

А.Н. Горбунов

ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК
поэзия Уильяма Батлера Йейтса



ПРОГРЕСС-ТРАДИЦИЯ
МОСКВА

ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК



Уильям Батлер Йейтс
1865-1939

ББК 83
УДК 8
Г 67

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 14-04-00525*

Горбунов А.Н.

Г 67 Последний романтик. Поэзия У.Б. Йейтса. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 400 с., ил.

ISBN 978-5-89826-431-4

Новая книга видного специалиста по английской литературе, заслуженного профессора МГУ А.Н. Горбунова выпущена к 150-летию юбилею Уильяма Батлера Йейтса (1865–1939), одного из лучших англоязычных поэтов XX века. Родившийся в Ирландии Йейтс стал создателем современной ирландской литературы на английском языке. Он прославился прежде всего как поэт, создавший большое число лирических стихотворений. Автор данной книги прослеживает длинный и порой извилистый путь Йейтса-поэта от юности до последних дней жизни, давая анализ его лучших, подчас весьма трудных стихотворений. Особое внимание в книге уделено традициям, которые питали творчество Йейтса, связи поэта с Шелли, Блейком, прерафаэлитами, и его творческому родству с европейским символизмом. Автор книги также пишет и о взаимодействии поэзии Йейтса с модернистами – Э. Паундом и Т.С. Элиотом. Немалый интерес у читателя вызовет и предлагаемый автором анализ ирландской специфики творчества Йейтса.

**УДК 8
ББК 83**

Переплете: Фредерик Лейтон "Пылающий июнь". 1895
Фронтиспис: портрет поэта, нарисованный его отцом. 1886

ISBN 978-5-89826-431-4

© А.Н. Горбунов, 2014
© Г.М. Кружков, предисловие, 2014
© Прогресс-Традиция, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

6

ОТ АВТОРА

11

ТРАДИЦИИ И КОНТЕКСТЫ

13

РАННЯЯ ПОЭЗИЯ ЙЕЙТСА

39

ПОИСКИ НОВЫХ ПУТЕЙ

1904–1914

105

НА ПОДСТУПАХ К ЗРЕЛОЙ ПОЭЗИИ

«Дикие лебеди в Куле»

и «Майкл Робартис и танцовщица»

163

НА ВЕРШИНАХ ОЛИМПА

Поздняя поэзия Йейтса

217

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

В 1940 году, выступая с мемориальной лекцией о Йейтсе в дублинском Театре Аббатства, Томас Элиот сказал: «Эти ежегодные лекции учреждены в память о величайшем поэте нашего времени – вероятно, лучшем из всех поэтов, писавших по-английски, и, насколько я способен судить, на каком-либо другом языке». Было бы наивно верить, что Элиот так действительно думал. Скорее всего, он счел это уместным преувеличением – риторикой, соответствующей моменту. Как ни странно, спустя семьдесят лет слова Элиота не кажутся нам таким уж явным преувеличением. Йейтс действительно видится сегодня лучшим англоязычным поэтом XX века – по крайней мере, из писавших по эту сторону Атлантики.

Знакомство с поэзией Йейтса в России запоздало, хотя начало было обнадеживающим. В 1903 году Зинаида Венгерова опубликовала в «Вестнике Европы» подробную рецензию на сборник статей Йейтса «Идеи добра и зла». Венгерова рекомендовала его русским читателям как ведущего ирландского поэта. Ей также принадлежит неопубликованный перевод патриотической пьесы «Кэтлин дочь Улиэна» (в русской версии «Родина»). В 1917 году Николай Гумилев, будучи в Лондоне, лично познакомился с модным тогда поэтом-символистом. Поэтический театр Йейтса, как и его теория маски, оказались

созвучными исканиям самого Гумилева. Возвратившись в Россию, он пропагандировал Йейтса среди своих друзей, а весной 1921 года сам перевел стихотворную драму «Графиня Кэтлин» (рукопись пропала при его аресте Петроградской ЧК). Впрочем, перевод вряд ли мог быть опубликован в тех исторических обстоятельствах. Сюжет пьесы – целый край поражен голодом, крестьяне продают свои души бесам, чтобы спастись от смерти, молодая графиня ценой собственной души спасает их от ада, но Небеса не дают ей погибнуть и принимают к себе – слишком вызывающе резонировал с реальными событиями 1921–1922 года: катастрофический голод в Поволжье, миллионы погибших, изъятие церковных ценностей под предлогом борьбы с этим бедствием и т.д.

В Советской России Уильям Йейтс, наряду с многими другими поэтами Запада, надолго оказался в «запретной зоне». Лишь в 1970-х годах появляются первые заметные публикации стихов Йейтса; но до отдельного сборника пришлось ждать еще двадцать лет. На сегодняшний день вышло уже немало книг Йейтса, и не только лирики: опубликована большая часть его пьес, проза периода «кельтских сумерек», статьи, воспоминания о детстве, даже «надиктованная духами» книга «Видение», в которой автор излагает свою поэтико-философскую систему. Интерес к Йейтсу растет и среди читателей, и в академической среде, все чаще появляются посвященные ему исследования и диссертации. Есть хорошие работы, связанные с драматургической и театральной деятельностью Йейтса. Но чем дальше, тем больше ощущается отсутствие русской книги, которая дала бы общий очерк его поэзии, которая смогла бы стать для студентов-филологов, для широкого круга гуманитариев и для всех интересующихся зарубежной поэзией – *Введением в Йейтса*. Этот пробел, я думаю, будет теперь заполнен.

Монография А.Н. Горбунова построена наиболее естественным и удобным для читателей образом: хронологически, от одного сборника к другому, от ранней лирики до изданных посмертно «Последних стихотворений». Важнейшие стихи цитируются полностью (в переводе) и комментируются. Учитывая, что поэзия Йейтса основывается на сложной системе символов и зачастую темна для непосвященного, комментарий, конечно, необходим. Но книга не просто растолковывает стихи и служит путеводителем по полному собранию стихотворений Йейтса. Ее главная ценность в том, что она дает портрет англо-ирландского поэта не в узком интерьере его личной жизни и творческой биографии, а в большом контексте мировой литературы, в том числе литературы русской. И я не представляю, кто бы мог сделать это лучше, чем Андрей Николаевич Горбунов, – не только замечательный знаток английской поэзии, шекспировед, член редколлегии «Литературных памятников», издатель и исследователь творчества Чосера, Мильтона, Донна, Вордсворта и других великих поэтов, но и гуманитарий в самом широком смысле этого слова, человек с определенной системой ценностей, в которой эстетическая оценка неотделима от этической.

Современное литературоведение нередко впадает в одну из двух крайностей. Исследователь либо ползает по разбираемому произведению, как лилипут по спящему Гулливеру, не понимая смысла своих находок из-за искажения масштаба и ограниченности своего опыта, либо порхает где-то высоко над ним, опьяненный свободой полета и принимая кажущееся за видимое. На самом деле, исследователю нужны, кроме зоркости, и система ориентиров, и хороший периферический обзор. Подлинный компаративист обладает *двойным зрением* – особым устройством глаза, позволяющим видеть два разных

литературных явления одновременно, совмещать два изображения, смотреть на одну литературу сквозь призму другой. Впрочем, может ли литературовед не быть компаративистом? Ведь правильно мыслить – это и значит сравнивать.

Йейтс – сознательный продолжатель, наследник издалека идущей традиции. В числе тех, кто повлиял на его стиль, Шекспир, Мильтон, Блейк, Шелли, Браунинг, Россетти – и это только самые очевидные имена. Между прочим, Йейтс на десять лет раньше Элиота оценил метафизическую поэзию Джона Донна, ее красоту и глубину. Разумеется, для него важна также ирландская (кельтская) традиция: героический эпос, средневековая монастырская лирика. Говоря об истоках поэзии Йейтса, автор ссылается, прежде всего, на свидетельства самого поэта, выраженные в его стихах, письмах и автобиографической прозе. Голос Йейтса звучит непрерывно в этой книге, литературовед не заслоняет его собой, не заглушает, как плохой ведущий – приглашенного гостя.

Одно из очевидных достоинств монографии – ясный и точный язык (первая доблесть критика!), соответствующий ясности и взвешенности обобщений. Поэтический мир Йейтса предстает перед нами как единая архитектурная структура, сложная, но умопостигаемая. Всем известно, как легко пересказом и просто неосторожным касанием опошлить поэтическое слово, но в данном случае комментарий тактично *обтекает* стихи, оставляя не нарушенным их внутреннее са-кральное пространство.

Главная мысль книги, надо полагать, выражена в ее названии. Йейтс начинал как романтик и символист, наследник Шелли и прерафаэлитов. Его уникальное по диапазону и напряженности творчество охватывает две эпохи – эстетический с декадентским оттенком «рубеж века» (*fin de siècle*) и

послевоенное время европейского кризиса и тотального разочарования в прежних ценностях. В новой лирике Йейтса авторефлексия, горькая ирония и пафос достигают, можно сказать, донновской амплитуды и мощи. Во времена, когда в мире все громче звучал «колокол антигуманизма» (А. Блок), поэт оставался, в главном, верным идеалам своей молодости. Время играло на понижение ценностей, но он шел против течения. А.Н. Горбунов обращает внимание на внутреннее родство стихов Йейтса с такими стихами Поля Валери как «Юная парка» и «Морское кладбище», с «Сонетами к Орфею» и «Дуинскими элегиями» Рильке. Вместе с Рильке, Валери и Мандельштамом Йейтс составил своего рода движение *Сопротивления*, мощное кольцо европейских поэтов, сумевших связать распавшуюся связь времен флейтами своих неповторимых голосов и сохранить для нас ту музыку и высокое волнение, по которым мы безошибочно узнаем романтическую поэзию.

Г.М. Кружков.

ОТ АВТОРА

Книга посвящена стихам Уильяма Батлера Йейтса (1865–1939), ирландца по рождению, одного из самых крупных англоязычных поэтов XX века, прославившегося также как драматург, прозаик и эссеист. Йейтс сам назвал себя «последним романтиком» в позднем стихотворении «Парк Кул и Баллили» (Cool Park and Ballylee, 1931), когда начал подводить итоги прожитой жизни. В контексте стихотворения слово романтик означало, скорее всего, идеалист, художник, верящий в высокие ценности наследуемого традицией благородства и красоты. В этом же стихотворении, воздав хвалу воображению, поэт ясно обозначил и свою связь с искусством романтизма. А черновик своей «Автобиографии» Йейтс начал так: «Я был романтиком во всем». Как бы ни менялась поэзия Йейтса в течение его довольно долгой жизни, приверженность традиции романтизма осталась с ним навсегда. Она очевидна как в его ранних, близких символистам стихах, так и в поздней, связанной с модернизмом поэзии. Этим он существенно отличался от «классических» модернистов, таких как Эзра Паунд и Т.С. Элиот. Разумеется, Йейтс значительно изменил традицию английских романтиков начала XIX века в духе своего времени и своих увлечений. Но он до конца жизни так и остался «последним романтиком», упрямо, вопреки господствовавшей тогда моде развивавшим эту традицию.

Задача данной книги – дать очерк поэзии Йейтса, проследив за ее сложным развитием, которое вело поэта из XIX в XX век, и по возможности подробно осветить его лучшие и наиболее известные стихотворения, значительная часть которых уже переведена на русский язык.

ТРАДИЦИИ И КОНТЕКСТЫ

Уильям Батлер Йейтс родился 13 июня 1865 года в Санди-маунте, одном из предместий Дублина, где тогда жил отец будущего поэта. Семья Йейтсов принадлежала к числу относительно небогатых представителей так называемого протестантского меньшинства Ирландии, большую часть населения которой, как известно, составляют католики. Долгие годы мужчины в этой семье занимались торговлей или были священниками.

К концу XIX века некогда могущественная протестантская верхушка (Protestant Ascendancy) ирландского общества, люди, в прошлом приехавшие из Англии для управления Зеленым Островом и пустившие там корни, постепенно начала терять свое влияние, но ее традиции внутри собственного клана были еще весьма сильны. В середине столетия у Йейтсов еще были деньги и определенное влияние в обществе. К концу века ни денег, ни влияния почти уже не осталось. Отец поэта всю жизнь нуждался, да и сам Йейтс перестал испытывать финансовые трудности только в первые десятилетия XX века, когда к нему пришла всемирная слава. Тем не менее быть частью протестантской верхушки и тогда означало соблюдать определенный статус ирландского джентльмена, который предполагал не только соответствующие манеры и квазиаристократический стиль жизни, но и известное презрение ко всему английскому, казавшемуся недостаточно утонченным и потому ограниченным. И хотя в первые десятилетия XX века

протестантская верхушка практически прекратила свое существование, ее традиции навсегда остались важными для поэта.

Дедушка поэта по отцовской линии был священником. Однако отец Ульяма Джон Батлер Йейтс (1839–1922) отказался принять духовный сан. Он одно время изучал право, но адвокатом тоже не стал, предпочтя свободную профессию художника. По свидетельству людей, близко знавших его, Джон Батлер Йейтс был весьма незаурядным человеком с широкими, хотя, может быть, и не всегда самостоятельными интересами в области искусства и острой наблюдательностью. Он также славился своим талантом собеседника. Стать видным художником ему мешало отсутствие практической жилки и постоянное стремление к перфекционизму, заставлявшее его без конца переделывать свои работы. Тем не менее его портреты деятелей Ирландского Возрождения, речь о котором пойдет ниже, до сих пор представляют немалый интерес.

Отец стал первым воспитателем будущего поэта, на какое-то время даже непререкаемым ментором. Он открыл для юного Уильяма сокровищницу английской поэзии – Шекспира, Эдмунда Спенсера, Блейка, Шелли и Китса. Он же познакомил сына с современной живописью, с полотнами прерафаэлитов, которых он хорошо знал лично, разделяя некоторые их взгляды на литературу и искусство. Кроме того, отец ввел Уильяма в круг своих близких знакомых, среди которых были известный профессор литературы Эдвард Дауден (1843–1913), специалист по Шекспиру и Шелли¹, и поэт и художник Эдвин Эллис (1848–1916). Но – главное – Йейтс-старший привил сыну высокое представление о роли художника, которое требовало полной и абсолютной отдачи и веры в непререкаемую свободу творческого поиска. И хотя постепенно влияние отца в жизни

¹ Его работу о Шелли в свое время на русский язык перевел К. Бальмонт.

будущего поэта пошло на убыль – Йейтс не принял его викторианского позитивизма и часто спорил с ним по многим важным вопросам, оно так или иначе осталось на всю жизнь. В 1910 году поэт написал отцу, что он с некоторым удивлением неожиданно понял, насколько сильно его собственная философия жизни унаследована от него, почти во всем, кроме некоторых мелочей. Лучшего комплимента от своего тогда уже знаменитого сына старший Йейтс, наверное, и не мог себе представить.

В отличие от отца поэта, всегда страдавшего от провинциальности Ирландии и большую часть времени проводившего в Лондоне, а под конец жизни и вовсе уехавшего в Америку, его мать урожденная Сюзен Поллексфен (1841–1900) была гораздо больше связана со своей родиной. По воспоминаниям родных, она была натурой достаточно скрытной, как бы ушедшей в себя, но глубоко чувствующей и сильно тосковавшей вдали от Ирландии. Своим детям, буквально с их первых шагов, она пыталась внушить любовь к родной стране, ее природе, людям, народному искусству. Это чувство, сыгравшее в дальнейшем такую огромную роль в жизни и творчестве Йейтса, по его собственным словам, скрашивало годы его детства и ранней юности, проведенные по большей части в Англии.

Семья обычно приезжала в Ирландию только летом на каникулы, хотя иногда и оставалась там на зиму. Каждое лето будущий поэт проводил в доме бабушки по материнской линии Джорджа Поллексфена в графстве Слайго, где мальчика, в отличие от урбанистического Лондона, окружала почти нетронутая сельская природа – живописные холмы, поля, леса и озера, любовь к которым он сохранил на всю жизнь.

В целом же, несомненно, что влияние матери на формирование характера будущего поэта оказалось хотя и не столь внешне очевидным, но все же никак не менее сильным, чем вли-

яние отца. Это закономерно, поскольку Джон Батлер Йейтс был натурой по преимуществу интеллектуальной (не этим ли объясняется неудача его карьеры художника?), в то время как его жена отличалась глубокой эмоциональностью. Их сыну удалось объединить в себе обе эти черты. Недаром в дальнейшем, став уже прославленным писателем, он вспоминал, что единственный комплимент, который вскружил ему голову, был сказан дальним родственником, заявившим, что Йейтсы, породнившись с Поллексфенами, «наградили даром речи морские скалы»¹.

Однако не все было так просто. Размышляя о своем детстве в зрелые годы, Йейтс говорил, что помнит боль, которую он испытывал тогда. Возможно, она отчасти объяснялась разногласиями между скептически настроенным отцом и не понимавшей его матерью, чуждавшейся богемного образа жизни Йейтса-старшего. Но были и иные причины. Семье часто не хватало денег, да и в лондонской школе будущему поэту приходилось не очень сладко. Он учился весьма посредственно, в отличие от большинства мальчиков, не увлекался спортом и как ирландец чувствовал себя чужим среди англичан. Но и дома в Ирландии, провинциальность которой после Лондона сразу же бросалась в глаза, он как протестант, живущий среди подавляющего католического большинства, тоже порой ощущал определенное отчуждение от окружающих.

Возможно, уже тогда у юного Йейтса как реакция на эту боль и неустроенность в глубине души возник идеал «единства бытия» (*unity of being*), который он сформулировал позже и к которому постоянно возвращался в поздние годы. Сам он писал об этом в статье «Если бы мне было двадцать четыре года» (*If I were Four-and-Twenty*, 1919) так: «Однажды, когда мне было двадцать три или двадцать четыре года, эта фраза возникла у

¹ *Yeats W.B. Autobiographies*. N. Y., 1967. P. 13.

меня в голове, без всяких усилий с моей стороны, как возникают фразы в полусне: “Придай своим мыслям единство”. Целыми днями я не думал ни о чем другом и годами я оценивал все, что сделал, этой фразой»¹. Под единством бытия Йейтс понимал органическую целостность личности, свободную от всяческих внутренних разделений и самокопаний, то, чего ему так не хватало в юности, но также идеал единства, как лично-го, так и эстетического и культурного. Впоследствии он развил эти идеи, применив их к истории и искусству. Но подспудно этот идеал манил к себе поэта с ранней юности.

Поначалу предполагалось, что Уильям пойдет по стопам отца и тоже станет художником. В 1884 году будущий поэт поступил в дублинскую школу искусств в класс живописи. Однако, пробыв там недолго, Уильям твердо решил полностью посвятить себя поэзии, которой увлекался еще с детства.

Первые стихотворения Йейтса были напечатаны в марте 1885 года в литературном журнале дублинского университета. За этим последовали некоторые другие публикации. Но все же большая часть его ранних стихов так никогда и не увидела свет. По всей видимости, тут не было большой трагедии.

История литературы знает художников, сформировавшихся весьма рано и почти с первых шагов раскрывших неповторимую индивидуальность своего таланта. Среди поэтов это были Джон Китс в Англии, Артю́р Рембо – во Франции и, пожалуй, М.Ю. Лермонтов – у нас в России. Молодой Йейтс шел совсем иным путем, гораздо более длинным и извилистым. Сам он считал, что ему удалось окончательно найти себя лишь на пятом десятилетии жизни. Это явное преувеличение. Однако его самые первые юношеские произведения, действительно, не очень оригинальны и мало чем выдают будущего блестя-

¹ *Yeats W.B. Explorations. L., 1962. P. 263.*

щего мастера. К ним, прежде всего, относятся четыре поэтические драмы, написанные, как признавал сам автор, под сильным влиянием П.Б. Шелли и Эдмунда Спенсера. (Последнюю и лучшую из них «Остров Статуй» [The Island of Statues, 1885] Йейтс сочинил, когда ему еще не исполнилось и двадцати лет.) Все они написаны в традиции поздневикторианской поэзии, о чем говорит уже сам их жанр – драма для чтения. Что же касается традиций Шелли и Спенсера, то речь пока не идет о каком-либо оригинальном переосмыслении наследия этих поэтов, но скорее об ученическом подражании их темам и манере письма. Построение юношеских драм Йейтса напоминает композицию «Освобожденного Прометея», их герои так же одиноки и разочарованы, как и некоторые герои Шелли, а действие драм происходит в Аркадии, стилизованной под пасторально-аллегорические произведения Спенсера. В целом же поэт пока еще полностью находится внутри английской позднеромантической традиции своего времени, ничем особенно не выделяясь среди ее многочисленных эпигонов.

Йейтс остался верен английской традиции и в дальнейшем на всю жизнь, никогда не порывая с ней. В этом заключен важнейший парадокс его творчества. Ирландец по рождению, патриот, всю жизнь борющийся за независимость родины, один из главных создателей современной ирландской литературы, Йейтс в то же время писал на родном для него английском языке, учась у своих великих английских предшественников и с благоговением относясь к их наследию. Он прекрасно отдавал себе отчет в том, что без этой традиции он бы просто никогда не состоялся как поэт.

Сам он незадолго до смерти сказал по этому поводу так: «Ни один народ, пишет Леки в начале своей “Ирландии в XVIII веке”, не подвергался более жестокому преследованию, ко-

торое не прекратилось полностью и по сей день. Никто не умеет так ненавидеть, как ненавидим мы, в ком всегда живо это прошлое. Бывают моменты, когда ненависть отравляет мне жизнь, и я тогда упрекаю себя в том, что мне не хватило мужества ее адекватно выразить. Мало вложить ее в уста бродячего крестьянского поэта. В такие минуты я напоминаю себе, что хоть я и первый в роду женился на англичанке, все в нашей семье носили английские имена, и душой я обязан Шекспиру, Спенсеру и Блейку и, может быть, Уильяму Моррису, и английскому языку, на котором я думаю, говорю и пишу, что все, что мне дорого, пришло ко мне через английский язык. Моя ненависть терзает меня любовью, а моя любовь – мучит ненавистью»¹.

Йейтс, как и Гете за сто лет до него, тоже был «великим захватчиком», постоянно переосмыслявшим традицию, когда нужно, менявшим ее и всегда делавшим ее своей. Главной литературной традицией жизни поэта стал романтизм². Отдавая должное шести великим английским поэтам-романтикам – Блейку (1757–1827), Вордсворту (1770–1850), Колриджу (1772–1834), Байрону (1788–1824), Шелли (1792–1822) и Китсу (1795–1821), – он видел в их стихах кульминацию единой поэтической линии, которая шла от Данте к Спенсеру и Милтону, как бы готовя почву, на которой расцвел талант романтиков. Эта же почва, по его мнению, продолжала питать английскую поэзию на протяжении всего XIX века.

Любимыми поэтами-романтиками для Йейтса стали Блейк и Шелли, причем Шелли даже поначалу больше, чем Блейк. Размышляя об этом в зрелые годы, Йейтс пришел к выводу, что

¹ *Йейтс У.Б.* Избранные стихотворения лирические и повествовательные. М., 1995. С. 252.

² *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*, edited by Marjory Howes and John Kelly. Cambridge, 2006. P. 20.

Шелли «разделял наши интересы, наши политические пристрастия, нашу уверенность, что вопреки всему любовь – главное; и, в отличие от Блейка, изолированного благодаря произвольному символизму, он воплотил все метафизическое в английской поэзии. Когда в середине жизни я оглянулся назад, то обнаружил, что он, а не Блейк, которым я занимался больше и которого больше одобрял, сформировал мою жизнь»¹.

В «Автобиографии» Йейтс вспоминал, как в ранней юности он отождествил себя с героем поэмы Шелли «Аластор, или Дух одиночества» (1816). Поэт «мечтал разделить его меланхолию, и, может быть, в конце концов, исчезнуть с глаз долой, подобно тому, как тот исчез, скрывшись на лодке, которая плыла по медленному течению реки среди огромных деревьев»². Женщины из юношеских фантазий Йейтса были подобны Цитне, отважной героине «Восстания Ислама» (1818), а «Освобожденный Прометей» (1819) стал тогда для начинающего поэта «священной книгой».

Йейтсу была очень близка та высокая миссия, которой Шелли наделил поэзию. Английский романтик писал: «Поэзия воздействует иными, божественными путями. Она пробуждает и обогащает сам ум человека, делая его вместилищем тысячи неведомых ему до этого мыслей. Поэзия приподнимает завесу над скрытой красотой мира и сообщает знакомому черты незнамого; все, о чем она говорит, она воспроизводит; и образы, озаренные ее неземным светом, остаются в душе тех, кто их однажды узрел, как воспоминание о блаженном упоении, объемлющем все мысли и все поступки, которым она сопричастна»³. А о по-

¹ Yeats W.B. *Essays and Introductions*. L. and N. Y., 1965. P. 424.

² Yeats W.B. *Autobiographies*. P. 80.

³ Шелли П.Б. Защита поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 331.

этах он говорил так: «Поэты – это жрецы непостижимого вдохновения; зеркала, отражающие исполинские тени, которые грядущее отбрасывает в сегодняшний день; слова, выражающие то, что им самим непонятно; труды, которые зовут в бой и не слышат своего зова; сила, которая движет другими, сама оставаясь неподвижной. Поэты – это непризнанные законодатели мира»¹.

Тем не менее Йейтс, разделяя эти платонические представления о поэзии, приподнимающей завесу над скрытой красотой мира, и поэте-пророке, являющемся жрецом непостижимого вдохновения, переосмыслил их в собственном духе. Из всех многочисленных персонажей Шелли он особо выделил три. Это, прежде всего, ищущий идеал и безуспешно стремящийся к запредельному меланхоличный поэт, герой «Аластора». Кроме того, «молодой человек с побелевшими от печали волосами, изучающий философию в некоей уединенной башне» и «старик, владеющий всем человеческим знанием, который спрятался от людских глаз в усеянной ракушками пещере на побережье Средиземного моря»². Молодой человек с побелевшими волосами – Афанасий из фрагмента о принце Афанасие (1817), а старик – Агасфер из «Эллады» (1822). Взятые вместе, они способствовали возникновению образа одинокого поэта, не только философа, как у Шелли, но и мага, наделенного особым знанием и живущего в недоступной башне. Это уже был образ поэта не начала, но конца XIX века, близкий символистам, но не совпадавший полностью с их идеалом.

Йейтс отчасти разделял и религиозные поиски Шелли. Называвший себя атеистом и выступавший против тирании церкви, английский поэт в то же время любил Новый Завет, сделав Прометея, страдавшего за людей и проповедовавшего любовь и

¹ Там же. С. 348.

² *Yeats W. B. Autobiographies*. P. 171.

прощение, похожим на Иисуса Христа. Отвергнув официальное христианство своего времени, Шелли искал некоего неведомого Бога, некую мистическую силу, таинственную и невыразимую в словах. В «Освобожденном Прометее», отвечая на вопрос Азии, кому подвластен тиран Юпитер, Демогоргон говорил:

Возможно ль бездне
Извергнуть сокровенность из себя!
Нет образа у истины глубокой,
Нет голоса, чтоб высказать ее.
И будет ли тебе какая польза,
Когда перед тобой весь мир открою
С его круговращеньем? Заставлю
Беседовать Судьбу, Удачу, Случай,
Изменчивость и Время?
Им подвластно
Все, кроме нескончаемой Любви.

(Перевод К. Бальмонта)

Разумеется, у Шелли это не Бог христианского Откровения, но всесильное Божество какого-то иного плана.

Религиозные поиски Йейтса шли в сходном направлении. С ранней юности поэт отверг скептицизм отца. Поэт не хотел принять господствовавший в поздневикторианской Англии и Ирландии позитивизм и безразличие к религии, и он стал мучительно искать другую правду, противоположную доктринам Дарвина, Герберта Спенсера и их последователей.

Впоследствии, вспоминая свою молодость, Йейтс писал: «Я очень религиозен, и, лишившись благодаря ненавистным мне Гексли и Тиндалу¹ простодушной религии моего детства, я создал для себя новую религию, почти непоколебимую веру

¹ Поэт говорит здесь о широко известных тогда английских ученых дарвинисте Т.Г. Гексли (1825–1895) и физике Дж. Тиндале (1820–1893).

в поэтическую традицию»¹. По его словам, эта традиция вобрала в себя разнообразные легенды и предания, в основном кельтские, которые поэт собирал, путешествуя по Ирландии и беседуя с крестьянами. Но наряду с патриотическими мотивами народного творчества Йейтса привлекала и мистика, которой так богаты произведения ирландского фольклора. Интересу поэта к иррациональному, к призрачному миру непознаваемого способствовал также и известный налет мистики близкого ему в ту пору искусства прерафаэлитов, и возникшие в юности как протест против позитивизма увлечения теософией и оккультизмом, и, наконец, его занятия Блейком, повлекшие за собой чтение философов и мистиков прошлого – Сведенборга и Бёме. С течением времени эти интересы все больше укреплялись. Йейтс стал членом нескольких теософских обществ, познакомившись в том числе и с жившей в Лондоне Е. Блаватской. Это отразилось и на его отношении к Шелли. Йейтс, стремясь сделать Шелли своим союзником, попытался открыть в его поэзии эзотерические глубины, о которых сам автор «Освобожденного Прометея», скорее всего, и не подозревал.

Возможно также, что повторяющиеся в поэзии Йейтса образы лебедя, фонтана, пещеры и башни также отчасти восходят к Шелли, равно как и мотив путешествия по водной глади, будь то река или океан².

Однако при всем восхищении отношении Йейтса к Шелли не было однозначным на протяжении жизни поэта. Поздний Йейтс, отдавая должное Шелли как поэту, критиковал автора «Освобожденного Прометея» за его утопические социальные идеи. Йейтс считал, что Шелли «не хватало видения зла, он не мог представить себе мир в виде постоянного конфликта.

¹ *Yeats W.B. The Autobiographies.* N. Y., 1967. P. 77.

² *Ross D.A. Critical Companion to William Butler Yeats.* N. Y., 2009. P. 548.

Поэтому он, хотя и был большим поэтом, не стал великим. Данте, страдая от несправедливости и от потери Беатриче, нашел божественную справедливость и небесную Беатриче, но справедливость в “Освобожденном Прометее” сводится к туманным пропагандистским эмоциям, а женщины, ждущие ее прихода, являются лишь облаками»¹.

Несколько иначе дело обстояло с Уильям Блейком, другим кумиром юности Йейтса. Благодаря отцу он познакомился с его стихами в 15 или 16 лет и сохранил любовь к ним и их автору на всю жизнь. Блейк сразу же стал для Йейтса одним из главных литературных авторитетов, который, в отличие от Шелли, сохранил свою важность до конца дней. Увлечение Блейком было настолько сильным, что в 1889 году Йейтс совместно с поэтом, художником и критиком Эдвином Эллисом отважился начать работу над трехтомным изданием сочинений английского поэта. Оно вышло в 1893 году под названием «Произведения Уильяма Блейка, поэтические, символические и критические». Стихи Блейка в этом издании сопровождали статьи и комментарии, написанные Йейтсом и Эллисом. В те годы Блейк, относительно недавно открытый прерафаэлитами, был еще очень мало изучен. Не все его произведения были напечатаны – в трехтомнике Йейтса и Эллиса впервые появилась важнейшая эпическая поэма «Вала, или Четыре Зои» (ок. 1797). В этом состоит безусловная заслуга издателей и комментаторов, попытавшихся разгадать ход мысли Блейка и окончательно развеявших миф о его чрезвычайной эксцентричности или даже безумии.

Тем не менее с позиции сегодняшнего дня критический аппарат трехтомника кажется явно устаревшим. Уж слишком сильна здесь дань моде времени, вслед за братьями Россетти объявившей Блейка родоначальником прерафаэлитов. Весь-

¹ *Yeats W.B. A Vision.* N. Y., 1965. P. 143–144.

ма спорна и трактовка «Пророческих книг», где Йейтс во что бы то ни стало хотел видеть связь с кельтским мистицизмом, в пылу своих патриотических увлечений даже назвав Блейка ирландцем по рождению. С тех пор Йейтс всегда видел в Блейке поэта-мистика, даже поэта-мага, разделявшего его собственные интересы к эзотерике и стимулировавшего его продолжить занятия оккультизмом.

Работа над этим трехтомником Блейка очень много дала юному ирландскому поэту. Йейтсу навсегда остался близок визионерский посыл поэзии Блейка, то, что сам английский поэт называл «Видениями Вечности»¹. Близок ему был и культ воображения, провозглашенный Блейком еще до Колриджа, и противопоставление природы воображению, которое выше природы (здесь Блейк существенно расходился с Вордсвортом). В одном из писем автор «Пророческих книг» сказал: «В глазах человека, наделенного воображением, природа и есть само воображение. Каков человек, так он и видит. Как устроен его глаз, таковы и его способности. Вы, безусловно, заблуждаетесь, когда говорите, будто видения фантазии нельзя найти в этом мире. Для меня мир представляет собой одно бесконечное видение Фантазии или Воображения, и мне приятно, когда я слышу об этом. Что ставит Гомера, Вергилия и Милтона на такую высоту в иерархии искусства? Почему Библия более занимательна и поучительна, нежели любая другая книга? Разве не потому, что все они обращены к Воображению, иными словами, к духовному чувствованию и лишь опосредованно – к логике и разуму?»² Йейтс вполне мог бы подписаться под этими словами.

Вообще же, Йейтс увидел в Блейке художника, который упорно выстраивал собственную систему видения мира и

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 257.

² Там же. С. 258.

искал собственные, присущие только ему одному символы и мифы. Понятому так Блейку ирландский поэт следовал всю жизнь, изобретая свои неповторимые символы и мифы.

Чрезвычайно продуктивной для творчества Йейтса стала мысль Блейка, высказанная им в «Бракосочетании Рая и Ада»: «Движение возникает из Противоположностей. Влечение и Отвращение, Мысль и Действие, Любовь и Ненависть необходимы для бытия Человека»¹.

В поздние годы Йейтс писал: «Начиная с детства мой ум был полон Блейком, и я представлял себе мир как конфликт»². Поэзия Йейтса полна блейковских противоположностей и разного рода антиномий. Об одной из них мы уже сказали – совмещение ирландской и английской традиций, конфликт, рождавший в груди поэта чувства любви и ненависти одновременно. Но вот несколько других – противопоставление идеального и реального, искусства и природы, добра и зла, юности и старости, Англии и Ирландии.

Помимо всего прочего, Йейтс учился у Блейка располагать стихотворения так, чтобы они образовывали некое единое целое внутри сборника, а также важности художественного оформления книги, что стало для него возможным, когда в начале XX века (1903) его сестры открыли собственное издательство, куда можно было приглашать художников-единомышленников, например, С. Мура.

Однако Йейтс все же начал писать в середине восьмидесятых годов XIX века, то есть в период позднего викторианства и, разумеется, поначалу был тесно связан с английской поэзией этого времени.

Само отношение Йейтса к викторианской литературе во все не было однозначным. С одной стороны, он резко крити-

¹ *Блейк У.* Стихи. М., 1982. С. 353.

² *The Cambridge Companion to W. B. Yeats.* P. 25.

ковал ее. Так, в «Предисловии к “Оксфордской книге современной поэзии 1892–1935”» он писал, вспоминая свою юность: «Восставая против викторианства, молодой поэт имел в виду пустые описания природы, многословие научных и морализаторских рассуждений в “In Memoriam” (“Ему бы умереть от разбитого сердца, а он предается воспоминаниям,“ – говорил Верлен) – политическое красноречие Суинберна, психологическую изощренность Браунинга, принятый всеми поэтический язык»¹. Йейтса больше всего коробили заземленный материализм и морализаторство, по его мнению, царившие в литературе викторианской Англии. Все это, как ему казалось, полностью противоречило наследию его учителей, Блейка и Шелли, их и его собственной вере в то, что поэзия призвана открыть покровы вечной красоты.

Впоследствии, пытаясь объяснить свое неприятие викторианства, Йейтс начал откровенно мифологизировать историю. Так родилось противопоставление «старой доброй Англии», страны Чосера и Шекспира, серым викторианским будням. «Старая добрая Англия» наделена воображением и эксцентричностью, она не считает деньги. Викторианская Англия находится в полной власти буржуазного утилитаризма и близорукого пуританства. Символом старой Англии является церковный алтарь, где совершаются таинства, символом викторианской Англии – кафедра догматичного проповедника. Морализаторство вредит литературе, особенно поэзии, заглушая или даже уничтожая ее столь важное для Йейтса визионерское начало². Воплощением такого морализаторства для поэта стали романы Джордж Элиот и высказывание знамени-

¹ *Yeats W.B.* Избранные стихотворения лирические и повествовательные. С. 215.

² *The Cambridge Companion to W. B. Yeats.* P. 38–40.

того викторианского критика и поэта Мэтью Арнолда о том, что поэзия является критикой жизни.

Однако, с другой стороны, при всех его антивикторианских настроениях юный Йейтс все же увлекся творчеством поэтов старшего поколения, известных под именем прерафаэлитов. Вспоминая молодость, Йейтс даже говорил, что он тогда был «во всем прерафаэлит»¹. Его восхищали полотна Д.Г. Россетти (1822–1882), Э. Берн-Джонса (1833–1908), Дж. Э. Милле (1829–1896) и Уильяма Морриса (1834–1896), равно как и стихи Россетти и Морриса.

В «Братство прерафаэлитов», возникшее в 1848 году, вошли талантливые поэты и художники, которые объединились вокруг импульсивного и щедро одаренного природой Данте Габриэля Россетти. Прерафаэлитами их называли потому, что они предпочли искусство раннего итальянского Возрождения творчеству последователей Рафаэля, или, как они сами говорили, живопись колористов, глядящих на вещи в ясном свете дня, просто, наивно и весело (Фра Беато Анджелико) полотнам контуристов, рассматривавших предметы вдали от солнечного света (Рафаэль).

Следуя традиции романтиков и Альфреда Теннисона (1809–1892), прерафаэлиты противопоставили современной Англии с ее кульгом самодовольного мещанства стилизованный мир красочного Средневековья. В поэзии их кумиром был Джон Китс, чье творчество, однако, трактовалось ими вполне произвольно. Они делали упор лишь на первой половине знаменитого изречения Китса из «Оды к греческой вазе» о том, что «правда – это красота», как бы отодвинув на задний план вторую половину, слова о том, что «красота – это правда». Отсюда их уход от грубой прозы жизни в мир сверкающей яркими красками

¹ Yeats *W.B. Autobiographies*. P 114.

ми фантазии, прекрасной средневековой сказки, поэтической мечты, нередко наделенной известной долей мистицизма и утонченной эротики. Если в живописи прерафаэлиты выступали против обобщенности форм, настаивая на тщательном выполнении деталей, то и в поэзии они также стремились к точной отделке стиха. Тут они опять-таки продолжили традицию Китса, сумевшего найти замечательную сенсуалистическую, конкретно-чувственную образность, которая, впрочем, могла иногда быть для них почти что самоцелью. А это уже сближало прерафаэлитов с эстетизмом поэзии «конца века», что было вполне закономерно, поскольку прерафаэлиты стали как бы переходным этапом, своеобразным мостом от романтиков начала века к поколению английских поэтов девятых годов.

Йейтс, разумеется, полностью разделял присущий прерафаэлитам романтический протест против антипоэтичности викторианского мира, против господствовавшего в английском обществе утилитаризма. Раннему Йейтсу были также близки увлечение прерафаэлитов Средневековьем, их интерес к миру фантазии, их мечтательность и меланхоличность, их стремление к конкретно-чувственному стиху. Да и женские образы поэзии раннего Йейтса с их волнистыми волосами и томным взглядом тоже отчасти обязаны творчеству прерафаэлитов, как их полотнам, так и их поэзии. Стихотворения типа «Хвалы моей госпоже» Уильяма Морриса явно надолго запомнились Йейтсу:

Обличьем госпожа бледна –
Слоновой кости белизна
В ее чертах заключена.
Beata mea Domina!

Густою тенью вокруг чела
Змеясь, волна волос легла, –

На радость мне сотворена!
Beata mea Domina!

Не длинны кудри госпожи
И не оттенка спелой ржи,
Но прядь волнистая пышна, –
Beata mea Domina!

И затеняет бледный лик,
Печалью омрачив на миг,
Рукой Господней создана, –
Beata mea Domina!

Господь сплетал за нитью нить,
Лоб госпожи моей обвить –
В их сеть душа завлечена!
Beata mea Domina!

Взмах томных век – неспешно-тих;
Какой соблазн для губ моих –
Тень от ресниц, темным-темна!
Beata mea Domina!

В ее глазах отражены
Души видения и сны;
Их непостижна глубина;
Beata mea Domina!

(Перевод С. Лихачевой)

Однако, как уже говорилось, богатейшая английская традиция, в которой Йейтс всегда чувствовал себя дома, сочеталась в его творчестве с ирландской, которую он во многом создавал сам.

В зрелые годы Йейтс вспоминал, что найти свою индивидуальность ему в ранней юности помогло знакомство с видным

деятелем ирландского национального освободительного движения, в прошлом одним из вождей тайного общества фениев, Джоном О'Лири (1830–1907), который долгие годы провел в тюрьме и тогда уже отошел от активной политики, занявшись культурным просветительством. О'Лири стал другом и наставником молодого поэта, введя его в патриотическое общество «Молодая Ирландия». Сам Йейтс признал впоследствии, что обязан «всем, что сделал с тех пор», беседам с О'Лири и книгам, которые тот давал ему¹. При этом старый фений вовсе не озлобился за годы заключения и совсем не разделял крайностей шовинизма некоторых членов «Молодой Ирландии», внушая юному Йейтсу, что «есть вещи, которые человек не должен делать даже ради спасения нации». О'Лири всегда были близки высокие идеалы романтического патриотизма, которые в середине XIX века исповедовали такие люди, как Джузеппе Мадзини (1805–1872), идеалы, предполагавшие либерализм, интеллектуальную свободу выбора каждого человека и веру в то, что никакая, даже самая благородная цель не может оправдать недостойные ее средства. Шовинизм был абсолютно неприемлем для Мадзини. Страстный борец за свободу родной Италии, он прославился словами: «Я люблю мою страну, потому что я люблю все страны».

С тех пор О'Лири стал для Йейтса непререкаемым образцом гражданина и патриота: «Он вырос в то время, когда европейские революционеры считали, что они, более чем кто-либо, должны руководствоваться самыми высокими мотивами и следовать неким идеальным принципам, быть немного похожими на Катона и Брута, и он дожил до перемен, которые Достоевский описал в “Бесах”. Люди, которые принадлежали когда-то к его партии – чаще их сыновья – стали пропове-

¹ *Yeats W.B. Autobiographies. P. 101.*

довать убийства и бомбы»¹. Терроризм был всю жизнь глубоко чужд Йейтсу, а высокие идеалы О'Лири остались с поэтом навсегда, хотя его собственные политические пристрастия могли меняться в зависимости от обстоятельств текущего момента, и сам он в пылу горячей и жесткой полемики далеко не всегда следовал этим принципам.

В целом же О'Лири явил собой для Йейтса тот образец национализма, которому поэт только и был способен следовать, оставаясь верным себе как художник. В 1889 году Йейтс писал по этому поводу так: «Мы, представители молодого поколения, очень обязаны О'Лири и его сестре (она тоже писала стихи и помогала брату во всех его начинаниях. – АГ.). Национализм в современном литературном движении в Ирландии во многом сформировался под их влиянием – влиянием, которое ощущают все, кто их знает. Материал многих песен и баллад пришел к нам из прекрасной коллекции ирландских книг мистера Джона О'Лири – лучшей из тех, что я знаю. Весь его дом полон этими книгами. Они почти что выглядывают из окон. Он яснее, чем кто-либо другой, понял, что нет истинной национальности без литературы, и нет хорошей литературы без истинной национальности»².

После встречи с О'Лири Йейтс, в отличие от некоторых своих современников, родившихся в Ирландии и на всю жизнь сохранивших любовь к родине, но все-таки ставших английскими писателями³, окончательно осознал себя ирландским поэтом, призванным создать литературу своей страны.

Нельзя, однако, сказать, что в поисках своей национальной идентичности в поэзии Йейтс начал с чистого листа. Ирландская традиция, быть может, и не столь богатая, как англий-

¹ Цит по: *Cullingford E. Yeats, Ireland and Fascism. L., 1984. P. 12.*

² *Ross D.A. Critical Companion to William Butler Yeats. N. Y., 2009. P. 512.*

³ В качестве примера можно назвать Оскара Уайльда или даже Дж. Б. Шоу.

ская, существовала немало веков. Правда, большая по времени часть ирландских стихов, вплоть до XIX века, была написана на незнакомом Йейтсу гэльском языке. Но многое уже успели перевести, и поэт с помощью О'Лири познакомился с этими переводами, а потом постоянно возвращался к ним.

В древнеирландской поэзии Йейтсу был особенно близок культ поэта-друида, совмещавшего в себе функции историка, политика и мага-жреца. Так, например, Амергин-Глунгел, легендарный поэт-прорицатель раннего Средневековья, писал в «Гимне Амергина»:

вихрь в далеком море Я
волны бьются в берег Я
гром прибоя это Я
бык семи сражений Я
бык утеса это Я
капля росная это Я
я прекрасный это Я
вепрь могучий это Я
Он в заливе это Я
озеро в долине Я
слово бога это Я
пламя песни это Я
возглавляю войско Я
бог главы горящей Я

(Перевод В. Тихомирова)

Как справедливо заметили исследователи, «сознание своей безграничной силы, которой подвластно само Провидение, подчинены явления природы, выраженное с такой страстной убежденностью, свидетельство того, что функции поэта и жреца не разделялись»¹. Само же слово имело здесь явно магическую силу.

¹ Саруханян АЛ. Поэзия древняя и современная // Поэзия Ирландии. М., 1988. С. 4.

В глазах Йейтса такой поэт-жрец как бы перекликался с образом поэта-мага, одержимого платоническим экстазом творчества, который исповедовали романтики. Вспомним хотя бы строки из «Кубла Хана» (1798) Колриджа:

Сюда, скорей сюда, глядите,
О, как горят его глаза!
Пред песнопевцем взор склоните,
И этой грезы слыша звон,
Сомкнемся тесным хороводом,
Затем что он воскормлен медом
И млеком рая напоен!

(Перевод К. Бальмонта)

Ирландские корни этого образа поэта-мага не только подтверждали твердую веру Йейтса в силу поэтического слова, которую он пронес сквозь всю свою жизнь, но и – парадоксальным образом – укрепили его интерес к эзотерике и мистике, придав этому увлечению еще и национальный колорит.

Огромную роль в творчестве Йейтса как поэта, так и драматурга, сыграл ирландский героический эпос раннего Средневековья. Он явился кладезем сюжетов и образов, которые Йейтс постоянно использовал в своих книгах. Кухулин, Дейрдре, Диармайд и Грайне, другие герои эпоса, с которыми он познакомился не только по литературным источникам, но и по устным легендам, сохранявшимся еще тогда в народе, начали новую жизнь во многих его произведениях, от первой большой поэмы («Странствия Ойсина», 1889) до самой последней пьесы, опубликованной уже посмертно («Смерть Кухулина», 1939).

В ирландской литературе более позднего времени Йейтса особо интересовали уличные баллады, дошедшие до нас как на гэльском, так и на английском языках. Он довольно

часто обращался к этому жанру, как к его любовной, так и политической разновидности, порой стилизуя свои стихи в народной манере.

В XIX веке ирландская литература практически целиком перешла на английский язык. А в середине столетия в поэзию пришли три художника, которых Йейтс назвал своими предшественниками. Это были Джеймс Кларенс Мэнган (1803–1849), Сэмюел Фергюсон (1810–1986) и Томас Дэвис (1814–1845). Все они вдохновлялись национальной идеей и были связаны с движением «Молодая Ирландия», куда входил и О'Лири. Мэнган, Фергюсон и Дэвис первыми обратились к ирландскому фольклору и эпосу и с тоской и надеждой писали о родине. Стихотворение Дэвиса «Свобода вернется» точно передавало подобные настроения:

С восторгом в детстве я читал
О Греции и Риме,
О храбрецах, кто не считал
Врагов, сражаясь с ними.
Молясь, мечтал увидеть я,
Как гнет оков спадет
И вновь Ирландия моя
Свободу обретет.

Надежды этой горний свет
С тех пор сияет ясно;
Ни блеск любви, ни сумрак бед
Его затмить не властны;
Он неотступен, он летит
За мной в поля, во храм,
И голос ангельский твердит:
«Придет свобода к нам».

(Перевод Г. Симановича)

Такие поэтические опыты отчасти предвосхитили поиски Йейтса, что он и сам признавал. В одном из ранних стихотворений «Ирландии грядущих времен» (To Ireland in the Coming Times, 1893) он написал о себе:

Не меньше буду вознесен,
Чем Дэвис, Мэнган, Фергюсон...

(Перевод Г. Кружкова).

Однако, назвав этих поэтов своими предшественниками, Йейтс прекрасно отдавал себе отчет в том, что они делали лишь первые шаги, не нашедшие пока еще широкого отклика в обществе. Да и с художественной точки зрения стихи Мэнгана, Фергюсона и Дэвиса не выдерживали никакого сравнения со стихами и английских романтиков, и крупнейших из викторианцев. В 1905 году в одном из писем Йейтс сказал: «Ирландская национальная литература, хотя и произвела на свет много прекрасных баллад и много романов, проникнутых беспристрастным духом баллады, так и не породила художника, наделенного личностью в современном смысле этого слова. Том Мур просто воплощал собой социальные амбиции. А Кларенс Мэнган отличался от безликих авторов баллад, посвященных Муру, тем, что был несчастен. Он не был личностью, как Эдгар По. Он не продумал или не почувствовал собственный взгляд на мир»¹.

Такой взгляд у Йейтса, несомненно, был. И потому он, чувствуя себя первопроходцем, поставил себе задачу создать ирландскую литературу, которая могла бы на равных соревноваться с английской. Вскоре к нему присоединились и другие писатели, провозгласившие ту же цель. Так начался Ирландский Литературный Ренессанс.

¹ Цит. по: Bloom H. Yeats. Oxford, 1972. P. 84–85.

РАННЯЯ ПОЭЗИЯ ЙЕЙТСА

В 1889 году Йейтс напечатал свою первую книгу стихов «Странствия Ойсина и другие поэтические произведения» (*The Wanderings of Oisín and Other Poems*)¹, над которой он упорно трудился около трех лет, вложив в нее все свои постоянно крепнущие силы. Со дня выхода этой книги критики обычно и отсчитывают зарождение Ирландского Литературного Ренессанса, широко известного также под именем Ирландского Возрождения.

Это движение, принесшее Ирландии мировую славу, окончательно оформилось несколько лет спустя, уже в девяностые годы. Оно было весьма неоднородно по составу, объединив художников с очень разными взглядами и совершенно несхожими творческими индивидуальностями. Помимо Йейтса к нему примкнули поэт и публицист Джордж Рассел (1867–1935), писавший под псевдонимом А. Е., довольно популярный в то время романист Джордж Мур (1853–1933), драматурги Джон Миллингтон Синг (1871–1909) и леди Августа Грегори (1852–1932), писатель и ученый Дуглас Хайд (1860–1949), а также ряд менее известных и теперь уже основательно подзабытых литераторов, вроде поэтессы Катарин Тайнен (1859–1931) или критика Джона Эглинтонна (1868–1931). Посвоему близко Ирландскому Возрождению было и творчество

¹ По-ирландски это имя Oisín читается Ушин.

его «блудного сына» Джеймса Джойса (1882–1941), порвавшего с родиной и переселившегося за границу, но всегда возвращавшегося к родному Дублину в своей прозе.

Ирландское Возрождение было ответом на уже давно назревшую необходимость создания собственной современной национальной культуры и искусства, которые не зависели бы от английского влияния. Поэтому патриотические мотивы играли важнейшую роль в творчестве писателей, вошедших в это движение.

Однако единого понимания патриотизма в их среде не было. К Ирландскому Возрождению примкнули представители разнообразных, подчас враждебных друг другу группировок. Этим объясняется неоднородность, а подчас и резкие расхождения их взглядов. Так, например, если некоторые деятели Ирландского Возрождения (Джон Эглинтон) вообще отвергали необходимость «де-англизации» национальной культуры, призывая лишь к улучшению художественного качества ирландской литературы, то другие (их мнение выражал вождь шинфейнеров¹ Артур Гриффит) считали, что качество художественного произведения играет лишь второстепенную роль, а ирландская литература должна целиком подчинить себя требованиям текущего момента, став одним из средств пропаганды. Третьи (их возглавлял Дуглас Хайд) призывали к возрождению гэльского языка и созданию на нем национальной литературы. С этой целью в 1893 году Хайд организовал Гэльскую Лигу – быстро ставшую популярной организацией, стремившуюся к развитию национального языка, музыки, искусства и ремесел Ирландии.

Йейтс не разделял полностью мнений ни одной из этих группировок, оставшись верным учеником романтика-иде-

¹ Имя этой националистической организации происходит от древнеирландского «шин феин», что значит «мы сами».

алиста О'Лири. Поэт ратовал за создание национальной по содержанию ирландской литературы высокого художественного уровня на английском языке, которая бы опиралась на замечательные культурные традиции прошлого страны, на ее фольклор. Эти традиции веками поддерживались в народе, а образы и мотивы древнеирландского эпоса были известны многим. Йейтс писал: «От огромной свечи прошлого мы все должны зажечь наши маленькие светильники»¹. В манифесте же созданного им в 1891 году Ирландского Литературного Общества он сказал: «Ирландская литература в Ирландии отличается от английской в Англии. Основная масса ирландского народа ничего не знает о ней, и мало ею интересуется. Заставить народ узнать и полюбить ее – вот что поможет делу истинного национализма больше, чем все наши политические споры»².

Йейтс писал «Странствия Ойсина», поставив себе задачу сочинить поэму, опирающуюся на ирландские мифы. Вдохновение же он черпал как в народных преданиях, так и у Шелли. Впоследствии поэт вспоминал: «Мог бы я, сопутствуя мне здоровье и удача, написать нечто, вроде “Освобожденного Прометея”; Патрик и Колум, Ойсин или Финн вместо Прометея; а вместо Кавказа – гора Кро-Патрик или Бен Балбен?»³

Поэма «Странствия Ойсина» с ее обращением к мифологической древности Ирландии задала тон всей литературе Ирландского Возрождения. Писатели, позже включившиеся в это движение, либо подобно Расселу, леди Грегори и Сингу, развивали традицию, начатую Йейтсом, либо подобно Джорджу Муру и Джойсу намеренно отталкивались от нее. Но все

¹ *Yeats W.B. Selected Criticism*. L., 1964. P. 20.

² *Zuerdling A. Yeats and the Heroic Ideal*. N. Y., 1965. P. 31–32.

³ *Autobiographies*. P. 166.

они прекрасно помнили о призыве Йейтса зажечь маленькие светильники от огромной свечи прошлого.

Йейтс, разумеется, не был первооткрывателем древнеирландской мифологии. Активный интерес к ней возник где-то в середине XIX века, и к концу столетия появились уже важные исследования историков-кельтологов, которые поэт читал с большим вниманием. К ирландской мифологии, как сказано, обращались и поэты, связанные с «Молодой Ирландией».

Йейтс продолжил их дело. Но, в отличие от, скажем, С. Фергюсона, для Йейтса, как указали исследователи, ирландская мифология из темы стала «средством поэтического выражения, метафорой и символом, способным передать невыразимое, сказать о состоянии современного мира»¹.

Поэт выбрал третий, наиболее поздний по времени цикл древнеирландских легенд, который ученые называют фантастическим или романтическим. Он связан с именами легендарного воина Финна, его боевой дружины и его сына, знаменитого барда Ойсина, или Ойшина. Материал для сюжета поэмы Йейтс нашел в «Трудах Общества Оссиана» (1859) и в «Древнекельтских романах» (1879), но многое (все три волшебных острова) придумал и сам. В ирландских сагах поэта прежде всего заинтересовала характерная для фантастического цикла тема плавания в чудесную страну, которую он переосмыслил в духе собственных взглядов.

Поэма представляет собой диалог между умирающим от старости Ойсином и святым Патриком, легендарным крестителем Ирландии, пришедшим исповедовать языческого барда. Так сразу же возникает контраст язычества и христианства, блейковское противопоставление взаимоисключающих ценностей,

¹ Сарухьян АЛ. Поэзия У.Б. Йейтса // Йейтс У.Б. Избранные стихотворения лирические и повествовательные. С. 276.

которое постоянно занимало воображение Йейтса. По ходу беседы Ойсин рассказывает Патрику историю своих странствий.

Однажды во время охоты Финн со своими друзьями погнался за оленем и в пылу преследования достиг берега моря. Там он и его спутники увидели прекрасную девушку в богатом платье, которая подъехала к ним на своем коне.

Вдруг видим: у воды пустынной
Наездница остановилась,
В руках уздечка из финдринна,
Бледна как жемчуг, губы – пламя...

(Перевод А. Шараповой)

Девушка сказала им, что она *Ниав* (Niamh), дочь бога любви Энгуса. Услышав об Ойсине, она решила отправиться в страну смертных, чтобы стать подругой барда и взять его в царство вечно юных богов.

Сразу же влюбившись в девушку, Ойсин сел на коня рядом с ней, и вместе они помчались по ровной глади волн. В царство вечно юных богов они так и не попали, но посетили три волшебных острова. Вначале они достигли острова, с берегов которого неслись звуки музыки. Это был Остров Танца, вечно-го веселья и музыки, жителям которого чужды горе и радости людей. Песнь о счастье человека, которую Ойсин спел жителям острова, вызвала у них лишь чувство грусти. Здесь Ойсин и Ниав провели сто лет, пока герой случайно не нашел обломок копья, который напомнил ему о ратных подвигах отца и его дружины, нарушив гармонию его жизни на острове.

Тогда Ойсин и Ниав вновь отправились в странствие. На этот раз они попали на Остров Многих Страхов. Здесь Ойсин встретил закованную в кандалы девушку и освободил ее. Затем он вступил в бой с полонившим ее демоном и победил его. Но

каждые три дня демон возрождался к жизни, и Ойсин каждый раз вновь побеждал его. Так прошло еще сто лет. Тогда волны принесли на берег ветку березы, и Ойсин опять вспомнил об отце и друзьях.

Пытаясь утешить героя, Ниав привезла его на Остров Забвения, где лежали спящие гиганты. Ойсин и сам заснул в их компании, и ему снились отец и его дружина. Еще через сто лет герой решил вернуться домой, чтобы навестить близких. Ниав с грустью отпустила его. В Ирландии он узнал, что Финн давно умер. Не послушав Ниав и коснувшись земли, Ойсин неожиданно из прекрасного юноши превратился в глубокого старца, сломленного годами и болезнью. Патрик призывает героя покаяться перед смертью и отвергнуть язычество, но бард остается верен отцу и славной дружине. Герой говорит святому:

Я жребий свой сам изберу.
Мне место там, где Конан, Каойльт, где Бран,
Ломэйр, Скеолан,
И если они в аду, то гореть мне в аду, а если
они на пиру, то сидеть на пиру!

Выбор, сделанный Ойсином в финале поэмы, требует некоторого объяснения. Дело не только в том, что живший в эпоху раннего Средневековья святой Патрик в поэме Йейтса воплощает узкодогматическое христианство более позднего времени, против которого поэт выступал с юности, не алтарь, но кафедру проповедника. (В поздние годы Йейтс по-другому оценит Патрика и его вариант христианства.) Но, кроме того, Патрик, как это ни странно, олицетворяет еще и современную викторианскую Англию с ее духом жесткого морализаторства, которое, как мы говорили, поэт отказывался принять.

Обращение к древней Ирландии имело в поэме не только культурно-исторический, но и важный политический смысл. Англичане порой оправдывали свое колониальное господство в Ирландии, утверждая, что ирландцы якобы не способны сами управлять своей страной. В разнообразных текстах – от подписей под карикатурами до романов XIX века – ирландцы часто изображались комическими персонажами, неразумными, женственными, пьяницами¹. Йейтс же показал Ирландию, пусть и древнюю, как страну мудрецов и героев. Да и финальные слова героя о том, что он хочет остаться с фениями, звучали вполне определенно в свете относительно недавних событий – фениями называли себя члены ирландской сепаратистской организации, сформировавшейся в 1861–1862 годах, которую преследовали английские власти. Таким образом, ирландский контекст вовсе не был в поэме сугубо декоративным, хотя элемент декоративности в духе прерафаэлитов здесь явно имеется, но он отвечал замыслу автора, стремившегося заложить основы национальной литературы.

Что же касается трактовки присущего фантастическим сагам мотива странствий, то он обрел под пером Йейтса ярко выраженную романтическую окраску. Поиск Ойсина продолжил традицию, заложенную Шелли в «Аласторе»². Герой Йейтса, стремясь к запредельному, тоже тщетно искал и не находил недостижимый идеал и, отвергнув призыв Патрика, кончал жизнь в полном одиночестве. По словам самого поэта, каждый из островов, где побывал Ойсин, воплощал один из трех несовместимых между собой идеалов, которые ищет человек, – идеал чувства, борьбы и покоя³, но также, возможно, идеал влюбленного, воина и мудреца-созерцателя. Каждый

¹ *Holdman D.* The Cambridge Introduction to W.B. Yeats. Cambridge, 2006. P. 7.

² *Bloom H.* Op. cit. P. 88.

³ *Rajan B.* W. B. Yeats, A Critical Introduction. L., 1965. P. 21.

из этих идеалов противоречит остальным, а их воплощения в поэме, по сути дела, являются лишь миражами, дразнящими героя, но рушащимися при столкновении с реальностью. К земной реальности герой и возвращался в конце, но лишь только за тем, чтобы из юноши превратиться в глубокого старца и найти смерть.

На поэме (особенно в ее первоначальном варианте) лежит явный отпечаток влияния эстетики прерафаэлитов. Недаром же Уильям Моррис, прочтя «Странствия Ойсина», сказал: «Это поэзия в моем духе»¹. Как и прерафаэлиты, Йейтс тоже обратился к сказочному прошлому, пусть и национальному, а его герой, подобно персонажам молодого Морриса, тоже занялся поисками призрачного земного рая («Земной рай» – название одной из поэм Морриса, 1868–1870), манящего воображение золотого века. На всей поэме Йейтса лежит характерный для прерафаэлитов отпечаток ностальгической меланхолии. Внешность героини отчасти напоминает полотна этих художников. На поэзию прерафаэлитов похожа и красочная образность «Странствий Ойсина» с ее игрой бледными красками, разнообразными оттенками жемчужного, белого, синего, золотого и красного цветов, сложными, часто составными эпитетами (типа *pearl-pale*, *foam-wet* или *wag-weary*) и далеким от разговорной речи несколько томно-напевным ритмом². Однако связанное с героическим прошлым Ирландии национальное начало не дает поэту целиком уйти в мир средневековой сказки. Сказке противостоит реальность, которая постоянно напоминает герою о себе и к которой он окончательно возвращается в финале

¹ *Ross D.A.* Op. cit. P. 505.

² Первая часть поэмы написана трехстопным ямбом, вторая – пятистопным, а третья – более свободным размером, напоминающим гекзаметр. Схема рифм, достаточно свободная в начале, к концу поэмы, наоборот, становится более жесткой, превращаясь в двустипшия.

поэмы. А это уже не очень характерно для стихов прерафаэлитов. Так, отдав должное поискам поэтов старшего поколения, Йейтс, пусть и косвенно, выразил намерение идти дальше и искать собственный путь.

В книгу «Странствия Ойсина и другие поэтические произведения», как ясно из заглавия, вошла также ранняя лирика Йейтса, стихи, которые он написал одновременно с поэмой, а иногда и раньше ее. Эти стихи уже вскоре после их публикации разочаровали автора. Часть из них он выбросил в последующих изданиях, другие переписал заново или кардинально отредактировал. Вообще же, Йейтс не был уверен, стоит ли включать их в собрание сочинений, которое он стал готовить еще в 1895 году, но все-таки решил это сделать, чтобы дать читателям представление о том, как он начинал. В таком виде, переписанные и отредактированные, они образовали отдельную книгу под названием «Перекрестки» (Crossways, 1889) – своеобразный пролог к собранию его стихотворений, где впервые обозначились некоторые важные для него темы¹.

Сборник открывает «Песня счастливого пастуха» (The Song of the Happy Shepherd), которая как бы вводит читателя в лирический мир сборника и в то же время является своего рода программным стихотворением. Она написана в богатейшей традиции английской пасторали, а ее герой – не столько веселый, сколько, скорее, меланхоличный пастух-поэт, который размышляет о месте поэзии в современном мире:

В лесах Аркадских – тишина,
Не водят нимфы круг веселый;
Мир выбросил игрушки сна,
Чтоб забавляться Правдой голой,
Но и она теперь скучна.

¹ Поэт дал название «Перекрестки» этой книге в 1895 году.

Увы, пресыщенные дети!
Все быстротечно в этом свете:
Ужасным вихрем сметены,
Летят под дудку сатаны
Державы, скиптры, листья, лики...
Уносятся, мелькнув едва;
Надежны лишь одни слова.

Герой стихотворения, тоскуя по исчезнувшим лесам Аркадии, видит перед собой лишь голую правду (в подлиннике «Серую Правду» – Grey Truth), лишенные красок будни викторианского бездуховного мира. Для поэта-пастуха «надежны лишь одни слова», а истина субъективна – она лежит в глубине сердца. Йейтс сформулировал здесь очень важные для него темы. Это ощущение пропасти между идеальным прошлым и «серым» настоящим, романтическая интроспекция, стремление отыскать правду в собственной душе и, наконец, вера в силу поэтического слова, которое только одно способно возродить красоту исчезнувшего прошлого, вернув краски серым будням.

Ступай к рокочущему морю
И там ракушку подбери
С изнанкой розовой зари
И всю свою печаль, все горе
Ей шепотом проговори –
И погоди одно мгновенье:
Печальный отклик прозвучит
В ответ, и скорбь твою смягчит
Жемчужное, живое пенье,
Утешит с нежностью сестры:
Одни слова еще добры,
И только в песне – утешенье.

(Перевод Г. Кружкова)

Для Йейтса как для истинного романтика поэтическое слово надделено религиозной силой, а поэт-пророк, полагаясь на вдохновение, способен открыть правду, в том числе и трансцендентную. Впоследствии Йейтс вспоминал, что уже тогда, в юности, он верил: «то, что великие поэты утверждали в лучшие моменты, является самым точным приближением к истинной религии»¹.

Размышляя о том времени своей жизни, Йейтс писал в «Автобиографии», что он придумал тогда для себя новую религию, «почти непогрешимую церковь поэтической традиции, собрание историй, персонажей и эмоций, неотделимых от их первоначального воплощения, которые передавались из рода в род поэтами и живописцами с определенной помощью философов и теологов... Я даже создал догму: “Поскольку эти вообразимые люди родились из глубин человеческого сознания, все, что, как мне представляется, говорят их уста, должно быть ближе всего к истине”»².

Неискоренимая вера в некое высшее начало вопреки разочарованию в официальной церковной идеологии позднего викторианства обозначилась уже в этом первом сборнике поэта. В поисках неведомого Бога и под влиянием увлечения эзотерикой Йейтс обратился к вошедшему тогда в моду индуизму. Так родилось стихотворение «Индус о Боге» (*The Indian upon God*, 1886).

Я брел под влажною листвою вдоль берега реки,
Закат мне голову кружил, вздыхали тростники,
Кружилась голова от грез, и я увидел вдруг
Худых и мокрых цапель, собравшихся вокруг

¹ *Yeats W.B. Autobiographies. Op. cit. P. 97.*

² *Yeats W.B. Autobiographies. P. 116.*

Старейшей и мудрейшей, что важно изрекла:
«Держащий в клюве этот мир, творец добра и зла –
Бог-Цапля всемогущий, Его чертог высок:
Дождь – брызги от Его крыла, луна – Его зрачок».

Пройдя еще, я услышал, как лотос тосковал:
«На длинном стебле тот висит, кто мир наш создавал;
Я – лишь подобье божества, а бурная река –
Одна росинка, что с Его скользнула лепестка».

В потемках маленький олень с мерцаньем звезд в глазах
Промолвил тихо: «Наш Господь, Гремящий в небесах, –
Олень прекрасный, ибо где иначе взял бы он
Красу и кротость и печаль, чтоб я был сотворен?»

Пройдя еще, я услышал, как рассуждал павлин:
«Кто создал вкусных червяков и зелень луговин –
Павлин есть превеликий, он в томной мгле ночей
Кольшет в небе пышный хвост с мириадами огней».

(Перевод Г. Кружкова)

Йейтс, возможно, следуя Блейку, но также опираясь на учение брамина-теософа Мохини Чаттерджи (1858–1936), посетившего Дублин в 1886 году и прочитавшего там лекцию в местной ветви Теософского Общества, членом которого был поэт, высказал важнейшую для его творчества мысль о том, что реальность субъективна. Она на самом деле такова, какой ее видит каждый смотрящий, и всякий взгляд уникален. Хотя цапля, лотос, олень и павлин видят Бога как грандиозную проекцию самих себя, каждый из них ошибается и в то же время по-своему прав, и его точка зрения верна. Глядя со своей перспективы, смотрящий в меру возможностей приобщается высшему началу и, как может, почитает его.

Йейтс впоследствии вспоминал о беседах с Чаттерджи: «Это была моя первая встреча с философией, которая подтвердила смутно бродившие во мне мысли и казалась логичной и беспредельной»¹. Впоследствии Йейтс, однако, признал, что учение Чаттерджи смешалось в его голове с доктринами Блейка. Вспомним цитированные выше слова автора «Пророческих книг»: «Каков человек, так он и видит».

Если место действия первой половины стихотворений сборника происходит в условной, стилизованной в духе префаэлитов Аркадии или в не менее условной Индии, то вторая половина книги целиком посвящена Ирландии. Эту группу стихотворений открывает баллада «Безумие короля Голла» (*The Madness of King Goll*), где поэт, как и в «Странствиях Ойсина», обратился к далекому героическому прошлому страны, к тому же самому фантастическому циклу саг. Герой баллады – легендарный воин король Голл, которому удалось объединить Ирландию и принести стране мир и благоденствие. Согласно преданию, он неожиданно оставил ратные подвиги и трон, став бродячим певцом-поэтом, в мечтах стремившимся проникнуть в запредельный мир. Но это стремление невозможно удовлетворить, и потому в конце баллады струны его лютни порваны, и он в безумии бродит с места на место. Исследователи видят здесь намек либо на вырождение английской поэтической традиции, либо, что более вероятно, намек на оскудение ирландской национальной литературы, которую теперь Йейтсу и его соратникам предстоит возродить заново².

Материал остальных стихотворений сборника взят уже не из литературных источников, а восходит к фольклору, к устной традиции, которая тогда еще бытовала в народе, в кре-

¹ *Yeats W.B. Autobiographies. P. 98.*

² *Holdman D. Op. cit. P. 10.*

стьянской среде. Йейтс с огромной любовью собирал этот материал, сам путешествуя по деревням и записывая его, но также используя записи своих соратников по Ирландскому Возрождению. Так родились две антологии – «Волшебные и народные сказки ирландских крестьян» (*Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, 1888) и «Ирландские волшебные сказки» (*Irish Fairy Tales*, 1892), составленные поэтом, которые имели большой успех у читателей и сделали поэта почти что авторитетом в области фольклористики.

Йейтс впоследствии признал, что само это хождение в народ, ставшее частью программы Ирландского Возрождения, было также неожиданным образом связано русским народникам, о которых поэт знал, что называется, из первых рук, от жившего в Лондоне С.М. Степняка-Кравчинского (1851–1895), с которым в юности часто встречался в английской столице. Как известно, русские писатели-народники семидесятых годов XIX столетия шли в народ и пытались понять «таинственного незнакомца», «святую скотинку» – мужика, вопреки многовековым страданиям сохранившего свое золотое сердце. Подобно им, Йейтс и другие деятели Ирландского Возрождения спустя два десятилетия тоже бродили по живописным и глухим уголкам своей родины, беседуя с крестьянами, знакомясь с их жизнью и искусством и, прежде всего, с ирландским фольклором. Как и русские «семидесятники», молодой Йейтс тоже выступил с романтической критикой капитализма, не видя главных тенденций его развития и идеализируя патриархально-крестьянский уклад жизни, который буквально на его глазах уходил в прошлое. Недаром же сам Йейтс в 1902 году писал: «Наше движение является возвратом к народу, подобно движению русских народников в начале семидесятых годов»¹.

¹ *Yeats W.B. Explorations*. L., 1962. P. 96.

В ирландском фольклоре помимо его национального колорита Йейтса также привлекал элемент мистики, к чему он относился более серьезно, чем другие собиратели, поскольку, как уже говорилось, это совпадало с его эзотерическими увлечениями. Йейтс даже говорил: «Я не старался отделить собственные верования от крестьянских».

Подобная мистика есть и в лирике «Перекрестков». Но отношение автора к ней несколько двойственно. В стихотворении «Похищенный» (The Stolen Child, 1886), ставшем неотъемлемой частью множества антологий, Йейтс рассказал о мальчике, который, услышав призыв фей, бросил землю и последовал за ними в их волшебную страну.

И он уходит с нами,
Счастливый и немой,
Прозрачными глазами
Вбирая блеск ночной.
Он больше не услышит,
Как дождь стучит по крыше,
Как чайник на плите
Бормочет сам с собою,
Как мышь скребется в темноте
За сундуком с крупой.

*Он уходит все скорей
В край озер и камышей
За прекрасной феей вслед –
Ибо в мире столько горя,
что другой дороги нет.*

(Перевод Г. Кружкова)

Комментируя это стихотворение, Йейтс сказал, что хор в нем «подчеркивает, что это поэзия не познания и разума, а желания и боли, крик сердца, восставшего против реального

мира»¹. Здесь, однако, подспудно ощутима та же дилемма, что и в «Странствиях Ойсина». Уйдя от реальности в сказочный мир, где нет боли и горя, мальчик больше не услышит ни звуки дождя, ни чайник на плите, ни скребущуюся мышь. Будет ли он там счастлив и забудет ли эти звуки навсегда? Может ли сердце, восставшее против реального мира, забыть и отказаться от него? Автор лишь ставит эти вопросы, не давая на них ответа.

Во всей ранней лирике «Перекрестков» ощутимо влияние прерафаэлитов, но ирландский колорит придает стихотворениям второй части книги большую простоту и мужественность. Йейтс писал теперь не о «виденьях, сновиденьях и голосах миров иных» из Аркадии или Индии, но о том, что ему было близко с самого детства – о родной стране и ее природе и преданиях. Поэтому настроение меланхолии в духе прерафаэлитов, несколько томная печаль, ощутимые в первой группе стихотворений, здесь как бы заземлены, и грусть звучит в основанной на фольклоре «Старой песне, пропетой вновь» (Down by the Salley Gardens) чище и тоньше. Да и книжно-литературная лексика раннего Йейтса тут не столь очевидна.

Я ждал в саду под ивой, а дальше мы вместе пошли.
Ее белоснежные ножки едва касались земли.
– Любите, – она говорила, – легко, как растет листва.
Но был я глуп и молод и не знал, что она права.

А в поле, где у запруды стояли мы под рекой,
Плеча моего коснулась она белоснежной рукой.
– Живите легко, мой милый, как растет меж камней трава.
Но я был молод, и горько мне вспомнить ее слова.

(Перевод С. Маршака)

¹ Цит. по: *Йейтс УБ*. Избранные стихотворения лирические и повествовательные. С. 328.

Ближе к разговорной речи и интонация баллад, помещенных в сборнике. Этого требовал сам жанр ирландской уличной баллады, в котором Йейтс писал свои стихотворения, используя для них сюжеты, взятые не только из фольклора, но также из разного рода историй, анекдотов и даже ситуаций, описанных в романах. Стилизация Йейтса вышла вполне искусной. Но весь сюжетный материал баллад поэт, как правило, все же осмыслял в духе собственного видения мира. Герой таких баллад – обычно старик, с ностальгией вспоминающий былые дни. В одной из баллад – это старуха-бродяжка, жена рыбака, которую муж выгнал из дома. И здесь тоже современность на фоне яркого прошлого окрашена серыми красками. Меланхолия – общее настроение всего сборника.

Уже в «Перекрестках», в самом начале своего пути Йейтс обратился к традиционным размерам, жанрам и более или менее традиционным рифмам, а впоследствии сохранил верность этому выбору на всю жизнь, избегая даже столь популярного у других поэтов эпохи свободного стиха. В «Общем предисловии к моим стихам» Йейтс по этому поводу сказал: «Я вынужден брать традиционный размер, и все, что я нем изменю, должно тоже выглядеть традиционным»¹.

В целом же первая книга Йейтса, несмотря на придающий ей оригинальность ирландский колорит, как сказано, написана пока еще под сильным влиянием прерафаэлитов и является, по признанию самого поэта, вопреки множеству переделок и редакций несколько ученической.

Иное дело следующая книга стихов «Роза» (The Rose, 1893), где Йейтс проявил себя уже как самостоятельный и вполне оригинальный автор². Быстрому творческому росту

¹ *Yeats UB*. Избранные стихотворения лирические и повествовательные. С. 255.

² Большая часть лирики «Розы» была опубликована еще в 1892 году в книге «Графиня Кэтлин и другие поэтические произведения» (The Countess

поэта способствовали события как биографического, личного, так и культурно-исторического свойства. При этом личное и общее подчас тесно связывались в сознании поэта.

Начнем с личного. «Странствия Ойсина и другие поэтические произведения» получили, в целом, весьма хорошую прессу. Книгу похвалил не только Уильям Моррис, но и Оскар Уайльд, который предсказал большое будущее ее автору. Прочитав «Странствия Ойсина» по рекомендации О’Лири, с поэтом захотела познакомиться и Мод Гонн (1866–1953), молодая, богатая, независимая и необыкновенно красивая ирландская националистка, которая нанесла визит семье Йейтсов в Лондоне. Поэт быстро влюбился в нее, чему также немало способствовала общность интересов молодых людей. Оба мечтали о свободе Ирландии, оба интересовались эзотерикой, оба увлекались искусством – Мод Гонн чуть не стала профессиональной актрисой, но все же предпочла целиком посвятить себя служению родине, хотя иногда выступала на сцене, с огромным успехом сыграв главную роль в пьесе Йейтса «Кэтлин, дочь Хулиэна» (Cathleen ni Houlihan, 1902).

Вспоминая их первую встречу, Йейтс писал: «Я никогда не думал, что увижу в живой женщине воплощение такой великой красоты. Она была достоянием знаменитых полотен, поэзии, легендарного прошлого. У нее был цвет лица, напоминающий яблонево-розовые лепестки, а лицо и тело отличались красотой линий, которую Блейк считает высочайшей, потому что она почти не меняется с возрастом, и столь великолепную фигуру, что казалось, будто она принадлежит к роду богов»¹.

Kathleen and Other Poems). Год спустя поэт отделил пьесу «Графиня Кэтлин» от лирики, объединив стихотворения в отдельный сборник и назвав его «Роза».

¹ Yeats W.B. Autobiographies. P. 40.

Отныне и на долгие годы Мод Гонн стала музой Йейтса, который посвятил ей множество стихотворений. Может показаться, что эта лирика как бы возродила средневековую традицию куртуазной любви, с которой поэт был знаком в основном по переводам Д.Г. Росsetти и благодаря чтению «Новой жизни» Данте (тоже в переводе). Мод Гонн предстала в этих стихотворениях прекрасной, таинственной и недоступной дамой, любовь к которой очищала и вдохновляла поэта. В жизни все было гораздо сложнее, да и куртуазная традиция, на самом деле, сильно модифицирована в стихах Йейтса.

Поэт сделал своей любимой предложение в 1891 году, но она отказала ему, не объяснив причину. Затем на протяжении двадцати с лишним лет Йейтс несколько раз снова предлагал Мод Гонн руку и сердце и всегда получал отказ. Причина отказа изначально могла заключаться в том, что в 1891 году, в момент первого предложения, Мод уже имела тайную связь с французским журналистом ультраправого крыла Люсьеном Мийвуа (1850–1918), которому она родила двух внебрачных детей, сына Джорджа (1890–1891) и дочь Изольду (1894–1954). Поэт узнал о детях Мод только в 1898 году – до этого он считал Джорджа приемным ребенком. Связь эта длилась вплоть до 1900 года, когда Мийвуа нашел себе другую возлюбленную.

Но главное было в том, что Мод Гонн просто никогда не любила Йейтса, хотя и не отпускала его от себя, предпочитая роль его «астральной сестры». Он был ей нужен как друг и защитник, но не как возлюбленный. Впоследствии она говорила, что, отказав Йейтсу, сохранила его для поэзии. Возможно, она была права. Они обладали совершенно разными темпераментами. В отличие от погруженного в себя с юности интроверта Йейтса, Мод Гонн была, прежде всего, человеком активного действия, сторонницей насильственного свержения британской власти.

Она постоянно выступала с пламенными агитационными речами и организовывала разного рода протесты. Поэта уже тогда порой раздражало ее чрезмерное, по его мнению, увлечение политикой, которую он считал своей главной соперницей, а Мод Гонн не раз просто использовала его. Впоследствии Йейтс вспоминал: «Она считала свои средства бескорыстными, но думала, что успех оправдывает почти любое средство»¹. Так, например, она хотела заложить замаскированные под куски угля бомбы в казармы британских солдат. Бывший верным сторонником О'Лири и воспитанный отцом как ирландский джентльмен, Йейтс не был приверженцем насилия. Он говорил: «Я абстрактно восхищаюсь копьями и винтовками, но пользоваться ими было бы слишком мелко»². Мод Гонн же всегда была готова применять их. Во всех трудных ситуациях бурной жизни своей любимой поэт неизменно и бескорыстно приходил ей на помощь. Она же принимала это как должное, хотя ей и льстили его стихи, славившие ее как новую Беатриче. Ничего подобного английская, да и западноевропейская поэзия того времени не знала.

В 1891 году умер Чарльз Стюарт Парнелл (1846–1891), политический деятель, которого в течение десяти с лишним лет называли «некоронованным королем Ирландии». Парнелл, посвятивший жизнь служению родине, был человеком необычайно волевым и целеустремленным, которому удалось завоевать огромный авторитет и любовь самых широких слоев ирландского народа. В английском парламенте он проводил политику умеренного либерализма, ратуя лишь за частичное самоопределение Ирландии, так называемый *home rule*, что казалось в тот момент неприемлемым для О'Лири и Йейтса, мечтавших о полной независимости страны. Однако

¹ *Cullingford E.* Op. Cit. P. 31.

² *Ibid.*

под руководством Парнелла ирландское парламентское меньшинство впервые заставило почувствовать свою силу, а аграрное движение в стране приобрело исключительные размеры. Многие стали верить тогда, что день долгожданной независимости страны, пусть и в форме *home rule*, уже близок.

Эти надежды рухнули в 1890 году, когда Парнелл был смещен с поста руководителя ирландской национальной партии. Поводом для падения Парнелла послужил бракоразводный процесс некоего капитана О'Ши, где Парнелл фигурировал в качестве ответчика. (Долгие годы О'Ши, разъехавшийся с женой, как бы не замечал ее связи с Парнеллом, но когда бывшая жена получила наследство, решил отсудить часть денег.) Если до бракоразводного процесса британский премьер-министр Уильям Гладстон поддерживал Парнелла, то теперь он перешел в стан его врагов. В Англии и Ирландии началась жестокая травля Парнелла, не прекращавшаяся до самой его смерти. Свою роль здесь сыграли ханжеская мораль викторианской эпохи и узколобая нетерпимость католической Ирландии. Хотя в 1891 году миссис О'Ши получила развод, и Парнелл смог жениться на ней, его здоровье было подорвано, и он вскоре умер.

Многие ирландцы восприняли травлю и смерть Парнелла как национальную трагедию. Вся страна отметила день траура, а в Дублине в похоронах Парнелла приняло участие около 150 тысяч человек, прошедших сомкнутым строем мимо гроба с его телом. Об этом дне как о национальной трагедии впоследствии рассказали такие столь непохожие друг на друга писатели, как Джеймс Джойс («Портрет художника в юности») и Шон О'Кейси («Я стучусь в дверь»).

Что же касается Йейтса, то он встал на сторону Парнелла с самого начала его травли. На смерть Парнелла поэт отклик-

нулся сразу же. В одном из ирландских еженедельников он опубликовал стихотворение с названием «Предадимся горю, а затем вперед» (Mourn – then Onwards), в котором призывал продолжить дело Парнелла. Стихотворение получилось не очень удачным, и впоследствии Йейтс не стал перепечатывать его. Но мысли, высказанные в нем, весьма ясно передали настроение и намерения поэта в тот момент времени. В дальнейшем же фигура Парнелла заняла важное место в поэтической космологии Йейтса, посвятившего его трагической судьбе несколько поздних стихотворений. В них Парнелл предстал как «последняя великая фигура» протестантской Ирландии, одинокий благородный человек, в неравной схватке затравленный оголтелой толпой обывателей.

Смерть Парнелла спровоцировала серьезный кризис национального движения в Ирландии. В стране больше не было лидера, способного сплотить людей вокруг себя. Наступили годы затишья, период борьбы различных более или менее мелких партий между собой, ни одна из которых не могла создать широкой массовой оппозиции, которая возникла лишь после Пасхального восстания 1916 года.

Теперь же пришла пора возрождения национальной культуры. Йейтс по этому поводу впоследствии писал: «Падение Парнелла освободило воображение от насущной политики, аграрных бедствий и политической вражды и направило его в сторону национальной культуры, гэльскому языку, старинным преданиям и, в конце концов, к лирической поэзии и драме»¹.

Так на какой-то момент культура заменила политику, и на этом поприще Йейтс мог не только сказать свое слово, продолжив дело Парнелла, но и стать лидером. Однако и тут, как уже говорилось в связи с историей Ирландского Возрождения, не

¹ *Yeats W.B. Explorations. P. 343.*

было единства, и Йейтсу постоянно приходилось вести борьбу в защиту собственной точки зрения. Постепенно из скромного и застенчивого провинциального юноши он стал превращаться в известного общественного деятеля, блестящего организатора и наделенного незаурядным красноречием оратора. В 1891 году Йейтс основал Ирландское литературное общество в Лондоне, а год спустя такое же общество в Дублине. Объединяя в этих обществах разных по взглядам и масштабу дарования писателей, поэт стремился к созданию современной национальной литературы. Этой же цели были посвящены и его многочисленные выступления на страницах периодической печати и в различного рода заседаниях и дискуссиях. И, конечно же, его собственное творчество – поэзия и драма.

В 1890 году Йейтс стал одним из основателей Клуба Стихотворцев (Rhymers' Club), сообщества английских поэтов, которые регулярно собирались в лондонском пабе под названием «Старый чеширский сыр» с 1890 по 1894 годы. Они обычно ужинали внизу, а затем поднимались на второй этаж в курительную комнату, где читали и обсуждали собственные стихи. Среди завсегдатаев Клуба Стихотворцев были Джон Дэвидсон (1857–1909), Эрнест Даусон (1857–1900), Эдвин Эллис, Лайонел Джонсон (1867–1902), Ричард Ле Галльен (1866–1947), Эрнест Рис (1859–1946) и Артур Симонс (1865–1945). Иногда собрания посещал и Оскар Уайльд.

Эти художники, печатавшиеся в основном в журналах «Желтая книга» (The Yellow Book) и «Савой» (The Savoy), вошли в историю литературы под именем английских поэтов-декадентов. Йейтс называл их «трагическим поколением». Возможно, он имел в виду алкоголизм, помешательство и раннюю смерть многих из них, но также и их бескорыстную преданность своему искусству. В стихотворении «Серая скала» он писал о них:

Соблазн беду на вас навлек,
И рано смолкли ваши песни,
Но за тяжелый кошелек
Вы не писали легковесней.

(Перевод Р. Дубровкина)

Продолжая поиски прерафаэлитов, а также отчасти и французских символистов, боровшихся с позитивизмом, декаденты исповедовали доктрину искусства для искусства, которая стала особенно популярной в Англии в 90-е годы XIX века. (Иногда все это десятилетие называют «желтым» по аналогии с журналом «Желтая книга».) Для их поэзии, помимо эстетизма, характерно стремление отгородиться от неприглядной прозы окружающего мира, мотив усталости от жизни, одиночества, которое оборачивалось либо полным отказом от действия, либо агрессивным самоутверждением, броской позой, дэндизмом, прожиганием жизни, но также утонченной эротикой и полным горечи богоискательством. Вспоминая настроения этого десятилетия, Йейтс писал: «И вдруг в 1900 году все бросили свои ходули: не пили больше абсента с черным кофе, не сходили с ума, не переходили в католическую веру; или, по крайней мере, я такого не припоминаю»¹.

Среди названных поэтов наиболее талантливыми были Эрнест Даусон и Лайонел Джонсон. Выражая характерные для поэтов-декадентов настроения усталости и безнадежной меланхолии, Даусон писал в стихотворении «Сплин»:

Я не печалился
И слез не лил,
Воспоминания
Я не будил.

¹ *Йейтс УБ. Избранные стихотворения лирические и повествовательные. С. 217.*

Река подсвечена
Странным сном огней.
Весь день до вечера
Слежу за ней.

Я не печалился,
А лишь устал.
Я слишком многого
Желал и ждал.

Ни губ, ни глаз ее
Не помнил я.
Весь день до вечера
Молчала страсть моя.

Но вечер опечалиться
Влечет, и слезы лить,
Все сны-воспоминания
С ним разделить.

(Перевод А. Гастева)

В самом же знаменитом стихотворении Даусона, озаглавленном строкой из Горация «Non sum qualis eram bonae sub regno Cynarae» (Я уже не тот, каким был в царстве доброй Кинары), поэт писал:

Я громче всех кричал, я требовал вина,
Когда же свет погас, и я упал, как труп,
Явилась тень твоя, печальна и грозна;
Я так измучен был моей любовью старой;
Всю ночь я жаждал этих бледных губ:
Но я не изменял твоей душе, Кинара.

(Перевод Г. Кружкова)

В этих строках с их знаменитым, трудным для перевода рефреном «I was faithful to thee, Cynara! in my own fashion» зву-

чит не только тема прожигания жизни, но и столь важный для лирики декадентов мотив любовного томления.

А Лайонел Джонсон, второй из этих поэтов-декадентов, еще до обращения к католицизму, скорбя об исчезнувшей из мира красоте и вере в Бога, писал в «Сне о былых временах»:

Разбит золотой алтарь, сожжен резной амвон,
Не проплывет аккорд органа с высоты
По волнам ладана. Лишь похоронный звон
Звучит среди руин. О, сердце, знаешь ты,
Чью горестную смерть оплакивает он?
Смерть прелести земной и гибель красоты.

(Перевод Г. Кружкова)

Но и принятие католицизма не принесло мира душе Джонсона. И в лоне церкви он по-прежнему остался одиноким художником, жаждущим покоя и не находящим его. Йейтс, всегда искавший неведомого Бога, по этому поводу писал: «Но что может предложить христианский исповедник тем, кто вынужден все больше и больше уходить в глубину души, воссоздавая вечные образы желания. Ведь он не может сказать им: “перестань быть художником, перестань быть поэтом”, поскольку вся их жизнь – искусство и поэзия, и он не может предложить оставить мир тем, кого преследует ужас, когда они закрывают глаза. Колридж и Россетти, хотя его скучный брат и убедил его в том, что он агностик, были набожными христианами, Стенбок и Бирдслей стали такими к концу жизни, а Даусон и Джонсон были ими всегда. Но это, как мне кажется, лишь углубило их отчаяние и увеличило искушения»¹.

В начале 90-х годов Йейтс подружился с Джонсоном, который сказал ему: «Мне нужно провести десять лет в затворе,

¹ Bloom H. Op. cit. P. 47.

а вам – в библиотеке», а несколько позже с Симонсом, познакомившим его с творчеством французских символистов. По-видимому, молодой ирландский поэт казался друзьям по Клубу Стихотворцев немного провинциальным и недостаточно образованным. Йейтса же, несомненно, привлекало высокое мастерство поэтов-декадентов, превзойти которое для него поначалу было нелегкой задачей. Только теперь, сблизившись с этими поэтами, Йейтс научился тщательно работать над формой, передельвая написанное, создавая множество вариантов, меняя слова и строки, пока он не находил лучший, оптимальный для себя вариант. А он мог появиться и спустя несколько лет. Так Йейтс отныне работал всю оставшуюся жизнь, обычно вслух громко читая варианты строк, чтобы лучше понять их музыку.

Однако суть эстетской поэзии декадентов с их дендизмом, усталостью от жизни, сознательным имморализмом и беззаветным служением искусству для искусства оставила Йейтса равнодушным. Впоследствии он писал: «Я хорошо помню раздраженную тишину, которая воцарилась в собрании молодых английских художников слова, когда я попытался объяснить интересовавшую меня философию поэзии и продемонстрировать казавшуюся мне очевидной зависимость великого искусства и литературы от убеждений и героики. Для них литература перестала быть служанкой гуманизма и вместо этого превратилась в грозную королеву, на службе у которой восходят и заходят звезды и ради удовольствия которой жизнь спотыкается в темноте»¹.

Но зато в зависимость великого искусства и литературы от убеждений и героики верили символисты, к которым Йейтс был гораздо ближе, чем к декадентам. Английский критик Грэм Хаф даже назвал поэта английским Малларме². Дума-

¹ *Yeats W.B. Uncollected Prose, v. 1. N. Y., 1970. P. 248.*

² *Hough G. The Last Romantics. L., 1947.*

ется, что это не совсем так. Творческие устремления Йейтса достаточно далеки от устремлений Малларме, пытавшегося стать жрецом «чистого искусства», уйдя от прозы жизни в фантастическую башню из слоновой кости.

Поэзию французских символистов, хорошо известную английским декадентам, Йейтс воспринял как бы из вторых рук благодаря дружбе с Артуром Симонсом, который переводил и толковал их произведения. Йейтс не получил университетского образования, и это сказалось не только на знании классических языков, которым щеголяли его друзья по Клубу Стихотворцев, но и современных иностранных. Во всяком случае, французский он знал плохо и стихи Малларме, Верлена и Рембо читал в порой несовершенных английских переводах. О теории же французских символистов он составил представление по книге Симонса «Символистское движение в литературе» (*The Symbolist Movement in Literature*, 1899), которую автор посвятил Йейтсу, назвав его «главным представителем символизма в Англии». Отдельные главы этой книги Симонс обсуждал с Йейтсом в период работы над ними. Сама же книга, которой несколько лет спустя было суждено повлиять на формирование взглядов Т.С. Элиота, представляла собой ряд импрессионистически-биографических очерков о французских поэтах-символистах, и ее наиболее уязвимым местом как раз и была известная скудость теоретических обобщений и их довольно дилетантский уровень.

Йейтс, однако, если и был в ту пору «главным представителем символизма в Англии», то его символизм имел свою специфику, отличавшуюся от французской. В стихах Йейтса этого периода не было экспериментаторства искавшего новую поэтику Малларме или делившего слово на звуки и краски Рембо. Что же касается программного требования Верлена наполнить стих музыкой (*De la musique avant toute chose, /De la musique encore*

et toujours), то оно было актуально в основном для французской поэзии, в лице символистов восставшей против классической традиции XVII века и суховатого в своем совершенстве стиха парнасцев и Теофиля Готье. Английской поэзии, ориентировавшейся в конце XIX века на творчество романтиков, оно казалось излишним. (Стоит вспомнить хотя бы музыку слова Шелли и Китса или американца Эдгара По, у которого учились французские символисты.) Это, разумеется, не означало, что Йейтс не искал музыки стиха с упорством, но в своих поисках он не взрывал традицию, а оставался всецело внутри нее.

С символизмом как литературным движением (западно-европейским и русским) Йейтса в 90-е годы XIX века роднило общее неприятие позитивизма в философии и натурализма в искусстве, отвращение к господствующему в обществе буржуазному стяжательству, тоска по духовной свободе и богоискательство вне рамок официальной церкви, а также предчувствие мировых социально-исторических катастроф. Как и для других художников этого направления, символы для Йейтса являлись средством постичь многогранность бытия и проникнуть в трансцендентную сущность вселенной, пройти, по словам Вячеслава Иванова, от «реального к реальнейшему». Поэт же стал не только пророком, как у романтиков, но магом, обладателем тайного знания, открывающим «окно в бесконечность» (Ф. Солугуб). Если для романтиков познание мира было во многом познанием самого себя, глубин человеческого духа, то для символистов, продолживших их традицию, потустороннее, «истинно сущее» бытие часто оказывалось недостижимым абсолютом и в то же время предметом художественных поисков. Так романтическое двоемирие повернулось своей новой гранью.

Выражая общие для многих символистов настроения, Йейтс в 1898 году сказал: «Возможно, мы стоим на пороге

высшего кризиса мира, момента, когда человек со всеми накопленными им богатствами должен начать подъем вверх по лестнице, по которой он спускался вниз с самых первых дней... Человек добивался и завоевал мир и устал... Он устал, сказав: “Вещи, к которым я прикасаюсь и вижу и слышу, – единственная реальность”, ибо он, наконец, увидел их без всяких иллюзий и обнаружил, что они лишь воздух, пыль и влага. И теперь ему в первую очередь нужно обрести философию, даже философию искусства, потому что только с ее помощью он может вернуться туда, откуда спустился, и тем самым вылечить усталость. Мне кажется, что искусство вот-вот возьмет на свои плечи ношу, упавшую с плеч священников, и вернет нас на наш путь, внушив нам мысли о сути вещей, а не о вещах как таковых. Мы вот-вот заменим анализ химии и других наук дистилляцией алхимиков, и некоторые из нас уже ищут повсюду идеальный перегонный куб, чтобы не потерять ни капли серебра или золота»¹.

Йейтс продумал и свою теорию символов, отчасти связанную с его увлечением эзотерикой и магией. Согласно ей, символы открывают доступ к изначальной сокровищнице воображения, которую он называл великой памятью. Для поэта магия и вдохновение как бы сплетались воедино, являя «видения истины в глубинах ума при закрытых глазах»². Символы, – утверждал Йейтс, – отворяли дверь вдохновения. Он считал, что границы человеческого разума подвижны и могут сливаться, образуя единый разум, единую энергию. Аналогичным образом подвижны и границы памяти, и наша память – часть одной великой памяти самой Природы, а единый разум и великая память становятся доступными с помощью символов. Йейтс писал: «Все, кто когда-либо имел мистический опыт души, знают, как в уме

¹ *Yeats W. B. Selected Criticism. L., 1964. P. 40–41.*

² *Hasset J. F. W. B. Yeats and the Muses. Oxford, 2010. P. 13.*

всплывают проникновенные символы, значение которых, если мы не обманываем себя, считая их бессмыслицей, мы порой не понимаем годами. Мне кажется, что все, кто имел такой опыт постоянно, находят однажды в какой-нибудь старинной книге или памятнике странный или замысловатый образ, который всплывает перед ними, вызывая головокружение от неожиданной уверенности в том, что наши маленькие памяти суть лишь часть некоей великой Памяти, обновляющей мир и людскую мысль из века в век, а наши мысли вовсе не так глубоки, как нам казалось, но лишь мелкая пена на поверхности глубин»¹.

Новая поэзия требовала новой суггестивной формы выражения, воздействия на читателей путем намека, интригующей неясности. В опубликованной в 1900 году статье «Символизм в поэзии» (*The Symbolism in Poetry*) Йейтс, повторяя мысли Симонса, писал: «Развитие науки породило литературу, которая постоянно теряется в разнообразных внешних проявлениях, в изложении мнений, декламации, живописности, словесных картинах, или в том, что мистер Симонс назвал попыткой “строить с помощью кирпича и цемента под обложкой книги”». Но теперь писатели стали обращаться к эвокации, к суггестивности, к тому, что зовется символизмом у великих писателей»². Размышляя об этом дальше, Йейтс предсказал, что с изменением содержания поэзии возникнет и новый ритм, который должен погрузить читателя в состояние, подобное трансу: «Мы изгоним из поэзии энергичные ритмы, напоминающие человеческий бег, те, что являлись продуктом воли, устремленной к созидаанию или разрушению, и будем искать зыбкие, медитативные, органичные ритмы, которые и воплощают воображение»³.

¹ *Yeats W.B. Essays and Introductions*. P. 78–79.

² *Yeats W.B. Selected Criticism*. L., 1964. P. 44–45.

³ *Ibid.* P. 52.

Близость к символизму очевидна во второй книге лирики Йейтса «Роза». Она открывается программным, специально напечатанным курсивом, стихотворением «Розе, Распятой на кресте времен» (*To The Rose Upon The Rood Of Time*), которое представляет собой гимн «печальной, гордой, алой Розе», наполнившей «все дни» поэта:

Печальный, гордый, алый мой цветок!
Приблизься, чтоб, вздохнув, воспеть я мог
Кухулина в бою с морской волной,
И вешего друида под сосной,
Что Фергуса в лохмотья снов облек,
И скорбь твою, таинственный цветок,
О коей звезды, осыпаясь в прах,
Поют в незабываемых ночах.
Приблизься, чтобы я, прозрев, обрел
Здесь, на земле, среди любвей и зол
И мелких пузырей людской тщеты,
Высокий путь бессмертной красоты.

(Перевод Г. Кружкова)

Роза в стихотворении Йейтса – весьма многозначный символ, который должен вызывать множество ассоциаций. Комментаторы часто видят здесь проекцию оккультных интересов поэта, недавно вступившего в общество розенкрейцеров «Золотой рассвет». Как известно, для розенкрейцеров роза была символом женского начала, а крест – мужского. Разъясняя мистический смысл Розы, Йейтс писал: «Я пробудился ото сна, сказав, что отец Розенкрейц был первым, кто заявил, что красота является святостью, а все, что безобразно – не свято. В промежутке между сном и бодрствованием я подумал: “Он прикрепил розу к кресту и тем соединил религию и красоту, дух и природу

и вселенную духа с природой магии”»¹. Такое понимание красоты совершенно явно связывает Йейтса с эстетикой символизма, одной из главных идей которого, по справедливому утверждению З.Г. Минц, был панэстетизм – представление об эстетическом как о глубинной сущности мира, как о его высшей ценности и наиболее активной преобразующей силе бытия².

Но это только один из смыслов образа Розы у Йейтса. Не менее важна для Йейтса идея Розы как символа прихотливого и ускользающего света поэтического вдохновения, которая, скорей всего, восходит к «Оде о предчувствии бессмертия» (*Intimations of Immortality Ode*, 1804) Вордсворта:

Когда-то все ручьи, луга, леса
Великим дивом представлялись мне;
Вода, земля и небеса
Сияли, как в прекрасном сне,
И всюду мне являлись чудеса...
Теперь не то – куда ни погляжу,
Ни в ясный полдень, ни в полночной мгле,
Чудес, что видел встарь, не нахожу.

Дождь теплый прошумит –
И радуга взойдет;
Стемнеет небосвод –
И лунный свет на волнах заблестит;
И тыщи ярких глаз
Зажгутся, чтоб сверкать
Там в говокружительной дали!
Но знаю я: какой-то свет погас,
Что прежде озарял лицо земли.

(Перевод Г. Кружкова)

¹ *Ellman R. The Identity of Yeats. P. 66.*

² *Минц З.Г. Блок и русские писатели. М., 2000. С. 459.*

И, конечно же, Роза у Йейтса – символ вечной красоты, разлитой во Вселенной. Тут поэт во многом опирается на представление об ускользающей идеальной неоплатонической красоте, сформулированное Шелли в «Гимне духовной красоте» (*Hymn to Intellectual Beauty*, 1816):

Таинственная тень незримой высшей Силы,
Хотя незримая, витает между нас,
Крылом изменчивым, как счастья сладкий час,
Как проблеск месяца над травами могилы,
Как быстрый летний ветерок,
С цветка летящий на цветок,
Как звуки сумерек, что горестны и милы, –
В душе у всех людей блеснет
И что-то каждому шепнет
Непостоянное виденье,
Как звездный свет из облаков,
Как вспоминаемое пенье
От нас ушедших голосов,
Как что-то скрытое, как тайна беглых снов.
(Перевод К. Бальмонта)

Однако, по словам самого поэта, его Роза отличается от идеальной красоты у Шелли: «Я представлял себе, будто она страдает вместе с человеком, а не является тем, что ищут и видят только издали»¹. Панэстетизм символистов здесь повернулся другой гранью.

Но Роза в стихотворении Йейтса – это, несомненно, еще и традиционный символ Ирландии, древний Эрин, хорошо знакомый первым читателям поэта хотя бы по стихотворению Джеймса Мэнгана «Темнокудрая Розалин»:

¹ *Ross D.A.* Op. cit. P. 534.

Мечусь в тоске и день и ночь,
От горя ноет грудь;
Что сделать, как тебе помочь,
Как облегчить твой путь?
Я мыслю о твоей судьбе,
Дыханье затая...
Цель жизни всей – в одной тебе,
Владычица моя!
О роза грустная моя,
Ведь в горестной мольбе
Я слышу гнев и зов к борьбе,
О Розалин моя!

(Перевод И. Шафаренко)

И, наконец, Роза у Йейтса – еще и любимая поэта, Мод Гонн, отношениям с которой он тогда был склонен придавать мистический ореол.

И тут вполне закономерно, по крайней мере, для русских читателей, возникает параллель с циклом стихов А.А. Блока о Прекрасной Даме (1901–1902). Интересно, что и Блок также напечатал «Вступление», первое программное стихотворение своего цикла, курсивом:

*Отдых напрасен. Дорога крута.
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.*

*Дальнему стучу чужда и строга,
Ты рассытаешь кругом жемчуга.*

*Терем высок, и заря замерла.
Красная тайна у входа легла.*

*Кто поджигал на заре терема,
Что воздвигала Царевна Сама?*

*Каждый конек на узорной резьбе
Красное пламя бросает к тебе.*

*Кутол стремится в лазурную высь.
Синие окна румянцем зажглись.*

*Все колокольные звоны гудят.
Залит весной беззакатный наряд.*

*Ты ли меня на закатах ждала?
Терем зажгла? Ворота отперла?*

Как известно, цикл стихов о Прекрасной Даме в зашифрованном виде рассказывает о развитии несколько странных, мучительно драматичных отношений Блока и его будущей жены Л.Д. Менделеевой. На этом этапе они в известной мере сопоставимы с отношениями между Йейтсом и Мод Гонн. Как и у Йейтса, земные события в цикле у Блока проецируются в иные трансцендентные миры, и любимая, земная девушка, но одновременно и Прекрасная Дама, становится вселенским воплощением Красоты и Вечной Женственности, а поэт ее верным служителем – рыцарем. Один и тот же образ-символ порой также имеет много значений, и Прекрасная Дама, как и Роза, тоже может олицетворять родину. Сходна даже и цветовая гамма цитированных выше стихотворений Йейтса и Блока – в ней доминируют красные краски, символизирующие таинственный потусторонний нетварный огонь. И это при том, что корни мистицизма двух поэтов разные. Йейтс, как уже сказано, шел от ирландского фольклора, Блейка и своих эзотерических интересов, а Блок – в основном от философии Владимира Соловьева. Но унаследованная от романтиков визионерская стихия, присутствующая им обоим на протяжении всей жизни, безусловно, роднила их поэзию, накладывая на нее совершенно особый отпечаток.

Тем не менее отношение Йейтса к символизму с самого начала не было однозначным. Двойственность поэта проявила себя уже в «Розе, Распятой на кресте времен». Во второй строфе этого стихотворения Йейтс, как бы противореча самому себе, закликает Розу все же не подходить к нему слишком близко. Поэту нужно какое-то собственное пространство – иначе он может потерять связь со всем живым («забыть о скучных жителях земли») и заговорить языком, недоступным простым смертным. Только так – рядом с Розой, но не абсолютно вплотную к ней – он сможет творить. Мистическое видение Розы зовет поэта в трансцендентный мир сущностей, но он не может полностью уйти в этот призрачный мир, каким бы заманчивым тот ни был, потеряв всякую связь с жизнью. Сверхъестественное постоянно влечет к себе Йейтса, но оно неразрывно связано с реальным, а вневременное помогает ему точнее увидеть преходящее. В этой блейковской диалектике противоположностей заключена важнейшая специфика символизма Йейтса.

Кроме первого программного Йейтс посвятил Розе три стихотворения сборника. Это «Роза Мира» (The Rose of the World), где поэт славит кажущуюся ему мистической красоту Мод Гонн, впервые сравнив ее с Еленой Прекрасной. В дальнейшем это сравнение еще не раз возникнет в поэзии Йейтса. Но уже сейчас красота Елены таинственна и опасна. Она ведет к войне и смерти так же, как и красота Дейдре, ирландского аналога греческой царицы, привела к гибели ее любимого Найси.

Кто скажет, будто красота – лишь сон?
За этих губ трагический изгиб
(Его в раю забыть вы не смогли б!)
Вознесся дымом в небе Илион,
Сын Уснеха погиб.

(Перевод Г. Кружкова)

Другое стихотворение «Роза покоя» (The Rose of Peace) продолжает славить красоту возлюбленной, утверждает, что если бы Архангел Михаил, предводитель небесных воинств, взглянул на нее, небо и ад смогли бы примириться. А в третьем «Роза битвы» (The Rose of Battle) красота ведет влюбленных и поэтов к сражениям, помогая постичь тайну.

В целом лирика «Розы» развивает темы, сформулированные в первом, программном стихотворении сборника. Мистическая сила Розы вдохновляет поэта на песни о древней Ирландии. Продолжив поиски, начатые в «Странствиях Ойсина», Йейтс обратился к древнейшему так называемому уладскому, или героическому, циклу народных преданий, который, по всей видимости, возник где-то в начале нашей эры. В дальнейшем герои этого цикла с легкой руки поэта стали главными персонажами многих литературных произведений Ирландского Возрождения. Йейтса заинтересовала история трагической любви прекрасной Дейдре и юного Найси, хитрого правителя уладов Конхубара, короля Фергуса, сложившего власть, чтобы обрести мудрость, и, конечно же, самого известного героя этого цикла – могучего Кухулина.

В стихотворении «Фергус и друид» (Fergus and the Druid) король Фергус, преследуя меняющего облик мага-друида, ищет теперь уже не столько поэтическое вдохновение, сколько абсолютную мудрость. Но когда друид дает ему котомку снов, содержащую эту мудрость и открывающую его предыдущие воплощения, он теряет свое «я»:

Я чувствую, как жизнь мою несет
Неудержимым током превращений.
Я был волною в море, бликом света
На лезвии меча, сосною горной,
Рабом, вертящим мельницу ручную,
Владыкою на троне золотом.

И все я ощущал так полно, сильно!
Теперь же, зная все, я стал ничем.
Дриуд, друид! Какая бездна скорби
Скрывается в котомке серой!

(Перевод Г. Кружкова)

Поистине, во многих мудрости много печалей.

В стихотворении же «Бой Кухулина с морем» (Cuchulain's Fight with the Sea) поэт впервые обратился к одному из самых трагических эпизодов в жизни легендарного героя. В течение жизни Йейтс несколько раз переделывал это стихотворение, равно как и основанную на этом сюжете пьесу «На берегу Байле» (On Baile's Strand, 1903). Во время поединка Кухулин убил неизвестного ему юношу, слишком поздно узнав, что перед ним был его собственный сын. От отчаяния герой впал в безумие и вступил в бой с самим непобедимым морем. В первом издании «Розы» стихотворение пока еще служит своеобразным эскизом к дальнейшим размышлениям поэта на эту тему. Но уже здесь вполне ясно виден героический контекст сюжета, придающий «Бою Кухулина с морем» трагическое звучание, в целом чуждое ранней лирике Йейтса.

Очевидно, уже тогда у Йейтса стала складываться доктрина маски, которую он окончательно сформулировал в начале XX века. Как у всех романтиков, его поэзия носила личный характер, выплескивая порой сокровенные чувства и мысли автора. Но упор на самовыражение имел и свои обратные стороны, которые, как понимал Йейтс, могли привести художника к излишней субъективности, режущей глаз сентиментальности или ненужной откровенности. Помочь избежать этого, как ему представлялось, должна была маска, которая смогла бы сделать форму высказываний менее личной, сохранив их эмоциональный накал, но позволив автору взглянуть на себя как

бы со стороны¹. Согласно Йейтсу, маска являлась некоей противоположностью подлинной сущности художника, как бы его «анти-я». Слабости здесь противостоит сила, безобразию – красота и т.д. Искусство же рождается из драматического напряжения между лицом и маской творца, его «я» и «анти-я», из усилий интроверта стать экстравертом, человеком не мысли, а действия. В 1909 году поэт писал: «Мне кажется, что все счастье зависит от энергии, с которой мы надеваем маску некоего другого я; что всякая радостная или творческая жизнь является новым рождением в роли другого я»². Именно такой маской для робкого и застенчивого в 90-е годы поэта и стал от-важный воин Кухулин, который в более позднее время наряду с близкими ему по жизни людьми превратился в важнейшего персонажа его личной мифологии. А в начале 90-х годов так родился неожиданный героико-трагический контекст «Боя Кухулина с морем».

Но «Бой Кухулина с морем» с его трагическими мотивами – все же исключение в лирике «Розы». В самом, может быть, популярном из своих ранних стихотворений «Остров Иннишффри», которое под конец жизни стало раздражать автора, Йейтс в более привычном для своей ранней поэзии элегическом ключе противопоставил красоту сельской Ирландии серым будням Англии.

Встану я и пойду, и направлюсь на Иннишффри,
И дом построю из веток и стену обмажу глиной;
Бобы посажу на лужайке, грядку, две или три,
И в улье рой поселю пчелиный.

¹ *Unterecker J.* A reader's guide to William Butler Yeats. N. Y., 1959.

² *Ellmann R.* Yeats – the Man and the Masks. N. Y., 1948. P. 174.

И там я найду покой, ибо медленно, как туман,
Сходит покой к сверчкам утренней росной пылью;
Там полночь ярко искриста, полдень жарко багрян,
А вечер – сплошные вьюрковые крылья.

Встану я и пойду, ибо в час дневной и ночной
Слышу, как шепчется берег с тихой озерной волною;
И хотя я стою на сером булыжнике мостовой,
Этот шепот со мною.

(Перевод А. Сергеева)

Впоследствии, рассказывая историю создания этого стихотворения, которое впервые принесло его автору широкую известность, Йейтс вспоминал: «У меня была мечта, возникшая в ранней юности в Слайго, поселиться, подобно Торо, на Иннишффри, островочке на Лох Гил. Идя по Флит Стрит и тоскуя по родине, я услышал легкий звон воды и увидел фонтан в окне витрины, в струе которого плавал маленький мячик, и вспомнил воды озера. Из этого воспоминания родилось мое стихотворение Иннишффри с присущей ему музыкой ритма. Я пытался раскрепостить ритм, чтобы уйти от красноречия и эмоций толпы, возникающих под его влиянием, но я понимал лишь смутно и не всегда, что мне нужно в этих целях использовать простой синтаксис»¹.

В начале стихотворения Йейтс рисует своеобразную сельскую утопию, вдохновленную книгой американского романтика Генри Дэвида Торо (1817–1862) «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854), где писатель рассказал о том, как, удалившись от общества в хижину на берегу пруда Уолден, он попытался жить трудами рук своих, занимаясь огородничеством, плавая и размышляя. Йейтс тоже мечтает найти покой и обрести мудрость

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 33.*

вдали от цивилизации на острове Иннишффри. Его истинное отечество именно там. Недаром первые слова стихотворения повторяют фразу из евангельской притчи о блудном сыне: «Встану, пойду к отцу моему» (Лука, 15:18).

Но, как ясно из последнего четверостишия, это все-таки только мечты, которые живут в сердце юного Йейтса, но которые отделены от реальности серой булыжной мостовой Лондона. Йейтс – не Торо, и жизнь вне цивилизации лишь манит к себе поэта, но на практике не может осуществиться, что он понимает в глубине души. Отсюда ностальгические ноты стихотворения. Что же касается особой музыки стиха, то она, видимо, как раз соответствовала поискам поэта в тот период, его стремлению найти «неустойчивые, медитативные, органические ритмы», о которых он писал в статье «Символизм в поэзии» и от которых отказался в дальнейшем. Впрочем, эти поиски, как и всегда у Йейтса, не взрывали английскую романтическую традицию, но шли внутри нее.

Отдельная группа стихотворений книги посвящена Мод Гонн – часть из них Йейтс записал в альбом своей любимой. В них Мод появляется уже не в качестве таинственной Розы, но, скорее, как Прекрасная Дама, а поэт – как ее верный рыцарь-менестрель. Но свойственная символизму мистическая составляющая по-прежнему остается в силе. Вот одно из них – «Печаль любви» (The Sorrow of Love):

Под старой крышей гомон воробьев,
И блеск луны, и млечный небосклон,
И шелест листьев, их певучий зов,
Земного горя заглушили стон.

Восстала дева с горькой складкой рта
В великой безутешности своей –

Как царь Приам пред гибелью, горда,
Обречена, как бурям Одиссей.

Восстала, – и раздоры воробьев,
Луна, ползущая на небосклон,
И ропот листьев, их унылый зов,
Слились в один земного горя стон.

(Перевод Г. Кружкова)

Героиня стихотворения подобна одновременно и Мод Гонн и Елене Прекрасной. Ее появление нарушает гармонию природы с ее блеском луны и гомоном воробьев. Героиня прекрасна и в то же время трагически обречена; она несет раздор и хаос, но ее рождение меняет мир, таинственно преображая его.

А после того как Мод Гонн в первый раз отказалась выйти за Йейтса замуж, он послал ей изысканно грустное стихотворение под названием «Белые птицы» (The White Birds) – во время беседы Мод сказала, что хотела бы стать чайкой:

Зачем мы не белые птицы над пенной зыбью морской!
Еще метеор не погас, а уже мы томимся тоской;
И пламень звезды голубой, озарившей пустой небоскат,
Любовь моя, вещей печалью в глазах твоих вечных распят.

Усталость исходит от этих изнеженных лилий и роз;
Огонь метеора мгновенный не стоит, любовь моя, слез;
И пламень звезды голубой растворится в потемках как дым;
Давай в белых птиц превратимся и в темный простор улетим.

Я знаю: есть остров за морем, волшебный затерянный брег;
Где Время забудет о нас и Печаль не отыщет вовек;
Забудем, моя дорогая, про звезды, слезящие взор,
И белыми птицами канем в качающий волны простор.

(Перевод Г. Кружкова)

В ирландской мифологии белые птицы – вестники из сказочной страны, где время остановилось и нет печали. Именно туда поэт предлагает возлюбленной улететь, обернувшись птицами. Прекрасная Дама недоступна, и все стихотворение проникнуто истомой и щемящей тоской – неудовлетворенное желание способно сбыться только в стилизованной в духе прерафаэлитов сказке.

Книгу завершает второе программное стихотворение автора «Ирландии грядущих времен» (To Ireland of the Coming Times), которое, как и первое, тоже набрано курсивом:

*Знай, что и я, в конце концов,
Войду в плеяду тех певцов,
Кто дух ирландский в трудный час
От горя и бессилья спас.
Мой вклад ничуть не меньше их:
Недаром вдоль страниц моих
Цветет кайма из алых роз –
Знак той, что вековечней грез
И Божьих ангелов древней...*

(Перевод Г. Кружкова)

Разные темы книги, воплощенные в символе Розы, здесь сплетены воедино. Прежде всего, Йейтс провозглашает себя национальным ирландским поэтом, таким, какими были Дэвис, Мэнган и Фергюсон, слагавшие патриотические стихи о родине. Он ничем не хуже их. Но от их популярной поэзии его искусство отличается обращением к вечным истинам и мистической красоте, олицетворенной Розой-Ирландией, алые цветы которой окаймляют страницы его книги. Таким образом, национализм Йейтса строится не только на политических амбициях, как у других стихотворцев. Он включает в себя и мистически-духовные устремления, присущие, по мнению

поэта, его избранной свыше стране с ее особым путем в истории и самому складу характера ирландцев, явленному в их древней литературе и фольклоре. Воспеть такую Ирландию – личный долг и почетный жребий Йейтса.

Поэт довольно долго верил в это особое историческое, можно сказать, мессианское призвание Ирландии. Свою роль тут сыграли мистические увлечения поэта. В их свете промышленно отсталая от Англии и в основном сельская Ирландия предстала как воплощение вечной надмирной красоты, как мистически избранная Богом страна. Здесь Йейтс не был одинок. На какой-то момент ряд художников Ирландского Возрождения конца XIX века (кроме Йейтса этим тогда интересовались Джордж Рассел, леди Грегори и даже скептически настроенный Джордж Мур) связали свои надежды на грядущее освобождение родины с мистическим преображением самой Ирландии, с торжеством в ней духовных идеалов, изгнанных из «материалистической» буржуазной Европы. Они тоже считали, что у Ирландии якобы был особый мессианский путь, и ее грядущее преображение должно было обновить весь мир.

Но важно и другое. В публичной лекции, прочитанной в США в 1904 году, Йейтс так изобразил явно утопическое будущее своей страны: «В отличие от англичан, мы, ирландцы, не хотим построить государство, в котором существуют классы очень бедных и очень богатых людей. Ирландия всегда останется главным образом сельскохозяйственной страной. Мы можем допустить развитие промышленности, но, в отличие от Англии, у нас не будет очень богатого класса или целых районов, почерневших от дыма, подобных тем, которые англичане называют своей “черной провинцией”¹. Я считаю, что лучшим

¹ Черная провинция (Black country) – каменноугольный и металлургический районы Англии (Стаффордшир и Йоркшир).

идеалом будущего нашего народа, идеалом, очень широко укоренившимся среди нас, является Ирландия, ставшая страной, где, если и есть несколько богачей, зато совершенно отсутствует бедность. Повсюду, где человек пытался представить себе картину прекрасного будущего, он рисовал в своем воображении землю, на которой люди пахут и собирают урожай, а вовсе не место, где вращаются гигантские колеса и огромные трубы извергают дым. Ирландия всегда останется страной, где люди сеют, пахут и собирают урожай»¹.

В картине будущего Ирландии, нарисованной Йейтсом, на первом месте, безусловно, стоят идеи известного английского писателя и теоретика искусств Джона Рескина (1819–1900), в поздних произведениях которого эгалитарные идеалы социальной утопии причудливым образом сочетались с феодально-реставраторскими устремлениями. Протест Йейтса против городов с их «гигантскими вращающимися колесами» и «огромными трубами, извергающими дым», почти полностью соответствовал идеям Рескина об «опрощении» современной жизни, а сама сельскохозяйственная Ирландия будущего, где нет крайностей бедности и богатства, весьма похожа на одну из умозрительных схем английского мыслителя, детально развитых в издававшемся им журнале «Fors Clavigera» (1871). Добавим сюда и знакомство с близкими Рескину утопическими идеями Уильяма Морриса, который, как говорилось, был другом семьи поэта и одобрил первые поэтические опыты Йейтса. Знаменитый роман-памфлет Морриса «Вести ниоткуда» (1890), который нравился Йейтсу, рисует как раз такую утопию будущего.

Однако все же между взглядами Морриса и Йейтса, особенно в поздний период, была существенная разница. Оба художника критиковали современное им общество буржу-

¹ *Ellman R. Yeats, the Man and Masks*. N. Y, 1948. P. 113.

азного потребления, где, как писал Моррис в статье «Искусство и социализм», коммерция вытеснила искусство. Оба восхищались придуманным романтиками Средневековьем, где все классы общества якобы жили единой духовной жизнью. Но идеал будущего виделся ими совершенно по-разному. В отличие от Морриса, исповедовавшего социалистические взгляды и возглавившего Социалистическую Лигу, Йейтс с самого начала не принял идеи социализма. Уже в 1887 году юный поэт сказал: «Социализм кажется мне хорошим делом, но это не мое дело»¹. Если Моррис, следуя Марксу, возлагал надежды на рабочий класс, то Йейтс, особенно в поздние годы, идеализировал аристократию и крестьянство и опасался тирании масс (в том числе и рабочего класса), которая бы ограничила свободу индивидуума и соответственно свободу творчества. Впоследствии поэт, объясняя, почему он перестал посещать собрания социалистов, вспоминал: «Мне не нравились революционеры из рабочего класса, их постоянная патетика и особенно их нападки на религию»². Оба писателя были романтическими критиками капитализма, но Моррис критиковал его слева, а Йейтс – справа. Однако Моррис как человек широкой души и глубоко преданный своему делу художник всю жизнь вызывал у Йейтса самые добрые чувства – недаром посвященную Моррису статью Йейтс назвал «Счастливейший из поэтов» (*The Happiest of the Poets*, 1902).

Следующая, третья книга стихов Йейтса вышла в свет в самом конце века, когда ее автору уже исполнилось 34 года. Она называлась «Ветер в камышах» (*The Wind among the Reeds*, 1899). Читатели нашли в ней поэзию вполне сложившегося художника, совершенно твердо стоявшего на ногах и уверен-

¹ *Cullingford E.* Op. cit. P. 16.

² *Ibid.* P. 26.

ного в своих силах, поэзию отточенную и на свой лад совершенную. Она стала вершиной, но и началом конца раннего творчества Йейтса. После нее писать дальше в этом ключе поэт уже не мог или не хотел.

За истекшие после публикации «Розы» годы Йейтс сумел достичь многого. Он получил известность в Англии и Ирландии как талантливый поэт, драматург и публицист. Знали его и как ревностного ирландского патриота. Однако он по-прежнему страдал от бедности и неустроенности личной жизни, хотя и вынужден был теперь помогать своим близким, безалаберному отцу и больной матери.

В 1894 году поэт познакомился с Оливией Шекспир (1863–1938), увлекающейся литературой молодой привлекательной женщиной, которая не ладила с мужем, бывшим много старше нее. Она писала романы, не имевшие особого успеха, но открывшие ей дверь в литературную богему Лондона. Оливия была кузиной Лайонела Джонсона, который и познакомил ее с поэтом. Они быстро подружились, и постепенно дружба переросла в нечто большее. Спустя почти два года между ними возник роман. Связь продолжалась не очень долго – около года, но затем вмешалась Мод Гонн, и они расстались. Впоследствии их отношения несколько раз возобновлялись, но всегда лишь на время. Однако дружба и уважение сохранилась между ними до конца жизни. Йейтс всегда очень тепло говорил об Оливии, а в многочисленных письмах доверял ей свои сокровенные мысли. Он посвятил ей и целый ряд стихотворений, часть из которых вошла в «Ветер в камышах».

Третий сборник лирики Йейтса продолжает и развивает темы первых двух. Здесь видна и любовь автора к ирландскому фольклору, и его мистические увлечения. Однако, как верно заметили критики, сама ключевая метафора ветра восходит к

знаменитой «Оде западному ветру» (*Ode to the West Wind*, 1819) Шелли. И для Йейтса, как и для Шелли, ветер, знаменующий ход времени и вдохновение, – одновременно «губитель и зиждитель», который может нести поэту судьбу Орфея, но может стать и вестником апокалиптических свершений¹. Шелли писал:

Моим, моим будь духом, Дух надменный,
Неистовый! О, будь мятежник мной;
Развей мои мечтанья по вселенной, –

И пусть из них, как из земли родной,
Взойдет иной посев благословенный,
Поднятый жизнерадостной волной!

Развей среди людей мой гимн свободный,
Как искры, что светлы и горячи,
Хотя в золе остыл очаг холодный!

Пророческой трубою прозвучи,
Что за зимой, и тусклой, и бесплодной,
Для них блеснут Весенние лучи!

(перевод К. Бальмонта)

Однако в стихотворениях Йейтса нет оптимизма Шелли – в духе конца века они скорее печальны и сочетают любование красотой с разбитыми надеждами и ожиданием конца. Лирика «Ветра в камышах» является в то же время визионерской поэзией, рисующей видения, которые, по словам автора, жили для него собственной жизнью, как бы становясь частью мистического языка, несущего странные откровения². И это роднит ее с символизмом.

¹ Bloom H. Op. cit. P. 124.

² Jeffares N.A. Op. cit. P. 48.

Призрачный мир мечты, мистическое царство фантазии почти безраздельно господствуют в «Ветре в камышах», придавая даже глубоко личной исповеди автора (рассказу о расставании с Оливией – «Влюбленный тоскует об утрате любви») характер поэтической стилизации и наполняя поэзию книги разнообразной, подчас довольно изощренной символикой. Доминирующее настроение книги – неудовлетворенность, разочарование, порой даже немного наигранная печаль. Йейтс упоминает множество персонажей ирландской мифологии – и уже знакомую читателям Ниав, и соратника Ойсина рыжеволосого Кайтле, и Энгуса, ищущего призрачную возлюбленную, и неудачника О’Дрискола, играющего в карты с духами. Но все они так или иначе связаны с потусторонним миром мечты и, подобно царственной Ниав, зовут читателей приблизиться к нему, ощутив его мистическую красоту.

Книгу открывает стихотворение «Воинство сидов» (The Hosting of the Sidhe):

Всадники скачут от Нок-на-Рей,
Мчат над могилою Клот-на-Бар,
Кайлте пылает, словно пожар,
И Ниав кличет: *Скорей, скорей!*
Выкинь из сердца смертные сны,
Кружатся листья, кони летят,
Волосы ветром относит назад,
Огненны очи, лица бледны.
Призрачной скачки неистов пыл,
Кто нас увидел, навек пропал,
Он позабудет, о чем мечтал,
Все позабудет, чем прежде жил.
Скачут и кличут во тьме ночей,
И нет страшней и прекрасней чар;
Кайлте пылает, словно пожар,
И Ниав громко зовет: *Скорей!*

(Перевод Г. Кружкова)

В комментариях к стихотворению Йейтс объяснил, что сиды в ирландском фольклоре были языческими богами, связанными с ветром. Они могли скакать на конях с непокрытой головой, так что их волосы развевались от порывов ветра. (В стихотворении, однако, вопреки его ирландскому колориту слышна также реминисценция из оды Шелли: То кудри бури, что вдали грозит,/Разметанные волосы Менады,/Принявшей исступленный гневный вид.) Всякий, кто видел скачущих сидов, забывал о земной жизни с ее радостями и горестями. Кайлте, соратник древнего Финна, после смерти явился среди сидов в огненном виде с горящими волосами. В стихотворении Йейтса Кайлте, олицетворяющий доблесть, и героиня «Странствий Ойсина» Ниав, воплощающая красоту, зовут забыть о земном и преходящем, выкинуть из сердца «смертные сны» и скорей устремиться вслед за ними в сказочную страну грез. Но если красота и доблесть покинули землю, то что же там осталось? И как жить без них?

В следующем стихотворении «Вечные голоса» (The Everlasting Voices) поэт просит некие мистические «сладкие вечные голоса», которые как бы вторят Кайлте и Ниав, умолкнуть, подчинившись стражам неба, и отправиться в странствие до конца времен, потому что «наши сердца стары», но мы пока еще живем и страдаем во времени тут, в этом мире. Здесь та же блейковская диалектика противоположностей, то же поле напряжения земного и потустороннего, что и в «Розе». Но тема эта звучит теперь как бы подспудно, глухим контрапунктом.

А затем Йейтс вновь возвращается к Розе. В стихотворении «Влюбленный рассказывает о Розе, цветущей в его сердце» (The Lover Tells of the Rose in his Heart), опять обращенном к Мод Гонн, герой отрекается от всего земного, безобразного, недостойного Розы и любви к ней, мечтая построить мир за-

ново. Но при этом, глядя, как мир превращается в «золотую шкатулку», он сам будет сидеть на «зеленом холме».

Все, что на свете грустно, убого и безобразно:
Ребенка плач у дороги, телеги скрип за мостом,
Шаги усталого пахаря и всхлипы осени грязной –
Туманит и искажает твой образ в сердце моем.

Как много зла и печали! Я заново все перестрою –
И на холме прилягу весенним днем,
Чтоб стали небо и земля шкатулкою золотою
Для грез о прекрасной розе, цветущей в сердце моем.

(Перевод Г. Кружкова)

И здесь земное, безобразное (плач ребенка, тяжелые шаги пахаря, порывы зимнего ветра) хотя и оскорбляют прекрасную и недоступную Розу, но вопреки намерениям влюбленного притягивают читателя к себе¹. Тем не менее совершенства, воплощенного Розой, на земле нет, влюбленный устал искать его, и ему хочется уйти отсюда. У влюбленного, как и у автора в реальной жизни, почти нет надежды на счастье. Типичная для конца века резиньяция – основной мотив стихотворения.

Но Йейтс прекрасно понимал и обратную сторону резиньяции. Тема опасности недоступной всепоглощающей любви возникает в «Песне скитальца Энгуса» (*The Song of Wandering Aengus*), одном из лучших и наиболее популярных стихотворения сборника, которое вновь посвящено Мод Гюнн.

Я вышел в темный лес ночной,
Чтоб лоб горящий остудить,
Орешниковый срезал прут,
Содрал кору, приладил нить.

¹ Bloom H. Op. cit. P. 125.

И в час, когда светлела мгла
И гасли звезды-мотыльки,
Я серебристую форель
Поймал на быстрине реки.

Я положил ее в траву
И стал раскладывать костер,
Как вдруг услышал чей-то смех,
Невнятный тихий разговор.
Предстала дева предо мной,
Светясь, как яблоневый цвет,
Окликнула – и скрылась прочь,
В прозрачный канула рассвет.

Пусть я стар, пусть устал
От косогоров и холмов,
Но чтоб ее поцеловать,
Я снова мир пройти готов,
И травы мять, и с неба рвать,
Плоды земные разлюбив,
Серебряный налив луны
И солнца золотой налив.

(Перевод Г. Кружкова)

Ирландский колорит стихотворения – сельский пейзаж, героиня-сида и герой Энгус, названный в честь бога любви, – скрывают типично романтическую ситуацию, хорошо знакомую по поэзии Китса и Шелли. Рыбка, обернувшаяся таинственной девушкой, напоминает жестокую и бессердечную красавицу из знаменитой баллады Китса «La Belle Dame Sans Merci», а скитания Энгуса – поиски идеала безымянного героя «Аластора» Шелли. Но поиски эти у Йейтса саморазрушительны и бесплодны. Энгус прошел мир и состарился, а яблоневые цветки, ассоциирующиеся с образом юной Мод Гонн, стали золотыми плодами

(в подлиннике *golden apples of the sun*), наподобие Гесперид в легенде о земном рае. Но, как известно, земной рай – только мечта. Надежда найти таинственную девушку в выдуманной сказочной стране с золотыми яблоками неосуществима. Она ведет лишь к безумию. Недаром же в первой публикации в 1897 году стихотворение так и называлось – «Песнь безумца» (*A Mad Song*). Сорвать с неба лунные серебряные и солнечные золотые плоды можно разве что в видении о конце мира (*till times are done*).

В стихотворениях, адресованных Оливии Шекспир, слышатся несколько иные ноты, поскольку речь идет теперь о любви, хотя и недолгой, но состоявшейся и взаимной. Здесь нет такого контраста, как у Блока в лирике, посвященной Прекрасной Даме и роковой Незнакомке. Однако у Йейтса меняется символика, и возлюбленная из недоступной и чистой Розы превращается в жрицу некоей Белой богини, которая, согласно гностической традиции, связана с луной и является воплощением божественной креативности и мудрости.

В стихотворении «Он вспоминает забытую красоту» (*He Remembers Forgotten Beauty*) Йейтс так выразил свои чувства к Оливии:

Обняв тебя, любовь моя,
Всю красоту объеблю я,
Что канула во тьму времен:
Жар ослепительных корон,
Схороненных на дне озер;
И томных вымыслов узор,
Что девы по канве вели, –
Для пиროванья гнусной тли;
И нежный, тленный запах роз
Средь волн уложенных волос;
И лилии – у алтарей,
Во мраке длинных галерей,

Где так настоен фимиам,
Что слезы – на глазах у дам.
Как ты бледна и как хрупка!
О, ты пришла издалека,
Из прежних призрачных эпох!
За каждым поцелуем вздох...
Как будто Красота скорбит,
Что все погибнет, все сгорит,
Лишь в бездне бездн, в огне огней
Чертог останется за ней,
Где стражи тайн ее сидят
В железном облаченье лат,
На меч склонившись головой,
В задумчивости вековой.

(Перевод Г. Кружкова)

Йейтс воспевает Оливию Шекспир как воплощение мудрости и красоты, которые давно исчезли из мира, став достоянием «прежних призрачных эпох», но которые можно угадать в прекрасном облике героини. Однако Оливия здесь – не только жрица Белой богини, но и реальная женщина, подарившая поэту свою любовь. В стихотворении явно звучат ноты томной чувственности, приглушенной страсти, которых нет в лирике, посвященной недоступной Мод Гонн. Важнейший образ в стихах об Оливии – пышные мягкие волосы, проникшие сюда из лирики Шелли и полотна прерафаэлитов и характерные для женщин в стихах «Ветра в камышах». А розы в волосах любимой в этом стихотворении теперь уже – не символ, но обычные цветы, источающие сладкий аромат.

Другое стихотворение, посвященное Оливии, вписывает любимую в контекст апокалиптических ожиданий конца века. Оно называется «Он скорбит о перемене, случившейся с ним и его любимой, и ждет конца света» (He Mourns for the

Change That Has Come upon Him and His Beloved and Longs for
the End of the World).

Белая лань безрогая, слышишь ли ты мой зов?
Я превратился в гончую с рваной шерстью на тощих боках;
Я был на Тропе Камней и в Чаще Длинных Шипов,
Потому что кто-то вложил боль и ярость, желанье и страх
В ноги мои, чтоб я гнал ночью и днем.
Странник с ореховым посохом взглянул мне в глаза,
Взмахнул рукой – и скрылся за темным стволом;
И стал мой голос – хриплым лаем гончего пса.
И время исчезло, как прежний мой образ исчез;
Пускай Кабан Без Щетины с Заката придет скорей,
И выкорчует солнце и месяц с небес,
И уляжется спать, ворча, во мгле без теней.

(Перевод Г. Кружкова)

В комментарии к этому стихотворению поэт объяснил, что гончая с красным ухом и белая лань без рогов – символы желания мужчины к женщине и женщины к мужчине, а кабан без щетины – традиционный ирландский образ конца мира¹. В контексте более поздней поэзии Йейтса этот кабан как бы предвосхищает апокалиптического зверя из «Второго Пришествия». Перемена же, случившаяся с влюбленными в стихотворении, и жажда конца света знаменует не только конец отношений между поэтом и Оливией, но и крах надежд взаимной любви – возможность счастья напрямую связана здесь с апокалиптическими свершениями.

Мрачная эсхатологическая картина этого стихотворения не была только плодом увлечений Йейтса кельтской ми-

¹ *Jefferies N.A. Op. cit.* P. 65. Согласно древнекельтской традиции, огромный кабан без щетины каждый вечер встает с запада, закрывая солнце. Однажды ему суждено уничтожить мир.

фологией и оккультизмом. Она также отразила настроения ряда крупных художников того времени, смутно ощущавших приближение грозных мировых катастроф начала XX века. В качестве примера можно сослаться хотя бы на лирику Блока, предчувствовавшего «неслыханные перемены», или некоторые стихотворения из «Книги образов» Райнера Марии Рильке. Сюда легко добавить и стихи многих других символистов и не только их. Все эти поэты чувствовали, по меткому выражению Блока, что в «сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа»¹, и это ощущение важным образом влияло на их поэзию. В творчестве Йейтса, в частности, эти апокалиптические настроения постепенно вылились в целую историософскую систему, сформулированную много позже в книге «Видение» (A Vision, 1925).

Взаимная любовь Оливии Шекспир и поэта была недолгой. Вскоре Прекрасная Дама-Роза победила жрицу Белой богини, и недоступная муза одержала верх над реальной возлюбленной. Увидев, как сильны чувства поэта к Мод Гонн, Оливия с грустью отступила в сторону. Однако лирика, адресованная недоступной музе, теперь уже почти лишена надежды. В пронзительно горьком стихотворении «Колпак с бубенцами» (The Cap and Bells) поэт дает понять, что королева, воплощающая Прекрасную Даму, примет любовь героя-шута только после его смерти.

По саду шут метался,
Стояла кругом тишина;
Душе он велел подняться
К королеве на выступ окна.

Душа в голубой одежде
Поднялась, чуть вскричали сычи,

¹ Блок А.А. Полн. собр. соч. М.;Л., 1946. С. XX.

Стала мудрой она при мысли
О легких шагах в ночи.

Но юная королева
Не слушала мудрых слов,
Она рукой затворила,
Замкнула тяжелый засов,

И шут послал к ней сердце;
Сычи замолкли давно,
Когда в багряной одежде,
Сквозь дверь ей запело оно.

Стало нежным оно, мечтая
О пышном цветенье кудрей,
Но веер взяла королева –
Развеять ненужное ей.

Шут решил: «Мой колпак с бубенцами
Пошлю ей сейчас и умру».
И колпак нашла королева,
Проходя в саду поутру.

Колпак на грудь положила,
Укрыв цветеньем кудрей,
И любовную песню пела,
Пока не стало темней.

Дверь и окно отворила она
И впустила сердце с душой;
Одно – в одежде багряной,
Другую же – в голубой.

Они ей вдвоем стрекотали,
Как нежный и мудрый сверчок...
Тело ее – безмятежность любви,
А кудри – закрытый цветок.

(Перевод В. Рогова)

Комментируя стихотворение, Йейтс писал: «Эта история приснилась мне в том виде, как я ее записал. А потом я увидел другой сон, который пытался объяснить смысл первого, и объяснял, писать ли историю в стихах или прозе. Первый был скорее видением, чем сном, и он был прекрасным и ясным, оставив чувство озарения и экзальтации, которые сопровождают видения, а второй сон был спутанным и бессмысленным. Стихотворение всегда очень много значило для меня, хотя, как бывает с символической поэзией, не всегда значило одно и то же»¹.

Нужно, однако, признать, что «Колпак с бубенцами» вовсе не является одним из тех особо трудных стихотворений Йейтса, какие он будет писать в поздние годы. Гордая королева отказывается принять мудрую душу и любящее сердце шута, его духовные устремления и желания, но она принимает колпак с бубенцами, атрибут его профессии, заключающий в себе саму его жизнь, что в применении к поэту, подобно шуту, развлекающему толпу, означает, скорее всего, его гений. Так смерть и любовь в духе декадентского искусства конца века сплетаются воедино, порождая чувственное томление, которое не находит выхода в реальной жизни. Заметим, что одно из стихотворений сборника так и называется «Он хочет, чтобы возлюбленная умерла» (*He Wishes His Beloved Were Dead*), где поэт надеется услышать нежные слова лишь от призрака возлюбленной (Мод Гонн). Королева же в «Колпаке с бубенцами» напоминает Иродиаду из пьесы Оскара Уайлда.

Ближе к концу «Ветра в камышах» в стихотворении «Тайная Роза» (*The Secret Rose*) вновь – теперь уже в последний раз – появилась Роза как символ далекой, нетленной и таинственной красоты. Поэт просит мистический цветок допустить его

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 68.*

в трансцендентные чертоги, где обитают герои, сумевшие уйти от шума и гомона разбитых грез. Среди них есть волхвы, поклонившиеся Христу, а также уже знакомые по поэзии Йейтса ирландский король Конхубар, могучий Кухулин, воин Кайтле, король Фергус и юноша, бросивший все, чтобы найти девушку, от которой шел таинственный свет. Роза объединяет всех этих героев, ушедших от суеты мира. Йейтс хочет стать одним из них, навсегда забыв о земном несовершенстве в трансцендентных чертогах, и тем взрывает диалектику горного и дольного, которая обозначилась в других его стихотворениях¹. Тут он как бы поставил точку в своей ранней символистской лирике. Впереди на этой дороге поэту маячил тупик. Чтобы не разделить судьбу «трагического поколения» и двигаться дальше, нужно было искать другой путь, новый поэтический голос и новый стиль.

В поэзии «Ветра в камышах» Йейтс, как говорилось, предстал как сложившийся мастер стиха, знающий, как подчинить своему замыслу каждый маленький нюанс. Такое умение нелегко далось поэту. Понадобились годы упорной работы, медленного, скрупулезного оттачивания ремесла. Лишь постепенно, в процессе долгого семилетнего труда над стихами сборника Йейтс понял, как именно он должен работать, чтобы добиться искомых результатов. Вспоминая об этом в «Автобиографии», поэт писал: «Прошло много лет, прежде чем мне стало ясно, что я поддался главному искушению художника – созиданию без тяжкого труда»². И далее, рассказывая, как он стал работать: «Я всегда пишу стихи с большим трудом – ничего не выходит

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 223.

² Yeats W.B. Autobiographies. P. 135. Если Йейтс со временем радикальным образом отредактировал стихотворения своих двух первых сборников лирики, то «Ветер в камышах» – первая книга его поэзии, которая уже не подвергалась такой редакции, хотя отдельные стихи поэт и менял в дальнейшем.

в первый день, ни одна рифма не стоит на своем месте, а когда, наконец, рифмы начинают приходить ко мне, первый черновик из шести строк занимает целый день»¹. Именно так он и писал лирику «Ветра в камышах». И хотя в дальнейшем Йейтс полностью отверг настроения этой книги, он мало что изменил в самих стихах, видимо, оставшись довольным тем, как они получились.

И, действительно, ранняя манера письма Йейтса теперь полностью соответствовала настроению книги. Большинство ее стихотворений как бы соткано из призрачных полутонов. Здесь светит мерцающий лунный свет, который придает расплывчатость контурам предметов и слегка приглушает звуки и запахи. Эффект ускользающей атмосферы полумрака всячески подчеркивается повторением слов «мечта, сон, сумерки» (dream, sleep, twilight) и прихотливых составных эпитетов, типа cloud-pale, dove-grey или dew-cold.

Искусное смешение сумеречных полутонов и блеклых красок в сборнике заставляет вспомнить превозносивших значение цвета в живописи прерафаэлитов, которыми Йейтс увлекался в юности. С другой стороны, зыбкая призрачность этой поэзии близка искусству вошедших тогда в моду импрессионистов. Это закономерно, поскольку между прерафаэлитами и художниками конца века существовала явная преемственность, а символизм и импрессионизм подчас трудно различимы, как, например, у Верлена. Йейтс свободно пользуется в третьем томе лирики, самой символистской из его книг, импрессионистической техникой красочного воспроизведения детали, создающей слегка смещенное представление о целом, намеком, той самой суггестивностью, которая столь

¹ Ibid.

много значила для Верлена, но которая уже была отчасти знакома прерафаэлитам и не воспринималась в рамках английского стиха как абсолютное новаторство. Так писали и друзья Йейтса, поэты из Клуба Стихотворцев, которых он в «Ветре в камышах» намного превзошел своим талантом.

Все стихи книги отличаются особой лирически напевной интонацией, которая тоже была плодом длительного и упорного труда. Йейтс всячески старался воспроизвести здесь те самые «зыбкие, медитативные, органические ритмы», о которых он писал в статье «Символизм в поэзии». Разнообразные по содержанию стихи «Ветра в камышах» написаны как бы на едином поэтическом дыхании, слегка женственно грустном и напевно томном. Элемент действия, движения почти полностью вытеснен в них медитативно статическим началом, а их лирическая интонация носит часто характер заклинания, порой близкого к мелодекламации. В этом тоже была своя закономерность. Йейтс неоднократно жаловался на неумение пользоваться законами просодии «на глаз» – ему всегда нужно было прочесть написанное вслух, чтобы оценить мелодику и исправить ошибки. Но он слушал и других. По просьбе поэта известная тогда актриса Флоренс Фарр читала его ранние стихи под аккомпанемент арфы, что неминуемо превращалось в откровенную мелодекламацию. С поздней поэзией Йейтса актриса не смогла бы это сделать.

С точки зрения версификации в узком смысле этого слова в поэзии «Ветра в камышах» мало нового. Йейтс всегда считал себя традиционалистом в этой области и неизменно оставался чужд экспериментам своих современников. Он не создал новых форм стиха, рифм или метрики. Поэт обычно довольствовался совершенствованием уже найденного его предшественниками. В целом же поэзия «Ветра в камышах» при всей

ее ирландской самобытности с формальной точки зрения почти целиком осталась в русле традиции викторианского стиха с его высокой лексикой, красочной статичностью чувственных образов, эвфонией и богатством рифм.

Впоследствии Йейтс весьма сурово осудил поэзию «Ветра в камышах», сказав в 1920 году следующее: «В некоторых лирических стихотворениях того времени ощущается излишнее подчеркивание чувствительности и сентиментальной красоты, которое я теперь считаю недостойным мужчины... Я боролся с влиянием декаданса долгие годы и только недавно мне удалось полностью победить его в себе самом. Оно состояло в чувствительности и сентиментальной печали, в женственной интроспекции... Это царство теней полно ложных образов и материй... Я, наверно, не могу беспристрастно отнестись к любому виду поэзии, говорящей со мной нежным, заискивающе женственным голосом жителей этой страны теней и лишенных плоти образов. Я пробыл там слишком долго, чтобы не страшиться всего, что связано с ней»¹.

Такая самооценка, на наш взгляд, излишне сурова и вряд ли справедлива. Лирика Йейтса 90-х годов заняла свое достойное место в истории англоязычной поэзии. Никто из публиковавшихся в Англии и Ирландии поэтов не писал тогда стихи лучше, чем он. Школа Клуба Стихотворцев не прошла даром. Йейтс превзошел Джонсона, Даусона и их товарищей своим отточенным мастерством. Но этого ему было мало. Нужно было идти вперед. Вскоре наступивший XX век с его грядущими войнами и революциями требовал от поэта найти другую манеру и другие темы, навсегда оставив придуманную им сказочную страну теней в прошлом.

¹ *Rajan B.* Op. cit. P. 34.

Хочется, однако, сказать, что хотя в XX веке Йейтс создал много замечательной поэзии, по праву снискавшей ему мировую славу, ничего, подобного стихотворению «Он мечтает о парче небес» (He Wishes for the Cloth of Heaven), он больше не писал никогда:

Владей небесной я парчой
Из золота и серебра,
Рассветной и ночной парчой
Из дымки, мглы и серебра,
Перед тобой бы расстелил, –
Но у меня одни мечты.
Свои мечты я расстелил;
Не растопчи мои мечты.

(Перевод Г. Кружкова)

Как показало время, страна теней и лишенных плоти образов тоже имела свою неповторимую ценность.

ПОИСКИ НОВЫХ ПУТЕЙ
1904–1914

Следующие после «Ветра в камышах» сборники стихов Йейтса появились уже в новом XX веке с его неотвратимо надвигающимися войнами и революциями. Время текло быстро, и с его движением менялось и творчество Йейтса, как менялась и поэзия других западноевропейских и русских художников, так или иначе связанных с символизмом.

В 1903 году Сергей Соловьев, как бы предвосхищая мысли Йейтса о переменах в его поэзии, писал Блоку: «И мне, и Бугаеву кажется, что в твоей поэзии заметен некоторый поворот, за самое последнее время. Я бы мог назвать этот поворот “отрешением” от прерафаэлитизма». В ответ Блок сказал, что прерафаэлитизм «не к лицу нашему времени»¹. Так даже с еще большими основаниями мог бы сказать тогда и Йейтс, которому в юные годы поэзия прерафаэлитов была особенно родственна.

Написанный под влиянием Владимира Соловьева и по духу отчасти близкий прерафаэлитам «мистический роман» о Прекрасной Даме был к 1903 году завершен. Дама, по словам Блока, «отошла без возврата». Менялось время, и поэт противопоставил мистические теории «жизни» и «счастью». Последние строки первого тома лирики поэта восславили «осиянные чертоги» «нежной спутницы дней». Но еще прежде в возвышенный мир мистики «соловьевства» вторглись «соблазны»

¹ Цит. по: *Турков А.С.* Блок. М., 1969. С. 58.

реальности и искусства, повествующего о реальном¹. Блок не порвал с символизмом, но критиковал его как бы изнутри. На смену Вечной Женственности первого тома поэзии Блока пришла стихия как пафос основного начала бытия, а на смену Прекрасной Даме – загадочная Незнакомка.

В 1905 году Блок сказал в одной из статей: «Душа писателя поневоле зажалась среди абстракций, загрустила в лаборатории слов»². Это высказывание имеет самое прямое отношение к творческому перелому, который совершался в его собственной поэзии тех лет. Оставшись символистом, Блок с течением времени, как отметил Брюсов, стал «поэтом дня, а не ночи, поэтом красок, а не оттенков, полных звуков, а не криков и не молчания»³. (Думается, что с известными оговорками эту оценку можно было бы применить и к поэзии Йейтса начала XX века.)

Уже в июле 1905 года Блок сочинил «Осеннюю волю», стихотворение, где раскрылись эти новые стороны его поэтической манеры:

Выхожу я в путь, открытый взорам,
Ветер гнет упругие кусты,
Битый камень лег по косограм,
Желтой глины скудные пласты.

Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих селах
Красный цвет алеет издали.

¹ Миц ЗГ. Блок и русские писатели. М., 2000. С. 487.

² Блок АА. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5 М., Л., 1963. С. 22.

³ Цит. по: Грамов ПЛ. А. Блок, его предшественники и современники. М., Л., 1966. С. 191.

Вот оно, мое веселье пляшет
 И звенит, звенит, в кустах пропав!
 И вдали, вдали призывно машет
 Твой узорный, твой цветной рукав.

Кто взманил меня на путь знакомый,
 Усмехнулся мне в окно тюрьмы?
 Или – каменным путем влекомый
 Нищий, распеваящий псалмы?

Нет, иду я в путь никем не званный,
 И земля да будет мне легка!
 Буду слушать голос Руси пьяной,
 Отдыхать под крышей кабака.

Запою ли про свою удачу,
 Как я молодость сгубил в хмелю...
 Над печалью нив твоих заплачу,
 Твой простор навеки люблю...

Много нас – свободных, юных, статных –
 Умирает, не любя...
 Приюти ты в даях необъятных!
 Как и жить и плакать без тебя!

И в этом знаменитом стихотворении Блок по-прежнему остался символистом. Трансцендентный смысл образов есть и здесь. Трагическая Русь и тут является мистическим символом, значение которого можно уяснить в сопоставлении с другими стихотворениями на эту тему. Но это значение теперь как бы немного отодвинуто на второй план, а на первый выступила конкретно осязаемая картина осенней бедности и раздольной красоты родины, ее необъятных вольных далей, внушающих герою горько хмельную любовь. «Осенняя воля» открыла перед благородным рыцарем Прекрасной Дамы путь к циклу

«На поле Куликовом», ко всему великолепному третьему тому лирики и к знаменитым эпическим поэмам, путь к вершинам русской поэзии начала XX века.

В отличие от Блока, Райнер Мария Рильке (1875–1926), обнаруживший на рубеже столетий духовную гармонию «поющего сердца» русского человека, шел иной дорогой. После поездки в Россию и написанного под этим впечатлением «Часослова» (1899–1901), наиболее близкой символизму книги стихов, перед Рильке открылась стезя скитаний по всей Европе, долгое и порой мучительное одиночество жизни, целиком отданной любимому искусству. Но и в его поэзии после «Часослова» также произошел некий творческий перелом, связанный с неудовлетворенностью достигнутым и трудными поисками нового. В одном из писем в августе 1903 года поэт так обрисовал овладевшие им настроения: «Что же это – недостаток сил? Или моя воля больна? Может быть, мои мечты препятствуют всякой деятельности? Дни идут, и временами я слышу, как уходит жизнь. И все еще ничего не произошло, все еще вокруг меня нет ничего действительного, и я снова и снова разделяюсь, растекаюсь в разные стороны, а ведь так хотел бы двигаться по одному руслу и становиться больше»¹.

Некоторый недостаток словесной пластики ранних стихотворений, импрессионистический поток образности, заставлявший поэта «разделяться, растекаться в разные стороны», туманные мечты, препятствующие «всякой деятельности», более не удовлетворяли Рильке. Лирика настроений, духовная интроспекция, которая раскрылась в «Часослове» в виде поисков «тишайшего» Бога, теперь отошли в прошлое. Поэт нашел выход, направивший его энергию в «одно русло», в создании

¹ *Рильке Р.М.* Ворпсведе, Огюст Роден, письма, стихи. М., 1971. С. 210.

стихов, которые воспели красоту «вещей», непреходящее совершенство произведений искусства. Объясняя свои мысли по этому поводу, Рильке говорил: «Первоначальная вещь определена; вещь, созданная искусством, должна быть еще определенной; отстраненная от всех случайностей, избавленная от любой неясности, изъятая из времени и данная пространству, такая вещь становится непреходящей, способной к вечности»¹.

В «Новых стихотворениях» (1907–1908) Рильке с блеском воплотил эти теории, подчинив строжайшей дисциплине свои впечатления от «вещей» и придав мыслям о них форму отточенного произведения искусства. Не доверяя больше лирическому порыву, поэт четко располагает «изъятые из времени» предметы в пространстве, как бы помещая их в своеобразную художественную галерею. Так, например, строится «Святой Себастьян»:

Будто лежа, он стоит, высок,
мощной волею уравновешен,
словно мать кормящая, нездешен,
и в себе замкнувшись, как веноч.

5

Стрелы же охотятся за ним
и концами мелкой дрожью бьются,
словно вспять из этих бедер рвутся, –
он стоит – улыбчив, нераним.

9

Только раз в его глазах тоска
болью обозначилась слегка,
чтоб он мог презрительней и резче
выдворить из каждого зрачка
осквернителя прекрасной вещи.

(Перевод К. Богатырева)

¹ Там же. С. 206.

Слова и образы обрели здесь искомую поэтом пластичность и точность, позволившую ему назвать скульптуру Родена «беспредельным образцом и примером»¹ для себя. И хотя Рильке впоследствии отказался от условно-безличного тона «Новых стихотворений», вернувшись в «Дуинских элегиях» (1923) и «Сонетах к Орфею» (1923) к ярко экспрессивной манере письма, строжайшая дисциплина слова, неповторимая пластичность образов, их точная предметность навсегда остались отличительной особенностью его поэтического языка.

Пожалуй, труднее и болезненнее других пережил свой творческий кризис Поль Валери (1871–1945). В последние годы XIX столетия, войдя в литературный салон Стефана Малларме, юный Валери написал целый ряд стихотворений в подражание своему мэтру. Но новый век принес с собой полосу горьких разочарований и жестокой внутренней борьбы. Валери отказался тогда от всяких попыток сочинять стихи, занявшись нудной работой чиновника. В свободное время он продолжал упорно размышлять над проблемами искусства, иногда печатая кое-что из прозы. Только через двадцать лет Валери снова обратился к поэзии, решив начать все сначала: «Двадцать лет не сочинять стихи, двадцать лет даже не пытаться их сочинять, даже почти не читать их, – писал он, – затем те же проблемы снова встают перед вами; и оказывается, что вы не знали своего ремесла; что в маленьких стишках, созданных давным-давно, вы обошли стороной все трудности, выкинули то, что не сумели выразить; писали инфантильным языком»².

Наверное, никому не придет в голову сказать, что в своей зрелой поэзии Валери обошел стороной трудности. Созданные

¹ Рильке Р.М. Ворпсведе, Огюст Роден, письма, стихи. М., 1971. С. 209.

² Цит. по: Wilson E. Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870 – to 1930. N. Y., 1959. P. 69.

после 1917 года стихотворения принесли ему славу одного из труднейших поэтов Франции, наградив его титулом «живописного математика, обладателя дара окончательных формул»¹. В отличие от импрессионистически живописных стихов раннего Валери, по воздушному легкая и вместе с тем скульптурно-объемная образность его поздних творений была абсолютно подвластна рационалистическому интеллекту поэта.

Вот, например, стихотворение Валери «Пояс» из сборника «Очарования» (1922):

Когда любясь высотой,
Глаза румяна щек вбирали,
И розы с вечностью играли,
Застывшей в точке золотой
Неоживающих смятений,
Перед счастливой немотой
Затанцевал перевитой
Свободный пояс тонкой Тени.
Он от заката ускользал,
Струями воздуха прогретый:
Кольцом верховным с жизнью этой
Мое молчанье он связал.
Ты, наплывая, уплывало,
О сумрачное покрывало!

(Перевод Р. Дубровкина)

«Математический» интеллектуализм экспериментатора в сочетании с горьким пессимизмом отрешенного наблюдателя, с безнадежностью глядящего на судьбы современного мира, закономерно ввели Валери в круг тем и настроений авангардистских художников Запада десятых–двадцатых годов XX столетия. И именно как один из наиболее влиятельных представителей авангарда Валери и вошел в историю литературы.

¹ Валери П. Избранное. М., 1936. С. 17.

Нет нужды упрощать сложную картину движения европейской поэзии первых двух десятилетий XX века. Ведь наряду с Рильке в это время стихи писали Стефан Георге, а немного позже Иоганнес Бехер, наряду с Валери – Гийом Апполинер, Блэз Сандрар и Шарль Пегги, наряду с Блоком – другие русские символисты, а затем Пастернак, Маяковский, Есенин, Цветаева и акмеисты. Однако важно, что перелом в искусстве трех вышеназванных поэтов при всем различии их дальнейшей творческой судьбы имел в себе нечто общее, свойственное как Блоку, так и Рильке и Валери. Было бы неверно свести эти общие черты только к отходу от абстрактной импрессионистичности и обращению к конкретной изобразительности, к предметной пластике слов и образов, хотя и это важно. Отказываясь от позднеромантической туманности выражения и экзальтации чувств, эти художники в то же самое время порывали с поэтическим миром XIX столетия. Своими же трудными поисками новой манеры они открывали пока еще непроходимые пути поэзии XX века.

В истории английской литературы роль, сходную с ролью Блока, Рильке и Валери, сыграл Йейтс. Его старшие современники Томас Гарди (1840–1928) и Джерард Мэнли Хопкинс (1844–1889) вплотную подошли к поэзии XX века. Однако вопреки трагическому стоицизму Томаса Гарди, чуждой романтическому пафосу искренности и драматическому лаконизму его поэзии, и вопреки неповторимой индивидуальности стихов Хопкинса, сочетавших, по словам его друга и издателя Бриджеса, «крайности аскетизма и сенсуализма»¹, вопреки его необычайному по тем временам новаторству в области версификации, оба эти поэта все же остались викторианцами. Понадобилась

¹ Hopkins G. M. Poems and Prose, selected and edited by W. H. Gardner. L., 1963. P. XXIII.

творческая энергия шедшего абсолютно самостоятельным путем Йейтса, чтобы преодолеть громадную силу сопротивления поэтической традиции XIX века и вырваться в XX век.

В 1894 году Йейтс встретил леди Августу Грегори (1852–1932), писательницу и видного участника Ирландского Возрождения, человека, который наряду с отцом и Мод Гонн сыграл важнейшую роль в его жизни. Вдова известного английского дипломата, одно время бывшего губернатором Цейлона, она довольно поздно обнаружила свое литературное дарование. Ей было уже за сорок, когда не без влияния Йейтса она вдохновилась идеями Ирландского Возрождения и решила связать свою судьбу с этим движением. В момент знакомства поэта с леди Грегори она еще только начинала свою литературную деятельность, и Йейтс помог развиваться ее таланту. Леди Грегори не осталась в долгу. Спустя некоторое время после их встречи между ними установилась тесная дружба, которая продолжалась до самой смерти писательницы. Леди Грегори очень быстро оценила талант Йейтса и взяла довольно стесненного в средствах поэта под свое покровительство. Отныне Йейтс проводил каждое лето в ее имении Кул Парк, где его окружали заботой и вниманием, давая ему возможность целиком отдаться творчеству. Леди Грегори всегда проявляла живейший интерес ко всему, что писал Йейтс, и старалась оказывать ему любую помощь. Она окружила поэта столь нужной ему женской, материнской заботой, он же платил ей почти сыновней преданностью. В 1909 году, узнав, что у леди Грегори случился инсульт, Йейтс написал: «Она была мне матерью, другом, сестрой и братом. Я не могу представить себе мир без нее – она внесла благодородное спокойствие в мои мятущиеся мысли»¹.

¹ *Yeats W. B. Autobiographies. P. 353.*

В середине 90-х годов леди Грегори начала собирать образцы фольклора, путешествуя по сельской Ирландии и беседуя с крестьянами, которые часто смешивали два языка. В эти путешествия она нередко брала с собой и Йейтса. Записывая народные легенды, она лишь незначительно редактировала их стиль. Ей хотелось сохранить специфический аромат и обаяние народного языка. Так появился новый «килтартанский»¹ диалект английского языка, сохранивший архаизмы и некоторые синтаксические конструкции, которые являлись калькой с гэльского. На этом диалекте она написала две книги «Кухулин из Мьюртемне» (1902) и «Боги и воины» (1904), содержавшие пересказ отрывков древнеирландского эпоса. Йейтс в предисловии к первой из этих книг очень высоко оценил ее, что дало повод Джеймсу Джойсу, скептически относившемуся к талантам леди Грегори, с едкой иронией подколоть обоих писателей в «Улиссе». Думается, что и Йейтс, и Джойс были в равной мере неправы. Безусловно, не являясь литературными шедеврами, книги леди Грегори послужили источниками сюжетов для писателей Ирландского Возрождения, в том числе и Йейтса. Сам же «килтартанский» диалект заложил прочный фундамент языка драмы Ирландского Возрождения. На нем писал Джон Синг, его иногда использовал Йейтс и, наконец, на нем написаны некоторые довольно неплохо выстроенные пьесы самой леди Грегори, которой театр помог окончательно найти себя.

В 1896 году Йейтс поделился с леди Грегори мыслями о создании национального ирландского театра и сразу нашел полное понимание и поддержку. Леди Грегори активнейшим образом включилась в борьбу за организацию этого театра, используя свое общественное влияние и оказывая необхо-

¹ Килтартан – один из районов Ирландии, где леди Грегори собирала фольклор.

димую материальную помощь. На первых порах в создании театра помимо Йейтса и леди Грегори участвовали Джордж Мур и Эдвард Мартин, которые позже отошли от театрального движения и уступили место гораздо более талантливому Джону Сингу. Ирландский Национальный Театр открылся 8 мая 1899 года представлением двух пьес – «Графини Кэтлин» Йейтса и «Верескового поля» Мартина. В 1902 году этот театр был преобразован в Ирландское Национальное Театральное Общество, на базе которого в 1904 году возник знаменитый Театр Аббатства, во главе которого встали Йейтс, Синг и леди Грегори. В течение многих лет Йейтс не только писал пьесы для этого театра и отбирал драмы других авторов, но и ставил их на сцене, самым тесным образом сотрудничая с актерами и вникая даже в финансовые дела труппы.

У Йейтса сложилась и своя концепция театра. Хотя в Театре Аббатства ставились и пьесы, написанные прозой (например, той же леди Грегори и Синга), сам он писал в основном поэтическую драму, которую он противопоставил современным драматургам, (в частности Джорджу Бернаруду Шоу), писавшим в традиции Ибсена, и коммерческим развлекательным пьесам, заполонившим лондонскую сцену. При этом его поэтическая драма предназначалась именно для сцены и тем существенно отличалась от пьес викторианских поэтов типа Суинберна, писавших так называемые драмы для чтения. Концепция драмы Йейтса была в известной мере близка символистскому театру Метерлинка, экспериментам Гордона Крэга в Англии и раннего Мейерхольда в России. Но при этом Йейтс, и здесь оставаясь поэтом, сочинял поэтическую драму. Тут его интересы отчасти совпадали с поисками Блока.

В данной книге нет возможности подробно осветить театральную эстетику Йейтса. Она важна для нас, прежде всего, в

связи с его поэзией¹. В одной из статей о театре он сказал так: «Мы должны упростить игру актеров, особенно в поэтической драме и в драме, написанной прозой, которая далека от обыденной жизни, вроде моих “Песочных Часов”. Мы должны избавиться от всего лишнего, от всего, отвлекающего внимание от звука голоса, или от немногих моментов глубокого переживания, выражаются ли они голосом или руками»². Как видим, главным для Йейтса было звучащее со сцены слово, которое должно было непременно дойти до зрителя. В таком понимании это слово – уже не лирическое, напевное, как в ранней поэзии, но драматически действенное. Поэт всеми силами старался добиться такого эффекта в своих драмах, и эти поиски оказали влияние и на его лирику, написанную в начале XX века. Соответственно Йейтс начал сближать стихи с разговорной речью, искать более простые образы, взятые из обыденной жизни, и упрощать дикцию, ритмы и синтаксис.

В течение первого десятилетия XX века Йейтс в основном посвятил себя театру. Поэзия, оттесненная драматургией и эссеистикой (Йейтс после поездки с лекциями в США в 1903–1904 годах превратился в грозного полемиста), отошла в это время как будто бы даже не на второй, а на третий план. По сравнению с довольно солидным количеством пьес и статей, два сборника лирики «В семи лесах» (*In The Seven Woods*, 1904) и «Зеленый шлем и другие стихотворения» (*The Green Helmet and Other Poems*, 1910) могут показаться написанными как бы вполголоса. Однако такое впечатление обманчиво. За небольшим количеством стихотворений, помещенных в этих

¹ Желающих подробнее познакомиться с театром Йейтса отсылаем к книге В.А. Ряполовой «У.Б. Йейтс и ирландская художественная культура». М., 1985.

² *Yeats W.B. The Irish Dramatic Movement // The Collected Works of W.B. Yeats*, v. 8. N. Y., 2003. P. 27.

книгах, скрывается сложная внутренняя борьба поэта, его мучительная неудовлетворенность прежними идеалами. Лирика обоих сборников имеет как бы переходный характер, отражая перемены, постепенно назревавшие в поэзии Йейтса. Писать по-старому после «Ветра в камышах» он уже не хотел, а новая манера складывалась трудно и медленно.

В 1906 году в одном из предисловий Йейтс так описал перемены в своей поэзии, напрямую связав их с экспериментами в области театра: «Драма для меня ... была поиском мужественной энергии, бодрого приятия любых последствий, прорывающихся из логики события, и ясности формы, взамен тех форм лирической поэзии, которые расплывались от желаний и неясных устремлений»¹.

Личная жизнь поэта в начале века по-прежнему оставалась неустроенной. Мод Гонн в 1898 году после его очередного неудачного предложения руки и сердца открыла ему историю своих отношений с Мийвуа, но они тогда заключили «астральный» брак с Йейтсом. Поэт все же продолжал ждать и надеяться, хотя надежда и была слабой. Совершенно неожиданно для него в 1903 году Мод Гонн вышла замуж за видного националиста майора Джона Макбрайда (1865–1916), человека по темпераменту во многом противоположного Йейтсу. Макбрайд был, прежде всего, человеком действия, он активно боролся за политическую независимость Ирландии и не особо интересовался ее культурой. Он не принадлежал к Протестантской Верхушке и ничего не знал о тонкостях ее этикета, но был католиком, что вынудило Мод Гонн принять его вероисповедание, ведь вопросы религии не очень волновали ее. Внешне весьма привлекательный, но вспыльчивый и порой просто грубый,

¹ Цит. по: *Ellmann R. The Identity of Yeats. P. 90.*

Макбрайд не особо скрывал свою любовь к вину и женщинам. Его брак с Мод Гонн закончился катастрофой. В пьяном виде Макбрайд начал приставать к сводной сестре и одиннадцатилетней дочери Мод. Через два года супруги разъехались, хотя Мод и родила мужу сына. Развод был в католической церкви невозможен, но даже расставание супругов вызвало волну возмущения в консервативном ирландском обществе. Мод Гонн подвергли оскорблению и остракизму. В этот тяжелый момент Йейтс, оставшийся верным другом, твердо встал на ее защиту. Но сам брак далекой возлюбленной оказался для поэта сильным шоком, от которого он не так быстро оправился. Горечь от этого события наполнила многие из его стихотворений.

Лирика, вошедшая в книгу «В семи лесах», хотя и не равна по художественному уровню, наглядно показывает, как постепенно совершалось удаление Йейтса от поэзии, «которая расплывается от желаний и неясных устремлений». Уже сама география сборника – семь лесов были частью поместья леди Грегори, где регулярно отдыхал поэт, – помещает читателя в конкретное место, а не в сказочную страну «Розы» и «Ветра в камышах». В стихотворении «Под луной» (*Under the Moon*) поэт, приводя длинный перечень легендарно-фантастических героев, говорит, что мысль о них вместо былой радости внушает ему чувство грусти. В другом стихотворении, которое так и называется «В семи лесах», Йейтс пишет о «новой посредственности», восседающей на английском троне (*new commonness / Upon the throne*), весьма недвусмысленно намекая на недавнюю коронацию Эдварда VII. Неприглядная реальность толпы, кричащей на улицах, рушит сказки в духе прерафаэлитов.

Большая часть лирики сборника навеяна чувствами к Мод Гонн и имеет глубоко личный характер. После случившихся

событий образ чистой и недоступной Розы навсегда исчез из поэзии Йейтса. Осталась женщина, которую он по-прежнему любит, тоскуя по впустую уходящему времени. Стихотворение «Глупо искать утешение» (The Folly of Being Comforted) написано еще до брака Мод Гонн. В ответ на совет друга (леди Грегори), который заметил, что красота его любимой стала блекнуть, и посоветовал терпеливо ждать, чтобы время смягчило ее сердце, поэт с грустью вспоминает о неповторимо прекрасном облике юной девушки, с которой его свела судьба много лет назад. Но и сейчас, когда она только поворачивает голову, волосы которой посеребрила седина, он понимает, что все утешения не имеют смысла.

Стихотворения же, написанные после замужества Мод Гонн, полны горечи разочарования и нескрываемой обиды. Вот одно из них – «Не отдавай любви всего себя» (Never Give All the Heart):

Не отдавай любви всего себя;
Тот, кто всю душу дарит ей, любя,
Неинтересен женщине – ведь он
Уже разгадан и определен.
Любовь заняничить – значит умертвить;
Ее очарованье, может быть,
В том, что непрочно это волшебство.
О, никогда не отдавай всего!
Запомни, легче птичьего пера
Сердца любимых, страсть для них игра.
В игре такой беспомощно нелеп,
Кто из любви своей и глух, и слеп.
Поверь тому, кто ведет финал:
Он все вложил в игру и проиграл.

(Перевод Г. Кружкова)

В сравнении с высокой патетикой «Розы» и «Ветра в камышах» такие настроения кажутся не просто более трезвыми, но даже немного циничными. Дам не трогают рыцарские куртуазные чувства – в наше время они просто нелепы.

По праву самым знаменитым стихотворением книги считается «Проклятие Адама» (Adam's Curse). Историю его создания в своих мемуарах впоследствии рассказала сама Мод Гонн, вспомнив разговор с поэтом, состоявшийся в 1901 году: «Во время обеда навестить меня приехал Уилли Йейтс, и мы перешли в гостиную, чтобы выпить кофе. Мы с Кэтлин¹ уселись на большой диван, покрытый горой мягких подушек. Я все еще была в темном платье с черной вуалью, которую я всегда надевала во время путешествий вместо шляпы. Рядом с Кэтлин я, должно быть, выглядела весьма странно. Я увидела, как Уилли Йейтс критически оглядел меня и сказал Кэтлин, что ему нравится ее платье и что она выглядит необыкновенно молодо. Как раз тогда Кэтлин и заметила, что быть красивой – тяжкий труд, а Уилли затем использовал ее слова в стихотворении “Проклятие Адама”.

На следующий день... он сказал: “Вы не заботитесь о себе так, как Кэтлин, и потому она выглядит моложе; ваше лицо устало и осунулось; но вы всегда будете прекрасной, самой прекрасной из всех, кого я знаю. Этому вы не можете помешать. О, Мод, почему вы не хотите выйти за меня замуж, бросить эту трагическую борьбу и жить мирной жизнью? Я мог бы создать для вас такую прекрасную жизнь среди художников и писателей, которые бы понимали вас”.

“Уилли, вы не устали задавать мне этот вопрос? Сколько раз я уже говорила вам – поблагодарите богов за то, что я не хочу выйти за вас замуж. Вы бы не были счастливы со мной”.

¹ Сестра Мод Гонн (1868–1919).

“Я несчастлив без вас”.

“О, нет, вы счастливы, потому что вы создаете такие прекрасные стихи из того, что вы зовете вашим несчастьем, и вы счастливы этим. Поэт никогда не должен вступать в брак. Миру следует поблагодарить меня за то, что я не выхожу за вас замуж”¹.

Этот небольшой отрывок очень точно раскрывает суть болезненно сложных отношений поэта с его музой, переданных в стихотворении:

В тот вечер мы втроем сидели в зале
И о стихах негромко рассуждали,
Следя, как дотлевал последний луч.
«Строку, – заметил я, – хоть месяц мучь,
Но если нет в ней вспышки озаренья,
Бессмысленно корпеть и терпеть.
Уж лучше на коленях пол скоблить
На кухне иль кайлом камня бить
В палящий зной, чем сладостные звуки
Мирить и сочетать. Нет худшей муки,
Чем этот труд, что баловством слывет
На фоне плотско-умственных забот
Толпы – или, как говорят аскеты,
В миру». – И замолчал.

В ответ на это

Твоя подруга (многих сокрушит
Ее лица наивно-кроткий вид
И голос вкрадчивый) мне отвечала:
«Нам, женщинам, известно изначала,
Хоть это в школе не преподают, –
Что красота есть каждодневный труд».

«Да, – согласился я, – клянусь Адамом,
Прекрасное нам не дается даром;

¹ Jeffares N.A. Op. cit. P. 92.

Как ни вздыхай усердный ученик,
Как ни листай страницы пыльных книг,
Выкапывая в них любви примеры –
Былых веков высокие химеры,
Но если сам влюблен – какой в них толк?»

Любви коснувшись, разговор умолк.
День умирал, как угольки в камине;
Лишь в небесах, в зеленоватой сини,
Дрожала утомленная луна,
Как раковина хрупкая, бледна,
Источенная времени волнами.

И я подумал (это между нами),
Что я тебя любил, и ты была
Еще прекрасней, чем моя хвала;
Но годы протекли – и что осталось?
Луны ущербной бледная усталость.

(Перевод Г. Кружкова)

Похвалив Йейтса за это стихотворение, Т.С. Элиот сказал, что в нем поэт «впервые заговорив как обычный человек, начал говорить с людьми»¹. И, действительно, в отличие от ранних статичных стихов, в «Проклятие Адама» вторгся элемент драмы. Стихотворение, строящееся как диалог, представляет собой отдельную сцену с конкретными живыми людьми, современниками поэта, каждый из которых имеет свой характер. Их чувства теперь заземлены, психологически убедительны и правдоподобны. Все это придает размышлениям Йейтса о поэзии, красоте и любви особую объемность, которой раньше в его стихах не было.

Со времен Адама человек вынужден трудиться, и труд этот тяжек. Только так может родиться истинная поэзия, которую

¹ *Eliot T. S. Selected Prose.* N. Y., 1975. P. 251.

«шумная компания банкиров, учителей и клириков» (the noisy set of bankers, schoolmasters and clergymen) считают легким времяпрепровождением, пустым баловством. Но и для женщин красота тоже «есть каждодневный труд». Такова и истинная любовь. Однако в современном бездуховном мире высокая любовь, которая и в «былые века» не была легкой, теперь совсем не в чести, став во мнении света тоже пустым баловством. Сложная символика стихотворения в образной форме передает эту мысль. Лучи солнца (символ мужского начала) угасают, а луна (символ женственности) ущербна¹. С горечью поэт признает, что пытался любить героиню на манер «былых веков», но взамен счастья время оставило лишь ущербную луну.

Перемены в поэзии Йейтса заметны не только в драматизме и более простой образности, но и в дикции стихотворения. Большинство слов теперь нейтрально и принадлежат разговорной речи. Интонация стиха также ближе к ней, чем раньше, а мелодичные рифмы теперь не всегда точны. Поэт, например, рифмует такие слова, как *school – beautiful, fine thing – laboring, poetry – may be*, что особым образом высвечивает эти слова и тоже сближает дикцию стиха с разговорной речью.

Сам Йейтс много размышлял об этих переменах. В письме к Флоренс Фарр примерно через три года после публикации книги он заметил: «Я, наконец, обнаружил, что могу трогать читателей силой, а не просто, как говорят, “очарованием” или “красивым языком”, – это меня всегда возмущало. Я чувствую перемену во всем моем творчестве... Раньше меня интересовали только образы, на которые я как бы мог нацепить разнообразные ярлыки. Они были воображаемыми олддерменами идеального, и я хотел, чтобы они управляли градом моей души.

¹ *Holdeman D.* The Cambridge Introduction to W. B. Yeats. Cambridge, 2006. P. 49.

Теперь мне вообще не нужны образы, или ярлыки, с меня хватает непокорной души»¹.

В течение семи лет, которые отделили выход в свет поэтического сборника «В семи лесах» от публикации «Зеленого шлема и других стихотворений», Йейтс был в основном занят делами, постоянно отвлекавшими его от сочинения новых стихов. Он подготовил и выпустил «Собрание сочинений в стихах и прозе» (*Collected Works in Verse and Prose*, 1908), для которого тщательно отредактировал всю уже написанную тогда поэзию, что-то сокращая, что-то порой кардинально меняя или переписывая заново. Появление «Собрания сочинений» окончательно упрочило его положение как признанного писателя с твердой репутацией в англоязычном мире.

Очень много времени отнимал и Театр Аббатства в Дублине. При этом Йейтс был вынужден не только заниматься творческими и финансовыми проблемами, связанными с театром, но и публично отстаивать его интересы. Так, постановка пьесы Синга «Удалой молодец – гордость Запада» (1907) вызвала очередной скандал в Ирландии. Крайне правое крыло националистов и клерикалы сочли пьесу порочащей идеалы ирландского народа и попытались сорвать ее представления в театре шиканьем, свистом, громким пением и звуками игрушечных труб. Тогда Йейтс смело вышел на сцену и, перекричав толпу, произнес речь в защиту Синга. Затем поэт продолжил эту кампанию и в прессе, подвергнув противников пьесы яростным нападкам и призвав к свободному от цензуры искусству.

К тому времени Йейтс уже прошел первую половину жизни. В маститом писателе средних лет, ярком ораторе и грозном полемисте теперь было трудно узнать когда-то робкого и

¹ *Ellmann R.* The Identity of Yeats. P. 91.

застенчивого юного поэта. Внешнее различие буквально бросалось в глаза, но насколько сильно он изменился внутренне? Однозначного ответа здесь не было.

Сам Йейтс много размышлял над этой метаморфозой. Ему очень хотелось изменить себя, и он всеми силами старался это сделать. Именно теперь он отчетливо формулировал для себя упомянутую выше доктрину маски как своеобразной противоположности истинной сущности художника его второму «я», которое обладало всем тем, чего не было у первого «я», и в блейковском взаимодействии противоположностей придавало его личности желанное единство бытия. Так родилось второе «я» поэта – человек действия, а не погруженный в себя мечтатель. Но первое «я» осталось, по-прежнему помогая Йейтсу искать свою индивидуальность художника.

Исследователи порой связывают доктрину маски Йейтса с теорией «объективной поэзии» Роберта Браунинга (1812–1889). Это не совсем так. Известно, что Браунинг делил поэтов на субъективных, провидцев, открывавших недоступные простым смертным истины, и объективных, творящих мир и человека по своему образу и подобию. Он считал, что разница между субъективным и объективным поэтом – это разница между Шелли и Шекспиром, и сам он, отдавая должное первому, предпочитал второго. Браунинг писал: «Мы узнаем от объективного поэта только то, что он хотел, чтобы мы от него узнали, – факты с их бесконечной многозначностью. Сперва мы принимаем их как нечто, сотворенное поэтом, а затем каждый из нас толкует их, как может, в соответствии с собственным умом и способностями»¹. Таким образом, оставаясь за сценой и не вмешиваясь в действие, объективный поэт предоставля-

¹ Цит. по: *Клименко Е.И.* Творчество Роберта Браунинга. Л., 1967. С. 71.

ет читателям судить о морали его произведения на основании рассказанных фактов. Тенденция автора видна лишь в подборе этих фактов.

Подобная теория полностью отвечала художественной практике самого Браунинга, писавшего большинство своих зрелых стихов в жанре драматического монолога. Герой такого монолога, обычно находившийся в какой-либо крайней ситуации, открывал душу безмолвным собеседникам. С помощью этого приема поэт, надев маску своего героя, высказывал собственные мысли. Быть может, наиболее знаменитым из этих монологов была поэма «Фра Липпо Липпи». Она представляла собой рассказ знаменитого живописца итальянского Возрождения Филиппо Липпи, объяснявшего страже, почему он, монах, покинув дворец Козимо Медичи, бродит по ночным улицам Флоренции. Искусно вплетая в монолог факты из жизнеописания, созданного Вазари, и собственные впечатления от работ Липпо Липпи, поэт постепенно подводил читателя к мысли о том, что лишенная монашеского смирения жизнь художника помогла ему создать полные земной радости полотна:

Но почему тогда
Творенье Божье не писать правдиво?
Не говорите мне, что, мол, оно
Закончено вполне и совершенно
И надо не воссоздавать его,
Но превзойти, а это невозможно.
Не замечали разве вы, что вещи,
Которые сто раз на дню мы видим,
Бросаются в глаза нам лишь тогда,
Когда их нарисуют? Этот способ
Возвысить их, а, значит, нас самих
И есть искусство, данное нам Богом,
Чтоб лучше понимали мы друг друга,

Вот висельник ваш. На его лицо
 Вниманья раньше вы не обращали,
 А я возьмусь за мел – и обратите.
 Насколько ж больше я скажу, коль скоро
 Вещь повозвышенной изображу!
 Да, больше, чем вам с кафедры о Боге
 Приор мой скажет! Нет, я не согласен
 О том лишь думать, что в могиле будет.
 Мир не бессмыслен, блага суть его.
 И эту суть постичь – моя задача.

(Перевод Ю. Корнеева)

В словах монаха, рассказывающего страже о своем искусстве, слышен голос самого автора, Роберта Браунинга, размышляющего несколько веков спустя об искусстве Возрождения и видящего в нем в соответствии со взглядами своей эпохи победу земного над небесным, дольного плана бытия над горним. Насколько можно судить, фра Липпо Липпи вряд ли мог думать подобным образом.

Эзра Паунд в ранних стихотворениях продолжил поиски Браунинга. Американский поэт обратился к поэзии провансальских трубадуров и итальянских поэтов «нового сладостного стиля», переводя их произведения и стилизуя свои собственные в их духе. Характерным примером этому служит «Систина: Альгофорте», стихотворение, где Паунд надел маску знаменитого трубадура.

Хотя Йейтс иногда сочинял стихи в жанре драматического монолога, маску он понимал совсем по-другому. В 1909 году он писал в дневнике: «Между дисциплиной и театральностью есть связь. Если мы не способны вообразить себя иными, чем мы есть на самом деле, и перевоплотиться в это второе “я”, мы не сможем подчинить себя самодисциплине, хотя мы и

сможем повиноваться воле других людей. Поэтому активная добродетель, в отличие от пассивного приспособления к существующим моральным нормам, – театральна, намеренно драматична, это сокрытие лица под маской... Вордсворт, хотя и великий поэт, часто вял и напыщен потому, что его этика лишена театральности и подчинена правилам, созданным для него другими»¹.

Опыт Браунинга Йейтс как бы спроецировал на самого себя. Надевая маску, он перевоплощался не в знаменитых персонажей истории или поэтов прошлого, но в свое второе «я» художника. Театральные эксперименты Йейтса и здесь сыграли свою роль. Начиная с десятых годов, поэт стал сознательно драматизировать события личной жизни, вживаясь в маску. И здесь романтическая поза, да и откровенно поэтический вымысел могли ему помочь. Так, очевидно, родилась легенда о том, что он притязал на титул графа Ормондского. Важно, однако, помнить, что маска поэта отнюдь не была однозначной. Жизнь шла вперед, и отношение Йейтса к людям и событиям менялись, и эти перемены отражались и в его откровенно театральной, намеренно личной поэзии. Соответственно менялась и маска.

В одном из отступлений в «Автобиографии» Йейтс определил маску как поиск «анти-я», эмоциональной противоположности врожденным качествам человека². В этом аспекте доктрина маски перекликается с появившейся в готическом романе и привлекшей к себе романтиков темой двойника, для которой была характерна игра контрастами. На протяжении XIX века идеей двойника увлеклись такие крупные художники, как Э.Т.А. Гофман, Достоевский и Бодлер. В Англии незадолго до Йейтса к этой теме обратились два писателя, прозу которых

¹ *Yeats W.B. Autobiographies. P. 317–318.*

² *Ibid P. 166.*

он хорошо знал. В фантастической повести «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) Р. Л. Стивенсон (1850–1894) в буквальном смысле слова расщепил личность героя надвое, отдав все лучшее и благородное несчастному доктору Джекилу и превратив его «анти-я», коварного мистера Хайда, в подлого негодяя. В романе же Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1890) герою была дарована возможность сохранить молодость и красоту, в то время как его alter ego портрет в мельчайших деталях воспроизводил все стадии морального падения Дориана.

Подобное раздвоение личности Йейтс искал не в литературных персонажах, но в самой природе искусства. Творя, художник должен надеть маску и превратиться в свою противоположность, свое эмоциональное «анти-я», – утверждал поэт. По мысли Йейтса, именно так жившему в бедности, больному, лишенному почти всех благ жизни Китсу удалось создать светлую, полную ярких красок и благоухания поэзию, которая восславила красоту и щедрость природы. Йейтс считал, что аналогичным образом и Данте, которого Гвидо Кавальканти упрекал за распущенность, воспел самую возвышенную и идеальную любовь в мире. Но главным для него оставалось блейковское взаимодействие «я» и «анти-я» и порождаемая им энергия творчества.

Одно из стихотворений «Зеленого шлема» так и называется «Маска» (The Mask):

– Сбрось маску – золота огонь
И изумруды глаз.
– Ах, милый, ты меня не тронь,
Ведь сердца не узнаешь враз,
Хоть гонишь холод вон.

– Я знать хотел бы, что искать,
Любовь или обман.
– Решил за маской ты бежать,
Неодолим ее дурман,
Не надо, милый, лгать.

– А вдруг ты мой заклятый враг,
Хочу я знать сейчас.
– Ах, нет! Но даже если так,
Огонь пылает в нас сейчас,
Нам выпал славный знак.

(Перевод Л. Володарской)

В этом шутовском стихотворении дама просит влюбленного снять золотую маску с изумрудными глазами, но в таком случае исчезнет все очарование чувства. Совсем не важно, что скрывается под маской, даже если тут таится обман. Главное в том, что любопытство вызвало чувство, заставив сердце биться, и помогло вспыхнуть взаимному огню. Без игры лица и маски этого бы не произошло.

Размышляя над доктриной маски, поэт под воздействием неоплатонических теорий вскоре пришел к выводу, что маска, способствуя единству бытия отдельной человеческой личности, помогала вызвать из кладезя Мировой Души (Anima Mundi) своеобразного духа-покровителя каждого человека, его даймона, который помогал личности приобщиться к космическому единству. Более того, Йейте считал, что не только отдельные люди, но и целые страны тоже должны найти свои маски и своих даймонов, чтобы обрести духовное единство. Так возник образ аристократической Ирландии прошлого, противопоставленный ее нынешнему бездуховному состоянию. Соответственно идея маски предлагала как отдельным

людям, так и целым странам активно искать духовное единство противоположностей¹.

Но уже сейчас в группе стихотворений «Зеленого шлема», адресованных леди Грегори, современная, слабая, расколотая внутренней борьбой и чуждая высоким идеалам Ирландия противопоставлена великому прошлому страны, которое поэт ассоциирует с Протестантской Верхушкой, олицетворенной для него самой леди Грегори и ее аристократическим укладом жизни. Приведем как пример «Вот тучи» (These are the Clouds):

Вот тучи в час, когда сгорел закат
И с тьмою око солнца смежено;
К твореньям сильных слабые спешат –
То свергнуть, то горе вознесено,
Взамен согласия учредить разлад,
Все обезличить, все свести в одно.
Друг, пусть к былому нет пути назад
И так теперь ведется, все равно
Величье – вечный спутник твой и брат,
Хотя вздыхать по детям суждено...
Вот тучи в час, когда сгорел закат
И с тьмою око солнца смежено.

(Перевод В. Рогова)

Апокалиптическая закатная образность стихотворения не дает надежды стране достичь единства бытия в ближайшем будущем, но лишь с горечью констатирует настоящее. Эсхатология Йейтса не изменилась.

Большая часть стихотворений «Зеленого шлема» по-прежнему посвящена Мод Гонн. Вопреки всем разочарованиям любовь поэта не угасла, и он, как и раньше, славит возлюбленную как вторую Елену Прекрасную. Одно из стихотворений так

¹ Holdeman D. Op. cit. P. 54.

и названо «Женщина, которую воспел Гомер» (A Woman Homer Sung). В «Словах» (Words), другом стихотворении, поэт вновь попытался осмыслить суть несложившихся отношений с Мод:

«Моей любимой невдомек, –
Подумалось недавно мне, –
Что сделал я и чем помог
Своей измученной стране».

Померкло солнце предо мной,
И ускользящую нить
Ловя, припомнил я с тоской,
Как трудно это объяснить.

Как восклицал я каждый год,
Овладевая тайной слов:
«Теперь она меня поймет,
Я объяснить готов».

Но если бы и вышло так,
На что сгодился б выючный вол?
Я бы свалил слова в овраг
И налегке побрел.

(Перевод Г. Кружкова)

Мод Гонн никогда не понимала, что Йейтс пытался сделать для родины, «своей измученной страны». Каждый из них толковал патриотизм на свой лад. Поэт ориентировался на создание национальной культуры Ирландии, невозможное без свободы мысли, а Мод была на стороне воинствующих право-радикальных националистов, подчинивших свободу своим сугубо прагматическим целям. За истекшие годы эти разногласия так и остались непримиримыми. Все, что поэт писал, должно было объяснить Мод его позицию. Но, однако, если

бы она поняла его и ответила на его любовь, то, возможно, он бы бросил писать стихи, найдя счастье в обычной жизни с любимой. Так что же, на самом деле, лучше? И, может быть, даже и хорошо, что этого не случилось. Недаром же первый вариант стихотворения так и назывался «Утешение» (Consolation). Вспомним, что именно это самое Мод Гонн говорила ему ранее: «Миру следует поблагодарить меня за то, что я не выхожу за вас замуж». Но если это и утешение, то оно окрашено горькой иронией, которая ранее не была характерна для Йейтса.

Наверное, самым знаменитым стихотворением сборника стало «Нет другой Трои» (No Second Troy):

За что корить мне ту, что дни мои
Отчаяньем поила вдосталь, – ту,
Что в гуще толп готовила бои,
Мутя доверчивую бедноту
И раздувая в ярость их испуг?
Могла ли умиротворить она
Мощь красоты, натянутой, как лук,
Жар благородства, в наши времена
Немыслимый, – и, обручась с тоской,
Недуг отверженности исцелить?
Что было делать ей, родясь такой?
Какую Троию новую спалить?

(Перевод Г. Кружкова)

Все это стихотворение построено на ироническом контрасте между величием древней Трои и прозаической мелочностью современной буржуазной Ирландии, где, как считал поэт, высокие идеалы выродились в бессмысленное насилие. (Здесь можно прочесть явный намек на террористическую деятельность шин-фейнеров, с которыми Мод Гонн была долгое время связана.) Красота возлюбленной, ее величие и

благородство, уподобившие ее Елене Прекрасной, явно принадлежат далекому героическому прошлому, не имеющему ничего общего с повседневностью. Но красота Елены у Гомера несла и разрушительную силу – из-за нее вспыхнула троянская война. Мод Гонн не виновата, что родилась в негероический век. Сейчас для нее нет второй Трои, которую она могла бы разрушить. Финальный риторический вопрос стихотворения «Какую Троию новую спалить?» звучит откровенно иронично в духе горьких размышлений поэта о своем чувстве, обозначившихся в «Зеленом шлеме».

Придуманный Йейтсом контраст современной бездуховной Ирландии и героической Трои Гомера в скором времени обыграл Джеймс Джойс в знаменитом «Улиссе» (первое полное издание 1922). Ироническое противопоставление прошлого и современности легло в основу самой структуры романа, превратив хитроумного Одиссея в дублинского еврея Леопольда Блума, а верную Пенелопу в его легкомысленную супругу Молли. Здесь, вероятно, не было какого-то заимствования или подражания. Работая над своей «комической эпопеей», Джойс скорее опирался на прозу Флобера. Но сам факт дегероизации Ирландии в стихотворении Йейтса, несомненно, подготовил почву для смелых и неожиданных экспериментов его младшего соотечественника.

Свои внутренние перемены Йейтс суммировал в лапидарном четверостишии «Мудрость приходит в срок» (The Coming of Wisdom with Time):

Не в кроне суть, а в правде корневой;
Весною глупой юности моей
Хвалился я цветами и листвою;
Пора теперь усохнуть до корней.

(Перевод Г. Кружкова).

В юности поэт увлекался мимолетным и внешним (листьями), а в зрелости понял, что не листья, а корень (мудрость) питает дерево, и потому решил найти его, «усохнуть до корней», дойти до самой сути, отрешившись от листьев. Отныне он посвятит себя поискам мудрости, вечной и непреходящей.

В стихотворении «Прелесть трудного» (The Fascination of What's Difficult) Йейтс откровенно, на грани с непривычной пока еще для него резкостью, рассказал и о своей работе в театре, мешающей ему писать стихи. Он осыпал проклятиями пьесы, которые нужно переделывать по пятьдесят раз, и ежедневные схватки, в которые приходится вступать из-за них с «плутами и мошенниками». Неожиданно же смелое сравнение живущего на Олимпе любимца муз Пегаса с дюжим жеребцом, который везет щебень, потев и дергаясь под ударами хлыста, можно было даже воспринять как насмешку над идеалами эстетизма девяностых годов, в борьбе с которыми теперь складывалась новая манера письма. Поэт не объяснил, куда же везет его такой Пегас. Может быть, он и сам пока не знал этого. Стихотворение кончалось клятвой найти конюшню и отпереть ее дверь до рассвета. Но нарочито земной образ крылатого коня вдохновения, везущего щебень, говорил больше, чем любые самые пространственные декларации. Ирония поэта здесь была не просто горькой, но и едкой.

Вообще же говоря, отныне ирония стала частой гостьей в поэзии Йейтса. Интересно отметить, что несколько лет спустя Эзра Паунд и Т.С. Элиот, ища пути обновления англоязычной поэзии, обратились к стихам французских символистов младшего поколения Жюль Лафорга (1860–1886) и Тристана Корбьера (1845–1875), которых они поставили в пример английским и американским эпигонам романтизма. В своем творчестве той поры Паунд и Элиот также в известной мере

использовали опыт Лафорга и Корбьера, справедливо считая, что «тонкая ирония, эта крепость умных»¹ будит мысль, которой порой так не хватало всецело поглощенной чувствами английской поэзии. Однако Йейтс задолго до Паунда и Элиота использовал иронию сначала в своих пьесах, а потом и в стихах, тем самым заложив важнейшую традицию англоязычной поэзии XX века.

Тем не менее Эзра Паунд (1885–1972) сыграл существенную, хотя, наверное, не самую главную роль в становлении новой творческой манеры Йейтса в десятые годы XX века. Если бы поэты не встретились, Йейтс все равно бы продолжил поиски, уже начатые в первом десятилетии, которые вводили его все дальше и дальше от раннего творчества. Но они встретились и подружились, и Паунд помог своему старшему другу точнее увидеть, что он ищет.

Молодой американец приехал в Лондон в 1908 году и вскоре сплотил вокруг себя группу юных энтузиастов, мечтавших обновить английскую поэзию. По воспоминаниям друзей, Паунд был «очень привлекательным молодым человеком... худощавым, с копной рыжеватых волос, блестящими глазами, цвет которых трудно описать (скорее всего, зелеными), острым умом, хорошим знанием языков и классической литературы, страстью к трубадурам и самоуверенностью самого дьявола»². Беседуя с друзьями о литературе, Паунд объявил, что Йейтс, несмотря на его «старомодность», – лучший из поэтов, пишущих по-английски. Нужно лишь помочь ему стать более «современным».

В то время как Йейтс находился в Ирландии, Паунд познакомился со многими его друзьями, а в 1909 году попал в дом к

¹ *Pound E. Literary Essays of Ezra Pound. N. Y., 1968. P. 281.*

² *Hughes G. Imagism and the Imagists, A Study in Modern Poetry. N. Y., 1960. P. 24.*

Оливии Шекспир, на дочери которой он затем женился. Вскоре Оливия представила Паунда Йейтсу. Так началась их дружба, продолжавшаяся несколько десятилетий.

Наделенный «самоуверенностью дьявола», Паунд сразу же стал агитировать Йейтса порвать с прошлым и примкнуть к поэтическому авангарду, во главе которого стоял он сам. Йейтс поддался обаянию молодого американца, хотя его стихи и не особенно нравились ему. Но Йейтс внимательно слушал советы Паунда. В письме к леди Грегори он так рассказал об этом: «Паунд полон Средними веками и помогает мне вернуться к определенному и конкретному, уйдя от современных абстракций. Обсудить с ним стихотворение подобно тому, как попросить Вас выразить предложение на диалекте. Все становится ясным и естественным». При этом Йейтс добавил, однако, что собственные стихи Паунда «очень неуверенные, часто очень плохие, хотя иногда очень интересные. Он портит себя множеством экспериментов, и у него больше разумных принципов, чем вкуса»¹.

В 1913 году Йейтс сделал Паунда своим литературным секретарем. Зимы 1913–1914, 1914–1915 и 1915–1916 годов оба поэта провели вместе в небольшом коттедже в графстве Сассекс в часе езды от Лондона, читая вслух долгими вечерами и ведя бесконечные споры о литературе. Много лет спустя, подводя итоги прожитой жизни в «Пизанских песнях», Паунд с грустью вспоминал об этих ушедших в далекое прошлое днях. По его рассказу, «дядя Уильям» по утрам вслух сочинял свои стихи, и его голос звучал подобно ветру в дымоходе, а по вечерам слушал чтение всей поэзии Вордсворта подряд «для очистки совести», хотя втайне предпочитал книгу Эннемосера о ведьмах².

¹ *Ross D.* Op. cit. P. 520.

² Паунд имел в виду книгу Джозефа Эннемосера «История магии» (1854).

К десятым годам Паунд, пройдя через пору ученичества у Браунинга, прерафаэлитов и самого «дяди Уильяма», на время стал во главе имажизма, первого авангардистского движения в англоязычной поэзии XX века. Позже его вкусы поменялись, и он увлекся вортицизмом. Но в середине десятых годов Паунд был еще близок имажистам и с их позиции пытался повлиять на Йейтса.

Об этом движении, заложившем основу модернизма в английской поэзии, стоит сказать несколько слов отдельно. «Духовным отцом» имажизма был погибший во время Первой мировой войны поэт и критик Т.Э. Хьюм (1883–1917). Его идеи, хорошо известные соратникам при жизни автора, были изложены в посмертно изданной книге «Размышления» (1924), которая имела подзаголовок «Эссе о гуманизме и философии искусства». Эта философия утверждала кризис возникшего в эпоху Ренессанса гуманизма, который в XIX столетии «выродился» в романтизм с его кульгом человеческой личности и ее страстей. «Мы наделяем людей совершенством, которое по праву принадлежит лишь Богу, и тем самым смешиваем человеческое и божественное, не проводя четкой грани между ними»¹, – писал Хьюм. Единственный выход из сложившейся ситуации он видел в замене гуманизма религией и в формировании нового искусства, которое бы своей строгой дисциплиной и упорядоченностью противостояло экзальтации романтизма. Хьюм писал: «Человек в сущности своей плох, он может создавать какие-либо ценности лишь с помощью дисциплины – этической или политической, порядок, таким образом, играет не только отрицательную, но и созидательную и раскрепощающую роль»².

¹ *Hughes G.* Op. cit. P. 14..

² *Ibid.*

В поэзии же Хьюм предлагал вернуться к классицизму на новой основе: «То, что я понимаю под классицизмом в стихах, сводится тогда к следующему. Что даже в самых высоких полетах воображения всегда есть сдерживающее начало, ограничение. Поэт классицизма никогда не забывает этой конечности, этого предела человека. Он всегда помнит, что он связан с землей. Он может взлетать, но всегда возвращается назад; он никогда не парит в облаках газа. Можно, если угодно, сказать, что суть романтизма в поэзии сконцентрировалась вокруг метафоры полета. Пого постоянно летает, парит в нескончаемых облаках. Слово “бесконечный” встречается у него в каждой второй строке»¹.

Как видно даже из этих кратких высказываний, Хьюм придал в общем-то вполне обоснованной критике издержек позднего романтизма форму некоего религиозного абсолюта, ниспровергнув вслед за Ницше не только сам романтизм, но и уравновесивший Бога и человека гуманизм Возрождения.

Познакомившись с Хьюмом в Лондоне, Паунд принял близкую ему по духу неоклассическую философию автора «Размышлений». Вскоре они уже вместе стали обдумывать программу обновления английской поэзии. В беседах Хьюм часто повторял, что стихи нужно писать с помощью слов, которые обозначают конкретные физические объекты. Слагаясь в единое целое, такие слова (или образы) и создают стихотворение, форму которого сам критик уподоблял мозаике, а историки литературы сравнили с пуантилистическими полотнами Сёра². Развивая эти мысли Хьюма, Паунд в одной из статей впервые изложил платформу нового литературного движения, которое он сам же и назвал имажизмом. Она сводилась к следующим принципам:

¹ Ibid. P 15.

² *Cumtiff M.* The Literature of the United States. N. Y. and L., 1961. P. 255.

1. Прямо трактовать «предмет», вне зависимости от его субъективности или объективности.
2. Не употреблять абсолютно ни одного слова, не способствующего развитию мысли.
3. В отношении ритма: сочинять в секвенции музыкальной фразы, а не в секвенции метронома¹.

Несколько лет спустя, уже после того как Паунд порвал с имажистами, эта программа была расширена вдвое, но суть ее в целом осталась прежней.

Имажизм стал первым литературным движением XX века, противопоставившим себя эпигонам романтизма в английской поэзии. К раскрепощению ее от засилья поздневикторианских штампов, по сути дела, и сводился пафос его программы, которая объясняла то, к чему следует стремиться, на примере того, что следует избегать. Неудивительно поэтому, что поэты, входившие в группу имажистов [помимо Хьюма и Паунда, также Хильда Дулитл (1886–1961), Ричард Олдингтон (1892–1962), Эми Лоуэл (1874–1925) и другие], заложив фундамент модернистской поэзии, сами вскоре разошлись в разные стороны. Но они сделали то, что нужно было сделать в тот момент. Активные пропагандисты собственных взглядов и непримиримые борцы со всем косным и устаревшим, имажисты расчистили путь новой поэзии XX века. К середине двадцатых годов не знать их творчество уже было нельзя. И если шедшие вслед за ними поэты и не следовали букве заветов имажистов, то они, во всяком случае, обязательно отталкивались от их творческой практики, считая их победу над эпигонами романтизма непрерываемой и абсолютной. А это уже само по себе было не так уж и мало.

¹ *Pound E.* Op. cit. P. 3.

Отношение Йейтса к имажистам было весьма сложным. С Хьюмом поэта сближал общий им обоим и восходящий к некоторым романтикам, типа Карлейля и отчасти Рескина, протест против капиталистического прогресса и зол буржуазной демократии. Примерно такую же позицию тогда занимал и Паунд, который впоследствии пошел гораздо дальше, сомкнувшись с фашистами.

Однако, в отличие от Хьюма, начисто отвергнутого романтизм, Йейтс навсегда остался верен выбору своей юности – Шелли и Блейку, какие бы удивительные трансформации и не происходили в его стихах. Как «последний романтик», с детства потерявший веру в традиционные догматы религии, Йейтс не мог принять тезис Хьюма о том, что пораженный первородным грехом человек «может создать какие-либо ценности лишь с помощью дисциплины – этической или политической». Йейтсу в первую очередь, по крайней мере в тот период, было интересно варварское, а не христианское Средневековье, и он преклонялся перед искусством Возрождения. Поэт, как видно из его поздних произведений, верил в могущество человеческой личности, пусть даже и оказавшейся в XX веке в положении Сизифа.

Что же касается самой неоклассической модернистской поэзии, то и здесь «последний романтик» Йейтс остался верен себе, не только не приняв некоторых ее важнейших принципов, провозглашенных Паундом и Т.С. Элиотом, но и с известной долей скепсиса воспринимая их собственные стихи. (Паунд познакомил Элиота с Йейтсом в эти годы.)

Подобный скепсис в значительной мере объяснялся различием творческих темпераментов этих художников. И Паунд, и Элиот, следуя доктрине неоклассицизма, считали, что поэзия должна быть безличной. Согласно доктрине безличного искус-

ства, впервые сформулированной во Франции выступившими против романтиков парнасцами, художник должен противопоставить сердцу точность глаза, вдохновению – работу, личности поэта – безличность сотворенной им красоты. Парнасцы считали, что дидактике, лирическим отступлениям, да и вообще каким-либо страстям не место в произведении искусства, форма которого должна уподобиться бесстрастному мрамору скульптуры. Вот как их лидер Теофиль Готье (1811–1872) выразил эти принципы в программном стихотворении «Искусство»:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней –
Стих, мрамор иль металл.

(Перевод Н. Гумилева)

В одной из ранних статей «О твердости и мягкости в поэзии» (1918) Эзра Паунд, подхватив эти идеи, противопоставил классицистическую «твердость» стиха некоторых французских поэтов и, прежде всего, самого Теофиля Готье, предложившего этот термин в «Эмалях и камнях» (1872), романтической «мягкости» других («Гюго, Мюссе и компания»)¹.

Все это было совершенно чуждо Йейтсу, всегда высоко ценившему именно личное начало в поэзии. Характерно, что «Общее предисловие к моим стихам» (1937) Йейтс начал следующими словами: «Поэт всегда пишет о своем личном и для лучших своих произведений черпает из своей жизни, что бы она ни заключала в себе: будь то раскаяние, утраченная любовь или просто одиночество»². Это правило Йейтс считал «первым

¹ Pound E. Op. cit. P. 286.

² Йейтс УБ. Избранные стихотворения лирические и повествовательные. С. 243.

принципом» своего творчества, подчеркивая, что фантазия преобразует личный опыт и превращает поэта из «случайного собеседника за завтраком» в художника. Вся лирика Йейтса буквально пропитана бушевавшими в нем чувствами, которые нашли выражение в огромном количестве откровенно автобиографических стихотворений, жанре, абсолютно неприемлемом для сторонников неоклассицизма XX века.

Получился своеобразный парадокс. Шедшие вслед за Йейтсом и опиравшиеся на его опыт модернисты Паунд и Элиот вместе с тем отвергли «первый принцип» его творчества. Тут отношения Паунда и Элиота с Йейтсом отчасти напоминают отношения русских акмеистов с Блоком. Как справедливо указали исследователи, самое выступление акмеистов, противопоставивших свой «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» «истерическому восторгу» и «истерической муке» символистов, было бы невозможно без поэтических открытий Блока в цикле «На поле Куликовом» и в «Итальянских стихах», которые обозначили «поворот в русской поэзии в целом в сторону конкретности»¹. Интересно, что сам Блок в статье «Без божества, без вдохновенья» (1921) весьма недвусмысленно указал акмеистам на этот факт. Критикуя их за попытку создать «цеховое искусство», крайне далекое, по его мнению, от «родной, искаленной, сожженной смутой, развороченной разрухой страны», Блок писал: «Мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь, эта единственная, по-моему, дельная мысль Гумилева была заимствована им у меня»².

¹ Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. С. 450. Характерно, что своим неофициальным манифестом акмеисты избрали цитированное выше стихотворение «Искусство» Теофиля Готье, перевод которого Гумилев включил в сборник «Чужое небо».

² Блок А.А. Соб. соч.: в 8 т. Т. 6. С. 178.

Как было сказано, процесс возвращения к «определенному и конкретному» начался в поэзии Йейтса под влиянием его театральных экспериментов задолго до встречи с Паундом. Сам недавно порвавший с традициями викторианства, Паунд ощутил всю сложность перемен, которые происходили в творчестве Йейтса. Умные и дельные советы молодого друга, имевшего острый глаз редактора, помогли Йейтсу завершить начавшуюся около десяти лет назад переоценку ценностей и обрести новую уверенность в себе. Тесное же общение с блестяще образованным Паундом открыло перед его старшим другом-самоучкой новые неосвоенные горизонты, в том числе и литературу Востока, что вскоре проявилось в его театральных экспериментах в духе японской драмы Но.

Эзра Паунд стал также одним из первых критиков, приветствовавших в прессе появление «новой ноты» в поэзии Йейтса. Это было тем более знаменательно, что американский поэт прекрасно отдавал себе отчет в том, что «дядя Уильям» не пошел за ним по пути имажизма. В рецензии на только что вышедшую книгу стихов Йейтса «Ответственность» (*Responsibilities*, 1914) Паунд писал: «Имажист ли мистер Йейтс? Нет, мистер Йейтс – символист, но он использует *des Images*, как и многие другие поэты, писавшие до него. Это отнюдь не говорит против него, а он сам, насколько мне известно, не имеет ничего против них (имажистов) – за исключением того, что он зовет их “дьявольскими размерами”». Паунд закончил эту полную неподдельного восхищения статью заявлением о том, что преодолев пору «кельтских сумерек», Йейтс, наконец, «увидел вещи такими, как они есть»¹.

За годы, истекшие со дня публикации «Зеленого шлема», Йейтс сумел как-то наладить работу в театре, что дало ему воз-

¹ *Pound E. Op. cit. P. 378.*

можность уделять больше времени поэзии и прозе – он даже начал писать мемуары. Его отношения с Мод Гонн остались прежними, но он возобновил дружбу с Оливией Шекспир, благодаря которой, как говорилось, он и познакомился с Паундом. Материальное положение поэта теперь с пришедшей к нему известностью окончательно упрочилось – Йейтсу была назначена пенсия, и впервые за много лет он твердо встал на ноги и мог больше не беспокоиться о завтрашнем дне и не размениваться на мелочи, типа бесконечных рецензий и статей на заказ. За эту пенсию, которую ему дала Англия, правое крыло ирландских националистов резко критиковало его, но так было и прежде в момент скандала с пьесой Синга.

Изменения стиля письма, начавшиеся еще в сборнике «В семи лесах», в «Ответственности» полностью закрепились. В этой новой манере Йейтс теперь чувствовал себя уверенно и свободно, и его стихи больше не казались неожиданным для автора «Ветра в камышах» экспериментом. Книга получила прекрасные отзывы в прессе. Помимо Паунда ее похвалил и Т.С. Элиот, сказавший, что с ее выходом Йейтс, наконец-то, стал поэтом двадцатого века.

Стихотворений, вошедших в «Ответственность», по количеству больше, чем в двух предыдущих сборниках, и их темы разнообразнее. В подлиннике слово «ответственность», вынесенное в заглавие книги, стоит во множественном числе. Поэт размышляет об ответственности перед своими предками, перед искусством, а также перед чувствами любви и дружбы, духовными поисками и политикой. Книга полна гордого самоутверждения, яростных нападок и горьких откровений, а среди ее персонажей появляются ведущие перебранку нищие и мочащиеся псы¹.

¹ Holdeman D. Op. cit. P. 59.

«Ответственность», как и «Розу», открывают набранные курсивом вступительные строки, где поэт с горькой иронией извиняется перед сонмом предков, каждый из которых честно служил родине, за то, что, дожив до сорока девяти лет, он из-за неудавшейся любви не оставил после себя ничего, кроме книг. Но именно они-то и должны оправдать его жизнь – ведь они тоже служат родине. Однако в подтексте стихотворения звучит вопрос – достаточно ли книг в глазах предков? Могут ли слова заменить дело? Вопреки маске активного человека действия прежняя неуверенность в себе подспудно продолжает жить и сейчас.

Простите, что и в сорок девять лет
Ничем, увы, я доказать не в силах,
Помимо книг (иных потомков нет!),
Что ваша кровь в моих струится жилах.

(Перевод Р. Дубровкина)

В следующем стихотворении книги «Серая скала» (The Grey Rock) Йейтс постарался воздать должное памяти своих друзей поэтов из лондонского Клуба Стихотворцев. «Серая скала» имеет довольно сложную структуру – в духе поэтики модернизма строки, посвященные поэтам из Клуба Стихотворцев, перемежаются здесь с рассказом о событии, взятом из древних ирландских мифов. На пиру среди богов в их дворце на серой скале «та, что с виду казалась женщиной земной», но была богиней, просит растерзать мертвое тело своего возлюбленного. Ведь она даровала ему бессмертие, а он отказался от него ради воинской славы.

Поэты, покойные друзья Йейтса умерли, так и не достигнув идеала, к которому они стремились. Но они достойны компании бессмертных богов, собравшихся в полутемном зале на серой скале, потому что остались верны своему призванию.

И вы, друзья мои, мертвы,
 Не то б, наверно, рассказали,
 Что́ разглядеть успели вы
 В таком же полутемном зале, –
 Соблазн беду на вас навлек,
 И рано смокли ваши песни,
 Но за тяжелый кошелек
 Вы не писали легковесней.
 Молвой крикливых площадей
 И славой вы не дорожили:
 Вас ждет забвение людей,
 Но это право заслужили
 Вы честным мужеством своим,
 Шагая с Даусоном рядом
 И Джонсоном, – подобно им,
 На мир взирая гордым взглядом.

(Перевод Р. Дубровкина)

В конце стихотворения Йейтс говорит о себе. В отличие от храброго, но лишённого воображения воина, нашедшего смерть на поле боя, он остался верен своей музе и духу покойных друзей. Потому его не любят «те, для кого трезвон мечей / Достойней струн любви» – правое крыло дублинских националистов. Но верность музе важнее, и он доволен – «молва крикливых площадей» ему не нужна.

«Серая скала», напечатанная отдельно в 1913 году, имела очень большой успех. Критики сразу высоко оценили ее, а американский журнал «Поэзия» (Poetry) даже наградил поэта денежным призом, часть которого Йейтс отдал Паунду как начинающему свой путь дарованию.

Далее в книге следует группа стихотворений, которую условно можно назвать политическими. Они посвящены критике современной пропитанной духом буржуазного стяжатель-

ства Ирландии. По сравнению с более ранними стихами на эту тему их тон гораздо резче и агрессивнее – защищая дорогие ему ценности, Йейтс теперь перешел в наступление.

Комментаторы указывали, что уже во вступительных строках к книге поэт, приводя свою родословную и с гордостью заявляя, что в его жилах нет и капли крови «торгашей», пытался ответить на ехидные нападки Джорджа Мура, бывшего друга и соратника по Ирландскому Возрождению. Мур так описал одно из публичных выступлений Йейтса в Дублине в своих мемуарах: «Как только аплодисменты утихли, Йейтс, который недавно вернулся из очень успешной поездки в Америку, наев там брюшко и привезя с собой роскошное меховое манто, начал речь. Мы были поражены переменой его внешности и едва поверили своим ушам, когда он, позабыв о старинных легендах, передающихся из поколение в поколение, вдруг стал метать гром и молнии против буржуазии, топая ногами и постоянно приходя в ярость, и все потому, что местная буржуазия не захотела раскошелиться и дать деньги, которые Лейн требовал для выставки своих картин. Когда Йейтс произносил слово “буржуазия”, можно было подумать, что он говорит о своих личных врагах. Мы переглянулись, мысленно спрашивая себя, где наш Уилли Йейтс позаимствовал нелепое убеждение в том, что только аристократия и конюхи могут оценить живопись. Было интересно понять, почему наш Уилли Йейтс ополчился на свой собственный класс; ведь его предками были мукомолы и судовладельцы по одной линии, а по другой – известный художник-портретист. И мы улыбнулись, вспомнив рассказ Джорджа Рассела: однажды, размышляя у камина, Йейтс заявил, что мог бы претендовать на титул герцога Ормондского. Рассел ответил: Уилли, я боюсь, что ты забыл о собственном отце – весьма бестактное замечание по отношению к поэту,

изобретающему родословную. А затем добавил: мы оба принадлежим к низшим слоям буржуазии, что было в равной мере неуместно. Рассел знал, что в семье Йейтса хранятся ложки с гербом Батлеров так же, как в моей – портреты сэра Томаса Мора, и ему следовало бы вспомнить, что некоторые строки “Графини Кэтлин” обязаны своим происхождением этим самым ложкам. Ему следовало бы вспомнить, что все поэты-романтики ищут своих славных предков и правильно делают, ибо романтическая поэзия описывает только аристократов и замки, хоругви и орифламы. Вилье де Лиль-Адан твердо верил в свое благородное происхождение и на всех торжественных церемониях появлялся, приколов к сюртуку орден Мальты; а Виктор Гюго разыскивал своих предков по всем архивам Испании, прежде чем сел писать “Эрнани”»¹.

Критики обычно называют эти строки Мура злобной карикатурой. Но, как и всякая карикатура, портрет Йейтса здесь не лишен сходства с оригиналом. Однако Мур, увлекшись внешними чертами портрета, полностью проигнорировал обстоятельство, побудившие Йейтса произнести эту речь, и его новые взгляды на искусство.

Выступление поэта было посвящено коллекции полотен французских импрессионистов, собранной Хью Лейном, племянником леди Грегори. Незадолго до этого Лейн предложил подарить коллекцию Дублину, если местные власти построят музей для ее хранения. Йейтс и его друзья всеми силами старались убедить богатых и влиятельных дублинцев, что коллекция может стать национальной гордостью Ирландии, но тех мало интересовало искусство, и они наотрез отказались пожертвовать нужную сумму.

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 116.*

Началась ожесточенная полемика в печати. Ее плодом и стали наиболее резкие по тону стихотворения «Ответственности». В них Йейтс со всей мощью проснувшегося в нем темперамента обрушился на буржуазию, в которой он, действительно, чуть ли не увидел личного врага. Согласно его новым взглядам, только художники создавали и оставляли после себя непреходящие ценности. Помочь им и оценить их труд могли лишь аристократы как покровители и меценаты, создающие условия для их творчества, и низший класс – крестьяне и нищие, которые были свободны от буржуазных условностей и подавали художникам пример своей независимостью. Низкому духу меркантилизма, слепой злобы и тупости «торгаша в лавке» поэт противопоставил просвещенный гуманизм итальянской знати эпохи Возрождения, таких как Эрколе, герцога Феррары, который поставил пьесы Плавта, Гвидобальдо, герцога Урбино, построившего дворец, где хранились книги в золотых и серебряных переплетах, и Козимо Медичи, заказавшего возвести библиотеку Святого Марка во Флоренции. Все они действовали самостоятельно, игнорируя общественное мнение, и каждый из них вошел в историю.

В стихотворении «Другу, чьи труды пошли прахом» (To A friend Whose Work Has Come To Nothing), обращенном к леди Грегори, которая возглавила не принесшую плодов борьбу за создание дублинской картинной галереи, поэт советовал ей не принимать поражение близко к сердцу и остаться выше торгашеской морали. Как может она, воспитанная в лучших аристократических традициях, понять людей, лишенных чести и не стесняющихся быть уличенными во лжи?

Не потому, что кроток,
А просто – честней смолчать;

Сам знаешь, луженых глоток
 Тебе не перекричать.
 Признай свое поражение
 Пред наглостью наглца,
 Который врет без зазрения,
 Не напрягая лица.
 Есть вещи важней победы,
 Заманчивой со стороны;
 Блюди же тайну и следуй
 Примеру шальной струны,
 Играющей среди развалин,
 Вдали от ферм и свиней,
 И будь душой беспечален, –
 Хоть нет ничего трудней.

(Перевод Г. Кружкова)

Йейтс превратил поражение в мире торгашей в победу одинокой личности, противопоставив внутреннюю свободу высокого духа, который, подобно «шальной струне» играет «среди развалин», вопреки ору «луженых глоток». Развалины связывают древность с современностью, образуя единую традицию аристократической беспечности, ренессансной *sprezzatura*, бросающей вызов современному бездуховному миру.

Другое стихотворение этой группы «К призраку» (*To A Shade*) обращено к Парнеллу, вернее к его тени, явившейся в Дублин взглянуть на собственный памятник и глотнуть ночной воздух моря. Поэт просит призрак скорее вернуться в могилу, ибо в Ирландии по-прежнему царят раздор и своекорыстие, которые и погубили Парнелла.

Вспячь обратясь, иди былым путем:
 Ведь прежние тут подлости...
 Неприкаянный ступай,

Укутайся в гласневинский покров,
Забиться в ноздри, в уши дай:
На улицах ловить слова бесед,
Дышать прибором срок не наступил..
Иль мало ты живой изведаль бед?
Уйди, уйди! Надежней тишь могил.

(Перевод Р. Дубровкина)

В самом знаменитом стихотворении этой группы «Сентябрь 1913» (September 1913) Йейтс пошел еще дальше. Потеряв былой ореол мессианства в глазах поэта, Ирландия открылась ему как сонное царство бездуховного стяжательства и религиозного мракобесия. Ее мистический ореол – достояние прошлого. Спустя десять лет после американской лекции, где он нарисовал утопическую картину будущего аграрной Ирландии, Йейтс с характерной для него теперь резкостью заявил:

Вы образумились? Ну что ж!
Молитесь богу барыша,
Выгадывайте липкий грош,
Над выручкой своей дрожа;
Вам – звон обедни и монет,
Кубышка и колокола..
Мечты ирландской больше нет,
Она с О'Лири в гроб сошла.

Но те – святые имена –
Что выгадать они могли,
С судьбою расплатясь сполна,
Помимо плахи и петли?
Как молнии слепящий след –
Их жизнь, сгоревшая дотла!
Мечты ирландской больше нет,
Она с О'Лири в гроб сошла.

Затем ли разносился стон
 Гусиных стай в чужом краю?
 Затем ли отдал жизнь Вольф Тон
 И Роберт Эммет – кровь свою? –
 И все безумцы прежних лет,
 Что гибли, не склонив чела?
 Мечты ирландской больше нет,
 Она с О'Лири в гроб сошла.

Но если павших воскресить –
 Их пыл и горечь, боль и бред, –
 Вы сразу станете гнусить:
 «Из-за какой-то рыжей Кэт
 Напала дурь на молодежь...»
 Да что им поздняя хула!
 Мечты ирландской не вернешь,
 Она с О'Лири в гроб сошла.

(Перевод Г. Кружкова)

Сравнив современность с героическим прошлым, Йейтс пришел к безрадостному выводу. Национальным героям Эдварду Фитцджеральду (1763–1798), Роберту Эммету (1778–1803) и Вольфу Тону (1763–1798), отдавшим жизнь за свободу Ирландии более ста лет назад, нет места среди ирландцев сегодняшнего дня, рожденных лишь молиться и копить деньги. Отравленная духом торгашества и фанатически слепой веры, раздираемая местничеством националистических фракций, Ирландия 1913 года не имеет ничего общего и с легендарным прошлым Кухулина и Конхубара, которое вдохновляло литературу Ирландского Возрождения. И эти идеалы далекого прошлого тоже умерли вместе с последним из фениев Джоном О'Лири.

В свое время О'Лири писал: «Мне кажется, что средний класс в Ирландии и других странах – безусловно, самый низ-

кий в моральном отношении, то есть. класс, чье поведение мотивировано самыми низкими мотивами. У него очень много благоразумия, но забота о желудке и собственной шкуре... не тот материал, из которого делают патриотов»¹. Развивая мысли учителя, Йейтс в комментарии к «Сентябрю 1913» сказал: «Религиозная Ирландия видит небесное как череду обязанностей, отделенных от жизни, а не как начало, которое можно найти во всех обстоятельствах и чувствах. Политическая же Ирландия считает хорошего гражданина человеком, у которого есть определенные идеи, но не человека доброй воли. Всему этому мы можем противопоставить лишь горстку образованных людей и остатки старой национальной культуры среди бедняков. И те, и другие были сильнее сорок лет назад, до того, как возвысилась новая буржуазия, заявившая о себе во время раскола после падения Парнелла и показавшая, какими низкими в момент возбуждения становятся люди, лишенные культуры»². Традиция высокого патриотизма в тот момент для поэта умерла. По сути дела, «Сентябрь 1913» зачеркивал целый большой этап его раннего творчества. Йейтсу потребовались беспощадная трезвость и большое мужество, чтобы так проститься с увлечениями юности.

Другая группа стихотворений сборника посвящена живущим вне законов общества нищим и отшельникам. Их фигуры условно-аллегоричны и мало напоминают настоящих ирландских крестьян, с которыми поэт общался, гуляя по семи лесам в поместье леди Грегори и собирая фольклор. Но Йейтс и не стремился к правдоподобию. Нищие в его стихах живут вне исторического времени, где-то рядом с мифом, выражая общечеловеческие чувства. Такие нищие и отшельники пока-

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 224.

² Ibid.

зывают, что и низы общества, подобно аристократам, стоят над торгашеским меркантилизмом буржуа.

Эти настроения видны в одном из лучших стихотворений этой группы «Дорога в рай» (Running to Paradise), где за шутливым тоном уличной баллады скрыты важные для поэта мысли о свободе от мира стяжательства и бездуховности:

Когда прошел я Уинди-Гэп,
Полпени дали мне на хлеб,
Ведь я шагаю прямо в рай;
Повсюду я как званный гость,
Пошарит в миске чья-то горсть
И бросит мне селедки хвост:
А там что царь, что нищий – все едино.

Мой братец Мортин сбился с ног,
Подрос грубиян, его сынок,
А я шагаю прямо в рай;
Несчастный, право, он бедняк,
Хоть полон двор его собак,
Служанка есть и есть батрак:
А там что царь, что нищий – все едино.

Разбогатеет нищebroд,
Богатый в бедности померет,
А я шагаю прямо в рай;
Окончив школу, босяки
Засушат чудные мозги,
Чтоб набивать деньгой чулки:
А там что царь, что нищий – все едино.

Хоть ветер стар, но до сих пор
Играет он на склонах гор,
А я шагаю прямо в рай;
Мы с ветром старые друзья,

Ведет нас общая стезя,
Которой миновать нельзя:
А там что царь, что нищий – все едино.

(Перевод Г. Кружкова)

Юродивому нищему открыта близкая поэту истина – только живя свободно, как ветер, и не стремясь «набить деньгой чулок», и можно приблизиться к раю. Здесь снова та же самая бросающая вызов бездуховности аристократическая sprezzatura, которой, по мнению Йейтса, так не хватает как в современной жизни, так и в искусстве.

Несколько стихотворений книги имеют откровенно личный, биографический характер. Два из них «Девочке, танцующей на ветру» (To A Child Dancing in the Wind) и «Два года спустя» (Two Years Later) посвящены Изольде Гонн (1894–1954), дочери Мод, которая за эти годы выросла и стала привлекательной девушкой. Она с ранних лет росла без отца, да и мать, которая выдавала ее за племянницу и велела называть себя Морой, видела не очень часто. Мод Гонн постоянно уезжала из Франции, где росла Изольда. Йейтс по мере сил, хотя и спорадически, старался принять участие в воспитании девочки. В известной мере она была ему как дочь, и они дружили. Но, когда Изольда выросла, к отцовскому чувству поэта начало примешиваться нечто большее, пусть пока и в шутливой форме. Не станет ли она новой музой поэта взамен постаревшей матери? И не повторит ли она ее горькую судьбу?

Никто тебя не научил
И не предостерег,
С какой тоской в огне свечи
Сгорает мотылек!
Я стар и мог предостеречь,
Но стариков невнятна речь.

Ты от людей беды не ждешь:
 К тебе добры они, –
 И вслед за матерью найдешь
 Стрдания одни.
 Как мне тебя предостеречь?
 Невнятна варварская речь.

(Перевод Р. Дубровкина)

А в стихотворении «Друзья» (Friends) Йейтс воздал хвалу трем женщинам, сыгравшим столь важную роль в его жизни:

Трех женщин ни на миг
 Я позабыть не в силах:
 Все, чем я жить привык,
 Из рук я принял милых.
 Как промолчать о той,
 Кто, не боясь обидеть
 Излишней прямою,
 Умела все предвидеть,
 И между нами нет
 И тени недоверья
 Спустя пятнадцать лет.
 О той скажу теперь я,
 Чей мужественный ум
 Спасал меня от гнета
 Невысказанных дум,
 И если жизнь – работа,
 Я жить не устаю, –
 Но та, что зачеркнула
 Всю молодость мою,
 Ушла и не взглянула,
 Что в ней меня влечет? –
 Бессонными ночами
 Сверяю грустный счет,
 И с первыми лучами

Опять со мной она,
Та, что всему виною,
И нежности волна
Овладевает мною.

(Перевод Р. Дубровкина)

Первая женщина – Оливия Шекспир, открывшая поэту мир взаимной любви. Близкую дружбу с ней Йейтс сохранил до ее смерти в 1938 году. Узнав о ее кончине, он сказал: «В течение сорока с лишним лет она была центром моей жизни в Лондоне, и за все это время у нас не было ни одной ссоры, иногда грусть, но никогда никаких расхождений»¹. Вторая женщина – леди Грегори, которая во многом заменила ему мать и помогла найти душевный покой и уверенность в себе. Третья же – Мод Гонн, несостоявшаяся любовь к которой «зачеркнула» его молодость. Но вопреки всему при мысли о ней поэтом овладевает волна нежности – его любовь все еще продолжает жить.

Мод Гонн посвящены и другие стихотворения книги, среди которых особенно удалось «Холодное небо» (The Cold Heaven):

Каким холодным мне открылось небо
Как будто лед пылал, и все вокруг
Казалось льдом и только льдом, и мыслей не было –
Лишь память, обнажившаяся вдрут,
Такая чуждая горячей юной крови
И чувствам, перечеркнутым давно,
И всю вину без оправданий и условий
Я принял на себя – мне было все равно:
Я плакал, я дрожал, изрешеченный светом.
Так неужели, путь земной сверша,
Нагая, в холод, в дождь, – где я читал об этом? –
Проклятье неба унесет душа?

(Перевод Р. Дубровкина)

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 99.

Холодное небо – образ неразделенной любви, страсти, которая растрочена впустую, и в то же время – видение загробного мира, где нет ничего, кроме льда и только льда. Горячая юная кровь остыла, а чувства давно перечеркнуты. Но, возвращаясь к ним в памяти, поэт берет вину на себя и плачет, «изрешеченный светом» этого открывшегося его взору холодного неба. Стихотворение кончается вопросом: ждет ли героя подобная судьба после смерти, останется ли он там, в этой холодной пустыне, символизирующей его неудавшуюся любовь, и будет ли и тогда продолжать свои бесплодные мучения¹.

Книгу завершает «Плащ» (A Coat), стихотворение, где Йейтс говорит о своей новой манере письма:

Я сшил из песен плащ,
Узорами украсил
Из древних саг и басен
От плеч до пят.
Но дураки украли
И красоваться стали
На зависть остальным.
Оставь им эти песни,
О Муза! Интересней
Ходить нагим.

(Перевод Г. Кружкова)

Итак, прочь искусно расшитые покровы ранней поэзии из «древних саг и басен» и да здравствует естественная простота чувств. Но простота эта особого рода. В ней нет ничего общего с гармонией обнаженной модели классики. «Нагота» Йейтса скорее сродни разоблачению расставшегося с иллюзиями Лира во время бури в степи, когда он приказал сорвать

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 71.

с себя одежды, увидев голого Тома из Бедлама. При этом Йейтс не только отверг изощренные вышивки своей ранней лирики, которые мешали простоте слога, но и провозгласил романтически-личное начало своей поэзии, позволяющее ему открыто изливать чувства в стихах, обнажив себя перед читателем.

В заключительном стихотворении книги, подобно вступлению набранном курсивом, Йейтс вновь воздал хвалу друзьям, мертвым и живым, и продолжил полемику с Джорджем Муром, сравнив свои идеалы со столбом, на который мочатся бродячие псы. Именно это сознательно антипоэтическое сравнение (Йейтс заимствовал его у Эразма Роттердамского) окончательно убедило Паунда в том, что «дядя Уильям» стал современным поэтом. Думается, что и вся книга в целом служит тому свидетельством. «Ответственность» – уже совершенно явно книга поэта XX века, расставшегося с викторианским прошлым и нашедшего свою манеру письма. Однако важные перемены в личной жизни и поэзии Йейтса были еще впереди. Поэт и после «Ответственности» продолжил путь вперед к новым открытиям – стоять на месте он не мог.

НА ПОДСТУПАХ К ЗРЕЛОЙ ПОЭЗИИ

«Дикие лебеди в Куле»

«Майкл Робартис и танцовщица»

24 апреля 1916 года произошло одно из самых драматич-ных событий новейшей ирландской истории. Совершенно неожиданно для местных английских властей в этот солнеч-ный понедельник пасхальной недели горстка храбрецов под предводительством Патрика Пирса (1879–1916) заняла зда-ние главного почтамта в Дублине. Вскоре над зданием взвился зеленый флаг Ирландской республики. Было провозглашено временное правительство, и его глава Патрик Пирс прочи-тал прокламацию, которая начиналась следующими словами: «Ирландцы и ирландки! Именем Бога и прошлых поколений, от которых она получила свою древнюю традицию нацио-нального существования, Ирландия в нашем лице призывает своих детей под свой флаг и к борьбе за ее свободу... Мы заяв-ляем, что народ Ирландии имеет суверенное и неотъемлемое право владеть Ирландией и свободно распоряжаться судьбой Ирландии».

Присоединившиеся к восставшим военные и граждан-ские лица попытались занять стратегически важные пункты Дублина и оказали поистине героическое сопротивление английским войскам. (Достаточно сказать, что всего лишь 50 восставших сторонников временного правительства су-мели удержать в своих руках здание местной больницы, в течение нескольких дней отражая атаку двух тысяч солдат.) Восстание продолжалось всю пасхальную неделю и в конце

концов было жестоко разгромлено англичанами. Последовали многочисленные репрессии, а захваченные в плен вожди восстания были преданы военно-полевому суду и расстреляны. Народ назвал эти события Красной или Кровавой Пасхой.

Перед казнью Патрик Пирс сказал: «Может показаться, что мы побеждены, но мы не побеждены, мы сохранили верность прошлому и передали традицию будущему»¹. Ближайшие годы подтвердили правильность слов Пирса. Кровавая Пасха оказалась предвестницей войны Ирландии с Англией 1919–1921 годов и последовавшей затем гражданской войны (1921–1922).

Йейтс не стал свидетелем восстания, так как в апреле 1916 года он был в Англии. Узнав о случившемся, поэт написал леди Грегори: «Дублинская трагедия очень взволновала меня... Я пытаюсь сочинить стихотворение о расстрелянных – “устрашающая красота родилась вновь”... Я никак не мог предположить, что какое-либо общественное событие так глубоко тронет меня – и я очень тревожусь о будущем»². А в июне Йейтс сказал поэту Роберту Бриджесу: «Весь мой привычный об-раз мыслей и работа нарушены этим трагическим восстанием в Ирландии, лишившим меня друзей и соратников»³.

Поэт закончил стихотворение в сентябре 1916 года. Оно так и называлось «Пасха 1916» и было написано трехстопным размером, которым Йейтс, как установили исследователи, пользовался в особо важных для себя случаях, когда он писал об Ирландии и ее «аристократических» женщинах и «героических» мужчинах⁴:

¹ *Malins E.* Yeats and the Easter Rising. L., 1965. P. 12.

² *Ibid.* P. 13.

³ *Ibid.* P. 16.

⁴ *Vendler H.* Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form. Oxford, 2007. P. 182.

Я видел на склоне дня напряженный и яркий взор
 У шагающих на меня из банков, школ и контор.
 Я кивал им и проходил, роняя пустые слова,
 Или медлил и говорил те же пустые слова.

И лениво думал о том, как вздорный мой анекдот
 В клубе перед огнем приятеля развлечет,
 Ибо мнил, что выхода нет, и приходится корчить шута,
 Но уже рождалась на свет грозная красота.

Эта женщина днем была служанкой благой тщеты,
 А ночью, забыв дела, спорила до хрипоты, –
 А как голос ее звенел, когда, блистая красотой,
 С борзыми по желтой стерне гналась она за лисой!

А этот был педагог, отдавший стихам досуг,
 И, наверно, славно бы мог его помощник и друг
 На нашем крылатом коне мир облетать верхом,
 Четвертый казался мне бездельником и крикуном.

Забудь ли его вину пред тою, кто сердцу мил?
 Но все ж его я помяну: он тоже по мере сил
 Отверг повседневный бред и снял шутовские цвета,
 Когда рождалась на свет грозная красота.

Удел одержимых одною целью сердец – жесток,
 Став камнем, в стужу и зной преграждать бытия поток.
 Конь, человек на коне, рассеянный птичий клик
 В пушистой голубизне меняются с мига на миг.

Облака, тень на реке меняются с мига на миг,
 Копыта вязнут в песке, конь к водопою приник;
 Утки ныряют, ждут, чтобы селезень прилетел;
 Живые живым живут – камень всему предел.

Отвергших себя сердец участь, увы, каменеть.
 Будет ли жертвам конец? Нам остается впредь

Шептать, шептать имена, как шепчет над сыном мать:
Он пропадал допоздна и усталый улегся спать.

Что это, как не ночь? Нет, это не ночь, а смерть,
И нельзя ничему помочь. Англия может теперь
Посул положить под сукно, они умели мечтать –
А вдруг им было дано и смерти не замечать?

И я наношу на лист – МакДонах, МакБрайд,
Конноли и Пирс, преобразили край,
Чтущий зеленый цвет, и память о них чиста:
Уже родилась на свет грозная красота.

(Перевод А. Сергеева)

Сразу же бросается в глаза, что «Пасха 1916» служит как бы полемическим продолжением «Сентября 1913», о чем говорят уже сами названия стихотворений. Каждое из них дает точную дату, являющуюся своеобразным пунктом отсчета в ходе истории. Чтобы постичь смысл дублинской трагедии, Йейтсу нужно было мысленно вернуться в недавнее прошлое и как бы заново понять его. Выводы, к которым пришел поэт, неоднозначны. Недаром же образцом для этого стихотворения послужила знаменитая «Ода в стиле Горация» Эндрю Марвела (1621–1678), где стоявший на стороне Кромвеля поэт попытался объективно оценить казнь короля Карла I, воздав должное его мужеству и беспристрастно взвесив все за и против.

Всего три года назад Йейтс с горечью провозгласил гибель «романтической Ирландии» фениев. Казалось бы, что с тех пор мало что изменилось. В первых строках стихотворения поэт даже как бы извиняется за свою близорукость. Будущие герои восстания были хорошо знакомы ему, и он не видел ни в одном из них чего-либо особенно героического и, в общем-то, считал их вполне заурядными людьми. Патрик

Пирс – директор школы, который в часы досуга баловался поэзией. Томас МакДонах (1878–1916) – поэт и драматург, в будущее которого Йейтс не очень-то верил. Графиня Констанс Маркевич (урожденная Гор-Бут) (1868–1927) – некогда красавица, с которой поэт дружил в ранней юности, давно растратившая свое обаяние в политических баталиях. Майор Джон Макбрайд (1865–1916) – «пьяный тщеславный олух» (*drunken vainglorious lout*), бывший недолгое время мужем «далекой возлюбленной» поэта Мод Гонн и крайне грубо обращавшийся с ней и ее дочерью. К нему Йейтс испытывал откровенную и неприкрытую неприязнь. Все они казались поэту всего лишь заурядными актерами в шутовской комедии, где он и сам играл одну из ролей. И вот теперь они неожиданно оказались героями, отдавшими жизнь за родину (Констанс Маркевич как женщина была заключена в тюрьму, откуда вышла через год). Благодаря им на свет родилась «грозная красота» подвига.

Но оправдана ли эта великая жертва? И не виноват ли сам поэт в том, что пролилась кровь? Эти мысли сразу же посетили Йейтса. Его сомнения в личной ответственности за случившееся не были абсолютно беспочвенными. Об этом много лет спустя написала Мод Гонн: «Без Йейтса не было бы Литературного Возрождения в Ирландии. Без стимула этого Возрождения и прославления красоты и героической доблести вряд ли бы произошли события Пасхальной Недели. Поэты и писатели повели ирландскую молодежь на смерть, чтобы Ирландия смогла жить. Благодаря им и их творчеству, когда Англия сокрушила их грубой силой, народ не сдался, как он сдался после разгрома восстания фениев»¹. Йейтс славил красоту и героическую доблесть в стихах и пьесах, а Патрик Пирс и Томас

¹ *Cullingford E.* Op. cit. P. 88.

МакДонах считали Йейтса своим учителем, хотя между ними и были определенные политические разногласия – Йейтс был против насилия.

Но поэта одолевали и сомнения другого рода. Одержимость одной целью, пусть и самой благой, превращает сердце в камень. Так случилось с восставшими, которые не пожелали дожидаться конца войны, когда Англия обещала Ирландии независимость на положении доминиона, самоуправление, так называемый «гомруль» (*home rule*). А ведь тогда они могли бы остаться в живых. Так произошло и с отвергнутой поэтом Мод Гонн, которая, по его мнению, убила в себе чувства, целиком отдавшись политике. Йейтс не дал прямого ответа на вопрос об оправданности жертвы восставших, но как бы отступил в сторону, обратившись к мартирологу погибших героев¹. Неудивительно, что Мод Гонн, сразу же простившая бывшего мужа и только что в очередной раз отказавшая Йейтсу, не приняла это стихотворение, сочтя его недостойным музыки поэта. Но для Йейтса все же, вопреки всем сомнениям, погибшие – истинные герои. «Грозная красота», родившаяся во время Кровавой Пасхи и преобразившая мир (в подлиннике – *All changed, changed utterly*, т.е. Все изменилось, изменилось полностью), навсегда вписала их имена в историю Ирландии.

Сомнения поэта в оправданности жертвы восставших с течением времени ослабли. В другом стихотворении Йейтса «Шестнадцать мертвецов» (*Sixteen Dead Men*), которое он сочинил уже после «Пасхи 1916», вожди восстания превратились в героев ирландской истории, занявших место рядом с Вольфом Тоном и Эдвардом Фитцджеральдом. В третьем же стихотворении о дублинской трагедии «Куст розы» (*The Rose Bush*),

¹ *Ross D.A. Op. cit. P. 90.*

написанном в форме диалога между двумя казненными – Патриком Пирсом и Джеймсом Конноли, поэт пошел еще дальше. В ответ на вопрос Пирса, как воскресить «наш» завядший куст розы, Конноли предложил полить его собственной кровью. Цветок розы, знакомый по ранней лирике Йейтса как символ Ирландии, теперь распустился вновь, напитавшись кровью героев, которые отдали жизнь за родину.

Как видим, старая тема «романтической Ирландии», знакомая по ранней лирике поэта, слилась теперь с недавней темой ответственности перед собой и своим искусством – «грозная красота» объединила их. Так родился новый для поэзии Йейтса образ трагической Ирландии. Это более не идеал туманной утопии, но реальная, современная поэту страна, раздираемая внутренней борьбой и страданиями и одновременно романтически возвышенная благодаря этим страданиям. Словосочетание «грозная красота» в подлиннике звучит как *terrible beauty*, то есть красота, исполненная ужаса, возможно даже мистического трепета, который внушает страх. Мистический ореол Ирландии, на время исчезнувший в серости будней, вновь вернулся в поэзию Йейтса в трагический момент истории страны.

Мод Гонн после казни Джона Макбрайда стала вдовой и теперь могла бы вновь выйти замуж. Особенно не рассчитывая на успех, Йейтс сделал ей еще одно предложение летом 1916 года, и она вновь отвергла его. К этому времени, однако, он не на шутку увлекся ее дочерью Изольдой и вскоре посватался к ней. Та тоже отказала поэту. Спустя год, летом 1917-го, Йейтс вновь повторил свое предложение, и Изольда опять отказала ему. В сентябре того же года поэт посватался к своей лондонской знакомой Джорджи Хайд-Ли (1892–1968). Она приняла предложение поэта, и их свадьба состоялась в октябре того же года. С тех пор в жизни Йейтса начался новый период.

Джорджи была родственницей Оливии Шекспир, в доме которой они и познакомились в 1911 году. Она полностью разделяла мистические увлечения поэта, и они периодически встречались в Лондоне. В письме к леди Грегори Йейтс так объяснил свое намерение вступить в брак: «Я, на самом деле, чувствую большую усталость и стремлении к порядку, к рутине, и буду рад найти надежную женщину. Я только знаю – у нас с ней был разговор два года назад – что эта девушка дружелюбна, надежна и очень способна. В конце концов, мне больше всего нужно спокойствие, а спокойствие и привычка рождают во мне большую привязанность»¹. О любви здесь речи пока не было.

В первые дни медового месяца Йейтс чувствовал себя подавленным, считая, что, вступив в брак, он сделал несчастными сразу трех людей – Мод Гонн, Изольду и собственную жену. Пытаясь утешить мужа, Джорджи попробовала заняться автоматическим письмом – она писала предложения, которые якобы ей диктовали потусторонние силы. Начав заниматься этим в качестве шутки, чтобы как-то успокоить мужа, она, по ее рассказу, вдруг почувствовала, что кто-то действительно управляет ее пером. Йейтс сразу же пришел в полный восторг от этих посланий, о чем он и сообщил в письме к леди Грегори: «Удивительным образом спустя полчаса после посланий у меня исчезли ревматические боли, невралгия и усталость, и я почувствовал себя счастливым»². А в середине декабря поэт писал: «Моя жена – совершенство, добрая, мудрая и бескорыстная»³.

Молодая жена, действительно, внесла в жизнь Йейтса столь нужную ему стабильность и покой, создав крепкую семью. У поэта родились дети: в 1919 году – дочь Анна, а в 1921 –

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 580.

² Ibid.

³ Ibid.

сын Майкл. Сама же Джорджи, которую теперь называли Джордж, прекрасно сочетала роль жены с ролью матери, секретаря, домоправительницы и, когда нужно, сиделки. И хотя с конца двадцатых годов Йейтс стал увлекаться другими женщинами, которым он посвящал стихи, его семья осталась прочной до самого конца жизни.

Что же касается автоматического письма, то уже через две недели после свадьбы Йейтс настолько увлекся им, что уговорил жену посвящать этому занятию несколько часов в день. Обычно он сам задавал вопросы, а его жена, впав в транс, записывала ответы, которые якобы диктовали невидимые «наставники». В первый год совместной жизни поэта и его жены «наставники» надиктовали 3625 страниц. Кроме того, Джорджи иногда также сама диктовала, впав в гипнотический сон. Эти сеансы продолжались в течение нескольких лет, а после 1922 года они постепенно пошли на убыль. Йейтс тщательно анализировал записанное, стараясь найти в нем единство мысли. Так родилась его «система», которую он изложил в книге «Видение» (*A Vision*), первое издание которой он напечатал в 1925 году, а второе, дополненное и переработанное – в 1937.

Трудно определить, насколько велика была доля авторства жены поэта в создании этой книги – некоторые исследователи считают, что на ее обложке должно было стоять два имени: Йейтс и миссис Йейтс¹. В любом случае, далеко не все мысли, изложенные в «Видении», были оригинальными. Многие послания «наставников» были уже хорошо знакомы поэту и его жене благодаря их занятиям теософией и оккультизмом (оба были членами теософского общества «Золотой Рассвет»). Часть из таких мыслей встречалась и в более ранних произ-

¹ W. B. Yeats's *A Vision*. Explications and Contexts. Clemson, South Carolina, 2012. P. 2.

ведениях Йейтса. Книга как раз и представляет собой своеобразный поэтический синтез подобных идей, поданный как откровение «свыше». Она, разумеется, имеет самостоятельный интерес в ряду теософских произведений прошлого века, и многие исследователи наших дней так ее и воспринимают. Однако основные идеи «Видения» тесно связаны с поздним творчеством Йейтса и потому требуют хотя бы беглого знакомства с ними.

Эти идеи включают в себя гностическую доктрину эманаций, нисходящих в материальный мир в виде божественных искр и стремящихся вернуться обратно и соединиться с Божеством; бессмертие души, проходящей различные стадии перевоплощений; многогранную природу человека, поднимающуюся над простой оппозицией души и тела; соответствие микрокосма, человеческой личности, и макрокосма, Вселенной, а также важность многозначных символов для выражения основных идей¹.

Йейтс считал, что главным положением его «системы» была вера в то, что первичная реальность, которую символизирует сфера, в человеческом сознании распадается на серию блейковских антиномий. Главной такой антиномией является противопоставление Одного и Многих, которое образует два полюса: на одном из них находится Бог, на другом – человечество. При этом автора «Видения» интересуют не столько эти полюсы сами по себе, сколько порождаемые ими притяжения – объективное стремится к субъективному, центростремительное – к центробежному, объединяющее к разъединяющему².

Йейтс называет полюсы взаимного притяжения и отталкивания первичным (первоначальным) и антитетическим,

¹ W. B. Yeats's A Vision. Explications and Contexts. Clemson, South Carolina, 2012. P. 2.

² Ibid. P. 5.

первичный ассоциируется с пространством, а антитетический – со временем. Другое название этих полюсов – солнечный и лунный. Солнечный связан с духом, логикой, линейностью, словом, идеей, мужским началом и стихией Аполлона; лунный – с душой, эмоциями, нелинейностью, образом, формой, женским началом и стихией Диониса. Если применить эти термины к истории, то первичный полюс ассоциируется у поэта с эпохой необходимости, истины, добра, механики, науки, демократии, абстракций, мира; а антитетический – с эпохой свободы, вымысла, зла, искусства, аристократии, конкретного, войны. В религии же первичный полюс связан с поисками трансцендентной силы и ведет к догматике, уравнению, объединению, женственности, а его цель и средство – мир. Антитетический полюс подчинен имманентным силам и связан с выразительностью, иерархичностью, множественностью, резкостью. На этой двойственности построен космос. Она рождает динамику первичного и антитетического в жизни человека и в истории.

Чтобы нагляднее представить себе эту динамику поэт ввел в книгу фигуру конусов (*gyres*). Он пишет: «Согласно Симплицию, позднему комментатору Аристотеля, Согласие Эмпедокла соединяет все элементы в “однородную сферу”, а затем Разногласие разделяет их и, таким образом, создает тот мир, в котором мы обитаем, но даже та сфера, что создается Любовью, все равно не является неизменной вечностью, ибо Согласие, т.е. Любовь, дарит нам лишь подобие того, что неизменно.

Если представить себе вихрь Разногласия так, будто он сформирован крутами, уменьшающимися до тех пор, пока они не превращаются в ничто, а противоположную сферу Согласия как формирующую собой противоположный вихрь, причем вершина каждого из вихрей находится в середине ос-

нования другого, то тогда мы получим фундаментальный символ моих наставников...

Время от времени к вихрям отсылают, но оставляют их совершенно неисследованными, мистические писания Сведенборга. В *Principia*, обширной научной работе, сделанной до начала его мистической жизни, он описывает двойной конус. Вся физическая реальность, вселенная в целом, всякая солнечная система, всякий атом, являются двойным конусом, где присутствуют “два полюса один против другого, и эти два полюса имеют форму конусов”. Меня не очень волнует его объяснения, каким образом эти конусы развились из точки и из сферы, или его доказательства того, что именно они управляют всем движением планет, – как и сам Сведенборг в своих более поздних мистических сочинениях, я считаю, что все геометрические формы могут иметь лишь символическое отношение к внепространственной реальности *Mundus Intelligibilis*¹.

Начав работу над вторым изданием книги, Йейтс в 1929 году сформулировал ее идеи с помощью следующих тезисов:

1. Реальность является лишенным времени и пространства сообществом Духов, которые воспринимают друг друга. Каждый Дух определен и определяется теми, кто его воспринимает.
2. Когда эти Духи воспроизводят себя во времени и пространстве, у них появляется множество судеб, которые определяют друг друга, и каждый Дух видит других в форме мыслей, образов, чувственных объектов. Время и пространство нереальны.
3. Это отражение во времени и пространстве полностью совершается только в определенные моменты рожде-

¹ *Йейтс УБ. Видение. М., 2000. С. 357–358.*

ния или пассивности, которые повторяются много раз в каждой судьбе. В эти моменты судьба обретает характер до следующего такого момента от всех других Духов и от всего внешнего мира. Гороскоп является набором геометрических отношений между отражением Духа и главными массами во Вселенной, и он определяет этот характер.

4. Эмоциональный характер лишеного времени и пространства Духа проявляет себя в его положении во времени, интеллектуальный – в его положении в пространстве. Положение Духа во времени и пространстве поэтому определяет его характер.
5. Человеческая жизнь является или борьбой с судьбой против других судеб или изменением характера, определенным гороскопом, в лишеное времени и пространства существование. Весь период от рождения до рождения в миниатюре отражает путь Вселенной через время и пространство и назад к состоянию, лишеному времени и пространства.
6. Поступки и природа Духа во время жизни – сегмент или абстракция реальности; они несчастны, поскольку неполны. Они конус или часть конуса, а реальность – сфера.
7. Хотя Духи определены друг другом, они не теряют свободу полностью. Каждое возможное утверждение или восприятие содержат в себе оба начала – я и то, что воспринимается¹.

Таким образом, Йейтс видит реальность как продукт коллективного восприятия, где все взаимосвязано, каждый влияет и подвергается влиянию других и причастен всеобщему, хотя и самостоятелен.

¹ *Yeats W.B. A Vision Explications and Contexts. P. 8–9.*

Йейтс изобразил жизнь в виде двойного конуса, который движется в одном направлении, но одновременно внутри него происходит движением в другую сторону. Как только движение в одном направлении набирает скорость, внутри конуса усиливается движение в другую сторону. Крутовращение этого двойного конуса порождает цикл, где стремление к индивидуализации сочетается со стремлением к единству.

Согласно «Видению», у человека есть четыре способности: воля и маска, ум и тело судьбы. Толкуя их действия, поэт писал в начале книги: «Пока я не поясню во всех подробностях свои геометрические диаграммы, будет достаточно описать *Волю* и *Маску* как волю и ее объект, или как *Есть* и *Должно* (то, что должно или должно было бы быть), а *Творческий Ум* и *Тело Судьбы* – как мысль и ее объект, или как *Знающее* и *Знаемое*. К этому можно добавить, что первые две *Способности* – лунарные, *антитетические*, или природные, две вторые – солнечные, *первоначальные*, или разумные. Отдельный человек классифицируется согласно местоположению своей *Воли*, или выбора, в диаграмме. На первый взгляд существуют только две *Способности*, ибо только две из четырех, *Воля* и *Творческий Ум* активны, но вскоре станет ясно, что два противоположных конуса, изображающие *Способности*, могут быть размечены таким образом, что *Воля* одного будет *Маской* другого, *Творческий Ум* одного будет *Телом Судьбы* другого. Все, что желает, может стать желанным, отвергаемым или принятым, всякий творческий акт может быть увиден как факт, а всякая *Способность* – поочередно то щит, то меч»¹.

Йейтс объяснил эту достаточно сложную схему взаимодействия четырех способностей человека путем сравнения

¹ Йейтс УБ. Видение. С. 362.

с итальянской комедией дель арте: «Режиссер, *Даймон*, предлагает своему актеру унаследованное либретто, *Тело Судьбы* и *Маску*, или роль как можно больше не похожую на его природное я, или *Волю*, и оставляет его импровизировать с помощью *Творческого Ума* диалог и подробности действия. Актер должен обнаружить или открыть некое существо, которое живет только за счет предельного усилия, когда все жилы исполнителя, так сказать, натужены, а его способности полностью активны. Но это лишь *антитетический* человек. Для *первоначального* человека я обращаюсь к *комедии дель арте* в момент ее упадка. *Воля* слаба и не способна творить свою роль, а если она и преобразует себя, то только следуя принятому образцу, становясь обыкновенным клоуном или шутом»¹.

Особо важным положением «Видения» была доктрина цикличности, которой, как считал Йейтс, подчинена как человеческая жизнь, проходящая бесконечные стадии перевоплощений, так и история. Заимствуя у индуистов учение о метемпсихозе, поэт утверждал, что душа каждого человека после его смерти проходит определенный период своего небесного развития, а затем «переселяется» в другое тело. Йейтс изобразил этот процесс на специальной диаграмме в виде так называемого малого колеса, или круга, который разделен на 28 частей в соответствии с 28 фазами луны. Две из них – новолуние и полнолуние – принадлежат астральным телам, а остальные 26 определяют собой характер и судьбу человека. Поэт объяснял, что душа каждого из нас движется по этому малому кругу, последовательно проходя все стадии и затем снова начиная тот цикл.

В эти сменяющие друг друга фазы луны Йейтс поместил не только знаменитых исторических персонажей и легендар-

¹ Там же. С. 371.

ных героев (например, Кухулина), но и своих современников. В результате получилась довольно причудливая панорама человеческих типов, где некоторые характеристики поэта кажутся интересными, порой проницательными, тогда как другие – странными и произвольными. В ней, например, Обри Бирдслей и Эрнест Даусон оказались в 13-й фазе, а Оскар Уайльд вместе с Байроном – в 19-й; Шоу, Джордж Мур и Герберт Уэллс – в 21-й, Синг и Рембрандт – в 23-й, а леди Грегори с королевой Викторией и Джоном Голсуорси – в 24-й. (Соседство с королевой в одной фазе несколько удивило леди Грегори.) В классификации Йейтса Ницше оказался в 12-й фазе, Китс – в 14-й, а Блейк вместе с Рабле, Аретино, Данте и Шелли – в 17-й. Сам Йейтс поместил себя в той же 17-й фазе; Мод Гонн заняла место в 16-й, а жена поэта – в 18-й. Так, близкие поэта наряду с интересовавшими его фигурами истории стали частью творимого им мифа. Йейтс поместил современных художников-модернистов Паунда, Т.С. Элиота и Джойса также в 23-ю фазу, сказав, что они «устраняют из метафор фантазию поэта и подменяют ее странностями, открытыми исследованиями прошлого и настоящего, или разбивают логический процесс мысли, затопляя ее ассоциативными идеями и словами, которые случайно приходят на ум»¹.

Малому колесу, или кругу, соответствует большое колесо, или большой круг. Он изображает циклическое развитие истории, где цивилизации, подобно человеческому организму, рождаются, достигают зрелости и расцвета, а потом стареют и умирают, в то время как на смену им приходят новые цивилизации, противоположные им по духу, но подверженные все тому же закону цикличности.

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 427. Эти строки поэт изъясил из второго издания книги.

Йейтс изобразил историю западной цивилизации как движение больших лунных фаз, где каждый цикл занимает около 2000 лет. Классическая эра началась, как считал поэт, с благовещения Леде, а христианская – с благовещения Деве Марии. Наивысшими точками развития сменяющихся цивилизаций для Йейтса стали Византия при императоре Юстиниане и Италия эпохи Ренессанса, времени Боттичелли и Леонардо да Винчи. Это были периоды, когда в истории и культуре наиболее полно раскрылось единство бытия.

Сама манера книги казалась необычной ее первым читателям, со школьной скамьи приученным к логическому обоснованию выводов в большинстве трудов мыслителей XIX века. Йейтс же подал свои мысли в виде поэтического откровения, ни мало не заботясь об их даже чисто внешней правдоподобности. И хотя текст «Видения» был насыщен многочисленными ссылками на самых разнообразных философов и историков прошлого, все это лишь усиливало общее впечатление пестроты и эклектичности идей книги. Было ясно, что перед читателем не серьезный философский труд, последовательно доказывающий свои основные положения, и не собрание афоризмов в духе позднего Ницше, но плод поэтической фантазии, которому Йейтс лишь попытался придать наукообразную форму.

Свое предисловие к «Видению» Йейтс закончил следующими словами: «Меня могут спросить, верю ли я на самом деле в существование моих солнечных и лунных кругов... На такой вопрос я могу дать только один ответ. Если ранее, потрясенный чудом, как и всякий, с кем оно происходит, я понимал эти периоды буквально, то вскоре ко мне вернулась трезвость суждения; и теперь, когда я ясно продумал систему, я воспринимаю их как стилистические образы, которые можно сопоставить с кубами в рисунках Уиндема Льюиса или с овалами

в скульптурах Бранкузи. Они помогли мне охватить единой мыслью реальность и справедливость»¹.

Нам кажется, что последняя фраза этого высказывания Йейтса содержит явную реминисценцию на знаменитое четверостишие Блейка, в котором исследователи увидели простейшую формулу романизма²:

В одно мгновение видеть вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность,
И небо – в чашечке цветка.

(Перевод С. Маршака)

И, действительно, связь «системы» Йейтса с романизмом очевидна. Ведь одной из наиболее характерных черт поэзии романтиков было мифотворчество, попытка создать свой Олимп и свою космогонию, которая в образной форме выражала бы суть их взглядов. В качестве примера достаточно сослаться на стихотворения Новалиса, Гёльдерлина или Шелли. Но, пожалуй, самый грандиозный и величественный миф такого рода возник в поэзии Блейка, потратившего на его создание всю жизнь. Как мы помним, Блейк наряду с Шелли и был важнейшим авторитетом для Йейтса. Описывая фантастические откровения своей «системы», создавая свой собственный миф, поэт, безусловно, оглядывался на творчество автора «Пророческих книг».

Любопытно, что и рассказ обоих поэтов о создании их книг имел общие черты. Блейк называл себя «буквалистом воображения», утверждая, что в поэзии и живописи он лишь вос-

¹ Yeats W. B. *A Vision*. N. Y., 1967. P. 24–25.

² Дьяконова Н.Я. Китс и его современники. М., 1973. С. 10.

производит то, что ему диктуют «Посланники Неба». В первый раз они посетили его, когда ему было всего восемь лет, и с тех пор постоянно беседовали с ним, «днем и ночью». «Кто может передать муки подобного состояния, – жаловался Блейк в одном из писем, – я слишком хорошо помню слышанные мною угрозы – Если ты, избранный Небесным Провидением для духовного общения, отступишься и зароешь свой Талант в Землю, ты не только будешь нуждаться в Хлебе Насущном, но Горе и Злосчастье будут преследовать тебя в течение жизни, а после смерти ты будешь опозорен во веки веков. Все Вечные Существа покинут тебя, придя в ужас при виде Человека, которого его братья наградили венцом славы и чести, а он предал их дело на поругание врагам. Тебя назовут низким Иудой, предавшим своего Друга!»¹

Исследователи, пытаясь объяснить смысл этих, безусловных, вполне искренних высказываний Блейка, стремясь понять природу его визионерства, порой обращаются к психопатологии. При этом они говорят о необычайно развитом у Блейка даре «визуального воображения», о его необыкновенной способности мыслить образами, которые, не являясь правдивыми сами по себе, указывают на правду, скрывающуюся за ними².

В известной мере такое объяснение подходит и Йейтсу. Вспомним историю о его «наставниках», диктовавших основные положения системы. Однако все же стоит обратить внимание на метафоричность рассказов обоих поэтов, на невозможность буквального толкования их слов, которые были частью творимого ими романтического мифа. Недаром же Х. Блум считает, что «Видение» гораздо больше обязано романтической традиции – Блейку, Шелли, Моррису, Пейтеру и

¹ *Blake W. The Portable Blake*, N. Y., 1953. P. 202.

² *Shorer M. William Blake. The Politics of Vision*. N. Y., 1959. P. 11.

Ницше, чем Блаватской, Мэзерсу, Томасу Тейлору, Агриппе и тайнам Золотого Рассвета¹.

Но сами мифы Блейка и Йейтса имели между собой мало общего. С тех пор как Блейк предпринял попытку выразить идеи, отчасти близкие философам круга Годвина и Пейна, нарядив эти идеи в одежды религиозных образов, заимствованных у Сведенборга и Бёме, и создав свой, оригинальный поэтический синтез, прошло уже более ста лет. «Система» Йейтса была детищем новой эпохи, в причудливой форме воплотившим настроения начала XX века. Недаром тот же Блум назвал ее апокалипсисом своего времени². Как и древнеиудейские книги, написанные в этом жанре, она служила предупреждением и в то же время должна была помочь современникам понять их мир, как бы пригласив их на Страшный Суд над этим миром.

Даже крайне беглое знакомство с идеями «Видения» (более подробный анализ увел бы нас в дебри эзотерических знаний, на наш взгляд, часто далеких от художественной практики поэта) наталкивает читателя на связь большого круга, или колеса, «системы» Йейтса с философией Освальда Шпенглера (1880–1936). Основной труд Шпенглера «Закат Европы» (1918–1922) вышел в английском переводе почти одновременно с первым изданием «Видения». Прочитав «Закат Европы», Йейтс был поражен не только сходством своих идей о судьбе человеческих цивилизаций с идеями Шпенглера, но и даже непреднамеренным совпадением дат, приведенных в таблицах обеих книг.

Гипотеза Шпенглера о цикличности исторического процесса не была абсолютно оригинальной. Как известно, ее пытались обосновать еще древние индийские и греческие

¹ Bloom H. Op.cit. P. 212.

² Ibid. P. 216.

философы. Увлекались ей также Вико и русские славянофилы (Н. Данилевский и К. Леонтьев). Размышлял над ней и Ницше. Но именно автор «Заката Европы», следуя богатейшей традиции немецкой философии XIX века, построил грандиозное здание фактов и доказательств и нарисовал грозную картину конца нынешней европейской цивилизации, которая якобы уже вступила в период дряхлости и окостенения. Эти апокалиптические настроения были близки многим современникам Шпенглера, в частности поэтам-символистам и тем художникам, которые начинали как символисты. Хотя если говорить о таких поэтах, как упоминавшиеся выше Рильке, Валери, Блок или сам Йейтс, то нет никаких оснований утверждать, что они испытали прямое влияние Шпенглера. Уже самая мысль немецкого историка о невозможности продуктивного художественного творчества в теперешний дряхлый век была глубоко противоположна всему пафосу их поэзии, а возвеличивание прусского юнкерства как спасителя современной культуры могло вызвать у них разве что улыбку.

Однако грандиозная ломка старого, долгие годы существовавшего миропорядка, которая открыла новые страницы истории, конечно же, не могла оставить их равнодушными. В период Первой мировой войны и спровоцированных ей революций старый мир рушился на их глазах, и сама история как бы подтверждала предчувствие великих космических катаклизмов, которое и раньше смутно волновало их. Каждый из этих поэтов по-своему оценивал происходящие события, но неудивительно, что именно теперь апокалиптические ноты зазвучали в их творчестве с особой силой. В этом отношении характерна не только их поэзия, но и публицистика, где подобные настроения выражены не в образно-символической, но в намеренно прямой, откровенно однозначной форме.

В 1919 году Валери написал эссе под названием «Интеллектуальный кризис». Размышляя о духовных сомнениях своих современников, «европейских Гамлетов», поэт спрашивал, сумеет ли Европа сохранить главенствующее положение в мире. Превратится ли Европа в то, что она есть на самом деле: небольшой мыс Азиатского континента? Или она останется тем, чем она кажется: самой драгоценной частью суши, жемужиной земного шара, мозгом огромного тела? Поставьте Индию на одну чашу весов, а Англию – на другую, и вы увидите, что Англия перетянет, – утверждал Валери. Но вытекающие отсюда последствия еще более удивительны: они указывают на постепенное изменение в противоположную сторону. Симптомом этой перемены, по мнению поэта, служит утилитарная эксплуатация достижений технического прогресса, подчинение духовного начала грубому меркантилизму. В заключении статьи Валери предсказал близящийся конец современной европейской цивилизации, если только человеческий гений не найдет какого-либо выхода.

Близящийся конец старого мира, тысячелетиями существовавшей цивилизации «вещей» волновал и Рильке в последние годы его жизни. И ему новый век представлялся царством бездушной техники, а символом этого царства для поэта стала лишенная, как ему казалось, традиций, буржуазно-преуспевающая Америка. В программном письме к Витольду фон Гулевичу, польскому переводчику «Дуинских элегий», Рильке сказал: «Еще для наших дедов был “дом”, был “колодец”, знакомая им башня, да просто их собственное платье, их пальто; все это было бесконечно большим, бесконечно более близким; почти каждая вещь была сосудом, из которого они черпали нечто человеческое и в который складывали нечто человеческое про запас. И вот из Америки к нам вторгаются

пустые равнодушные вещи, вещи-призраки, *суррогаты* жизни... Дом, в американском понимании, американское яблоко или тамошняя виноградная лоза не имеют ничего общего с домом, плодом, виноградом, которые впитали в себя надежды и думы наших предков... Одухотворенные, вошедшие в нашу жизнь, *соучаствующие нам вещи* сходят на нет и уже ничем не могут быть заменены. *Мы, быть может последние, кто еще знали такие вещи*¹.

В отличие от Рильке и Валери, в общем-то, со стороны наблюдавших за ломкой старого миропорядка, Блок оказался в самом центре катаклизмов истории. Став непосредственным свидетелем октябрьской революции и сблизившись с левыми эсерами, он на какое-то время романтически мистифицировал ход истории, отождествив его со стихийным «духом музыки». В наиболее полной форме эти взгляды Блока изложены в статье «Кризис гуманизма». В ней поэт писал о вырождении великой традиции гуманизма прошлого в «безмузыкальную» буржуазную цивилизацию XIX века, где «все множественно, все разделено, все не спаяно», и приветствовал приход новой эры, которая, как ему казалось в тот момент, несет утраченный «дух музыки». Блок писал: «Исход борьбы, которая длилась полтора столетия, внутренне решен, побежденным оказалась гуманная (т.е. старая, буржуазная. – АГ.) цивилизация, победителем – дух музыки. Во всем мире звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывая старые одежды, человек становится ближе к стихии; и потому человек становится музыкальнее»². Вскоре, однако, этот дух музыки для Блока замолк, но его поэма «Двенадцать» успела появиться на свет под «шум» этой музыки.

¹ Рильке Р.М. Ворпсведе, Огюст Роден, письма, стихи. С. 306.

² Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 330.

Мистифицировал ход истории и Йейтс, который не менее остро ощущал крушение старого порядка. «Система» поэта и стала поэтической абсолютизацией его апокалиптических настроений, которые он выразил в причудливой форме эзотерических символов. Давняя неприязнь Йейтса ко всему буржуазному нашла здесь выход в страшном видении упадка современной «гуманистической» цивилизации, которое было в равной мере и близко мрачным предчувствиям Рильке и Валери, и пессимистическим прогнозам Шпенглера.

В то же время «система» Йейтса была также и своеобразным возвращением к прошлому. Как мы помним, Йейтс в юные годы, разочаровавшись в «простодушной» религии детства, создал для себя тогда «новую религию». Она представляла собой «непогрешимую поэтическую святыню» и состояла из разнообразных легенд и преданий ирландской мифологии, которые поэт интерпретировал в духе символизма. В начале XX века Йейтс отошел от этих идеалов и обратился к событиям реальной жизни. И в зрелые годы он как будто бы опять вернулся к старому, заменив ирландские предания большими и малыми кругами «системы».

Однако эта переоценка ценностей не была радикальной. Отказавшись от плаща, украшенного «узорами из древних саг и басен», Йейтс все же полностью не порвал с символизмом. «Система» позволила ему совместить в рамках единого романтического мифа в духе Блейка старые увлечения с художественными открытиями начала века, увидев и изобразив события современности сквозь призму этого мифа. Раздвинув границы английской поэзии, Йейтс в зрелые годы как бы заново ощутил связь со своими юношескими экспериментами, переосмыслив их в символике «Видения».

Важно помнить, однако, что сам Йейтс в выше цитированном отрывке из предисловия к «Видению» выступил против

буквального толкования «системы», сопоставив ее с кубами в рисунках Уиндема Льюиса и овалами в скульптуре Бранкузи. В другом месте книги поэт выразил свою мысль еще более радикальным образом. На вопрос Йейтса, стоит ли ему посвятить остаток жизни толкованию «системы», духи якобы ответили: «Нет, мы пришли, чтобы дать тебе метафоры для поэзии»¹.

Эта успевшая стать хрестоматийной фраза весьма точно выразила диалектику взаимоотношений «Видения» и зрелой поэзии Йейтса. Стихотворения типа «Фаз луны» (*The Phases of the Moon*), целиком посвященные изложению «системы», обычно получались не столь удачными. Их не так и много. Те же стихотворения, где «система» трактовалась метафорически, становясь одним из символов, для понимания которого вовсе не нужно было знать все детали «Видения», порой выигрывали благодаря поэтической концентрации мыслей и образов.

Следующая после «Ответственности» книга лирики Йейтса «Дикие лебеди в Куле» (*The Wild Swans at Cool*) в первой редакции вышла в свет в 1917 году. Второе, переработанное и дополненное, ее издание появилось в 1919-м. Голос зрелого Йейтса здесь пока еще звучит редко и не очень твердо и ясно. Иначе и быть не могло, поскольку большинство из вошедших сюда стихотворений были написаны еще до брака Йейтса и даже до Кровавой Пасхи. По настроению они близки лирике «Ответственности», хотя, может быть, и не столь резки по тону.

Примером тому служит написанный в 1914 году «Рыболов» (*The Fisherman*):

Передо мной, как прежде,
Веснущатый человек

¹ *Yeats W. B. A Vision. P. 8.*

В простой коннемарской одежде;
Я вижу, как он чуть свет
Идет закидывать мух
В ручей на склоне холма, –
И чту его бодрый дух
И мудрую трезвость ума.
Зову его образ, чтобы
В спокойных чертах прочесть
То, что настать могло бы,
И то, что сегодня есть,
Когда процветает враг,
И умер любимый друг,
Окружен почетом пошляк
И правит строною трус,
И ни одного негодя
К ответу не призовут,
И, пьяный сброд забавляя,
Кудахчет мудрец, как шут,
Когда возводит лакей
Постыдную клевету
На самых лучших людей,
На Разум и Красоту.
Может быть, целый год,
Несмотря на безумный век,
Передо мной предстает
Веснущатый человек
И его коннемарское платье,
И пена среди камней,
И быстрый изгиб запястья
При падении мух в ручей.
Пришел ко мне, как ответ,
И весь день со мной неспроста
Человек, которого нет,
Человек, который мечта;
И я написать ему должен,
Покуда хватает сил,

Стихи, где живут, быть может,
Зари прохлады и пыл.

(Перевод А. Сергеева)

Как видим, настроение – примерно такое же, что и в «Сентябре 1913». Ирландия – страна, где царят бездуховность и меркантилизм, бурлят мелкие политические разборки, от которых так страдал поэт, пошляк «окружен почетом», мудрец забавляет пьяный сброд, а на Разум и Красоту возводят «постыдную клевету». Ничто не изменилось, и грозная красота еще не успела родиться.

Но в «Рыболове» виден и новый поворот темы. Комментируя это стихотворение в радиопередаче в 1934 году, поэт сказал: «Я основал ирландские литературные общества (на родине и в Англии. – А. Г.), ирландский театр, я принимал участие и в других начинаниях, и я встретил сильное и неразумное сопротивление. Чтобы победить его, я постарался осовременить свои мысли. Современная мысль не проста; я стал полемистом, страстным, резким. Когда мне было очень горько, я говорил себе: “Я не пишу для людей, которые нападают на все, что я ценю, и не для тех, кто являются равнодушными друзьями. Я пишу для человека, которого никогда не видел”. Я нарисовал себе портрет человека, который живет в сельской местности, где и я жил, и который ловит рыбу в горных ручьях, где и я ловил. Я сказал себе: “Я не знаю, родился ли он уже, но я все равно пишу для него”. Это стихотворение посвящено ему»¹.

Одиноким рыболов, который, может быть, еще и не родился, – фигура немного таинственная. Своей мудростью, простотой и аристократически гордым одиночеством он противостоит вульгарной толпе плутов и глупцов, с которыми

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 77.

ми пришлось бороться поэту. Взойдя на гору и бросив удочку в горный ручей, он поднялся над живущими внизу вульгарными людьми, которые презрели мудрость и искусство. Но где этот человек-мечта, и не является ли он маской самого поэта или, выражаясь терминологией «Видения», его вторым антитетическим «я», тем, кем ему хочется стать?

Часть стихотворений сборника по-прежнему посвящена Мод Гонн. Они как бы образуют маленький цикл внутри книги. Высокое чувство любви сочетается в них с уже знакомой грустью и разочарованием. Но все они обращены к прошлому и представляют собой воспоминания о том, что никак не хочет уйти из памяти, и чем поэт продолжает жить и сейчас. В почти афористически кратком стихотворении «След» (Memory) поэт так выразил это настроение:

Красивых я встречал,
И умных было две,
Да проку в этом нет.
Там до сих пор в траве,
Где заяц ночевал,
Не распрямился след.

(Перевод Г. Кружкова)

Начавшись как немного циничный отказ от романтических чувств, стихотворение неожиданно возвращается к ним с помощью, казалось бы, совсем земного образа. Зайца в траве больше нет, но след его остался, и этот след исчезнувшего прошлого не по силам стереть никаким красивым и умным женщинам.

В другом стихотворении «Птица Феникс» (His Phoenix) эта тема повернута немного иначе:

В Китае ли, в Испании императрица есть,
 Безукоризненно бела, стройна, мила, нежна –
 За это в день рожденья ей так расточают лесть,
 Как будто Леда на земле вторично рождена.
 И есть десятки герцогинь, милей всех жен земных –
 А может быть, художник тот, который половчей,
 Такими на портретах за плату сделал их...
 Пускай! Знал птицу феникс я в дни юности моей...

Толпа их сквозь века пройдет, безжалостна, буйна,
 И, может быть, придет пора, когда мужчинам всем
 Смятенье сердца принесет красавица одна,
 Моей красавице равна – но все же не совсем:
 Не будет детской простоты и взора гордых глаз,
 И тела, нет которого прекрасней и стройней...
 О ней скорблю: как в оны дни, Бог властвует сейчас...
 Пускай! Знал птицу феникс я в дни юности моей.

(Перевод В. Рогова)

Стихотворение написано в форме шуточной уличной баллады о прекрасных дамах прошлого. Но последние полные горечи строки вновь возвращают читателя к далекой возлюбленной, человеку и видению одновременно¹.

Пожалуй, лучшим стихотворением, посвященным Мод Гонн в этой книге, можно назвать «Разбитые мечты» (Broken Dreams). Поэт в начале стихотворения снова пишет о начавшей увядать красоте любимой – в ее волосах уже появилась седина, и молодые люди перестали заглядываться на нее. Ее красота превратилась в легенду. Но, возможно, какой-нибудь старик, которого она в свое время спасла, молится за нее на смертном одре. Оттолкнувшись от одной из доктрин «Видения», согласно которой умершие вновь проживают свои жиз-

¹ *Rosenthal N. M. Op. cit. P. 180.*

ни в обратном порядке, Йейтс говорит, что все переменится за гробом, и он снова увидит любимую такой, какой она была в юности. Да и сейчас она для поэта красивей всех, хотя ее маленькие руки и не гармонируют с величественной фигурой Афины Паллады. Йейтс просит Мод остаться такой, как она есть, и не плескаться в таинственном мистическом озере, где все становятся совершенными. Земное несовершенство может быть прекраснее потустороннего абсолюта. Но эти видения исчезают в полночи, не оставляя поэту ничего, кроме смутных воспоминаний – «воздушных образов» (an image of air). Они не приносят облегчения, и поэт вновь остается в горьком одиночестве.

Несколько стихотворений книги посвящены Изольде Гонн, которой поэт довольно сильно увлекся, потеряв надежду завоевать ее мать. Ей тогда уже исполнился двадцать один год, и она стала красавицей. Эти стихи в основном шутивы по тону. Йейтс говорит в них о разнице в их возрасте, но за шуткой он скрывает горечь безответного чувства, шаткую надежду на взаимность и тоску по убегающему времени. Пример тому «Мраморный тритон» (Men Improve with the Years). Тритоны, согласно поверьям, считались морскими божествами низшего порядка, имевшими лишь наполовину человеческий облик. В образе такого мудрого старого тритона поэт и появляется перед юной красавицей Изольдой, старясь убедить ее и себя, что мужчины становятся лучше с годами, хотя в глубине души, скорее всего, и сам не верит в это:

Мечтаньями истомлен,
Стою я – немолодой
Мраморный мудрый тритон

Над текучей водой.
 Каждый день я гляжу
 На даму души своей
 И с каждым днем нахожу
 Ее милей и милей.
 Я рад, что сберег глаза,
 И слух отменный сберег,
 И мудрым от времени стал,
 Ведь годы мужчине впрок.
 И все-таки иногда
 Мечтаю, старый ворчун:
 О, если бы встретиться нам,
 Когда я был пылок и юн!
 И вместе с этой мечтой
 Старясь, впадаю в сон,
 Мраморный мудрый тритон
 Над текучей водой.

(Перевод Г. Кружкова)

Жене в этой книге Йейтс посвятил стихотворение «Соломон царице Савской» (Solomon to Sheba). Подобно царице Савской, она принесла в жизнь поэта любовь и новые знания, дав импульс его творчеству:

Так пел Соломон царице,
 Целуя тысячу раз
 Ее арабские очи:
 «Нет в мире мудрее нас,
 Открывших, что если любишь,
 Имей хоть алмаз во лбу,
 Вселенная – только лошадь,
 Привязанная к столбу».

(Перевод Г. Кружкова)

Семь стихотворений книги, объединенных в маленький цикл, посвящены «Умирающей даме» (*Upon A Dying Lady*), Мабель Бирдслей, сестре знаменитого художника-декадента, которая стойко боролась с раком, сохраняя спокойствие и веселое расположение духа. Она сказала Йейтсу, когда он пришел навестить ее в больнице: «Хиромант предсказал мне, что в сорок два года моя жизнь повернется к лучшему – вот я и проведу сорок второй год на небесах». Поэт был восхищен ее стойкостью духа и очарован ее поведением. Но все эти стихотворения он написал еще в 1913 году, хотя не стал публиковать их до смерти Мабель в 1916-м.

Несколько стихов книги напрямую связаны с «системой» поэта и целиком опираются на ее положения. Таково стихотворение с латинским названием «*Ego Dominus Tuus*» (Я твой господин), где Йейтс в диалоге между *hic* (этот) и *ille* (тот) рассуждает, как добиться поэтического мастерства. Чтобы найти его, нужно отыскать свою антитетическую маску, свое «анти-я». Так якобы сделал в жизни не очень воздержанный Данте, придумав Беатриче, и так поступил живший в бедности и страдавший от неизлечимой болезни Китс, открывший читателям мир радостной красоты. Эти сопоставления, озвученные ранее в прозе, теперь появились и в поэзии.

Другое стихотворение в том же роде – «Фазы луны» (*The Phases of the Moon*), диалог между выдуманнными поэтом еще в 90-е годы Майклом Робартисом и Оуэном Ахерном, воплощающими полюсы субъективного и объективного начал, где Йейтс изложил свою теорию о двадцати восьми циклах луны, управляющих жизнью людей. На наш взгляд, и «*Ego Dominus Tuus*», и «Фазы луны» слишком зависят от «системы» и удались больше отдельными строками и образами, чем в целом.

Тем не менее зрелый Йейтс с его уверенным мастерством все же уже виден в нескольких стихотворениях книги. Новые ноты отчетливо слышны в открывающих ее «Диких лебедях в Куле», которые и дали название всему сборнику:

Деревья в осеннем великолепье,
Сухие тропинки шуршат,
Октябрьским вечером тихие воды
Отражают тихий закат;
У берега лебеди, в эту осень
Их пятьдесят восемь.

Девятнадцатый раз меня обступает
Осенняя благодать
С поры, как сюда я забрел впервые
И стал лебедей считать,
И, как всегда, они в тихую высь
На звонких крылах взвились.

Увидел я дивных этих пернатых,
И сердце мое в тоске,
Все изменилось с поры, как впервые
Я вышел лесом к реке
И крыльев услышал набатный гул,
И облегченно вздохнул.

Неутомимо, пара за парой,
Стая влюбленных плывет
В дружественном прохладном потоке
Или пускаются в лёт;
От расстояний и сроков страсть
В птицах не может пропасть.

Как прежде, они придают пейзажу
Таинственную красоту;

Где они будут вить свои гнезда,
Чью встревожат мечту,
Когда мне однажды серый рассвет
Шепнет, что их уже нет?

(Перевод А. Сергеева)

По сравнению с другими в книге, «Дикие лебеди в Куле» – внешне довольно простое стихотворение, сразу же захватывающее читателя своей плавной и величавой музыкой. Речь поэта близка разговорным интонациям, но звучит немного приподнято, а сочетание более длинных и кратких строк по образцу баллады с порой неточными рифмами (например, *stones* и *swans*) придает стиху слегка гипнотическую силу. Содержание стихотворения как будто не требует особого комментария. Пожилой поэт, вновь посетивший имение леди Грегори, следит за стаей диких лебедей, плавающих в прудах, восхищаясь их таинственной красотой и неутомимой энергией. Но за этой внешней простотой скрывается сложная ассоциативная работа ума и многозначный смысл, своими корнями глубоко уходящий в романтическую традицию.

«Дикие лебеди в Куле» написаны в стиле популярных в конце XVIII – начале XIX века стихотворений на тему, которую условно можно назвать «вновь я посетил» (*revisit poems*). В них авторы обычно рассказывали о повторном посещении какого-либо места и описывали его красоты, заново ожившие перед ними, размышляя об увиденном. Наиболее известным образцом такой поэзии стало «Тинтернское аббатство» Вордсворта (1798), которое Йейтс, конечно же, прекрасно знал. Пейзаж здесь напрямую связан с ассоциативной памятью лирического героя и отражает сложное состояние его души. Прошрое, искусно спрятанное в подтексте «Тинтернского

аббатства», но от этого не менее реальное, создает нерасторжимую связь, особое поле напряжения между Вордсвортом сегодняшнего дня, поэтом осознавшим свое призвание и сумевшим найти душевное равновесие, и мятущимся юношей пятилетней давности. Без прошлого настоящее было бы невозможно. В конце стихотворения внешнее и внутреннее, пейзаж и состояние души, настоящее, прошлое и будущее, радость и грусть сливаются в едином моменте созерцания, и читатель видит перед собой Вордсворта, прошедшего трудный путь роста, потерь и обретений, но нашедшего себя и раскрывшего свой талант.

Исходные ситуации «Тинтернского аббатства» и «Диких лебедей в Куле» вполне сопоставимы. Йейтс как будто бы следует образцу Вордсворта. Вновь приехав в поместье леди Грегори, он также предается интроспекции и вспоминает прошлое, чтобы понять настоящее. Но внутреннее состояние обоих поэтов – абсолютно различно. Когда-то в прошлом, когда Йейтс в первый раз приехал в гости к леди Грегори, он тоже был мятущейся душой, как и юный Вордсворт. Но теперь ему уже пятьдесят один год, и, в отличие от автора «Тинтернского аббатства», он так и не сумел обрести покой. Йейтс написал стихотворение в 1916 году, после того как Мод Гонн теперь уже в последний раз отказала ему. Однако его больше волнует не столько сам вполне ожидаемый отказ Мод, сколько спокойствие, с которым он его принял. Значит ли это, что с ушедшей молодостью у него угасли и чувства и исчез тот лучезарный свет, который символизировал вдохновение в «Оде о бессмертии» Вордсворта? Неужели и он, как большинство поэтов-романтиков, достиг пика своих возможностей в юности и теперь обречен на творческое бесплодие? Эти вопросы прямо не высказаны Йейтсом, но они звучат в подтексте «Диких

лебедей», в образном противопоставлении свободы полета вольных птиц осеннему пейзажу природы и воплощенному им горькому состоянию души поэта.

Казалось бы, смысл стихотворения прямо противоположен выводам, к которым пришел Вордсворт в «Тинтернском аббатстве». Ведь спокойствия и гармонии в душе поэта нет. Но такое впечатление обманчиво. Само отточенное мастерство Йейтса, без всяких видимых усилий льющийся стих «Диких лебедей в Куле» опровергает подобный вывод. Вопреки всей горечи чувств перед читателями предстал абсолютно уверенный в себе и своем искусстве художник, который, как и Вордсворт, наконец, после долгих поисков нашел себя, свое новое «анти-я», свою антитетическую маску, противоположную его юношескому лицу. И в этом победа поэта над временем, быть может, и охладившим его чувство, но отнюдь не лишившим его вдохновения.

Что же касается образа вольной стаи лебедей, то здесь, по мнению критиков, слышна явная переключка с «Аластором» Шелли:

И, наконец, на берегу Хорезмском
Свой шаг замедлил он среди
Болот зловонных; к берегу морскому
Его тянуло; лебедь плавал там
Средь камышей в малоподвижных водах.
Он подошел, и лебедь взмыл на крыльях
Могучих в небо, высоко над морем
Вычерчивая яркую стезю.
За лебедем следил он жадно: «Птица
Прекрасная, к родному ты стремишься
Гнезду, где нежная подруга шею
Пуховую с твоей сплетет,
Сияньем ясных глаз тебя встречая.

А я? Кто я? Зачем я здесь, хоть голос
 Мой сладостней твоей предсмертной песни,
 И шире дух, и стан мой соразмерней
 Прекрасному, зачем я расточаю
 Себя, хоть воздух глух, слепа земля,
 А в небе нет мне отзвука?

(Перевод В. Микушевича)

Лебедь у Шелли – символ романтического поиска абсолюта, который одинокий поэт, наделенный большими возможностями, более сладостным голосом, чем птица, однако, все же не может воплотить в жизни, поскольку природа с ним разобщена¹. Вслед за Шелли Йейтс тоже, возможно, видел воплощенный в лебедях символ романтического поиска, но для него птицы, чья страсть от «расстояний и сроков... не может пропасть», служили еще и контрастом его погасшему чувству. Образ серого рассвета, который однажды шепнет поэту, что птиц уже нет, немного загадочен. Критики считают, что он, скорее всего, означает надвигающуюся смерть, за которой чувства, согласно «системе», возродятся с их былой силой². Но так ли это? Или, может быть, день, когда поэт проснется, не увидев лебедей, станет днем его нового открытия себя и возрождения чувств еще здесь, как это вскоре и случилось с Йейтсом?

Так балладная строфа, в основном имевшая в ранней поэзии Йейтса традиционно повествовательную функцию, теперь стала средством для лирической медитации и философских размышлений, что стало неотъемлемым свойством многих поздних баллад поэта, особенно в таких его циклах, как «Женщина в юности и старости» и «Три куста».

¹ Bloom H. Op. cit. P. 192.

² Ellmann R. The Identity of Yeats. P. 253.

Новые ноты слышны и в элегии на смерть сына леди Грегори «Памяти майора Роберта Грегори» (In Memory of Major Robert Gregory), погибшего на фронте в январе 1918 года. Сам поэт, редко бывший довольным собой, считал ее одной из своих безусловных удач. Очень довольной осталась и леди Грегори, сказавшая, что она счастлива потому, что благодаря этой элегии ее сына будут помнить. Сейчас, однако, кажется, что стихотворение, где, безусловно, слышен властный голос позднего Йейтса и провозглашены его идеалы единства бытия, все же удалось как своеобразный *tour de force*, где герой предстал тем, кем при жизни никогда не был.

В 1917 году Йейтс купил расположенную недалеко от поместья леди Грегори старинную норманнскую башню Тор Баллили, которую он вскоре превратил в свою летнюю резиденцию в Ирландии. Элегия начинается с того, что, сев у камина в своем новом доме, поэт вспоминает близких ему людей, которые больше не могут разделить с ним ужин и дружескую беседу:

Теперь, живя безвыходно в дому,
Неспешно перечислю тех, кому
За ужином не длить беседу ныне,
Покуда торф горит в камине,
Не разойтись по спальням в час ночной, –
Всех тех, кто был пытлив и зорок,
Кто был мне в молодости дорог,
Всех мертвых, кто сегодня предо мной.

На ум поэту приходят имена Лайонела Джонсона, увлекавшегося античностью, искавшего в поэзии субъективные идеалы и отгородившегося от жизни – «Любивший мудрость, а не смертный род». Второй друг – Синг, наоборот, был объективным художником, черпал материал для своих пьес из жизни

простых крестьян на Аранских островах. Третий – дядя по материнской линии Джордж Поллексфен, который в молодости славился как замечательный наездник, а в старости увлекся астрологией, решив, что только звезды, а не сам человек, решают повороты судьбы.

Все они, столь разные и непохожие друг на друга, уже давно ушли из жизни, и поэт так или иначе смирился с этой утратой. Иное дело недавняя гибель Роберта Грегори:

О них, со мою бывших в жизни прежней,
Я думать реже стал и безмятежней,
И вспоминать без боли о любом
Из них – как бы смотря в альбом,
Я свыкся с тем, что их удел – могила;
Но свыкнуться неумогу,
Что смерть, творя неправоту,
И «Сидни» нашего не пощадила.

Йейтс называет Роберта Грегори «наш» Сидни, сравнивая его со знаменитым английским поэтом, отважным воином и куртуазным придворным Филипом Сидни (1554–1586). Такое сравнение может показаться странным, если вспомнить, что Йейтс и Роберт не очень ладили при жизни – молодой человек ревновал поэта к матери. Но панегирический жанр траурной элегии не требовал особого портретного сходства – так было у Милтона в «Лисидасе», посвященном памяти Эдварда Кинга, так было и у Шелли в «Адонаисе», воспевавшем Китса. Для Йейтса Роберт в элегии неожиданно превратился в воплощенный идеал ренессансного универсального человека – художника (Роберт занимался живописью и архитектурой), блестящего спортсмена и храброго военного одновременно, человека, наглядно воплотившего единство бытия. При этом

Роберт как бы совместил в себе те идеалы, к которым по отдельности стремились Лайонел Джонсон, Синг и Джордж Поллексфен, уравновесив полюсы активной и созерцательной жизни:

Его пророчил нам кристалл мечты
Художником, вживляющим в холсты
Прохладу скал, кривые ветви терна,
Мы это видели бесспорно,
И знание свято в сердце берегли:
Солдат, наездник и ученый,
При этом – даром облеченный
Собой умножить радости земли.

Но сейчас иное время, Европа клонится к закату, и гармонично развитые люди эпохи Ренессанса больше не нужны. Люди, подобные Роберту, не могут дожить до седых волос. Выражаясь словами Марциала, которые Йейтс взял эпиграфом к элегии: «Жизнь несравненных кратка, и редко дается им старость»:

Солдат, наездник и ученый,
К пределу смерти увлеченный,
Кем стал бы он, дожив до седины?

(Перевод Е. Витковского)

Интересно отметить, что тот же эпиграф из Марциала стоит и в элегии поэта-метафизика XVII века Авраама Каули (1618–1667) «На смерть мистера Харви». Йейтс знал эту элегию – форма строфы его стихотворения следует образцу, предложенному Каули. Обратившись к элегии «На смерть мистера Харви», Йейтс косвенным образом откликнулся на вошедшую в те годы в моду поэзию метафизиков, довольно

прочно забытых в предыдущие два столетия. Есть смысл на время отвлечься от стихотворения Йейтса, чтобы понять его отношение к этой поэзии, которой так сильно увлекались модернисты во главе с Т.С. Элиотом.

Йейтс обратил внимание на метафизиков и, прежде всего, на главу этого литературного движения Джона Донна (1572–1631) несколько раньше, чем Т.С. Элиот. 14 ноября 1912 года Йейтс писал своему хорошему знакомому профессору Э. Грирссону, который выпустил в свет книгу стихов Донна: «Я много раз перечитал ее и, наконец, обнаружил, что я понимаю Донна. Ваши комментарии объясняют именно то, что мне хотелось знать. Стихотворения, которые я не понимал или понимал плохо, теперь стали мне ясны, и я увидел, что чем точнее и ученей мысль Донна, тем больше красота и страстность его стиха; сложности и тонкости его образов запечатали глубину и склад его страстей. Его педантизм и чувственность – камни и глина его Эдема – еще раз убеждают меня в том, что этот человек, похожий на всех нас, лицеизрел Бога»¹.

Эта краткая, почти афористическая характеристика поэзии Донна на самом деле очень точна и отчасти предвосхищает суждения Т.С. Элиота. В своих стихах Джон Донн отразил начавшийся в его время кризис ценностей английского Ренессанса. Шекспир выразил суть этого кризиса знаменитыми словами Гамлета о «вывихнутом времени» (*the time is out of joint*), а Донн в поэме «Анатомия мира: вторая годовщина» высказал ту же мысль следующим образом:

Все в новой философии – сомненье:
Огонь былое потерял значенье,
Нет солнца, нет земли – нельзя понять,

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 168.*

Где нам теперь их следует искать.
Все говорят, что смерть грозит природе,
Раз и в планетах, и на небосводе
Так много нового; мир обречен,
На атомы он снова раздроблен,
Все рушится, и связь времен пропала,
Все относительным отныне стало...

(Перевод Б. Томашевского)

Связь времен пропала не только для Донна, но, как мы говорили, и для многих западных поэтов начала XX века. Внимательно прочитав издание Грирсона, Йейтс увидел, что Донн пытался обрести утраченную цельность видения мира в земной страсти и в любви к Богу, в «педантизме и чувственности», ставшими «камнями и глиной его Эдема». Что же касается неповторимого своеобразия манеры Донна, то здесь Йейтс во многом опередил Элиота и других более поздних критиков, сказав: «Чем точнее и ученей его мысль, тем больше красота и страстность его стиха; сложности и тонкости его образов запечатлели глубину и силу его страстей». В этом секрет притягательности мысли Донна, которую, по словам Элиота, можно ощутить так же непосредственно, как запах розы¹. Интересно отметить, однако, что причудливый полет мысли, прихотливая игра ума Донна, казавшаяся необычайным открытием воспитанным на творчестве романтиков читателям, имела несколько двойственный характер. По сравнению с елизаветинской гармоничной «золотой манерой» XVI века, она была прорывом вперед в XVII век, а отчасти и в век XX-й, но в то же время и известным шагом назад, к средневековой схоластике, к «педантизму», противостоявшему открытиям науки и философии XVII века.

¹ *Eliot T.S. Selected Prose.* P. 117.

«Камни и глина» Эдема Донна были близки и понятны Йейтсу. Недаром в стихотворении «Юной красавице» (To a Young Beauty), тоже вошедшем с книгу «Дикие лебеди в Куле», поэт сказал, что, окончив земной путь, он будет вкушать трапезу в компании Донна¹. Это вовсе не означало, что Йейтс стремился подражать Донну. Скорее, Донн был для зрелого Йейтса своеобразным ориентиром, который помогал ему яснее увидеть собственный путь, где «педантизм и чувственность» также играли важную роль. Духовный кризис начала XX века Йейтс ощущал не менее остро, чем Донн в начале XVII века, и эсхатологические мотивы были в равной мере близки обоим художникам. В поисках цельности видения мира Йейтс тоже обратился к средневековой философии и, в частности, к неоплатонизму. В ряде стихотворений Йейтса 20–30-х годов его мысль тоже была достаточно сложной и ученой и порой граничила со схоластикой, с «педантизмом». В эти же годы Йейтс окончательно отказался от воспевания высокой любви в петраркистском духе, обратившись к вполне реалистичному, а иногда и откровенно натуралистичному изображению чувственной страсти. И здесь образец Донна также помог ему яснее понять свои цели. Вряд ли есть смысл искать прямое влияние одного поэта на другого, но чем старше становился Йейтс, тем крепче делалась его внутренняя связь со стихами Донна.

Следующий поэтический сборник Йейтса «Майкл Робартис и танцовщица» (Michael Robartes and the Dancer) вышел в свет в 1921 году. В эту тоненькую книгу вошло всего 15 стихо-

¹ Йейтс упомянул в этом стихотворении также и английского поэта-романтика У.С. Лэндора (1775–1864). Как свидетельствует проза Йейтса, его интересовала не столько поэзия, сколько личность Лэндора, который «дожил до глубокой старости, потеряв все, кроме расположения муз».

творений. Не все они одинаковы по художественному уровню, но среди них есть и очень знаменитые. Лирика книги в основном продолжила поиски «Диких лебедей в Куле», и голос зрелого Йейтса звучал здесь еще не всегда в полную силу, но гораздо увереннее, чем в предыдущей книге.

Наиболее известными тут были уже упоминавшиеся стихи о Кровавой Пасхе 1916 года, которые печатались ранее отдельно и только теперь вошли в книгу. Было здесь и новое стихотворение «Политической узнице» (On a Political Prisoner), посвященное графине Констанс Маркевич, уже отсидевшей 14 месяцев в тюрьме за события Кровавой Пасхи и выпущенной по амнистии в 1917 году, а теперь снова осужденной под предлогом участия в «немецком заговоре». В лондонской тюрьме, где она находилась с мая 1918 года по март 1919-го, ее камера была рядом с камерой, куда под тем же предлогом поместили и Мод Гонн. Поэт объяснил жене, что написал это стихотворение, чтобы не писать о Мод Гонн. Видимо, он думал о ней примерно то же самое, что и о Маркевич:

Нетерпеливая с пелен, она
В тюрьме терпенья столько набралась,
Что чайка за решеткою окна
К ней подлетает, сделав быстрый круг,
И, пальцев исхудалых не боясь,
Берет еду у пленницы из рук.

Коснувшись нелюдимого крыла,
Припомнила ль она себя другой –
Не той, чью душу ненависть сожгла,
Когда, химерою воспламеняясь,
Слепая, во главе толпы слепой,
Она упала, захлебнувшись, в грязь?

А я ее запомнил в дымке дня –
 Там, где Бен-Балбен тень свою простер, –
 Навстречу ветру гнавшую коня:
 Как делался пейзаж и дик, и юн!
 Она казалась птицей среди гор,
 Свободной чайкой с океанских дюн.

Свободной и рожденной для того,
 Чтоб, из гнезда ступив на край скалы,
 Почувствовать впервые торжество
 Огромной жизни в натиске ветров –
 И услышать из океанской мглы
 Родных глубин неутоленный зов.

(Перевод Г. Кружкова)

Свободная чайка, символ женской красоты и субъективно-го начала жизни¹, прилетает к героине в тюрьму. Но когда-то в юности она сама казалась такой чайкой, когда отважно скакала на коне среди гор. В те дни своей красотой она напоминала поэту Мод Гонн. Но сейчас ненависть исказила ее облик, и она, «химерою воспламеняясь», слепая, повела за собой слепую толпу, выпачкав себя в грязной канаве. Грозная красота Кровавой Пасхи, которую воспел поэт, теперь, спустя всего несколько лет, как ему кажется, выродилась из-за действий разного рода нечистоплотных авантюристов и жадных мошенников, пожелавших нажиться на этом идеале, и это вырождение затронуло даже прежних лидеров, к числу которых принадлежит и политическая узница Констанс Маркевич. Героини, которая в юности была похожа на свободную чайку, больше нет.

Одним из лучших стихотворений книги считается «Молитва о дочери» (A Prayer for My Daughter), сочиненная в 1919 году

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 185.

вскоре после рождение дочери поэта Анны. Оно написано с помощью той же строфики, что и элегия памяти Роберта Грегори, и тоже содержит размышления об идеале, но теперь уже женском.

И вновь порывы с моря налетели
На дом, где безмятежно в колыбели
Спит дочь моя. К ней ветру нет преград:
Лишь роща Грегори, да холм стоят
Перед шальным посланцем океана,
Нещадно треплющим и крыши и стога:
Как мысль моя печальна и горька,
Вот и молюсь за дочку беспрестанно.

На самом деле, однако, здесь две героини – не только новорожденная дочь поэта, но и снова Мод Гонн. Поэт молится, чтобы его дочь, когда она вырастет, не стала похожей на далекую возлюбленную. Стихия ветра, нещадно треплющего крыши и стога, символизирует упадок современной цивилизации, и Йейтс думает о том, что же может оградить его дочь в этом неуютном мире. Ему не хочется, чтобы красота дочери сделала ее столь же несчастной, как Елену Прекрасную и Афродиту. Им обоим не повезло в браке – Елене с Менелаем, а Афродите – с хромым Гефестом.

Томилась среди любящих Елена,
Пока глупец не спас ее от плена.
Из пены дивная богиня поднялась,
И что же – волею отца не тяготясь,
Свою судьбу с хромым навек связала.
Так все красавицы едят
Безумных прихотей салат,
Беря из рога изобилья, что попало.

Здесь явный намек на судьбу Мод Гонн, тоже взявшей из «рога изобилия» «что попало», и потерпевшей неудачу в замужестве. Поэт хочет, чтобы его дочь познала другую участь, и ее жизнь, подобно дереву, символизирующему единство бытия, имела бы глубокие корни, которые питает многолетняя традиция. Но больше всего Йейтс боится, как бы ненависть, «злой ум», не подчинили себе Анну, как это случилось с Мод:

Ведь те, чей ум всегда любим был мною,
 Кого считал я наделенным красотой,
 Не слишком благоденствуют. Пусть так.
 Я знаю твердо: ненависти мрак
 Едва ль не худшее на свете наказание,
 Но стоит злость из помыслов изгнать,
 Певунью от ветвей не оторвать,
 Как ни жестоки ветра притязанья.

Поэт закончил стихотворение пожеланием дочери найти семейное счастье в веками освященной традиции прошлого, воплощающей те самые идеалы единства бытия, о которых он уже писал в элегии, посвященной Роберту Грегори:

Пускай жених за ней придет из дома,
 Где все торжественно, все сотни лет знакомо, –
 Ведь злобой и надменностью вразнос
 Торгуют в городе – на них высокий спрос.
 Традиция, обычай сбереженный –
 Вот целомудрия единственный залог.
 Обряд старинный – изобилия рог,
 Живой обычай – лавр вечнозеленый.

(Перевод Ю. Мениса)

Стихотворение сочетает горечь с надеждой. Поэт надеется, что то счастье, которое он сам не узнал с Мод, будет сопутствовать дочери, а сила сбереженной традиции поможет ей взять из рога изобилия истинную радость – только так она сможет противостоять злобе и ненависти современного мира. Так «система» проникла и в это, казалось бы, сугубо личное стихотворение.

Безусловно, самым известным из всех стихотворений книги стало «Второе Пришествие» (The Second Coming), которое впоследствии вошло во все антологии английской поэзии и сейчас считается многими исследователями одним из лучших или, во всяком случае, самых знаменитых во всей лирике Йейтса. Оно было написано в начале 1919 года и явилось откликом на целый ряд событий, включая Первую мировую войну и русскую революцию. В черновике стихотворения есть такие строки: «Немцы ... теперь вторглись в Россию / Каждый день кто-то невинный гибнет». Поэт, очевидно, имел в виду условия заключенного Лениным Брест-Литовского мира 1918 года, согласно которому значительная часть бывшей русской территории отошла к немцам, но также и особенно поразившее его зверское убийство царской семьи. Все это нашло выход в картине близящегося конца мира, неизбежной смены одной цивилизации другой:

Все шире – круг за кругом – ходит сокол,
Не слыша, как его сокольник кличет;
Все рушится, основа распаталась,
Мир захлестнули волны беззаконья,
Кровавый ширится прилив и топит
Стыдливости священные обряды;
У добрых сила правоты иссякла,
А злые будто бы остервенились.

Должно быть, вновь готово откровенье
 И близится Пришествие Второе.
 Пришествие Второе! С этим словом
 Из Мировой Души, Spiritus Mundi,
 Всплывает образ: среди песков пустыни
 Зверь с телом львиным, с ликом человеческим
 И взором гневным и пустым, как солнце,
 Влачится медленно, скребя когтями,
 Под возмущенный крик песчаных соек.
 Вновь тьма нисходит; но теперь я знаю,
 Каким кошмарным скрипом колыбели
 Разбужен мертвый сон тысячелетий,
 И что за чудище, дождавшись часа,
 Ползет, чтобы родиться в Вифлееме.

(Перевод Г. Кружкова)

Многие ученые увидели в этой апокалиптической картине конца мира, затопленного кровью, реминисценции из «Освобожденного Прометея» Шелли, где Фурия говорит герою:

У доброго нет силы, кроме той,
 Что позволяет плакать безнадежно.
 У сильных нет того, что им нужнее,
 Чем что-нибудь другое, – доброты.
 Мудрец лишен любви, а тот, кто любит,
 Не знает света мудрости, – и в мире
 Все лучшее живет в объятьях зла.

(Перевод К. Бальмонта)

Однако апокалипсис Шелли существенно отличается от апокалипсиса Йейтса. Шелли приветствует грядущие времена и жаждет наступления нового века, который принесет обновление миру и свободу и счастье людям, в то время

как Йейтс, сочувствуя старому, скорее страшится нового. Но, согласно «системе», гибель современного мира неизбежна и близка.

В стихотворении мысли «Видения» как бы совместились с библейскими пророчествами о рождении Антихриста и конце света: «Ибо восстанет народ на народ, и царство на царство, и будут глады, моры и землетрясения по местам; Все же это начало болезней. Тогда будут предавать вас на мучения и убивать вас; и вы будете ненавидимы всеми народами за имя Мое. И тогда соблазнятся многие; и друг друга будете предавать, и возненавидите друг друга ... Ибо тогда будет великая скорбь, какой не было от начала мира доньше, и не будет» (Матфей, 24:7–10, 21). «И стал я на песке морском и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадим, а на головах его имена богохульные. Зверь, которого я видел, был подобен барсу; ноги у него – как у медведя, а пасть у него – как пасть у льва; и дал ему дракон силу свою и престол свой и великую власть» (Откровение, 13:1–2).

Разъясняя стихотворение, Йейтс сказал, что люди XX века являются свидетелями конца нашей цивилизации, подобно тому, как люди века I до н.э. были свидетелями конца греко-римской цивилизации¹. Разгул анархии, «кровавый прилив» и торжество зла («злые будто бы остервенились») – симптомы грядущей смены эпох и приближения новой антигетической цивилизации, противоположной нынешней христианской.

Символом готового родиться Антихриста у Йейтса стал сфинкс, «Зверь с телом львиным, ликом человеческим, / И взором гневным и пустым». В отличие от Христа, рождение Кото-

¹ Unterecker J. Op. cit. P. 157.

рого ангелы приветствовали гимном «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение» (Лука, 2:14), сфинкс, которому тоже предстоит родиться в Вифлееме, несет миру тьму, разгул насилия, войны и революции. Грядущее видится поэту как грандиозная космическая катастрофа, избежать которой невозможно. Йейтс одновременно страшится этой катастрофы и ждет ее.

Эсхатологические мотивы «Второго Пришествия» вслед за Йейтсом вскоре подхватили его младшие современники Паунд и Элиот, которые дали свою версию апокалипсиса, не столько страшную, сколько, скорее, ироничную. В 1920-м году Эзра Паунд напечатал поэму «Хью Селвин Моберли», одну из наиболее удачных своих вещей, где в образной форме выразил свое отношение к современной культуре. С иронией описав неудавшуюся карьеру поэта-декадента, Паунд высмеял и современный век, эту «старую беззубую суку», «залатанную цивилизацию». Для Паунда, как и для Йейтса, в послевоенной Европе воцарилась анархия, и Калибан изгнал Ариэля. В знаменитой же поэме Т.С. Элиота «Бесплодная земля» (1922) вся христианская цивилизация Запада символически представлена в виде огромного пустыря с раскаленной от зноя почвой, где уже давно не растет ничего живого, и раскаты грома не несут с собой освежающей влаги. Вместе с тем обе эти поэмы противопоставили грязь и запустение настоящего гармоничному миру прошлого. Так всевластный водитель муз Аполлон превратился у Паунда в заурядного салонного поэта, целующего руку своей покровительнице, а лирический герой «Бесплодной земли» вместо крылатой колесницы времени, мчащейся ему вдогонку, как в стихах Э. Марвела, услышал пронзительные гудки автомобилей. По истине, *sic transit!*

Если же говорить в целом, то вопреки важным различиям и, прежде всего, романтическому личностному пафосу стихов, о чем говорилось выше, Йейтс был во многом близок поэтам-модернистам – консервативностью своих политических взглядов и вниманием к форме стиха, хотя его эксперименты и не были столь радикальны, как у Паунда и Элиота.

НА ВЕРШИНАХ ОЛИМПА

Поздняя поэзия Йейтса

В лирике «Башни» (The Tower, 1928) Йейтс наконец нашел себя. Стихия нового, уже заявившая о себе в его предыдущих поэтических сборниках, теперь окончательно победила – зрелый Йейтс в полный голос заговорил со страниц «Башни». Это сразу же поняли многочисленные читатели и критики, которым прежде инерция знакомства с ранней лирикой Йейтса и постепенность темпов его поэтического развития порой мешали разглядеть в нем замечательного художника-новатора XX века. Публикация «Башни» сразу же поставила всё на свои места. Отныне Йейтс прочно занял положение одного из лучших, если не самого лучшего современного англоязычного поэта, который, по словам писателя и критика Джона Уэйна, как огромная гора выделялся на литературном фоне Англии и Ирландии 20–30-х годов.

За семь лет, истекших со дня выхода «Майкла Робартиса и танцовщицы», произошло много важных событий, которые так или иначе повлияли на поэзию Йейтса. 21 января 1919 года началась война между Англией и стремившейся к независимости Ирландией. В декабре 1921 года был подписан мирный договор, согласно которому Зеленый остров разделили на две неравные части. В первую вошли двадцать шесть преимущественно католических графств, которые образовали Ирландское Свободное Государство (The Irish Free State). Во вторую – шесть северных в основном протестант-

ских графств, которые стали называть Северной Ирландией. Хотя Ирландское Свободное Государство обладало гораздо большей независимостью, чем Северная Ирландия, они оба пока еще оставались английскими доминионами. В январе 1922 года Парламент Ирландского Свободного Государства, куда в основном входили сторонники партии Шиннфейн, утвердил этот договор. Однако представители Ирландской Республиканской Армии не хотели смириться с расколом страны и зависимостью Ирландии от Англии. В июне 1922 года вспыхнула гражданская война, и бывшие союзники по борьбе с Англией теперь встали по разные стороны баррикад. Страну захлестнула волна насилия. Лишь в мае 1923 года сторонники Ирландской Республиканской Армии прекратили военные действия, хотя конфликт полностью не утих – он дает о себе знать вплоть до наших дней.

Йейтс напряженно следил за событиями англо-ирландской войны в основном из Англии, где его жена, англичанка по рождению, рожала и выхаживала их первенца. В 1922 году поэт с семьей переселился в Ирландию, связав свою судьбу с Ирландским Свободным Государством. На родине он пережил гражданскую войну. Пришедшее к власти правительство во главе с Косгрейвом сразу же попыталось воздать должное своему знаменитому соотечественнику. В 1922 году поэт стал членом Сената молодого ирландского государства, где он работал в течение шести лет, занимаясь в основном культурно-социальными вопросами. Йейтс возглавил комитеты по созданию национальной валюты и изучению древних ирландских рукописей. Ему также часто приходилось посещать школы и давать советы по поводу авторских прав. Эта работа подвергла опасности его жизнь во время гражданской войны – дома тридцати семи сенаторов были тогда сожжены, и однажды

был обстрелян дом поэта в Дублине¹. Вся эта деятельность также послужила поводом для конфликта с Мод Гонн, которая встала на сторону Ирландской Республиканской Армии, выступив против жестких дисциплинарных мер правительства. Йейтс же тогда поддержал их, посчитав, что только они смогут обеспечить мир.

Однако после установления мира у него возникли сомнения в правильности политики, которую проводило ирландское государство. Новые законы теперь во многом опирались на доктрины католической церкви. Поэт, в частности, резко выступил в Сенате и в прессе против запрещения гражданских разводов, ущемлявших права протестантов. Протестовал он и против введения католической цензуры в связи со слишком «откровенными» произведениями литературы, такими, например, как пьеса Шона О'Кейси (1880–1964) «Плут и звезды» (1926). До 1928-го года Йейтс в основном жил в Ирландии, лишь время от времени выезжая в Европу.

Все эти годы Йейтс продолжал активно трудиться. Так, он по-прежнему участвовал в работе Театра Аббатства и написал несколько новых пьес. Кроме того, он опубликовал части «Автобиографии», первую редакцию «Видения» и множество статей.

Между тем к Йейтсу в 20-е годы пришла и международная слава – в 1923 году он получил Нобелевскую премию по литературе, а ведь на нее в этот год претендовал также и Рильке! Отныне его положение стало абсолютно прочным как в материальном, так и в литературно-художественном плане, а с его мнениями начал считаться весь западный мир. Сам он писал о присуждении премии так: «Она очень поможет мне в нескольких отношениях. Она поможет здесь (т.е. в Дублине. – *АГ*.) осо-

¹ Holdeman D. Op. cit. P. 79.

бенно. Мне будет легче заставить правительство слушать то, что я говорю по поводу искусства. Я рассматриваю премию как признание Свободного Государства и ирландской литературы, и это очень обнадеживает. Люди здесь рады, что я завоевал им признание, и это то, что мне нужно. Если бы я думал, что это только моя собственная заслуга, я как общительный человек не был бы так доволен»¹. Знаменитого ирландского поэта не раз приглашали выступить с лекциями в разных городах Европы и Америки, а сам он внимательно следил за бурной культурной жизнью Запада.

В стихотворениях «Башни» Йейтс постоянно обращается к времени и судьбам родной страны. Вскоре после начала войны с Англией поэт задумал посвятить этим событиям особое стихотворение, но работа шла медленно и трудно, и он закончил ее только летом 1921 года. В результате из-под его пера вышла небольшая поэма, которая состоит из шести отрывков, подобно музыкальным вариациям развивающих общую тему.

Первоначально поэма называлась «Мысли о современном состоянии мира». Йейтс напечатал ее в таком виде в журнале «Дайел» («Циферблат») в сентябре 1921 года. Впоследствии, включив поэму в «Башню», поэт назвал ее «Тысяча девятьсот девятнадцатый» (Nineteen Hundred and Nineteen). Однако первое название очень важно для правильного понимания авторского замысла.

К тому времени философия истории, окончательно сформулированная в «Видении» (1925), уже была хорошо продумана Йейтсом. 9 апреля 1921 года в письме к Оливии Шекспир поэт сказал: «Вещи, о которых люди, казавшиеся безумными, полученные и полурапсоды, писали, когда мы были молоды,

¹ *Yeats W.B. Letters*. P. 509.

и которых презирали истинные ученые, теперь сбываются... Я сейчас читаю множество книг подобного рода, в поисках знаков движущихся циклов колеса истории и надеюсь с помощью этих занятий понять, что нам предстоит.

Я пишу несколько стихотворений (“мысли, навеянные состоянием современного мира”, или что-то в этом роде). Я уже написал два и, возможно, будет еще много других. Они не философские, но простые и страстные, горестная жалоба по утраченному миру и утраченной надежде. Моя философия не очень обнадеживает по поводу будущего, в котором нам предстоит жить, хотя она и попирает надежды социалистов, если это может послужить утешением»¹.

Иными словами, Йейтс старался вписать трагедию англо-ирландской войны в контекст своей историософской системы с ее большими кругами сменяющих друг друга цивилизаций. Именно такая смена цивилизаций, сметающая на своем пути все старое и веками устоявшееся, происходит, как ему казалось, в данный момент, и война в Ирландии – один из ее симптомов. Поэт откровенно мифологизировал события современности, придав им апокалиптический характер. Новая цивилизация рождается, как он предположил еще во «Втором Пришествии», путем вселенской катастрофы, с помощью насильственной ломки прежней с ее отжившими ценностями. Демократию, по мнению поэта, по крайней мере, поначалу должен силовым образом сменить новый режим с иной антидемократической, аристократической, возможно даже, авторитарной установкой. В другом письме к Оливии Шекспир уже в 30-е годы Йейтс сказал прямо: «История очень проста – власть многих, затем власть немногих, день и ночь, ночь и день всегда...»²

¹ Цит. по: Fuller R. W. Yeats: A Life II: The Arch-Poet. Oxford, 2003. P. 103.

² Ibid. P. 472.

Всё это мысли, уже знакомые нам по «Видению» и «Второму Пришествию». Но как далек «Тысяча девятьсот девятнадцатый» от абстрактной схемы «системы». Какой искренней болью и горечью полны строки поэмы, описывающие зверства пьяной солдатни, безнаказанно убивающей мирных жителей. Каким страстным негодованием исполнена речь поэта.

«Тысяча девятьсот девятнадцатый» – поэма очень сложная, даже немного темная в духе позднего Йейтса. Она начинается элегическим обращением к прошлому. Поэта волнует диалектика вечного и преходящего. Все в нашем мире недолговечно, и всеильное время может уничтожить самые великие, рассчитанные на столетия творения человека. Знаменитые скульптуры Фидия, созданные в век Перикла, период высшего расцвета греческой цивилизации, известны нам сейчас лишь по рассказам древних или по несовершенным копиям. Поэту представляется, что и XIX век с его верой в силу закона и общественного мнения тоже навсегда отошел в прошлое.

Погибло много в сфере лунных фаз
Прекрасных и возвышенных творений –
Не тех банальностей, что всякий час
Плодятся в этом мире повторений;
Где эллин жмурил восхищенный глаз,
Лишь крошкой мраморной скрепят ступени;
Сад ионических колонн отцвел,
И хор умолк золотых цикад и пчел.

Игрушек много было и у нас
В дни нашей молодости: неподкупный
Закон, общественного мненья глас
И идеал святой и целокупный;
Пред ним любой мятеж, что искра, гас
И таял всякий умысел преступный.

Мы верили так чисто и светло,
Что на земле давно издохло зло.

И сам Йейтс тоже грешил такой наивной верой. По воспоминаниям поэта, все его поколение в юности было твердо убеждено, что мир становится все лучше и лучше и что иначе и быть не может благодаря развитию науки и торжеству демократии. Но жизнь внезапно и жестоко разбила все эти представления.

И вдруг драконы снов средь бела дня
Воскресли; бред Содомы и Гоморры
Вернулся. Может спьяну солдатня
Убить чужую мать у двери дома
И запросто уйти, оцепеня
Округу ужасом. Вот до чего мы
Дофилософствовались, вот каков
Наш мир – клубок дерущихся хорьков.

Лишь немногие избранные могут подняться мыслью над этим хаосом. Но принесет ли это утешение? Ведь человек устроен так, что может любить только преходящее и эфемерное, и с этим ничего нельзя сделать. Но он сам же и уничтожает все, что достойно любви. В этом, казалось бы, и есть неразрешимый парадокс человеческого бытия.

Во второй части поэмы «драконы, воскресшие средь бела дня» и вернувшиеся в охваченную войной Ирландию, превратились благодаря ассоциации с танцем, увиденным поэтом некогда в Париже, в воздушного дракона с мощными крыльями. Он увлекает всех в круговой пляс, напоминая о Великом Платоновом Годе, раз в 26 000 лет обновляющем цивилизации.

В третьей части автор размышляет о том, что порой одинокий поэт-лирик (возможно, Шелли) благодаря творчеству

может познать безрадостное утешение, прежде чем он канет в ночной мрак небытия. Некий мыслитель-платоник (возможно, Блейк) учит, что душа человека, который бредет по извилистому лабиринту политики или искусства, в смерти, взлетая ввысь, обретает себя и отрешается от скорбей. Взмыть вверх, как лебедь, – очень искуcительный для художника соблазн, но лирический герой побеждает его, возвращаясь к своему труду, к недописанным строкам, от которых не может отрешиться – намек на то, что вдохновение способно победить даже ветер истории; а затем герой снова вспоминает былые иллюзии, кажущиеся теперь безумным бредом.

В краткой четвертой части трагедия – современная Ирландия во всей ее неприглядности вновь вторгается в текст. Контраст с довоенным временем (в подлиннике – «всего семь лет назад») разителен.

Мы, чуравшиеся лжи,
Мы, болтавшие о чести,
Как хорьки, теперь визжим,
Зубы скалим хуже бестий.

(Перевод Г. Кружкова)

В пятой части Йейтс предлагает посмеяться над всеми, кто создавал великое, мудрое и доброе, но не выдержавшее испытание временем и унесенное ветром истории, но также и высмеять самих насмешников, которые не сделали ничего, чтобы помочь великому, мудрому, доброму и остановить ветер перемен. Сама эта насмешка – воплощение такого ветра.

В заключительном размышлении насилие на дорогах охваченной войной Ирландии отсылает читателя к апокалиптическим образам крушения мира. Это мчащиеся вскачь кони, которые исчезают, уступая место сгущающемуся злу. Дочери

библейской Иродиады возвращаются снова, взбесившиеся и ослепленные, возвещая повторяющуюся смену цивилизаций. Они несутся в порывах ветра, но ветер стихает. И тогда во временном затишье, знаменующем конец цивилизации, появляется известный по средневековым ирландским легендам «Роберт Артисон, прельстивый и наглый демон, кому влюбленная леди носила павлиньи перья», чтобы возвестить начало новой эры. Зверь из бездны вырвался на свободу.

Так местная трагедия маленькой страны обретает вселенский масштаб – погрязшая в смуте Ирландия становится прообразом грядущего хаоса всего мира. Сменяющие друг друга цивилизации кружатся в причудливом хороводе танца, но при этом и люди тоже движутся под звуки апокалиптического гонга. Выражаясь словами Б. Раджана, «хотя люди вовлечены в танец истории, они движутся в нем как танцовщики. Создавая дракона, они тем самым подчиняют его себе»¹. Таким образом, Йейтс все же отказывается видеть в человеке лишь безвольную игрушку в руках судьбы, оловянного солдатика, в ужасе безропотно марширующего по кругам «системы». И хотя тема разгула варварства и гибели прекрасного – главная в поэме, а мотив героического протеста звучит здесь как бы подспудно, он очень важен для верного понимания замысла Йейтса. Именно этот мотив позволяет связать поэму со стихами о Кровавой Пасхе. Благодаря ему уже знакомый образ трагической Ирландии, страдающей и в то же время романтически возвышенной с помощью этих страданий, получает здесь новое развитие.

На события вскоре разыгравшейся гражданской войны в Ирландии Йейтс откликнулся небольшим циклом стихотворений, названным «Размышления во время гражданской

¹ *Rajan B. W.B. Yeats, A Critical Introduction. P. 131.*

войны» (*Meditations in Time of Civil War*). Этот цикл тоже вошел в «Башню». В отличие от англо-ирландской войны, за которой Йейтс следил из Англии, теперь он, как мы говорили, стал непосредственным свидетелем трагедии своего народа. Поэт все это время провел в своем доме, специально отремонтированной им средневековой башне Тор Баллили, куда он в 1922 году переселился вместе со своей семьей. И хотя цикл помечен 1923 годом, Йейтс писал вошедшие в него стихи летом 1922 года, в самый разгар военных действий.

В одном из писем поэт так выразил свои чувства по поводу происходящего: «Вид, открывающийся нам из окон башни, прекрасен и полон спокойствия, и таким он и был в последнее время. Но в двух милях отсюда, рядом с Кулом (поместьем леди Грегори. – *АЛ*), который расположен вблизи автострады, чернопегие¹ выпороли каких-то юношей, а затем привязали их за ноги к грузовикам и волокли по дороге, пока их тела не разорвало в клочья. Хотелось бы знать, сильно ли повлияет на литературу эта страшнейшая катастрофа, возвращение зла»².

На фоне этой «страшнейшей катастрофы» и разворачиваются «размышления» поэта. Они во многом связаны с «Тысяча девятьсот девятнадцатым», продолжая и развивая мысли этой поэмы. Однако теперь отношение Йейтса к происходящему носит гораздо более личный характер – он сам главное действующее лицо всего цикла, темой которого по-прежнему служит контраст вечного и преходящего, действия и созерцания, порядка и хаоса.

¹ Чернопегие – карательные войска английской королевской полиции, присланные для усмирения восставших. Чернопегих вербовали специально, часто из среды уголовников, не гнушавшихся никакими зверствами.

² *Rajan B. Op. cit.*. P. 128.

В открывающем цикл стихотворении «Усадьбы предков» Йейтс обратился к исчезающему на его глазах быту ирландских «дворянских гнезд», которые для него символизировали силу великой традиции и аристократических устоев прошлого. Неиссякаемые струи бьющих вверх фонтанов, «многообразие ключей», олицетворяют для поэта идиллическую полноту жизни таких гнезд:

Я думал, что в усадьбах богачей
Средь пышных клумб и стриженных кустов
Жизнь бьет многообразием ключей
И, заполняя чашу до краев,

Стекает вниз – чтоб в радуге лучей
Взметнуться вновь до самых облаков;
Но до колес и нудного труда,
До рабства – не снисходит никогда.

Но что если все это только мечты, и сам этот фонтан кажется теперь лишь удивительной хрупкой раковиной, выброшенной на песок. Как считают исследователи, в сложной символике стихотворения бьющий через край фонтан и хрупкая раковина воплощают собой для поэта два духовных полюса: энергию, направленную во вне и внутрь, активную деятельность и созерцание, спонтанность и взвешенность¹. Между ними трудно выбрать, и обе они присущи аристократическому укладу жизни дворянских гнезд в период их расцвета. В равной мере они присущи и искусству самого поэта, размышляющего о сочетании этих полюсов в своем творчестве в данном цикле. Но пустота раковины предвосхищает грядущий упадок жизни дворянских гнезд, которые со временем должны исчезнуть, ибо все в мире преходяще.

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 45.

Когда-то воинственный и властный хозяин, кто-то вроде итальянского кондотьера эпохи Ренессанса, дал приказ столь же воинственным мастерам воплотить в камне красоту и нежность, которых не было вокруг них. Приказ исполнили, но прошло время, жизнь вошла в мирную колею, на смену творцам пришли их наследники, оказавшиеся только потребителями, и постепенно вся эта красота потускнела.

Но погребли kota, и мыши в пляс.
На нынешнего лорда поглядишь:
Меж бронз и статуй – серенькая мышь.

(Перевод Г. Кружкова)

Так значит ли это, что воинственная властность и величие неразделимы? Этот вопрос остается в стихотворении без ответа, хотя из контекста ясно, что ни того, ни другого нет в современном мире.

В следующем стихотворении «Моя крепость» Йейтс от общего переходит к личному и пишет о своем доме Тор Баллили. Он является старинным зданием, построенным одним из нормандских баронов в XIII или XIV веках не как усадьба, а как крепость для защиты от врагов, но теперь она стала домом поэта.

Кружащей, узкой лестницы подъем,
Кровать, камин с открытым очагом,
Ночник, перо, бумага...

Крепость, которой когда-то владел воинственный барон, человек действия, сейчас уже давно забытый, теперь стала прибежищем поэта-созерцателя, который тоже хочет свить здесь свое семейное гнездо, оставив его своим потомкам. Так история повторяется в сменяющих друг друга цивилизациях.

В третьем стихотворении «Мой стол» Йейтс пишет о лежащем у него на столе древнем японском мече династии самураев, который ему подарили несколько лет назад. То, что меч находится на столе рядом с бумагой и пером, не случайно. Меч служит напоминанием, какой должна быть его поэзия и каким он должен быть сам как поэт¹. Его стихи должны быть строгими, без излишеств, твердыми и мужественными, отделанными до совершенства и укорененными в традиции. Именно к подобному идеалу, как известно, Йейтс и стремился в своей поздней поэзии. Меч был выкован 550 лет назад в период, когда, по мнению поэта, цивилизация достигла своей полноты, как и в VI веке в Византии, и он воплощает собой эту полноту жизни, которая была когда-то, подобно струям фонтана, и в дворянских гнездах из первого стихотворения цикла.

Изогнут, как луны
Блестящий серп, полтыщи лет
Хранился он, храня от бед,
В семействе Сато; но
Бессмертье не дано
Без смерти; только боль и стыд
Искусство вечное родит.

Вечное искусство рождается из сердечной боли и без нее невозможно (в подлиннике – *only an aching heart/ Conceives a changeless work of art*). Только такое искусство и способно остановить время. Но оно всегда плод долгой традиции, ее кульминация. И тогда в руках мастера эта традиция как бы открывает себя, обретая личностное романтическое начало, но и возвещая, подобно павлину Юоны, апокалиптические от-

¹ *Ross D.A. Op. cit. P. 169.*

кровения. Таким художником Йейтс и видит себя в этот тяжкий для родины момент истории.

Бывали времена,
Как полная луна,
Когда отцово ремесло
Ненарушимо к сыну шло,
Когда его, как дар,
Художник и гончар
В душе лелеял и берег,
Как в шелк обернутый клинок;
Но те века прошли
И нету той земли.
Вот почему наследник их,
Вышагивая важный стих
И слыша за спиной
И смех и глум порой,
Смирная боль, смиренная стыд,
Знал: небо низость не простит;
И вновь павлиний крик
Будил: не спи, старик!

В четвертом стихотворении «Наследство» Йейтс опять возвращается к центральной для всего цикла теме традиций и их исторических судеб, поворачивая ее теперь в сугубо личном ключе. Он причисляет себя к важнейшей для Ирландии аристократической традиции, к так называемой Протестантской Верхушке (Protestant Ascendancy), расцвет которой совпал с XVIII веком, и которая в начале XX явно пришла в упадок. Смогут ли его дети продолжить эту традицию? Если нет, то пусть этот дом-крепость станет развалиной, где совы выют себе гнезда. Ведь все преходяще под луной. Важна лишь дружба и любовь, о которых будут напоминать только камни разрушенной крепости.

В «Дороге у моей двери» поэт от общих рассуждений неожиданно переходит к конкретному моменту истории, к подспудно волновавшим его на протяжении всего цикла событиям гражданской войны. На дороге у дома он мирно и отрешенно беседует по очереди с похожим на Фальстафа ополченцем и юным лейтенантом, представителями обеих воюющих сторон, вроде бы не становясь ни на чью сторону. Но эта отрешенность на поверку оказывается мнимой. Поэт как философ-созерцатель на самом деле завидует им обоим как полным энергии людям активного действия. Эта антитеза, обозначенная в двух первых стихотворениях цикла, теперь наполняется самоиронией, растворяясь в «снов холодной выюге».

Однако это не последнее слово в данном споре. В «Гнезде скворца под моим окном» Йейтс возвращается к противоположной точке зрения. Дом-крепость снова в центре стихотворения. Но если в «Наследстве» совы выют гнезда в его развалинах, то теперь поэт призывает пчел поселиться в стенах его дома (они должны смягчить ожесточенные ненавистью сердца) – тема, знакомая по «Пасхе 1916», – став символом обновления жизни в разгар бессмысленной братоубийственной войны.

Возводят баррикады; брат на брата
Встает, и внятен лишь язык свинца.
Сегодня по дороге два солдата
Труп юноши проволокли куда-то...
Постройте дом в пустом гнезде скворца!

Мы сами сочиняли небылицы
И соблазняли слабые сердца.
Но как могли мы так ожесточиться,
Начав с любви? О пчелы-медуницы,
Постройте дом в пустом гнезде скворца!

Цикл венчает стихотворение с длинным названием «Передо мной проходят образы ненависти, сердечной полноты и грядущего опустошения». Ночью во время прогулки по крыше дома-крепости, у его зубчатых бойниц, Йейтс посещает череда видений. В начале он видит образы опьяненных ненавистью сторонников средневекового рыцаря-храмовника Жака Молэ, бешено разъяренных, пытающихся схватить пустоту. Они как бы воспроизводят разгул ненависти и насилия гражданской войны, и их чувства столь сильны, что сам поэт почти поддается им.

Затем следует видение сердечной полноты, которое воплощают прекрасные дамы на волшебных единорогах. Они закрывают глаза, целиком погружившись внутрь себя. Они видят «водоем, переполненный нежностью и тоской».

Всякое бремя и время в нем
Тонут; остаются тишина и покой.

Созерцание вновь противопоставлено активному разрушению предыдущей строфы.

Образ грядущего опустошения принимает форму бронзовых ястребов. Они символизируют безразличие безликой толпы, движимой бездуховной механистической философией, которой, по мнению поэта, все больше подчиняется современный мир. Это одновременно и дочери Иродиады из «Тысяча девятьсот девятнадцатого», и грядущий из бездны зверь «Апокалипсиса». Как жить в таком мире?

В последней строфе стихотворения Йейтс пытается в образной форме ответить на этот вопрос. Поэт спускается к себе в кабинет, к ночнику, перу и бумаге. Только с помощью вдохновения, творчества, которое было и остается его истинным от-

ветом в течение всей жизни, он, подобно одержимому священным безумием поэту-магу из «Кубла Хана» Колриджа, может совместить действие и созерцание и подняться над хаосом, затопившим современный мир и дорогую его сердцу Ирландию. Это единственный способ сразиться с грядущим на царство зверем из преисподней.

Я поворачиваюсь и схожу по лестнице вниз,
Размышляя, что мог бы, наверное, преуспеть
В чем-то больше похожем на правду, а не на каприз.
О честолюбивое сердце мое, ответь,
Разве я не обрел бы соратников, учеников
И душевный покой? Но тайная кабала,
Полупонятная мудрость демонских снов
Влечет и под старость, как в молодости влекла.

(Перевод Г. Кружкова)

Хотя личные мотивы играют в «Размышлениях» гораздо большую роль, чем в «Тысяча девятьсот девятнадцатом», трагическая Ирландия стоит и в центре этого цикла. Обращение поэта к себе, к своему искусству на фоне разгула зла, кажущегося поэту всеобщим, пристрастно личное осмысление конфликтов истории помогает заострить драматизм цикла и усилить его трагическое звучание.

Вскоре после окончания гражданской войны многие ирландцы поняли, что надежды на возрождение страны, которые долгие годы волновали сражавшихся за ее свободу патриотов, не сбылись. Ирландия по-прежнему осталась маленькой провинцией на задворках Европы, экономическим и культурным доминионом. Идеалы социальной справедливости, равно как и мечты о небывалом расцвете культуры, не имели ничего общего с грубой прозой жизни молодой республики, где от-

кровенно воцарился еще более воинствующий, чем ранее, дух буржуазного предпринимательства и господствовала фанатическая непримиримость мнений. Обретя власть, недавние рьяные борцы за свободу стали не менее рьяными ее гонителями.

Наиболее чуткие художники Ирландии быстро осознали это. Разочарование, связанное с крахом несбывшихся надежд, охватило писателей самых разных взглядов и убеждений. Некоторые из них (Шон О'Кейси и Джеймс Стивенс, например) навсегда покинули родину, предпочтя жить и работать в добровольном изгнании, как бы тяжка ни была такая участь. Тем, кто остался, было не намного лучше. Ряд писателей старшего поколения, среди которых была и леди Грегори, вступили в пору творческого кризиса. Налет пессимизма характерен и для произведений большинства молодых художников той поры.

Горечью исполнены и стихи Йейтса тех лет, хотя судьба особенно милостиво улыбалась ему тогда. Но жить в душевной атмосфере Ирландии было трудно даже и первому ее поэту. Вскоре после публикации «Башни» Йейтс сказал в одном из писем: «Перечитав “Башню”, я был поражен горечью ее стихов, и мне захотелось пожить вне Ирландии, чтобы обрести новое вдохновение. Но эта горечь придала силу книге, и она лучшая из написанных мною книг»¹. В другом письме из Италии, куда Йейтс на время уехал в 1928 году, он снова связал настроения «Башни» с ситуацией в Ирландии: «Здесь я забуду о горечи ирландских раздоров и напишу самые дружелюбные стихи»².

«Горечь ирландских раздоров», породившая «Тысяча девятьсот девятнадцатый» и «Размышления во время гражданской войны», незримо присутствует и в лирике «Башни», написанной после установления мира в стране. В этот отно-

¹ Unterecker J. Op. cit. P. 170.

² Ibid.

сительно стабильный период западноевропейской истории апокалиптические настроения поэта не пошли на убыль, они скорее усилились, вобрав в себя боль его разочарования. Им посвящен ряд стихов книги, лучшим из которых был ставший хрестоматийным сонет «Леда и лебедь» (Leda and the Swan). Вдохновленный известной картиной Микеланджело и этрусским барельефом, который хранится в Британском музее¹, Йейтс так описал встречу Зевса, принявшего облик гигантского лебедя, с испуганной Ледой:

Внезапный гром: сверкающие крылья
Сбивают деву с ног – прижата грудь
К груди пернатой – тщетны все усилия
От лона птичьи лапы оттолкнуть.

Как бедрам ослабевшим не поддаться
Крылатой буре, их настигшей вдруг?
Как телу в тростнике не отозваться
На сердца бьющегося гулкий стук?

В миг содроганья страстного зачаты
Пожар на стогах, башен сокрушеньё
И смерть Ахилла.
Дивным гостем в плен
Захвачена, ужель не поняла ты
Дарованного в Мощи Откровенья, –
Когда он соскользнул с твоих колен?

(Перевод Г. Кружкова)

Большинство исследователей, разбирающих стихотворение, пишут о совершенстве его формы, о замечательной экономности поэтических средств и точности изобразительных дета-

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 396.*

лей. Это действительно так. Ведь недаром «Леда и лебедь», как и элегия памяти Роберта Грегори, вошла в число тех немногих вещей, которыми сам требовательный автор остался доволен.

Однако чувство удовлетворения пришло к поэту не сразу. Напечатав первоначальный вариант стихотворения, Йейтс около двух лет продолжал редактировать его. Существуют четыре варианта сонета, в каждом из которых Йейтс, улучшая отдельные строки и образы, искал максимального соответствия формы и мысли стиха, пока в окончательной редакции картина встречи бессмертного божества с земной женщиной не приобрела характер многозначной поэтической метафоры. Йейтс наконец сумел соединить в сонете бесконечное движение истории и отдельный момент, вечное и частное в столкновении бессмертного бога-птицы и беспомощной девушки, которое в один миг изменило мир.

Рассказывая историю создания сонета, Йейтс вспоминал, что Джордж Рассел, издававший в 20-е годы консервативный политический журнал «Айриш Стейтсмен», попросил друга юности написать какое-нибудь стихотворение для этого журнала. В обстановке всеобщего разочарования и девальвации духовных ценностей, характерной не только для Ирландии, но и для всей Западной Европы той поры, медленно и трудно залечивавшей раны Первой мировой войны, мысль о сочинении стихотворения для журнала Рассела казалась Йейтсу мало удачной. Демагогия последних лет безнадежно выхолостила почву, необходимую для веры в политику. Размышляя об этом, Йейтс писал: «Я подумал: “После индивидуалистического демагогического движения, основанного Гоббсом и ставшего популярным благодаря Энциклопедистам и Французской революции, наша почва настолько истощена, что она не сможет вновь дать урожай в течение веков”. Затем я подумал: “Всё бес-

сильно в наши дни, кроме какого-нибудь знака или рождения, ниспосланного свыше и возвещенного каким-нибудь неистовым благовещением»¹. И далее, непосредственно о самом сонете: «Мое воображение стало играть с метафорой Леды и лебедя, и я начал это стихотворение, но по мере того, как я сочинял, птица и женщина настолько подчинили себе сцену действия, что вся политика исчезла оттуда»².

Однако, уйдя со сцены действия, современные политические события все же остались в подтексте сонета. Ведь сопоставление древнегреческого мифа о любви Зевса и Леды с евангельским рассказом об архангеле Гаврииле, явившемся возвестить Деве Марии, что она станет матерью Иисуса Христа, как и сама идея «неистового благовещения», внушающего ужас беззащитной жертве похоти грозного божества, могла возникнуть только в эпоху кровавых столкновений и грандиозных социальных переворотов. По мнению Йейтса, встреча Зевса с Ледой, в результате которой родились Елена Прекрасная (Любовь) и Клитемнестра (Кровопролитие), и привела к таким столкновениям и переворотам – горящим стенам и крышам, Троянской войне и гибели великих героев. (В подлиннике упомянута смерть не Ахилла, но Агамемнона, убитого по наущению Клитемнестры.)

В прозе «Видения» поэт так прокомментировал сонет: «Мне представляется, что благовещение, которое возвестило основание Греции, было явлено Леде. Я вспоминаю, что одно из снесенных ею, но не высиженных яиц было выставлено в спартанском храме, где его прикрепили к потолку как священную реликвию; и что из одного яйца родилась Любовь, а из

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 296.*

² *Ibid.*

другого – Война¹. Но все вещи возникают из своих противоположностей, и когда в моем невежестве я пытаюсь вообразить, какой была та более древняя цивилизация, которую это благовещие отвергло, я вижу лишь птицу и женщину, которые закрывают собой кусок звездного неба астрологов из Вавилона... Каждая эпоха разматывает нить, смотанную другой эпохой. Любопытно вспомнить, что перед появлением Фидия и его западного по ориентации искусства пала Персия, а когда полная луна вернулась на круги своя, принеся восточную по ориентации мысль и славу Византии, пал Рим, и что в начале нашего западного по ориентации Возрождения пала Византия. Все вещи умирают, давая жизнь, и живут, принося смерть друг другу»².

В этих словах поэта интересна не только уже знакомая картина хоровода сменяющихся цивилизаций, но и порожденная современностью идея грозных столкновений, бурной ломки старого миропорядка, на развалинах которого должна возникнуть новая жизнь. По мнению Йейтса, революционные преобразования общества в момент их свершения всегда кажутся далеким от политики людям чудом, ниспосланным свыше. Сопоставив миф о Леде и лебедь с евангельским рассказом о благовещении Деве Марии, поэт тем самым как бы связал сонет со «Вторым Пришествием». Как связь Леды и Зевса привела к гибели Трои и основанию греческого государства, как явление архангела Гавриила Деве Марии возвестило гибель античности и начало христианства, так и современные катастрофы служат вестниками гибели теперешнего буржуазного мира. Послевоенный скепсис, боль разочарования и брожение умов,

¹ Согласно версии мифа, на которую опирался Йейтс, из одного яйца Леды родились Елена Прекрасная и Кастор, а из другого – Клитемнестра и Поллукс.

² *Yeats W. B. A Vision*. P. 268–271.

усугубленные «горечью ирландских раздоров», еще больше обострили эти предчувствия Йейтса, породив саму метафору «неистового благовещения». Так «птица и женщина» из древнегреческого мифа облеклись современной плотью и кровью, найдя новую жизнь в стихотворении поэта.

Горечь, поразившая Йейтса, когда он перечитал «Башню», сквозит в большинстве стихотворений книги, даже и тех, которые так или иначе связаны с его личной жизнью. Беспокойство и неудовлетворенность, разъедавшие внешне благополучную жизнь поэта, нашли здесь выход в гневе по поводу преждевременной старости и физической немощи. Конечно, здоровье Йейтса в эти годы начало постепенно сдавать, и у него были основания жаловаться. Но все же поэт был пока еще достаточно крепок, и его жалобы носили намеренно преувеличенный, несколько театральный характер. По всей видимости, и здесь пример Блейка, связавшего физическое бессилие старости с рождением мудрости, тоже сыграл свою роль.

Как заметили исследователи, еще в 1889 году Йейтс процитировал следующие строки Блейка, которые тот написал незадолго до смерти после тяжелой болезни: «Я был очень близок к вратам Смерти и вернулся совсем без сил, слабый шатающийся старик, но сила духа и жизненная энергия, мое истинное я, воображение, пребывающее вечно, не ослабли. Они становятся все крепче по мере того, как мое глупое тело дряхлеет»¹.

Впоследствии Йейтс много раз возвращался к этой мысли автора «Пророческих книг». В одном из писем в начале 20-х годов он, повторяя Блейка, так описал свои чувства: «Я устал и полон ярости, ибо я стар; у меня есть всё, что было

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 258.*

всегда и гораздо больше того, но враг скрутил и связал меня, и я могу строить планы и мыслить лучше, чем когда бы то ни было, но больше не могу сделать всё, что наметил и обдумал»¹.

А вот как поэт выразил те же мысли в эпиграмме «Юность и старость» (Youth and Age):

Мир в юности мне спуску не давал,
Встречал меня какой-то ярой злостью,
А нынче сыплет пригоршни похвал,
Любезно выпроваживая гостя.

(Перевод Г. Кружкова)

С контраста немощной старости тела, образно привязанной к каблукам подобно разбитому чайнику, и по-прежнему юного и неукротимо страстного воображения Йейтс начал «Башню», стихотворение, которое дало название всей книге. Надев маску немощного старца, чьи мысли и воображение живут как никогда яркой и интенсивной жизнью, Йейтс как бы установил и новые отношения с читателями. Ясно, что такого человека нельзя мерить обычными каждодневными мерками. Мы прощаем и с почтением слушаем его. Встав на краю могилы, а потому и заново постигнув мир, поэт приобрел право на особую мудрость, на особое внимание читателей. Пророчества в духе романтиков теперь снова вернулись в стихи поэта.

Однако убеленный сединами пророк у Йейтса наделен теперь еще и чувством юмора, самоиронии, позволившими ему назвать себя приятным на вид старым огородным пугалом. Этот горький юмор лишь усиливал эффект слов поэта, наполняя их болью несбывшихся надежд и мудростью прожитой жизни. Так романтический поэт-провидец, от имени которого

¹ *Ellmann R. Yeats, the Man and the Masks. P. 241.*

Йейтс часто говорил в ранних стихах, опять появился в зрелой поэзии, обретя новый, соответствующий времени облик.

Образ башни в одноименном стихотворении стал для Йейтса символом глубоких корней и трансцендентной реальности, хода истории и чистоты одиночества¹. Стихотворение делится на три части. В первой поэт, противопоставив дряхлость тела мудрости, утверждает свои по-прежнему юные чувства и не угасшее воображение. Во второй Йейтс, расхаживая у бойниц Тор Баллили, размышляет о людях, которые, согласно легендам, жили в округе, а также и о придуманных им самим персонажах типа Рыжего Ханрахана. Все они являлись необычными личностями и были наделены сильными страстями. Злились ли они тоже на старческую немощь тела? А затем поэт спрашивает старого волокиту Ханрахана, что лучше – разделенная любовь или безответная, и снова винит себя в неудаче, постигшей его с Мод Гонн.

Третья же часть стихотворения написана в форме духовного завещания потомкам. Своими наследниками поэт объявил людей, смело идущих к вершине горы. Им он и оставляет свою гордость, доставшуюся в удел от Бэрка и Грэттана, лучших представителей Протестантской Верхушки XVIII века, периода расцвета их деятельности, который Йейтс начал постепенно идеализировать, приравняв к итальянскому Возрождению. Духовным потомкам Йейтс завещал и свою веру, плод долгих размышлений. Поэт объяснил ее с помощью сложных ассоциативных образов, почти как в «потоке сознания». Анализ этих образов показал², что, в конечном счете, Йейтс завещал потомкам самую бесконечную энергию жизни, которая подобна неиссякаемому роднику. Вечный инстинкт, заставляющий галок

¹ *Ross D.A. Op. cit. P. 256.*

² *Rajan B. Op. cit. P. 127.*

вить гнезда в бойницах башни, торжествует и над самой смертью, объединяя жизнь и смерть в единый всепобеждающий процесс. Мысль, весьма типичная для зрелой лирики поэта.

Интересно, что сами эти стихи, содержащие жалобы на дряхлость тела, как бы брызжут избытком поэтических сил. Трудности поэтического роста теперь навсегда отошли в прошлое, и Йейтс обрел полную свободу и раскованность. Пегас, крылатый конь вдохновения, который в «Прелести трудного» еще не так давно дрожал под ударами хлыста, вздрагивая и потея, как будто везет щебень, теперь с легкостью воспарил над землей, внушив поэту небывалую дотоле уверенность в себе, что, впрочем, не отменяло кропотливой, как прежде, отделки, на которую нужно было время. В зрелых стихах Йейтса нет и следа былой нервозности, резкости, озлобленности, сквозивших в лирике начала века. Горечь настроения поэта уравновешена его внутренней силой, а гнев – твердостью духа. Они-то и создали замечательное поэтическое равновесие «Башни» и позволили Йейтсу спокойно и смело взглянуть в лицо смерти.

Образ убеленного сединами поэта, чье воображение живет необычайно интенсивной жизнью, стоит и в центре еще одного знаменитого стихотворения книги «Среди школьников» (*Among School Children*). Поводом для его создания послужил официальный визит Йейтса-сенатора, «улыбающегося шестидесятилетнего государственного деятеля» (*A sixty-year-old smiling public man*), в образцово-показательную монастырскую школу для девочек. В сопровождении старой монахини в белом капюшоне поэт проходит по классам, где дети с удивлением смотрят на него:

Хожу по школе, слушаю, смотрю.
Монахиня дает нам разъясненья;

Там учат грамоте по букварю,
Там числам и таблице умноженья,
Манерам, пенью, кройке и шитью...
Затверженно киваю целый день я,
Встречая взоры любопытных глаз:
Что за дедуля к нам явился в класс?

И вдруг совсем неожиданно в сознании поэта возникает образ Леды, склонившейся над гаснущим огнем. Этот образ сливается в его воображении с образом Мод Гонн, и Йейтс вспоминает момент духовного единения, который он и его любимая испытали в далекой юности, став, подобно желтку и белку, половинками того мифического единого существа, которое, согласно «Пиру» Платона, Зевс когда-то разделил на две части.

Мне грезится – лебяжья белизна
Склоненной шеи в отблеске камина,
Рассказ, что мне поведала она,
О девочке, страдавшей неповинно;
Внезапного сочувствия волна
Нас в этот вечер слила воедино –
Или (слегка подправив мудреца)
В желток с белком единого яйца.

Разглядывая школьниц, Йейтс спрашивает себя, была ли Мод в детстве похожа на одну из них – ведь и лебеди рождаются гадкими утятами. Вдруг сердце поэта замирает: в одной из девочек в классе он узнает свою любимую. Затем перед его взором всплывает теперешний облик Мод Гонн – старая женщина с впалыми щеками. Да и сам поэт когда-то тоже был недурен собой – но довольно об этом: лучше отвечать улыбкой на улыбку, показывая всем, что перед ними приличное на вид огородное чучело.

О, как с тех пор она переменялась!
Как впали щеки – словно много лун
Она пила лишь ветер и кормилась
Похлебкою теней! И я был юн;
Хоть Леда мне родней не доводилась,
Но пыжить перья мог и я ... Ворчун,
Уймись и улыбайся, дурень жалкий,
Будь милым, бодрым чучелом на палке.

Какая мать, ждущая появления сына, была бы рада увидеть его в возрасте шестидесяти с лишним лет? Поэт обращается к теням великих философов прошлого Платона, Аристотеля и Пифагора, которые, в отличие от Мод Гонн, воплощавшей страсть, символизируют абстрактную мысль. Но и философы тоже, достигнув славы, превратились в старые огородные чучела. Лишь образы, возникающие перед взором молящейся монахини или мечтающей матери, не подвластны тлению. Образ, запечатленный на иконе, по мнению поэта, для него не менее силен, чем образ состарившейся возлюбленной. Образы страсти, религиозного поклонения или материнской любви вечны и не подчинены времени.

В последней строфе стихотворения в воображении Йейтса рождается фантастическое видение – картина потустороннего блаженства, где становление и бытие, возможность и ее реализация, знание и сила слились в единое гармоничное целое, и танец-экстаз неотделим от танцора.

Лишь там цветет и дышит жизни гений,
Где дух не мучит тело с юных лет,
Где мудрость – не дитя бессонных бдений
И красота – не горькой муки бред.
О, брат Каштан, кипящий в белой пене,
Ты – корни, крона или новый цвет?

О музыки круженье и безумье –
Как различить, где танец, где плясунья?

(Перевод Г. Кружкова)

Цветение каштана и танец символизируют здесь единство бытия, которое постоянно искал поэт. Как корни, ствол и цветущая крона каштана являют собой единое целое, так танцовщица и танец как самое совершенное искусство, в отличие от живописи и архитектуры, способное воплотить движение, слились вместе и тоже являют единое целое. Только такое искусство, рождающееся в воображении человека, но указывающее на гармонию трансцендентного мира, может избежать тления.

И вместе с тем в стихотворении Йейтса постоянным контрапунктом звучит знакомая нам горькая ирония. Она распространяется не только на юных влюбленных и древних мудрецов, но даже и на образы, рожденные любовью к ребенку, страстью к женщине или религиозным экстазом. Хотя они способны разбить сердце человека, но он сам по собственной воле создает их, чтобы преодолеть неполноту своего бытия. Картина же потустороннего блаженства, трансцендентного единства бытия, по иронии судьбы возникает в человеческом сознании как противоположность его земной жизни и немыслима без горести и страданий дольного мира. Идеальное, на самом деле, неотделимо от реального. По верному наблюдению критиков, контрасты юности и старости, идеального и действительного, людской славы и забвения символизируют диалектику человеческого бытия, которую нужно понять и принять¹.

Мысль Йейтса в стихотворении довольно сложна и не поддается однозначному «лобовому» прочтению. Ее движение

¹ *Rajan B.* Op. cit. P. 136.

ассоциативно и отчасти напоминает либо поток сознания модернистской прозы, либо монтаж кадров в лентах таких мастеров, как Феллини или Антониони. Сложны и до мельчайших деталей продуманы и образы стиха – будь то, скажем, Мод Гонн, являющаяся попеременно в облике Леды, матери Елены Прекрасной, девочки, гадкого утенка и старухи со впалыми щеками, или образ самого поэта, некогда красивого юноши с копной черных волос, а ныне дежурно улыбающегося старца, огородного чучела, или образ танца-экстаза, где тело не тратит сил, чтобы угодить душе, красота не рождается от отчаяния, а мудрость – от ночных бдений. Стихотворение полно аллюзий, которые могут показаться рядовым читателям «темными», требующими особого разъяснения. Вспомним хотя бы белок и желток яйца и ссылку на «Пир» Платона или Пифагора, которого поэт вслед за неоплатоником Ямвлихом (245/250 – 325/330 н.э.) назвал «золотобедренным».

Мудрость стоявшего на краю могилы поэта-провидца не должна и не могла быть легкой. В этом плане стихотворение «Среди школьниц» характерно для всей зрелой лирики Йейтса. Почти во всей его лирике 20–30-х годов концентрация мысли доведена до небывалого ранее предела. Йейтс в процессе редактуры оставлял теперь только максимально важное для себя, часто нарушая внешнюю логическую последовательность. Отдельные эпизоды скрепляла их внутренняя связь, позволявшая поэту от почтенного сенатора с дежурной улыбкой неожиданно перейти к видению прекрасного тела Леды, а от образов, рожденных любовью или религиозным поклонением, к картине танца-экстаза. Мысль поэта развивалась здесь примерно так же, как и в «Тысяча девятьсот девятнадцатом» и в «Размышлениях во время гражданской войны», где связь композиции с потоком сознания или киномонтажом была не менее очевидной.

В 20-е годы усилилась и емкость поэтических образов стиха, которые при такой концентрации мысли несли на себе гораздо бóльшую смысловую нагрузку. Сошлемся хотя бы на многозначный образ башни или «неистового благовещения» из «Леды и лебедя». Что же касается сложных аллюзий, то зрелая лирика Йейтса буквально пестрит ими. Поэт, словно на верстывая упущенное в юности, с самозабвением погрузился теперь в чтение самых разнообразных философов (от Платона и Плотина – до Гегеля и Кроче) и не раз ссылался в стихах на их книги. Для поэзии Йейтса 20–30-х годов характерна и подмеченная выше стихия иронии, типичная для романтического искусства двуплановость зрения – поэт-старец стоял в центре событий и в то же время смотрел на них и на себя как бы со стороны, интерпретируя происходящее. Это создавало сложный подтекст стиха, не поняв который, нельзя понять и замысел автора.

Все это поначалу отпугнуло часть воспитанных в традиции XIX столетия читателей и заставило критиков начать разговор о «темноте» Йейтса. Но темнота бывает разной. Местами темен Шекспир, темны Донн и Блейк, темны и некоторые современные художники.

Йейтс был первым поэтом XX века, писавшим на английском языке, в чьей лирике момент рефлексии и интеллектуализм достигли небывалого для XIX столетия уровня. Здесь он прокладывал пути поэзии нового века, давая пример шедшим за ним художникам. И тут его стихи близки поздним «трудным» стихам двух других западноевропейских поэтов, тоже начинавших как символисты, – Рильке, автора «Дуинских элегий» и «Сонетов к Орфею», и Валери, автора «Юной парки» и «Морского кладбища». С другой стороны, они близки и стихам модернистов, шедших за Йейтсом, – Паунда, Элиота и отчасти

даже Одена. Да и сами эти поэты не отрицали такой преемственности. Все дело здесь, однако, было в степени этой близости. Интеллектуализм лирики Йейтса, навсегда оставшегося верным романтизму, все же не достигал такой степени изощренности и абстракции, как у поэтов-неоклассиков.

«Темнота» Йейтса имела несколько другой характер, чем, скажем, у Паунда. По большей части лирика позднего Йейтса требует специального разъяснения для читателей, незнакомых с его «системой» или с источниками, на которые он ссылается. Однако его лучшие стихи в общих чертах понятны и без комментариев. Ведь круги, или колеса, «системы» поэта служат здесь лишь «метафорой для поэзии», а сложные образы, такие, как, скажем, образ душ, сливающихся воедино, как белок и желток яйца, производят впечатление, даже если мы и не читали «Пир» Платона. Иное дело Паунд, который включал в поэзию не только цитаты на греческом, латинском и провансальских языках, но и японские и египетские иероглифы, выполнявшие часто только орнаментальные функции. И тут уж без специального «путеводителя» не могли обойтись не только рядовые читатели, но и маститые критики.

В небольшом цикле «Мужчина в юности и старости» (*A Man Young and Old*), состоящем из 11 стихотворений, Йейтс, по его собственным словам, выразил «горькие сожаления старика по юности и любви»¹. Вспоминая прошлое, поэт размышлял здесь о своих отношениях с Мод Гонн, Оливией Шекспир и Изольдой Гонн. Все они закончились разочарованием, и каждое на свой лад было неудачей. В последнем стихотворении цикла «Из “Эдипа в Колоне”» (*From ‘Oedipus at Colonus’*), являющемся отрывком из свободного перевода трагедии Со-

¹ *Ross D.A Op. cit.* P. 151.

фокла, Йейтс призвал, отвергнув сожаления, принять жизнь такой, как она есть, и радоваться тому, что осталось:

Жизнь взяв от Бога, не проси, чтоб дольше был твой век,
Восторги юности забудь, состарившийся человек,
Конец свой радостно прими, коль свет мечты померк...
(Перевод Ю. Мениса)

Эта тема, повернутая в новом ракурсе, выйдет на первый план с поэзии Йейтса 30-х годов.

«Башню» открывает «Плавание в Византию» (*Sailing for Byzantium*), которое все исследователи в один голос называют лучшим стихотворением книги. Йейтс впервые познакомился с искусством Византии в 1907 году во время визита в Равенну, где сохранились византийские фрески IV–VI веков. Впечатления от мозаик Равенны долго бродили в его сознании, но понадобился еще и визит в Сицилию в 1924 году, где он увидел аналогичные памятники византийского периода, и интенсивное чтение книг по искусству Византии, прежде чем он взялся за перо.

Незадолго до сочинения стихотворения в книге «Видение» Йейтс уже объяснился в любви к византийскому искусству. Внутри «системы» Византия стала частью грандиозного мифа истории, который возник в его позднем творчестве. Поэт писал: «Мне кажется, что если бы мне подарили месяц жизни в одной из прошедших эпох и разрешили провести его, где я захочу, я выбрал бы Византию незадолго до того, как Юстиниан открыл Собор Святой Софии и закрыл Академию Платона. Мне кажется, я смог бы найти где-нибудь в маленьком винном погребке какого-нибудь философа-мозаичиста, и он ответил бы на все мои вопросы, поскольку потустороннее было ближе ему, нежели даже Плотину, ибо его филигран-

ное мастерство превращало то, что являлось орудием власти князей и духовенства и служило поводом для кровавых смут черни, в прекрасный гибкий образ, подобный совершенному человеческому телу.

Мне кажется, что в ранней Византии, как, наверное, никогда до или после этого в анналах истории, религиозная, эстетическая и обыденная жизнь слились в единое целое, позволив архитекторам и ремесленникам – хотя, быть может, и не поэтам, так как язык служил орудием религиозной полемики и должен был стать абстрактным – разговаривать с массами и избранными одинаковым образом. Художник, ремесленник, изготовлявший мозаики или чеканивший золото и серебро, иллюстратор Священного Писания почти утратили свою индивидуальность, возможно, почти отрешились от своей личной задачи, углубившись в общий замысел, а он открывался мысленному взору всего народа. Они могли копировать из старинных Евангелий иллюстрации, казавшиеся им не менее священными, чем сам текст, но вплетали их в общий ансамбль – труд многих, который казался трудом одного человека и который превращал здание, картину, узор, металлическую инкрустацию ограды или светильника в единый образ; и этот образ, это откровение их невидимого учителя, обладал благородством искусства греков, всегда изображавших Сатану полубожественным Змеем, а не рогатым пугалом дидактического средневековья.

Аскет, которого в Александрии называли атлетом “Бога”, занял место тех греческих атлетов, чьи статуи были расплавлены или разбиты или стояли заброшенные среди кукурузных полей, а фон вокруг него исполнился немислимого блеска, который мелькает под нашими закрытыми веками, когда мы уже не спим, но еще и не проснулись – не картина земного мира, но

видение сомнамбулы. Даже выдолбленный зрачок глаза, когда сверло движет рука византийского резчика по слоновой кости, подвергается сомнамбулическому преобразению, так как его глубокая впадина на фоне легких линий, его механическая округлость в сравнении с ритмичными и как бы текучими очертаниями всего рисунка, придает Святому или Ангелу вид огромной птицы, взирающей на чудо. Мог ли какой-нибудь визионер того времени, проходя под сводами собора, названного с таким нетеологическим благолепием “Святой Мудростью”, может ли какой-нибудь человек, которого посещают видения сейчас, блуждая среди мозаик Равенны или Сицилии, не узнать одного из образов, являвшихся ему сквозь закрытые веки? Мне кажется, что именно Тот, Кто среди общин ранних христиан был немногим более изгнателя бесов, в Своем восхождении к образу полного Божества и сделал возможным это растворение в сверхъестественном блеске, эти стены с их мерцающими кубиками синего, зеленого и золотого цвета»¹.

Йейтс воспринял культуру Византии как художник-поэт, а не как ученый. Он был мало знаком с литературой страны, чем объясняется некоторая неточность ее оценки. Еще во второй половине IV века знаменитые богословы каппадокийской школы (Василий Великий, Григорий Богослов и Григорий Нисский) воспользовались для религиозной полемики, в которой формулировались основы церковного вероучения, богатейшим наследием греческой литературы, приспособив его к нуждам своего времени. Их язык никак нельзя назвать абстрактным; напротив, он весьма точен и выразителен, а порой (у Григория Богослова) и необычайно поэтичен. Эта утонченная классическая традиция продолжала развитие и в

¹ *Yeats W. B. A Vision. P. 279–281.*

век Юстиниана как в светской, так и в церковной литературе. Но в VI веке расцвела и другая традиция, которая, по мнению специалистов, соответствовала «таким органичным проявлениям новой эстетики, как церковь Св. Софии»¹. Это народная литургическая поэзия, лучший представитель которой – Роман Сладкопевец.

Зато византийское искусство Йейтс понимал гораздо лучше. Мозаики, увиденные им в Равенне и Сицилии с «их мерцающими кубиками синего, зеленого и золотого цветов» поразили его воображение, заставив заняться их изучением.

В целом картина Византии, нарисованная Йейтсом, в известной мере отражала истинное положение вещей. Средневековое общество Византии было максимально централизовано, и автократия императоров, господствовавшая там, имела ярко выраженный религиозный характер. Религиозному началу была подчинена и духовная жизнь страны, а деятельность художников строго регламентирована. В.Н. Лазарев в «Истории византийской живописи» писал по этому поводу так: «Византийский художник находился на нижних ступенях общественной иерархии, и поэтому он как бы говорил словами Иоанна Дамаскина: “Я ничего не скажу о себе”. Творческий акт носил совершенно безличный характер. В глазах византийца он был всецело связан с божественным наитием... Художник рассматривался не как творец индивидуальных ценностей, а как выразитель сверхличного сознания, занимавший в государственном организме место такого же исполнителя божественной воли, каким был любой подданный византийской империи»².

Русскому читателю образ Византии у Йейтса может напомнить несколько утопическую концепцию искусства Сред-

¹ История Византии. М., 1967. Т. 1. С. 426.

² Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 17–18.

них веков Л. Толстого, согласно которой деятельность художников была «истинным и общим всему народу» делом¹. У английских же читателей мысли Йейтса должны были вызвать неизбежные ассоциации с Рескином и Моррисом. С идеями этих мыслителей, близких поэту в молодости, была связана утопическая картина прекрасного будущего аграрной Ирландии, где духовная культура станет доступной всем людям, которую Йейтс, как говорилось, нарисовал для своих слушателей в Нью-Йорке в 1904 году. Ход времени разрушил эту утопию, и поэт уже давно перестал верить в мессианскую избранность своего народа. Но идеалы гармонического общества, где массы и избранные жили единой духовной и общественной жизнью, все еще продолжали волновать Йейтса. Он предвидел возможность торжества этих идеалов в период расцвета новых, грядущих цивилизаций, которые придут на смену нынешней, вступившей в эпоху упадка. Но это, разумеется, было делом отдаленного и весьма туманного будущего. А пока, следуя примеру многих поэтов-романтиков, Йейтс перенес эти идеалы в прошлое и связал с Византией.

Однако это не исчерпывало многозначного облика Византии в его поэзии. Сам характер византийского искусства подсказывал поэту дальнейшую модификацию образа Византии. Несколько лет спустя, снова обратившись к той же теме, Йейтс сказал: «Я пытаюсь писать о состоянии моей души, потому что старик должен готовиться к смерти, и некоторые мысли по этому поводу я уже высказал в стихотворении, названном “Плавание в Византию”. Когда ирландцы иллюминировали Библию и выделывали инкрустированные драгоценными камнями посохи епископов, которые сейчас хранятся

¹ Толстой ЛН. О литературе. М., 1955. С. 362.

в Национальном музее, Константинополь был центром европейской цивилизации и источником ее религиозной философии, поэтому я и символизирую поиски духовной жизни путешествием в этот город»¹.

И, действительно, обобщенно-спиритуалистическое по своей манере искусство Византии, стремившееся не к подражанию природе и не к воспроизведению окружающего мира, но к передаче трансцендентных идей, к постижению Божественного откровения, как нельзя лучше отвечало намерениям поэта. Иоанн Дамаскин писал: «Если к тебе придет один из язычников, говоря: Покажи мне твою веру... ты отведешь его в церковь и поставишь перед разными видами священных изображений»². Йейтс очень тонко ощутил этот обобщенно-спиритуалистический характер искусства Византии, заметив, что потустороннее было ближе византийскому мозаичисту, чем Плотину. Описывая же византийские мозаики, Йейтс выделил две их важнейшие особенности – знаменитый золотой фон, окружавший фигуры святых, и особое выражение ликов икон, придававших «Святому или Ангелу вид огромной птицы, взирающей на чудо». И золотой фон, и выражение ликов святых служили все той же цели – максимально приблизить человека к потустороннему. Золотой фон – символ нетварного фаворского света – как бы отгораживал изображения святых от брэнного мира, приобщая их к миру идеальному, лишая фигуры тяжести и придавая им бесплотный характер. Главной деталью такой фигуры становилась голова святого, его лицо и устремленный в пространство взор, которые помогали молящимся постичь сверхъестественное.

¹ *Jeffares N. A. A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats. L., 1968. P. 253–254.*

² *Лазарев В.Н. Указ. соч. С. 18.*

Противопоставление земного небесному, тленного вечному, которое играло такую большую роль в византийской живописи, послужило основой, на которой Йейтс и построил «Плавание в Византию». Само же плавание (путешествие) служит здесь метафорой духовного преображения поэта, его перерождения благодаря встрече с бессмертным искусством прошлого.

I

Тут старым нет пристанища. Юнцы
В объятьях, соловьи в самозабвенье,
Лососи в горлах рек, в морях тунцы –
Бессмертной цепи гибнущие звенья –
Ликуют и возносят, как жрецы,
Хвалу зачатю, смерти и рождению;
Захлестнутый их пылом слеп и глух
К тем монументам, что воздвигнул дух.

II

Старик в своем нелепом прозябанье
Схож с пугалом вороньим у ворот,
Пока душа, прикрыта смертной рванью,
Не вострепещет и не воспоет –
О чем? Нет знанья выше созерцанья
Искусства нескудеющих высот:
И вот я пересек миры морские
И прибыл в край священный Византии.

III

О мудрецы, явившиеся мне,
Как в золотой мозаике настенной,
В пылающей кругами вышине,
Вы, помнящие музыку вселенной! –
Спалите сердце мне в своем огне,
Исхитьте из дрожащей твари тленной
Усталый дух: да будет он храним
В той вечности, которую творим.

IV

Развоплотясь, я оживу едва ли
В телесной форме, кроме, может быть,
Подобной той, что в кованном металле
Сумел искусный элин воплотить,
Сплетя узоры скани и эмали, –
Дабы владыку сонного будить
И с древа золотого петь живущим
О прошлом, настоящем и грядущем.

(перевод Г. Кружкова)

Йейтс написал «Плавание в Византию» в 1926 году, позднее, чем большинство других стихотворений «Башни», и оно впитало в себя уже знакомые мотивы этой книги. «Горечь ирландских раздоров» подспудно сквозит уже в первой фразе стихотворения – «Тут старым нет пристанища». Но Ирландия прямо не названа здесь – Йейтс прощается в первой строфе вообще с царством всего брэнного и преходящего. При этом, однако, сам посюсторонний мир с его непрерывным круговоротом рождений и смертей, где нет места высшим духовным ценностям, исполнен поистине завораживающей энергией, «чувственной музыкой», которая одновременно притягивает и отталкивает поэта. В первой же строфе возникает и тема дряхлости тела поэта, отгораживающей его от бурлящей энергии мира, и юности его «поющей» души.

Эта тема более полно развита во второй строфе, где Йейтс с помощью фантазии отправляется в мысленное путешествие в Византию эпохи Юстиниана. Сам старый поэт – воронье пугало – был бы подвластен законам тления и смерти современного мира, если бы не его поющая в экстазе душа. Но это уже совсем иная музыка – ведь пению душа учится у вечно юных памятников византийского искусства. С помощью такого пе-

ния одежды дряхлой плоти можно сбросить, приобщившись к вечности, запечатленной в нетленных творениях искусства.

В третьей строфе стихотворения как контраст к обреченным смерти рыбам, птицам и людям, населяющим Ирландию, возникают образы объятых божественным пламенем аскетов-мудрецов, которые глядят с мозаик церковей Константинополя. Поэт просит этих святых сойти с церковных стен, обучить его душу пению и, испепелив его сердце, приобщить его к вечному искусству. Очистительный огонь должен сжечь все тленное и преходящее и духовно переродить поэта.

Расставшись со своим бранным старческим телом, которое должно сгореть в этом огне, поэт решает больше не воплощаться в земную оболочку. Он хочет стать механической золотой птицей, которая, по рассказам путешественников, порхала в ветвях искусственного дерева у трона византийского императора. Такая птица будет свободна от прихотей плоти и законов времени и сможет восславить в песнях «прошлое, настоящее и грядущее».

Как подметили критики, каждая из четырех строф стихотворения имеет свое месторасположение¹. Вначале это Ирландия как царство бранный и преходящий. Потом «святой град» Константинополь. Далее собор Святой Софии с его мозаиками святых. И, наконец, императорский дворец, где поет золотая птица. Святые, к которым обращается герой стихотворения в третьей строфе, изображены на иконах. Но сами они находятся не в соборе Святой Софии, а в вечности, в пламени священного огня Божией Славы. Этот огонь очищает и освящает, приобщая к вечности. Однако герой стихотворения все же – не святой, и общество святых не для него. Он поэт,

¹ *Vendler H.* Our Secret Discipline. Yeats and Lyric Form. Cambridge, Massachusetts, 2007. P. 31–34.

и потому он и хочет воплотиться в произведение искусства, в золотую механическую птицу, чтобы после смерти остаться историком прошлого, летописцем настоящего и пророком будущего.

Достаточно неожиданное решение. Бежав от царства брэнного и преходящего, от душной горечи ирландских раздоров и приобщившись к нетленным памятникам искусства, Йейтс вновь вернулся на землю, чтобы воспеть быстротечные печали и радости человеческого бытия, «прошлое, настоящее и грядущее». Выбор, мало отвечающий спиритуалистическому искусству византийской живописи, но типичный для позднего Йейтса. Ведь именно такова природа искусства, причастного вечности. Как совершенно справедливо заметил ирландский художник С. Мур, Гомер и Шекспир ведь тоже пели о прошлом, настоящем и будущем.

Таким образом, две важнейшие темы поэзии Йейтса – устремленность к трансцендентному, характерная для близких символизму стихов «Розы» и «Ветра в камышах», и возникшее в противовес этому обращение к земному в лирике «Ответственности» – теперь как бы слились вместе, определив сложный поэтический синтез поздних стихотворений, где реальность и фантазия подчас неразделимы.

Интересно, что византийские памятники Равенны, поразившие воображение Йейтса, привлекли к себе и Блока. В 1909 году в письме к матери Блок так описал этот итальянский город: «В Равенне мы были два дня (...) Городишко спит крепко, и всюду – церкви и образа первых веков христианства. Равенна – сохранила лучше всех городов раннее искусство, переход от Рима к Византии. И я очень рад, что нас туда послал Брюсов; мы видели могилу Данта, древние саркофаги, поразительные мозаики, дворец Теодориха. В поле за Равен-

ной – среди роз и глициний – могила Теодориха. В другую сторону – древнейшая церковь, в которой при нас отрывали из-под земли мозаичный пол IV–VI века. Сыро, пахнет как в туннелях железной дороги, и всюду гробницы. Одну я отыскал под алтарем, в темном каменном подземелье, где вода стоит на полу. Свет из маленького окошка падает на нее; на ней нежно-лиловые каменные доски и нежно-зеленая плесень. И страшная тишина кругом. Удивительные латинские надписи»¹.

Эти впечатления отчетливо видны в «Равенне», первую версию которой Блок сразу же послал в письме к матери. Поэт очень дорожил «Равенной» – она открывала собой весь цикл его «Итальянских стихов» и потому была в известной мере «программной». Во всех подборках итальянских стихов, печатавшихся с согласия поэта, он также ставил «Равенну» на первое место. Знаменательно, что Блок решительным образом отказался что-либо менять в тексте стихотворения, на чем настаивал готовивший первую такую подборку редактор «Аполлона» С. Маковский, предлагая свою «ретушь»: «Печатайте все стихотворения в указанном порядке, – твердо сказал автор, – безо всяких изменений, или – ни одного»².

Вот окончательный вариант стихотворения:

Все, что минутно, все, что бrenно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 284.

² Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 151. Ссылка на эту книгу дана в прекрасно составленном комментарии к изданию Блок АА. Полн. собрание соч. и писем. Т. 3. М., 1997. С. 718–719.

Рабы сквозь римские ворота
Уже не ввозят мозаик.
И догорает позолота
В стенах прохладных базилик.

От медленных лобзаний влаги
Нежнее грубый свод гробниц,
Где зеленеют саркофаги
Святых монахов и цариц.

Безмолвны гробовые залы,
Тенист и хладен их порог,
Чтоб черный взор блаженной Галлы,
Проснувшись, камня не прожжет.

Военной брани и обиды
Забыт и стерт кровавый след,
Чтобы воскресший глас Плакиды
Не пел страстей прошедших лет.

Далеко отступило море,
И розы оцепили вал,
Чтоб спящий в гробе Теодорих
О бури жизни не мечтал.

А виноградные пустыни,
Дома и люди – всё гроба.
Лишь медь торжественной латыни
Поет на плитах, как труба.

Лишь в пристальном и тихом взоре
Равеннских девушек порой
Печаль о невозвратном море
Проходит робкой чередой.

Лишь по ночам, склоняясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.

В «Равенне», первом по порядку стихотворении итальянского цикла, сразу же наметились его основные темы – связь жизни и искусства прошлого, настоящего и будущего, преходящего и нетленного, того, что минутно и брэнно, с вечностью.

Город, бывший некогда «сердцем» Западной Римской империи, теперь спит «у сонной вечности в руках», как кажется, непробудным сном. Здесь находятся могилы императрицы Галлы Плацидии (Плакиды), короля остготов Теодориха, который в 493 году завоевал Рим, и самого Данте Алигьери, величайшего поэта Средних веков. По мнению исследователя, это город-некрополь, «в котором захоронены и сохранены исторические и культурные деятели, представляющие три великие эпохи Италии – имперский Рим, христианские Средние века и начало современности»¹.

Хотелось бы немного уточнить это определение – не только имперский Рим периода его заката, но и эпоху возвышения Византии, Восточной христианской империи, памятники искусства которой и сохранились в Равенне в виде «поразительных мозаик». Они привлекли к себе особое внимание Блока, который, правда, не комментировал специально их византийский стиль, указав лишь дату их создания – IV –VI века.

Это спящее в руках у вечности искусство для Блока, как и вся «итальянская старина» – «еще страшно молодо». Своей молодостью оно живо и сейчас, и единственно подлинно. Сонная Равенна с ее зеленеющими саркофагами, безмолвными и тенистыми гробовыми залами и догорающей позоло-

¹ *Пирог Дж.* Стихотворение Блока «Равенна»: город-знак // Анциферовские чтения. Л., 1989. С. 134.

той мозаик в стенах базилик самим своим существованием наглядно противостоит современной «европейской гнили», где «новое лишь пытается гальванизироваться трамваями и автомобилями»¹.

«Итальянская старина», как будто погрузившаяся в непробудный сон, на самом деле таит в себе семена нового, грядущего. Путь в будущее для поэта лежит через великое прошлое в обход настоящего с его «всевропейской желтой пылью». Но вместе с тем именно настоящее, каким бы неприглядным оно ни казалось Блоку, определяет собой его отношение к прошлому и будущему. Эти три измерения времени накрепко сплавлены в стихотворении, и ни одно из них невозможно без двух других.

В данной связи строки, посвященные Данте в «Равенне», особенно значимы. В них Данте, «ведя векам грядущим счет», поет Блоку о Новой Жизни. Хорошо известно, что «Новая жизнь» (1292) – одно из ранних произведений итальянского поэта, где он рассказал о встрече с Беатриче, «обновившей» всю его жизнь. Блок очень любил эту книгу, и ссылка на нее в данном контексте вполне обоснована. Но само словосочетание Новая Жизнь стоит в тексте стихотворения без кавычек. Неудивительно, что исследователи совершенно справедливо увидели здесь еще и второй смысл, отсылающий читателя к будущему, к векам грядущим, к обновлению современной жизни и искусства, к тем «неслыханным переменам», которые провидел Блок². Однако, как представляется, в этих строках был заложен еще и третий важный смысл. Новая Жизнь подразумевала душевное перерождение и обновление творчества Блока, которое случилось уже здесь и сейчас благодаря знакомству

¹ Блок АА. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 294.

² Хлодовский РИ. Блок и Данте // Данте и всемирная литература. М., 1967. С. 194.

с итальянским искусством, предполагала выход из кризиса и открытие новых горизонтов поэзии. Это как раз и доказали «Итальянские стихи».

П.П. Громов в свое время очень точно сказал: «Самый рассказ об оцепенелой, омертвевшей жизни города, как бы вещественно, предметно представляющего историческую смерть, наполнен такой огромной жизненной силой и страстной напряженностью, что приходится говорить о временной остановке, притаившейся силе жизни, но не о ее конце...Выходит у Блока так, что история тут всеми своими трубами исступленно поет о жизни, но не о смерти, полном конце»¹. Поистине, *ars longa*.

И Блок, и Йейтс, сочиняя свои стихотворения, отталкивались от конкретного материала – памятников византийского искусства, которые дали толчок их мысли, совместив прошлое и настоящее. Византия эпохи Юстиниана и Ирландия 1926 года у Йейтса и византийская Равенна и Россия после событий 1905 года у Блока. Этот национальный подтекст во многом определил отличия обоих стихотворений, в центре которых стояли столь непохожие друг на друга ирландский поэт-старец, ищущий мудрости, и русский интеллигент-путешественник, внимающий «подземному шороху истории, прошумевшей и невозвратимой»².

Но этот же национальный подтекст может объяснить и известную общность позиции обоих художников. И Йейтс, и Блок, разочаровавшись в настоящем, как бы на миг отвернулись от родной страны, чтобы приобщиться к бессмертному искусству и обрести новую перспективу зрения. Так у Йейтса возникло фантастическое видение Константинополя с золотыми мозаиками его церквей. И так же возникла и блоковская

¹ Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники. М., 1968. С. 366.

² Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 390.

картина Италии, где и сегодня живо старое, а путь к новому заложен в культуре прошлого. Оба стихотворения, выражаясь словами Йейтса, – о «прошлом, настоящем и грядущем». Об этом в стихотворении Блока поет Данте, «ведя векам грядущим счет». Данте вторит сделанная в Византии механическая птица Йейтса, поющая о том же самом императору и его придворным.

Интересно, что мотив воспевания «прошлого, настоящего и грядущего», хотя и в иной форме, звучал и в зрелой поэзии Рильке и Валери, чье творчество, как и поэзия Йейтса, тоже достигло расцвета в начале 20-х годов. Так, среди горьких жалоб на мучительную неполноту человеческого бытия «Дуинских элегий» Рильке, среди сетований на нашу безнадежную разобщенность с миром природы и «вещей», на роковое несоответствие идеала и реальности любви неожиданным диссонансом раздался возглас «здесьнее великолепно», знаменитое славословие красоте мира, развитое и продолженное в «Сонетах к Орфею».

Молодая парка, героиня одноименной поэмы Валери (1913), после мучительных колебаний выбирала жизнь и любовь, предпочтя их бессмертной мудрости Олимпа. Эпиграфом же своего лучшего стихотворения «Морское кладбище» (опубликовано в 1922 году) поэт взял следующие слова Пиндара: «Не пытай бессмертия, милая душа – обопри на себя лишь посильное» (перевод М. Гаспарова). В конце стихотворения Валери после долгих раздумий о вечном и преходящем, под сказанных игрой солнца в волнах Средиземного моря, после раздумий о смерти, душе и «чистом я», навеянных могильными плитами морского кладбища, с высот философской медитации вернулся на землю, видя в этом единственное возможное решение дилеммы человеческого бытия, извечной антиномии неизменного и конечного.

Здесь, вопреки бросающимся в глаза различиям, есть и определенное сходство позиций Рильке и Валери. Недаром же в последние годы жизни Рильке между двумя поэтами возник столь тесный и плодотворный контакт.

Йейтс с большим интересом следил за обоими поэтами, как бы подспудно соизмеряя с ними свои силы. В «Видении» он дал такую характеристику «Морского кладбища»:

«Поль Валери в “Морском кладбище” описывает кладбище на берегу моря, вспоминая, как объяснил один из комментаторов, местечко, где он жил в детстве. Свет полуденного солнца является неизменным абсолютом, а его отражение в море – “les oeuvres purs d’une cause éternelle”¹. Морские волны разбивают эфемерную пену жизни, надгробные памятники как бы объединяются с солнечным светом и своими надписями и скульптурами ангелов пытаются убедить поэта, что он и есть свет, но поэт не убежден. Червь пожирает не только мертвых, но, приняв обличие любви к себе или ненависти к себе, может назвать это, как хотите, пожирает также и живых. Затем после нескольких вызывающих волнение строф и в тот момент, когда я уже глубоко тронут, Валери расхолаживает меня. Этот столичный житель, который видел такое множество реформаторов и научился, согласно правилам хорошего тона, отрицать то, что невозможно исправить, восклицает: “Cruel Zenon! Zenon d’Elée!” отвергая парадокс о черепахе и Ахилле, потому что он внушал, будто все вещи только кажутся движущимися; и в строках, исполненных высокого красноречия, выражает радость, что человеческая жизнь должна кончиться. Я собирался внести это стихотворение в список святых для меня книг, но сейчас я не могу этого сделать, потому что я не верю Валери»².

¹ Чистыми творениями вечной причины.

² *Yeats W. B. A Vision*. P. 219.

Йейтс и не мог поверить Валери. Уж слишком далеко разошлись пути этих поэтов, в юности пытавшихся понять темную мудрость Малларме. Александрийский скепсис Валери, его холодноватый рационализм, его поиски «чистой поэзии», его попытки создать, противопоставив себя Данте и Бальзаку, не Божественную или Человеческую, но Интеллектуальную комедию были мало сопоставимы со вкусами Йейтса. Теперь в 20-е годы в свете мифологии «системы» Валери стал казаться Йейтсу далеким от истинной жизни столичным жителем, типичным поэтом упадка цивилизации, агностиком, утратившим идеалы. Этот Валери расхолаживал Йейтса, и потому он не захотел внести «Морское кладбище» в список святых для него книг.

Зенон Элейский, о Зенон жестокий!
Меня ли ты в назначенные сроки
Стрелюю нелетящей поразил?
Рожденный звуком я простерт во прахе.
Ах! солнце... жуткой тенью черепахи
Душе недвижный кажется Ахилл.

Что касается этой знаменитой строфы стихотворения, где Валери обратился к древнегреческому диалектику Зенону Элейскому, то Йейтс неточно понял ее. Как известно, Зенон утверждал относительность состояний покоя и движения и в своих парадоксах пытался доказать, что «быстроногий Ахилл не догонит черепахи», а «летящая стрела остается неподвижной». Йейтсу, видимо, показалось, что, отвергнув парадокс Зенона, Валери отверг и саму диалектику. Прочитав так эти строки, Йейтс не понял, что обращение к «жестокому» Зенону было нужно Валери как дразнящий его воображение образ покоя-небытия, застывшего мгновения, отвергнув который, Валери только и мог восславить бурное движение жизни:

Нет, нет! Воспрять – и выжить в эрах новых!
Довольно, плоть, тебе дремать в оковах!
Вливайтесь прямо в грудь мою, ветра!
Мне душу и верни и распечатай,
О море! ... О прибой солоноватый,
С тобою слиться мне пришла пора!

Да! Ты, о море, – бред, лишенный меры,
Хитон дырявый на спине пантеры,
Весь в идолах солнцеподобных звезд, –
Мятеж, молчаньем налитой до края,
Сверхгидра, что пьянеет, пожирая
Свой собственный, свой ярко-синий хвост.

Крепчает ветер! Значит – жить сначала!
Страницы книги плещут одичало,
Дробится вал средь каменных бугров, –
Листы, летите! Воздух, стань просторней!
Раздернись, влага! Весело раздерни
Спокойный кров – кормушку кливеров!

(Перевод Е. Витковского)

Исследователи, стремясь воздать должное высокому лирическому накалу чувств этого отрывка и гордому духу поэта, который бросил вызов «порожнему черепу и застывшему смеху» самой смерти, обычно сравнивают эти строфы со стихами Франсуа Вийона. И, действительно, хотя и окрасившись современным скепсисом, мотив противоборства жизни и смерти звучал в «Морском кладбище» почти с вийоновской силой, не знакомой другим французским поэтам той поры. Такой лирический порыв Валери вопреки классицистичности и агностицизма был субъективно близок Йейтсу, хотя он и не ощутил этого.

Йейтс иногда упоминал имя Рильке в письмах, но сколько-нибудь подробного анализа стихов автора «Дуинских элегий»

нам найти не удалось. Это объяснимо, поскольку Йейтс совсем не знал немецкий язык. Однако представляется, что Рильке с его фантастической теорией преобразования видимого в невидимое, с его ностальгическими жалобами и экстатическими панегириками, наверное, больше отвечал вкусам Йейтса, чем немного холодноватый, по-апполоновски гармоничный Валери. Во всяком случае, некоторые из сонетов к Орфею или седьмая элегия Рильке, воспевающая жизнь и все земное, если только Йейтс знал ее, должны были взволновать его.

Нет, не призыв – пускай разрастается голос –
В крике твоём; хоть кричал бы ты самозабвенно,
Как пернатый самец, подхваченный временем года,
Забывший, что жалкая тварь – не сердце сплошное,
Ввергнутое в сокровенное небо. С такую же силой
Любимую звал бы ты, чтобы, не видя,
Узнала подруга тебя и в ней бы проснулась
Ответная весть, превыше слуха согрета, –
Твоему дерзновенному зову разгоряченная самка.

И поняла бы весна: ни одной не отыщется точки,
Где бы не раздавалось предвестье. Сначала
Маленький выразительный возглас, в ответ на который
Возрастающей тишиною молчит утвердительно день.
После вверх по ступеням великого клича
В храм грядущего вообразимый. Трели. Струи фонтанов,
Которым стремительный луч уже обещает паденье
Игрою своей. А перед всем этим – лето.

Не только летние утра, не только
Их лучистая рань и зарождение дня.
Не только летние дни, столь нежные ради цветов,
Властные и могучие ради деревьев.
Не только благоговение сил раскрывшихся этих,
Не только дороги, не только луга вечерами,

Не только светлое веянье грозы на закате.
Не только предчувствие сна, не только вечерние грезы, –
Ночи прежде всего! Высокие летние ночи.
Звезды прежде всего! Звезды земные.
После смерти узнать бы, что нет им вправду числа,
Всем этим звездам: попробуй, попробуй забудь их!
(Перевод В. Микушевича)

Подобное видение мира стало очень близко Йейтсу в 30-е годы.

Сторонник строгости формы и ясности стиха, сказавший, что «романтик, овладевший мастерством, становится классиком», Валери в известной мере противостоял Рильке, автору «Дуинских элегий», исповедовавшему иррациональность творческого процесса, что, впрочем, было близко Йейтсу. Поэтому, возможно, классицистическая поэзия Валери внешне так непохожа на белый стих элегий Рильке.

Но всех трех поэтов – и Рильке, и Валери, и Йейтса – роднила одна общая черта. Их сближала приверженность традиции в период бурных и радикальных экспериментов начала XX века. Любимейшим поэтом Валери был знаменитый классицист XVII века Жан Расин, у которого он учился рационалистической гармонии стиха и строгости формы. Рильке в «Дуинских элегиях» опирался на свободный стих Гёте и Гёльдерлина, а Йейтс развивал ставшие на время непопулярными традиции английских романтиков. Уникальный талант, вера в прочность этих традиций и в силу поэтического слова помогли им занять особое место среди лучших западноевропейских художников слова первой половины XX века.

Следующая книга Йейтса «Винтовая лестница и другие стихотворения» (*The Winding Stair and Other Poems* – окончательная версия 1933) продолжает и развивает темы «Башни», пово-

рачивая их в новом, порой противоположном ракурсе. Если в «Башне» на первый план, как говорилось, неожиданно для самого поэта выступила поразившая его горечь, то в «Винтовой лестнице» доминирует совсем другое настроение – приятие и даже прославление жизни со всеми ее преходящими и недолговечными радостями. В письме к Оливии Шекспир от 29 ноября 1927 года поэт, который выздоравливал после тяжелой болезни, едва не унесшей его жизнь, сказал: «Как странна подсознательная радость, которая выплескивается наружу при опасности или трудностях. У меня не было ни одного момента депрессии – эта радость не поддается нашему контролю, она дар природы»¹.

Однако, как и всегда у позднего Йейтса, не все столь однозначно и линейно просто в этой книге, которая не поддается привычным классификациям и требует очень вдумчивого прочтения.

«Винтовую лестницу» открывает стихотворение, названное поэтом «Памяти Евы Гор-Бут и Кон Маркевич» (*In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz*). Как ясно из заглавия, оно посвящено сестрам Гор-Бут, с которыми Йейтс познакомился еще в юности, когда он, молодой человек из буржуазной семьи среднего достатка, недолгое время гостил в их загородном особняке Лиссадел и был поражен изысканной красотой девушек и аристократическим укладом жизни их семьи. Первые строки стихотворения полны ностальгических воспоминаний. Но эти дни в прошлом, время не пощадило ни хрупкой красоты девушек, ни самого аристократического уклада их жизни. Сестры увлеклись политикой, посвятив ей свою жизнь, и под конец до неузнаваемости изменились. Их былая красота давно исчезла, и сами они состарились, став похожими на скелеты. Оправдала ли себя попытка этих аристократов, превративших-

¹ Цит. по: *Unterecker J. A Reader's Guide to William Butler Yeats*. P. 201.

ся в революционеров, построить утопию с помощью тех, кого поэт называет отбросами общества? Йейтс снова, хотя и в иной форме, задает тот же самый вопрос, что в «Пасхе, 1916» и «Политической узнице», где он уже писал о Констанции, старшей из сестер. Но, кто знает, может быть, история, как будто бы осудившая сам былой уклад их жизни, на стороне сестер? Этот вопрос остается открытым. Обращаясь к дорогим для него теньям, поэт просит их дать ему спички и поджечь само время, чтобы в этом пожаре окончательно сгорела старая цивилизация.

В следующем стихотворении «Смерть» (Death), написанном в 1927 году по поводу убийства Кевина О'Хиггинса, ирландского министра юстиции, на которого поэт возлагал большие надежды, Йейтс размышляет о странной природе самого этого явления. Ведь животные, в отличие от человека, не боятся смерти и не страшатся грядущей за ней потусторонней жизни. Однако человек может бросить героический вызов смерти, зная, что она неминуема, и тем победить ее силой своего духа. К этой теме героического вызова смерти поэт отныне будет постоянно возвращаться как в стихах, так и в драмах («Смерть Кухулина»).

«Разговор поэта с душой» (A Dialogue of Self and Soul) – одно из самых знаменитых стихотворений позднего Йейтса, которое ученые обычно ставят в один ряд с «Плаванием в Византию» и «Византией». В момент сочинения «Разговора поэта с душой» в одном из писем к Оливии Шекспир Йейтс сказал: «Новое стихотворение о башне “Меч и Башня”, в котором я выбираю перевоплощение взамен избавления от новых воплощений. Мой японский меч и его шелковый чехол стали для меня символами жизни»¹.

¹ *Jeffares N.A. A Commentary on the Collected Poems of W. B. Yeats. P. 324.*

Диалогическая форма стихотворения восходит к жанру средневековых дебатов, но также, возможно, навеяна «Диалогом души и тела» замечательного английского поэта-метафизика XVII века Эндрю Марвела, которого Йейтс узнал благодаря популярной тогда антологии поэтов-метафизиков Грирсона (1921). «Разговор поэта с душой» построен на столь важных для Йейтса антиномиях души и тела, естественного и сверхъестественного, имманентного и трансцендентного, деятельного и созерцательного начал, дня и ночи, грязной канавы и устремленной в небо башни¹. Комментируя эти антиномии, поэт писал: «Душа человека постоянно движется вовне, в объективный мир или внутрь, вглубь себя; и это движение двойственно потому, что человеческая душа не обладала бы самосознанием, если бы она не располагалась между крайностями, и чем острее контраст, тем ярче сознание»².

Диалог начинает душа:
Вступи в потемки лестницы крутой,
Сосредоточься на кружном подъеме,
Отринь все мысли суетные, кроме
Стремленья к звездной высоте слепой,
К той черной пропасти над головой,
Откуда свет раздробленный струится
Сквозь древние щербатые бойницы.
Как разграничить душу с темнотой?

Винтовая лестница башни Тор Баллили, где жил поэт, согласно сложной символике стихотворения, ведет вверх к потусторонней безвозвратной темноте, к своеобразной нирване и отказу от новых воплощений. В этой вечной тьме душа, об-

¹ Ross D.A. *Critical Companion to William Butler Yeats*. N. Y., 2009. P. 82.

² Ibid.

ретья себя, в то же время как бы растворяется в безвоздушном пространстве за пределами мира. Душа стремится к такому восхождению в заоблачные выси, к свободе от постоянной череды воплощений, к абсолютному созерцанию, когда исчезает различие между тем, что есть, и тем, что должно, между познающим и знанием (knower and known).

Иное дело сам поэт, его «я» (self), вступающее в спор с душой:

Меч рода Сато – на моих коленях;
Сверкает зеркалом его клинок,
Не затупился он и не поблек,
Хранимый, как святыня, в поколеньях.
Цветами вышитый старинный шелк,
Обернутый вкрут деревянных ножен,
Потерся, выщвел – но донныне должен
Он красоте служить – и помнит долг.

Для поэта подаренный ему японский меч самураев с его пятисотлетней историей служит символом жизни, мужества, войны, любви и секса. Вышитый шелковый чехол меча, сделанный из куса роскошного облачения какой-то придворной дамы, в противовес мечу символизирует женское начало, облекающее и украшающее мужское. Совмещение мужского (меча) и женского (вышитой ткани) воплощает силу, которая побеждает время. Она устремлена вниз, к материальному и телесному, к объективному, земле и истории – недаром меч лежит на коленях поэта. Разорванная же вышивка чехла, по мнению комментаторов, знаменует силу жизни в момент ее наивысшей интенсивности¹. К этой силе жизни вопреки желаниям души стремится и сам поэт. Если душу привлекает небесная темнота абсолютного созерцания, то поэта манит к

¹ Ibid. P. 83.

себе зеркальный свет, который исходит от воплощающего интенсивность жизни меча, или, согласно символике стихотворения, не ночь, но день.

Погружаясь во мрак созерцания, где нет места поэзии, душа прекращает спор, и последнее слово остается за поэтом, который не может порвать с внешним миром. Человек, проходя жизнь, вынужден вслепую пить из канавы (лужи) опыта, испытывать боль и стыд. Только пройдя все это, настоящий художник обретает свое истинное видение жизни, когда весь мир неожиданно преобразается и кажется благословенным:

Я мог бы до истоков проследить
Свои поступки, мысли, заблужденья;
Без криводушья и предубежденья
Изведать все – чтоб все себе простить!
И жалкого раскаянья взамен
Такая радость в сердце поселится,
Что можно петь, плясать и веселиться;
Блаженна жизнь – и мир благословен.

(Перевод Г. Кружкова)

О подобной высокой радости творчества Йейтс писал в одной из своих статей: «Радость творчества – это принятие того, что дает жизнь, ибо мы поняли красоту, которую она несет нам, или ненависть к смерти за то, что она отняла у нас. Все это возбуждает в нас, возможно, благодаря сочувствию некоторых людей, энергию, столь благородную, столь могущественную, что мы громко смеемся и глумимся, испытав ужас и нежность экзальтации, над смертью и забвением»¹.

Таким образом, финальные строки «Разговора поэта с душой» на иной манер развивают мысли из «Плавания в Ви-

¹ Yeats *W.B. Essays and Introductions*. L., 1961. P. 322.

зантию». Но поэт теперь уже даже не пытается уйти от постороннего мира с его круговоротом рождений и смертей, приобщившись вечному искусству, но целиком принимает этот мир с его неизбежной болью и кратковременными радостями, благословляя его в своих стихах.

Первые строки «Крови и луны» (Blood and the Moon), следующего стихотворения сборника, казалось бы, отталкиваются от последних строк «Разговора поэта с душой» – Йейтс называет свой дом-башню благословенной. Но дальше мысль поэта движется в этом весьма сложном стихотворении в ином направлении. Башня Тор Баллили становится здесь своеобразным символом ирландской истории. За семь веков освященная луной башня видела так много крови. Парадоксальным образом благословение башни связано в этих строках с кровью и энергией разрушения, но без них не бывает истории. История же самой башни, как кажется поэту, теперь подходит к концу, о чем свидетельствует пустеющая вершина Тор Баллили на фоне полуразрушенных бойниц – Йейтс намеренно оставил комнату на самом верху башни пустой и не отреставрировал должным образом крышу.

Священна эта земля
И древний над ней дозор;
Бурлящей крови напор
Поставил башню стоймя
Над грудой ветхих лачуг –
Как средоточье и связь
Дремотных родов. Смесь,
Я символ мощи воздвиг
Над вялым гулом молвы
И, ставя строфу на строфу,
Пою эпоху мою,
Гниющую с головы.

Современность враждебна башне. Тор Баллили со временем исчезнет, как исчезли знаменитый в древности маяк в Александрии или пытавшиеся достать до неба вавилонские башни-зиккураты; дом поэта подобен тем полуразрушенным башням на вершине гор, которые строил в своем воображении Шелли. Тор Баллили для Йейтса – одновременно реальность и символ, противостоящий современности. Поэту представляется, что по ведущей вверх винтовой лестнице его дома в свое время поднимались Голдсмит, Свифт, Беркли и Бёрк в период наивысшего расцвета ирландской истории, ее запоздалого и краткого Ренессанса двухвековой давности.

Но вопреки всей крови, пролитой на глазах у башни в течение семи веков, свидетельница истории луна и сейчас по-прежнему чиста. Она управляет движением событий, но не равнозначна им, сохраняя незапятнанным свой полупризрачный свет.

На пыльных стеклах – бабочек ночных
Узоры: сколько здесь на лунном фоне
Восторгов, замираний и агоний!
Шуршат в углах сухие крылья их.
Ужели нация подобна башне,
Гниющей с головы? В конце концов,
Что мудрость? Достоянье мертвецов,
Ненужное живым, как день вчерашний.
Живым лишь силы грешные нужны:
Все здесь творится грешными руками;
И беспорочен только лик луны,
Проглянувшей в разрыв меж облаками.

(Перевод Г. Кружкова)

Мудрость – достояние мертвых, и ее символ – нереальный призрачный потусторонний лунный свет. Сила и власть

(power) – удел живых, и они неминуемо связаны с кровью и землей. Стоящая на земле башня устремлена вверх к лунному свету и как бы связывает оба эти начала, столь важные для людей. Недаром же льнувшие к окнам башни ночные бабочки, традиционный символ человеческой души, кажутся частью лунного фона. Благодаря мерцающему освещению башня выглядит по-своему прекрасной и даже благословенной, но она пуста наверху, и эта пустота символизирует закат ее некогда славной истории, а с ней и всей современной цивилизации.

Так в позднем творчестве Йейтса возник еще один поэтический миф, связанный с ирландской историей. Ирландия XVIII века стала для Йейтса символом аристократического единства бытия, противостоящего безвременью сегодняшнего дня с его властью бездуховной агрессивной массы торжествующего мещанства.

Этот запоздалый по меркам Западной Европы Ренессанс XVIII века в представлении Йейтса был связан, прежде всего, с четырьмя знаменитыми личностями, которых он упомянул в «Крови и луне», – с Оливером Голдсмитом (1728–1774), Джонатаном Свифтом (1667–1745), Джорджем Беркли (1685–1753) и Эдмундом Бёрком (1729–1797). Все они были протестантами и принадлежали к так называемой Протестантской Верхушке, или Протестантской Аристократии (Protestant Ascendancy), которой поэт начал особенно сильно интересоваться несколько раньше. Хотя каждый из них внес свой индивидуальный вклад в культуру Ирландии, все они вместе, по мнению поэта, заложили основы ирландской мысли.

Характеризуя Протестантскую Верхушку XVIII века, Йейтс писал: «Рожденные в этом сообществе, Беркли с его верой в то, что абстрактные идеи – это просто слова, Свифт с его любовью к совершенной природе, к гуингмам, и его неверием

в систему Ньютона и всякого рода машины, Голдсмит с его наслаждением мелочами обыденной жизни, которое шокировало современников, Бёрк с его убеждением, что все государства, которые не сформировались постепенно, подобно лесным деревьям, являются тираниями, нашли в Англии противовес своим мыслям, что заставило их сформулировать их идеи в четкой и ясной форме»¹.

Подобное заявление поэта нуждается в некотором уточнении. Что же привлекло Йейтса в каждой из названных им личностей?

В учении субъективного идеалиста Джорджа Беркли поэта, прежде всего, должен был привлечь протест против материалистических идей, которые, как уже говорилось, всегда отталкивали Йейтса. Беркли утверждал, что в реальности существуют только дух, Бог и конечные духи и идеи, а материальный мир является лишь обманом наших чувств. Все, что нами познается, воспринимается с помощью чувств, и потому объективная реальность схватывается также с помощью чувств. «Бог – причина единообразия природы и ее непрерывного существования, когда она не воспринимается никаким конечным умом; Бог порождает в воспринимающем субъекте идеи, образующие внешний мир», – утверждал философ. Главное положение берклианской концепции «Существовать значит быть воспринятым» своим спиритуализмом было близко всю жизнь сражавшемуся с наследием позитивизма ирландскому поэту-мистику. Согласно учению Беркли, идеи не являются отражением вещей и не походят ни на что, кроме самих идей. Беркли отрицал общие абстракции философии типа материи и материальной субстанции, о чем выше сказал

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 326.*

Йейтс («абстрактные идеи – это просто слова»), видя в материи косное неразумное нечто, которое, однако, влечет к себе человеческий разум. Но это отрицание никак не затрагивало идеи Бога, доказательству существования которого философ, принявший сан епископа, уделил очень много внимания. Размышляя о месте Беркли в современной Ирландии, Йейтс сказал: «Современная ирландская мысль родилась два с лишним века назад, когда Беркли в трех или четырех предложениях дал определение механистической философии Ньютона, Локка и Гоббса, английской философии того времени, и, мне кажется, и сегодняшнего дня, и написал “Мы, ирландцы, с этим не согласны” или что-то в подобном роде»¹.

Эдмунд Бёрк, которого, как и Голдсмита, Йейтс в молодости считал частью английской традиции и был к нему равнодушен, теперь заинтересовал поэта главным образом своим откровенным консерватизмом, убеждением в том, что любые реформы в обществе должны происходить путем эволюции, медленно и постепенно. В одной из лекций, прочитанных в 1925 году, поэт заявил, что Бёрк доказал, что «государство является деревом, а не механизмом, который можно разобрать по частям и потом снова собрать, но дубом, который рос в течение веков»². По мнению Йейтса, заслуга Бёрка состояла в том, что он вернул политической мысли чувство истории. В «Размышлениях о Французской революции» (1790) Бёрк, как известно, резко выступил против французских революционеров, заявив, что они порвали с традициями и ценностями предков, уничтожив духовные ресурсы нации и ее культурно-идеологическое наследие. Бёрк также выступил в защиту иерархической системы общества, утверждая, что любое

¹ Ibid. P. 328.

² Ibid. .

перераспределение собственности должно обернуться катастрофой. «Когда из жизни уйдут старые обычаи и правила, потери будут невозполнимы. С этого момента у нас нет больше компаса, и мы не знаем, в какой порт мы плывем», – писал Бёрк. Подобные взгляды как нельзя лучше соответствовали элитарно-аристократическим настроениям позднего Йейтса.

Что же касается Оливера Голдсмита, то Йейтсу, судя по выше приведенным словам, в зрелые годы стала близка пасторально-идиллическая поэтизация обыденной жизни, мирного досуга и скромных радостей, которая столь очевидно присутствует в романе «Векфилдский священник» (1766), прославившем имя Голдсмита как талантливого представителя английского сентиментализма. Эти тенденции отчасти видны и в знаменитой поэме Голдсмита «Покинутая деревня» (1770). Кроме того, возможно также, что Голдсмит благодаря своей патриархальной пасторали виделся Йейтсу и в качестве своеобразной противоположности Свифту, в качестве некоего противовеса бурлящим эмоциям автора «Путешествий Гулливера» (1727), что придавало нужную объемность придуманной поэтом картине ирландского XVIII века.

Свифт особенно интересовал Йейтса. В одной из статей в 1934 году поэт сказал, что читает Свифта месяцами подряд, Бёрка и Беркли реже, а Голдсмит манит к себе и ждет¹. В приведенном выше отрывке, рассуждая о любви Свифта к «совершенной природе, к гуингнмам, и его неверии в систему Ньютона и всякого рода машины», Йейтс отсылает нас к «Путешествиям Гулливера». В третьем путешествии Гулливера на остров Ла Пута Свифт, действительно, подверг сокрушительной критике современную механистическую науку, и это

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 326.*

очень импонировало Йейтсу, думавшему точно так же. Если же говорить о «любви» Свифта к гуингнмам, то ясно, что поэт трактовал этот сложный и многозначный роман вполне традиционно. Он усматривал в четвертом путешествии Гулливера в страну лошадей (гуингнммов) не сатирическую антиутопию, высмеивающую разумных, но бесчувственных лошадей, но видел в них некий утопический идеал, который противостоял людям, превратившимся в обезьяноподобных йеху. Иными словами, для Йейтса «Путешествия Гулливера» – роман-предупреждение, фантазии которого в эпоху смены цивилизаций начали уже претворяться в жизнь – механистическая наука возобладала, а люди, дав волю разрушительным инстинктам, стали превращаться в йеху.

В посвященной Свифту пьесе «Слова на оконном стекле» (1930) Йейтс развил эти мысли подробнее. Автор Гулливера воплощает здесь дорогие сердцу поэта традиции аристократического консерватизма, власти интеллекта и силы чувств, которые уступили место господству бездуховной демократии и буржуазной ограниченности. Действие пьесы происходит в современной Йейтсу Ирландии во время спиритического сеанса в доме, где некогда бывал Свифт. Люди, пришедшие на сеанс, и вся мещанская обстановка дома воплощают упадок традиции, к которой принадлежал Свифт. Во время сеанса появляются духи Свифта и любившей его и преданной ему Ванессы. Пьеса, однако, не дает прямого ответа, почему Свифт не разделил чувств любивших его женщин – Стеллы и Ванессы. Но косвенный ответ здесь есть. Свифт как будто бы предвидел, что механистическая философия, высмеянная им в романе, вскоре победит, и все близкие ему духовные ценности будут попораны. Он так боялся этого, что не захотел создать семью и стать отцом.

Таким образом, Свифт превратился для Йейтса в прозорливого обличителя зол сегодняшнего дня с его торжеством уравнительной демократии и бездуховного материализма, образцом праведного гнева, абсолютной честности и гордого одиночества, противостоящих упадку современного мира. В одной из поздних статей Йейтс так написал об этом: «Вместо иерархического общества, где все люди различны, пришла демократия; вместо науки, которая вновь открыла Мировую Душу, ее опытов и наблюдений, подтверждающих размышления Генри Мора¹, пришел материализм: Свифт глядел на весь этот мир вигов, пока не впал в ярость»².

Проникнувшись духом так понятого им ирландского XVIII века, Йейтс отождествил себя с этой традицией. Поэт, родившийся в семье средних буржуа, отныне видел себя аристократом, принадлежащим к Протестантской Верхушке, одним из последних хранителей ее устоев и образа жизни, и не стеснялся постоянно говорить и писать об этом. Так, например, выступив с речью в Сенате по поводу предполагаемого запрета разводов в 1925 году, Йейтс заявил: «Мне кажется трагичным, что спустя всего три года после обретения независимости мы вынуждены обсуждать меру, которую меньшинство нации считает крайне тиранической³. Я горд назвать себя типичным представителем этого меньшинства. Мы, против кого вы принимаете эти меры, не мелкие людишки. Мы принадлежим к одному из великих родов Европы. Мы дали миру Бёрка; мы дали Свифта; мы дали Эммета; мы дали Парнелла. Мы создали боль-

¹ Генри Мор (1614–1687) – один из так называемых кембриджских платоников, ученых-богословов XVII века, которые пытались преобразовать рациональную форму христианства с помощью неоплатонизма.

² *Ross D.A. Op. cit.* P. 556–557.

³ Большинство ирландцев – католики, возражавшие против разводов.

шую часть современной литературы этой страны. Мы создали лучшее в ее политической мысли. Но я не жалею о случившемся. Благодаря этому я, а если не я, то мои дети, сможем узнать, сохранили ли мы запас жизненных сил или нет ... Если мы не утратили их, то ваша победа будет краткой, а ваше поражение окончательным, и когда оно наступит, эта нация возродится»¹. Но чем дальше шло время, тем сильнее Йетсу казалось, что запас сил близится к концу, и сама эта традиция умирает.

Подобные настроения видны в двух стихотворениях, посвященных старинному особняку леди Грегори, где поэт гостил в течение многих лет. В 1927 году ирландское правительство заставило леди Грегори продать особняк и земли, окружавшие поместье, а ей самой разрешили остаться в особняке не как хозяйке, но как жильцу до смерти, после чего дом предполагалось снести. В первом из стихотворений «Парк в Куле, 1929» (Coole Park, 1929), написанном в элегической манере, Йейтс, вспоминая прошлое, размышляет об особняке и его престарелой хозяйке. В былые дни здесь гостили люди, знавшие и ценившие искусство, – поэт и ученый Дуглас Хайд (1860–1949), сам Йейтс, в молодости страдавший от неуверенности в себе, драматург Джон Синг и два погибших на войне племянника хозяйки Джон Шоу-Тейлор и Хью Лейн. Леди Грегори стойкостью своего характера и силой таланта объединяла их всех, направляла их жизнь и служила для них путеводной звездой, «компасом», а ее дом являлся образцом исчезающего ныне единства бытия и подобной ускользающему танцу славы уходящей традиции. В последней строфе, как положено в эпитафиях, Йейтс, обращаясь к проходящему мимо путешественнику, ученому и поэту, просит их остановиться среди развалин

1 *Foster R. F. W. Yeats: A Life. II: The Arch-Poet. Oxford, 2003. P. 297–298.*

Кула и вспомнить его былую славу в век, который и сам подходит к концу, хотя ростки, пробивающиеся сквозь камни развалин, и намекают на возможное возрождение в новой жизни.

Второе стихотворение «Парк в Куле и Баллили, 1931» (Coole Park and Ballylee) тоже написано в форме элегии. Оно гораздо сложнее и глубже. Йейтс размышляет в нем не только о леди Грегори и ее особняке, но и о традиции Ирландии XVIII века, да и обо всей уходящей цивилизации Запада. Природа здесь, как бы отражая настроение поэта, надела трагические котурны. Под окнами Тор Баллили, дома поэта, тек ручей, который, уходя под землю, впадал в озеро, расположенное рядом с поместьем леди Грегори и ее особняком. Оба дома неразрывно связаны. Но ручей – еще и символ души, проходящей земное странствие и готовящейся к исходу. Лебедь, другой символ души, но также и символ вдохновения, своей величавой красотой устраняющий все недостатки знания и незнания, неожиданно взмывает ввысь с берегов озера и исчезает, «неизвестно почему». Так исчезает и слава минувшего. Леди Грегори доживает последние дни в своем доме, полном старинных книг, картин и статуй. Многие поколения были счастливы в этом доме, но теперь его хозяйка, как и он сам, прощаются с жизнью. К этой великой традиции прошлого поэт причисляет и самого себя. Он и леди Грегори принадлежат к «последним романтикам», писавшим о «традиционных святынях и красоте», о том, что может облагородить человека и возвысить стих. Но теперь все изменилось, и крылатый конь поэзии с седлом Гомера на спине скачет без всадника там, где проплывает лебедь в сгущающихся сумерках.

Отсылка к Гомеру очень широко раздвигает границы стихотворения. Благодаря ей традиция «последних романтиков» ассоциируется теперь уже не только с романтической поэзи-

ей Блейка и Шелли, наследником которой Йейтс считал себя, или с традицией Ирландии XVIII века, но и со всей Западной цивилизацией, уходящей в прошлое на глазах поэта. В одном из интервью в 1931 году Йейтс так объяснил свою мысль: «Мы живем в век эллинизма. Мне кажется, что лучшие дни европейской литературы уже позади. У нас еще может появиться Вергилий, но никак не Гомер. Век романтиков кончился – и под романтикой я разумею выражение личности и страсти»¹.

Интересно, что столь широкое толкование романтизма снова сближает Йейтса с Блоком, который видел в романтизме бесконечное стремление к движению вперед и обновлению, противостоящее величавому и тоже постоянно повторяющемуся в истории мигу покоя классицистического искусства. В докладе «О романтизме», прочитанном в БДТ в 1919 году, Блок сказал, что романтизм есть «жадное стремление жить удесятеренной жизнью; стремление создать такую жизнь. Романтизм есть дух, который струится под всякой застывшей формой и, в конце концов, взрывает ее»². Слова, достаточно близкие к формуле Йейтса – «выражение личности и страсти».

Безусловно, самым известным, а, может быть, и лучшим из всех стихотворений «Винтовой лестницы» стала «Византия» (Byzantium). Она продолжает тему творчества и художника, поставленную в «Плавании в Византию», поворачивая ее в новом ключе, но по-прежнему сочетая ее с размышлениями о спиритуалистическом искусстве Византии. Вскоре после появления «Плавания в Византию» в печати Йейтс понял, что тема Византии не была им исчерпана, что он сказал не все и что сказанное нужно уточнить. Как мы говорили, С.Т. Мур в письме к поэту заметил, что недоволен последней

¹ *Yeats W.B. Interviews and Recollections.* N. Y., 1977, v. 2. P. 200.

² *Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т.* Берлин, 1923. Т. 7. С. 266.

строфой «Плавания», поскольку «механическая птица является частью природы в той же мере, как и тело человека, особенно если она, подобно Гомеру и Шекспиру, поет о том, что было, есть и будет»¹. Йейтс учел это замечание. Так родилось его второе стихотворение, которое он назвал просто «Византия».

В написанном прозой черновике Йейтс изложил первоначальный замысел стихотворения: «Тема стихотворения. Смерть друга ... Описать Византию, как она представлена в системе в конце первого тысячелетия христианства. Бредущая тень. Огни на углах улиц, где душа проходит очищение, птицы из кованого золота, поющие на золотых деревьях, в гавани [дельфины], которые подставляют спины причитающим мертвецам, чтобы отнести их в рай»².

Как видим, историческая ситуация здесь несколько другая, чем в «Плавании в Византию», где поэт с помощью фантазии перемещался в эпоху правления Юстиниана (VI век), которую Йейтс считал периодом наивысшего расцвета византийской цивилизации. Теперь же речь идет о конце первого тысячелетия христианства и о времени упадка этой цивилизации. Но византийское искусство для поэта по-прежнему то же, что и в первом стихотворении. Йейтс впоследствии сказал по этому поводу так: «В моих поздних стихотворениях я назвал это Константинополем³ [“это” – пример великолепия: стиль, в литературе, как и в жизни, мне кажется, рождается от избытка, от того, что выше и больше пользы и что пронзает сердце], городом, где святые с их изможденными формами изображены на фоне золотых мозаик и где механическая птица поет на золотом древе

¹ *Jeffares N.A.* Op. cit. P. 353–354.

² *Ibid.* P. 352.

³ В подлиннике *Byzantium*, что значит одновременно Византия и Константинополь.

в присутствии императора; и в одном стихотворении я изобразил души умерших, которые плывут верхом на дельфинах через море чувственности, чтобы танцевать на мостовых города»¹.

Отхлынул пестрый сор и гомон дня,
Спит пьяная в казармах солдатня,
Вслед за соборным гулким гонгом стих
И шум гуляк ночных;
Горит луна, поднявшись выше стен,
Над всей тщетой
И яростью людской,
Над жалкой слизью человеческих вен.

Плывет передо мною чья-то тень,
Скорей подобье, чем простая тень,
Ведь может и мертвец
Распутать свой
Свивальник гробовой;
Ведь может и сухой, сгоревший рот
Прошелестеть в ответ,
Пройдя сквозь тьму и свет, –
Так в смерти жизнь и в жизни смерть живет.

И птица, золотое существо,
Скорее волшебство, чем существо,
Обычным птицам и цветам упрек,
Горласта, как плутонов петушок,
И, яркой раздраженная луной,
На золотом суку
Кричит кукареку
Всея лихорадке и тщете земной.

В такую пору языки огня,
Родившись без кресала и кремня,

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 353.*

Горящие без хвороста и дров
Под яростью ветров,
Скользят по мрамору дворцовых плит:
Безумный хоровод,
Агония и взлет,
Огонь, что рукава не опалит.

Вскипает волн серебряный расплав;
Они плывут, дельфинов оседлав,
Чеканщики и златомастера –
За тенью тень! – и ныне, как вчера,
Творят мечты и образы плодят;
И над тщетой людской,
Над горечью морской
Удары гонга рвутся и гудят...

(перевод Г. Кружкова)

Иной исторический контекст приблизил «Византию» к сегодняшнему дню. Как и некогда византийская цивилизация, современный Запад, по мнению поэта, вступил в пору упадка, близящегося конца. Комментаторы указали, что упоминание «пьяной спящей солдатни», скорее всего, связывалось в сознании Йейтса с разгулом насилия в период недавней гражданской войны в Ирландии, свидетелем которой ему пришлось стать. Подобные сопоставления и дальше подспудно слышны в подтексте стихотворения. Само же упоминание «пьяной солдатни» подразумевает социальные беспорядки и недовольство, а шум «ночных гуляк» – крушение гармонии, воспетой в «Плавании в Византию»¹. Контраст шума «ночных гуляк» и звона колокола собора Святой Софии знаменует собой противопоставление реальности и идеала, земного и небесного, на котором строится все стихотворение. Залитый лунным све-

¹ *Ross D.A. A Critical Companion to W. B. Yeats*. N. Y., 2009. P. 62.

том купол Собора, возвышающийся над городом, «презирает» (scorns) тщету всего преходящего и тленного, «жалкую слизь человеческих вен».

Тень, появляющаяся во второй строфе, отсылает читателя к экстазу поющей души из «Плавания в Византию», которая, сбросив ветхие одежды тела, отрешается от земного и приобретает к вечности. Пройдя круги перевоплощений, эта фантастическая тень призывает к себе еще не успевшие очиститься души умерших. В смерти она начала новую жизнь, победив тление. Однако подобное творит и искусство – механическая птица, «золотое существо», попавшее сюда из предыдущего стихотворения, которое в третьей строфе, поднявшись над всем бrenным, в лунном свете тоже «презирает» «всю лихорадку и тщету земную». (Видимо, поэт учел критику Мура.) Но птица для Йейтса – еще и апокалиптический образ, вестник Второго Пришествия, и потому, презирая «лихорадку и тщету земную», она поет и о близящемся конце византийской цивилизации, что также проецируется на современный мир.

А затем в четвертой строфе поэт видит пламя знакомого по «Плаванию в Византию» нетварного света, огня, «что рукава не опалит», очищающего души умерших, которые, возрождаясь к новой жизни, обретают полноту бытия в священном танце.

Дельфины, несущие души умерших через «море чувственности», сопоставлены в последней строфе с золотыми кузницами императора, где мастера чеканят образы, пытаясь подчинить себе водоворот тленной, постоянно меняющейся природы. Мраморный же пол для танца (в подлиннике – *marbles of the dancing floor*), созданный византийскими мастерами, где статика архитектуры противостоит движению танца, является попыткой воплотить парадокс дисциплины и свободы, расчета и вдохновения, лежащий, по мнению поэта,

в основе искусства¹. Образы, взятые из моря чувственности, по которому плывут дельфины и где слышен колокол Святой Софии, рождают новые образы, взятые из тленного мира, но причастные бесконечному. Таков процесс искусства. Попытка контроля этого процесса, подчинения водоворота постоянно меняющейся природы, нахождения равновесия реальности и идеала, земного и небесного – крайне сложна, но только она может сотворить чудо, приобщив искусство вечности.

Хотя в «Византии» тленное и противостоит вечному, непреодолимой пропасти между ними все-таки нет. Быстротечные страсти человека, «грязь и ярость человеческих вен», эти неочищенные образы устремляются в Константинополь воображения, где они обретают новое существование в золотой кузнице императора, становясь частью творимых там произведений искусства. Как считает Р. Элман, восторг поэта перед процессом творчества столь велик, что он называет его «сверхземным»². И, действительно, творчество управляет в стихотворении жизнью и смертью, поскольку умирая в сознании художника как часть окружающей его реальности, образы обретают новую жизнь в его искусстве, так что в Константинополе Йейтса жизнь-в-смерти и в-жизни-смерть сосуществуют на равных. И если таинственная тень второй строфы в символике стихотворения – еще и один из образов этого искусства, то золотая птица – одно из таких произведений. Ее способность петь и о преходящем, и о вечном особенно важна для понимания стихотворения. Ведь для Йейтса искусство неотделимо от жизни, питающей его, хотя оно и очищает эту жизнь могущественным огнем фантазии, который горит без хвороста и кремня. Поэтому в последних строках стихотворения Йейтс вновь возвраща-

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 64.

² Ellmann R. Yeats, the Man and the Masks. N. Y, 1948. P. 270.

ется к неочищенным образам, которые морская стихия бурным потоком несет в его Византию. Понятое таким образом, стихотворение становится гимном творчеству, воображению художника, черпающему материал из «ярости и грязи человеческих вен» и преобразующему его в высокую поэзию. Так Византия, спиритуалистическое искусство которой столь сильно манило к себе Йейтса, стала символом самой поэтической фантазии.

В «Плавании в Византию» Йейтс размышлял преимущественно о содержании поэзии, о том, *что* она говорит читателям. Искусство, порожденное реальностью, но причастное вечности, должно вещать о «прошлом, настоящем и грядущем». Об этом в стихотворении рассказывает сделанная искусными мастерами Византии механическая птица, поющая императору и его придворным. Но золотая механическая птица при этом еще и символ поэта, творящего искусство, которое неподвластно «лихорадке и тщете земной». И то, что она поет для императора и его придворных, говорит об элитарности такого искусства.

Во втором стихотворении, в «Византии», Йейтса больше волнует сам процесс творчества, то, *как* рождаются стихи, вещающие о прошлом, настоящем и будущем. Поэт верит в великую силу искусства, которое не только подчиняет и уравнивает образы внешнего мира с образами вечного идеала, но и ищет шаткую гармонию этих двух реальностей. Он ждет чуда, общающего искусство вечности. Думается, что Йейтс наверняка согласился бы с Блоком, сказавшим в 1912 году: «Пока не найдешь *действительной* связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем, не только понятным, но и кому-либо и на что-либо, кроме баловства, нужным»¹. По сути дела, об этом же в образной форме говорит и «Византия» Йейтса.

¹ Блок А.А. Полн. собр. соч.: В 8 т. Берлин, 1923. Т. 7. С. 118.

«Выбор» (Vacillation), по-английски колебание, возвращает читателей к разговору о крайностях, или даже антиномиях, без которых невозможно движение вперед. Йейтс как бы вторит Блейку, сказавшему, что «без противоположностей нет прогресса», по-своему переосмысляя эту максиму. Это не менее сложное, чем «Византия», стихотворение состоит из восьми разнообразных по метрике и тону частей, каждая из которых раскрывает главную тему. По сути дела, она сформулирована уже в первой строфе:

Путь человеческий –
Между двух дорог.
Слепящий факел
Или жаркий смерч
Противоречий
Разрывает мрак.
Внезапный тот ожог
Для тела – смерть,
Раскаяньем
Его зовет душа.
Чем утешаться, если это так?

Вспомним уже цитированные слова поэта: «Душа человека постоянно движется вовне, в объективный мир, или внутрь, вглубь себя; и это движение двойственно потому, что человеческая душа не обладала бы самосознанием, если бы она не располагалась между крайностями, и чем острее контраст, тем ярче сознание». Человек проходит свой жизненный путь, постоянно колеблясь между крайностями объективного и субъективного, солнечного дня и лунной ночи, телесного и душевного. Эти колебания обычно кончаются смертью для тела и раскаянием для души. Но что же тогда «радость» (в подлиннике – joy), в том числе и радость творчества, и как она связана с этими колебаниями?

Во второй строфе антиномии изображены образно, в виде мистического дерева, одна половина которого покрыта зеленой листвой, а другая пламенеет в огне. (Этот образ Йейтс заимствовал из древневаллийского эпоса «Мабиногион».) Но вместе с тем дерево воплощает и органическое единство противоположностей трансцендентного (пламя) и земного (листва) и их полноту¹. Тот (художник), кто символическим жестом повесит маску языческого божества Аттиса, культ которого был сопряжен с экстатическими оргиями, на этом древе, сможет посредством творчества подняться над антиномиями, хотя и не будет знать, откуда пришло знание. Он и не поймет происшедшего с ним, но зато вкусит радость.

Повседневная жизнь человека держится на противоречиях, и он должен считаться с ними. Солнечный свет дня олицетворяет для поэта золото, богатство и амбиции практической жизни, а ночная луна – серебро внутреннего мира человека. Но золото и серебро, слитые вместе, являются алхимическим символом совершенства². Женщины любят легкомысленных бездельников, живущих в лунном мире (в том числе и поэтов), а их детям нужно хорошее наследство и соответственно блеск дневного золота. Нужно суметь найти компромисс этих крайностей, поднявшись над ними в поисках единства бытия. К сорока годам человек должен расстаться с зеленой листвой юношеских иллюзий и трезво оценить себя, отбросив все лишнее, чтобы уже тогда быть готовым, «смеясь и торжествуя, в гроб сойти». Подобное приятие смерти расставит все ценности по местам.

В жизни человека бывают моменты, когда весь мир озаряется для него особым мистическим светом, который, как в «Византии», «не опалит и рукава». Сам поэт так рассказал об

¹ *Rajan B.* Op. cit. P. 146.

² *Wilson F. A. C.* Yeats and Tradition. L., 1958. P. 219.

этих состояниях в эссе «Душа мира»: «В определенные моменты, всегда неожиданно, я становлюсь счастливым, чаще всего, когда я наугад открываю какую-нибудь книгу стихов. Иногда это мои стихи, которые я читаю, не ища в них технические погрешности, с удовольствием, как будто в первый раз. Возможно, я сижу в каком-нибудь людном ресторане, открытая или закрытая книга рядом со мной, и возбуждение перелилось вовне со страниц книги. Мне кажется, что я знаю сидящих рядом незнакомцев всю свою жизнь, и странно, что я не могу поговорить с ними; все наполняет меня любовью, у меня больше нет никаких страхов и потребностей; я даже не помню, что это счастливое мгновение должно кончиться»¹.

Эти состояния связаны с трансцендентной пламенеющей половиной мистического древа, но они не могут длиться долго. На смену им приходит другая крайность – ответственность и раскаяние за совершенные ошибки, горечь воспоминаний, погружение в земные заботы, мешающее творческим порывам.

Все преходяще. Так уже исчезли цивилизации древнего Китая с его мудростью, Вавилона и Ниневии с их военной мощью. «Да минет все, как сон», – повторяли и мудрецы, и воины прошлого. Но если все исчезает со временем, то все рождается вновь, и поражения сменяются победами. А две ветви мистического древа, антиномии солнца и луны, растут из сердца человека, который смертен, как и его песни. В приятии смертности песни, рожденной из сердца, – сила и самой песни, и поэта, познающего «трагическую радость».

В споре души и сердца, вновь возникающем в предпоследней строфе, побеждает сердце художника. Душа стремится к небесной чистоте, которую символизирует библейский «угль,

¹ Yeats W.B. *Mythologies*. L., 1959. P. 364.

пылающий огнем» (см. Исайя, б: 6–7). Но такая чистота ведет к немоте поэта – ведь его темой, начиная с Гомера, всегда был первородный грех.

Конец стихотворения построен еще на одной антиномии – язычества и христианства, приятия мира и его отторжения:

Неужто нам, фон Гюгель, не по пути – при том,
Что оба мы святыни чтим и чудо признаем?
Святой Терезы телеса, нетленны и чисты,
Сочатся амброю густой из-под резной плиты,
Целительным бальзамом... Не та ли здесь рука
Трудилась, что когда-то фараона облекла
В пелены благовоний? Увы, я был бы рад
Христианином истым стать, уверовать в догмат,
Столь утешительный в гробу; но мой удел иной.
Гомера некрещеный дух – вот мой пример честной.
Из мощи – сласть, сказал Самсон, на выдумки горазд;
Ступай же прочь, фон Гюгель, и Господь тебе воздаст.
(Перевод Г. Кружкова)

Фридрих фон Гюгель (1852–1925) был католическим ученым, автором книги «Мистическое начало религии» (1908), в которой он пытался доказать, что для художника христианская мистика предпочтительней языческой. Йейтс с ним не согласен. В письме к Оливии Шекспир, комментирующем стихотворение, он обратился к антиномиям дня и ночи, листвы и пламени, сердца и души, добавив к ним антиномии святого и героя, комедии и трагедии. Поэт писал: «Мне кажется, что выбор святого (экстаз святой Терезы, улыбающееся лицо Ганди) – комедия; выбор героя – трагедия (Данте, Дон Кихот). Живи трагично, но не обманывайся (это не трагедия глупца). Однако я принимаю все чудеса. Почему древние бальзамировщики не могли вернуться в виде теней и заняться со всей тщатель-

ностью телом святого, как они это сделали с телом Рамзеса? Зачем мне сомневаться в рассказе о том, что когда в середине XIX века была вскрыта гробница святой Терезы, там обнаружили нетленное тело, из которого сочился благоуханный елей? Я останусь грешным человеком до конца дней и, умирая, буду думать о ночах, потраченных впустую в юности»¹.

Хотя Йейтс считал, что в его поэзии воин всегда побеждал святого, эта победа никогда не была полной и безоговорочной. Недаром же в стихотворении он прогоняет фон Гюгеля, одновременно «благословляя его» (with blessings on your head).

Отношение поэта к христианству никак нельзя назвать однозначно отрицательным. Многое еще с детства импонировало ему в религиозной традиции его предков. Он восхищался чудесами святых и даже верил, что сердце может «найти утешение» (find relief) в христианстве. Но только не сердце поэта, чья тема – первородный грех. Однако первородный грех – это также и тема всей иудео-христианской традиции. Только Библия понимает его совсем иначе, чем Йейтс. Там грех состоит в нарушении заповеди Бога о невкушении плодов с древа познания, в самости человека, а не в его чувственности – деторождение же поощряется: «Плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю» (Бытие, 1:28), – говорит Бог первым людям. Йейтс же, по-видимому, понимал первородный грех именно как торжество чувственности, как власть страсти (Парис и Елена у Гомера), без которой поэзия для него невозможна. Соответственно, Йейтс отверг лишь аскетику христианской доктрины, как ему казалось, делавшую поэта немым. Тем не менее он закончил стихотворение еще одной ссылкой на Библию (Книга Судей, 14:5–18), на историю Самсона, который,

¹ Ross D.A. Op.cit. P. 277.

проходя мимо виноградника, «растерзал льва как козленка», а потом, спустя несколько дней, вернувшись обратно, увидел «труп льва, и вот, рой пчел в трупе львином и мед». Это дало ему возможность загадать загадку родичам жены на брачном пире: «из ядущего вышло ядомое, и из сильного вышло сладкое». В этой истории со львом и пчелиным роем, символами силы и сладости, Йейтс увидел торжество жизни над смертью, чудо, которое поэт «предназначен» (predestined) воспеть в своем творчестве. Только так он сможет, пусть и на время, подняться над дразнящими его воображение антиномиями, победив их в своем искусстве. Как и «Византия», «Выбор», в конечном счете, – тоже стихотворение о природе поэзии, которая, питаясь противоречиями, подобно таинственному дереву растет из «пропитанного кровью» (blood sodden) сердца поэта.

К стихотворениям «Винтовой лестницы» примыкают два небольших цикла, которые в собрании сочинений Йейтса печатаются вместе с этой книгой. Первый из них – «Слова, возможно, для музыки» (Words for Music Perhaps – 1929–1933), включающий в себя двадцать пять небольших стихотворений. Йейтс в письме к Оливии Шекспир в марте 1929 года рассказал о создании цикла: «Я сочиняю *Двенадцать стихотворений для музыки* – написал уже три из них (и еще два других стихотворения) – они предназначены не столько для пения, но чтобы с их помощью я смог выразить некоторые свои чувства. Я хочу, чтобы они получились эмоциональными и совсем неличными. Одно из них мне кажется лучшим из того, что я написал за последние годы. Они прямая противоположность тому, что я недавно писал, они восхваляют радость жизни, хотя в лучших из них сухие кости на берегу поют эту хвалу»¹. Готовя цикл к

¹ Yeats W. B. Letters. P. 758.

печати в его окончательном варианте 1933 года, поэт добавил: «Стихи о безумной Джейн (о сочинении некоторых из них ты знаешь) и небольшая группа любовных стихотворений, следующих за ними [второй цикл «Женщина в юности и старости»] мне кажутся волнующими и странными. Сексуальное воздержание придало им огня – я был болен и, несмотря на это, полон желаний. Они иногда рождались благодаря огромнейшему интеллектуальному возбуждению, на какое я только способен»¹.

Стихи цикла по форме, действительно, отличаются от лирики «Винтовой лестницы». Они написаны песенными, по преимуществу балладными размерами; они кратки и часто афористичны; они философичны, но не дискурсивны; и, наконец, они порой граничат со скабрзностью. Все они сочинены от лица тех или иных вымышленных персонажей, и потому личное начало, столь важное в поэзии Йейтса, здесь как бы скрыто, отдано другому, поэтической маске, что позволило поэту откровеннее высказать свои идеи о физической стороне любви. Но эта откровенность, на которую постоянно обращают внимание критики, как нам кажется, – вовсе не главное в цикле, мысли которого в целом продолжают и развивают твердо сложившиеся взгляды позднего Йейтса.

Важнейшим персонажем цикла, несомненно, является Безумная Джейн. В известной мере это образ собирательный. Еще в 1904 году Йейтс сказал, что сочинил песенку в пьесе «Горшок с похлебкой» как бы от лица «старухи, известной под именем полоумной Мери, которая блуждает по равнинам графства Голвей и иногда видит потусторонних всадников на белых конях, которые скачут по покрытым камнями полям к двери ее хижины в ночное время»².

¹ *Yeats W.B. Letters.* P. 814.

² *Ross D.A. Op. cit.* P. 295.

Но позже появилась и другая полоумная Мери, которая жила по соседству с имением леди Грегори. По словам жены поэта, знавшей эту старушку, Мери «слегка повредилась головой. Но это была голова, полная забавных, часто неприличных историй о том, что она видела во время прогулок. Я обычно разыскивала ее и просила, чтобы она поделилась ими со мной. Затем я отправлялась домой и пересказывала их У.Б. ... Они ему очень нравились. Он просил меня узнать как можно больше таких историй. И поэтому я очень часто встречалась с полоумной Мери»¹.

Хотя Йейтс решил изменить ее имя, на Джейн, чтобы не обидеть ее родственников, он признал, что она была основным прототипом его героини: «Образ Безумной Джейн в той или иной мере основан на одной старушке, которая живет в маленьком коттедже рядом с Гортом. Она очень любит свой сад – недавно она послала леди Грегори цветы, хотя сейчас и не то время года – и у нее потрясающий дар яркой речи. Одна из ее замечательных историй – рассказ о том, как жадность жены бакалейщика из Горта, торговавшейся из-за цены на стакан портвейна, заставила ее настолько отчаяться в человеческом роде, что она в стельку напилась. Подробности этой попойки наделены эпическим величием. Она местный сатирик и, на самом деле, очень острый»².

Фантазия Йейтса превратила «местного сатирика» в юродивую, человека, наделенного мудростью и острым языком, но стоящего вне сословной иерархии общества и потому способного открыто говорить все, что думает. В этом, на самом деле, вовсе не такая уж безумная Джейн напоминает шута из «Короля Лира», терзающего любимого им господина горькой и нелицеприятной правдой.

¹ Ibid.

² Ibid. P. 296.

Критики домыслили и историю жизни Джейн, которая только смутно угадывается в стихах поэта. Когда-то в далеком прошлом юную Джейн любили двое молодых людей: студент, изучавший богословие и ставший впоследствии приходским священником, а потом и епископом, и статный и мужественный бродячий подмастерье Джек. Джейн предпочла бесшабашного Джека, которому она отдала свою невинность. Поняв ситуацию, будущий епископ добился изгнания Джека. Но Джейн в душе навсегда сохранила верность первой любви, хотя и стала проституткой. Теперь же она и горбатый епископ состарились, а Джек умер и блуждает в виде призрака по ночам¹.

Может показаться, что Джейн и епископ в этом цикле олицетворяют противоположные начала. Епископ – фанатическую аскетику, которую Йейтс приписал христианству, а Джейн – свободную, не знающую никаких запретов чувственность. Снова противоположности, как и в «Выборе». На самом деле, как представляется, мысль поэта сложнее. В стихотворении «Безумная Джейн говорит с епископом» (*Crazy Jane Talks with the Bishop*) Йейтс пишет:

Епископ толковал со мной,
Внушал и так и сяк:
«Твой взор потух, обвисла грудь,
В крови огонь иссяк;
Брось, говорит, свой грязный хлев,
Ищи небесных благ».

«А грязь и высь – они родня,
Без грязи выси нет!
Спроси могилу и постель –
У них один ответ:

¹ Unterecker J. Op. cit. P. 227.

Из плоти может выйти смрад,
Из сердца – только свет.

Бывает женщина в любви
И гордой и блажной,
Но храм любви стоит, увы,
На яме выгребной;
О том и речь, что не сберечь
Души – другой ценой».

(Перевод Г. Кружкова)

В подлиннике Йейтс обыграл здесь знаменитую реплику ведьмы из «Макбета»: «Добро есть зло, зло есть добро» (Fair is foul, and foul is fair). У Шекспира это заклинание воплощает один из главных мотивов трагедии: борьбу добра и зла, их взаимопроникновение, временное торжество зла и конечное восстановление справедливости.

Йейтс мыслит иначе. Для него важна не борьба добра и зла и даже не их взаимопроникновение, но неразрывное единство низкого и высокого, без которого невозможна цельность и единство бытия. По мысли поэта, ценность любви, которую познала Джейн вопреки всем унижениям, состоит в ее полноте, в единстве духовного и телесного начала. Высокое и низкое родственны друг другу, дух и плоть в любви не существуют раздельно, но слиты вместе. Именно в этом смысл провокационно скабрёзных каламбуров в последних строках стихотворения:

But Love has pitched his mansion in
The place of excrement;
For nothing can be sole or whole
That has not been rent.

(Любовь соорудила свой дворец в месте испражнений, ибо ничто не может быть цельным и полным, что не было порвано.)

Джейн в этой реплике пародирует слова епископа, призывавшего ее покаяться и обрести небесный дворец (*Live in a heavenly mansion*). В ответ Джейн говорит ему о дворце земной любви. Для нее земное и небесное неразрывно связаны в Боге, который понимается здесь в неоплатоническом духе как *Anima Mundi*, не знающее времени и бесконечное хранилище форм и архетипов. Без такой связи богатство и красота мира невозможны, хотя моменты единства бытия, даруемые любовью, кратки и преходящи. Очевидно, что так думает и сам поэт, говорящий здесь устами своего персонажа.

Забегая вперед, скажем, что к Джейн поэт вернулся еще раз в последний год жизни в стихотворении «Безумная Джейн на горе» (*Crazy Jane on the Mountain*). Подводя итоги прожитой жизни, поэт устами героини вынес суд своему антигероическому времени полного упадка и вырождения. Джейн сообщает, что устала проклинать епископа и церковь. На ум ей приходит «нечто худшее» (*something worse*): английский король, который предал своего двоюродного брата (Николая II) и его семью, позволив, чтобы их «забили до смерти в подвале». Сам же король остался на троне. Еще в 1918 году Йейтс принял очень близко к сердцу весть о жестокой казни царской семьи, увидев в ней апокалиптическое предзнаменование. Теперь он понял, что таков весь современный мир, безжалостно губящий все прекрасное. В видении Джейн предстают Эмер и Кухулин на колеснице, символ героического прошлого Ирландии, и героиня плачет об исчезнувшей славе.

Если в первых семи стихотворениях цикла главным персонажем является Безумная Джейн, то в следующих семи появляется влюбленная пара, неискушенные девушка и юноша,

которые в противовес Джейн (снова контраст) рассуждают не о чувственной страсти, а об идеальной любви в мире, подверженном переменам и тлению. Обычная влюбленность не может им противостоять и ищет разнообразия в смене воплощений, но истинная любовь, которую символизирует сложный образ – Волосы Вероники (созвездие и одновременно волосы любимой), обмотанные вокруг бесконечной череды лет постоянно вращающегося Платонова веретена Ананке («Государство», 10:616), – способна соперничать со временем, ибо она вечна. По крайней мере, так думает влюбленный юноша.

Далее в цикле идут стихи новых персонажей. Безымянная женщина (сухая кость на берегу) вспоминает о трех удовольствиях, которые ей принесла любовь, – кормление ребенка грудью, радость от ласк любимого и зевок в присутствии обманутого мужа. А в «Колыбельной» (Lullaby) речь идет о радости любящего, заснувшего на груди любимой, – будь то Парис на ложе Елены, Тристан, отдававший любовный напиток, или Зевс, исполнивший предначертанное свыше и овладевший Ледой.

Спи, любимый, отрешись
От трудов и от тревог,
Спи, где сон тебя застал;
Так с Еленой Парис,
В золотой приплыв чертог,
На рассвете засыпал.

Спи таким блаженным сном,
Как с Изольдою Тристан
На поляне в летний день;
Осмелев, паслись кругом,
Вскачь носились по кустам
И косуля, и олень.

Сном таким, какой сковал
 Крылья лебедя в тот миг,
 Как, свершив судьбы закон,
 Словно белопенный вал,
 Отбурлил он и затих,
 Лаской Леды усыплен.

(Перевод Г. Кружкова)

Два следующих далее стихотворения цикла основаны на личных воспоминаниях и обращены к близким друзьям: Оливии Шекспир и Джорджу Расселу.

Стихотворение «Я родом из Ирландии» (I Am of Ireland) основано на народной средневековой песне, которую услышал поэт. Голос из далекого прошлого, голос самой Ирландии, зовет своих сыновей к себе, приглашая их на ритуальный танец. Но в современном мире, столь далеком от высоких идеалов прошлого, его слышит лишь один одинокий человек. Он не спешит принять приглашение. На дворе непогода, а музыканты теперь уже не умеют играть. Но, в отличие от «Плавания в Византию», где поэт покидал современную Ирландию, целиком погрязшую в земном и тленном, в этом стихотворении голос не смокает и музыка все-таки продолжает играть, а потому и возможность ритуального танца не исключена полностью.

*«Я родом из Ирландии,
 Святой земли Ирландии, –
 Звал голос нежный и шальной, –
 Друг дорогой, пойдем со мной
 Плясать и петь в Ирландию!»*

Но лишь единственный из всех
 В той разношерстной братии,
 Один угрюмый человек
 В чудном заморском платье

К ней повернулся из окна:
 «Не близкий путь, сестра;
 Часы бегут, а ночь тесна,
 Промозгла и сыра».

*«Я родом из Ирландии,
 Святой земли Ирландии, –
 Звал голос нежный и шальной, –
 Друг дорогой, пойдем со мной
 Плясать и петь в Ирландию!»*

«Там косоруки скрипачи, –
 Он закричал отчаянно, –
 И неучи все трубачи,
 И трубы их распаяны!
 С размаху струны рвут, –
 Какой поверит здесь болван,
 Что лучше там, чем тут?»

*«Я родом из Ирландии,
 Святой земли Ирландии, –
 Звал голос нежный и шальной, –
 Друг дорогой, пойдем со мной
 Плясать и петь в Ирландию!»*

(Перевод Г. Кружкова)

В подлиннике, однако, содержащаяся в предпоследней строфе ссылка на звуки труб и указание на неумолимое движение времени вперед (But time runs on, runs on), на которое одинокий человек взирает «злобным взглядом», вводят в стихотворение еще и апокалиптические мотивы, снова предвещающая близящийся конец современной цивилизации.

В финале цикла появляется еще один персонаж – Старый Том Лунатик, в чем-то напоминающий Безумную Джейн. Как и она, Том за преходящим и тленным способен разглядеть вечное:

Все, что встает из соли и пыли –
Зверь, человек ли, рыба иль птица,
Конь, кобылица, волк и волчица –
Взору всевидящему предстает
В истинном их полнокровье и силе;
Верю, что Божий зрачок не сморгнет.

(Перевод Г. Кружкова)

Хотя все преходяще, но сущность вещей вечна, и постоянство проглядывает в бурлящей жизнью смене и обновлении мира. Таков и человек, сочетающий тленное тело с нетленным духом, подверженная смерти, но одновременно и бессмертная сущность¹. Развивая взгляды неоплатоников, Старый Том Лунатик утверждает, что все возникло в вечности, из «совершенства» которой оно «выплывает» (out of perfection sail) в здешний мир, чтобы вернуться назад, а потому начало и конец жизни, пеленки и погребальный саван – только иллюзия.

Подобные мысли звучат и в последнем стихотворении цикла «Дельфийский оракул о Плотине» (The Delphic Oracle upon Plotinus), рассказывающем о путешествии только что умершего Плотина в Елисейские поля блаженства и основанном на «Пещере нимф» Порфирия и другой неоплатонической литературе, которую поэт читал всю жизнь. Еще связанный со своей телесной оболочкой Плотин уже смутно видит в Элизиуме ждущих его философов, музыкантов и влюбленных («хор любви»), которые, как и он, оказались способными к видению проблесков небесного совершенства в земной жизни.

Если Старый Том Лунатик разглядел, как вещи выплывали из идеального совершенства, то вместе с Плотиним мы теперь наблюдаем, как они плывут туда. Само же обращение в стихотво-

¹ Unterecker J. Op. cit. P. 235.

рении к Древней Греции и Плотину как бы ставит этого философа в один ряд с придуманными поэтом ирландскими юродивыми-мудрецами, Безумной Джейн и Томом Лунатиком, очевидно, являясь необходимым для Йейтса завершением цикла.

«Женщина в юности и старости» (*A Woman Young and Old*, 1929), второй маленький цикл, прикрепленный к «Винтовой лестнице», был написан раньше, чем остальная лирика книги. По словам поэта, эти стихи были задуманы, чтобы уравновесить помещенный в «Башню» цикл «Мужчина в юности и старости» и писались одновременно с ним¹. Однако по соображениям чисто финансового свойства Йейтс опубликовал «Женщину в юности и старости» отдельно, только в 1929 году, а затем включил цикл в «Винтовую лестницу». Оба цикла, насчитывающие 11 стихотворений и кончающиеся свободным переводом из Софокла, имеют ряд общих тем, так что стихи одного как бы дополняют и комментируют стихи другого.

«Женщина в юности и старости» представляет собой ряд лирических зарисовок, рассказывающих женскую историю с детства до смерти. Сначала, в первом стихотворении, читатель видит маленькую девочку, которая неожиданно испытывает интерес к противоположному полу, заявляя отцу, что волосы мальчика красивы, а его глаза холодны, как ветер в марте (этот эпизод основан на реальном разговоре поэта со своей дочкой). Затем в цикле появляется уже юная девушка, которая перед зеркалом подкрашивает брови и ресницы, желая понравиться молодому человеку, хотя ее сердце остается равнодушным к нему. При этом она кокетливо оправдывает себя тем, что ищет свое истинное лицо, то, что было «до сотворения мира». После, еще немного повзрослев и испытав первые радости

¹ *Yeats W. B. Letters*. P. 725.

физической близости с мужчиной, довольная его вниманием, героиня цикла, чье сердце пока еще осталось холодным, все же начинает смутно понимать таинственную природу женского начала, которое, по мысли поэта, противостоит мужскому, как ночная тьма свету дня.

Но вот появился тот, кто, наконец, овладел ее сердцем, и влюбленные в изумлении смотрят на море, символизирующее силу их любви, и слышат обращенный к ним крик таинственной птицы. С опытом любви приходит понимание, что страсть может заставить, хотя бы на время, забыть трагические обстоятельства жизни, «преступление рождения на свет» (the crime of being born). Обретенная с опытом мудрость помогает женщине осознать, что высшая радость любви приходит в момент, когда на рассвете перед расставанием влюбленные чувствуют, что их сердца слились воедино (образ, навеянный поэзией Донна). Мужское и женское начала, день и ночь, на миг воссоединились, и сами влюбленные плывут по Млечному Пути, где зодиак преобразился в сферу, символ совершенства и полноты. Однако день все же настает, и влюбленные должны расстаться. Воспроизводя их диалог, Йейтс обыграл знаменитую сцену в спальне из «Ромео и Джульетты». Поющая птица может здесь быть как жаворонком, возвещающим день, так и ночным соловьем. Но в споре влюбленных побеждает женщина с ее ночной сексуальностью.

Он. Мне пора уходить,
Чтоб застичь не успели
Сторожа. Эти трели
Означают рассвет.

Она. Нет, возлюбленный, нет;
Соловей умоляет

Поцелуи продлить
И зарю отгоняет.

Он. Вот уж утро, смотри,
Занялось над горою...

Она. Это свет от луны!

Он. Птичий щебет...

Она. Пустое!
Ночь над миром; темны
Перевалы мои.

(Перевод Г. Кружкова)

С течением времени героиня превратилась в старуху, «слишком старую для любви». В священной роще она стала свидетелем процессии торжественного погребения Адониса, убитого на охоте вепрем, ранившим его в бедро. Толпа женщин с распущенными волосами оплакивала лежащего на носилках раненого мужчину. Нанеся себе рану, героиня принимает участие в процессии и встречается взглядом с мужчиной. Раненый и умирающий мужчина оказывается ее бывшим возлюбленным. Неожиданно «горько сладостный поток» любви охватывает их тела. Но это лишь мгновенье, а потом мужчина умирает, а она с криком падает на землю. Однако настоящая любовь не умирает. По ту сторону могилы героиня и ее любимый, доставивший ей столько боли и радости, соединятся. Слившись вместе, их души вспыхнут в огненном экстазе – образ, взятый у Сведенборга, учившего, что совокупление ангелов подобно пожару их бытия. Эта метафора в очередной раз воспроизводит мысль Йейтса о том, что надежда в потустороннем мире связана не с отрешением от всего земного, но

с более ярким и чистым переживанием самых драматических моментов жизни. Встретившись в последний раз на земле, состарившиеся и ставшие безобразными влюбленные ненавидят друг друга и свою неприглядную внешность. Но за этой телесной оболочкой можно уже различить потустороннюю реальность и ее «сладкое слово». В последнем стихотворении цикла, являющемся переложением из «Антигоны» Софокла, Йейтс говорит о смерти героини, пережившей горько-сладкую драму жизни и теперь лежащей в сырую землю. Но это опыт всех женщин, и рассказ о нем кончается, как и у Софокла, песней и молитвой.

Хотя весь этот цикл постоянно перекликается с «Мужчиной в юности и старости», обыгрывая мотивы неумолимого времени и власти любви над человеком, в «Винтовой лестнице» он вполне на своем месте. Его стихотворения вместе со стихами о Безумной Джейн дали Йейтсу возможность рассказать о женском взгляде на духовный и физический аспекты любви. Это было тогда смелым новаторством – так не писал ни один другой поэт. Сам же этот эксперимент Йейтса за много лет предвосхитил богатую гендерную традицию литературы нашего столетия.

Стихи следующего сборника «Из “Мартовского полнолуния”»¹ (From “A Full Moon in March”, 1935) поначалу давались Йейтсу с трудом. Он никак не мог прийти в себя после смерти леди Грегори в 1932 году и последовавшей вслед за этим продажей ее имения, где поэт провел столько памятных ему дней. В одном из писем Йейтс жаловался: «Моя голова пуста... Возможно, закрытие Кул Парка, куда я убежал от политики, от всех

¹ «Мартовское полнолуние» – название одной из пьес Йейтса. Стихи сборника первоначально вышли в книге под названием «Похороны Парнелла и другие стихотворения». Впоследствии поэт дал книге другое название.

разговоров в Дублине, закрыло и мою тему; или подсознательная драма моего воображения пришла к концу вместе с его хозяйкой? Но, скорее всего, я стал слишком стар для поэзии»¹. Решив, однако, что нужно продолжить сочинительство, Йейтс все же попробовал писать прозу и стихи, которые его не удовлетворили. Так на свет появился первый вариант стихотворения «Похороны Парнелла» (Parnell's Funeral), материалом для которого послужила лекция, прочитанная в Америке. Когда он показал стихи Паунду, тот сказал только одно слово: «гниль». Но Йейтс не сдался и продолжил работу. К весне 1934 года поэт убедил себя, что причиной его творческого застоя является старческая стерильность, и сделал модную тогда операцию Стейнаха. Каков бы ни был медицинский результат операции, вдохновение вернулось к Йейтсу и уже не покидало его до самой смерти.

В результате немногочисленные стихи сборника получились неровными, как бы раздробленными, мало связанными друг с другом. Но среди них были и несомненные удачи, исподволь готовившие замечательную лирику его следующего сборника.

Стихи «Из “Мартовского полнолуния”» открывали «Похороны Парнелла». Йейтс до конца своих дней не смог забыть скандал, разразившийся в связи с женитбой Парнелла (1890), стоивший ему места в Парламенте и ускоривший его смерть (1891). Для поэта Парнелл, которого он считал выдающимся политическим деятелем, стал одинокой жертвой толпы с ее ненавистью ко всему выдающемуся и нестандартному и стремлением, выражаясь его словами, к демократической уравниловке.

¹ Unterecker J. Op. cit. P. 241.

Йейтс оттолкнулся от истории, которую ему в свое время рассказала Мод Гонн, присутствовавшая на похоронах Парнелла. Когда на кладбище гроб стали опускать в землю, на небе появилась комета (звезда), которую заметили многие присутствовавшие. Это дало поэту повод вписать похороны в мифологический контекст ритуального жертвоприношения. В стихотворении в жертву приносят необыкновенного юношу-бога, способного совершать чудеса, вырезая из его тела сердце. Так, очевидно, произошло и с Парнеллом, чья гибель стала позором для современной Ирландии и в то же время доказательством крушения всех ценностей старой цивилизации с ее яркими, гордыми и одинокими личностями, воплотившими единство бытия, – расцвет ее, как мы помним, совпал в Ирландии с XVIII веком. Звезда, упавшая в небе, – апокалиптический знак прихода новой цивилизации с другими, противоположными ценностями; смерть же Парнелла приравнивается поэтом к ритуальной гибели и воскресению божества, возвещающего эту новую эпоху истории, которая одержима жаждой крови и с упоением убивает своих героев. В представлении поэта, современные ирландские лидеры не способны «съесть сердце Парнелла», жертвенного бога, и стать достойными своего призвания. Их ориентир – толпа, которой они и служат, не имея понятия о «горькой мудрости», известной великим личностям прошлого, таким как Свифт.

За этим стихотворением в сборнике помещены «Три песни на один мотив» (Three Songs to the Same Tune, 1933–1934). Йейтс написал их в период горького разочарования в политике молодого Ирландского государства. Поэту казалось тогда, что все надежды, которые были связаны с независимостью его родины, потерпели крушение, и в стране воцарилась безликая толпа, чуждая культуре и каким-либо высоким идеалам. Пра-

вительство, как он считал, было слишком слабым, чтобы что-либо сделать, и нужна была сильная личность, готовая взять власть в свои руки и исправить положение, пусть даже и насильственным путем.

В этот момент Йейтс ненадолго заинтересовался фашиствующими синерубашечниками во главе с генералом О'Даффи, но вскоре понял, что они были явлением не героического, но комического плана, заурядными политическими клоунами, не достойными его внимания. Поэт тут же переделал эти песни, которые синерубашечники использовали в своих интересах, сказав: «Я увеличил в них элемент фантастического, экстравагантного и темного, так что ни одна партия не смогла бы спеть их»¹. Впоследствии он снова переделал их, включив их в сборник «Последние стихотворения» (1939).

Интересные по большей части виртуозным использованием рефренов, эти стихотворения, тем не менее, дают возможность подробнее остановиться на политических воззрениях позднего Йейтса. Как и ранее, они были обусловлены контекстом его историософской «системы» с ее большими кругами сменяющих друг друга цивилизаций. Именно такая смена цивилизаций, сметающая на своем пути все старое и веками устоявшееся, происходила, как ему казалось, в данный момент в Ирландии. В согласии с философией «Видения», новая только что родившаяся на свет цивилизация была антидетичной, противоположной старой. Демократию, по представлению поэта, по крайней мере, поначалу должен силовым образом сменить новый режим с иной антидемократической, аристократической, возможно даже, авторитарной установкой. В цитированном выше письме к Оливии Шекспир, кото-

¹ Unterecker J. Op. cit. P. 244.

рое Йейтс написал именно тогда, он сказал прямо: «История очень проста – власть многих, затем власть немногих, день и ночь, ночь и день всегда...»¹

Очевидно, именно такие взгляды во многом объясняли интерес Йейтса к Муссолини, правда, до возникновения Третьего рейха и союза Италии с Гитлером, а также его недолгие и быстро закончившиеся отношения с ирландскими синерубашечниками, симпатизировавшими фашизму в начале 30-х годов. Поначалу, в 20-е годы, когда суть политики Муссолини была еще многим в Европе непонятна (в том числе даже и Черчиллю), Йейтс, обманувшись демагогической риторикой итальянского лидера, посчитал его сторонником близких себе аристократических и индивидуалистических идеалов. Этому способствовали также и антисоветские заявления Муссолини, делавшие его тогда в глазах многих главным борцом с большевизмом. Иными словами, Муссолини на какое-то время показался поэту, увлеченному философией «Видения», выразителем идей новой нарождающейся цивилизации, идущей на смену старой с ее торжеством материализма и уравниательства. Йейтс жил вдали от Италии, редко бывал там и не понимал сути тоталитарной политики Муссолини. Он даже не знал о выступлениях столь уважаемого им философа Кроче против итальянского режима. Поэт окончательно прозрел только после нападения Италии на Абиссинию в 1935 году.

В своих дневниках тех лет Йейтс нарисовал так называемое «генеалогическое древо революции». Одна его левая ветвь шла от Николая Кузанского к Марксу и диалектическому материализму, «руша прошлое, оправдывая ненависть», ставя партию над государством и «оправдывая пролетариат, потому

¹ Unterecker J. Op. cit. P. 472.

что ему нечего отвергнуть». Другая, правая, шла, как он предполагал, от неоплатонизма к итальянской философии Вико и Кроче и вела к политической системе, где прошлое якобы почтительно, ненависть осуждалась, и государство стояло выше партии¹. Разумеется, вторая ветвь казалась поэту ближе. Увы, это был лишь идеал, очень далекий от действительности.

Однако Йейтса все же никак нельзя назвать фашистом, как это пытались одно время сделать критики². Он всегда знал, что принадлежит к угнетенному народу, и никогда не принимал теорий о превосходстве одной расы над другой. В отличие от некоторых его друзей, в частности, поэта Оливера Гогарти или Мод Гюнн, ему был совершенно несвойственен антисемитизм. Как раз наоборот. Воспитанный в духе национализма О'Лири, Йейтс увидел родство евреев с ирландцами, считая, что оба народа, рассеянные по всему миру, представляют собой угнетенные нации. Парнелла же он сравнивал с Моисеем. Этим его взгляды существенно отличались от взглядов не только Паунда, громко заявлявшего о своем антисемитизме, но и от более умеренного «литературного антисемитизма» Элиота.

Йейтс сразу же отверг Гитлера и немецких нацистов, сочтя их явлением, аналогичным русским коммунистам, которых он не принял с самого начала, еще с 1917 года. Побеседовав с драматургом Шоном О'Кейси о смысле коммунистической идеологии в 1934 году, Йейтс в очередной раз остался разочарованным, поскольку тот не знал ответа на главные для поэта-визионера вопросы. «Что такое жизнь? Что такое человек?

¹ Ibid. P. 474–475.

² Речь идет о нашумевшей в свое время статье К.К. О'Брайена: *O'Brien C. C. Passion and Cunning: An Essay on the Politics of W. B. Yeats // In Excited reverie: A Centenary Tribute to W. B. Yeats*. N. Y., 1965. В 1981 году Элизабет Каллингфорд, на книгу которой мы уже не раз ссылались, полностью опровергла доводы О'Брайена, и сейчас никто уже так не думает.

Что такое реальность? Она (идеология коммунистов. – *АЛ.*) не говорит нам ничего о вещах невидимых, о видении, о духовной субстанции, о сверхъестественной деятельности и энергиях, поднимающихся над и превосходящих обычные человеческие познания и созерцание», – сетовал поэт¹. А в другом месте он заметил: «Коммунизм и фашизм несостоятельны, поскольку общество являет собой борьбу двух сил, не поддающихся власти разума, семьи и индивидуума»². И коммунизм, и немецкий фашизм воплощали для поэта некое безликое стадо, бездуховную агрессивную массу торжествующего мещанства нового времени, или, выражаясь словами Д.С. Мережковского, «грядущего на царство Хама», апокалиптического зверя, пришедшего полонить мир, уничтожив в нем веками творимую красоту и порядок.

С фашизмом некоторые критики ассоциируют и возникший у Йейтса в середине 30-х годов интерес к евгенике как учению об улучшении наследственных свойств человека. В первые десятилетия XX века, вплоть до прихода к власти Гитлера и провозглашения нацистами расовой гигиены евгеника была довольно популярна в Западной Европе, в том числе и среди левой интеллигенции. Интерес Йейтса к ней определялся, однако, вовсе не расовыми, но скорее культурно-историческими мотивами, а сам нацизм казался ему симптомом вырождения западной цивилизации. Поэта волновал упадок культуры в его родной Ирландии, поддавшейся инфекции материализма и бездуховности. Ему, как мы говорили, всячески хотелось сохранить на его глазах исчезающие аристократические ценности, и именно этим объясняются его размышления о власти «лучших, рожденных от лучших» и его предсказания

¹ *Unterecker J.* Op. cit. P. 518.

² *Ibid.* P. 613.

о неизбежном конфликте немногих избранных с массами. И в таком виде его взгляды были достаточно реакционными, хотя он и активно выступал против фашистской теории превосходства одних рас над другими.

Вскоре после создания «Трех песен на один мотив» Йейтс написал два стихотворения, которые по настроению получили совершенно противоположными этим песням. Первое из них «Молитва старика» (A Prayer for Old Age) в скрытой форме полемизирует с Эзрой Паундом, поддержавшим фашизм.

Как мы говорили, Йейтс, сомневаясь в достоинстве стихов, написанных после творческого кризиса, и желая получить совет, предпринял длительное путешествие, чтобы узнать мнение Паунда. О встрече с ним Йейтс впоследствии рассказал так: «Я пригласил его на обед и старался привлечь к себе его внимание. “Мне уже шестьдесят девять лет, – сказал я, – возможно, мне уже стоит перестать писать стихи”. Я надеялся, что он попросит меня прочесть их, но он не желал говорить об искусстве, о литературе и ни о чем, связанном с ними. Я уже имел случай побеседовать с его учеником и знал, что его мнения не изменились: Фидий испортил скульптуру, у нас нет ничего от истинной Греции, кроме некоей скульптуры Ники, найденной в развалинах Парфенона, и эта порча присуща всему нашему искусству; Шекспир и Данте испортили литературу, Шекспир – своей чрезмерной сентиментальностью, а Данте – компромиссом с Церковью.

Он неожиданно сказал, что Артур Балфур¹ был негодяем, и с этого момента не желал говорить ни о чем, кроме политики. Все современные государственные деятели были в той или иной

¹ Артур Джеймс Балфур (1848–1930) – английский государственный деятель, который был на политическом Олимпе более пятидесяти лет. В свое время Балфур оказал жесткое сопротивление идее ирландского самоуправления.

мере негодяями, “кроме Муссолини и его истеричного подражателя Гитлера”. Когда я возразил против такой вопиющей крайности, он заявил, что Данте считал все грехи интеллектуальными, даже плотский грех, а он сам отказывается от принятого сейчас разграничения между ошибкой и грехом ... Он взял мою рукопись и ушел, обругав Дублин “реакционной норой” потому, что я сказал, что перечитываю Шекспира и хочу перечитать Чосера¹. На следующий день Паунд и вынес свой безапелляционный вердикт стихам давнего друга: «Гниль» (putrid).

Как видно из этого рассказа, Йейтс совершенно не принял политические взгляды Паунда, оставшегося рьяным почитателем Муссолини и после прихода Гитлера к власти. Абсолютно чужды Йейтсу были и рассуждения Паунда об искусстве, и его неприятие Шекспира и Данте. В этом же рассказе Йейтс заметил, что Паунд принадлежит к «другой школе», чем он сам, школе сухой и рассудочной поэзии, в которой доминирует интеллект. И в старости Йейтс сохранил приверженность романтическим идеалам, позволявшим художнику, как ему казалось, выразить единство бытия, которое невозможно без внимания к чувствам. Надев маску старого глупого шута, Йейтс ответил Паунду так:

Избави Боже от стихов,
Рожденных лишь умом:
Их нужно в трепете зачать
И выносить нутром.

Тот прав, кто мудростью своей
Пожертвовать готов
И ради песни превзойти
Шутов и дураков.

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 423–424.*

Молюсь – хотя молиться мне
Отвычно, может быть, –
Чтоб мог я, старый, до конца
Буянить и блажить.

(Перевод Г. Кружкова)

Второе стихотворение «Церковь и государство» (Church and State) – первоначальное название «Тщетные надежды» – в косвенной форме отвечает генералу О’Даффи и его синерубашечникам, хотя никто здесь не назван по имени. В этом стихотворении Йейтс навсегда попрощался с политической борьбой. Поэт, еще недавно мечтавший о победе над царством Хама вместе с церковью и государством, теперь пришел к выводу, что они неотделимы от этого царства, а потому любое восстание против существующего порядка просто не имеет смысла.

В конце сборника помещены «Песни о сверхъестественном» (Supernatural Songs), небольшой цикл, состоящий из двенадцати стихотворений. Главный персонаж цикла отшельник Рив (Ribh – Рибх)¹ – еще одна из масок Йейтса, позволившая поэту высказать свои мысли по поводу веры и о сверхъестественном. Рив представляет собой очень странную, чисто йейтсовскую комбинацию отшельника первых веков христианства и древнего кельтского мага-друида, критикующего более «позднее» христианство святого Патрика, который считается просветителем и покровителем Ирландии. Йейтс говорил, что «христианство Рива, пришедшее, возможно, из Египта, как и большая часть раннего христианства в Ирландии, отражает дохристианскую мысль»². Поэт произвольным образом увидел в египетских отшельниках IV–V веков наследников гностической традиции,

¹ Его имя по-английски пишется Ribh, но произносится Reev или Riv.

² *Yeats W. B. The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats*, N. Y., 1966. P. 1311.

а в святом Антонии – ищущего бесконечное поэта-визионера, наподобие героя «Аластора» Шелли. Соответственно, его Рив, совмещающий христианство и гностицизм и проповедующий свою версию сверхъестественного и свою версию любви, противостоит ортодоксальному «более позднему» аскетическому христианству святого Патрика, которого поэт, как мы помним, отвергал еще со времен «Странствий Ойсина».

Первое стихотворение цикла «Рив на могиле Байле и Айлина» (Ribh at the Tomb of Baile and Aillinn) продолжает сюжет, начатый Йейтсом еще в 1901 году. В кратком предисловии к поэме «Байле и Айллин» Йейтс писал: «Байле и Айллин любили друг друга, но Энгус, бог любви, желая сделать их счастливыми в своих владениях в стране мертвых, рассказал каждому из влюбленных о смерти другого, отчего сердца их разбились и они умерли»¹. В стихотворении поэта, написанном в 1934 году, девяностолетний отшельник Рив пришел ночью на могилу влюбленных в годовщину их смерти и их первого поцелуя. Сидя там в абсолютной тьме, постигший тайны сверхъестественного Рив читает некую «священную книгу» (возможно, Библию). Ее страницы освещены для него пламенем нашедших друг друга после смерти и слившихся в огненном экстазе душ двух влюбленных – образ, взятый у Сведенборга и уже знакомый читателям цикла о Безумной Джейн. Соединившись, души Байле и Айлина образовали магический круг света, который и видит отшельник. С помощью чисто языческого чуда страницы Священного Писания оказались различимыми в полной тьме. Так неоплатоническая и христианская традиции слились вместе и стали едиными для Рива, и Йейтс не усматривает в этом никакого противоречия.

¹ Цит. по: *Кружков Г.М.* У.Б. Йейтс. Исследования и переводы. М., 2008. С. 366.

По сути дела, поэт и сам думает точно так же. Недаром же он сказал, что для него Рив, «если не принимать во внимание его идей о Троице, был ортодоксальным христианином»¹. Эти, на самом деле, крайне неортодоксальные, можно даже сказать, еретические идеи Йейтс устами Рива изложил в следующем стихотворении «Рив обвиняет Патрика» (*Ribh Denounces Patrick*). Отшельник объявил общепринятое в христианском мире учение Патрика о Троице, Трех Ипостасях мужского пола – Отце, Сыне и Святом Духе, «абстрактным греческим абсурдом», поскольку оно нарушило герметический принцип, исключив женское естество. Для Рива божественная троица – это соединение мужского, женского и рождаемого ими детского начал. Согласно отшельнику, это идеальный образец любви для потустороннего и здешнего миров. Все вещи внизу, на земле, – лишь несовершенные копии вещей наверху, и всем управляет единая динамика любви и секса². В отличие от очистившихся в смерти душ Байле и Айлинна, любящие на земле могут обрести лишь краткую вспышку чувств, которую затемняет плоть. Поэтому они обречены плодить множественность, воспроизводя подобных себе, и только божественная троица Рива сама воспроизводит себя.

В «Экстазе Рива» (*Ribh in Ecstasy*) язык отшельника стал на время непонятным для непосвященных, поскольку, отрешившись от земного, он увидел, как божество вместе с божеством воспроизводят божество (*Godhead on Godhead in sexual spasm begot/Godhead*). Христианскому духовному понятию жертвенной любви Бога к человеку, на которую человек должен ответить своей возвышающей его любовью к Богу, ибо «Бог есть любовь» (1 Иоанна, 4:8), Йейтс противопоставил плотское

¹ *Yeats W.B. The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats. N. Y., 1968. P. 837–838.*

² *Ross D.A. Op. cit. P. 239.*

представление о физической близости, которая, как ему казалось, правит как небом, так и землей. Вместо спиритуализации чувства поэт спиритуализировал плоть. В следующем стихотворении «Там» (There) Рив узрел круг небесного совершенства, где все слилось воедино в одну сферу, в отличие от земли, где все фрагментарно и существует во множественности, хотя земное и потустороннее также соединены в единый неразрывный круг. Но земная плоть неизбежно порождает змия множественности, чешуйки которого напоминают зеркала.

Спор с Патриком отшельник продолжил в стихотворении «Рив о недостаточности христианской любви» (Ribh Considers Christian Love Insufficient):

Зачем любовь, Господню благодать,
Кощунственно на части разнимать?
Я ненавистью занят не на шутку –
Понятен мне порыв стихии злой:
Он выметает из души метлой
Все то, что чуждо чувству и рассудку.

О ненависть, души ревнивый свет,
Ты – людям и событиям мой ответ.
Оставив слабым ложь и опасенья,
Я прозреваю, чем душа жила
И что она в грядущем бы нашла,
Не зная тленья и восстав от тленья.

Освободясь, я втоптываю в прах
Все, что о Боге люди мнят в веках;
В душе их мысли вызывают злобу.
Душа – невеста, ей ли не позор
Мишурных мыслей нищенский убор!
Кто ненавидит Бога – ближе к Богу.

С ударом полночи душа стряхнет
Покров телесно-умственных забот.
Что взять ей, кроме Божьего даянья?
Что, кроме дел Господних, увидеть?
Что знать, пока Он не велел ей знать?
Чем жить, пока в ней нет Его дыханья?

(Перевод А. Сергеева)

Это одно из самых сложных стихотворений этого весьма сложного цикла. Рассказав ранее о своем понимании любви, Рив теперь обращается к ненависти. Она нужна человеку, поскольку чистая любовь – удел божества и недоступна на земле. Любя, мы дробим любовь. Но менее чистое чувство ненависти вполне доступно человеку. Оно на свой манер очищает душу, убирая «все, что чуждо чувству и рассудку», «выметая» из души все умозрительные религиозные представления о потустороннем мире. В этом очищенном состоянии открывается новое «темное» знание о Боге. Соответственно, нужно возненавидеть любые человеческие представления о Боге, и только тогда в незнании нам откроется мистическое видение Бога. «Кто ненавидит Бога – ближе к Богу». Лишь тогда, стряхнув «покров телесно-умственных забот», душа сможет познать Бога, почувствовав свою полную зависимость от Его воли и благодати: «Что знать, пока Он не велел ей знать?/ Чем жить, пока в ней нет Его дыханья?».

В стихотворении «Он и она» (He and She) Рив внезапно исчез из цикла, но его идеи остались. Мы видим здесь ритуальный танец двух очищенных душ, где душа мужчины преследует женскую душу, а та убегает от него, как луна от солнца, и чем дальше она от него, тем сильнее ее свет. Как считают комментаторы, это происходит потому, что человеку больше всего нужно то, что ему труднее получить. «Сладкий крик» двух

душ сотрясает Вселенную, ибо и она тоже участвует в этом циклическом танце страсти¹. В письме к Оливии Шекспир Йейтс сказал, что так он выразил свой «главный (centric) миф»².

В следующем стихотворении «Магический барабан» (What Magic Drum?) Йейтс говорит о постоянной угрозе цивилизованному миру со стороны примитивного, дикого, звериного начала, воплощенного звуками магического барабана, которые несутся из леса. Но в конце стихотворения апокалиптический зверь уже вышел оттуда. Стихотворение кончается вопросом: какова природа зверя и что он собой воплощает?

Затем следует «Откуда они пришли?» (Whence Had They Come?), где поэт снова задает тот же вопрос. Крик юноши и девушки «Вечность – это страсть» не принадлежит им самим, но инспирирован свыше. Религиозные фанатики тоже кричали не свои слова, хотя им и удалось разрушить цивилизацию Древнего Рима. Божественное начало вторгается в историю путем таинственного воплощения, меняющего мир, как это случилось в момент зачатия Карла Великого, которому предстояло сыграть главную роль в «священной драме», преобразившей судьбу человека.

В «Четырех возрастах человека» (The Four Ages of Man), написанных в форме афоризмов в духе Блейка, Йейтс, кратко коснувшись жизненного пути человека от рождения до смерти, увидел ее как борьбу с Богом, в которой «в полночь», то есть, в самом конце, Бог всегда побеждает. В этой борьбе душа постоянно терпит поражение. Сначала она теряет надежду не воплощаться в тело; потом – не поддаваться страстям; затем – отказать от чувств в пользу интеллекта; и, наконец, – не сдаться

¹ *Ross D.A.* Op. cit. P. 240.

² *Yeats W.B.* Letters. P. 829.

на милость Бога¹. Подобно жизни человека, по мнению поэта, развивается и исторический процесс с его сменой цивилизаций. В следующих стихотворениях поэт вновь обращается к смене цивилизаций и к связи земного и сверхъестественного.

Цикл включает написанное в форме сонета стихотворение «Гора Меру» (Meru). Его темой является неумолимое движение времени, изменчивость (*mutability*), влекущая за собой смену эпох истории. Английские поэты начиная с Э. Спенсера не раз обращались к этой теме. Отдали ей дань и романтики, в том числе и любимый Йейтсом Шелли. Вот, например, как Шелли раскрыл ее в знаменитом стихотворении «Озимандия» (1817), также написанного в форме сонета:

Рассказывал мне странник, что в пустыне,
В песках, две каменных ноги стоят
Без туловища с давних пор поныне.
У ног – разбитый лик, чей властный взгляд
Исполнен столь насмешливой гордыни,
Что можно восхититься мастерством,
Которое в таких сердцах читало,
Запечатлев живое в неживом.
И письмена взывают с пьедестала:
«Я Озимандия. Я царь царей.
Моей державе в мире места мало.
Все рушится. Нет ничего быстрее
Песков, которым словно не пристало
Вокруг развалин медлить в беге дней».

(Перевод В. Микушевича)

Sic transit Gloria mundi – Все в мире преходяще, в том числе слава и могущество, и ничто не вечно, кроме искусства, да и оно тоже ветшает от времени.

¹ *Rosenthal M. L. Running to Paradise. Yeats's Poetic Art. Oxford, 1994. P. 328.*

Для Йейтса такого вывода уже мало. Поэт повернул эту хорошо знакомую тему в духе собственной мифологии. Для него иллюзией являются не слава и могущество, но сами сменяющие друг друга цивилизации:

Мир держится на многих обручах
Людских иллюзий, кое-как скреплен
В единое. Но мыслям нет препон –
Не может ум, преодолевая страх,
Не рыть, не рыскать вдоль и вглубь и вброд
Веков бесчисленных, ревностью палим, –
Пока в пустыню правды не придет:
Прощайте, Греция, Египет, Рим!
Монахи на святой горе Меру,
В пещере снежной прячась до утра
Или дрожа на ледяном ветру,
Полунагие, знают, что вчера –
Прошло вчера, а завтрашний восход
Его и тени в мире не найдет.

(Перевод Г. Кружкова)

Йейтсу важно проникнуть мыслью в стоящую за этой бесконечной крутовертью «пустыню правды», некую «одинокую реальность» (в подлиннике *desolation of reality*). Но ее корни – в вечном абсолюте, требующем отказа от самой мысли. Только дрожащие от холода «полунагие» отшельники на горе Меру (в Индии), символическим образом отказавшись от одежды иллюзий, в мистическом экстазе нашли «одинокую реальность», обнажившуюся для них трагическую правду. Они твердо знают, что «прошло вчера, а завтрашний восход / Его и тени в мире не найдет». В «Горе Меру» нет и следа рассуждений Рива о природе любви, но темнота экстаза, дающего знание, сближает это стихотворение с философией отшельника.

В оставшиеся несколько лет жизни Йейтс работал необычайно интенсивно. Вдохновение больше не покидало его. Он остро чувствовал приближение смерти, стараясь успеть как можно больше. Поэт сочинял новые стихи и пьесы, писал прозу, редактировал и переделывал прежние сочинения, готовя их окончательную редакцию. Так появились «Новые стихотворения» (*New Poems*, 1938), которые затем вместе с другой лирикой по желанию самого поэта вошли в сборник «Последние стихотворения» (*Last Poems*, 1939), опубликованный уже после смерти автора.

Как представляется, главная тема этой недописанной до конца и местами неровной книги – подведение итогов и прощание. Мысленно возвращаясь к прошлому, Йейтс прощается с уже почти прожитой жизнью, с людьми, которые в большинстве своем уже ушли, но которые сыграли важную роль в его судьбе. Поэт прощается и со своим творчеством, пытаясь подвести его итоги, и, наконец, со всей своей эпохой, которая, как ему кажется, тоже умирает вместе с ним. При этом подмеченные многими критиками «похоть и ярость» (*lust and rage*) старика, звучащие со страниц книги, – это тот «сор», из которого растут его стихи. Поэт просто не хочет и не может «нежно» уйти в вечную ночь¹.

Сборник открывают «Круги» (*The Gyres*), стихотворение, которое обозначило важнейший мотив книги, – трагическое веселье. На глазах у поэта все рушится в современном мире, и потоки крови затопили землю. Если раньше он сокрушался по поводу гибели прекрасного, которое несет смена цивилизаций, то теперь из таинственной пещеры он слышит голос, говорящий лишь одно слово: «Радуйся!».

¹ Don't go gently into that good night – строки из стихотворения Дилана Томаса, обращенного к умирающему отцу.

Круги! Круги! Скалистый Лик взглядишь:
Истерты древних профилей черты,
От размышленья умирает мысль,
От чести – честь, краса – от красоты,
Бесчестьем реки крови пролились,
Всё Эмпедокл низринул с высоты,
Мертв Гектор, и объята Троя светом.
А мы глядим на все со скорбным смехом.

(Перевод Я. Прощтейна)

В известной мере такая позиция Йейтса близка философии экзистенциализма, особенно его атеистической ветви, и, в частности, трагическому стоицизму А. Камю, автору «Мифа о Сизифе» (1942). Но здесь есть и существенная разница. Для атеиста Камю мир абсурден, поскольку Бог умер, а прежние христианские критерии, ставшие бессмысленными, остались. В мире, затопленном злом, все неизбежно движется к смерти как к последней точке существования. «Абсурдный человек» французского мыслителя в растерянности стоит перед непонятным ему бегом времени и отчужденной цивилизацией, чувствуя себя заброшенным среди враждебного хаоса вселенной. Но человеку все же несвойственно сдаваться на милость судьбы, поскольку он сам способен творить свою участь. По мнению философа, такова доля Сизифа, обреченного постоянно тащить вверх всегда срывающийся с вершины горы камень.

Камю пишет: «Сизиф – абсурдный герой... Его презрение к богам, ненависть к смерти и желание жить стоили ему несказанных мучений – он вынужден бесцельно напрягать силы. Такова цена земных страстей. Нам неизвестны подробности пребывания Сизифа в преисподней. Мифы созданы для того, чтобы привлекать наше воображение. Мы можем представить только напряженное тело, сиюшщееся поднять огромный ка-

мень, покатить его, взобраться с ним по склону; видим сведенное судорогой лицо, прижатую к камню щеку, плечо, удерживающее покрытую глиной тяжесть, оступающую ногу и вновь поднимающие камень руки с измазанной землей ладонями. В результате долгих и размеренных усилий, в пространстве без неба, во времени без начала и конца, цель достигнута. Сизиф смотрит, как в считанные мгновения камень скатывается к подножию горы, откуда его опять придется поднимать к вершине. Он спускается вниз.

Сизиф интересуется меня во время этой паузы. Его изможденное лицо едва отличимо от камня! Я вижу этого человека, спускающегося тяжелым, но ровным шагом к страданиям, которым нет конца. В это время вместе с дыханием к нему возвращается сознание, неотвратимое, как его бедствия. И в каждое мгновение, спускаясь с вершины в логово богов, он выше своей судьбы. Он тверже своего камня...

Иногда спуск исполнен страданий, но он может проходить и в радости. Это слово уместно. Я вновь представляю себе Сизифа, спускающегося к своему камню. В начале были страдания. Когда память наполняется земными образами, когда непереносимым становится желание земного счастья, бывает, что к сердцу подступает печаль: это победа камня, это сам камень. Слишком тяжело нести безмерную ношу в скорби. Таковы наши ночи в Гефсиманском саду. Но сокрушающие нас истины отступают, как только мы распознаем их. Так Эдип вначале подчинялся судьбе, не зная о ней. Трагедия начинается вместе с познанием. Но в то же мгновение слепой и отчаявшийся Эдип сознает, что единственной связью с миром для него остается нежная девичья рука. Тогда-то и раздается его высокомерная речь: «Несмотря на все невзгоды, преклонный возраст и величие души заставляют меня сказать, что все хоро-

шо". Эдип у Софокла, подобно Кириллову у Достоевского, дает нам формулу абсурдной победы. Античная мудрость соединяется с современным героизмом»¹.

Йейтс еще в 1911 году высказал сходные мысли: «В радости творчества заключено принятие того, что несет жизнь, ибо мы осознаем красоту того, что она дает, или ощущаем ненависть к смерти за то, что она отнимает. Это возбуждает в нас, возможно, благодаря сочувствию к другим людям, энергию, столь благородную, столь могущественную, что мы громко смеемся и глумимся в ужасе или нежности нашего возбуждения над смертью и забвением»².

Разница здесь в том, что у Камю человек, живущий в абсурдном, лишенном Бога мире, побеждает абсурд силой мысли, выходясь с ее помощью над злом и самой смертью. Для Йейтса смерть не является конечной точкой существования, а трагическая радость приходит к герою от знания своей судьбы и понимания судеб мира. Для героя Камю движение истории бессмысленно, для героя Йейтса оно апокалиптично.

В одном из лучших стихотворений книги «Ляпис-лазурь» (*Lapis Lazuli*, написано в 1936 году), развивая свои мысли, поэт связал трагическую радость с искусством. Поводом для сочинения этого стихотворения стала подаренная Йейтсу на семидесятилетие китайская настольная скульптура из лазурита (его плотной темно-синей разновидности, называемой ляпис-лазурь). В одном из писем поэт так описал медальон: «Кто-то прислал мне в подарок замечательную вещь, на которой китайский художник вырезал на камне подобие горы с храмом, деревьями, дорогами и аскетом и его учеником, собирающи-

¹ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об обеде // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989. С. 305–307. – Перевод А.М. Руткевича.

² Yeats W.B. *Essays and Introductions*. P. 322.

мися взойти на гору. Аскет, ученик, твердый камень – вечные символы чувственного Востока. Героический крик посреди отчаяния. Но нет, я ошибся, у Востока всегда есть решения, и потому он не знает трагедии. Это мы, а не Восток, издаем героический крик»¹.

Отойдя немного в сторону, заметим, что противопоставление Востока и Запада, а точнее, Европы и Азии постоянно занимало воображение Йейтса. Как установили исследователи, положительными сторонами Азии поэту казались простота, естественность, неукоснительное исполнение долга и сила традиции, а негативными – отсутствие формы, неопределенность, необъятность, абстрактность, аскетизм и покорность. Европа же, согласно этой классификации, отличалась интересом к истории, ясными пропорциями, телом, конкретностью и агрессией. Христианство для Йейтса было продуктом Востока, а греческая и римская цивилизации, равно как и Ренессанс, принадлежали Западу. Поэт считал, что цивилизация, грядущая на смену нынешней, будет по преимуществу азиатской. Выражаясь его словами, некогда побежденный Эдипом сфинкс теперь должен победить Эдипа².

В «Ляпис-лазури» противостояние Востока и Запада, однако, отодвинуто на второй план. На авансцене здесь философия искусства, а главной темой, как уже сказано, стала трагическая радость:

Я слышал, нервные дамы злятся,
Что, мол, поэты – странный народ:
Непонятно, с чего они веселятся,
Когда всем понятно, в какой мы год

¹ *Yeats W. B. Letters.* P. 837.

² *Ellmann R. The Identity of Yeats.* P. 184–187.

Живем и чем в атмосфере пахнет;
От цепелинов смех не спасет;
Дождутся они – налетит, бабахнет
И все на кирпичики разнесет.

Каждый играет свою трагедию:
Вот Гамлет с книгой, с посохом Лир,
Это – Офелия, а это Корделия,
И пусть к развязке движется мир,
И звездный занавес готов опуститься –
Но если их роль важна и видна,
Они не станут хныкать и суетиться,
Но доиграют достойно финал.
Гамлет и Лир – веселые люди,
Потому что смех сильнее, чем страх;
Они знают, что хуже уже не будет:
Пусть гаснет свет, и гроза впотьмах
Полыхает, и буря с безумным воем
Налегает, чтоб сокрушить помост, –
Переиродить Ирода не дано им,
Ибо это – трагедия в полный рост.

Приплыли морем, пришли пешком,
На верблюдах приехали и на ослах
Древние цивилизации, огнем и мечом
Истребленные, обращенные в прах,
Из статуй, что Каллимах воздвиг,
До нас не дошло ни одной, – а грек
Смотрел на мраморные складки туник
И чувствовал ветер морской и бег.
Его светильника бронзовый ствол,
И года не простояв, был разбит.
Все гибнет – творенье и мастерство,
Но мастер весел, пока творит.

Гляжу на резную ляпис-лазурь:
Два старца к вершине на полпути;

Слуга карабкается вниз,
 Над ними – тощая цапля летит.
 Слуга несет флягу с вином
 И лютию китайскую на ремне.

Каждое на камне пятно,
 Каждая трещина на крутизне
 Мне кажутся пропастью или лавиной,
 Готовой со скал обрушить снег, –
 Хотя обязательно веточка сливы
 Украшает домик, где ждет их ночлег.
 Они взбираются все выше и выше,
 И вот наконец осилен путь,
 И можно с вершины горы, как с крыши,
 Всю сцену трагическую оглянуть.
 Чуткие пальцы трогают струны,
 Печальных требует слух утех.
 Но в сетке морщин глаза их юны,
 В зрачках их древних мерцает смех.

(Перевод Г. Кружкова)

В начале стихотворения Йейтс отсылает читателей к современности, которая жила тогда ожиданием надвигавшейся войны – угроза фашизма во второй половине тридцатых годов стала очевидностью. «Нервные дамы» поражались, как можно писать стихи, сохраняя веселье, когда вот-вот начнут падать бомбы. Эти дамы (возможно, поэт имел в виду отдалившуюся от него и целиком посвятившую себя политике Мод Гюнн) полностью поглощены текущим моментом, и им нет дела до вечного в искусстве.

Но от трагедии нельзя уйти в политику или просто отмахнуться. Йейтс считал, что именно исполненное трагического веселья искусство и нужно теперь, когда играет последний акт пьесы истории. «Гамлет и Лир – веселые люди», они побе-

дили страх. Они не плачут потому, что в момент катастрофы им неожиданно открылась преображающая все несчастья радость. Перед закрытием занавеса трагедия достигает кульминации, и ее герои в своем поражении с весельем встречают конец. Им дано увидеть разверстое небо (Heaven blazing into the head), и это и есть «трагедия в полный рост».

Как бы разъясняя свою мысль, Йейтс писал: «Ни одна трагедия не может считаться истинной, если она не ведет героя к радости в финале. Полоний умирает несчастным, но я слышу музыку танца в реплике принца “Отстранись на время от блаженства” или в речи Гамлета над телом мертвой Офелии, а что нам делать с прощанием Клеопатры, буйством Лира во время бури или с Эдипом, ложащимся в конце в “расколотую” любовь землю. Один француз сказал, что ... так как воля или энергия в трагедии сильнее всего, она самый благородный жанр. А я добавлю, что “воля или энергия – вечное наслаждение”, и когда их предел достигнут, они становятся чистой, самодостаточной радостью, хотя человек или тень все еще скорбит по утраченному»¹.

Цивилизации приходят и уходят, «огнем и мечом / Истребленные, обращенные в прах». Гибнет и созданное ими искусство. Из творений великого греческого скульптора Каллимаха (V век до н.э.), умевшего передать в мраморе дуновение морского ветра, не сохранилось ничего. Но это не беда. Художник знает, что все преходяще, но он также знает, что все будет воссоздано заново, и тот, кто воссоздает – весел. Он испытывает ту же радость, что и трагические герои Шекспира.

Не дошедшее до нас искусство Каллимаха как бы возрождается вновь в руках китайских мастеров, изобразивших на

¹ Yeats *W.B. Later Essays*, N. Y., 1994. P. 247.

медальоне горный пейзаж и людей, над которыми пролетает птица, «символ долголетия» не только вырезанных там китайских аскетов, но и творчества.

Оторвавшись мыслью от застывшей картины на скульптуре, Йейтс представил себе, как путники поднялись на вершину заснеженной горы и сели в хижине, погрузившись под звуки печальной музыки в медитацию о трагедиях, которые творятся в мире, внизу. Их глаза горят радостью: «Но в сетке морщин глаза их юны, / В зрачках их древних мерцает смех».

В этом для поэта вся соль древней мудрости, которую воспроизводит и сохраняет искусство: радость уравнивает трагедию, жизнь вопреки всему постоянно возрождается. Трагическое осознание происходящего придает жизни смысл. Представив себе эту воображаемую картину, Йейтс и сам как художник приобщился мудрости. Цель поэзии – не в том, чтобы убежать от трагедии жизни, но в том, чтобы принять ее с открытыми «веселыми» глазами. Как бы отвечая «нервным дамам», поэт провозглашает, что для него такое созерцание – выше действия, такое искусство – выше политики.

В небольшом цикле «Три куста» (The Three Bushes) Йейтс вновь обратился к теме любви, повернув мысли Безумной Джейн и Отшельника Рива в новом ключе. Сам поэт так рассказал о сюжете цикла: «Я недавно сочинил любовные стихи о любви... Это длинная баллада о целомудренной даме, которая, желая сохранить любимого и страшась потерять невинность, послала на свидание ночью вместо себя служанку. Кроме баллады... я написал еще и несколько стихотворений от лица персонажей»¹. В подзаголовке Йейтс сказал, что заимствовал сюжет из латинской «Истории мое-

¹ Yeats W. B. Letters. P. 869.

го времени» вымышленного им аббата Мишеля де Бурдейля, жившего на рубеже XIV–XV веков, но на самом деле он обработал балладу, сочиненную его близкой приятельницей тех лет Дороти Уэлсли.

Согласно замыслу поэта, госпожа и служанка олицетворяют два полюса любви – духовный и телесный, которые в жизни разобщены, хотя влюбленный, встречающийся со служанкой ночью, и не подозревает об этом. Но однажды молодой человек гибнет, упав с лошади. Узнав об этом, умирает и госпожа, а служанка хоронит их рядом и сажает на их могиле два куста роз. Но вот приходит и последний час служанки:

В последний час к ее одру
Священник призван был.
Она покаялась во всем,
Собрав остаток сил.
Все понял добрый человек
И грех ей отпустил.
Ангел милый, ангел милый!

Похоронили верный прах
При госпоже, и что ж? –
Теперь там три куста растут,
В цветущих розах сплошь.
Польстишься ветку обломать –
Где чья, не разберешь.
Ангел милый, ангел милый!

(Перевод Г. Кружкова)

Эта виртуозно написанная баллада с ее простым сюжетом, четко обрисованными характерами и припевом, взятым из старинной поэзии, как бы говорит читателю, что полнота любви, соединяющая духовный и телесный полюса, при жиз-

ни невозможна, она достигается лишь после смерти, да и то не двух, но трех человек. Это новый поворот темы. Ни Безумная Джейн, ни Отшельник Рив так не считали. Столь горькая нота зазвучала у Йейтса только теперь, когда его постоянно стали преследовать мысли о близком конце. Но они же, по-видимому, и усилили беззаботную, намеренно попирающую пуританские запреты откровенность поэта.

Шесть «песен», следующих за балладой, представляют собой монологи ее действующих лиц. Первые три принадлежат госпоже, страдавшей от подавленных желаний и придумавшей хитроумный план «разделить его любовь» (split his love) со служанкой. Три остальных монолога – один молодого человека и два служанки – не менее откровенны, чем песни госпожи. Но если для госпожи чувства греха и экстаз любви нераздельно связаны, по крайней мере, в мыслях, то служанка вообще не знает чувства греха. Ее песни, где она воспользовалась червем как фаллическим символом, вызвали возражения даже свободомыслящей и известной своей нетрадиционной сексуальной ориентацией Дороти Уэлсли, но Йейтс настоял на своем, оставив эти строки. Подобная откровенность, шокировавшая читателей 30-х годов прошлого века, незнакомых с «вседозволенностью» 60–70-х годов, присуща и некоторым другим его стихам, вошедшим в сборник. Она полностью отвечает маске «сумасбродного хулиганистого старика» (wild old wicked man), не знающего никаких запретов безумца, которую Йейтс порой надевал в последних стихах.

«Клочок лужайки» (An Acre of Grass) отчасти объясняет эту позицию Йейтса, соотнося ее с обстоятельствами его жизни и поисками поэтического вдохновения, без которого нет творчества:

Кроме картин и книг
Да лужайки в сорок шагов,
Что мне оставила жизнь?
Тьма изо всех углов
Смотрит, и ночь напролет
Мышь тишину скребет.

Успокоенье – мой враг.
Дряхлеет не только плоть,
Мечта устает парить,
А жернов мозга – молоть
Памяти сор и хлам,
Будничный свой бедлам.

Так дайте же пересоздать
Себя на старости лет,
Чтоб я, как Тимон и Лир,
Сквозь бешенство и сквозь бред,
Как Блейк, сквозь обвалы строк,
Пробиться к истине мог!

Так Микеланджело встарь
Прорвал пелену небес
И, яростью распаяясь,
Глубины ада разверз;
О зрящий сквозь облака
Орлиный ум старика!

(Перевод Г. Кружкова)

Оказывается, что трагической мудрости «Ляпис-лазури» старому дряхлеющему и готовящемуся к смерти поэту мало. Тишина и покой открывают истину, но нужно еще воплотить ее в стихах. А это возможно лишь с помощью прозрений, которые дают «бешенство и бред» (frenzy). Поэт должен «пересоздать себя», надев маску старого безумца, какими у Шекспира были

Тимон Афинский и король Лир, у которых причиненная несчастьями страсть, трагический аффект возобладали над разумом и привели не только к безумию, но и к глубоким прозрениям, наделив мудростью. Таков и Блейк, боровшийся с просветительским разумом во имя духовных откровений. Таков и Микеланджело, создававший великие произведения на самом склоне лет. Все они были наделены «орлиным умом», сочетавшим остроту зрения с прозорливостью пророков, которые позволяли с одинаковой свободой говорить о земном и небесном, о жизни, смерти и вечности. Ведь, согласно поверьям, только один орел способен смотреть вверх, прямо в глаза солнцу, не будучи ослеплен им. Но это орлиное зрение пророка, «орлиный ум», как казалось Йейтсу, дает право и на юродство, следы которого можно обнаружить в поздних стихах поэта. Из сора «похоти и ярости» рождаются стихи. «Сумасбродный хулиганистый старик» как бы вторит Блейку, говорившему: «Будь прокляты запреты, будь благословенна свобода» (*Damn braces, bless relaxes*)¹.

Однако настроения могут быть разными. В стихотворение «Что дальше?» (*What Then?*) поэт, размышляя о прожитой и вроде бы по внешним признакам удачно сложившейся жизни, в которой он, казалось бы, исполнил все задуманное с юности, все же понимает, что чего-то, возможно, очень важно-го в ней не было. Об этом в рефрене ему говорит тень Платона, дразнящая вопросом «Что дальше?». Но, с другой стороны, вспоминая в «Олимпийском племени» (*Beautiful Lofty Things*) о прошлом, поэт видит благородный лик О'Лири, своего отца, обращающегося к публике со сцены театра Аббатства, Стэндиша О'Трейти, разглагольствующего перед пьяницами, леди Грегори, презирающую угрозы убийц и, конечно же, Мод Гонн:

¹ *Ellmann R. The Identity of Yeats. P. 206.*

На маленькой станции в ожидании поезда: величавая стать
И взор Афины Паллады, устремленный вперед.
Олимпийцы! Горжусь, что я их видел и знал.

(перевод Г. Кружкова)

Ради таких, казалось бы, тривиальных, но, на самом деле, очень значимых мгновений все же стоило жить. Но они ушли вместе с уходящей цивилизацией. Люди, которые окружали поэта в прошлом и были так или иначе близки ему, теперь становятся «олимпийцами», начиная новую жизнь в его поэзии как часть творимого им мифа собственной судьбы. Житейское и мифическое, как и у Джойса, сливаются здесь воедино¹.

В последние годы жизни Йейтс хотел писать стихи простые и доходчивые, но в то же время содержащие «варварство истины»². Поэт учил: «Пиши стихи так, как если бы ты кричал собеседнику через улицу, боясь, что он не услышит тебя, и старайся, чтобы он тебя понял»³. Народный жанр баллады с его жилистым синтаксисом, параллелизмами, повторами и припевами как нельзя лучше отвечал такой задаче. Йейтс пробовал свои силы в этом жанре еще в юности, но его поздние баллады, с легкостью выходявшие из-под пера, отличаются от ранних сложностью мысли, сочетающейся с традиционной простотой слога. Они соответствуют желанию поэта «думать как мудрец, но выражаться как обычный человек»⁴.

Примером такой баллады служит «Проклятие Кромвеля» (The Curse of Cromwell):

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 53.

² Rajan B. Op. cit. P. 179.

³ Ellmann R. The Identity of Yeats. P. 201.

⁴ Ibid. P. 204–205.

Вы спросите, что я узнал, и зло меня возьмет:
 Ублюдки Кромвеля везде, его проклятый сброд.
 Танцоры и влюбленные железом вбиты в прах,
 И где теперь их дерзкий пыл, их рыцарский размах?
 Один остался старый шут, и тем гордится он,
 Что их отцам его отцы служили испокон.

*Что говорить, что говорить,
 Что тут еще сказать?*

Нет больше щедрости в сердцах, гостеприимства нет,
 Что делать, если слышен им один лишь звон монет?
 Кто хочет выбиться наверх, соседа книзу гнет,
 А песни им не ко двору, какой от них доход?
 Они все знают наперед, но мало в том добра,
 Такие, видно, времена, что умирать пора.

*Что говорить, что говорить,
 Что тут еще сказать?*

Но мысль меня иная исподтишка грызет,
 Как мальчику-спартанцу лисенок грыз живот:
 Мне кажется порою, что мертвые – живут,
 Что рыцари и дамы из праха восстают,
 Заказывают песни мне и вторят шуткам в лад,
 Что я – слуга их до сих пор, как много лет назад.

*Что говорить, что говорить,
 Что тут еще сказать?*

Я ночью на огромный дом набрел, кружа впотьмах,
 Я видел в окнах свет – и свет в распахнутых дверях;
 Там были музыка и пир и все мои друзья..
 Но средь заброшенных руин очнулся утром я.
 От ветра злого я продрог, и мне пришлось уйти,
 С собаками и лошадьми беседа в пути.

*Что говорить, что говорить,
 Что тут еще сказать?*

(Перевод Г. Кружкова)

Йейтс, надев маску старого нищего поэта, озвучил здесь настроения, собственно говоря, уже хорошо знакомые по другим произведениям. (Вспомним хотя бы «Плавание в Византию».) Это по-прежнему разочарование в современной Ирландии, где вместо былых высоких идеалов слышен только «звон монет». Но теперь Йейтс обратился к истории и вспомнил Оливера Кромвеля, который в XVII веке с крайней жестокостью подавил ирландское восстание, – его потомки, олицетворяющие разнузданную агрессию и прагматическую бездуховность, по мысли поэта, правят сейчас бал в Ирландии. Послав Дороти Уэлсли черновик баллады, Йейтс сказал: «В данный момент я пытаюсь выразить ярость по отношению к интеллигенции, сочиняя стихи об Оливере Кромвеле, который был Лениным того времени – Я говорю от лица странствующего крестьянского поэта».¹

Все это, однако, повернуто в балладе в духе поздней мифологии Йейтса, считавшего, что души умерших продолжают жить и после смерти, посещая места, которые были особенно важны для них при жизни. (На этом строился сюжет пьесы о Свифте «Слова на оконном стекле».) Бродяга-поэт видит ночью освещенный дом, где благородные рыцари и дамы, олицетворяющие исчезнувшую аристократию былых времен, как и встарь, собрались на пир. А сам поэт по-прежнему служит им, хотя они и ушли в иной мир. Рефрен баллады, который в начале как бы успокаивает поэта, вспомнившего старые горести, в конечном счете, несколько раз повторяясь, подчеркивает полное равнодушие современного мира, который теперь сам живет идеями Кромвеля – «Ленина сегодняшнего дня». Йейтсу казалось, что эти мысли, высказанные в популярной форме баллады, смогут

¹ *Jefferies N.A. Op. cit. P. 464.*

найти гораздо более широкий отклик у читателей, многим из которых его элитарная поэзия была недоступна.

И действительно, поздние баллады Йейтса печатались в газетах и вызывали широкий отклик своей злободневностью. Поэт посвятил две баллады Роджеру Кейсменту (1895–1916), сотруднику Британского консульства, который, вступив в Шин фейн и во время войны тайно съездив в Германию за военной помощью для Ирландии, был казнен англичанами как изменник родины. Когда с большим опозданием выяснилось, что дневники Кейсмента, сыгравшие свою роль в его процессе, оказались фальшивкой, Йейтс с гневом обрушился на его английских противников, придав этому уже почти забытому делу громкую огласку. В двух других балладах – «О'Рахилли» (The O'Rahilly) и «Песня парнеллитов» (Come Gather round Me Parnellites) – поэт обличал «ученых историков», которые искажали события ирландской истории, вопреки истине, живущей в народной памяти и ставшей частью фольклора. Нападки на англичан в некоторых из этих баллад были столь сильны, что взбудоражили обывателей. Однако англофобия вовсе не входила в задачу поэта, очень далекого от этого чувства. В одном из писем он сказал по этому поводу так: «Я получил по почте письмо от ирландки, живущей в Англии, которой я послал стихи о Кейсменте. Она их одобрила, обратив внимание на то, что ей показалось ненавистью к Англии. Это меня шокировало... Я написал ей: “Как я могу ненавидеть Англию, если я стольким обязан Шекспиру, Блейку и Моррису. Англия – единственная страна, которую я никак не могу ненавидеть”. Являясь революционеркой крайних убеждений, она ответила мне: “На днях я выпила за здоровье короля в первый раз в жизни”»¹.

¹ *Jeffares N.A. Op. cit. P. 467.*

Из сора «похоти и ярости» родилась баллада «Буйный старый греховодник» (The Wild Old Wicked Man), где поэт вновь противопоставил духовное и плотское, выбрав от лица старого бродяги земные радости:

Речи праведников гласят,
Что тот Старик в Облаках
Молнией милосердя
Скорбь выжигает в сердцах.
Но я – греховодник старый,
Что б ни было впереди,
Я обо всем забываю
У женщины на груди.

Рассвет и огарок свечи.

(Перевод Г. Кружкова)

Аналогичным образом написаны и другие баллады, вошедшие в «Последние стихотворения» Йейтса. Они, возможно, не принадлежат к самым лучшим страницам его поэзии. Однако эти баллады по-своему совершенны и, безусловно, весьма интересны, так как открывают еще одну грань – на этот раз низкую, популярную, рассчитанную на широкий круг читателей – его поздней манеры. И в этой не очень привычной для себя стихии Йейтс чувствовал себя свободно и раскованно. А некоторые из поздних баллад, сочиненные на известные мелодии, простые ирландцы действительно пели на улицах и в кабаках.

В других стихотворениях сборника Йейтс вернулся к своей более привычной поздней манере, знакомой по «Башне» и «Винтовой лестнице». Примером тому служит «Вновь в муниципальной галерее» (The Municipal Gallery Revisited, 1937).

В речи перед Ирландской академией словесности поэт рассказал историю создания этого сразу ставшего широко известным стихотворения: «В течение долгого времени я не бывал в муниципальной галерее. Я отправился туда неделю назад и попал в общество многих моих друзей. Я вынужден был присесть через несколько минут, так как эмоции переполняли меня. Там были картины, написанные людьми, теперь уже умершими, которые когда-то были моими близкими друзьями. Там были портреты моих соратников; там был портрет леди Грегори, сделанный Манчини, который Джон Синг считал величайшим портретом после портретов кисти Рембрандта; там был портрет самого Синга; там также были портреты наших государственных деятелей... Не та Ирландия, которую можно найти в справочнике или учебнике по истории, но Ирландия, увиденная благодаря замечательному искусству ее художников, в славе ее страстей. Какое-то время я мог думать только об этой Ирландии: этой великой запечатленной на полотне песне»¹.

Размышляя в этом проникнутом ностальгическими воспоминаниями стихотворении о портретах, висящих в галерее, Йейтс пишет об «Ирландии, которой мы все служили, и о движении, частью которого я был»². Сначала он видит портреты государственных деятелей Кейсмента, Гриффита и О'Хиггинса. Все трое были яркими, но противоречивыми людьми, и их мечты об Ирландии полностью не воплотились в жизнь. Однако теперь они стали частью великой истории и потому противостоят безумию, охватившему страну. Образом этого безумия для Йейтса стало изображение на одной из картин галереи солдата-революционера, вставшего на колени, чтобы получить благословение у священника. Поэт считал возникший в Ирландии

¹ Unterecker J. Op. cit. P. 274.

² Ibid.

тесный союз государства и католической церкви нездоровым, видя в нем силу, уничтожившую протестантскую верхушку общества и ее аристократические ценности.

Но Йейтсу, как и всегда, важна не столько политика, сколько искусство, создавшее «грозную и радостную» Ирландию. Если политические идеалы лишь отчасти воплотились в жизнь, то искусство страны полностью реализовало себя. И тут поэт закономерным образом вновь обращается к «последним романтикам» леди Грегори и Сингу, возглавившим вместе с ним самим движение Ирландского Возрождения. Это искусство, по его мысли, подобно Антею, черпало силы в родной земле. Являясь «мечтой аристократа и нищего», оно игнорировало лишенного корней буржуа и потому противостояло захватившей теперь мир бездуховности. Высокие идеалы «традиционной святости и красоты» сейчас разрушены. Но поэзия самого Йейтса, питавшаяся соками родной земли, по-прежнему жива этими идеалами.

Чувствуя приближение смерти, поэт обращается к современникам и потомкам и просит судить его не по отдельным книгам, но в контексте великой истории, воплощенной в портретах его друзей. Йейтс кончает стихотворение словами: «Моя слава – в том, что у меня были такие друзья». Подобно тому, как история, которую творили люди, чьи портреты выставлены в галерее, для поэта свята, так и сама галерея становится для него неким подобием храма¹. Эта история, «великая запечатленная на полотне песня», неотделима от его поэзии, где сама поэзия и история в конечном счете слились воедино. Так не только люди, окружавшие Йейтса в течение его жизни, но и сама его поэзия становятся частью творимого им мифа.

¹ *Garab A. M.* Times of Glory: Yeats's "The Municipal Gallery Revisited" // Yeats Last Poems: A Casebook. L., 1980. P. 191.

Однако сомнения все же продолжали одолевать поэта. В стихотворении «Вы довольны?» (Are You Content?) Йейтс обратился к своим предкам по отцовской и материнской линии, которые были солдатами, купцами или священниками. Они были людьми практических дел и жили в далеком от поэзии мире. Теперь же смерть открыла им духовное зрение. Поэт спрашивает у них, довольны ли они им, посвятившим свою стремительно близящуюся к концу жизнь далекому от практических забот искусству, абстракциям вместо конкретных дел. Не подвел ли он их? Сам он по-прежнему, как и в юности, недоволен собой. Это, по сути дела, все та же знакомая антитеза активного и созерцательного бытия. Йейтс, однако, не уточнил причин своего недовольства – либо он неудовлетворен тем, что активная жизнь не стала его уделом, либо он все же недоволен своими стихами и, бросая вызов надвигающейся смерти, намерен до конца работать над ними, пока не достигнет совершенства. Обе трактовки возможны, но в любом случае теперь и предки поэта, как и друзья, чьи портреты висят в муниципальной галерее, – тоже часть творимого им мифа собственной жизни. Этим стихотворением кончается том «Новых стихов», увидевший свет еще при жизни поэта.

Остальная лирика «Последних стихотворений» была написана поэтом в последний год жизни (с января 1938 по январь 1939) и напечатана уже после его смерти. Йейтс не успел отредактировать некоторые из этих стихотворений, как ему хотелось бы. Да и порядок их расположения в книге, задуманный им, был нарушен издателями. Йейтс предполагал открыть книгу своим поэтическим завещанием «В тени Бен-Балбена» (Under Ben Bulben), которое теперь по желанию его душеприказчиков завершает книгу. Если бы оно стояло в начале, то лирика книги звучала бы как пророчество с той стороны могилы.

Однако и теперь тема подведения итогов и прощания с жизнью и поэзией – главная в сборнике.

Сами эти стихотворения по художественному уровню не всегда равнозначны. Возможно, у поэта просто не хватило времени должным образом доделать некоторые из них. Но среди них есть и безусловные удачи, вещи, прославившие поэта, без которых представление о позднем творчестве Йейтса было бы неполным.

Среди них «Статуи» (Statues) – одно из самых темных и, пожалуй, даже несколько перенасыщенных сложными аллюзиями стихотворений. Понять, о чем идет речь, помогает следующая отрывок из прозы Йейтса: «Бывают моменты, когда я уверен, что художники должны снова принять греческие пропорции, которые теория чисел Пифагора внесла в изобразительное искусство, – эти лица, ставшие божественными, потому что все в них пусто и все соразмерно. Европа родилась не когда греческие корабли победили орды персов в битве при Саламине; но когда дорические мастера, противопоставив свои мраморные статуи с их широкими спинами многообразному, смутному, бурлящему азиатскому морю, дали сексуальному инстинкту Европы цель и законченный тип»¹.

Вспомним, что Азия ассоциировалась поэтом с отсутствием формы, неопределенностью, необъятностью и абстрактностью, а Европа с ясными пропорциями, телом, конкретностью и агрессией. Об этих пропорциях Йейтс и говорит уже в первых строках «Статуй». Согласно его довольно субъективному восприятию истории искусств, греческие мастера воплотили в скульптуре, в мраморе и бронзе, математическую теорию чисел Пифагора: «Пифагор спланировал это» (Pythagoras planned it).

¹ *Jefferies N.A. Op. cit. P. 490–491.*

Однако греческие скульптуры, наделенные гармонией идеальных пропорций, олицетворяли идеал красоты в ущерб индивидуальности (*character*). В понимании поэта «индивидуальность» была любимым словом далеких ему художников-реалистов и подразумевала процесс становления, а не полноту чистого бытия¹. Толпа ищет индивидуальность, но юноши и девушки с их интуитивным постижением идеального мира знают, что индивидуальность не нужна страсти, поскольку любовь сама наделяет индивидуальностью объект их мечтаний, поднимая его над чисто плотскими желаниями и приобщая миру духовных архетипов. Так им интуитивно открывается идеальная, восходящая к философии Пифагора суть древних греческих статуй.

Однако более важными, чем Пифагор, создатель умозрительной философии, оказались художники, которые с помощью молотка и резца претворили эту философию в жизнь. Именно они, творцы, а не теоретики, победили азиатские полчища персов в битве при Саламине (480 г. до н.э.). Европа освободилась от азиатской смутной неопределенности, когда Фидий создал скульптуры идеальных мужчин и женщин. Греческое искусство, соединив идеальный и реальный миры, открыло путь к поиску божественной красоты.

Освободившись от азиатской неопределенности, европейское искусство, по мнению поэта, само в дальнейшем победило Азию. Йейтс писал по этому поводу так: «Читая третью строфу, помните о влиянии на скульптуру той поры и на великого сидящего Будду скульпторов, следовавших за Александром Македонским»². Так Будда, сидящий в тени тропиков, стал «круглым и медленным», на свой лад похожим на «тучно-

¹ *Wilson F.A.C. "The Statues" // Yeats's Last Poems. P. 172.*

² *Unterecker J. Op. cit. P. 280.*

го и страдающего одышкой» Гамлета из последнего акта трагедии, воплотившего образ «мечтателя Средних веков», а не на тощих принцев, которых мы видим на современной сцене. Подобный Будда с его «пустыми зрачками» знал, что абстрактное знание бесплодно, а опыт – не что иное, как всего лишь зал зеркал, повторяющих отражения. Этим опытом, как подразумевает поэт, живет современный человек, оторванный от духовных идеалов и погрязший в суете сует. Сейчас, когда звучит гонг сменяющихся цивилизаций и возвращается азиатский цикл, Грималкин, кошка, упоминаемая ведьмами в «Макбете», символ грядущего нового порядка, уже ползет к статуе Будды.

В последней строфе Йейтс обращается к Ирландии. На здании почты, где произошло пасхальное восстание 1916 года, теперь стоит статуя Кухулина как символ ирландского героизма. К Кухулину за помощью в момент восстания обратился его вождь Патрик Пирс, почитавший легендарного героя, – такова власть и сила искусства. Сам того не ведая, Пирс выразил апокалиптические надежды, связанные с Ирландией. С помощью власти и силы искусства современная Ирландия, затопленная грязным потоком бездуховности, может в будущем найти себя и вернуться к идеалам Фидия и созданных им скульптур. Ведь ирландцы, по мнению поэта, – истинные наследники этих идеалов, которые они должны возродить в следующем цикле истории. Так мифологизированная Ирландия в поздней поэзии Йейтса вновь обрела мессианские черты.

«Вести для Дельфийского оракула» (News for the Delphic Oracle) как бы продолжают тему более раннего стихотворения «Дельфийский оракул о Плотине», поворачивая ее в новом ракурсе. Дельфийский оракул ранее открыл не всю истину, а может быть, и не знал ее во всей полноте. Как становится ясно теперь, загробное блаженство в Елисейских полях, где у Йейтса

рядом живут персонажи греческой и ирландской мифологии, равно как и исторические лица, основано на сочетании духовного и чувственного, священного и светского, созерцательного и активного, существующих в сложной взаимозависимости друг от друга. В конце стихотворения из пещеры Пана звучит странная музыка, под которую пары из «хора любящих» кружатся в оргиастическом танце. От диалектики духовного и телесного нельзя уйти и в загробной стране блаженных.

В «Водомерке» (Long-legged Fly) Йейтс обратился к тишине, во время которой люди, обретая единство бытия, скользят мыслью над глубиной, проникая в тишину вечности:

Чтоб цивилизацию не одолел
Варвар – заклятый враг,
Подальше на ночь коня привяжи,
Угомони собак.
Великий Цезарь в своем шатре
Скулу кулаком подпер,
Блуждает по карте наискосок
Его невидимый взор.
*И как водомерка над глубиной,
Скользит его мысль в молчании.*

Чтобы троянским башням пылать,
Нетленный высветив лик,
Хоть в стену врасти, но не смуги
Шорохом этот миг.
Скорее девочка, чем жена,
Пока никто не войдет,
Она шлифует, юбкой шурша,
Походку и поворот.
*И как водомерка над глубиной,
Скользит ее мысль в молчании.*

Чтоб явился первый Адам
В купол девичьих снов,
Выставь из папской часовни детей,
Дверь запри на засов.
Там Микеланджело под потолком
Небо свое прядет,
Кисть его, тише тени ночной,
Двигается взад-вперед.
*И как водомерка над глубиной,
Скользит его мысль в молчании.*

(Перевод Г. Кружкова)

В стихотворении три человека – Юлий Цезарь, безымянная танцующая девушка, прототипом которой послужила Изольда Гонн, и Микеланджело проникают мыслью в тишину вечности. Каждый из них значителен по-своему, и у всех них наступает момент экстаза, когда движения становятся машинными, а ум устремляется ввысь. Не сам Цезарь, но его рука подпирает скулу, не девушка, но ее ноги исполняют движение танца, и не сам художник, но его кисть скользит по потолку Сикстинской капеллы¹. В этот момент Цезарь мыслью готовится к решающей битве, чтобы спасти цивилизацию от варваров. Девушка в свободе танца становится подобной Елене Прекрасной, погубившей Троию, а Микеланджело, расписывая потолок Сикстинской капеллы, своим искусством воссоединяет земное с небесным. Повторяющийся в каждой строфе рефрен образно намекает на то, как мысль проникает в глубины, непостижимые для нее самой. Полководец, танцовщица и художник становятся визионерами, обретающими власть над целым миром.

Поводом для создания «Бронзового бюста» (A Bronze Head) стал выставленный в Муниципальной галерее бюст Мод

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 144.

Гонн, о котором и пишет Йейтс. Но цель стихотворения – еще одна, теперь уже прощальная попытка понять далекую возлюбленную, сыгравшую такую важную роль в жизни поэта и его поэзии. Художник изобразил Мод Гонн в старости. Кроме глаз, все в ней иссохло и словно умерло – она стала похожей на мумию. Но ее взор, как и у греческих статуй из недавнего стихотворения, по-прежнему устремлен в вечность. Что стоит за пустотой этого взгляда, сочетающего земное с неземным (human, superhuman)? Какой страх? На какое чудо глядят глаза, сжигаемые силой чувства, которое превращает сердце в камень? Какая сила владеет ею? Когда-то в давние времена Мод Гонн была совсем другой, исполненной величия, красоты и мягкости. Но и тогда ей была присуща излишняя резкость, порой оборачивающаяся ненавистью и стремлением к разрушению. Который из этих двух обликов выразил сущность далекой возлюбленной, или, может быть, оба они верны, ибо сущность при всех трансформациях формы остается неизменной и в то же время неуловимой? Страх, написанный в глазах Мод в конце жизни, родился из грозных прозрений ее юности. Уже тогда поэт видел в ней это сочетание земного с неземным, женскую слабость и духовную силу. Благодаря такому сочетанию Мод с ее устремленным в вечность взором под конец стихотворения превращается в грозного судью современного мира в период его заката. Сейчас, когда всё выродилось и семейный жемчуг бросают свиньям, а героические идеалы осмеивают клоуны и проходимцы, этот взгляд словно спрашивает, а осталось ли что-нибудь, что нужно спасать в момент близящейся катастрофы. Как и в ряде других поздних произведений Йейтса, еврикика здесь совместилась с апокалиптикой.

По контрасту с горько элегическими нотами «Бронзового бюста» последняя баллада Йейтса «Джон Кинселла за упокой

миссис Мэри Мур» (John Kinsella's Lament for Mrs Mary Moor) может показаться вызывающе фривольной. Но это только первое впечатление. В балладе поэт, надев маску сельского крестьянина, размышляет о краткости жизни. Поначалу он скорбит о том, что, умерев, старая сводня Мэри Мур больше не будет находить для него девушек. Но постепенно Мэри Мур начинает олицетворять ирландский дар яркой речи и колоритного юмора, исчезающий из современной жизни, а затем и бытующую в народе веру, которая сочетает христианство с языческим фольклором. А вместе с этой верой исчезает и сама идея потустороннего блаженства:

Когда бы не Адамов грех,
Попы нам говорят,
То был бы уготован всем
При жизни райский сад,
Там нет ни горя, ни забот,
Ни ссор из-за гроша,
На ветках – сочные плоды,
Погода хороша.
Там девы не стареют ввек,
Скворцы не ловят мух.
Без старой милочки моей
Что мне до новых шлюх!

(Перевод Г. Кружкова)

Так горечь разочарования позднего Йейтса проникала и в эту, казалось бы, фривольно задорную балладу.

В «Высоком слоге» (High Talk), продолжив размышления о прожитой жизни, Йейтс вновь обратился к своим стихам:

Какое шествие – без ходуль,
какой без них карнавал?

На двадцатифутовые шести
 прадедушка мой вставал.
 Имелась пара и у меня –
 пониже футов на пять;
 Но их украли – не то на дрова,
 не то забор подлатать.

И вот, чтоб сменить надоевших львов,
 шарманку и балаган,
 Чтоб детям на радость среди толпы
 вышагивал великан,
 Чтоб женщины на втором этаже
 с недочиненным чулком
 Пугались, в окне увидев лицо, –
 я вновь стучу молотком.

Я – Джек-на-ходулях, из века в век
 тянувший лямку свою;
 Я вижу, мир безумен и глух,
 и тщетно я вопию.
 Все это – высокопарный вздор.
 Трубит гусиный вожак
 В ночной вышине, и брезжит рассвет,
 и разрывается мрак;
 И я ковыляю медленно прочь
 в безжалостном свете дня;
 Морские кони бешено ржут
 и скалятся на меня.

(Перевод Г. Кружкова)

В представлении Йейтса поэтическое искусство неотделимо от высокого слога. Тут он как поэт романтической школы противостоит своим современникам. Вспоминая перемены, происшедшие в английской поэзии в начале XX века, Йейтс говорил, что где-то около 1900 года «мы все сошли с ходуль».

Но хотя викторианская традиция и умерла, высокий слог, отторгнутый большинством стихотворцев 20–30-х годов, все же по-прежнему нужен поэзии. Сейчас, в век всеобщего упадка и вырождения, писать, как некогда писали великие предшественники, уже нельзя. Ходули прадедушки неизбежно выше ходуль самого поэта. Но даже и в одиночестве, вопреки моде, он не оставляет их, по-прежнему продолжая «вопить» в безумном и глухом мире. Ни у кого другого теперь нет таких высоких ходуль.

В подлиннике поэт называет себя Malachi Stilt-Jack, то есть не просто Джек-на-ходулях, но Малахия Джек. Малахия – имя одного из так называемых малых пророков Ветхого Завета. Употребляя это имя, Йейтс, скорее всего, ссылается на столь близкую ему романтическую традицию поэта-пророка, восходящую к Блейку и Колриджу, но также, возможно, и на библейскую фразу о «глазе вопиющего в пустыне» (Матфей, 3:3). Но при этом он заявляет, что все это, Малахия и ходули и все остальное, – лишь метафоры (All metaphor, Malachi, stilts and all). А затем тут же распространяет эти метафоры на весь мир. Летящие гуси, рассвет, морские кони – все это гигантская сцена, над которой поэт возвышается на своих ходулях, неуклонно бредя вперед.

В «Высоком слоге» Йейтс не только встал на защиту романтической традиции, но и, как и в «Византии», в образной форме открыл читателям тайны творческого процесса, рассказав, как рождаются стихи. Оказывается, высокий слог – не только необходимая часть поэзии, но и сам поэт – часть этого слога, поэтической метафоры, и ходули поднимают его над реальностью, откуда он черпает материал. Свет вдохновения, открывающий мир, показывает его жестокость и безжалостность, морские кони откровенно смеются вслед поэту, но он упорно продолжает путь. В этом его высокое призвание.

Йейтс подвел итоги своего творчества и в знаменитом стихотворении «Дрессированные звери покидают арену» (The Circus Animals' Desertion).

I

Где взять мне тему? В голове – разброд,
 За целый месяц – ни стихотворенья.
 А может, хватит удивлять народ?
 Ведь старость – не предмет для обозренья.
 И так зверинец мой из года в год
 Являлся каждый вечер на арене:
 Шут на ходулях, маг из шапито,
 Львы, колесницы – и Бог знает кто.

II

Осталось вспоминать былые темы:
 Путь Ойсина в туман и буруны
 К трем заповедным островам поэмы,
 Тщета любви, сражений, тишины;
 Вкус горечи и океанской пены,
 Подмешанный к преданьям старины;
 Какое мне до них, казалось, дело?
 Но к бледной деве сердце вождделело.

Потом иная правда верх взяла.
 Графиня Кэтлин начала мне сниться;
 Она за бедных душу отдала, –
 Но Небо помешало злу свершиться.
 Я знал: моя любимая могла
 Из одержимости на все решиться.
 Так зародился образ – и возник
 В моих мечтах моей любви двойник.

А там – Кухулин, бившийся с волнами,
 Пока бродяга набивал мешок;

Не тайны сердца в легендарной раме –
Сам образ красотой меня увлек;
Судьба героя в безрассудной драме,
Неслыханного подвига урок.
Да, я любил эффект и мизансцену,
Забыв про то, что им давало цену.

III

А рассудить, откуда все взялось:
Дух и сюжет, комедия и драма?
Из мусора, что век на свалку свез,
Галош и утюгов, тряпья и хлама,
Жестянок, склянок, бормотаний, слез,
Как вспомнишь все, не оберешься срама.
Пора, пора уж мне огни тушить,
Что толку эту рухлядь ворошить!

(Перевод Г. Кружкова)

Стихотворение посвящено столь важной для каждого поэта-романтика степени биографической исповедальности искусства, отношению между материалом творчества и его конечным результатом. Тщетно стараясь найти тему для новых стихов, Йейтс обращается к прошлому, к своим ранним произведениям. Он вспоминает своих юных романтических героев, мальчиков на ходулях (stilted boys), сверкающую колесницу, льва и женщину и «Бог знает» кого. Когда-то все они исправно служили ему, но сейчас, в старости и болезни, новых образов уже нет, и ему остается только ограничить себя тем, что есть в сердце.

Возвращаясь к раннему творчеству, к былым темам, Йейтс пытается понять связь возникших в его воображении образов со своей жизнью. Когда он сочинял поэму «Странствия Ойсина», его сердце уже «вождедело» к деве, которую он тогда еще не встретил. Три заповедных острова, куда попал Ойсин, были

порождены этой «тщетою любви». Познакомившись же с Мод Гонн, он сделал ее прототипом графини Кэтлин, которая пожертвовала душой, чтобы накормить голодных крестьян. При этом он боялся, что в реальной жизни его любимая, поддавшись одержимости фанатизма, тоже может навредить своей душе. Но алхимия творчества такова, что в его процессе он отдал все свои мысли и любовь пьесе, как бы забыв о реальности. Нечто подобное случилось и когда он писал «На берегу Байле». Его больше волновали не «тайны сердца» (heart mysteries), породившие тему пьесы, но сама пьеса, актеры и сцена, а не то, эмблемой чего они были в жизни. Героика пьесы помогла ему спрятаться от трудностей жизни.

В последней строфе поэт задает вопрос, откуда же все-таки возникли все эти высокие романтические образы? И отвечает: их доставляет «чистое» воображение, разум (pure mind), но растут они из мусора, находящегося в сердце художника, – из «старых котелков, старых бутылок и старых разбитых банок» (old kettles, old bottles, and a broken can). На это старье опираются достигающие неба ходули высокого слога. Именно там, в старом хламе сердца, родились образы Ойсина, графини Кэтлин и Кухулина, героя «На берегу Байле». Но хотя оно растет из хлама, воображение все равно остается «чистым», и, возможно, что чем больше расстояние между источником и стихом, тем выше будут ходули и сильнее стих. Этому старью Йейтс был верен всю свою жизнь, и к нему он вновь вернулся в самом ее конце. Другого пути для него нет. Тут еще один из секретов его мастерства, которым он делится напоследок.

Оставшиеся стихи книги Йейтс целиком посвятил близкой смерти. В «Человеке и эхо» (The Man and the Echo) поэт, оказавшись в расселине известковой горы около Слайго, вспоминает прожитые годы. Сама эта окаймленная скалами длин-

ная и узкая расселина с темным дном как бы воплощает разрыв между его намерениями и их воплощением. Все, что он сделал и сказал, превратилось теперь в мучающие его вопросы, на которые нет ответа. Он повторяет эти вопросы в надежде услышать ответ из темной пещеры.

Привела ли его пьеса «Кэтлин, дочь Хулиэна», сыгранная в 1902 году, к Пасхальному восстанию 1916 года? Повинен ли он тем самым в пролитии крови? Ведь так думали многие, а Мод Гонн, как мы помним, сказала: «Без Йейтса не было бы Литературного Возрождения в Ирландии. Без стимула этого Возрождения и прославления красоты и героического подвига вряд ли бы произошли события Пасхальной недели»¹.

Привела ли его критика стихов молодой поэтессы Маргот Раддок к обострению ее душевной болезни, и должен ли он был столь строго оценивать ее, забыв о различии их поэтического уровня? Она написала ему: «Знаете ли вы, что вы превратили поэзию, мою отраду и радость, в чертовски скучную работу, которую я возненавидела!... Мне отвратительна поэзия, мне противно работать над ней ради грамматики и слов (которых мне не хватает), над поэзией нельзя работать. Вычищайте полы и потейте в офисе, но не потейте над поэзией, которая является духовным потом! Превратить ее в физический пот – это все равно, что уравнивать ее с другими земными вещами»².

И, наконец, мог ли он помешать уничтожению Кул Парка, любимого им имения леди Грегори, все ли он сделал, чтобы предотвратить его разрушение? Все это настолько сильно беспокоит поэта бессонными ночами, что ему просто хочется лечь и умереть. «Лечь и умереть» – вместо ответа повторяет эхо из пещеры.

¹ *Ross D.A. Op. cit. P. 148.*

² *Ibid.*

Однако время для смерти пока еще не пришло. Ответить на вопросы поэта не помогут ни кинжал (самоубийство, как в монологе Гамлета), ни болезнь. Чтобы покончить с прошлым, надо, приняв его, четко продумать прожитую жизнь, хотя нужды тела и мешают такой работе мысли. Только после смерти может наступить окончательное прозрение. Но тогда, отказавшись от мысли и зрения, придется погрузиться в ночь. Эхо вновь повторяет за ним: «погрузиться в ночь».

Будет ли радость в этой ночи смерти? Узнает ли сам поэт трагическое веселье, о котором он писал в «Ляпис-лазури» и других поздних стихах? Предсмертный крик боли кролика, схваченного ночным хищником, нарушает мысли поэта. Его вопросы так и остаются без ответа. На них отвечает лишь крик кролика. Ответ малоутешительный, но ничего другого поэт не слышит.

Смерть и посмертное состояние души – главная тема «Кухулина примиренного» (*Cuchulain Comforted*). Попав в загробный мир, великий герой, получивший шесть смертельных ран, начинает новую негероическую жизнь в окружении трусов, поющих птичьими голосами. По их просьбе он снимает доспехи и надевает саван. Согласно философии «Видения», всё в космосе стремится к своей противоположности, и все когда-то поют птичьими голосами¹.

В «Черной башне» (*The Black Tower*), стихотворении, написанном за неделю до смерти, Йейтс вновь обратился к апокалиптическим мотивам. Гарнизон, охраняемый стоящими в могиле мертвецами, твердо держит оборону. Они верны давно умершему королю и его делу – очевидно, намек на потерпевшие поражение в современном мире аристократические

¹ *Holdeman D.* The Cambridge Introduction to W. B. Yeats. Cambridge, 2006. P. 111.

ценности. Но близится конец лунного цикла, а с ним и всей нынешней цивилизации, и гарнизон не оставит свой пост.

Повар-пройдоха, ловивший сетью
Глупых дроздов, чтобы сунуть их в суп,
Клянется, что слышал он на рассвете
Сигнал королевских труб.
Конечно, врет, старый пес!
Но мы не оставим пост.
*Все непроглядней в могилах тьма,
Но бури от моря катится рев.
Они содрожаются в гуле ветров,
Старые кости в трещинах гор.*

(Перевод Г. Кружкова)

Однако за непроглядной тьмой ночи уже скоро должен наступить рассвет, который осветит своими лучами Ирландию и весь мир, даже если поэт и не увидит его.

«В тени Бен Балбена» (Under Ben Bulben) – эпитафия Йейтса самому себе и его предсмертное завещание. Первоначально поэт хотел назвать стихотворение «Его убеждения» (His Convictions), но потом перед самой смертью отказался от этой мысли. Бен Балбен – видимая за десятки километров столбовидная гора рядом с городом Слайго, местом, где Йейтс провел лучшие годы своего детства и которое он любил всю свою жизнь. В августе 1939 года, всего за пять месяцев до смерти, Йейтс писал: «Я готовлю себе место погребения. Это будет маленькое уединенное кладбище в Слайго, где мой прадедушка [Джон Йейтс, 1774–1846] был священником сто лет тому назад. Только мое имя и следующие строки: Холодно встретить /Жизнь или смерть /Всадник, скачи!»¹. Этими строками поэт

¹ Ross D.A. Op. cit. P. 266.

и закончил стихотворение. Сейчас, согласно его воле, они выгравированы на его могильной плите.

Эпитафия открывается наставлением следовать мудрости древних – ранних аскетов-христиан IV века, Атласской колдуньи из стихотворения Шелли, которая за телесной оболочкой людей видела души¹, и ирландских сидов. Вся эта пестрая компания вещала о потустороннем мире и загробной жизни.

Человек – в цепи звено,
Ибо в нем заключено
Два бессмертья: не умрет
Ни душа его, ни род.
Всяк ирландец испокон
Чтил бесстрашия закон,
Ибо, встретив меч врага,
Знал: разлука недолга.
Сколь бы дюжий гробокоп
Землю заступом не скреб,
Все, кому он яму рыл,
Ускользают из могил.

(Перевод Г. Кружкова)

Суть этой мудрости древних уже знакома нам по «Видению» и другим произведениям поэта. Йейтс не устал повторять, что душа бессмертна. Опирающаяся на выводы атеисти-

¹ В поэме «Атласская колдунья» Шелли писал:

Она живые души созерцала,
А не окаменелые тела.
Душа пред нею голой представала
Во всей красе... Порой она могла
Найти черты живого идеала
Под грубой оболочкой. И была
Ей тайна ведома, как поселиться
В чужой душе и с ней соединиться.

(перевод А. Шараповой)

ческой науки современная мысль, – говорил он, – заставляет отрицать бессмертие души, скрывая от большинства людей, что могильщики хоронят нас не в земле, но в недрах Мировой Души¹. Оттуда душа вновь возвращается в мир в иной телесной оболочке. Другими словами, все тот же круг перевоплощений, о котором поэт писал в стихотворениях типа «Разговора поэта с душой» или «Выбора».

В момент наивысшего напряжения – будь то страсть или даже насилие – человеку открывается его судьба, поскольку тогда все лишнее исчезает, и он обретает единство бытия. В музыке рая слышен звон мечей, – любил повторять Йейтс. Отсюда его кажущийся столь странным призыв молиться о войне. Однако, как указали исследователи, поэт оправдывал конфликты, но не бессмысленную бойню и не убийство². Эти конфликты, сопряженные с моментами наивысшего напряжения, помогают человеку, понявшему свою судьбу, завершить труд или найти любовь.

Ибо даже мудрый впасть
Должен в буйственную страсть,
Чтоб не искривить свой путь,
Выбрать друга, выznать путь.

Но Йейтс – прежде всего художник и потому, подводя итоги, он обратился с напутствием к скульпторам, живописцам и, конечно же, поэтам. Мысли, которые он излагает, опять-таки уже знакомы, теперь по «Статуям». Поэт, не принимая современного дилетантского подхода к искусству, советует художникам не подражать веяниям модных школ. Нужно следовать

¹ *Stallworthy J.* "Under Ben Bulben" // Yeats: Last poems. P. 233.

² *Cullingford E.* Yeats, Ireland and Fascism. P. 124.

опыту предков и «блюсти Божью истину в груди». Воспевая великую традицию прошлого, Йейтс снова пишет о совершенных пропорциях, которые, возникнув в Египте, вдохновили греков. Им наследовал Микеланджело, который в эпоху Ренессанса довел искусство до совершенства. Затем искусство вместе с Западной цивилизацией стало клониться к закату, и красота божественного видения мира исчезла. Но ряд художников все же продолжили великую традицию. Среди них поэт назвал Уильяма Блейка и Эдварда Калверта (1799–1883), обладавших мистическим видением вещей, а также Клода Лоррена (1605–1682) и Ричарда Уилсона (1714–1782), прозревавших красоту вещественного мира. После них начался полный упадок и глубокий кризис традиции, воплотившийся в современном искусстве. «Но сменилось круто /Время – и настала смута».

Далее Йейтс, развивая, по сути дела, те же мысли, обратился со словами напутствия специально к ирландским поэтам:

Верьте в ваше ремесло,
Барды Эрина! – назло
Этим новым горлохватам,
В подлой похоти зачатым,
С их беспамятным умом,
С языком их – помелом.
Славьте пахаря за плугом,
Девушек, что пляшут кругом,
Буйных пьяниц в кабаке
И монаха в клубуке;
Пойте о беспечных, гордых
Дамах прошлых лет и лордах,
Живших в снах и вбитых в прах,
Пойте щедрость и размах, –
Чтобы навеки, как талант свой,
Сохранить в душе ирландство!

Йейтс завещал ирландским поэтам отвернуться от выродившегося буржуазного мира и черпать вдохновение в прошлом с его органичным укладом жизни и аристократическими идеалами. Поэзия растет лишь из родной почвы, – вновь повторил он, – а древней мудростью обладают лишь аристократ и нищий. Только так можно «сохранить в душе ирландство» в момент заката нынешней цивилизации, чтобы передать его грядущим поколениям.

В последней строфе Йейтс, представив себя мертвым, описал свою могилу в родной земле, где будут покоиться его останки. Лишь после смерти, ему, наконец, открылась вся правда, которую он сформулировал в своей эпитафии:

Холодно встретить
Жизнь или смерть.
Всадник, скачи!

(Перевод Г. Кружкова)

Поэт в этих строках как бы вывернул наизнанку традиционную эпитафию, обычно призывающую путника задержаться у могилы и подумать о своей жизни. Йейтс просит скачущего мимо всадника ехать дальше, не придавая значения таинствам жизни и смерти. «Холодный взгляд» (cold eye), который всадник должен бросить на могилу поэта, соответствует прозрению, сформулированному в поздней поэзии Йейтса, о постоянном круговороте жизни и смерти, безразличном тому, кто понял смысл этого круговорота и обрел трагическую радость. В этом для поэта соль древней мудрости, которую он завещает потомкам. Подводя итоги жизни и творчества, Йейтс остался верен себе.

Инструкции, данные в стихотворении, были исполнены, хотя и с запозданием. Из-за вспыхнувшей в 1939 году войны

поэт был сначала похоронен во Франции. Только в сентябре 1948 года его останки были перенесены на кладбище на родине в Ирландии, где они и покоятся сейчас в тени Бен Балбена.

В 30-е годы XX века Йейтс получил всеобщее признание как «лучший из ныне живущих» англоязычных поэтов. Однако вопреки такому признанию он чувствовал себя одиноким, поскольку неожиданно оказался вне моды дня. Главной поэтической тенденцией в эти годы стал модернизм, а мэтрами молодого поколения поэтов – Эзра Паунд и Т.С. Элиот. Романтизм, традиции которого Йейтс развивал в своих стихах, начал восприниматься, выражаясь словами Элиота, как «фрагментарный... незрелый ...хаотичный»¹ и перестал привлекать к себе большую часть поэтов. Йейтс как «последний романтик» продолжал упрямо отстаивать свои взгляды, считая, что и один в поле воин. При этом он хорошо видел недостатки поэтов-модернистов, или то, что ему казалось их недостатками, и не скрывал своего мнения.

Йейтсу не нравилась «неряшливость» композиции и известная плоскость, приземленность дикции модернистов; он никогда не признавал свободный стих и отсутствие метафор. Не принимал он и модернистскую недооценку романтического культа воображения и ориентацию на неоклассицизм, о чем мы уже говорили выше.

Йейтс не ограничивался только общей критикой эстетики модернизма. Он смело высказывал свое суждение и о лидерах этого движения Паунде и Элиоте. Так, например, в 1935 году он писал о Паунде так: «Рассматривая его творчество в целом, я нахожу у него преобладание стиля над формой, временами у него больше стиля, больше сознательного благородства и больше средств для его выражения, чем у любого известного

¹ *Albright D. Yeats and modernism // The Cambridge Companion to W. B. Yeats. P. 63.*

мне современного поэта, но этот стиль то и дело нарушается, ломается, коверкается, превращаемый в ничто своей противоположностью – нервной одержимостью, кошмаром, сбивчивым бормотаньем... Даже там, где нарушений нет, он допускает, при общей стилистической выдержанности строф и строк, резкие переходы, неподготовленные восклицания, из-за которых его мысль становится менее понятной. Он имеет огромное влияние, возможно, гораздо большее, чем любой его современник, за исключением Элиота, и от него, вероятно, пошла та бесформенность и затемненность смысла, которая составляет основной недостаток у Одена»¹.

Элиоту же досталось еще больше: «Элиот оказал столь огромное влияние на свое поколение потому, что изобразил мужчин и женщин, которые ложатся в постель и встают с нее по одной лишь привычке: он описывает жизнь, из которой ушла душа, само его искусство представляется серым, холодным, сухим. Он – Александр Поуп, но без его бьющей в глаза фантазии, эффект достигается скорее путем отказа от всяческих ритмов и метафор, использованных наиболее популярными романтиками, нежели изобретения своих собственных, и благодаря этому отказу его произведения обретают ту ненарочитую простоту, которая дает ощущение новизны. Ритм столь же обыкновенен, как в “Опыте о человеке”... и позднее, в “Бесплодной земле» волнующие символы и образы все же не могут скрыть однообразия интонации”².

Однако и модернисты со своей позиции тоже видели недостатки в поэзии Йейтса. Оден уже через месяц после смерти Йейтса посвятил ему траурную элегию «Памяти У.Б. Йейтса» (1939):

¹ *Yeats* У.Б. Избранные стихотворения лирические и повествовательные. С. 228–229.

² Там же. С. 225.

Он исчез в тусклой стуже:
Оцепенели реки, опустели аэропорты,
Снег исказил статуи,
Ртуть падала во рту блекнувшего дня.
О, вся метеорология согласна –
День этой смерти был холодным тусклым днем.

Далеко от его умиранья
Волки продолжали бегать по лесам.
Сельскую речку не обольстили тонные парапеты.
Глаголы траура
Не пустили в строки смерть.

А для него был последний полдень самого себя,
Полдень санитарок и шепотов.
Окраины тела взбунтовались,
Перекрестки разума пустовали,
Предместья обезголосило молчанье,
Родники чувств иссякли;
Он воплотился в своих почитателей.

И вот, разбросанный по сотням городов,
Он без остатка отдан незнакомым чувствам,
Дабы обрести счастье в лесах
И расплачиваться по законам чужой совести.
Слова умершего
Пресуществляются в живущем.

Но в значительном и галдящем завтра,
Где рычит биржевик,
А бедняк притерпелся к бедности,
И в одиночестве своего «я» почти всякий убежден
В собственной свободе,
Несколько тысяч не забудут этот день,
Как не забываете день, в который совершил необычное.
О, вся метеорология согласна –
День этой смерти был холодным тусклым днем.

В этих первых строфах стихотворения Оден как будто бы сочетает сугубо современный зимний городской пейзаж с традициями траурной элегии, изображая Йейтса в привычном для жанра образе Орфея, чье тело после смерти было разбросано по земле. Йейтс тоже «весь разбросан по сотням городов». Однако при этом Оден радикально отступает от традиции, согласно которой образ героя всегда идеализировался автором. Так было у Спенсера в элегии памяти Сидни, так было у Милтона в «Лисидасе», так было у Шелли в «Адонаисе» и так было у Йейтса в элегии о Роберте Грегори. Оден же резко меняет ракурс, рисуя Йейтса не только поэтом, но и обычным человеком с присущими ему недостатками:

Ты глупым был, как все; все пережил твой дар:
Тщету богатых женщин, тебя, твоё старенье,
Тебя до стихотворства довела безумная Ирландия.
Сейчас в Ирландии бред и погода те же –
Поэзия ничто не изменяет, поэзия живет
В долинах слов своих; практические люди
Ею не озабочены; течет на юг, чиста,
Она от ранчо одиночеств и печалей
До стылых городов, где веруем и выживаем мы, и выживает
Сама – событие и сама – уста.

По мнению Одена, Йейтс не был умен (You were silly like us). Помимо этого Оден намекает на трусость и тщеславие Йейтса, говоря, что время прощает поэтов, наделенных этими качествами, как оно простило Киплинга и простит Поля Клоделя. Дар Йейтса вопреки всем его человеческим недостаткам победил время.

Пой, поэт, с тобой, поэт,
В бездну ночи сходит свет.

Голос дерзко возвышай,
Утверди и утешай.

(Перевод А. Эппеля)

В эссе под названием «Общественность против покойного мистера Уильяма Батлера Йейтса» (весна 1939) Оден, кому тогда были близки левые марксистские взгляды, полностью противоречившие убеждениям Йейтса, высказал примерно те же мысли в гораздо более резкой форме. Надев маску общественного обвинителя, Оден заявил, что Йейтс не сделал ничего, чтобы «создать более справедливый социальный порядок, и не чувствовал ничего, кроме ненависти, рожденной от страха», по отношению к этой «великой борьбе нашего времени»¹. На это воображаемый защитник Йейтса, гораздо менее агрессивный, чем обвинитель, ответил, что искусство и поэзия, в частности, не могут изменить общество. «Но есть одна область, в которой поэт является человеком действия, а именно язык, и в этой области величие умершего особенно очевидно. Какими бы ложными и недемократичными ни были его идеи, его дикция демонстрирует постоянную эволюцию в сторону того, что можно назвать истинно демократическим стилем. Социальные преимущества настоящей демократии заключены в братстве и разуме, а параллельные лингвистические преимущества – в силе и ясности, достоинства, которые открываются со все большей полнотой в следующих друг за другом книгах покойного»².

В целом же, несмотря на свои «глупые» консервативные взгляды, Йейтс был для Одена, как ясно видно из элегии, художником огромной поэтической силы, рекой, источником вдох-

¹ *Auden W.H. The English Auden. L., 1977. P. 390.*

² *Ibid. P. 393.*

новения и примером для подражания. Недаром же последняя часть элегии написана тем же четырехстопным размером, что и «В тени Бен Балбена», который очень любил Йейтс.

В 1942 году дух Йейтса появился и в поэзии Т.С. Элиота. В черновике поэмы «Литл Гиддинг», вошедшей в иной редакции в «Четыре квартета», прямо не названный по имени, но легко отождествляемый призрак Йейтса говорит, что при жизни, сражаясь с мраком, он боролся и со светом, выступая против тех, кто вместе с ложным осудили истинное (*yet while I / fought the darkness I also fought the / light, striving against those who / with the false condemned the true*). Как и Оден, Элиот порицает Йейтса за борьбу со светом, но и он тоже признает могучую силу таланта ирландского поэта. И эта сила такова, что вопреки всей критике и, возможно, даже против собственной воли они оба – и Оден, и Элиот – идут по дороге, проложенной Йейтсом.

С тех пор утекло много времени, и взгляды самих модернистов, как и воззрения Йейтса, тоже стали достоянием истории. Их консервативность вполне сопоставима с консервативностью Элиота и во многом уступает консервативности Паунда. Левые же взгляды Одена 30-х годов тоже кажутся теперь устаревшими. Изменилась литературная мода, и романтики, ниспровергнутые модернистами, вновь оказались в почете. Помимо этого среди поэтов XX века обнаружили и другие «последние романтики» – Дилан Томас (1914–1953) в Англии и Уоллес Стивенс (1879–1955) в Америке. Да и сам Йейтс как поэт-экспериментатор видится теперь художником, близким к тем же модернистам, по крайней мере, в поздний период своей жизни.

Но ощущение силы таланта Йейтса, которую почувствовали Оден и Элиот, осталось прежним. Сейчас многие считают

Йейтса наряду с Т.С. Элиотом лучшим англоязычным поэтом XX века. Его стихи постоянно печатаются и подробно изучаются. Его жизнь стала предметом нескольких биографий, лучшая из которых на сегодняшний день принадлежит перу Роя Фостера (1-й том 1997, 2-й 2003)¹. О его «глупых» взглядах написано большое число серьезных исследований, объясняющих эти взгляды. Иными словами, Йейтс стал классиком, без которого нельзя представить себе англоязычную, да, пожалуй, и всю западноевропейскую поэзию XX века.

¹ Мы неоднократно ссылались на эту биографию.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

ГОРБУНОВ А.Н.

ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК

Поэзия У.Б. Йейтса

Директор издательства *Б.В. Орешин*
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Компьютерная верстка – *Е.А. Лобачева*

Формат 60x84/16. Объем 23,5 + 1,5 ил. п.л.
Тираж 500 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, к. 9
Тел. (499) 245-53-95

ISBN 9785898264314



9 785898 264314



Мать поэта Сюзан Поллексфен
в 1873 году



Отец поэта Джон Батлер Йейтс
в 1863 году



Йейтс в младенчестве
(рисунок отца поэта)



Отец поэта в 1875 году



Йейтс в 1873 году



Йейтс в 9 лет – рисунок отца поэта



Гавань в Слайго, где стояли корабли Поллексфенов



Сестры поэта Лили и Лолли в 1890-е годы



Йейтс в начале 90-х годов в Лондоне (предположительно вместе с Джоном Тодхантером).



Мод Гонн в 1889 году, когда Йейтс
познакомился с ней



Йейтс в 1894 году



Сестры Констанция и Ева Гор-Буг
в молодости



Артур Симонс в 1896 году



Йейтс в 20 лет

Йейтс в 1904 году





Оливия Шекспир в 1897 году



Августа Грегори в 1912 году



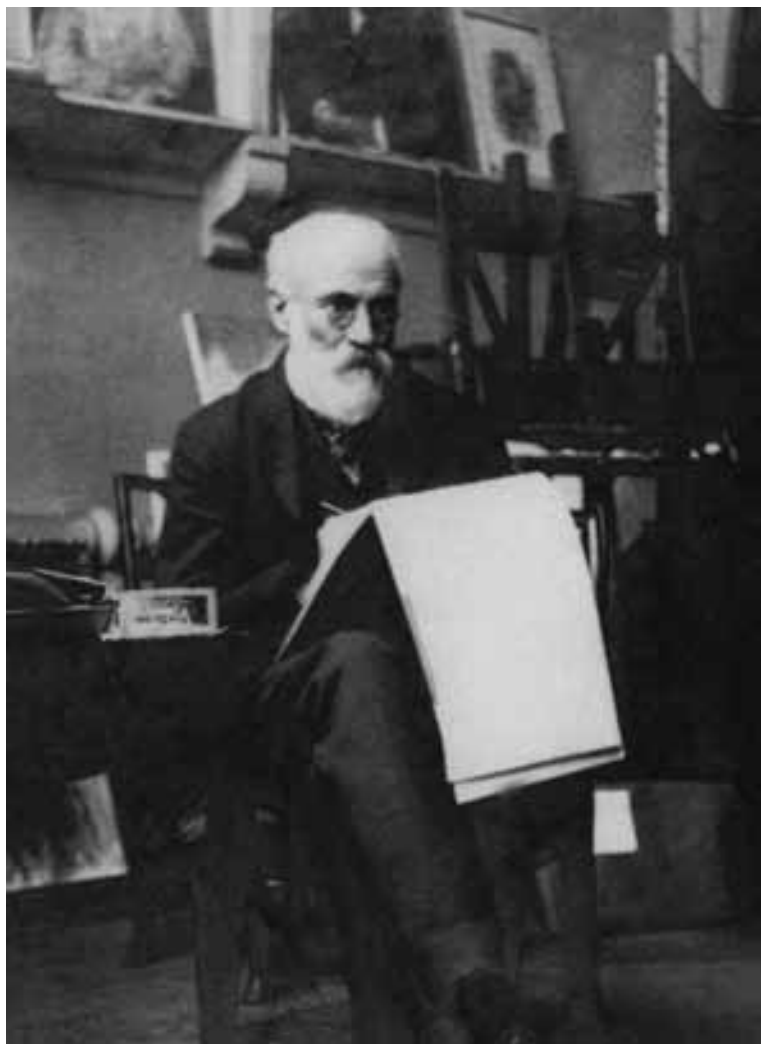
Дом леди Грегори в ее имении Кул Парк в 1896 году



Йейтс в Нью Йорке в 1904 году



Мод Гонн с мужем Джоном Макбрайдом и маленьким сыном
в 1904 году



Отец поэта в 1906 году



Джордж Хайд-Лис в 1910 году
в 18 лет



Эзра Паунд в 1913 году



Изольда Гонн в 1906 году



Мод Гонн в 1906 году



Йейтс в 1910 году



Изо́льда Гонн в 1917 году



Жена поэта в 1918 году



Йейтс с женой в 1920 году



Йейтс в кругу друзей в 1924 году (стоит крайний слева Г.К. Честертон)



Йейтс в 1923 году



Башня и домики по соседству в
1926 году



Винтовая лестница в башне



Эзра Паунд в 1930-е годы в Италии



Портрет Йейтса кисти художника Огастаса Джона в 30-е годы



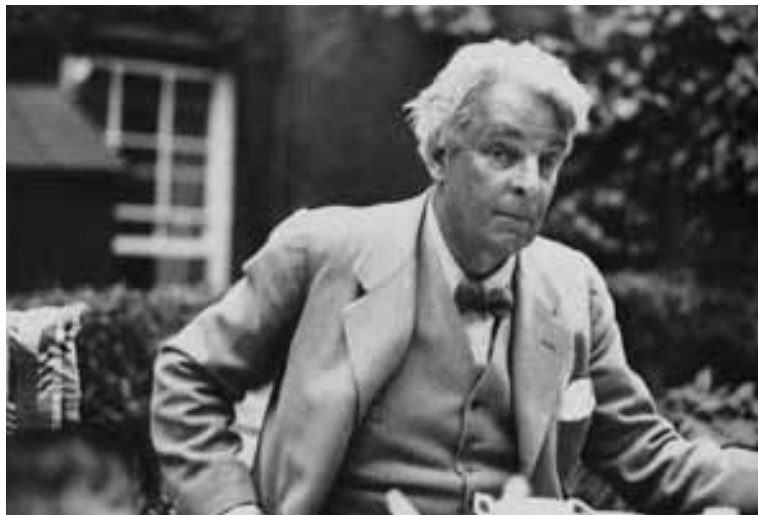
Леди Грегори после смерти сына



Леди Грегори в парке своего имения в 1927 году



Йейтс и Т.С. Элиот в 1932 году



Йейтс в 1935 году



Йейтс в 1937 году во время передачи на BBC



Граф Джон Маккормак, Йейтс, Хамилтон Харти и Гогарти в Клубе искусств (Нью-Йорк) в 1933 году



Временная могила Йейтса
во Франции



Погребальная процессия с телом Йейтса в Ирландии, 1948 год



Могила Йейтса с видом Горы Бен Балбен