы изобразить дружеские чувства, которых нет.

Собравшиеся на галере Помпея у Мизенского мыса хором дружно распевают: «Бахус, щедрый бог вина, напои нас допьяна...»¹ Они отнюдь не трогательны: это владыки мира. Поводом для встречи служит замирение, но ни один из них не доверяет другому, ради выгоды они без колебаний пойдут на предательство.

Помпей отказался от предложения Менаса убить его гостей, но мечтает, чтобы Менас сделал это, не спрашивая его совета. То, что Лепид начинает хвастаться своей силой, говорит о его затаенной ненависти к остальным, а хитрый Октавий не так пьян, как прикидывается.

Опять же, когда Яго подпавляет Кассио и сам начинает петь:

Бокалами, полными до ободка,
В бокалы ударим, ребята...² —

мы понимаем, что он трезв, потому что невозможно представить, какое чувство Яго мог бы выразить

¹ «Антоний и Клеопатра». Акт II, сцена 7. Перевод М. Донского.

² «Отелло». Акт II, сцена 3. Перевод Б. Пастернака.

песней. Его песня — это псевдоимпровизация. Он хотел, чтобы эта песня показала, будто бы они с Кассио закадычные друзья, но мы-то знаем, что дружба не из его репертуара.

* * *

Песни, которые поет Ариэль в «Буре», нельзя отнести ни к заказным, ни к импровизациям, и это одна из причин, почему на эту роль так трудно найти исполнителя. Режиссеру, подбирающему актера на роль Бальтазара, нужен хороший певец, на роль Стефана требуется комик, который бы издавал как можно больше немзыкальных звуков. И того и другого несложно найти. Но для Ариэля ему нужен не просто мальчик с чистым, неломким голосом — у него должен быть такой голос, который был бы значительно лучше, чем у двух пажей, поющих: «Он любил и был любим...».

Ибо Ариэль не певец (не человек, чей вокальный дар сопряжен с его социальной функцией), и не просто персонаж, который поет по настроению. Ариэль — сам песня. Когда он не поет, а говорит, это действует на нас как речитатив в опере, который мы слушаем только для того, чтобы разобраться в действии, а ее персонажи становятся нам по-насто-

ящему интересны, только когда начинают петь. Ариэль не пришелец из мира оперы, по ошибке попавший в мир драмы. Он не может выражать человеческие чувства, потому что у него их нет. Ему нужен именно такой голос, какой не признают в опере, — лишенный всего личного, эротического и по возможности приближенный к звучанию инструмента.

Раз голос у Ариэля особенный, то и воздействие его песен на окружающих тоже необычно. Фердинанд слушает его совсем не так, как герцог слушал «Поспешите ко мне, смерть, поспешите...» или Мариана — «Прочь уста... Слушая песню, они не менялись, а лишь утверждались в своих настроениях. Воздействие же на Фердинанда песен «На желтый песок слетитесь...» и «Отца ищи не здесь, не здесь...» больше похоже на воздействие инструментальной музыки на Таису: это сильное, положительное магическое воздействие.

Представьте себе, что Ариэль, переодетый музыкантом, подходит к Фердинанду, который сидит на берегу, плача «об отце, погибшем короле», и предлагает спеть ему. Фердинанд на это скорее всего

¹ «Буря». Акт I, сцена 2. Здесь и далее цитируется перевод О. Сороки.

ответил бы: «Прошу тебя, уйди, мне не до музыки теперь», а может быть, попросил бы спеть что-нибудь красивое и печальное, но уж точно не «На желтый песок слетись...».

Он совсем не ждал этой песни, она не успокаивает его и не дает ему возможности упиваться собственным горем, но придает сил, так что он встает и идет за музыкой вослед. Песня вселяет в него надежду в тот момент, когда, казалось бы, у него уже не осталось ничего, кроме воспоминаний.

Вторая песня по форме своей — скорбный плач и (поскольку может относиться к его отцу) кажется более подходящей для Фердинанда, чем первая. Но она ничего не имеет общего с теми чувствами, которые мог бы переживать сын, стоя над могилой отца. Как говорит Фердинанд, «Не здешние то звуки, не земные...»¹. Это магическое заклинание, задача которого — не заставить его забыть о потере, но изменить свое отношение к ней от протеста («Как это могло случиться?») до благоговейного смирения. Пока человек отказывается принимать любые страдания как данность, тщится постичь их смысл, прошлое, в котором они возникли, будет бесконечно преследовать его, закрывая от него

¹ «Буря». Акт I, сцена 2.

ценность настоящего. Благодаря музыке Фердинанд понимает, что прошлое в лице его отца осталось позади, а впереди его ждет будущее — Миранда.

В «Буре» много самой разнообразной музыки, хотя эта пьеса не из тех, где, образно выражаясь, гармония в конце концов торжествует над хаосом. Три романтические комедии, которые предшествовали «Буре», — «Перикл», «Цимбелин» и «Зимняя сказка» — и затрагивали схожие темы — несправедливость, заговор, разлука, — имеют счастливый конец: злодеи раскаиваются, жертвы их прощают, земная музыка звучит как отражение небесной. «Буря» заканчивается более мрачно. Единственный злодей, который испытывает искреннее раскаяние, — это Алонзо, и какая пропасть лежит между словами Цимбелина: «Прощать так прощать» — и тем, что произносит Просперо:

О ты, кого назвать родным и братом
Не поворачивается язык,
Вины твои прощаю — все прощаю.
И требую престол мой¹.

¹ «Буря». Акт V, сцена 1.

Справедливость восторжествовала, но не потому, что она прекраснее и гармоничнее, а потому, что на ее стороне — более мощные силы, я бы даже сказал, потому что она громче кричит.

Свадебное представление настораживает своей необычностью. Фердинанд и Миранда, такие чистые и невинные, как и положено сказочным героям, выслушивают лекцию об ужасах, которые влечет за собой нарушение обета, но сама тема спектакля духов — это заговор Венеры. Представление еще в самом разгаре, как вдруг Просперо сообщает о другом заговоре, «...о заговоре подлом,/О звере Калибане и его/Сообщниках»¹. Поэтому нельзя сказать, что это развлечение для молодоженов удалось на славу.

Просперо больше всего напоминает герцога из пьесы «Мера за меру». Благодаря ему справедливость торжествует, но кажется, что это его не слишком радует — он просто исполнял свой долг.

А утром поведу вас на корабль,
И поплывем в Неаполь. Повенчаем,
Порадуюсь на милых голубков —

¹ «Буря». Акт IV, сцена 1.

И удалюсь в Милан, где каждой третьей
Моею мыслью будет мысль о смерти¹.

Это голос не того, кто стремится от бренного
мира уйти к созерцанию «гармонии небесной», как
королева Екатерина, но того, кто стремится туда,
где будет одно молчание.

¹ «Буря». Акт V, сцена 1.

ПРЕДИСЛОВИЕ К СБОРНИКУ СТИХОТВОРЕНИЙ ИОСИФА БРОДСКОГО

От стихотворения мы ждем двух вещей. Во-первых, оно должно быть искусным примером словесного творчества и делать честь языку, на котором оно написано. Во-вторых, оно должно сообщать дополнительный смысл реальности, общей для всех, но увиденной с новой точки зрения. То, что говорит поэт, не говорилось до него никогда, но, будучи сказанным, его слово должно восприниматься читателем как должное.

Полноценное суждение о языковом аспекте стихотворения доступно, разумеется, лишь тому, для кого язык, на котором стихотворение написано, является родным. Не зная русского, я вынужден

Предисловие к сборнику стихов И. Бродского 275

оценивать английский перевод, поэтому догадки здесь неизбежны. Мой первый довод в пользу того, что переводы профессора Клайна достойны оригинала, заключается в том, что они с первых строк убеждают: Иосиф Бродский — это искусный ремесленник слова. В его большом стихотворении «Элегия Джону Донну», например, глагол «уснул» повторяется, если я правильно сосчитал, пятьдесят два раза. Подобное повторение может раздражать своей нарочитостью, чего не происходит, ибо мы имеем дело с законченным произведением искусства.

Из переводов опять-таки видно, что господин Бродский владеет широким спектром поэтических интонаций: от лирической («Рождественский романс») и элегической («Стихи на смерть Т. С. Элиота») до комических и гротесковых («Два часа в резервуаре») — и с одинаковой легкостью использует самые разнообразные ритмы и размеры, короткую и длинную строки, ямб, анапест, мужские рифмы и рифмы женские — как, например, в стихотворении «Прощайте, мадмуазель Вероника»:

Если кончу дни под крылом голубки,
что вполне реально, раз мясорубки
становятся роскошью малых наций —

после множества комбинаций
Марс перемещается ближе к пальмам;
а сам я мухи не трону пальцем...

Об исключительности и в то же время адекватности поэтического видения легче, как ни странно, судить иностранцу, ибо его слух не впадает в зависимость от языка, на котором стихотворение написано.

Господин Бродский — поэт не из легких, но даже беглый просмотр его стихотворений покажет, что, подобно Ван Гогу и Вирджинии Вулф, он обладает необычайной способностью видеть в материальных предметах сокровенные знаки, — видеть их как посланников невидимого. Вот несколько тому примеров:

Огонь, ты слышишь, начал угасать.
А тени по углам — зашевелились.
Уже нельзя в них пальцем указать,
прикрикнуть, чтоб они остановились.

(«Огонь, ты слышишь...»)

Подушку обхватив, рука
сползает по столбам отвесным,
вторгаясь в эти облака
своим косноязычным жестом.

Предисловие к сборнику стихов И. Бродского 277

О камень порванный чулок,
изогнутый впотьмах, как лебедь,
раструбом смотрит в потолок,
как будто почерневший невод.

(«Загадка ангелу»)

...И зонт сложи, как будто крылья — грач.
И только ручка выдаст хвост пулярки.

(«*Einem alten architekten in rom*»)

Не то, чтобы весна,
но вроде.
Разброд и кривизна.
В разброде
деревни — все подряд
хромая.
Лишь полный скуки взгляд —
прямая.

(«*В распутицу*»)

В отличие от творчества современников творчество господина Бродского, как мне кажется, отстоит довольно далеко от массовой, публичной поэзии в духе Маяковского. Бродский никогда не «играет» фортиссимо. Вообще же я более склонен рассматривать его как традиционалиста. Начать с

того, что при любой возможности он выказывает глубокое уважение и приверженность к прошлому своей страны:

Вот так, по старой памяти, собаки
на прежнем месте задирают лапу.
Ограда снесена давным-давно,
но им, должно быть, грезится ограда.

Для них тут садик, говорят вам — садик.
А то, что очевидно для людей,
собакам совершенно безразлично.
Вот это и зовут «собачья верность».
И если довелось мне говорить
всерьез об эстафете поколений,
то верю только в эту эстафету.
Вернее, в тех, кто ощущает запах.

(«Остановка в пустыне»)

Его традиционность заключается также и в том, что ему интересны все те самые вопросы, которые интересуют всех поэтов, то есть личная интерпретация природы и человеческих ценностей, любви и разлуки; размышления о сущности человека, о смерти, о смысле бытия.

Его стихи аполитичны — я бы даже сказал,

Предисловие к сборнику стихов И. Бродского 279

вызывающе аполитичны, — и только этим, пожалуй, можно объяснить тот факт, что его поэзия до сих пор не получила официального признания¹, ибо в его стихах я не нашел даже намека на то, в чем самый строгий цензор усмотрел бы разрушительные или аморальные свойства. Единственные «преднамеренно» политические строки в его стихах — следующие:

Адье, утверждавший «терять, ей-ей,
нечего, кроме своих цепей».

И совести, если на то пошло, —

(«Письмо в бутылке»)

строки, с которыми согласился бы каждый истинный марксист. Что касается творческого кредо господина Бродского, вряд ли кто-нибудь из поэтов стал бы спорить с тем, что,

Наверно, тем искусство и берет
что только уточняет, а не врет,

¹ Предисловие было написано в 1970 году для книги избранных стихов И. Бродского, которая вышла три года спустя в английском издательстве «Пингвин».

поскольку основной его закон,
бесспорно, независимость деталей.

(«Подсвечник»)

Прочитав переводы профессора Клайна, нет нужды откладывать следующее признание: Иосиф Бродский — это русскоязычный поэт первого порядка, человек, которым должна гордиться его страна. Я же горд за них обоих.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

У Х О Д Е Н

ИЗБРАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

ОТРОЧЕСТВО

Перед ним пейзаж, напоминавший когда-то
материнский профиль.

Нынче все не то: подросли горы,
стало больше кровель.

И, склоняясь над картой,
он тщательно отмечает

Имена тех мест, что, как прежде,
он помнит, знает.

Заплутав в лугах, он выходит
на плоский песчаный берег,

Глупый лебедь плывет по воде,
зацветает вереск.

Об эпохе твоего увлечения фотографией,
о той эпохе,

Когда ты сидел на игле.

Вспомнить зиму в Праге —

Вспомнить с трудом, ибо там

ты разбил свой компас

И забыл: если не мы, то грядущее

нам помянет.

А теперь посмотри на карту:

Красным отмечены автострады,

желтым — шоссе попроще.

Сабли крест-накрест означают места

легендарных сражений,

А средневековые карлики — видишь? —

дворцы и замки,

Любопытные с точки зрения историка.

Человек проводит

До заставы тебя. Оттуда держи на север,

к Бисквайру.

Там спросишь дорогу на Кэлпи.

Остерегайся

Господина по имени Рэн.

Как увидишь — прячься.

КУДА?

Что путешествие скажет тому, кто стоит у борта
под несчастливой звездой и глядит
на залив, где горы,
плавно качаясь на волнах,
уходят все дальше, дальше
в море, где даже чайки не держат слова?

Нынче, оставшись один на один
с собою, странник
в этих касаниях ветра, во всплесках моря
ищет приметы того, что отыщется
наконец то место,
где хорошо. Вспоминает из детства
пещеры, овраги, камни.

Он напишет: жизнь — лучшее.
Но так ли? Ну да, борьба
С бесчестьем и ложью. Бывает ли
что-нибудь выше?
Работать на ниве, возделывать, открывать?

Льстецы, шпионы, болтуны —
в конце концов он был
Умней их всех. С ним —
только позови — пошли бы дети
В любой поход. Как дети, был лукав
И простодушен. Робок, попадая в сети
Софистики; из жалости в рукав
Мог спрятать истину. Умел смирять свой пыл.

Он ждал победы как никто. Как Д'Аламбер
Ее не ждал. Был враг — Паскаль.
Все остальное — мелочь.
Мышиная возня. Хордохлых крыс.
Но что с того,
Когда берешь в расчет себя лишь одного?
Дидро был стар. Он сделал свое дело.
Руссо? Руссо болтун, пускает пузыри,
и не в пример

Взять «Икара» Брейгеля:

отвернувшись в последний миг,

Никто ничего не увидел. Не слышал крик

Даже старый пахарь. Ни плеск воды,

И не было в том для него никакой беды,

Ибо солнце, как прежде, сверкало —

на пятках того, кто шел

В зелень моря вниз головой.

А с корабля, где мол,

Замечали: как странно, мальчик упал с небес,

Но корабль уплывал все дальше —

и учил обходиться без.

**ПАМЯТИ УИЛЬЯМА БАТЛЕРА ЙЕЙТСА
(умершего в январе 1939 года)**

1

Он умер в глухую стужу:
Замерзли реки, опустели вокзалы, аэропорты,
Снег завалил городские статуи,
И гаснувший день, глотая ртуть, задышался
От метеосводок, твердивших одно и то же:
В день его смерти ожидается ветер и стужа.

Где-то, вдали от его недуга,
В лесах по-прежнему рыскали волки
И сельский ручей не знал парашета:
Смерть поэта, почти как шепот,
Трудно расслышать в его силлабах.

В этот день его звезда стояла в зените
На полдень его самого. Медсестры
Не заметили бунта в провинциях тела,
Площади разума быстро пустели,
И тишина опускалась в его предместья.
Так постепенно
Источники чувств пересыхали:
Он воплощался в своих потомках.

Как снег, рассеянный над городами,
Он теряется в незнакомых ему впечатленьях,
Чтобы найти свое счастье в далеких чашах
Мира иного и быть судимым
По иным законам, чужим, как совесть
Чужих людей. И вот с порога
Его кончины слова спешили
Найти живущих — и его покидали.

И когда завтра, в шуме и гаме
Ревущих маклеров на лондонской бирже,
Среди убогих, почти привыкших
К собственной бедности, мы, как в клетке
Своей свободы, — несколько тысяч, —
Вспомним тот день и метеосводки,
Твердившие — в день его смерти
Ожидается ветер и стужа.

2

Ты был таким же несмышленным, как и мы.
Твой дар переживет богатых дам, их речи,
Распад материи, разлад в стихах. Твой дар
Переживет себя. В Ирландии погода
Почти не изменилась. И ума
Там в общем не прибавилось. Ты знаешь:
Поэзия живет в стихах — и только;
Она ничто не изменяет, и течение
Ее ведет на юг: вдоль поселений
Из наших одиночеств и сумятиц
Тех городов, где ждем (и умираем)
Ее пришествия. Она же — остается
Прозрачным словом, вложенным в уста
Самой себя. Ты это тоже знаешь.

3

Отворяй, погост, врата!
Вильям Йейтс идет сюда.
Все поэмы — позади,
Засыпай землей, клади

С горкой, чтобы Божий глас
Не будил его. Для нас
Мир спустил своих собак
Злобных наций в Божий мрак.

В каждом взоре до краев
Поражение боев
За мыслительный процесс,
Горечь моря, снежный бес.

Так ступай, поэт. На дне
В полуночной тишине
Голос твой дойдет до нас
И волшебный твой рассказ.

На отточенных стихах
Человечество как прах;
Пой несчастья судьбы
Человеческой толпы.

Сердце — лучший проводник:
Бьет души твоей родник
На сердечном пустыре
И людей ведет к хвалу.

Февраль 1939

ПИСЬМО ЛОРДУ БАЙРОНУ

Простите, лорд, мне вольный тон, какой
Я выбрал для письма. Надеюсь, вы
Оцените мой труд, как таковой:
Как автор — автора. Поклонников, увы,
Послания к поэтам не новы,
Могу представить, как осточертели
И вам, и Гарри Куперу, и Рэли

Открытки типа: «Сэр! Люблю стихи,
Но «Чайльд Гарольд», по-моему, тоска».
«Дочь пишет прозой много чепухи».
Попытки взять взаймы до четверга,

Текст представляет собой первую главу «Письма». Публикуется с небольшими сокращениями. — Примеч. переводчика.

Намеки на любовь и на рога
И то, что отбивает всю охоту:
В конце письма приложенное фото.

А рукописи? Каждый Божий день.
Я думаю, что Поп был просто гений
И что теперь его немая тень
Довольна массой новых достижений
На уровне межличностных сношений:
Железные дороги, телеграммы,
О чем твердят рекламные программы.

Со времени Реформы англичан
Вам в церковь не загнать. Который год
Для исповедей каждый протестант
Использует почтовый самолет.
Писатель, приготовив бутерброд,
За завтраком их должен съесть. Зане
Их выставит в уборной на стене.

Допустим, я пишу, чтоб поболтать
О ваших и моих стихах. Но есть
Другой резон: чего уж там скрывать —
Я только в двадцать девять смог прочесть

Поэму «Дон Жуан». Вот это вещь!
Я плыл в Рейкьявик и читал, читал,
Когда морской болезнью не страдал.

Теперь так далеко мой дом и те —
Неважно, кто — вокруг сплошной бедлам:
Чужой язык подобен немоте
И я, как пес, читаю по глазам.
Я мало приспособлен к языкам —
Живу, как лингвистический затворник,
И хоть бы кто принес мне разговорник.

Мысль вам писать ко мне пришла с утра
(Люблю деталь и прочий мелкий вздор).
Автобус шел на всех парах. Вчера
Мы были в Матрадауре. С тех пор
Мне слезы сокращали кругозор —
Я, кажется, простыл в Акуриери:
Обед опаздывал и дуло из-под двери.

Проф Хаусмэн в столичных «Новостях»
Был первым, кто сказал: недомоганья —
Простуда, кашель, ломота в костях —
Способствуют процессу созиданья.

Я сделаю еще одно признание:
Любовный стих рождается из всхлипа
Не чаще, чем из кашля или гриппа.

Но в этом убедительного мало:
Писать — пиши; какого черта вам?
Начну, как полагается, с начала.
Я складывал в дорогу чемодан:
Носки, китайский чай и прочий хлам,
И спрашивал себя, что мне читать
В Исландии, куда мне путь держать.

Я не читаю Джефри на закате,
В курилке не листаю эпиграмм.
Как Троллопа читать в уездном граде?
А Мэри Стоупс — в утробе? По стихам
Я вижу, вы со мной согласны т а м.
Скажите, и на небе грамотеи
Читают лишь фашистские хорей?

Я слышал непроверенные слухи,
Что с юмором в Исландии беда,
Что местность там холмистая, и сухи
Бывают дни, и климат хоть куда

(А впрочем, климат — это ерунда) —
Короче, я вас взял с собой без визы
За легкость и тепло. За *civilisé*¹.

Но есть в моем узле еще одна.
Признаюсь, я чуть было не отправил
Письма Джейн Остен. Но решил — она
Вернет конверт, не прочитав письма,
И мысль об этом вовремя оставил.
Зачем мне унижение в наследство?
Достаточно Масгрейва или Йейтса.

Потом — она прозаик. Я не знаю,
Согласны вы со мной на этот счет,
Но проза как искусство, я считаю,
Поэзии дает очко вперед.
Прозаики в наш век наперечет —
Талант и сила воли вместе редки,
Как гром зимой и попутай без клетки.

Рассмотрим стихотворца наших дней:
Ленивый, неразборчивый, угрюмый, —

¹ Цивилизованность (*франц.*).

Он мало чем походит на людей.
Его суждения о них порой бездумны,
Моральные понятия безумны,
И, как бы ни были прекрасны обобщенья, —
И те — плоды его воображенья.

Вы умерли. Кругом была зима,
Когда четыре русских великана
В России доводили до ума
Великий жанр семейного романа.
Жаль Остен, что ушла от нас так рано.
Теперь роман — знак правых убеждений
И прочих нездоровых отклонений.

Не то чтобы она была надменной,
Покуда тень с характером, то ей
И в бытность тенью кажется отменной
Способность ваша встряхивать людей.
А впрочем, это вздор. Скажите ей
Что здесь, внизу, она неповторима
И верными потомками любима.

Она всегда умела удивлять.
Джойс рядом с ней — невинен, как овца.

Мне страшно надоело наблюдать,
Как средний класс от первого лица
Твердит о пользе медного сырца,
Решив лишь после трезвых размышлений
Проблему социальных отношений.

Итак, я выбрал вас. Мой пятисложник
Возможно, ждет чудовищный провал.
Возможно, я все сделал как сапожник,
Но, видит Бог, я славы не искал,
А счастье, как Б. Шоу отмечал,
Есть погружение. Вот что спасает эту
Эпистолу покойному поэту.

Любые сумасбродные посланья
Выходят с приложением. В моем
Конверте вы найдете расписанья,
Рисунки, схемы, вырезки, альбом
С любительскими карточками в нем
И прочие подробности пейзажа,
Сведенные по принципу коллажа.

Теперь о форме. Я хочу свободно
Болтать, о чем придется, всякий вздор;

О женщинах, о том, что нынче модно,
О рифмах, о самом себе. Курорт,
Где ныне моя Муза пьет кагор,
Все больше к пустословию склоняет,
Покуда злоба дня не отвлекает.

Октава, как вы знаете, отличный
Каркас для комплиментов, но увы
Октава для меня — вопрос трагичный.
Рассмотрим семистрочник. С той поры,
Как Джефри Чосер помер, для игры
Он не пригоден. Что ж, я буду первым,
Как кванты церкви, действовать на нервы.

Строфа попроще в наши дни не в моде.
Все, кроме Милна, хором, в унисон
Ее, бедняжку, держат за *démodé*¹,
Что, в общем, странно. Где же здесь резон
Устроить для нее такой загон,
Что после сказок Беллока и мессы
Ей место на страницах желтой прессы.

¹ Устаревший, вышедший из моды (*франц.*).

«Трудов и дней прекрасен древний культ».
Желание быть первым на Парнасе
Подходит больше для *Quincunque Vult*¹,
Как лишний пропуск в рай, когда в запасе
Он есть. Да будет ныне в общей массе
Закон *Gerettet*, не *Gerichtet*² и т. д.
А впрочем, что писать о ерунде.

В конце концов Парнас стоит не только
Для профи-скалолазов, как ваш брат.
Там пригороды есть, там есть не столько
Вершина, сколько парк. Я буду рад
Жить вместе с Бредфордом. Ходить на водопад.
Пасти своих овец, где пас их Дайер,
И пить свой чай, как это делал Прайер.

Издатель для поэта — лучший друг.
Богатый дядя самых честных правил
(Надеешься на это, если вдруг).
Меня издатель любит, ибо сплавил
В такую даль. И денег мне оставил.

¹ Тот, кто хочет (*лат.*).

² Спасен, не осужден (*нем.*).

Короче, я ни разу, милый сэр,
Не слышал, как ворчат на Рассел-сквер.

Тогда я был вне всяких подозрений.
Теперь, боюсь, терпению конец.
В моем письме так много отвлечений
От темы, что ни жанр, ни истец
Не выдержат (рифмую — «молодец»)
Издатель мне предъявит счет по праву
Банкрота, чей кредит пропал во славу

Моих причуд. Итак, мой шанс ничтожен:
Попробуй столько строчек одолей!
Увы, я не Д. Лоуренс, кто может,
Вернувшись, сдать свой текст за пару дней.
Я даже не Эрнест Хемингуэй —
Я не люблю спортивных начинаний
В поэзии. И мелочных изданий.

Но здесь, в моем письме, — дверной косяк.
Покорнейше прошу у всех прощенья:
У «Фабера», когда мой текст — пустяк.
У критиков — за переутомленье
От чтения дурного сочиненья.
И, наконец, у публики, когда
Попала не туда ее нога.

* * *

Здесь ветрено и сыро. Припасу
Походный плащ с тесемками. В носу

Свербит. Дождь мелко сеет. Никого.
Я стражник, но не знаю — отчего.

Туман ползет на крепость из низин.
Моя девчонка в Тунгри. Сплю один.

Авл, местный хлыщ, должно быть, рядом с ней.
Я не люблю его манер, ногтей, бровей.

А Пиццо — христьянин, и рыбный бог
Ему простил, когда бы тот не смог.

Я проиграл ее кольцо. Болит душа.
Без милой скверно. Хуже — без гроша.

Уйду, схватив по черепу, в запас
Остаток жизни паять в небо глаз.

* * *

Глядя на звезды, я знаю, что мне суждено
Мимо пройти по пути в преисподню. Но
Здесь, на земле, безразличие есть скорей
Качество, что отличает людей, зверей.

Звездам, поди, неохота гореть вот так:
Страстью дарить, получая взамен медяк.
Если в любви невозможно сравняться, то
Я останусь тем, кто любит сильнее. Зато,

Глядя на звезды, я верил своим глазам:
Все, на что звезды способны, — послать к чертям,
Но, наблюдая за ними, я точно знал,
Что не скажу ни одной: «Я весь день скучал».

Выключи звезды, сотри их с лица небес —
Я очень скоро смогу обходиться без.
В небо ночное уставясь, в его наготу,
Я полюблю и его темноту, пустоту.

ИСКИЯ

Время отметить, как много решает шпага,
время фанфар и парадов, время тирану
в город въезжать на коне, молча кутая плечи
в плащ под опавшими стягами,
длинным штандартом.

Время сердечную смуту пропеть, того ли,
кто, покидая казармы, тем самым рубит
гордиев узел порочных привычек, связей;
время быть первым из тех, кто умеет видеть

в каждом бездомном бродяге родную душу.
Время пропеть славословие вешним водам,
равно для нас дорогим, несмотря на то, что
стоим в конечном итоге мы в ценах жизни.

Каждому дорого место, где он родился:
скажем, аллея в парке, холмы, утесы,
отблески света на серебристых ивах,
что повторяют рисунок речного тока.

Ныне, однако, я славлю другое место:
вымокший в солнце зародыш, птенец, тебя я
славлю, Иския, тебя — где попутный ветер
счастье приносит. И здесь я с друзьями счастлив.

За горизонтом остались столицы. Ты же
славно умеешь зрачок навести на резкость,
располагая людей в перспективе, вещи;
тех и других одевая в шинели света.

Видишь, на пляже турист — его мысли беспечны,
но без удачи, твердишь ты, не будет счастья.
Чья это кисть положила прозрачный желтый,
яркий зеленый и синий на эти волны?

Здесь рассекает обширные спелые воды
мол, задирая скалистые складки лагуны, —
видишь, ее вождение пеной прибора
это гранитное лоно смягчает? Вечно

нет ничего, что свободно на свете, и кровью
платит любой, мне останешься ты, Иския,
эти блаженные дни, что стоят как версты
в жизни моей. Словно мрамор
на склонах гальки.

Перевод Г. Шульпякова

СОДЕРЖАНИЕ

«Хвала известняку»	
<i>Вступительная статья Г. Шульпякова.</i>	5
Чтение. <i>Перевод Г. Шульпякова</i>	25
Письмо. <i>Перевод Г. Шульпякова</i>	43
Эссе о литературе	69
Роберт Фрост. <i>Перевод Г. Шульпякова</i>	69
Человек без «я». <i>Перевод А. Курт</i>	96
Общество против покойного господина Уильяма Батлера Йейтса. <i>Перевод А. Курт</i>	111
Кавафис. <i>Перевод Б. Дубина</i>	125
Эдгар Аллан По. <i>Перевод Н. Усовой.</i>	144
Шут в колоде. <i>Перевод Н. Усовой.</i>	170
Музыка у Шекспира. <i>Перевод Н. Усовой</i>	221
Предисловие к сборнику стихов И. Бродского. <i>Перевод Г. Шульпякова</i>	274
<i>Приложение</i>	283
У Х. Оден. Избранные стихотворения. <i>Перевод Г. Шульпякова.</i>	283