

Г. М. К Р У Ж К О В

У. Б.
ЙЕЙТС



Российский
государственный гуманитарный
университет



Г. М. Кружков

У.Б.
ЙЕЙТС

*Исследования
и переводы*

Москва
2008

УДК 82(417)
ББК 83.3(4)
К 84

Художник М.К. Гуров

ISBN 978-5-7281-0923-5

© Г.М. Кружков, 2008
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2008

Содержание

<i>Общее предисловие. Происхождение темы</i>	11
I. Пролог	
Великое неизвестное. Жизнь Уильяма Батлера Йейтса	17
Йейтс и Россия. К предыстории знакомства	45
II. Роза и Башня: Йейтс и русские поэты XX века	
Явление цыганки: Йейтс и Блок	65
Взгляд с поэтической башни на гражданскую смуту: Йейтс и Волошин	74
Возвращение в Тур Баллили. Йейтс в 1922 году	84
Бунт обреченных: Йейтс, Ходасевич и Георгий Иванов	100
Молодеющий ангел: символизм и постсимволизм	106
«В квадраты кубов провалимся»: Йейтс и Вагинов	111
Не просто совпадение, возможно: Йейтс и Введенский	115
III. Communio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм	
<i>Предисловие. Йейтс как зеркало русской поэтической эволюции</i>	129
Мифотворцы: Йейтс и Вячеслав Иванов	146
Загадка «Замиу»: Приключения графини Кэтлин в России	172
Теория и игра маски: Гумилев и Йейтс	192
Рубище певца: Мандельштам и Йейтс	230
«Византийские» стихи Йейтса и Мандельштама	247
«Я буду печальнее всех»: Йейтс и Ахматова	267
Крик павлина и конец эстетической эпохи	281
<i>Заключение</i>	294

IV. Дополнения

«В случае моей смерти все письма вернутся к вам» <i>Стихи Ларисы Рейснер</i>	303
«Ангел лег у края небосклона...» <i>«Ахматовская» мозаика в Лондоне</i>	321
Дополнение к «Загадке "Замиу"»	329

У.Б. Йейтс. Стихи и пьесы Пер. Г. Кружкова

<i>Общее предисловие к моим сочинениям</i>	337
--------------------------------------------------	-----

Стихотворения

Из книги «Перекрестки» (1889)

Плащ, корабль и башмачки	343
Песня счастливого пастуха	343
Индус о Боге	345
Похищенный	346
Легенда	347
Старый рыбак	351

Из книги «Роза» (1893)

Розе, распятой на Кресте Времен	352
Остров Иннишфри	352
Фергус и Друид	353
Роза мира	354
Печаль любви	355
На мотив Ронсара	355
Белые птицы	356
Кто вслед за Фергусом?	356
Жалобы старика	357
Ирландии грядущих времен	357

<i>Из книги «Ветер в камышах» (1899)</i>	
Воинство сидов	359
Вечные голоса	359
Неукротимое племя	359
В сумерки	360
Песня скитальца Энгуса	360
Влюбленный рассказывает о розе, цветущей в его сердце	361
Он скорбит о перемене, случившейся с ним и его любимой, и ждет конца света	362
Он просит у своей любимой покоя	362
Он вспоминает забытую красоту	363
Он мечтает о парче небес	364
К своему сердцу, с мольбой о мужестве	364
Скрипач из Дууни	364
<i>Байле и Айллин (1901)</i>	366
<i>Из книги «В семи лесах» (1904)</i>	
Не отдавай любви всего себя	373
Проклятие Адама	373
Блаженный вертоград	374
<i>Из книги «Зеленый шлем и другие стихотворения» (1910)</i>	
Слова	377
Нет другой Трои	377
Мудрость приходит в срок	378
Одному поэту, который предлагал мне похвалить весьма скверных поэтов, его и моих подражателей	378
Соблазны	378
<i>Из книги «Ответственность» (1914)</i>	
Сентябрь 1913 года	379
Другу, чьи труды пошли прахом	380
Скорей бы ночь	380
Как бродяга плакался бродяге	381
Дорога в рай	381

Ведьма	382
Могила в горах	383
Плащ	383
<i>Из книги «Дикие лебеди в Куле» (1919)</i>	
Мраморный тритон	384
Заячья косточка	384
Соломон – царице Савской	385
След	386
Знатоки	386
Фазы луны	387
Кот и луна	391
Две песенки дурака	392
Еще одна песенка дурака	393
<i>Две песни из пьесы «Последняя ревность Эмер» (1919)</i>	
I. «Женская красота – словно белая птица...»	394
II. «Отчего ты так испуган...»	395
<i>Из книги «Майкл Робартис и плясунья» (1921)</i>	
Политической узнице	396
Второе пришествие	396
<i>Из книги «Башня» (1928)</i>	
Плавание в Византию	398
Размышления во время гражданской войны	399
Тысяча девятьсот девятнадцатый	405
Леда и лебедь	409
Черный кентавр (по картине Эдмунда Дюлака)	410
Юность и старость	410
Среди школьников	411
Дева, герой и дурак	413
Сверстники	414
<i>Из книги «Винтовая лестница» (1933)</i>	
Разговор поэта с душой	415
Кровь и луна	417

Византия	419
Три эпохи	420
Выбор	420
Сожалею о сказанном сгоряча	423
Триумф женщины	424
Расставание	424
<i>Из цикла «Слова, возможно, для музыки» (1931)</i>	
Безумная Джейн и епископ	425
Безумная Джейн о Боге	426
Безумная Джейн говорит с епископом	427
Колыбельная	427
В непогоду	428
«Я родом из Ирландии»	429
Том-сумасшедший	430
<i>Из книги «Полнолуние в марте» (1935)</i>	
Молитва старика	431
Гора Меру	431
Ушко иглы	432
<i>Из «Последних стихотворений» (1936–1939)</i>	
Ляпис-лазурь	433
Три куста	434
Песня влюбленного	437
Клочок лужайки	437
Олимпийское племя	438
Проклятие Кромвеля	438
О'Рахилли	439
Песня парнеллитов	440
Буйный старый греховодник	441
Водомерка	443
Великий день	444
Шпоры	444
Джон Кинселла за упокой миссис Мэри Мор	444
Высокий слог	445

Парад-алле	446
Человек и Эхо	448
Кухулин примиренный	449
Черная башня	450
В тени Бен-Балбена	451

Пьесы

Графиня Кэтлин (1892–1916)	457
На королевском пороге (1903)	494
Ястребиный источник (1917)	523
Единственная ревность Эмер (1919)	536
Чистилище (1939)	552
Смерть Кухулина (1939)	561

Проза

Per Apica Silentia Lunae (1917)	577
---------------------------------------	-----

<i>Приложение. Родина (Кэтлин Ни Холиэн)</i>	
<i>Пер. Э. Венгеровой</i>	615

<i>Комментарии</i>	627
--------------------------	-----

<i>Список иллюстраций</i>	662
---------------------------------	-----

—

Общее предисловие
ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТЕМЫ

Художественный перевод неизбежно включает в себя исследовательскую работу: пристальное чтение, анализ, сопоставление текстов. Неудивительно, что занятие этим сугубо практическим делом нередко доводит человека до писания статей, а то и целых книг. Вот так и мои первые эссе о Йейтсе выросли из наблюдений переводчика. Они начинались с подчеркиваний, восклицательных знаков на полях, цитат из русских стихов, написанных напротив английских...

Переводчик как бы сидит на гребне крыши и смотрит одновременно на две стороны. Он зависит от причуд и даров двух языковых стихий. Эффект сделанного им зависит не только от произнесенных слов, но и от акустики среды, от возникающих отзвучий. Нужно не только пересоздать смысл и версификацию переводимых стихов, необходимо добиться для них сходного резонанса в новом культурном пространстве, их обязательно нужно слегка «одомашнить».

В этом специфика переводческой работы. Если, скажем, переводя поэзию романтиков, приходится в существенной степени опираться на стиль пушкинской эпохи, Золотого века русской поэзии, то, примериваясь к ирландскому поэту-символисту, невольно обращаешься к его российским современникам: где он, нужный ключ, из каких металлов сплавить еще не существующий стиль «русского» Йейтса?

В результате чтение поэтов Серебряного века под углом Йейтса и чтение Йейтса под углом Серебряного века становится для переводчика неизбежным.

Первое, импульсивное желание при этом — наложить Йейтса на фигуру какого-нибудь определенного поэта и сказать,

например: «Это ирландский Блок» или, как писал Гумилев: «Это их, английский, Вячеслав», подразумевая Вячеслава Иванова. Но такого простого наложения с хотя бы примерным совпадением по контуру никак не получается.

Уильям Йейтс как целое не похож ни на кого из наших поэтов Серебряного века, но разными своими гранями и в разные периоды — на многих. «Ахматова», «Блок», «Волошин» и так далее чуть не по всем буквам до «Хлебникова» включительно — вполне законные названия для статей воображаемой Йейтсовской энциклопедии.

Йейтс — поэт двух эпох, «дореволюционной» и «послереволюционной» (освобождение Ирландии от власти англичан и последующая гражданская война почти совпали по времени с революционными событиями и Гражданской войной в России). Начинал он как поэт-символист, первые его книги появились на рубеже 1890-х годов, практически одновременно с первыми книгами Д. Мережковского и К. Бальмонта. Поздний же расцвет поэзии Йейтса приходится на другой век и совершенно другую эпоху — 1930-е годы; таким образом он оказался современником не только русских символистов, но и обэриутов, например К. Вагинова и А. Введенского, с которыми у него, как ни странно, тоже есть существенные пересечения.

Цель моих исследований о Йейтсе — двоякая. На первом этапе главным было, демонстрируя сходные мотивы и приемы, приблизить Йейтса к русскому читателю, объяснить незнакомое через знакомое. Таковы были заметки и эссе, вошедшие в книгу «Роза и Башня»*. В них Йейтс как бы прикладывался к русским поэтам начала XX века. Подчеркивалась многогранность и сложность его поэтического пути.

На втором этапе главным стал обратный метод — осмыслить знакомое через незнакомое. Тут уже русские поэты прикладывались к Йейтсу, мерились его мерой, его поэтической судьбой. Это помогло увидеть единство и непрерывность русской поэтической традиции в течение целого полувека — от того подъема и обновления, которые она испытала в 1890-х годах, вплоть до середины следующего века. Выношенная «в лоне символизма» великая русская поэзия XX в. шла параллельным Йейтсу курсом,

* *Йейтс У.Б.* Роза и Башня. СПб.: Симпозиум, 1999.

сходным образом пережив кризис мировой войны, революции и гражданской смуты.

В основу второй части, «*Communio poetarum*»*, положена докторская диссертация, написанная и защищенная в Колумбийском университете (Нью-Йорк) в 1997–2000 гг. Пользуюсь случаем, чтобы высказать глубокую признательность всем, кто оказывал мне помощь и поддержку в работе – прежде всего Ирине Рейфман, Борису Гаспарову, Льву Лосеву и Франклину Риву (США), К. М. Азадовскому, Н.А. Богомолу, М.Л. Гаспарову и А.К. Станюковичу (Россия).

До сравнительно недавних времен поэзия Йейтса была недостаточно известна русскому читателю. Несомненно, на то были объективные исторические причины. В одной из первых глав этой книги я прослеживаю историю – точнее, предысторию – восприятия Йейтса в России вплоть до заметки о его смерти в 1939 г. Современных переводов я не касаюсь; хотелось бы лишь заметить, что первым по-настоящему открыл русскому читателю Йейтса (как и многих других англоязычных поэтов) Андрей Сергеев, давший целый ряд прекрасных, убедительных переводов: «Песнь Рыжего Ханрахана об Ирландии», «Пасха 1916 года», «Пустынник Рибх о недостаточности христианской любви» – всего около 15 стихотворений.

Из немногочисленных российских литературоведческих работ, посвященных Йейтсу, кроме первопроходческих исследований А.П. Саруханян, хотелось бы отметить замечательную книгу В.А. Ряполовой «У.Б. Йейтс и ирландская культура» (1985), которую я интенсивно использовал при написании комментариев к пьесам.

Следуя доброй традиции предисловий, я хотел бы здесь выразить искреннюю благодарность сотрудникам библиотек и архивов, где я работал: в первую очередь, Отделу рукописей Российской государственной библиотеки, Российской национальной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина, Рукописному отделу Института русского языка и литературы (Пушкинского Дома)

* Первая публикация в кн.: *Кружков Г. М. Ностальгия обелисков*. М.: Новое литературное обозрение, 2001. В настоящем издании публикуется расширенный и заново отредактированный вариант этого исследования.

и, конечно, моей многолетней незаменимой помощнице и наставнице – великолепной Батлеровской библиотеке Колумбийского университета.

Я чрезвычайно благодарен периодическим изданиям, которые печатали отдельные эссе и главы моей работы: поэтическому альманаху «Арион», журналам «Новый мир», «Звезда», «Иностранная литература», «Всемирное слово», «Предлог», «Грани», «Вопросы литературы», «Известия Академии наук», «Новое литературное обозрение», газете «Русская мысль» (Париж).

В данной книге читатель найдет довольно большой корпус переводов стихов и пьес Йейтса, которые служат важным дополнением к «теоретическому литературоведению» (если перевод можно, по справедливости, называть «практическим литературоведением»). Многие из этих стихотворных переводов уже печатались, в том числе в двуязычном «Избранном» издательства «Радуга» (2001), но есть и новые работы, среди них – перевод пьесы Йейтса «Графиня Кэтлин» – той самой, что привлекла внимание Николая Гумилева и чьим приключениям в России посвящены самые детективные страницы этой книги.

I
Пролог



—

ВЕЛИКОЕ НЕИЗВЕСТНОЕ. ЖИЗНЬ ЙЕЙТСА

Не потрясения и перевороты
Для новой жизни очищают путь,
А откровенья, бури и щедроты
Души воспламененной чьей-нибудь.
Б. Пастернак

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

«Опустел сосуд Ирландии, поэзия вытекла из него», – писал Оден в элегии «Памяти У.Б. Йейтса». Такое чувство бывает, когда умирает великий поэт...

Уильям Батлер Йейтс скончался 28 января 1939 г. в приморском местечке Рокбрюн на юге Франции. В роковую зиму, когда «все собаки Европы громко лаяли в кромешном мраке», предвещая небывалое лихолетье. Лишь спустя девять лет гроб с его прахом был перевезен на военном корабле в Ирландию и перезахоронен, согласно его последней воле, в деревушке Драмклиф вблизи Слайго. Там, на сельском погосте, неподалеку от могилы его прадеда, служившего священником в местном приходе, покоится тело Йейтса – между горой Бен-Балбен и дорогой, идущей вдоль моря. Но для всякого, знающего путь поэта, ясно, что это место – перекресток. Что есть другая дорога, пересекающая земную и пыльную дорогу под прямым углом и уходящая на две стороны: на запад, к блаженным закатным островам, и на восток, к горным высотам, посещаемым богами и духами, где сражались и умирали ирландские герои, где погибли Грайне и Диармид – Тристан и Изольда древнего кельтского мифа.

Жизнь Йейтса – перекресток двух бесконечностей, о которых он писал: рода и души. И двух культур: ведь он впервые создал великую ирландскую поэзию на английском языке, став для новой ирландской литературы тем, кем был Пушкин для литературы русской. И подобно тому как влияние Пушкина не исчерпывается влиянием его стихов, так и значение Йейтса может

быть оценено только в совокупности его поэзии и прозы, драматургии и критики, в цельности его писаний и жизни, из которой он сумел сотворить себе памятник – миф о поэте.

Если верно, что возникновение поэта – точка приложения скрецающихся сил судьбы, то интересно проследить эти скрещения, начиная с родословной Йейтса. По матери он происходил из семьи Поллексфенов, моряков и купцов из портового города Слайго на западе Ирландии, людей простых и немногословных – «бессловесных, как морские утесы», но сильных и наделенных живым воображением. По отцовской линии – от людей ученых и красноречивых: прадед его был протестантским священником, дед – тоже.

Отец поэта, Джон Батлер Йейтс, получил образование в частных английских школах, а затем в колледже Святой Троицы в Дублине, где изучал юриспруденцию. Его ожидала многообещающая карьера адвоката, но в 1867 г., в возрасте 28 лет, когда его старшему сыну Уильяму было уже два года, он решительно повернул руль фортуны и отправился в Лондон изучать живопись. «Лишь теперь я сознательно стал человеком, а до того был лишь шестеренкой какого-то таинственного механизма, чуть было не смоловшего меня в порошок»^{*}.

К этому времени он уже отошел от ортодоксальной религии. Он верил в личность, в свободу выбора – и в искусство как выражение полноты бытия. Вообще, это был человек редкой интеллектуальной честности, независимый в жизни и в своих взглядах. Как художник он учился у прерафаэлитов, но очень быстро вышел из-под влияния этой господствующей в то время школы. Он выбрал портретный жанр, но никогда не писал салонных, льстящих заказчику портретов, никогда не отдавал дань модным социальным темам – и всю жизнь оставался бедняком. О том, насколько важным для У.Б. Йейтса было влияние отца, можно судить по одному из писем к нему, в котором 44-летний поэт сознается, – сам тому удивляясь, – «как полно моя философия жизни унаследована от тебя, за исключением лишь деталей и точки приложения»^{**}.

* Письмо Дж.Б. Йейтса – У.Б. Йейтсу, 9 апреля 1916. Цит. по: *Ellmann R. Yeats: The Man and the Masks. N.Y., 1978. P. 11.*

** Письмо Уильяма Йейтса отцу, 23 февраля 1910 г. // *Ibid. P. 14.*

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

Йейтс родился в Сэндимаунте, пригороде Дублина, но вскоре его семья переселилась в Лондон, где, сменив несколько адресов, наконец обосновалась в Бедфорд-Парке, артистическом квартале, построенном по новейшим эстетическим канонам того времени. Уютные улочки, кирпичные и деревянные коттеджи, очень много зелени, деревьев...

И все же Вилли не любил Лондон. Он тосковал по Слайго, где провел большую часть своего раннего детства – и с нетерпением ждал лета и каникул, чтобы снова туда уехать. Там был простор и приволье, море и горы, ощущение тайны и сказки во всем: в ирландских названиях мест, в разговорах рыбаков и крестьян, в суеверных рассказах слуг о чудесах и духах.

Среди четверых детей Джона Йейтса – двух мальчиков и двух девочек – юный Вилли был самым странным. Необычно смуглый, словно индус, неловкий в играх, нескладный и вроде как заторможенный (до девяти лет не умевший читать), он рано научился искать и находить прибежище в мире собственных фантазий.

В этом неуклюжем и рассеянном мальчике прорезывалась, однако, внутренняя сила. Пусть его третировали и поколачивали в лондонской школе как недотепу, к тому же ирландца, – он рано научился скрывать свою слабость, «держаться фасон», приобретать и покорять своему влиянию друзей.

В 1880 г. Йейтсы вернулись в Ирландию и поселились в пригороде Дублина, на горе Хоут, неподалеку от маяка. В Дублине Уильям окончил школу и, чувствуя, что университетские экзамены ему не по силам, с одобрения отца поступил в художественное училище. Скажем сразу, что талантами художника он не обладал, да никогда всерьез и не думал о такой карьере. Он писал стихи, и они уже значили в его жизни больше, чем все остальное.

Йейтс вспоминает, как они с отцом каждый день добирались на поезде из Хоута в Дублин и завтракали в мастерской художника. При этом отец читал ему стихи – большей частью драматические монологи из Шекспира, Шелли и других поэтов. Собственно говоря, он любил это делать и раньше при любом удобном случае, но теперь они могли дискутировать и вести разговоры о поэзии. В центре обсуждений всегда было не содержание, а стиль.

1. Пролог

«Поэзия – это Голос Одинокого Духа», – считал Джон Йейтс*. Если исходить из этого тезиса, то уместно спросить, каковы были предпосылки одиночества его сына, что увело его из мира действия в царство грез.

Одиночество это выросло постепенно, начиная с раннего детства. Можно предположить, что сказалось не только отдаление от сверстников странного и физически слабого мальчика («у меня не было мускулов»), но и определенный эмоциональный голод в семье, особенно когда мальчик оставался на попечении родни. Его дед Уильям Поллексфен был величав, но грозен и молчалив, дядя Джордж покровительствен, но склонен к ипохондрии, мать добра, но молчалива и поглощена заботами, отец слишком требователен и вспыльчив.

Пятнадцатилетним подростком в Хоуте он нередко (под предлогом охоты за ночными мотыльками) ускользал из дома, прихватив с собой свечу и кой-какие припасы, и проводил ночи в уединенной пещере над морем. Или спал под открытым небом где-нибудь среди скал в гуще рододендронов. Там он мог вообразить себя астрологом или рыцарем, принцем Аластором или Манфредом, мудрецом или магом. Поэзия возникла как сон о могуществе, сон о всезнании – и вскоре вылилась в романтические монологи его ранних пьес, в строки стихов.

Талант Йейтса был замечен довольно быстро. Среди поэтов, благосклонно принявших его ранние стихи, можно назвать Морриса и Хенли, Хопкинса и Оскара Уайльда. Цель его жизни определилась. Думаю, что уже тогда он не согласился бы на меньшее, чем бессмертие.

«Моя жизнь в моих стихах. В сущности, ради них я бросил свою жизнь в ступу. Я растолок в ней юность и дружбу, покой и мирские надежды. Я видел, как другие наслаждаются жизнью, пока я стоял в стороне один – комментируя, рефлектируя – мертвое зеркало, в котором отражается живой мир. Я похоронил свою юность и возвел над ней гробницу из облаков», – писал 23-летний Йейтс, только что закончив поэму «Странствия Ойсина»**.

* *Yeats J.B. Early Memories. Dundrum, 1923 // Ibid. P. 17.*

** Письмо Уильяма Йейтса – Катарин Тайнан. 6 сентября 1988 г. // *Ibid. P. 54.*

Сравним это с тезисами Пастернака 1913 г. (которому тогда, кстати говоря, было столько же лет, сколько Йейтсу в 1888 г.):

«Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности, – есть бессмертие. И так, бессмертие есть Поэт; и поэт никогда не существо – но условие для качества»^{*}.

«Он скорее человеческий тип, нежели человек, более страсть, чем тип»^{**}. Это из «Общего предисловия к моим сочинениям» Йейтса, написанного за два года до смерти. Значит, не зря еще в 18 лет он писал:

Я тот же, что всегда. Высокий дух
Себе не изменяет.

Мысль старого поэта, в сущности, совпадает с его юношеским идеалом. Подобно ирландскому герою Ойсину, увлеченному прекрасной девушкой-феей, он поскакал с ней на волшебном коне через море, побывал на зачарованных островах и вернулся, но едва ступил на берег, как превратился в дряхлого старика, ибо на земле прошло уже 300 лет. Случайно ли Йейтс выбрал именно этот сюжет для своей ранней поэмы?

Он знал, в какую область вступает, знал цену за вход и готов был уплатить эту цену.

ИРЛАНДИЯ И «ТАЙНАЯ ДОКТРИНА»

В 1885 г. Йейтс познакомился с Джоном О'Лири, членом ирландского тайного общества фениев, после многолетнего заключения и изгнания вернувшегося в Дублин. Всю жизнь он восхищался этим человеком, олицетворявшим для него истинный патриотизм и героический дух Ирландии. О'Лири был не против англичан, признавая даже, что английский характер, может быть, лучше ирландского, а только против британского владычества в стране. Он отрицал терроризм и нечестные методы борьбы. «Есть вещи, которые человек не должен делать даже ради спасения нации».

Благородный характер и ореол ветерана, пострадавшего за правое дело, привлекал к О'Лири молодежь, мечтавшую о деанг-

^{*} Пастернак Б. Собр. соч. В 5 т. Л., 1990. Т. 4. С. 683.

^{**} Yeats W.B. Essays and Introductions. L., 1961. P. 509.

1. Пролог

лизации страны. Здесь Йейтс познакомился с Дугласом Хайдом, впоследствии основавшим Гэльскую лигу, и другими энтузиастами. Основной задачей они считали сохранение ирландского самосознания и культуры. Под влиянием О'Лири Йейтс даже начал писать стихи и статьи в патриотическом ключе. С одной стороны, он не мог вечно отсиживаться в своей башне грез, ему хотелось сделать вылазку и показать себя бойцом. Но главным было другое: внезапно пришедшее ощущение почвы. Отныне Ирландия – ее легенды и мифы, ее короли и барды, крестьяне и бродяги – сделалась главной темой Йейтса.

Поэт преисполнился желанием черпать новые образы «из уст простого народа», из ирландской патриархальной глуши, где «христианство и древние естественные верования мирно соседствуют у крестьянского очага». Здесь был мостик, связывающий его патриотическое чувство с жадной потусторонних откровений, с поисками тайной мудрости, что было тогда общеевропейским поветрием, реакцией на самодовольный материализм науки и рутинность церкви.

В художественной школе он подружился с Джорджем Расселом, впоследствии известным поэтом и оккультистом, писавшим под псевдонимом А. Е. Этот молодой человек постоянно жил в некоем визионерском тумане, духи и видения являлись к нему каждый день. Вокруг Йейтса и Рассела сгруппировалось еще несколько юношей, и они основали в Дублине Герметическое общество для изучения магии и восточных религий. Йейтс был председателем и на первом собрании Общества сказал свою тронную речь – туманную, но весьма взвешенную: так, он предупредил товарищей против двух драконов, подкарауливающих их на избранном пути, один из которых – жажда чудес, а другой – «дракон абстрактности, пожирающий свободу и радость жизни»^{*}.

Уже в этом раннем выступлении проявилась двойственность отношения Йейтса к оккультизму, которым он столь усердно занимался до конца своей жизни. С одной стороны – рвение и пыл, а с другой – доля осторожного сомнения. Он отнюдь не был ни фанатиком, ни легковерным человеком, как может показаться. Просто он с самого начала усвоил принцип, который можно было бы назвать «презумпция достоверности».

^{*} *Ellmann R. Yeats: The Man and the Masks. P. 43.*

«...Вместо того чтобы начинать с чистого листа и принимать на веру только такие истины, какие можно доказать, – следует верить во все, во что верили люди в разных странах в разные эпохи, отвергая что-либо только на основании достаточных улик».

Если вдуматься, это рассуждение не истинно и не ложно, а лишь аксиоматично. Как в науке отказ от принципа исключенного третьего ведет не в тупик, а в новую область математики («интуиционизм»), так и предложенный Йейтсом метод познания отнюдь не абсурден, а лишь альтернативен позитивистскому методу.

Таким же двойственным было отношение Йейтса к знаменитой Елене Блаватской, основательнице Теософского общества, с которой он познакомился в 1887 г. Сделавшись членом Эзотерической секции этого общества, он позволял себе сомневаться в реальном существовании ее тибетских «учителей», что являлось одной из основных доктрин теософского учения.

«До сих пор я не могу сделать выбор между следующими альтернативами, имея на руках слишком мало фактов, – записывает он в своем дневнике, – (1) они действительно живые оккультисты, как утверждает ЕПБ, (2) они могут быть бессознательной драматизацией ее собственной экстатической природы, (3) они могут быть, хоть это и маловероятно, то, что медиумы называют духами, (4) они могут быть экстатическими элементами самой природы, выражающими себя в символической форме»^{*}.

Притом учение Блаватской оказало огромное влияние на Йейтса, в особенности ее универсальный закон периодичности, концепция цикличности истории, принцип постоянной борьбы противоположностей, утверждение о единственности всех душ с единой Мировой душой, о странствии каждой души по кругу перевоплощений в соответствии с законами цикла и кармы. Разумеется, все это изобрела не сама Блаватская, но именно из ее рук, из ее книги «Тайная доктрина» Йейтс получил эти идеи «в комплексе», и надо признать, что они легли в основу всей его будущей философии.

Его личные воспоминания о мадам Блаватской исключительно теплы: он говорит о ее непостижимой, непредсказуемой натуре и в то же время – о великодушии и сердечности, здраво-

^{*} *Ellmann R. Op. cit. P. 67–68.*

1. Пролог

—

мысли и юморе этой немолодой и расплывшейся женщины, за разговорами с гостями свертывавшей сигареты или раскладывавшей пасьянс.

Однако в конце концов роман Йейтса с теософами оборвался – и по забавной причине: он вовлек членов Эзотерической секции в эксперименты по вызыванию Духа цветка. Для этого следовало цветок сжечь, пепел поместить под стеклянный колпак и при лунном свете произнести соответствующие заклинания. Энтузиасты пожгли целые охапки цветов, но ничего не добились, а Йейтса, как вносящего беспокойство в стройные ряды, вежливо попросили из секции. «Но без опытов и доказательств ваши ученики сделаются догматиками и оторвутся от жизни», – заметил Йейтс; однако эти резонные доводы хоть и снискали некоторое сочувствие, но не изменили решение теософского руководства.

Впрочем, все, что ему было нужно от теософии, Йейтс уже получил. Надо сказать, что к этому моменту в его жизни произошли два важных события: в 1889 г. вышла его первая книга стихов «Странствия Ойсина» и другие стихотворения», и в том же году он познакомился с Мод Гонн.

МОД ГОНН

Высокая и стройная, с царственной осанкой и лицом, сияющим, как цветущая яблоневая ветвь, – такой она предстала перед ним в этот памятный день, 30 января 1889 г. «Я не думал, что когда-нибудь встречу такую красоту в земной женщине... Она внесла в мою жизнь шум, подобный ударам бирманского гонга, оглушающий грохот, сопровождаемый множеством нежных отзвуков»*, – вспоминал он через много лет.

Мод Гонн была не только красавицей, но и горячей патриоткой, сжигаемой жаждой борьбы за освобождение Ирландии. Если противоположности притягиваются, то понятно, почему поэт – мечтатель и визионер – влюбился в эту неутомимую деятельницу, претендовавшую на роль ирландской Жанны д'Арк. В ней был неистощимый избыток жизни. И какая-то роковая тайна, эффектно контрастирующая с ее юным обликом и светскими ма-

* *Yeats W.B. Memoirs. L., 1988. P. 40.*

нерами, с обезьянкой и певчими птицами, которые неизменно сопровождали ее в быстрых перемещениях между Парижем, Лондоном и Дублином.

Лишь много лет спустя Мод рассказала Йейтсу свою драматическую историю. Дочь полковника, занимавшего в Дублине высокий пост при вице-короле, она в 18 лет провела месяц в Ницце со своей гувернанткой, где влюбилась в красивого и загадочного француза. По возвращении в Дублин, в одну из тоскливых ночей девушка попросила у дьявола сделать так, чтобы она могла сама распоряжаться собой. И вдруг с ужасом поняла, что просьба услышана. Через две недели отец неожиданно умер. Она оказалась наследницей значительного состояния и немедленно ринулась в Париж, где сошлась со своим французом и родила от него сына, который умер, не дожив до двух лет... Все это есть в первом варианте «Автобиографии» Йейтса, не предназначавшемся им для печати.

Кажется, еще никто не обратил внимания, как сходен этот сюжет с юношеской пьесой Йейтса, написанной в 1884 г., «Любовь и смерть»; ее героиня, дочь короля, влюбляется в какого-то бога и, чтобы самой стать королевой и тем самым сделаться достойной его, убивает своего отца.

Верить ли признанию Мод? Действуя по методу Йейтса, разберем возможные варианты: (1) история достоверна; (2) МГ самостоятельно нафантазировала и внушила ее себе; (3) Йейтс, вообще склонный к мифотворчеству, подстроил рассказ МГ к своей старой пьесе; (4) МГ сочинила «сатанинскую» часть своего рассказа, но не самостоятельно, а как раз под влиянием йейтсовского сюжета. В любом случае, история очень характерна для той среды, для той эпохи *fin de siècle*.

Йейтсу было 23 года, когда он встретил Мод Гонн, и это был едва ли не самый тяжелый период в его жизни. Мнительный, застенчивый от природы и самоуглубленный, он чувствовал себя в Англии, как во враждебной толпе, и тщательно скрывал это. Лишь в письме к Кэтрин Тайнен, единственной своей confidentке, он сознавался, как страшил и угнетал его Лондон, жаловался на приступы отчаяния и бессилия. Положение усугублялось бедственным, порой на грани голода, положением семьи. Вскоре после их переезда в Лондон с матерью Йейтса случился удар, сделавший ее практически инвалидом на все оставшиеся ей 14 лет жизни. Он видел горе отца и остро чувствовал свою никчемность.

1. Пролог

Мятущийся и неуверенный в себе, он мучился чувством вины и одиночеством, – не имея возлюбленной, лишенный женского сочувствия и ласки.

Стихи в таком состоянии не писались, и он перешел на статьи, а потом на рассказы. Отец поощрял литературный талант Уильяма, но презирал его оккультную блажь. Он не понимал, что к потустороннему и магическому его сына тянет тот самый собачий или кошачий инстинкт, который заставляет больного животное искать и находить на лугу какую-то нужную ему травку, что предмет поисков Йейтса – нечто, позарез необходимое его поэтическому организму.

Любовь к Мод Гонн пришла как спасение. Пусть безответная, она дала мощный толчок его вдохновению, обновила его силы. Он включился в ирландское патриотическое движение, основывая культурные общества, сочиняя статьи, произнося речи на всевозможных собраниях. Он организовывал демонстрации вместе с Мод Гонн и даже разработал план провозглашения Юбилейного комитета по празднованию 100-летия восстания 1798 г., что, по мнению организаторов, сразу решило бы вопрос о независимости от Англии. План этот, конечно, провалился. Но за несколько лет Йейтс вырос в заметную общественную фигуру. Смолоду робкий, он теперь научился красиво витийствовать, произносить патриотические тосты. Впрочем, его речи всегда были довольно абстрактны и, апеллируя к героическому духу ирландского прошлого, он избегал крайностей. С экстремистами и ура-патриотами он не совпадал, прежде всего, стилистически: как поэт, он не мог поставить цель выше средств, признать Дэвиса лучшим поэтом, чем Фергюсон.

Однако и он не был чужд ирландскому мессианству. И когда Джордж Рассел писал ему: «Из Ирландии воссияет свет, который преобразит эпохи и народы» (не правда ли, нечто знакомое для русского слуха?), – Йейтс вполне разделял энтузиазм своего друга.

При этом главным злом в мире он считал материализм и прагматизм развитых наций (прежде всего Англии), а на Ирландию надеялся как на страну, сохранившую дух древней истины, источник обновления человечества. На озере Лох-Кей в графстве Роскоммон он нашел остров с полуразрушенным замком и задумал основать там центр нового культа, объединяющего христиан-

ство с древними ирландскими верованиями. Он воображал себе «Крепость героев» школой, откуда самые красивые мужчины и женщины Ирландии, обогатившись духовным опытом, понесут в мир новое учение.

И конечно, соратницей своей он видел Мод Гонн. Он мечтал, что общий труд в будущем граде окончательно сблизит их и устранил все барьеры на пути к счастью. Несколько лет Йейтс пытался создать ритуалы и обряды новой религии, но, не будучи дешевым шарлатаном, который удовольствовался бы любой эклектической смесью, он не нашел единственных, как бы исконно сущих форм и в конце концов отступился от этой идеи. Примерно в то же время (последние годы XIX в.) он отошел от активной политической деятельности.

«ЗОЛОТАЯ ЗАРЯ»

Идея «Крепости героев» была соединительной точкой, узлом, где сошлись две долгое время шедших параллельно жизни Йейтса – патриота и визионера, общественного деятеля и мага-любителя.

В 1890 г. он вступил в общество, или орден, «Золотой зари», основанное незадолго до этого знакомцем Йейтса – Мак-Грегором Мэтерсом, исследователем каббалистики и тайных наук. Общество придерживалось розенкрейцеровской традиции: знак, который его члены надевали на своих собраниях, изображал розу, распятую на кресте.

Как известно, учение розенкрейцеров представляет в своей основе смесь христианства с каббалистикой. Главной задачей адепта является пройти через все «алхимические трансмутации», чтобы превратить внутренний «свинец» в «золото», достигнуть духовного перерождения. В «Золотой заре» были все атрибуты герметического общества: девять степеней посвящения, «внутренний круг», отделенный от «внешнего» атмосферой сугубой секретности, особые тайные имена. Йейтс, к примеру, носил имя *Demon est Deus Inversus* (Демон есть Бог наоборот) – сокращенно D. E. D. I. Члены ордена занимались также медитацией и магией с помощью различных волшебных предметов: жезлов, кубков, кинжалов и пентаграмм, пытаясь наладить общение с духовным, невидимым миром.

1. Пролог

Традиционно-христианское в «Золотой заре» знаменовалось Крестом и Розой. Роза, связанная в Западной церкви с культом Богородицы, была символом красоты и мудрости, Крест – искупления и силы. Роза на Кресте означала сострадание к миру, стоящему на пороге небывалых испытаний и нового перерождения.

Для Йейтса этот идеал не был умозрительной схемой: он видел и красоту, и сострадание, и готовность к самопожертвованию в глазах своей любимой.

Так возник раздел «Роза» в его книге «Графиня Кэтлин и другие легенды и стихотворения» (1893). Розенкрейцеровская символика просвечивает в этих стихах сквозь призму таких самоотверженно влюбленных глаз, сквозь такую глубокую и чистую печаль, какую изобрести или имитировать невозможно.

В той же книге заявлены и другие, чрезвычайно важные для Йейтса темы: героизм и старость. Если образ Фергуса, отказывающегося от короны ради «мечтательной мудрости» друида, еще укладывается в концепцию оккультизма, то видение обезумевшего Кухулина, бьющегося с волнами, знаменует начало нового, «кухулинского», цикла в творчестве Йейтса.

В «Жалобах старика» возникает образ непримирившейся старости, еще один важнейший для позднего Йейтса мотив, выраженный с неожиданной и яростной силой:

Я Времени плюю в лицо
За все его дела.

Тут есть совпадение с концовкой метерлинковской пьесы «Смерть Тентажиля» (1894): «Я плюю тебе в лицо, чудовище!» Но следует учесть, что стихотворение Йейтса было переработано в 1925 г., тогда и появились эти строки, так что приоритет остается за Метерлинком. «Пересоздавая» себя в поздние годы, Йейтс пересоздавал и свое прошлое; он редактировал даже свои письма, готовя их к печати. Это было частью его стремления переплавить свой опыт в форму, «менее зависимую от случайностей, чем быденная жизнь».

Поэтому он и не мог принять верлибра, опасаясь, что свободная форма тянет за собой расхлябанность. «Все, что индивидуально, подвержено скорой порче, и чтобы это сохранить, нужны лед или соль». Лед мастерства и соль строгой формы.

—
ДИАНА ВЕРНОН

В характере Йейтса обнаруживается удивительное сочетание интроверта и экстраверта. Сосредоточенный мечтатель, «Одинокий Дух», он отнюдь не склонен был бежать той ярмарки тщеславия, каковой является артистическая жизнь практически в любую эпоху. Его связи с лондонской литературной богемой осуществлялись, в частности, через основанный в 1891 г. «Клуб рифмачей», в который входили его друзья Лайонел Джонсон, Эрнест Даусон, Артур Симонс и другие поэты; захаживали сюда Оскар Уайльд и Обри Бёрдслей. Многие из лучших стихов Йейтса 1890-х годов опубликованы в знаменитых журналах «Желтая книга» и «Савой», оформлявшихся Бёрдслеем.

«Клуб рифмачей» собирался в верхней комнате трактира «Старый чеширский сыр» на Флит-стрит. Это было сообщество «последних романтиков», эстетов и модернистов, укрывшихся от «железного», материалистического века в музыкальную раковину стихотворства. Из названных выше поэтов Йейтс особенно дружил с Лайонелом Джонсоном (которому посвящен цикл «Роза»), а позже – с Артуром Симонсом, знатоком и переводчиком французской поэзии: в 1895 г. они даже снимали общую квартиру в Темпле.

Именно тогда начался его роман с Оливией Шекспир – «Дианой Вернон», как он конспиративно называл ее в автобиографических заметках. Она стала второй, наряду с Мод Гонн, вдохновительницей его сборника «Ветер в камышах», вышедшего в 1899 г. Там, где речь идет о взаимной, утоленной страсти, можно не сомневаться, что это стихи, посвященные Оливии.

Образы двух женщин раздваиваются и вновь сливаются в стихах Влюбленного, то тоскующего по недостижимой красоте, то в объятиях своей любимой скорбящего об обреченности и красоты, и любви.

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,

1. Пролог

—

Где стражи тайн ее сидят
В железном облаченье лат,
На меч склонившись головой,
В задумчивости вековой.

1896

Он вспоминает забытую красоту

Стиль развернутых названий – например, «Влюбленный рассказывает о розе, цветущей в его сердце», – заимствован Йейтсом из поэтического реквизита XVI в. Но основной колорит стихов – еще более древний, почти довременной – это колорит ирландских мифов и легенд, мир сумеречных теней, где «скачут и кличут» неприкаянные духи, где Призрачные Кони взрывают предрассветную тишину, где безумный Энгус, бог любви, скитается по лесам и холмам, ищет свою утраченную деву-фею.

Символика солнца и луны, леса и моря, всех четырех стихий пронизывает сборник, но главные из этих стихий – ветер и огонь. Недаром ирландские «ши» (т. е. сиды) – духи, некогда бывшие могущественными богами, а ныне полузабытые людьми, низведенные до статуса то ли эльфов, то ли леших, – любят ветреные ночи, да и само слово «ши», как пишет Йейтс в своих комментариях, означает по-ирландски ветер. Пламя, трепещущее на ветру, – эмблематический, заглавный образ сборника 1899 г.; и сила таких образов Йейтса в том, что, сколько бы за ними ни скрывалось герметических, «системных» трактовок, они понятны читателю непосредственно, не зависят от объяснений.

В те же годы Йейтс опубликовал несколько сборников прозы: «Кельтские сумерки» (1893), «Сокровенная роза» (1897), «Рассказы о Рыжем Ханрахане» (1897) и «Rosa Alchemica» (1897). Эта проза и стихи Йейтса – сообщающиеся сосуды. Многие имена, возникающие в его поэзии, например Рыжий Ханрахан, маг Майкл Робартис, пришли туда из его рассказов; и наоборот, многие стихи проникли в состав прозаических книг. Так начинает создаваться единый блок произведений Йейтса, где одно освещает другое, где образы и мысли свободно перетекают из прозы в стихи, из стихов в пьесы – и так далее, в любом порядке.

ЛЕДИ ГРЕГОРИ И ТЕАТР АББАТСТВА

В 1896 г. Йейтс, гостивший у Эдварда Мартина в замке Тулира вблизи Горта, познакомился с леди Грегори. Все биографы неизменно подчеркивают историческое значение этой встречи трех будущих основателей Ирландского литературного театра. Можно подумать, что речь идет о некоем случайном повороте в судьбе поэта. Между тем в жизни Йейтса не было ничего случайного; ее ход определялся внутренней творческой волей, которая, как река, порою делала изгиб, наткнувшись на препятствие рельефа, но не могла ни остановиться, ни изменить основного направления.

Театральность была заложена в поэтическом даре Йейтса, недаром он начинал с пьес; он разделял мнение отца (и многих англичан, поклоняющихся гению Шекспира), что драма – высший род литературы; он и в стихах уже пробовал соединить лирическое с драматическим, писать от имени персонажей-масок. На его счету были уже две пьесы, поставленные на профессиональной сцене: «Графиня Кэтлин», написанная для Мод Гонн (1892), и «Край блаженства» (1894).

Наконец, едва ли можно считать совпадением, что мысли о своем театре стали созревать в голове Йейтса именно в те годы, когда его проект христианско-друидического «Ирландского ордена» бесплодно увядал. Ирландский национальный театр и должен был стать, в конечном счете, той «Крепостью героев», где красивейшие мужчины и женщины Ирландии явили бы нации высокий идеал, дали толчок духовному возрождению страны. Как и в ряде других случаев, недовоплощенное в мистической или религиозной форме воплощалось Йейтсом до конца в формах искусства. Здесь была его настоящая епархия.

Если что и можно считать счастливым случаем, то это появление в жизни Йейтса такого преданного и бескорыстного друга, как леди Грегори. Богатая и умная женщина 45 лет, много путешествовавшая и повидавшая (ее покойный муж был одно время губернатором Цейлона), она взяла Йейтса под свою ненавязчивую, но благотельную опеку. В тот момент он находился на грани нервного и физического срыва, врачи подозревали у него туберкулез. Леди Грегори не только предоставила ему гостеприимный кров в своем имении (Кул-Парке вблизи Горта), где он мог отдыхать и работать в атмосфере спокойствия и разме-

1. Пролог

ренного режима, она приободряла его, помогала писать пьесы, перерабатывать старую прозу, принимала горячее участие во всех его проектах. Когда в 1899 г. он написал ей в Венецию, где она отдыхала, что Мод Гонн более чем когда-либо кажется склонной принять его предложение, она немедленно приехала и убеждала его не отступаться, пока не получит согласия.

Но и на этот раз ничего не вышло. А в феврале 1903 г. Йейтс получил от Мод известие, что она выходит замуж за майора Мак-Брайда, бывшего командира ирландского полка в Южной Африке, сражавшегося против англичан во время Бурской войны. Она также писала, что в этом нет ее измены, что их духовное родство и дружба не должны пострадать. Это письмо он, должно быть, долго носил с собой и перечитывал: среди 300 писем от Мод Гонн, хранившихся в его архиве, оно самое измятое, истершееся на сгибах. Кстати говоря, из писем Йейтса к Мод Гонн, которых должно было быть никак не меньше, сохранилось лишь около дюжины.

Первое десятилетие XX в. оказалось самым неплодотворным для лирики Йейтса. В это время его основным детищем стал Ирландский национальный театр, или Театр Аббатства: в 1904 г. миссис Анни Хорниман (главная патронесса театра и, между прочим, член «Золотой зари») приобрела для него здание на улице Аббатства в Дублине. Многочисленные заботы директора, режиссера и «завлита» обрушились на Йейтса. Не было, наверное, ни одного видного ирландского литератора, который бы не получил предложение писать для Театра Аббатства. Характерна история выдающегося ирландского драматурга Джона Миллингтона Синга. До встречи с Йейтсом в Париже он был литературным критиком, писавшим в основном о французской литературе. Именно Йейтс убедил его вернуться в Ирландию и «пойти в народ». В дальней глухомани, на Аранских островах, нашел Синг материал для своей лучшей комедии «Повеса с Запада». Леди Грегори, собирательница и популяризатор фольклора (ей принадлежат до сих пор непревзойденные переложения ирландских легенд «Кухулин из Муртемне» и «Боги и герои»), тоже стала писать пьесы, пользовавшиеся немалым успехом.

Руководимый Йейтсом театр был не только первым истинно национальным, но и новаторским, экспериментальным театром по любым общеевропейским меркам. Достаточно сказать, что Йейтс сотрудничал с известным английским режиссером, художником и автором знаменитой статьи «Актер и сверхмарионетка»

Гордоном Крэгом. В 1911 г. Театр Аббатства первым в мире применил так называемые ширмы Крэга для постановки пьесы Йейтса «Песочные часы». Это был принципиально новый вид сценографии, отказавшийся от реалистических декораций ради передвижных модулей и «лепки светом».

Несмотря на успех театра, ставшего за несколько лет важнейшим культурным центром Дублина, Йейтс не был удовлетворен. Его мечта о поэтическом, идеальном театре не сбылась: он не мог переделать ни публику, ни писателей, так что основу репертуара составляли «обычные», реалистические пьесы, и часто патриотическая тема или мелодраматический эффект приносили успех отнюдь не выдающемуся спектаклю.

Йейтс не был доволен и самим собой, по многу раз переделывая свои пьесы, ища и не находя какие-то особенные формы, соответствующие его пока еще смутному идеалу.

ЭЗРА ПАУНД

Очень важной оказалась для Йейтса встреча с американским поэтом Эзрой Паундом. Новатор стиха, пролагатель новых путей, он был на 20 лет моложе Йейтса и яростно отрицал все абстрактное, расплывчатое и старомодное в поэзии. Достоинно удивления, что этот ниспровергатель подружился со старшим поэтом-символистом и полюбил его поэзию. В 1914–1916 гг. Паунд фактически был секретарем Йейтса, писал под его диктовку, читал ему вслух, был первым критиком его новых работ. Паунд несомненно ценил в нем неумное беспокойство духа, эксцентризизм, неумение стоять на месте. «Дядюшка Вилли» – так называл он Йейтса. Нет ли тут намек на стихотворение Льюиса Кэрролла «Папаша Вилли»?

«Папа Вильям, – сказал любопытный малыш, –
Голова твоя белого цвета.
Между тем ты всегда вверх ногами стоишь.
Как ты думаешь, правильно это?»
Пер. С. Маршака

К «стоянию вверх ногами» Паунд вполне мог отнести спиритические занятия Йейтса, в новый период увлечения которы-

1. Пролог

—

ми тот вступил в 1909 г., и другие его «странности», отраженные в серии карикатур Макса Бирбома и создавшие популярную маску Йейтса – чудака и мага-любителя. Отношение Паунда к старшему другу, несмотря на присутствующую в нем нотку юмора, – смесь удивления и восхищения. Он не мог не относить Йейтса к тем истинным рыцарям искусства, которые, как он сам писал в поэме «Хью Селвин Моберли»,

За две тыщи томов легли,
За две сотни увечных статуй.

Пер. И. Кутика

Влияние двух поэтов было взаимным. Именно Паунд привлек внимание Йейтса к японскому театру Но – театру масок, где основную роль играет пластика и танец, где боги и духи вмешиваются в жизнь смертных и определяют их судьбу. Все это было очень близко Йейтсу. О роли маски в театре он думал постоянно.

Может быть, здесь сказался его инстинктивный страх перед Временем и стремление защитить от него наиболее уязвимую часть человека – лицо. А если не защитить, то хотя бы скрыть раны под надежной броней? «Маска никогда не покажется всего лишь размалеванным лицом, и, как близко к ней ни подойти, все равно останется произведением искусства». «Можно ли забыть лицо Шляпина в роли монгольского царя в “Князе Игоре”, когда маска, закрывавшая верхнюю часть лица, делала его похожим на изжившего свою тысячу лет мудрого феникса в готовом вспыхнуть гнезде, и как много оно выиграло от своей неподвижности в достоинстве и силе?»*

В 1916 г. Йейтс продиктовал Паунду свою первую «пьесу для танцовщиков» – «Ястребиный источник». Подчеркнем, что разработанный им жанр не был простым подражанием японскому театру, ибо соединил в себе танец и музыку с полноценным поэтическим текстом. Даже такой придирчивый критик, как Т.С. Элиот, присутствовавший на первом представлении «Ястребиного источника», был удивлен концентрированной силой новой пьесы Йейтса.

* *Yeats W.B. Essays and Introductions. P. 226–227.*

—
«ВИДЕНИЕ»

«Когда мне было двадцать три или двадцать четыре года, – писал Йейтс в 1919 г., – одна фраза сама по себе возникла в моей голове – произвольно, как это бывает во сне: “Сплоти свои мысли в одно”. Много дней я не мог думать ни о чем другом, и много лет все, что я ни делал, я проверял этой фразой».

И вот наконец пришло время для Йейтса сплотить все свои достаточно смутные теории маски и «анти-Я», все, что он усвоил из теософии, платонизма и восточных учений, в одно, выстроить свою собственную метафизическую философию жизни и творчества. Результатом стала система, изложенная в книге «Видение». Но прежде чем возникла книга, должны были произойти весьма драматические события.

В апреле 1916 г. в Дублине вспыхнуло знаменитое Пасхальное восстание против англичан. Более 500 убитых с обеих сторон, тысячи раненых. В числе 16 казненных руководителей восстания был Джон Мак-Брайд, муж Мод Гонн, с которым она давно уже рассталась, но без официального развода. Йейтс в это время жил в Лондоне. Вскоре после гибели Мак-Брайда он поспешил во Францию и снова предложил Мод Гонн выйти за него замуж – через 25 лет после первой попытки! Получив отказ, Йейтс серьезно задумывается о женитьбе на ее внебрачной дочери Изольде; впрочем, и это экстравагантное сватовство оказывается в конце концов неудачным.

Но, видно, звезды судили ему жениться. Вскоре он начинает ухаживать за Джорджи Хайд-Лис, родственницей Оливии Шекспир и приятельницей Эзры Паунда, и 21 октября 1917 г., вскоре после помолвки, состоялась их свадьба.

Это событие сыграло поистине революционную роль в жизни Йейтса. Он глубоко полюбил свою жену и с удивлением обнаружил себя в роли счастливого мужа, а после февраля 1919 г. – и отца семейства. Джорджи (Джордж, как звал ее Йейтс), увлекавшаяся одно время антропософским учением Штайнера, а потом привлеченная Йейтсом в «Золотую зарю», очаровательная, образованная и остроумная женщина, стала преданным другом и помощницей поэта.

Йейтс получил много больше, чем мог ожидать; вскоре после свадьбы он обнаружил в Джордж исключительные способности медиума. Из их совместных занятий автоматическим пись-

мом и возникла книга «Видение». В чем суть автоматического письма? Она состоит в умении отключить на время контроль сознания и довериться надличной силе, водящей пером экспериментатора. Опыты происходили так: Йейтс задавал вопросы, а его жена записывала ответы, диктуемые ее руке некоей посторонней волей. Почти сразу оказалось, что текст получается вовсе не бессмысленным, а, напротив, логически связанным и очень интересным. По записям выходило, что с Йейтсом беседуют некие духи («коммуникаторы»). Множество тетрадей, заполненных автоматическим письмом Джордж (а спустя год к ним прибавились тетради с записями ее говорения во сне!), образовали основу книги, над которой Йейтс с огромным воодушевлением работал несколько лет.

По словам Ричарда Элмана, видного литературоведа и биографа Йейтса, «скептику не обязательно верить, что в феномен автоматического письма вовлечено нечто большее, чем человеческое подсознание... Так как муж и жена обсуждали вместе каждую порцию полученного “сообщения”, это не могло не влиять на то направление, в котором дальше шло автоматическое письмо, что, впрочем, не мешало полученным откровениям принимать порой весьма загадочный характер».

Важный вопрос, насколько сам Йейтс верил в истинность своей системы. Ясно одно: он не претендовал на роль пророка. Скорее он нуждался в том, чтобы обустроить космос как свое жилище, привести его в гармонию. И не потому, что был таким уж «домоседом», фанатиком порядка, но дом и порядок были необходимы человеку его склада для работы. Недаром, когда, ошеломленный потоком новой информации, он спросил у духов, не нужно ли ему совсем бросить стихи и посвятить себя исключительно «системе», его «инструкторы» отвечали вполне определенно: «Нет, мы пришли, чтобы дать тебе метафоры для стихов»*.

«Теперь, когда эти структуры отчетливо стоят в моем воображении, я смотрю на них как на стилистические средства, наподобие кубов Уиндема Льюиса или яйцевидных форм в скульптурах Бранкузи. Они помогли мне в одном мысленном образе объять мир и справедливость»**.

* Yeats W.B. A Vision. N. Y., 1966. P. 8.

** Ibid. P. 25.

ВЕЛИКОЕ КОЛЕСО

В основе построения Йейтса лежат две идеи, весьма древние и естественные: идея борьбы противоположностей и идея цикличности. Обе можно найти, например, у Эмпедокла в рассуждениях о стихиях природы:

Властвуют поочередно они во вращении круга,
Слабнут и вновь возрастают, черед роковой соблюдая.
Ибо все те же они, проницая, однако, друг друга,
Образ людей и животных различных пород принимают.
То, Любовью влекомые, сходятся в стройный порядок,
То ненавистным Раздором вновь гонятся врозь друг от друга,
Чтобы в единое целое снова потом погрузиться.

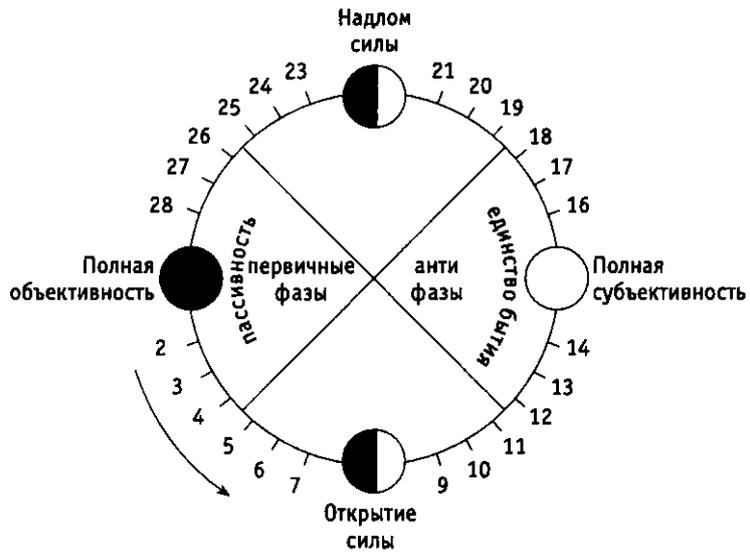
Круг Йейтса, его Великое Колесо, разделен спицами на 28 частей, по числу лунных фаз. Основной постулат, что всякая эволюция – человеческой жизни, души, мировой истории – идет по кругу.

Круг этот, как видно из рисунка, поляризован. Слева – объективное, или первичное, начало, справа – субъективное, или антагонистическое, (анти)начало. Движение по кругу ведет от первой фазы, полной объективности, к 15-й фазе, полной субъективности, и затем снова по верхней части круга возвращается к полной объективности.

В применении к единичной человеческой жизни мы получаем 28 возрастов (вчетверо больше, чем у Шекспира в знаменитом монологе «Весь мир – театр, и люди в нем – актеры»). Первые фазы детства (новолуние) соответствуют высокой степени объективности, ведь рождающийся ребенок еще близок к природе. Вершина жизни (полнолуние) – высшая субъективность, здесь индивидуальность достигает наивысшего развития. В дальнейшем субъективное начало размывается и стареющий человек возвращается в объективное состояние, подтверждая пословицу «Старый что малый».

Тот же круг может иметь и другое истолкование. В применении к пути души – а Йейтс безусловно верил в пифагорейское и индуистское учения о странствовании души и ее инкарнациях – мы получаем классификацию людей по типам в зависимости от фазы на Великом Колесе. Итак, человек оказывается вовлеченным

I. Пролог



Великое Колесо *



Фазы души, возраста и мировой истории
для У.Б. Йейтса в 1937 г., за два года до его смерти **

* Рисунок взят из книги «Видение». См.: Yeats W.B. A Vision. P. 81.
** Рисунок мой. – Г. К.

в два разных цикла: один связан с возрастом, а другой – с перерождениями его бессмертной души, проходящей 28 таких же фаз.

На самом деле он участвует даже в трех циклах, ибо проходит вместе с человечеством по кругу земной истории: ее период, по Йейтсу, равен примерно 2000 лет и тоже связан с борьбой объективного и субъективного начал. Нынешний цикл начался с рождения Христа и достиг высшей субъективности в эпоху Ренессанса; наше время близко к окончанию цикла, вот почему так распространились нивелирующие личность учения – социалистические, коммунистические и прочие.

С этой точки зрения трагедия Йейтса – это трагедия человека героической, индивидуальной воли (он относил себя к 17-й фазе, близко к пику субъективности) в период размывания личностного начала – *несовпадение фаз*. С течением лет к этому прибавилось и старение – несовпадение всех трех фаз.

ЭНЕРГИЯ ЗАБЛУЖДЕНИЯ

Пусть философский труд Йейтса не вызвал большого сочувствия публики – больше было вежливых пожиманий плечами и прямых насмешек (так, например, его друг Ф.П. Стурм грозился написать книгу «Семь связок хвороста для сжигания великого еретика Йейтса»), но дело было сделано. Если Лев Толстой говорил, что для писания порой недостает «толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения», то у Йейтса была система, в которую он верил, собственный космос, сотворенный из хаоса.

Одновременно созрел его новый поэтический стиль, более прямой и мужественный, чем прежде. По замечанию одного из критиков, теперь стихи Йейтса словно не сочинялись, а сами собой рождались из страстной речи – как это некогда было у Джона Донна. Можно отметить и другие черты сходства поздней манеры Йейтса с метафизической школой XVII в. Его поэзия насыщается ученостью, но впечатляет не ученостью, а темперамент и образная сила речи.

В 1923 г. поэту присуждается Нобелевская премия по литературе. Удивительно, что свои лучшие стихи он написал не до, а после этого! Лучшими его сборниками заслуженно считаются «Башня» (1928) и «Винтовая лестница» (1933).

1. Пролог

Эти два сборника в известной степени уравновешивают друг друга. Если основное настроение «Башни» – одиночество и презрение к миру, который представляется поэту «клубком дерущихся хорьков» (ряд стихотворений написан во время гражданской войны), то в «Винтовой лестнице» он находит разрешение конфликта, находит надежду. В терминах генетики винтовая лестница, заключенная в башню, – и есть спиральная ДНК, молекула наследственности, оплодотворяющая тупик индивидуализма, дающая выход из одиночества в бесконечность духа. «Образы бесплодия (башня крошится и разрушается на протяжении всего цикла) доминируют в “Башне”; регенерация и сексуальность (в страстных монологах Безумной Джейн и Тома-сумасшедшего) становятся движущими силами в “Винтовой лестнице”», – замечает Джон Антерекер*.

Тяга к языческому, к «варварству правды», все больше овладевает Йейтсом в его последнее десятилетие. «Гомера некрещеный дух – вот мой пример честной», – писал он в стихотворении «Выбор». Та ересь, в которую он впадал, была тоже своего рода неслыханной простотой – хотя и не восторженно-жертвенной, как у Пастернака, а страстной и непримиримой.

К «яростному негодованию» (слова из эпитафии Свифта) его толкало не только отвращение к материализму и бесстыдству эпохи в целом, но и глубочайшая неудовлетворенность ирландской жизнью и политикой. Он убедился, что все жертвы, принесенные на алтарь ирландской свободы, были напрасны. Достигнутая в стране демократия оказалась «властью черни», безразличной к духовности и культуре. «Если эта власть не будет сломана, – писал он, – наше общество обречено двигаться от насилия к насилию или от насилия к апатии, наш парламент – портить и развращать каждого, кто в него попадет, а писатели останутся кастой отверженных в собственной стране».

На этом фоне понятней тот эпизод 1934 г., когда Йейтс проявил интерес к «синерубашечникам» генерала О’Даффи. Он клюнул на антибуржуазную демагогию фашистов и даже написал для них «Три маршевые песни», где были такие слова: «Когда нации лишаются верховодов, когда порядок ослабевает и растет раздор, приходит время выбрать добрый мотив, выйти на улицу и мар-

* Unterecker J. A Reader's Guide to William Butler Yeats. N. Y., 1983. P. 170.

—

шировать. Марш, марш! – Как там поется? – О, любые старые слова подойдут».

К счастью, уже через несколько месяцев Йейтс разочаровался в О'Даффи с его дешевым позерством и переписал свои три марша, сделав их более причудливыми и темными по смыслу, «так, чтобы никакая партия не могла их петь». Он понял, что чуть было не влип в объятия еще худшей черни, «ревушей у двери», – и зарекся играть в политические игры*.

К тому же 1934 году относится еще один эксперимент Йейтса, напугавший некоторых его друзей. Он услышал об операции омоложения по методу Штейнаха и без долгих раздумий решился испытать ее на себе. Результат оказался обнадеживающим: почти сразу он почувствовал необычайный прилив энергии. И хотя состояние здоровья Йейтса в целом оставалось весьма неустойчивым, но творчески он действительно омолодился. До этого в течение двух лет, прошедших со смерти леди Грегори в 1932 г., он почти не писал стихов, а тут как прорвало. Он закончил книгу «Полнолуние в марте» и за последующие четыре года написал четыре пьесы, включая «Чистилище» и «Смерть Кухулина», и множество стихов, составивших последний раздел полного собрания его сочинений.

СМЕЯСЬ И ТОРЖЕСТВУЯ

Ключевое слово первого, юношеского сборника Йейтса – «печаль», а последнего – «радость». Всю жизнь его влекла тема старости, начиная с ранних стихов, и вот он оказался с ней лицом к лицу. Мы ощущаем двойственность его ответа: реальный трепет смертного, «умирающего животного», как он сам сказал про себя, – и волнение художника, получившего великолепную трагическую роль, может быть, главную в своей карьере.

Эта роль была ему под стать, ведь он всегда выбирал «труднейшую задачу из всех возможных». Он всегда хотел –

Так жизнь прожить, чтобы в конце пути,
Смеясь и торжествуя, в гроб сойти.
1932
Выбор

* *Ellmann R. Yeats: The Man and the Masks. P. 281.*

1. Пролог

Можно подумать, что его укрепляет вера в жизнь за гробом, в бессмертие души; но под этой броней есть и другая броня, прочнейшая – достоинство человека, воодушевление героя перед последней битвой. А под этой второй броней – самая надежная защита: рваная рубаха дурака, познавшего тщетность всего и нашедшего метафизическую опору в смехе. И под рубахой, конечно, – беззащитная человеческая грудь.

Две брони, рубаха и грудь. И четыре цикла, легко выделяемые из «Последних стихов»: 1) «космический» цикл; 2) «кухулинский» цикл; 3) баллады; 4) биографические стихи.

В «космический» цикл входят, в частности, два первых стихотворения сборника «Круги» и «Ляпис-лазурь». «Трагическая радость», пронизывающая их, не нуждается в особых толкованиях, хотя ряд деталей вполне понятен лишь знающему йейтсовскую систему.

«Кухулинский» цикл, к которому относятся оба последних стихотворения – «Кухулин примиренный» и «Черная башня» – продолжение героической кельтской темы, волновавшей поэта с ранних лет. Хотя и в этих стихах есть отзвуки той же самой философии. Вообще, все четыре цикла Йейтса – связанные, взаимопроницающие.

Что касается баллад, то они распадаются на два рода. Во-первых, патристические, к которым относятся песни о Парнелле, об О'Рахилли и о Дублинском восстании 1916 г. Во-вторых, баллады, относимые к так называемым стихам «похоти и ярости». Эта тема раздута некоторыми критиками, отталкивающимися от четверостишия самого Йейтса:

Вы в ужасе, что похоть, гнев и ярость
Меня явились искушать под старость,
Я смолоду не знал подобных кар;
Но чем еще пришпорить певчий дар?
1936 *Шнора*

На самом деле попытки связать грубоватый эротизм некоторых его поздних стихов со штейнаховской операцией имеют под собой мало оснований. Этот тон взят уже в «Словах, возможно, для музыки» в 1929 г. Оттуда, от Безумной Джейн, идут и «Буйный старый греховодник», и «Плач Джона Кинселлы по миссис Мэри Мор».

Некоторые из лучших стихов последнего цикла Йейтса входят как бы между жанрами. Взять, например, «Водомерку»: по теме – это философское, даже историософское стихотворение, по ритму и по композиции напоминает балладу, и каждая строфа кончается рефреном.

Изображены три эпизода, три сцены истории – даже не сцены, а закулисы, где мы созерцаем укрытое от посторонних глаз. В первой строфе – полководец перед битвой (Цезарь), во второй – красавица перед зеркалом (Елена), в третьей – художник перед своей начатой работой (Микеланджело). Поражает уже эта последовательность, которой утверждается великая творческая роль красоты в истории цивилизации: женщина поставлена между солдатом и художником, Венера – между Марсом и Аполлоном.

Во всех трех случаях – момент медитации, требующий одиночества. Три параллельных призыва: «Подальше на ночь коня привяжи, угомони собак» – «Хоть в стенку врасти, но не смуди шорохом – этот миг» – «Выставь из Папской капеллы детей, дверь запри на засов». Ибо лишь в тишине и сосредоточении можно создать великое.

Йейтса называют человеком поздней жатвы. И в эти последние годы, несмотря на частое нездоровье, он упорно работает над стихами и прозой, готовит к печати новые книги, переводит «Упанишады», выступает по Би-би-си с чтением своих стихов, составляет «Оксфордскую антологию современной поэзии». Выпустив в 1937 г. второе, расширенное издание «Видения», он писал другу: «Не знаю, чем станет эта книга для других, – может быть, ничем. Для меня же она – последний акт защиты против хаоса мира, и я надеюсь, что еще десять лет смогу писать, укрепившись на этом рубеже».

Как это парадоксально похоже на строки юного Китса, восклицавшего в 1817 г.: «О, дайте мне еще десять лет, чтобы я мог переполниться поэзией и свершить то, что мне предназначено!» Судьба дала Китсу лишь три года. Еще меньше времени было в запасе у 72-летнего Йейтса.

В декабре 1938 г. он пишет последнюю пьесу «Смерть Кухулина», а через две недели неожиданно заболевает, и 26 января 1939 г. наступает развязка.

Это была красивая, героическая кончина – смерть непобеденного. До последних дней Йейтс оставался верен великой цели своей юности. В глазах авангардных, политически ангажи-

1. Пролог

рованных поэтов 30-х годов он выглядел нелепым анахронизмом. Достоинства его стихов признавались со страшным скрипом; его проза и критика начисто отвергались, пьесы считались провальными, философские взгляды – вредным чудачеством. Так что, когда Оден, признанный лидер нового направления, написал элегию на смерть Йейтса, это многим показалось удивительным.

Но ведь и эти стихи полны знаменательных оговорок. Автор считает, что Время в конце концов «простит» Йейтса – за «умение хорошо писать». Характерно название статьи Одена, опубликованной в 1940 г.: «Мастер красноречия» («The Master of Diction»), – в ней он утверждает, что Йейтс «был больше озабочен тем, как звучит его фраза, чем истинностью идеи или подлинностью чувства». И столь же безапелляционно, как приговор: «...отсутствие драмы, что никакой театральностью не прикроешь».

Особенное раздражение вызывала «чокнутая псевдофилософия» Йейтса. Взвешенней других молодых высказывался, пожалуй, Луис Мак-Нис, который даже был готов допустить, что Йейтс не настоящий мистик, а лишь человек, обладающий мистической системой ценностей, «а это совсем другое дело и вещь *sine qua non* для всякого художника».

Йейтс оставался цельным человеком при всей своей противоречивости. Сомнения одолевали его до конца, и он не скрывал их. Он вообще ничего не хотел скрывать: жизнь поэта есть «эксперимент на себе», и публика имеет право знать о ней все. Возможно, в этой жизни много странного; но в нашу эпоху, когда прагматизм старается сделать художника работником досуга, загнать сверчка искусства на предназначенный ему шесток, – архимедово усилие Йейтса перевернуть мир и утвердить его на нематериальной точке опоры не может не вызвать восхищения.

В Древней Ирландии было две категории поэтов: *барды* – исполнители боевых, задравных и сатирических песен – и *филиды* – поэты-жрецы, носители высшей мудрости. Йейтс, разумеется, претендовал на роль филида.

Сознавал свою земную слабость, но верил в божественную искру, в то, что поэт, может быть, лишь «сверхмарионетка» движущего им высшего начала. Наивность? Безумие? Но, как ни удивительно, с ним произошло именно то, что предсказывал Платон в диалоге «Федр»: «Все созданное человеком здравомыслящим затмится творениями иступленных».

—

ЙЕЙТС И РОССИЯ. К ПРЕДЫСТОРИИ ЗНАКОМСТВА

ПРИЖИЗНЕННЫЕ УПОМИНАНИЯ И ПЕРЕВОДЫ

Первое упоминание У.Б. Йейтса в русской печати, по-видимому, относится к 1896 г., когда в девятом номере журнала «Северный вестник» появилась статья Зинаиды Венгеровой о Блейке – очередная в ряду ее статей о европейском символизме, который она хорошо знала и горячо пропагандировала. Говоря о Уильяме Блейке как о предтече английского символизма, З. Венгерова справедливо подчеркивала особое значение незадолго до того вышедшего собрания сочинений Блейка: «Общий смысл его произведений и связь между отдельными его поэмами не были выяснены и значение его творчества оставалось темным до сравнительно недавнего времени. Только в 1893 г. два молодых писателя Эдвин Эллис и Виллиам Уэтс (sic! – Г. К.), достигший большой известности ирландский поэт, издали обширный трехтомный труд, в котором впервые воспроизведен полный текст всех поэм Блэка в том виде, как он при жизни сам печатал и иллюстрировал их. Кроме того, целый том труда Эллиса и Уэтса посвящен изложению философских теорий Блэка и объяснению того символического покрова, в который они облечены. Долголетнее изучение Блэка привело талантливых толкователей...» и т. д.

«Виллиам Уэтс» – это и есть Уильям Йейтс. Не следует винить автора статьи за столь причудливую транскрипцию: в рукописи, по-видимому, стояло «Йэтс», но наборщики приняли заглавное «I» за «У» (на письме они в самом деле похожи). Другие наборщики шли еще дальше: они переставляли перепутанные, как им казалось, автором «т» и «с» – и в конце концов получали

вполне приемлемую фамилию «Уэст». Путаница эта продолжалась и в последующие годы. Даже и теперь фамилию поэта пишут в научной литературе по крайней мере тремя способами: Йейтс, Йитс и Йетс. Всего же разных написаний начиная с 1896 г. было не менее 12: *Иэтс**, *Уэтс**, *Уэст**, *Уетс*, *Уест*, *Иэтс*, *Иетс***, *Итс****, *Ейтс*, *Йите*****, *Йитс******, *Йетс*, *Йейтс*, *Йэйтс*.

Статья Венгеровой без изменения перепечатана в сборнике ее критических работ «Литературные характеристики» в 1897 г. Любопытно, что, вновь переиздавая эту статью, в первом томе «Собрания сочинений» (1913) Венгерова не только устранила опечатку в фамилии «Иэтс», но и изменила его характеристику. Было: «*Виллиам Уэтс, достигший большой известности ирландский поэт*». Стало: «*Виллиам Иэтс, в настоящее время ставший лучшим ирландским поэтом*». Так своевременно Венгерова отразила повышение статуса Йейтса в ирландской литературе – от «известного» к «лучшему». Хотя непосредственно о стихах речи не ведется. Йейтс является русскому читателю не как поэт, а лишь как талантливый толкователь Блейка.

С этого же пункта З. Венгерова начинает свою рецензию на книгу очерков Йейтса *Ideas of Good and Evil* (1903) в регулярно ведущемся ею на протяжении 15 лет (1893–1908) разделе «Новости иностранной литературы» журнала «Вестник Европы»: «В.Б. Иэтс – молодой английский писатель ирландского происхождения. Лет девять назад он обратил на себя внимание литературным трудом – изданием почти неизвестных до того произведений поэта и живописца Вильяма Блэка, жившего в конце XVIII и начале XIX в. Иэтс разобрался в манускриптах Блэка, воспроизвел в своем великолепном с внешней стороны издании своеобразный вид рукописей Блэка, с их оригинальными раскрашенными рисунками, и выяснил в обширном предисловии и в примечаниях к тексту значение этого предшественника новейшего идеалистического искусства. С тех пор Иэтс занял видное место в “молодой” английской литературе своими стихами и лирическими драмами, своими попытками вос-

* 1915, Новый энциклопедический словарь.

** 1939, известие о смерти.

*** 1924, известие о присуждении Нобелевской премии.

**** 1930, Литературная энциклопедия. Т. 4.

***** 1966, Краткая литературная энциклопедия. Т. 3.

кресить забытые мотивы ирландской народной поэзии и множеством критических статей, в которых он борется против условности и рутинности в литературе»^{*}.

Роль З. Венгеровой в истории русского символизма, по видимому, недооценивается. Прекрасно образованная, знавшая основные европейские языки, Венгерова оперативно освещала действительно важнейшие явления европейской литературы, популяризировала теорию символистского искусства «как самого высокого, потому что оно не только воспроизводит внешние красоты бытия, но и будит сознание связи видимого с незримой и вечной основой бытия». Вместе с тем стоит отметить, что она нередко упрощала картину, как в случае с Йейтсом, которому приписывала «безграничную любовь ко всему живущему и веру в добро», полностью отделяя его от декадентства, – когда на самом деле эстетика Йейтса намного сложнее и амбивалентнее (на что указывает и название его книги).

Как известно, первое десятилетие XX в. Йейтс отдал главным образом театру. В 1912 г. в московском журнале «Студия» появилась статья Я. Пименовой «Ирландский театр», где подробно освещалась эта сторона его творчества: «Первое место среди драматургов новой ирландской школы, отражающей на себе главные и противоречивые черты ирландского характера: его мечтательную фантазию, юмор и чувство реальности, бесспорно принадлежат Уетсу (вновь наборщики! – Г. К.), основателю театра Аббей. Уетс в то же время и самый плодовитый из драматургов. Он прежде всего поэт и притом поэт мистический, пренебрегающий действительной жизнью. Он видит тщету всего того, что составляет цель человеческой деятельности, действительность кажется ему чересчур вульгарной, и поэтому его фантазия удаляется в мир воображаемый, нереальный, мир фей, призраков, героев и символических личностей, заимствованных из древних легенд»^{**}.

Далее Пименова подробно пересказывает пьесу Йейтса «Желанная земля» (*The Land of Heart's Desire*), а затем переходит к пьесе «Кэтлин, дочь Холиэна», о которой сообщает следующее: «Другая пьеса Уетса, "Cathleen Ni Houlihan", имела еще больший

^{*} З. В. Новости иностранной литературы. – I. W.B. Yeats. Ideas of Good and Evil. L., 1903 // Вестник Европы. 1903. № 8. С. 341.

^{**} Пименова Я. Ирландский театр // Студия. 1912. № 25. С. 19–20.

1. Пролог

успех, что объясняется уже чисто национальными причинами. Дело в том, что под именем Cathleen Ni Houlihan поэты XVIII в. воспевали Ирландию, скрывая под видом любовных стихов свою преступную, с точки зрения английской власти, любовь к своей несчастной родине. Действие этой пьесы происходит в Киллале, как раз там, где в 1798 г. разыгрывались кровавые события во время ирландского восстания. Ирландской публике незачем напоминать эти факты. Она схватывает на лету каждый намек и волнуется при одном воспоминании. Вот почему эта пьеса всегда вызывает бурные восторги среди зрителей, и театр Аббей бывает всегда полон, когда она дается. Но и в этой пьесе выведены символические образы. Ирландия изображена в виде несчастной старухи, жалующейся на свою судьбу, и голос ее увлекает за собой юношу, который вырывается из объятий невесты и точно очарованный идет вслед за старухой...»

Статья завершается кратким рассказом о двух других важнейших драматургах Театра Аббатства – Джоне Синге и леди Грегори. Спустя два-три года именно Синг вызовет наибольший интерес русской публики. Его пьесы начнут переводить и ставить на сцене – прежде всего комический шедевр «The Playboy of the Western World». З. Венгерова, плодовитая переводчица, много работавшая для театра, сделала перевод этой пьесы, которую она назвала «Ирландский герой», для Московского камерного театра (преьера прошла 15 декабря 1914 г.). В своем предисловии к пьесе Синга, опубликованном в журнале «Современник» (1915. № 4), Венгерова пишет и об истории основания национального театра в Дублине, и – шире – о движении Ирландского возрождения: «Самые выдающиеся писатели этой группы: поэт Іэтс, Джордж Рассел, пишущий под псевдонимом А.Э.[.] Эдуард Мартин, д-р Хайд, лэди Грегори, а из более молодых Джэмс Стивенс, Падрайк Колон и др.». Все это очень точно и дельно, за исключением того, что я вставил запятую между «А.Э.» и Эдуардом Мартином, отсутствующую в тексте, – очевидно, выпавшую при наборе; одна лишь маленькая запятая – и какая разница: получается, что под псевдонимом «А.Э.» писал не Джордж Рассел, а Эдуард Мартин!

Рассказывая о Джоне Миллингтоне Синге, Венгерова не забывает упомянуть о той определяющей роли, которую сыграл Йейтс в его творческой судьбе: «В 1899 г. ирландский поэт Іэтс разыскал его в его комнатке в Париже и, угадав в нем исключительное дарование, убедил его вернуться в Ирландию, окупиться

в народную жизнь и писать пьесы для зарождающегося национального театра. Синг сначала не решался последовать совету Эйтса, указывая на свое слабое здоровье. С жестоким воодушевлением фанатика своей идеи Эйтс ему возразил: «Ничего, вы во всяком случае успеете написать еще несколько первоклассных пьес для нашего театра». Синг сдался на такой неопровержимый довод. Уехал в Ирландию и прожил два года на арранских островах и в западных графствах, исключительно в обществе крестьян и бродяг. В результате он написал семь пьес из ирландской жизни, которыми гордится ирландский национальный театр...»

Ни одна из просмотренных мной картотек иностранной литературы – ни каталог Алексева, ни картотеки С.А. Венгерова и Н.Н. Бахтина в ИРЛИ, ни картотека А.Д. Умикян в РНБ – не содержат сведений о каких-либо дореволюционных переводах Йейтса на русский язык. Однако в архиве З. Венгеровой в ИРЛИ мне удалось отыскать перевод одноактной пьесы Йейтса *Cathleen Ni Houlihan*, не опубликованный и никогда не ставившийся на сцене. Этот текст – первый русский перевод У.Б. Йейтса – не привлек до сих пор внимания исследователей, отчасти, может быть, потому, что название «Родина», которое Венгерова ему дала, маловыразительное и явно «не йейтсовское»*. По-видимому, перевод выполнен около 1915 г. на волне интереса к ирландскому театру, связанному с постановкой и публикацией «Ирландского героя». Одновременно с пьесой Йейтса** Венгерова перевела еще одну маленькую пьесу Синга «В тени долины» (*In the Shadow of a Glen*), также без применения осевшую в ее архиве.

Что можно сказать о переводе «Кэтлин Ни Холиэн» (у Венгеровой – «Родина»)? На нынешний вкус язык перевода может показаться бледноват, стилистически невыразителен, но эта же ровность и «бледность» тона придает пьесе какой-то сновидческий, потусторонний колорит. Из вставных стихов переводчице лучше всего удалась песня:

* ОР. ИРЛИ. Ф. 39. Архив Венгеровой З.А. и Минского Н.М. Ед. хр. 412. Перевод пьесы В.Б. Эйтса «Родина». Машинопись с правкой Венгеровой и перепечатка.

** На одновременность работы указывает полное сходство внешней стороны рукописей – бумаги, шрифта машинки, чернил и даже медных кнопок, которыми скреплены листы переводов. Первую публикацию этого перевода (в современной орфографии) см. в Дополнении к настоящему тому.

1. Пролог

—
Не лейте слез, не предавайтесь горю,
Когда могилы будут завтра рыть,
И факельщиков в белом не зовите,
Когда умерших будут завтра хоронить.
Гостей чужих к столу не приглашайте,
Когда умерших будут завтра поминать,
Молитв надгробных, плача, не читайте
За тех, что выйдут завтра умирать...

Замечательны две последние реплики пьесы – после того, как Майкл вырывается из рук невесты и убегает за Старухой, символизирующей Ирландию:

П и т е р (*положив руку на плечо Патрика*). Ты не встретил на дороге старую нищенку, которая шла отсюда?

П а т р и к. Нет, но я видел молодую девушку, и у нее была поступь королевы.

Итак, благодаря усилиям в первую очередь Зинаиды Венгеровой, имя Йейтса стало в какой-то степени известно русской публике. «Новый энциклопедический словарь» Брокгауза и Ефрона в 1915 г. помещает статью о «Вильяме Йэтсе», в которой, между прочим, говорится: «Как лирический поэт, I. отличается меланхолической мечтательностью, богатым воображением и красотой стиля».

Как мы уже отмечали, переводов лирических стихотворений Йейтса до революции не зафиксировано. Правда, в «ирландской» пьесе Н. Гумилева «Гондла» есть стихи о стеклянной ладье и лебединой отчизне, весьма сходные со стихами Йейтса в поэме «Байле и Айллин», но это сходство легко объясняется общими мифологическими и литературными источниками. Не случайным, однако, представляется то, что пьеса об ирландском принце-поэте, явившем «волкам» пример самопожертвования, написана Гумилевым в год так называемого Пасхального восстания в Дублине (1916), когда несколько ирландских поэтов – руководителей обреченного на неудачу мятежа – сознательно принесли себя в жертву ради свободы Ирландии.

Другим поэтом, откликнувшимся на дублинскую «Кровавую пасху» (хотя и не сразу), была Зинаида Гиппиус – кстати сказать, близкая подруга З. Венгеровой, состоявшая с ней в жив-

ленной переписке. В «Последних стихах» Гиппиус есть стихотворение «Почему?», датированное сентябрем 1917 г. В нем впервые высказана мысль о мистических параллелях в судьбах Ирландии и России, угадано их духовное родство.

О Ирландия, океанная,
Мной не виденная страна!
Почему ее зыбь туманная
В ясность здешнего вплетена?

Я не думал о ней, не думаю,
Я не знаю о ней, не знал...
Почему так режут тоску мою
Лезвия ее острых скал?

Как я помню зори надпенные?
В черной алости чаек стон?
Или памятью мира пленною
Прохожу я сквозь ткань времен?

О Ирландия неизвестная!
О Россия, моя страна!
Не единая ль мука крестная
Всей Господней земле дана?

Имя Йейтса встречается в переписке Валерия Брюсова. Четырнадцатого апреля 1919 г. Т.М. Персиц прислала ему том произведений Йейтса с предложением перевести 50–60 стихотворений для задуманного ею издания ирландского поэта. «Я буду чрезвычайно обрадована Вашим согласием и надеюсь, что Вы не откажете сообщить мне размер гонорара и срок, к которому перевод мог бы быть готов»*.

К этому можно добавить, что Тамара Михайловна Персиц (ум. 1955) – петербургская дама, литератор и меценатка, издавшая в 1919 г. роман Михаила Кузмина «Чудесная жизнь Иоганна Бальзамо, или Калиостро». Не исключено, что стихи Йейтса она предполагала опубликовать под той же издательской маркой «Странст-

* ОР РГБ. Ф. 366. Ед. хр. 98-2. Приношу глубокую благодарность М. Толмачеву (г. Нюрнберг), указавшему мне на это письмо.

вующий энтузиаст», что и книгу Кузмина. В 1922 г. Т.М. Персиц эмигрировала. Могли ли сохраниться какие-то ее документы, проливающие свет на затею с Йейтсом, и где их теперь искать, – этого, к сожалению, мы не знаем. Что же касается В. Брюсова, никаких следов того, что он занимался стихами Йейтса, – ни готовых переводов, ни набросков – в его архиве не сохранилось*.

Йейтс и Гумилев – особая тема, заслуживающая отдельного рассмотрения. Их знакомство, состоявшееся летом того же 1917 года в Лондоне, упоминания о Йейтсе в письме Гумилева Ахматовой и в его интервью лондонской газете «Новый век» можно бы считать случайными эпизодами, если бы не сохранившийся автограф Гумилева на книге Йейтса, доказывающий, что он, по крайней мере, переводил – если не перевел полностью – пьесу Йейтса «Графиня Кэтлин» (не путать с «Кэтлин, дочь Холлиэна», о которой шла речь выше)**. Другой автограф, сохранившийся в семье Михаила Зенкевича, показывает, что Гумилев от имени издательства «Всемирная литература» заказывал своему другу Зенкевичу (в то время жившему в Саратове) перевод двух стихотворений Йейтса. Надо думать, что Гумилев готовил какое-то издание, в которое он хотел включить эти стихи.

Переводы Зенкевича и Гумилева пока не найдены. Но зато имеются (и опубликованы) три перевода Всеволода Рождественского из Йейтса: «Если к вам подкралась старость...», «Если б в небесный я плащ был одет...», «Озеро Иннисфри»***. Рождественский был учеником и близким сподвижником Гумилева по Петроградскому союзу поэтов и «Всемирной литературе», для которой он переводил стихи с французского и с английского. Особенность ситуации состоит в том, что Вс. Рождественский английского языка не знал и переводил с него лишь по подстрочнику – когда был заказ. Кто же мог заказать Рождественскому переводы Йейтса, которые он хранил, но до самой своей смерти не публиковал? Ответ напрашивается сам собой: тот же, кто заказывал перевод других стихотворений Йейтса своему другому това-

* Здесь я ссылаюсь на С.И. Гиндина, специально занимавшегося переводческим наследием В. Брюсова, и искренне благодарю его за сообщение.

** Подробнее об этом см. дальше, в главе «Теория и игра маски: Гумилев и Йейтс».

*** *Рождественский Вс.* Стихотворения. Л., 1985. С. 450–451.

рищу по Цеху поэтов М. Зенкевичу. Если наше предположение справедливо, то переводы Рождественского относятся приблизительно к 1921 г. и являются самыми первыми из дошедших до нас переводов лирики Йейтса.

После смерти Гумилева и Блока поэтический отдел во «Всемирной литературе» окончательно захирел – не говоря уже о том, что почти полностью прекратилось издание подготовленных книг. Однако в 1922 г. при «Всемирке» был организован и стал выходить журнал литературы, науки и искусства «Современный Запад», в котором стало регулярно появляться имя Йейтса. (Между прочим, в этом журнале в качестве переводчиков поэзии сотрудничали О. Мандельштам и Б. Пастернак – аргумент в пользу того, что уже в начале 20-х годов они могли что-то слышать о Йейтсе!)

В первом же номере журнала помещена статья «Новые ирландские поэты» за подписью «В.Р.», начинавшаяся с констатации: «Вильям Батлер Йейтс все еще остается, по-видимому, самым выдающимся ирландским поэтом». Однако уже в следующем абзаце проглядывает критика в отношении последователей Йейтса, «гладкие и красивые стихи которых не вносят ничего нового в картину поэтического движения Ирландии». Утверждается, что некоторые критики в последнее время склонны считать Джорджа Рассела («пишущего под псевдонимом Э.И.»*) «более великим и глубоким поэтом». Большинство молодых поэтов, продолжает В.Р., «всецело примыкают к “Э.И.”, являющемуся самым видным вождем наиболее утонченных художников слова молодой Ирландии».

Во втором номере «Современного Запада» помещена статья князя-эмигранта Д.С. Святополка-Мирского «О современной английской литературе (письмо из Лондона)». В ней критик лишь затрагивает имя Йейтса, обещая в дальнейшем рассмотреть ирландскую поэзию особо и подробно: «Девяностые годы, и вне эстетизма и декаденства, были временем общего подъема романтической поэзии. Значительным выражением его было изумительное поколение ирландских поэтов – Йетс, А.Е. Тренд, Мойра О'Нейл и гениальный драматург Синг».

* Так автор статьи пытается передать английское звучание псевдонима Джорджа Рассела «А.Е.» («эй-и»), который мы предпочитаем оставлять без перевода.

В том же номере, в отделе хроники, находим сообщение: «Знаменитый ирландский поэт Вильям Йэйтс издал в одном томе свои “Избранные стихотворения”, в которые вошли его лучшие книги, написанные в период от 1885 до 1919 г., и четыре пьесы для танцоров». В книге четвертой (1923) в статье «Английская поэзия» опять встречается имя «Иетс». В 1924 г. вышли еще два номера «Современного Запада», и на этом журнал закрылся. Так что известие о награждении Йейтса Нобелевской премией не успело попасть в его хронику. Единственным советским изданием, отозвавшимся на это событие, был журнал «Всемирная иллюстрация» (1924. № 1–2). Именно здесь фамилия поэта передается «лаконичнее» всего – «Итс». Впрочем, публикация вообще малограмотная. Достаточно привести такое предложение: «Из прозаических вещей Итса особого внимания заслуживает сборник рассказов, озаглавленный “Кельтские сумерки”, “Избранные стихотворения”». Но последняя фраза заметки: «Присуждение Нобелевской премии Итсу не встретило, по-видимому, большого сочувствия» – верно отражала реакцию европейской прессы на канонизацию малоизвестного и к тому же старомодного поэта-символиста.

После 1924 г. имя Йейтса, по-видимому, полностью исчезает со страниц советской печати на 13 лет, вплоть до выхода «Антологии новой английской поэзии» (Л.: Гослитиздат, 1937). На титуле книги обозначено: «Вступительная статья и комментарии М. Гутнера», но есть основания считать, что книга была составлена и подготовлена Дм. Святополк-Мирским, арестованным в том же 1937 году. Переводчик Михаил Гутнер (1912–1942), по-видимому, спас книгу, заменив своим именем имя репрессированного Мирского.

Подборка Уильяма Бэтлера Ейтса (ну, *Ейтса* – допустим*; но зачем *Бэтлера* после фигурировавших раньше Бутлера и Батлера?!) состояла из 14 стихотворений, восемь из них опубликованы на языке оригинала до 1900 г. и остальные шесть – до

* Вариант с *Eйтс*’ом не прижился: два года спустя в журнале «Интернациональная литература» (1939. № 3–4. С. 364) появилось сообщение: «С м е р т ь В и л ь я м а И е т с а. В Ментоне в возрасте 74 лет умер известный ирландский поэт Вильям Иетс, лауреат Нобелевской премии 1923 года». Всего три строчки без комментариев.

1921 г. Стихи из лучших сборников Йейтса «Башня» и «Винтовая лестница» не представлены вовсе. Из этих стихотворений десять было переведено Сусанной Мар, одно – Ю. Таубиным, одно – Б.Б. Томашеским и еще одно не подписано (неподписанных стихотворений в антологии много, за каждым из них – судьбы погибших). В целом переводы откровенно слабы. Лучший из них, может быть, «Сердце женщины» (С. Мар):

О, что мне комната, семья,
Покой молитв и святость дней?
Он в темноту позвал меня
И грудь свою прижал к моей.

О, что мне матери любовь,
Кров, под которым я росла?
Нас защитит от всех ветров
Моих волос цветущих мгла.

О мрак волос и влажность глаз!
Жить, умереть – мне все равно.
Дыханье смешано у нас,
И сердце у двоих одно.

На другом конце спектра – крайне неудачно переведенный «Ученый»: «В чернильницу искашляв свой досуг, / Он будет, по ковру идя, почет / Ловить...» (перевод без подписи) и «Пасха 1916 года» (перевод Б.Б. Томашевского), в которой рифмуется «земли» и ирландская фамилия «Конноли» (почему-то на французский манер), а знаменитый рефрен: «All changed, changed utterly: / A terrible beauty is born» («Все изменилось, полностью изменилось, / Родилась страшная красота») – передается так: «Но меняются все на глазах, / И грозная прелесть встает».

В целом подборка, представленная в «Антологии» 1937 г., вряд ли могла популяризировать имя Йейтса (или Ейтса) среди русских читателей. В частности, Борис Пастернак в конце 1940-х годов признавался, что до войны не был увлечен Йейтсом, поскольку не знал его поздней лирики*. Тем интереснее рассказ, относящийся к

* Вяч. Вс. Иванов, устное сообщение.

1. Пролог

1944 г. и свидетельствующий о том, что Анна Ахматова могла знать «Пасху 1916 года» в оригинале или в переводе Б.Б. Томашевского.

Владимир Адмони и Тамара Сильман рассказывали, как они вместе с Ахматовой возвращались из эвакуации в Ленинград. А.А. была радостна и оживлена; на вокзале ее должен был встречать Гаршин, с которым она связывала свою дальнейшую жизнь. «Анна Андреевна, мне надо с Вами поговорить», – сказал Гаршин, едва поздоровавшись. Они стали прогуливаться по платформе беседуя, причем говорил практически один Гаршин. Адмони решили на всякий случай подождать. Через десять минут Гаршин ушел, а А.А. подошла к ним и сказала: «Все изменилось. Я еду к Рыбаковым». Так в опубликованной книге мемуаров «Мы вспоминаем»; в устных же рассказах, по свидетельству слушателей*, В. Адмони добавлял такую деталь: он пошел за такси, оставив дам на вокзале; вернувшись, застал Сильман и Ахматову беседующими... об Ирландском возрождении. Пропущенные звенья разговора восстанавливаются без труда: «Все изменилось» – «All changed, changed utterly» – Йейтс – Ирландское литературное возрождение.

ГУМИЛЕВ, ЙЕЙТС И «А.Е.» (Лондон, 1917)

Если в предыдущей главе мы дали как бы *панораму* того, что можно назвать предысторией знакомства русского читателя с Йейтсом, то теперь мы хотим, говоря языком кинематографа, совершить *наплыв* и дать крупный план – подробно обсудить один эпизод этой предыстории, который кажется нам узловым как хронологически, так и по своим последствиям. Речь идет о визите Гумилева в Лондон летом 1917 г.

Стоит отметить, что конец XIX – начало XX в. было пиком «русской моды» в Англии. Йейтс, как и все окружающее его литературное общество, читал Л. Толстого и Достоевского, интересовался русским освободительным движением. Большое впечатление произвели на него книги графа Кропоткина и Сергея Степняка, русских политических эмигрантов, поселившихся в Англии. Между прочим, брат поэта, художник Джек Йейтс, создал портрет

* Е. Рабинович (СПб.), устное сообщение.

Степняка. А Петр Кропоткин стал одним из прототипов образа бунтаря в пьесе Йейтса «Там, где ничего нет» (1904). Сохранилось письмо Кропоткина с благодарностью автору за приглашение на премьеру этой пьесы*. Разумеется, Йейтс мог встречать и других русских литераторов как в Лондоне, так и в Париже, куда он часто наезжал, но нам о том ничего не известно – вплоть до 1917 г. В этот переломный момент истории и состоялось главное «скрещивание судеб» Йейтса и русской поэзии. Летом 1917 г. Николай Гумилев, приехавший в Англию в командировку от военного ведомства, встретился в Лондоне со знаменитым ирландским символистом. В письме к Анне Ахматовой он сообщает:

Я живу отлично, каждый день вижу кого-нибудь интересного, веселюсь, пишу стихи, устанавливаю литературные связи. <...> Анреп занимает видное место в комитете и очень много возится со мной. Устраивает мне знакомства, возит по обедам, вечерам. О тебе вспоминает, но не со мной. Так леди Моррель, дама-патронесса, у которой я провел день под Оксфордом, спрашивала, не моя ли жена та интересная, очаровательная и талантливая поэтесса, о которой ей так много говорил Анреп. <...>

Сегодня я буду на вечере у Йейтса, английского Вячеслава. Мне обещали также устроить встречу с Честертоном, которому, оказывается, за сорок и у которого около двадцати книг. Его здесь или очень любят, или очень ненавидят – но все считают. Он пишет также и стихи, совсем хорошие.

Письмо это обычно датируется «около 20 июня 1917 года». Во всяком случае, не раньше воскресенья 17 июня, когда Гумилев с Анрепом навестили леди Оттолин Моррелл в ее поместье под Оксфордом. Наиболее же вероятная дата письма – 18 июня, так как именно по понедельникам Йейтс устраивал «журфиксы» в своей лондонской квартире на Уоберн-Плейс. В этот раз он появился в Лондоне всего лишь на несколько дней проездом из Манчестера в Ирландию и вряд ли задержался дольше 20-го числа, судя по замечанию в письме к отцу от 14 июня: «Прежде чем ты получишь это письмо, я уже буду в Ирландии»**.

* П. Кропоткин – У.Б. Йейтсу. 5 июля 1904 // Yeats W.B. The Collected Letters. 1901–1904. Oxford, 1994. Vol. 3. P. 613.

** У.Б. Йейтс – Дж.У. Йейтсу. 14 июня 1917 // Yeats W.B. The Letters. N. Y., 1955. P. 626.

Гумилев тоже вскоре (до конца июня) уехал из Лондона в Париж, но прежде он успел не только встретиться с Честертонем, но и дать интервью Карлу Бехгоферу для еженедельника «Новый век» (28 июня 1917 г.), в котором из современных английских поэтов он отмечал троих, в том числе Йейтса и Честертона: «Новая поэзия ищет простоты, ясности, точности. Любопытным образом, эти тенденции напоминают нам о лучших произведениях китайских авторов, интерес к которым явно усиливается в Англии, Франции и России. Одновременно повсюду чувствуется стремление к истинно национальным формам поэзии. Английские поэты – гг. Г.К. Честертон, Йейтс и “А.Э.”, например, – стараются восстановить в правах балладную форму и фольклор, ибо английский творческий дух находит в них свое высшее выражение».

Не исключено, что, говоря о растущем интересе к китайской поэзии в Англии, Гумилев мог иметь в виду Эзру Паунда, в то время одного из самых активных сотрудников «Нового века», постоянно печатавшего в нем свои вольные переводы с китайского. О Честертоне и его «совсем хороших стихах» мы уже знаем из письма Ахматовой. Но кто такой «А.Э»?

Здесь пора исправить ошибку, прижившуюся в нашей научной литературе. Комментарии к «Письмам о русской поэзии» (1990) и «Собранию сочинений» Н. Гумилева в 3 томах (1991) сообщают, что «А.Э.» – это поэт А.Э. Хаусман. В недавно вышедшей книге «Русские в Англии» добавляется, что Хаусман печатался в «Новом веке» под псевдонимом «А.Е.»*. Тут явное недоразумение. Дело в том, что две буквы «А» и «Е» (иногда разделенные точками, иногда слитые в одну литеру) в английской поэзии прочно закреплены за другим поэтом – Джорджем Расселом, который на протяжении десятилетий печатался исключительно под этим псевдонимом, приучив и критику писать о себе только как об А.Е. (начальные буквы слова *aeon* («эон»), означающего в гностике некую эманацию Абсолюта – духовное существо, заряженное божественной силой и несущее в себе атрибуты Высшего Начала). Разумеется, и публикации в «Новом веке», подписанные «А.Е.»**, принадлежат

* Казнина О.А. Русские в Англии. М., 1997. С. 249.

** Chivalry. 1915. Febr. 4; New Ireland. 1918. Jan. 3.

Джорджу Расселу, в чем легко убедиться с одного взгляда, настолько различны стиль и темы Рассела и Хаусмана*.

Джордж Рассел (1867–1935), ирландский поэт, художник и мистик, был с юности ближайшим другом Йейтса и его соперником за титул лучшего ирландского поэта. Смолоду их манеры (так же, как и их мистические и патриотические взгляды) были весьма сходны; с годами Рассел мало изменился, в то время как Йейтс далеко ушел от стиля «кельтских сумерек». Этот уход от привычного образа был воспринят частью критики как упадок, благодаря чему относительная котировка «А.Э.» временно повысилась, что и было зафиксировано обозревателем русского журнала «Современный Запад», писавшего в 1922 г.: «Йейтс уже давно пользуется громкой известностью в Англии; но некоторые критики за последнее время склонны считать другого поэта, Джорджа Рассела, более великим и глубоким поэтом. Джордж Рассел пишет под псевдонимом “Э.И.”. Его стихи носят туманный, теософский характер и отличаются своеобразной прелестью и мелодичностью».

Прояснив ситуацию с «загачным» А.Е., мы приходим к интересной картине. Из трех поэтов, которых Гумилев отмечает в своем интервью английской газете, англичанин, строго говоря, только один, а двое других – ирландцы, друзья и соратники по движению «Ирландское литературное возрождение». Вряд ли это случайно. Английская литература к 1917 г. полностью завершила свою неоромантическую фазу, начатую движением прерафаэлитов. Ирландская же литература – отстала. В определенном смысле, «подотстала» и русская – по крайней мере, в лице романтика Гумилева. Статья Бориса Анрепа «Красота и чудище», помещенная в том же еженедельнике «Новый век» через несколько месяцев после отъезда Гумилева в Париж (31 января 1918 г.), на мой взгляд, выпукло рисует столкновение двух несовместимых парадигм. Ее герой – русский друг автора, приехавший в Лондон из Парижа, горячий поклонник искусства, – если не сам Гумилев, то, во всяком случае, человек столь же «диких», романтических вкусов. Едва

* Заметим еще, что в списке английских поэтов, внесенных неизвестной рукой в записную книжку Гумилева, А.Е. (Джордж Рассел) и А.Э. Хаусман фигурируют раздельно: сперва (на с. 7) вписан «А.Е.», а на следующей странице – «А.Е. Housman».

сойдя с поезда, он просит показать ему новейшее английское искусство. Анреп ведет его в галерею, где выставлены «благородные цветы» современной живописи. Друг приведен в уныние бескрылостью и невыразительностью увиденного. Картинки для украшения гостиных! Дамское рукоделие! В лучшем случае – прилежная каллиграфия! «Ты, наверно, – возражает автор, – ожидал привычных тебе парижских страстей! Здесь все намного более утонченное и уравновешенное». Но «сумасшедший» русский не унимается: «Я мог бы проглотить любую чрезмерность, рожденную религиозной преданностью искусству; но большинство этих людей безразличны ко всему, что священо; у них нет ни восторга, ни аскетизма, ни самопожертвования. Лишь рассудочное жеманство. Их убогое воображение и отсутствие наблюдательности удовлетворяется тривиальными решениями второй свежести. Это стадо жующих овец. Они что – не ищут правду?»

Тут бедняга-автор, опасаясь дальнейших взрывов темперамента своего друга, торопливо пожал его руку и распрощался, – не забыв, однако, пригласить вечером в клуб – «в надежде, что его успокоительная атмосфера поможет сей варварской душе приобщиться к более умеренным формам английских развлечений».

Если предположить, что описанное «чудище» – Гумилев, то можно смело утверждать, что и в «успокоительной атмосфере» английской гостиной он не изменил своим романтическим идеям. Об этом можно судить хотя бы по «Автобиографии» Честертона, который так описывает свое впечатление от встречи с русским поэтом летом 1917 г.:

Многое из того, что он говорил, очень выразительно его характеризовало как представителя своей нации. Попытки определить это качество делались не раз, но безуспешно. Несколько упрощая, можно сказать, что этот народ одарен всеми возможными талантами, кроме одного: здравого смысла. Наш гость был дворянин, помещик, офицер царской гвардии, человек, как говорится, старого режима. Но было в нем и нечто от большевика... Коммунистом он не был, но он был утопистом, и его утопия была безумнее всякого коммунизма. По его замыслу, править миром должны были только поэты. (В этом месте он важно заметил, что он и сам поэт.)*

* *Chesterton G.K. Autobiography. L., 1936. Цит. по: Казнина О.А. Указ. соч. С. 247.*

Замечательно, что как безумца и утописта характеризует Гумилева писатель, который и сам был в сущности крайним романтиком и утопистом – человек, звавший Англию из капитализма вернуться назад, к средневековым идеалам и институтам. Его присутствие в гумилевском «шорт-листе» отнюдь не случайно. Все трое названных Гумилевым – «антипрогрессисты»: и Честертон, и Йейтс, чья обращенность в прошлое шла от Теннисона и прерафаэлитов, и А. Е., который в 1915 г., в самый разгар милитаристского угара взывал к древнему рыцарству:

РЫЦАРСТВО

Во сне я увидел древнюю ирландскую королеву,
Которая со своей башни, как рассвело,
Узрела подходящих с двух сторон врагов;
Глаза ее разгорелись восхищением,
И она воскликнула: «Благородна их осанка».
«Царственный вид», отвечали ее вожди,
Хваля красоту, храбрость и гордость,
Как будто перед ними были не враги, а родичи.
И я вновь услышал немолчное шипение
Гадюк в образе людей – народов, плюющих
Друг в друга ядовитой слюной, в драконьей ярости
Простирая когтистые лапы, – и проснулся,
Чувствуя смертельную тошноту в душе
И зная, что плачу я в Железном Веке.
4 февр. 1915 А.Е. Новый век

Сравните эти стихи с тем рыцарским отношением к врагу, которое (вопреки раздуваемой в прессе германофобии) проявлял прапорщик Гумилев в письмах с фронта: «Я сказал, что в победе сомневаются только вольные, не отсюда ли такое озлобление против немцев, такие потоки клеветы на них в газетах и журналах? Ни в Литве, ни в Польше я не слышал ни о каких немецких зверствах, ни об одном убитом жителе, изнасилованной женщине. <...> Войско уважает врага, мне кажется, и газетчики могли бы поступать так же»*.

* Лукницкая В. Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 173.

1. Пролог

Таким образом, не только старое пристрастие Гумилева к кельтской культуре, друидским тайнам и ирландским сагам сказалось в выборе имен, упомянутых им в лондонском интервью, но и то родственное, романтическое, что он (даже недостаточно зная английский язык) уловил в современном духе и направлении ирландской поэзии. Сравните отзыв русского собеседника Бориса Анрепа о «жующих овцах» с тем, что несколько лет спустя писал другой русский, Дмитрий Святополк-Мирский, о пошлом самодовольстве, царящем в английской поэзии, и – по контрасту с этим – об «изумительном поколении» романтических ирландских поэтов: «Они стоят вне общего потока английской литературы ... и разговор о них должен быть особый»^{*}.

Неизвестно, было ли продолжено знакомство Гумилева с Йейтсом во время второго приезда русского поэта в Англию в январе–апреле 1918 г. В любом случае лондонский опыт не мог пройти бесследно. Гумилев явно творчески вырос после возвращения из Европы. Н. Оцуп в связи с этим высказывает мнение о «благотворной роли временной разлуки с родиной для национального поэта». Книга стихов «Фарфоровый павильон», пьеса «Отравленная туника» и ряд других произведений непосредственно связаны с пребыванием Гумилева в Лондоне. Его интерес к английской поэзии отозвался и в его издательской деятельности во «Всемирной литературе» (переводы и редакция Вордсворта, Кольриджа, Байрона, Саути, английских баллад). В 1920 г. Гумилев работал над пьесой «Красота Морни» с сюжетом, взятым из ирландской мифологии. Есть также достоверные сведения, что Гумилев делал активные попытки к переводу и изданию произведений Йейтса на русском языке.

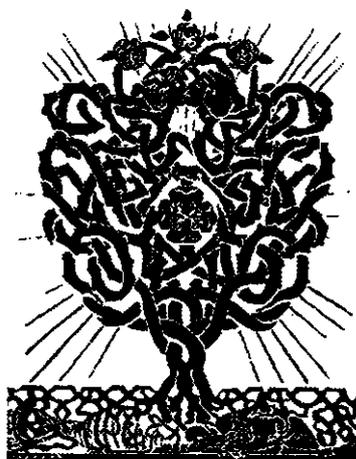
Но и вне зависимости от непосредственных, «исчисляемых» последствий встреча русского и ирландского поэтов в столь судьбоносный момент для Европы и мира (а также для самих Йейтса и Гумилева) остается глубоко символическим фактом.

^{*} *Мирский Д.С.* О современной английской литературе (письмо из Лондона) // Современный Запад. 1923. Кн. 2. С. 142.

II

Роза и Башня:

Йейтс и русские поэты XX века



ЯВЛЕНИЕ ЦЫГАНКИ: ЙЕЙТС И БЛОК

I

Сравнивать Йейтса с Блоком начали довольно давно, что естественно. Оба были яркими фигурами литературного символизма, оба олицетворяли для публики Поэта, мечтателя не от мира сего. Очевидно, что Таинственная Роза Йейтса, по сути, то же, что Прекрасная Дама Блока – и реальная возлюбленная, вознесенная на метафизический пьедестал, и воплощенная в женщине Тайна Жизни, Душа Вселенной.

Впрочем, различия не менее знаменательны, чем сходство. Взять, например, отношения этих полюсов – Поэта и Девы. У Блока доминирует Поэт, у Йейтса – Возлюбленная. Сравним:

Ты – Божий день. Мои мечты –
Орлы, парящие в лазури.
Под гневом светлой красоты
Они всечасно в вихре бури.

Стрела пронзает их сердца,
Они летят в паденье диком...
Но и в паденье – нет конца
Хвалам, и клекоту, и крикам.

Блок

Владей небесной я парчой
Из золота и серебра,
Рассветной и ночной парчой
Из дымки, мглы и серебра –

II. Роза и Башня: Йейтс и русские поэты XX века

—
Перед тобой бы расстелил;
Но у меня – одни мечты.
Свои мечты я расстелил:
Не растопчи мои мечты.

Йейтс

Мечты – мерцающие ткани, расстеленные у ног Возлюбленной, и мечты – орлы, кричащие в поднебесье, – таков контраст.

Недаром английский исследователь К.М. Боура заметил*, что Прекрасная Дама существует где-то на периферии сознания Блока, «ее трудно назвать даже видением». Она поистине свет, льющийся с той стороны, – заревой, закатный, полдневный. Ее далекость не трагична для поэта. В книге преобладает мажорный тон, упоение мечтами, чаяние небывалой весны.

Наоборот, с самого начала Йейтс находит для возлюбленной главный мотив – безутешность. Казалось бы, не слишком оригинально, но поэт, веря своей интуиции, упрямо держится этой ноты и только начиная с первого стихотворения цикла «Роза» присоединяет к образу любимой вторую черту (героическую и варварскую одновременно) – гордость.

«Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days!» (Красная Роза, гордая Роза, печальная Роза всей жизни моей!)

Из этих двух простых слов – печаль и гордость – постепенно вырастает образ трагической красоты и силы. В «Печали любви», в «Белых птицах», в сонете «Когда старухой...» поэт говорит о страдальческом изломе ее губ, о скорби, распятой в глазах, о печалях ее изменчивого лица.

Это и впрямь стихи влюбленного. Если классическое правило женского кокетства (увы, используемое иногда и поэтами!) велит смотреть на «предмет», на кончик носа и снова на «предмет», то Йейтс смотрит только на «предмет», не думая ни о чем другом. Он счастлив быть лишь зеркалом, где отражается лик его гордой и жестокой Девы.

Александр Блок, наоборот, не прочь посмотреть на себя как бы со стороны – влюбленными глазами Невесты или Жены. И неизменно остается доволен увиденным.

* В книге «Наследие символизма» (Лондон, 1942), содержащей статьи и о Блоке, и о Йейтсе.

Йейтс и Блок

—
Мой любимый, мой князь, мой жених,
Ты печален в цветистом лугу,
Повиликой средь нив золотых
Завилась я на том берегу.

Я ловлю твои сны на лету
Бледно-белым прозрачным цветком,
Ты сомнешь меня в полном цвету
Белогрудым усталым конем.

Речь, конечно, не о нарциссизме, а о полной вывернутости ситуации. У Блока: он гордый, она трепетная. У Йейтса: она гордая, он трепетный.

Впрочем, образ «бледно-белого цветка», на которого наезжают усталым конем, меньше всего можно было бы применить к его роковой возлюбленной. Пленительная девушка с лицом «как яблоневый цвет», которую он встретил и полюбил на всю жизнь, оказалась профессиональной революционеркой. Неукротимая энергия, красота и ораторский талант Мод Гонн действовали гипнотически на толпу. Митинги и демонстрации были ее стихией.

Йейтс напрасно рассчитывал на взаимность. Для Мод он всегда оставался слишком умеренным, слишком либералом («кисляем», как сказала бы русская радикалка).

II

Прошло время, и вот Прекрасная Дама Первой книги Блока уступает место Незнакомке Второй книги, а та – Цыганке. В первом стихотворении Третьей книги «К музе» (1912) уже явны черты этой новой вдохновительницы, этой горькой, как полынь, страсти.

И коварнее северной ночи,
И хмельней золотого аи,
И любви цыганской короче
Были страшные ласки твои.

Воцарение Цыганки произошло не сразу. Сперва ее вульгарная притягательность лезет в глаза, требует иронического отстранения («визг цыганского напева»); но постепенно, и особен-

но в цикле «Кармен», всякое высокомерие исчезает, и в «Седом утре» его нет и следа. «Ты хладно жмешь к моим губам / Свои серебряные кольца, / И я – который раз подряд – / Целую кольца, а не руки...» Ибо он признал в ней свою ровню, сестру по духу. Духу вольности и самосожжения.

Любопытно, что образ цыганки промелькнул и у Йейтса – в довольно неожиданном контексте: Елена Троянская, когда ее никто не видит, копирует разбитную цыганскую походку, «подсмотренную на улице». Как известно, в йейтсовской бухгалтерии пишется «Елена», подразумевается «Мод Гонн». Еще в сборнике «Роза» он угадал в ней «скитальческую душу» (a pilgrim soul). Но, может быть, ярче всего цыганский, неумный нрав своей возлюбленной выразил Йейтс в стихотворении «Скорей бы ночь»:

Средь бури и борьбы
Она жила, мечтая
О гибельных дарах,
С презреньем отвергая
Простой товар судьбы:
Жила как тот монарх,
Что повелел в день свадьбы
Из всех стволов палить,
Бить в бубны и горланить,
Трубить и барабанить, –
Скорей бы день спровадить
И ночь поторопить.

В зрелые годы именно это буйство (принесшее ему столько мук) Йейтс исключает из своего идеала женщины. В «Молитве за дочь» (1919) он просит об изгнании духа раздора, о спокойной доброте, которая вкупе с традицией и обычаем одна может принести человеку счастье. С горечью он вспоминает женщину – прекраснейшую из смертных, которая все дары судьбы, полный рог изобилия, излившийся на нее, променяла на «старые кузнечные мехи», раздуваемые яростным ветром.

Ситуация получается как бы зеркально отраженная. Йейтс низводит свою гордую Деву с пьедестала, а Блок, наоборот, возводит на трон Цыганку – олицетворение того же неумного, пассивного начала, каким была Мод Гонн для Йейтса.

III

Идеал безбурной жизни, которую Йейтс намечтал для своей новорожденной дочери, наверное, и есть то, что русский поэт обозвал «обывательской лужей». Потому что Блок выражал дух эпохи – и когда отвергал «кущую конституцию», и когда прославлял «правый гнев» и «новую любовь», вспоенную кровью встающих бойцов («Ямбы»). А для Йейтса в 1919 г. пошлостью была как раз революционная риторика, «ибо гордыня и ненависть – товар, которым торгуют на всех перекрестках».

Это несовпадение удивительно – при стольких совпадениях. Оба воспевали героическое начало в жизни; оба искали языческой закваски для выпекания новых хлебов («кельты» Йейтса, «скифы» Блока). И все-таки Йейтс сумел дистанцироваться от носящейся в воздухе идеи насилия.

Блок слушал «музыку времени» – диссонансную, возбуждающую – и транслировал, усиливая ее всею мощью своего певческого дара. Революция, которая, умыв Россию кровью, поведет ее к светлому будущему, и Россия, в последний раз зовущая лукавую Европу на братский пир, пока она (Европа) не погибла от желтой опасности – «монгольской дикой орды», – все это не лично Блоком выношенные идеи. Но идеи заразительные, и стихи, вдохновленные ими, не могли не иметь огромного резонанса.

Ирландский же поэт выражал, если продолжить сравнение, не «музыку времени», а «музыку сфер»; его зрелые стихи стремятся структурно, пространственно оформиться, обрести равновесие.

Блок намного превосходит его в динамичности, в накале строки. Йейтс всегда несколько умозрителен. Его пейзаж – придуманный, фантастический, а у Блока – реальный мир (город, Петербург), и его глаз точно фиксирует все детали, огни и полутона этого мира. Йейтс заказывает себе сны, чтобы их описать, а Блок живет в мире, который есть сон («в электрическом сне наяву»^{*}).

Ирландский поэт строит свою систему, чтобы защититься от случайностей мира, а Блок опровергает любой закон и систему:

^{*} «В кабаках, в переулках, в извивах...» (1904).

II. Роза и Башня: Йейтс и русские поэты XX века

—
Сама себе закон – летишь ты мимо, мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит,
И этот мир тебе – лишь красный облак дыма,
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит.
1910 *Демон*

Блок вряд ли мог поверить в уютный круг перерождений, в его стихах уже есть то, что потом сумела гениально сформулировать Ахматова: «Но я предупреждаю вас, / Что я живу в последний раз». Блок отвергает колесо причин, не несущее человеку ничего, кроме повторения страданий, его русская «карма» безотрадна.

Умрешь – начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Йейтсу не меньше внятна горечь жизни, но он не пресытился ею и готов «начать сначала»:

Согласен пережить все это снова
И снова окунуться с головой
В ту, полную лягушечьей икрой
Канаву, где слепой гвоздит слепого...

В глубине души, может быть, оба знают одно: и зловещие предчувствия, и тоска одни и те же.

Все шире – круг за кругом – ходит сокол,
Не слыша, как его сокольник кличет;
Все рушится, основа расшаталась...
1919 *Йейтс*

Чертя за кругом плавный круг,
Над сонным лугом коршун кружит
И смотрит на пустынный луг.
В избушке мать над сыном тужит...
1916 *Блок*

Йейтс и Блок

Чувства сходные, да реакция разная. Блока все-таки соблазняет разрушение; Аполлон, разбитый кочергой во время последней болезни, – символичен.

Йейтс – строитель. Каменщик, масон, зиждитель не одних только воздушных замков (вспомним Театр Аббатства и Тур Баллили).

Вот такая разница.

IV

Ужас перед жизнью – один из главных мотивов Блока. Он, должно быть, всегда чувствовал зыбкость и скорость Земли, крен и размах ее движения.

И под божественной улыбкой
Уничтожаясь на лету,
Ты полетишь, как камень зыбкий,
В сияющую пустоту.
1914

Отсюда тема опьянения. Подобное побеждается подобным, головокружение – другим головокружением. «Я пригвожден к трактирной стойке. Я пьян давно. / Мне всё – равно». Рецепт старый, хайямовский. Пей, ибо из твоего праха вылепят кувшин и будут пить из твоего праха. Но Хайяму еще было сравнительно уютно в его системе, где обычный гончарный круг играл роль Великого Колеса перевоплощений. Гораздо хуже ощущать себя в тесной и темной клетке, когда ее «поднимут, закрутят и бросят» в «бездонную пропасть, в какую-то синюю вечность».

Вообще, у Блока вселенная как будто сотворена не Богом, а Дьяволом, – ощущение, точно выраженное в «Чертовых качелях» Сологуба: «Попался на качели – качайся, черт с тобой!» Он и качается, причем физически ощутима эта амплитуда, страшные ускорения со свистом, когда все проваливается в какую-то бездну – и мгновения зыбкого почти покоя, когда рождались, может быть, лучшие стихи – такие, как «О доблести, о подвигах, о славе...», «Превратила все в шутку сначала...».

Среди последних стихотворений Йейтса есть одно: «Пьяный восхваляет трезвость».

II. Роза и Башня: Йейтс и русские поэты XX века

—
Не отставай, красоточка,
Смотри, чтоб я плясал,
Иначе выпивка меня
Уложит наповал.
Я сердцем предан трезвости,
Она – бесценный клад;
Сама суди: мы кружимся,
А пьяные храпят.
Пер. А. Сергеева

Йейтс предпочитает пьянству действие – и действие ритуальное (танец). Хотя он тоже видит могилу «под каждым пляшущим». Он опьяняется танцем, который есть его экзистенциальный ответ небытию. Но не вином, которое ведет опять-таки в тоску небытия («Мертвы лежат все пьяные, / Все мертвые пьяны»).

У Йейтса танец – всегда откровение, катарсис. У Блока все надрывней, безжалостней.

Когда-то гордый и надменный,
Теперь с цыганкой я в раю,
И вот – прошу ее смиренно:
«Спляши, цыганка, жизнь мою».

И долго длится пляс ужасный,
И жизнь проходит предо мной
Безумной, сонной и прекрасной
И отвратительной мечтой...
1910

Вспомним девушку между Сфинксом и Буддой из стихотворения Йейтса «Двойное зрение Майкла Робартиса», протанцевавшую свою жизнь дотла, – ту, которой и после смерти снится сон о танце:

On the grey rock of Cashel I suddenly saw
A Sphinx with woman breast and lion paw,
A Buddha, hand at rest,
Hand lifted up that blest;

Йейтс и Блок

—

And right between these two a girl at play
That, it may be, had danced her life away,
For now being dead it seemed
That she of dancing dreamed.

(«На древнем утесе Кэшела я вдруг узрел некоего Сфинкса с женской грудью и львиными лапами – и какого-то Будду, опустившего одну руку на колени, а другой рукой благословляющего; // А между ними – играющую девушку, которая, наверно, протанцевала всю свою жизнь, ибо даже смерть для нее – словно танец во сне».)

Не цыганка ли она – эта плясунья? Ведь цыгане некогда считались выходцами из Египта, а потом из Индии.

Между Сфинксом и Буддой.

Так проговариваются поэты. И ширят свой миф, и – как будто играя в жмурки, вслепую – попадают в новые пространства и новые измерения.

—
ВЗГЛЯД С ПОЭТИЧЕСКОЙ БАШНИ
НА ГРАЖДАНСКУЮ СМУТУ:
ЙЕЙТС И ВОЛОШИН

I

С мифологемой башни связаны и мужские, и женские атрибуты. Безусловно, это символ мощи; но в башню заточали красавиц (от Данаи до блоковской Изоры, томившейся в Башне Безутешной Вдовы). В Песне Песней шея невесты сравнивалась со столпом из слоновой кости, даже женский носик уподобляется башне: «нос твой – башня Ливанская, обращенная к Дамаску». Вероятно, от Песни Песней идет величание Богородицы «башней из слоновой кости» в католических песнопениях – откуда Сент-Бёв и позаимствовал свою знаменитую метафору о поэте, впервые применив ее к Альфреду де Виньи. Для символистов башня стала важнейшим символом самостояния искусства – символом, который они, по своему обыкновению, старались претворить в жизнь. В следующих строках Йейтса мы можем проследить как мужские, так и женские ассоциации – ведь он обустроил башню «для своей жены Джордж»:

I, the poet William Yeats,
With old millboards and sea-green slates
And smithy work from the Gort forge
Restored this tower for my wife George,
And may this characters remain
When all is ruin once again.

(«Я, поэт Уильям Йейтс, с помощью досок от старой мельницы, зеленоватой, как море, черепицы и железных скоб, срабо-

таннных кузнецом в Горте, восстановил эту башню для своей жены Джордж. И да останутся эти письма, когда все снова обратится в руины».)

Вырезанную в камне, эту надпись и донныне можно прочитывать на стене башни в Баллили, добравшись туда по дороге, вьющейся вдоль живой изгороди из желтого утесника и белого боярышника. Она возникает неожиданно из-за поворота, за какой-то низинкой с пасущимися коровами, за мостом с маленьким прудом. Атмосфера вокруг очень пасторальная, чтобы не сказать захолустная. Но квадратная, мощная башня с редкими бойницами-окошками на широких заросших плющом стенах впечатляет.

Когда-то сильное и влиятельное семейство De Burgo, или Бёрков, владело обширными землями в ирландском графстве Голлуэй, вблизи Горты. В XIII и XIV вв. они воздвигли немало укрепленных башен-крепостей в этих краях: в Лохрее, Килкорнне, Килколгане, Дункеллине, Клохроке, Сент-Клерансе, Маннине, Балликоннеле, Баллитурине и других местах. Спустя 300 лет католики-бароны были лишены своих земель и богатств, изгнаны и рассеяны, а башни постепенно пришли в запустение. Одну из этих выморочных нормандских башен, Тур Баллили, вместе с прилепившимся к ней фермерским домиком и купил Йейтс в 1916 г. за 35 фунтов стерлингов.

Как же он был горд своим «замком»! С каким увлечением играл роль владельца, заказывал проект переделки, мебель и прочее. Имена архитектора Уильяма Скотта и местного каменщика Рафтери упоминаются в его письмах с таким благоговением, словно речь идет по меньшей мере о Буонаротти.

Если считать по датам, Йейтс жил в Тур Баллили не так уж долго – до 1928 г., да и то лишь наездами, в летние месяцы. А по сути, он нашел здесь свой оплот на земле, наследственное жилище души.

Я провозглашаю, что эта Башня – мой дом.
Лестница предков – ступени, кружащие каторжным колесом;
Голдсмит и Свифт, Беркли и Бёрк брали тот же подъем, –

писал он в стихотворении «Кровь и луна».

Как артист он получил в свое распоряжение великолепную декорацию, нечто вроде «универсальных ширм» Гордона Крэга (гениального режиссера, которого он привлекал для работы в Те-

атре Аббатства). За оградой этих стен он мог воображать себя мудрецом-затворником или осажденным воином, на винтовой лестнице – рабом, крутящим каторжное колесо, на верхней площадке – астрологом, изучающим небо, или Парисом, стоящим рядом с прекрасной Еленой на стенах Трои.

Башня для Йейтса – символ аристократичности, избранности искусства. (Не зря Оден, как бы в шутку, сказал однажды, что у Йейтса была психология феодала.) Чтобы обозначить себя, плоское и горизонтальное – страна, народ, пейзаж – должно вытолкнуть из себя вертикаль, башню, способную зачать будущее и связать поколение с поколением. В том же цикле «Кровь и луна» эта мысль выражена с привлечением фаллической знаковости башни:

Священна эта земля
И древний над ней дозор:
Бурлящей крови напор
Поставил Башню стоймя
Над грудой ветхих лачуг –
Как средоточье и связь
Дремотных родов. Смеясь,
Я символ мощи воздвиг
Над вялым гулом молвы
И, ставя строфу на строфу,
Пою эпоху свою,
Гниющую с головы.

В распадающемся мире Башня еще и островок стабильности, оплот традиции, вершина века – хотя и подверженная порче, как и все остальное (эпоха гниет с головы). Лучшие сборники стихов Йейтса «Башня» (1928) и «Винтовая лестница» (1933) пронизаны поисками – и утверждением – этой опоры и стабильности.

Возвращаясь теперь к русской поэзии XX в. и глядя на нее с точки зрения «дома и бездомья», мы видим в основном цепь скитаний, добровольных или вынужденных, – Бальмонт и Хлебников, Вяч. Иванов и Ахматова... (не говоря уже о страшных судьбах Мандельштама и Цветаевой). В целом преобладало отрицание быта. Хотя и обстоятельства века, конечно, не располагали к уюту. «Башня» Вяч. Иванова в Петербурге:

—
Я башню безумную зижду
Высоко над мороком жизни... —

всего лишь оригинальной формы квартира на пятом и шестом этажах, место поэтических сходов. Многие из его гостей и завсегдаев переместились вскоре в подвал «Бродячей собаки», сменив «верх» на «низ» легко и непринужденно.

Здесь только внешнее, поверхностное сходство.

Ища в России что-нибудь подобное Башне Йейтса, мы неизбежно приходим к Максимилиану Волошину, к его Дому Поэта в Коктебеле.

Беленые известкой комнаты пристроек, вертикальные объемы мастерской и венчающая дом квадратная смотровая площадка – Вышка, или Башня, как ее называли при жизни поэта, – сами по себе приводят на память Тур Баллили. Но главное сходство в другом.

Оба поэта, проведя немало лет в художественных центрах мира, ищут и обретают «родину духа» вдали от цивилизации – Йейтс на западе Ирландии, в графствах Слайго и Голуэй, Волошин – в восточном Крыму. Они строят свои великие поэтические мифы, опираясь на землю, насыщенную памятью веков. «Кельтские сумерки» (название книги У. Б. Йейтса, 1892) и «Киммерийские сумерки» (цикл М. Волошина, 1909) – поразительно близкие названия.

За книгой Йейтса стоят Кухулин и другие герои древних саг, трагическая Дейдрэ, таинственные сиды – духи, населяющие холмы и ветреные равнины Ирландии.

За стихами Волошина – кочевники степей и греческие корабельщики, генуэзцы и татары – многие и многие племена, встретившиеся на северных берегах Черноморья, границе двух миров – варварства и эллинства, Востока и Запада.

Доселе грезят берега мои:
Смоленные ахейские лады,
И мертвых кличет голос Одиссея,
И киммерийская глухая мгла
На всех путях и долах залегла...

И дело не просто в экзотике. Для обоих поэтов их обретенный край был и родиной предков – для Волошина с его южнорусскими, казацкими корнями и для Йейтса с его родичами в Слай-

го, с детскими воспоминаниями об этом сокровенном уголке Ирландии. Они сроднились с выбранным местом на жизнь и на смерть; могила Волошина на вершине горы, у восточного края Коктебельской бухты, и могила Йейтса – под горой Бен-Балбен, в деревушке Драмклифф – красноречивее многих могил.

II

Расплясались, разгулялись бесы
По России вдоль и поперек,
Рвет и кружит снежные завесы
Выстуженный Северовосток.

1920

М. Волошин

Так случилось, что переворот и смута в России по времени почти совпали со смутными годами (The Troubles) в Ирландии. В апреле 1916 г. произошло Дублинское восстание против англичан. Через два года началась гражданская война между национал-радикалами и умеренными. Особенно ожесточенный характер она приняла в 1922–1923 гг., временами подходя вплотную к жилищу Йейтса: был убит Томас Рафтери – деревенский строитель, восстанавливавший Тур Баллили, в одну из ночей взорван мост перед Башней.

Конечно, жестокости английских «черно-рыжих» (Black and Tans) и ирландских республиканцев несопоставимы по масштабу со зверствами, творившимися примерно в те же годы в Крыму руками белых и красных; но главное совпадало – волны насилия, волны злобы внезапно затопили полусонный край, подступив к самому дому поэта.

В этой ситуации Волошин дважды, на мой взгляд, оказался на высоте – как человек, поддерживавший и выручавший из беды других людей в обстановке голода и террора, и как поэт, написавший самые правдивые и сильные в русской поэзии стихи о Гражданской войне.

Когда нужно было спасти кого-нибудь, вырвать из лап белой контрразведки или красной Чека, он обращался к «фанатикам непримиримых вер» – и часто достигал успеха.

Кажется почти чудом, что его собственный дом не спалили, не разграбили, что сам он уцелел. Так, в самые ожесточенные дни

гражданской войны в Ирландии, когда терроризм достиг высшей точки (республиканцы убили даже героя освободительной войны Майкла Коллинза, обвинив его в измене национальным интересам), на Йейтса не решился покуситься ни один «человек с ружьем». Хотя повод найти было нетрудно.

В стихотворении У.Б. Йейтса «Тысяча девятьсот девятнадцатый» и в волошинском «Северовостоке» (1920) практически совпадает главный образ – разгул ветров, разгул бесов смуты и иррационального зла, летящих с ветром по равнине. Так вот во что превратились эти ночные духи, когда-то навевавшие поэту грезы о немислимой красоте, тосковавшие вместе с ним о невозможности счастья и вечной любви на земле, – в буйных дьяволов и дьяволиц, а предводительствует ими Роберт, сын Арта, упоминаемый в хрониках XIV в. демон-инкуб, совративший леди Алису Кителер из Килкенни.

«Violence on the roads» – так начинается последняя, с разогнанными в длину строками, часть «Тысяча девятьсот девятнадцатого»:

Буйство мчит по дорогам, буйство правит конями,
Некоторые – в гирляндах на разметавшихся гривах –
Всадниц несут прельстивых, всхрапывают и косят,
Мчатся и исчезают, рассеиваясь между холмами,
Но зло поднимает голову и вслушивается в перерывах:
Дочери Иродиады снова скачут назад.
Внезапный вихорь пыли взметнется – и прогрехочет
Эхо копыт – и снова клубящимся диким роем
В хаосе ветра слепого они пролетают вскачь;
И стоит руке безумной коснуться всадницы ночи,
Как все раздражаются смехом или сердитым воем –
Что на кого накатит, ибо сброд их незряч.
И вот утихает ветер, и пыль оседает следом,
И на скакуне последнем, взгляд бессмысленный вперя
Из-под соломенной челки в неразличимую тьму,
Проносится Роберт Артисон, прельстивый и наглый демон,
Кому влюбленная леди носила павлиньи перья
И петушиные гребни крошила в жертву ему.

Эти бесы безумят и лишают воли, но – заметьте! – они и сами лишь инструменты чьей-то воли, бесчувственные и слепые ма-

рионетки («сброд их незряч», «взгляд бессмысленный вперя»). Как это соответствует «слепым и глухонемым демонам» Волошина!

Они проходят по земле,
Слепые и глухонемые,
И чертят знаки огневые
В распахивающейся мгле.

Собою бездны озаряя,
Они не видят ничего,
Они творят, не постигая
Предназначенья своего.
1917 *Демоны глухонемые*

Впрочем, дальше начинается расхождение. Ибо если стихотворение Йейтса насквозь пронизано горечью – от сознания обреченности земных трудов и земной любви («мы любим только то, что эфемерно»), от несоответствия идеалов молодости реальному миру-оборотню («...вот до чего мы / Дофилософствовались, вот каков / Наш мир – клубок дерущихся хорьков!»), – то у Волошина в помине нет ни горечи, ни безнадежности. Он уверен, что все бесы в конце концов, как и положено по Писанию, войдут в свиное стадо «и в бездну ринутся с горы». Он принимает все страдания, выпавшие ему и его соотечественникам, как свыше сужденные испытания, – с христианской готовностью и пророческой экзальтацией:

Жгучий ветер полярной преисподней,
Божий Бич, приветствую тебя!

Страшная точность его цикла «Личины», «Стихов о терроре», оттолкнувших своей «кошунственной» натуралистичностью И. Бунина, оправдана в поэтике Волошина, который, по меткому замечанию Ал. Зорина, «произрастал от другого корня русской литературы, давшего некрасовскую поросль»^{*}. Несмотря на прекрасное знание новейшей французской поэзии, Волошин вовсе не склонен был «сломать хребет риторике», как того требовал Верлен, и охотно отдавался в стихах своему пророческому вдохновению.

^{*} *Волошин М.* Пути России. Стихотворения и поэмы. М., 1992. С. 243.



Йейтс же хотя и допускал в стихи прозаические, конкретные детали (например, «пьяную солдатню», которая «может убить женщину-мать и безнаказанно уйти, оставив ее плавать в крови у порога собственного дома»), но главный упор он, наследник Блейка и прерафаэлитов, делал на многозначные символы, их сочетания и синтез. В «Тысяча девятьсот девятнадцатом» эти символы контрастны: с одной стороны – античность, прекрасные плясуньи, улетающий лебедь, с другой стороны – ожившие драконы снов, дерущиеся в норе хорьки, скачущие по дорогам бесы.

Заметим кстати, что, хотя в основе этого последнего образа – «свои родные» ирландские духи, Достоевского он читал и русский опыт тоже имел в виду.

«Он (Джон О'Лири. – Г. К.) вырос на общеевропейском подъеме, когда революционеры считали свои цели, по сравнению с целями других, самыми возвышенными, свои принципы – самыми идеальными, а самих себя – Катонами или Брутами; ему довелось дожить до перемены, исследованной Достоевским в «Бесах» (У.Б. Йейтс, «Дрожание завесы», II, 5)*.

III

Гражданских войн горючая стихия
Развееется...

М. Волошин

«Дом поэта» (1926) можно рассматривать как своего рода эпилог к стихам «Неопалимой купины», просвет неизбежной голубизны после миновавшей черной бури. В параллель к нему встают «Размышления во время гражданской войны» (1923) Йейтса – цикл стихов, написанный спустя несколько лет после «Тысяча девятьсот девятнадцатого» уже в более уравновешенном, элегическом духе.

Как и поэма Волошина, «Размышления...» сосредоточены вокруг Дома – центра вселенной поэта, обжитого гнезда, который рано или поздно придется покидать.

* *Yeats W.B. The Trembling of the Viel // Yeats W.B. Autobiographies. L., 1955. P. 107–382.*

II. Роза и Башня: Йейтс и русские поэты XX века

С замечательной выразительностью рисует Волошин высокую, как церковь, мастерскую, обращенную «всей грудью к морю, прямо на восток», «прохладные кельи, беленные известкой», морской залив, скалы и землю Коктебеля.

И Йейтс «танцует» от примет места, щедро заполняя деталями набрасываемую картину; красноречивы сами названия отдельных частей цикла: «Мой дом» (II), «Мой стол» (III), «Дорога у моей двери» (V) и др. Сходно и ощущение жизни «в минуты роковые», «в годы лжи, падений и разрух».

Волошин, однако, смягчает драматизм ситуации. В этом его, по сути, поэтическом завещании совершенно отсутствуют прежние православно-патриотические и эсхатологические мотивы, пророческий пафос. Вместо Иеремии и Исаяи мы слышим отзвук Екклезиаста:

Как Греция и Генуя прошли,
Так минет все – Европа и Россия,
Гражданских войн горячая стихия
Развеется... Расставит новый век
В житейских заводах иные мрежи...
Ветшают дни, проходит человек,
Но небо и земля – извечно те же.

Приветствуя и прощаясь, поэт обращается к своему будущему гостю с широким демократическим жестом:

Дверь отперта. Переступи порог.
Мой дом открыт навстречу всех дорог.

Поэзия Йейтса, напротив, подчеркнута аристократична. Он даже готов оправдать «буйство» и «горечь» несправедливой жизни, если они способны рождать великое искусство («Усадьбы предков»).

Он не надеется, что его потомки в превратностях лет сохранят дух места и что «цветок», возвращенный им, не будет заглушен «банальной зеленью»; не рассчитывает, что они уберегут дом от запустения (как в воду глядел: к 1960-м годам Башня стояла полуразрушенная). Он желает только, чтобы – в процветании или запустении – «эти камни» остались памятником его любви и старой дружбы.

Йейтс и Волошин

Кто более прав из этих двух старых закоренелых символистов, учеников Метерлинка и Блаватской?

Ныне и дом-музей в Коктебеле, и восстановленная Башня Йейтса равно открыты тысячам посетителей, туристов и школьников, карабкающимся по лестнице, толпящимся во дворе, глазьющим на экспонаты. Демократия, кажется, торжествует. Но точно ли это так?

Тур Баллили и коктебельский дом Волошина стоят на крайних, противоположных рубежах Европы, как две цитадели, два монумента поэтического стоицизма.

Как при жизни, так и после нее существуют концентрические круги личности, защитные укрепления духа. Смерть, как и публика, поверхностна в своем любопытстве и легко прорывает внешнее кольцо защиты.

Внутреннее ядро неприступно в своем одиночестве и не по зубам нашему любопытству.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ТУР БАЛЛИЛИ.
ЙЕЙТС В 1922 ГОДУ

I

Цикл Уильяма Йейтса «Размышления во время гражданской войны» входит в книгу стихов Йейтса «Башня». Начинается книга со знаменитого «Плавания в Византию». За ним идет стихотворение «Башня» (по которому и назван сборник). Далее следуют «Размышления...» и «Тысяча девятьсот девятнадцатый». Эти первые четыре вещи не просто задают тон сборнику – они составляют его главную ударную силу. Можно сказать, что вся книга, как ракета, движется по инерции, заданной мощным первоначальным разгоном.

«That is no country for old men» («Эта страна не для старых») – знаменитая фраза, с которой начинается «Плавание в Византию». И здесь, и в следующем стихотворении старость описывается как нелепость, нечто внешнее и чуждое сознанию поэта: он не понимает, почему его сердце, томящееся желаниями, прикреплено «к умирающему животному», он говорит о своем немощном возрасте, привязанном к нему, как жестянка к собачьему хвосту («Башня»).

Мотив личной брэнности здесь на первом месте. Вторая, социальная причина горечи – тема «порчи времен» – в первых двух стихотворениях еще в намеке. Она присутствует лишь в форме исторических аллюзий, а также в гордом причислении себя к свободным душам, не соблазненным ни властью, ни фрондой, не принадлежащим «ни к рабам, на которых плюют, ни к тиранам, которые плюют». Современность здесь только брезжит; пророчествовать поэт даже не покушается. Лишь в «Размышлениях во время гражданской войны» мотивы старости и ухода сольются со злобой дня и безрадостным взглядом в будущее.

—
II

Сообщая в письме о только что законченном цикле стихов, Йейтс подчеркивал, что стихи эти – «не философские, а простые и страстные». Слова поэта, конечно же, следует воспринимать с поправкой на его метод, который можно назвать «метафизическим» почти в том же смысле, что и метод Донна. Писать совсем просто – с натуры, из сердца и так далее – Йейтс уже не мог, если бы даже захотел. Он привык к опоре на некую систему идей и символов, без которых чувствовал бы себя «потерянным в лесу смутных впечатлений и переживаний».

Цикл из семи стихотворений имеет свою отнюдь не простую и не случайную, а тщательно продуманную композицию. Она ведет от «Усадеб предков» (часть I), символа традиции и стабильности, через картины гражданского хаоса и раздора (части V и VI) к пророчеству о грядущем равнодушии толпы – равнодушии, которое еще хуже ярости одержимых демонов мести (часть VII).

Эта тематическая линия, однако, усложнена диалектическими противовесами и антитезами. Если попробовать учесть их хотя бы в первом приближении, то композиционная схема будет читаться уже так: *от символов традиции и стабильности* (подрытых догадкой о вырождении всякой традиции, теряющей изначальную «горечь» и «ярость») – *через картины гражданского хаоса и раздора* (смягченных надеждой, этим неискоренимым пороком человеческого сердца) – *к пророчеству о грядущем равнодушии толпы* (оттеняемому стоической позицией поэта, его преданностью юношеской мечте и вере).

Уточнять можно до бесконечности. Стихотворение Йейтса – не уравнение, в котором левая часть (символ) равна правой (смыслу), и не двухмерная картина, и даже не последовательность таких картин-образов, которые, как писал Джон Китс, «должны подниматься, двигаться и заходить естественно, как солнце, торжественно и величаво озарять и угасать, оставляя читателя в роскошном сумраке»*.

Стихотворение Йейтса часто похоже на другой воспетый Китсом предмет – расписную вазу, вращающуюся перед мысленным взором автора. Ощущение цельности и объемности вещи совмещается с пластикой движения. Одни образы уступают

* Джон Китс – Джону Тейлору. 27 фев. 1818 г.

место другим – «Как будто вазы плавный поворот / Увел изображение от глаз»*, – но не исчезают, а лишь временно уходят с переднего плана, чтобы через какое-то время неожиданно вернуться.

III

Так в смене ракурсов «плавного поворота» уходят и возвращаются «ярость» и «горечь» в первом стихотворении цикла «Усадьбы предков». Кто такой этот «угрюмый, яростный старик» в «Усадьбах», столь похожий на *alter ego* самого поэта? С первой же строки Йейтс отделяет себя от наследственной знати: «Я думал, что в усадьбах богачей...» Аристократизм Йейтса – в первом колене, это аристократизм творческого духа. Поэт подозревает, что с утратой «горечи и ярости» теряется и величие, «что раз за разом цветенье все ущербней, все бледней» (это уже из четвертого стихотворения «Наследство», тематически связанного с первым), – и «пошлая зелень», в конце концов, заглушает с таким трудом возвращенный «цветок» красоты.

Рядом с оппозицией «цветок»–«пошлая зелень» можно поставить другую: «фонтан»–«раковина», с которой начинаются «Размышления...». Неистощимая струя фонтана – это Гомер, эпос. Раковина, в которой слышится эхо гомеровского моря, – искусство наших дней.

Нетрудно выстроить пропорцию: Гомер так относится к искусству новой Европы, как «цветок» символизма – к «пошлой зелени» завтрашнего дня. Все мельчает, исчезает даже эхо величия.

Здесь переводчик должен покаяться. То, что в последних строках двух последних строф передано окольно, через глаголы «укрощать» и «утешать»: «Нас, укротив, лишают высоты» и «... теша глаз, / Не дарят, а обкрадывают нас», – у Йейтса выражено в двух великолепных формулах:

But take our greatness with our violence
(Забрав нашу ярость, забирают и величие)

* Джон Китс. Ода Праздности (1819).

—
But take our greatness with our bitterness
(Забрав нашу горечь, забирают и величие)

Здесь *violence* можно перевести не только как «ярость», но и как «бешенство» или «страстность». *Bitterness*, соответственно, – «горечь», «ожесточенность», «угрюмство» и прочее в таком духе. Из этих двух важнейших слов-символов следует особо остановиться на первом.

IV

Ярость, неистовство, буйство, безумство, страсть – *rage, violence, wildness, madness, passion...* Постепенно из всех синонимов выделяется *rage*, рифмующиеся с *age* (так и по-русски: ярость – старость). В 1930-х годах к нему прибавляется еще *lust* (похоть). Критики сразу окрестили этот слой поэзии Йейтса как «*poems on lust and rage*» («поэзия похоти и ярости»), основываясь прежде всего на стихотворении «Шпора» (1936):

Вы в ужасе, что похоть, гнев и ярость
Меня явились искушать под старость?
Я смолоду не знал подобных кар;
Но чем еще пришпорить певчий дар?

С этим все понятно. Парадоксально другое. В «Размышлениях во время гражданской войны» *violence* выступает со знаком плюс, как необходимый импульс творчества и созидания, а в соседнем (и почти одновременном) «Тысяча девятьсот девятнадцатом» – со знаком минус, материализуясь в образе демонов мятежа и разрушения. Я имею в виду знаменитую четвертую часть этого стихотворения, начинающуюся словами: «*Violence upon the roads, violence of horses...*»

Буйство мчит по дорогам, буйство правит конями,
Некоторые – в гирляндах на разметавшихся гривах –
Всадниц несут прельстивых, всхрапывают и косят,
Мчатся и исчезают, рассеиваясь между холмами,
Но зло поднимает голову и вслушивается в перерывах.
Дочери Иродиады снова скачут назад...

Я уже писал об этих стихах, сравнивая их с «Северовостоком» М. Волошина, написанным в Коктебеле во время Гражданской войны:

Расплясались, разгулялись бесы
По России вдоль и поперек ...

Но как быть с обоюдоострым символом Йейтса? Ярость и буйство, которые творят красоту в «Усадьбах предков», в «Тысяча девятьсот девятнадцатом» пронесется демонским вихрем по дорогам войны, сея ненависть и гибель. Мы вряд ли разгадаем это противоречие, если не обратимся к поэту, чье собрание сочинений Йейтс составил и подробно прокомментировал в молодости и кто с тех пор остался среди его главных учителей, – к Уильяму Блейку.

В «Бракосочетании Рая и Ада» Блейка сказано: неверно, что «энергия, именуемая также Злом, происходит единственно от Тела, а Разум, именуемый также Добром, единственно от Души». Но верно, что «у человека нет Тела, отдельного от Души, и что только Энергия есть жизнь, а Разум есть внешняя граница или окружность Энергии».

Если принять это за аксиому (как на том настаивает поэт), станет понятно, что за «яростью» и «буйством» Йейтса скрывается та самая блейковская «энергия», творящая разом и добро, и зло, его «тигры гнева», которые «мудрее, чем клячи наставления».

V

Горечь и ярость поздней поэзии Йейтса оставили неизгладимый след в английской поэзии. Даже его антагонист Томас Стерн Элиот, долгое время глядевший на Йейтса как на какого-то запоздавшего прерафаэлиты, в конце концов оценил его главные достижения, сочувственно цитировал «Шпору» в посмертной речи, а спустя несколько лет вновь обратился к его памяти уже в стихах – в своей, может быть, лучшей поэме «Литтл Гиддинг» (из «Четырех квартетов»). Даже сам сверхъестественный колорит этого фрагмента как будто заимствован из стихов Йейтса.

Во время войны, на исходе одной из бомбардировочных ночей – «в колеблющийся час перед рассветом» – поэт встречается на пустой улице Лондона призрак «кого-то из великих», кого он «знал, забыл и полупомнил». Он окликает видение и вступает с ним в разговор. Возникает ситуация Данта и Вергилия. В ответ на вопрос: «Что я забыл, чего не понял?» – призрак утешает больную совесть живущего и наставляет его на пороге неизбежной старости. Имя Йейтса не названо, но узнается безошибочно:

И вот какими в старости дарами
Венчается наш ежедневный труд.
Во-первых, холод вянущего чувства,
Разочарованность и беспросветность,
Оскомина от мнимого плода
Пред отпадением души от тела.
Затем бессильное негодование
При виде человеческих пороков
И безнадежная ненужность смеха.

Пер. А. Сергеева

Дилан Томас, поэт следующего поколения, умерший молодым, в обращенной к умирающему отцу вилланелле (стихотворении, где первая и третья строка начального трехстишия становятся рефренами последующих) переводит императив Йейтса во второе лицо:

Не уходи покорно в мрак ночной,
Пусть ярый будет старость под закат;
Гневись, гневись, что гаснет свет земной.

И когда современный поэт заканчивает свое стихотворение словами: «Равнодушие и ярость – не все ли равно?» (Дерек Уолкотт, «Поправка к завещанию»)*, он, по видимости споря с Йейтсом, по сути развивает тот же мотив. Тут можно вспомнить высказывание, принадлежащее, кажется, М. Прусту: «Сильная мысль сообщает часть своей силы тому, кто ее опровергает».

* «All its indifference is a different rage» (Derek Walcott, «Codicil»).

—

VI

Второе и третье стихотворения цикла «Моя крепость» и «Мой стол» фиксируют место действия. Они приводят нас в Тур Баллили, норманнскую башню неподалеку от имения друга и покровительницы Йейтса леди Грегори. Эту внушительную, хотя и обветшавшую за века недвижимую поэт выкупил у графства, отремонтировал и сделал своей летней резиденцией («дачей»), а заодно – символом своего искусства.

Здесь теперь музей поэта. Пейзаж не изменился: те же заросли цветущего белого боярышника и желтого утесника на дороге, ведущей к башне, те же черные болотные курочки в запруженном ручье (на редкость изящные создания, в России я таких не видел), те же коровы в примыкающей к пруду низине.

В стихотворении сначала идет описание пейзажа; потом – интерьера башни, к тому времени еще не полностью отремонтированной. Строители восстановили разрушенные перекрытия, делившие башню на несколько этажей. Соединяла их крутая и узкая винтовая лестница, пробитая в толстой стене. Столовая была на первом этаже, спальня – на втором, кабинет Йейтса – на третьем. Каменные полы, покрытые циновками, стены, постоянно сочащиеся влагой и потому не украшенные ни картинами, ни фотографиями, простая и скучная мебель – все это создавало суровую, почти средневековую обстановку (таков и был замысел).

Последняя строка «Моей крепости», возможно, нуждается в пояснении. В картах Таро – которым Йейтс придавал большое значение – 16-й аркан называется *Башня*; разрушаемая ударом молнии, она означает гордость, превратность судьбы и тому подобные вещи.

Следующее стихотворение, «Мой стол», переносит нас в кабинет поэта. На столе – свеча, бумага, перо и завернутый в цветную ткань японский меч – с ним связана особая история.

Этот старинный (сделанный более 500 лет назад) самурайский меч подарил Йейтсу во время его лекционной поездки по США в 1920 г. Юндзо Сато, молодой японец, учившийся тогда в Америке. Йейтс долго отказывался от этого дара, но в конце концов принял его с тем условием, чтобы после смерти поэта фамильная реликвия была возвращена прежнему владельцу. Этот

пункт был записан в завещании Йейтса и неукоснительно исполнен: меч вернулся в семью Сато.

В стихотворении Йейтса благородный древний меч служит напоминанием о тех обществах и временах, когда совершенное искусство рождалось естественно, передаваясь из поколения в поколение, как семейное ремесло. Но в эпоху, когда гармония разрушена, только героическая верность идеалу, только страдающее сердце (*an aching heart*) может творить угодное небу искусство. *An aching heart*, похоже, отсылает к Джону Китсу, к началу его романтической «Оды к Соловью».

Однако самые загадочные строки стихотворения – последние:

That he, although a country talk
For silken clothes and stately walk,
Had waking wits; it seemed
Juno's peacock screamed.

Буквально: «Что он, несмотря на деревенские сплетни о шелковой одежде и гордой поступи, был полон неусыпной думой; казалось, что вскричал павлин Юноны».

Павлиньему крику будет посвящена особая статья*. Говоря конспективно, павлин (у римлян птица, посвященная Юноне), в соответствии с эзотерическими представлениями, разделяемыми Йейтсом, – провозвестник окончания старой и начала новой эпохи, в алхимии – символ превращения косного земного вещества в золото; крик павлина, таким образом, пророчит гибель и бессмертие; но достигнуть бессмертия можно лишь бодрствуя умом, не давая ему впасть в спячку.

Таково одно из возможных толкований этого действительно темного и таинственного места у Йейтса.

VII

Но это еще не все. «У шкатулки двойное дно», как сказано у Анны Ахматовой. Расскажу о том, чего, кажется, не заметил ни один англоязычный комментатор или толкователь Йейтса – по

* См. далее главу «Крик павлина и конец эстетической эпохи».

крайней мере, я не встречал этого ни у Джефферса*, ни у Антерекера**, ни у Кина***, ни у какого-либо другого автора.

Есть такая вещь, как семантический ореол поэтического размера. Возьмем простейший пример из той же Ахматовой, ее знаменитое стихотворение военных лет:

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет...

Русский читатель неизбежно слышит за этими стихами торжественный ритм и гул пушкинской «Песни о вещем Олеге»:

Как ныне собирается вещий Олег
Отмстить неразумным хозарам,
Их села и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам...

Вот этот-то гул и называется семантическим ореолом. За строками Ахматовой будто бы слышится голос древнего певца и шум воинской дружины – стиховое эхо, многократно умножающее вескость и силу сказанного.

Размер и форма строфы, которыми написано стихотворение Йейтса «Мой стол», тоже имеют сильнейший семантический ореол. Чередование двестишестистопного и трехстопного ямба по схеме 44-33-44-33 и т. д. – форма для английской поэзии куда более экзотическая, чем амфибрахий «Вещего Олега». Мне известно лишь одно оригинальное стихотворение (помимо Йейтса), где применяется этот размер: «Горацианская ода на возвращение Кромвеля из Ирландии» Эндрю Марвелла (1621–1678).

Йейтс хорошо знал эту оду, она отразилась в его стихотворении «Проклятие Кромвеля» и в переписке, где он называет Кромвеля, прошедшего карательным походом по Ирландии, «Лениным своего времени» (!). Кроме того, он взял из «Горацианской

* *Jeffares A.N.* A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats. Stanford, California, 1984.

** *Unterecker J.* A Reader's Guide to William Butler Yeats. N.Y., 1983.

*** *Keane P.J.* Yeats's Interactions with Tradition. Columbia, 1987.

оды» впечатляющий образ, с которого начинается «Второе пришествие». У Марвелла генерал Кромвель сравнивается с соколом парламента, который по приказу сокольника бросается сверху на добычу, убивает ее и садится рядом на дерево, ожидая, когда сокольник снова его кликнет. У Йейтса сокол выходит из-под контроля.

Все шире – круг за кругом – ходит сокол,
Не слыша, как его сокольник кличет;
Все рушится, основа расшаталась,
Мир захлестнули волны беззаконья...

Кин отмечает этот момент в своей книге о наследовании Йейтсом английской поэтической традиции*, но он не замечает, что размер «Горацианской оды» Марвелла (посвященной вождю английской гражданской войны XVII в. и кровавому усмирителю Ирландии) в точности воспроизводится в «Размышлениях во время гражданской войны» Йейтса – воспроизводится, конечно, не случайно. Как объяснить вопиющую глухоту Кина и остальных критиков? Думаю, лишь общим упадком английской поэтической культуры во второй половине XX в., отвыканием от классических размеров, классической декламации, вообще от музыкального звучания стиха.

«Горацианская ода» Марвелла начинается с обращения к юноше-поэту, прозябающему среди своих стихов, с призывом отправиться на войну:

The forward youth that would appear
Must now forsake his muses dear,
Nor in the shadows sing
His numbers languishing.
'Tis time to leave the books in dust,
And oil the unused armour's rust:
Removing from the wall
The corslet of the hall.

В прозаическом переводе: «Честолюбивый юноша должен теперь забыть о своих милых музах и не петь больше в сумраке

* Keane P.J. Op. cit. P. 75n, 251n.

томных песен. Пора оставить пыльные книги, смазать празднично ржавеющее оружие и снять со стены скучающие доспехи».

Йейтс отвечает в том же самом «горацианском» размере и ритме:

Столешницы дубовый щит,
Меч древний, что на нем лежит,
Бумага и перо –
Вот все мое добро,
Оружье против злобы дня...

На фоне строк Марвелла это – вежливый отказ. Йейтс лишь слегка замаскировал свое ироническое возражение Марвеллу, убрав характерные отступы в трехстопных строках... и оказалось, что он замаскировал слишком хорошо. Ключ от шкатулки сразу и надолго потерялся. С поклоном возвращаем его автору.

VIII

Опасность гражданской войны в Ирландии возникла сразу же после подписания договора с Англией в январе 1922 г. Раскол между теми, кто согласился на статус Ирландии как «свободного государства» на правах доминиона (их стали звать фристейтерами), и крайними республиканцами рос день ото дня. Ирландия уже пережила смуту в 1919 г., когда схватки шли в основном между ирландской республиканской армией и британскими войсками, «черно-коричневыми», но под шумок грабили и своих.

Теперь британцев в стране не было, но республиканская армия разделилась на тех, кто остался верным фристейтерскому правительству, возглавляемому Гриффитом, и на «ополченцев» (*Irregulars*), которые вели партизанскую борьбу, нападая на правительственные отряды, возводя баррикады на дорогах, поджигая усадьбы и дома «врагов». Борьба разгорелась летом, и Йейтс с семьей, приехавшие из Англии в марте с расчетом провести конец весны и лето в Тур Баллили, неожиданно оказались в центре братоубийственной смуты. В этой борьбе «остроконечников» с «тупоконечниками» не столь важно было, кому ты сам симпатизируешь; по ночам в округе действовали какие-то банды в масках, убить или поджечь могли неизвестно за что.



Трагикомическая история произошла, когда ополченцы решили взорвать мост у башни; была у них такая навязчивая идея – перерезать коммуникации. Свое намерение они исполнили 19 августа 1922 г. Сохранилось описание этой операции в письме жены Йейтса к леди Оттолин Моррелл. Сначала партизаны пришли предупредить о своем намерении. Состоялась дискуссия между Джордж (миссис Йейтс) и солдатами: нельзя ли взорвать маленький мостик дальше по дороге, а этот, у самой башни, не трогать? Нельзя. Хозяевам дали полтора часа на подготовку, посоветовали, куда лучше увести детей. Заложили взрывчатку, поставили запалы и бросились бежать подальше. Лишь главный подрывник задержался на мгновение, чтобы сообщить хозяевам: «Через пару минут рванет два раза подряд. Всего хорошего, большое спасибо» (!).

Рвануло так, что было слышно на 15 миль в округе. Несколько камней перелетело через верхушку почти 40-метровой башни и упало на крышу крестьянского домика с другой стороны. Как ни странно, никакого ущерба цитадели Йейтсов нанесено не было. Даже стекла в окнах, предварительно открытых, остались целы, хотя башня стояла в каком-нибудь десятке метров от моста. Да и сам мост уцелел – вот что забавно; снесло только один его каменный парапет, и, хотя все вокруг засыпало обломками, по нему по-прежнему можно было ездить.

Вот я и думаю: не от этого ли взрыва скворцы покинули свое гнездо в стене башни (шестое стихотворение цикла «Гнездо скворца под моим окном»)? Или, быть может, они улетели еще раньше, *предчувствуя* стрельбу и взрывы? Или ветшающая стена показалась ненадежной? Или просто вырастили птенцов и улетели? В любом случае улетели они из расщелины или выемки в каменной кладке стены, а не из скворечника, как написано в одном русском переводе; никаких скворечников под окном Йейтса не было и быть не могло. Сам поэт, комментируя свое стихотворение, говорит о дырке в стене («a hole beside my window»).

Впрочем, суть стихотворения, конечно, не в этом. И не в наступлении дурных времен, и не в стихии буйства, овладевшей ослепленными враждой людьми. А в том, что «стена ветшает» и что трещина, как всегда, проходит через сердце поэта. Ибо он – одновременно – и эта старая стена, и улетевший скворец, и опустевшее гнездо; и его молитва, четырехкратно повторенная, – о хотя бы одной капле меда, которая могла бы подсластить эту горечь.

II. Роза и Башня: Йейтс и русские поэты XX века

—
Стена ветшает... Пчелы-медуницы,
Постройте дом в пустом гнезде скворца!

На исходе лета Йейтсу повсюду стал мерещиться запах меда – там, где заведомо не было никакого меда, – на ветреном повороте дороги, в глухом конце каменного перехода. Конечно, расстарались его вездесущие духи. Они всегда являлись, чтобы дать ему новые образы для стихов. В данном случае образ, конечно, старый, многозначный.

Мед поэзии, о котором говорится в кельтских сагах, – мед Золотого века, капающий с деревьев у Гесиода, – мед зачатий, о котором Йейтс выведает из книги Порфирия о пещере нимф, – медовый запах детских волос. Тем летом у Йейтса было уже двое детей: трехлетняя Энн и Майкл, которому в августе исполнился год.

IX

Последнее стихотворение цикла озаглавлено, в особенности по контрасту с предыдущими простыми названиями, длинно и вычурно: «Передо мной проходят образы ненависти, сердечной полноты и грядущего опустошения». Такие длинные названия, пахнущие старинной антологией, Йейтс любил употреблять время от времени. Но еще больше, чем английский ренессанс («Влюбленный рассказывает, как безнадежно он покинут теми, что прежде дарили ему отраду»), такой заголовок напоминает о древнекитайской лирике, например: «Пищу, поднявшись на башенку в доме господина Пэй Ди» (Ван Вэй). Эти западно-восточные ассоциации как бы стирают границы горизонта, придают стихотворению универсальный характер.

С покупкой башни Йейтс (не забудем, что он был основателем и режиссером дублинского Театра Аббатства) получил в свое распоряжение идеальную декорацию: в этих стенах он мог воображать себя средневековым рыцарем, ученым затворником или алхимиком, поднявшись на верхнюю площадку, – астрологом или вавилонским магом. Строка «Никакие пророчества вавилонских календарей...» – цитата из Горация, его знаменитых стихов (Carmina I, 11): *Не спрашивай, не должно знать о том, когда боги пошлют нам конец, Левконоя, и не пытай вавилонских таблиц* –

«*pec Babylonios temptaris numeros*»; имеются в виду астрологические таблицы, составлявшиеся халдейскими жрецами.

Итак, в первой строфе Йейтс, как древний восточный поэт или астролог, восходит на башню и, всматриваясь в туманную пелену туч, провидит за ними «странные грезы», «страшные образы». Трехчастная структура заглавия неожиданно возвращает нас к концовке «Плавания в Византию» – о Золотой птице, назначение которой было будить сонного императора (снова вспомним *waking wits!*) –

И с древа золотого петь живущим
О прошлом, настоящем и грядущем.

Последующие три строфы седьмой части «Размышлений...» – три грезы, столь несхожие между собой, – можно воспринимать как три песни Золотой птицы. Но лишь последняя из них – определенно и однозначно о будущем (строфа о «грядущем опустошении»). В первых же двух прошлое и настоящее смешивается. В строфе о мстителях – смешивается самым зловещим образом. В комментарии Йейтса об этом говорится:

Во второй строфе седьмого стихотворения встречаются слова: «Отмщение убийцам Жака Моле!» Призыв к мщению за убитого Великого Магистра тамплиеров кажется мне подходящим символом для тех, чье рвение исходит из ненависти и почти всегда бесплодно. Говорят, что эта идея была воспринята некоторыми масонскими ложами восемнадцатого века и в дальнейшем питала классовую ненависть*.

Конная скачка мстителей, которую рисует Йейтс, во многом, вплоть до деталей, похожа на уже описанную им скачку демонов в «Тысяча девятьсот девятнадцатом». Это то же самое неуправляемое и заразительное, опьяняющее буйство.

Здесь можно снова вспомнить Максимилиана Волошина, чьи мысли в годы русской смуты шли во многом параллельно мыслям Йейтса. В замечательной статье «Пророки и мстители», написанной еще в 1906 г., по следам первой русской революции, он посвящает несколько страниц легенде о мести тамплиеров. Заканчивает он пророческим монологом «Ангел Мщенья» –

* Цит. по: *Jeffares A.N. Op. cit. P. 224.*

—

апокалипсическим видением того, что буквально совершится в России через 11 лет.

Кто раз испил хмельной отравы гнева,
Тот станет палачом иль жертвой палача.

X

Как и в «Тысяча девятьсот девятнадцатом», Йейтс выстраивает композицию по принципу контраста ужасного и прекрасного. Вслед за «демонской» строфой идет строфа «райская»: сад, где «белые единороги катают прекрасных дам», находится не в прошлом и не в настоящем; он вне времени и пространства – блаженный остров, который поэт искал всю жизнь, начиная с юношеской поэмы «Плавание Ойсина».

За строфой о единорогах следует другая – о равнодушной толпе (*an indifferent multitude*), которой чужды и любовь, и ненависть – любые стремления, кроме рациональных и практических. Любопытно, что к «бронзовым ястребам» Йейтс делает довольно скромное примечание:

Я полагаю, что мне нужно было вставить в четвертую строфу ястребов, потому что у меня есть перстень с ястребом и бабочкой, которые символизируют прямолинейность логики и причудливый путь интуиции: «Но мудрость бабочке сродни, а не угрюмой хищной птице».

Здесь Йейтс, по мнению комментаторов, предвещает наступление новой фазы истории, когда субъективность (символизируемая полной луной) размывается и исчезает. Наверное, так. Но после всех опытов XX в. перспектива немного сдвинулась, и образ «крыльев бесчисленных, заслонивших луну», вызывает и другие ассоциации. Такой, наверное, была туча самолетов «люфт-ваффе» шириной в восемь километров, глубиной в шесть, летевшая бомбить Англию в 1940 г.

«Равнодушные толпы» и «бронзовые ястребы» у Йейтса идут через запятую, как однородные члены – или как две стороны одного и того же. То и другое питается пустотой, приходящей на смену «сердечной полноте» – грезам, восторгам, негодованию, печали по прошлому. Таков приговор поэта наступающим временам.



В стихотворении используется и принцип закольцовывания. «Я всхожу на башню и вниз гляжу со стены...» (уход в мир грез) – «Я поворачиваюсь и схожу по лестнице вниз...» (пробуждение и отрезвление).

Здесь нельзя не увидеть сходства с «Одой к Соловью» Китса. «Прощай! Фантазия, в конце концов, / Навечно нас не может обмануть», – восклицает в последней строфе поэт, ужаленный в сердце красотой и скорбью. «Не лучше ли нам было заняться чем-то более понятным для людей?» – вопрошает свое «честолюбивое сердце» Йейтс. Это прямой диалог с Китсом – после уже обозначенных в цикле подсказок: «aching heart» и «waking wits». (Напомним, «Ода к Соловью» кончается вопросом: «Do I wake or sleep?»)

Но Йейтс не останавливается на этой зыбкой точке. Стихотворение завершается признанием в верности «демонским снам» с их «полупонятной мудростью» и восторгом. В оригинале сказано (буквально), что они «довлеют старику, как некогда довели юноше»:

... Suffice the aging man as once the growing boy.

И неожиданно для нас проступает второй смысл заключительной строки. «The aging man» и «the growing boy» – не только два возраста одного поэта, это еще и два разных поэта, одному из которых довелось дожить до старости, а другой (живший «некогда») навеки остался юношей. Так, абстрагируясь от смуты настоящего и темных угроз будущего, Йейтс принимает старое романтическое наследство и втайне присягает ему.

—
БУНТ ОБРЕЧЕННЫХ:
ЙЕЙТС, ХОДАСЕВИЧ И ГЕОРГИЙ ИВАНОВ

В 1924 г. Владислав Ходасевич, обремененный не столько возрастом (в свои-то 38 лет!), сколько ранней усталостью и пророческой памятью поэта, писал в стихотворении «Перед зеркалом»:

Я, я, я. Что за дикое слово!
Неужели вон тот – это я?
Разве мама любила такого,
Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?

Сходный образ встречается у Йейтса – и даже дважды. В стихотворении «Посещение школы» (1926): «What youthful mother... Would think her son, did she but see that shape / With sixty or more winters on his head, / A compensation for the pang of his birth, / Or the uncertainty of his setting forth?» («Какая юная мать... если бы она могла узреть сына в этом обличье, убеленного снегами шестидесяти и больше зим, не сочла бы напрасными родовые муки и все свои материнские тревоги?»).

И еще раньше в пьесе «Ястребиный источник» (1916):

Какой в долголетье прок?
Увидя свое дитя
Десятилетия спустя –
Морщины увядших щек
И пятна трясущихся рук, –
Могла бы воскликнуть мать:
«Не стоило стольких мук
Носить его и рожать!»

Старость – распад физического образа и сил, старость – канун смерти. Нужно ли объяснять, какой здесь богатый материал для поэзии. Неэстетичный, если брать его в сыром виде, но горючий и могущественный.

Уже средневековая ирландская поэзия доказала, как успешно можно разрабатывать эту тему. В сетованиях «Старухи из Берри» (IX в.), убогой нищенки, бывшей некогда подругой королей и воинов, звучит подлинно эпическое величие:

Взгляните на эти руки,
корявые, словно сучья;
не худо они умели
ласкать героев могучих.

Корявые, словно сучья, –
увы, им теперь негоже
по-старому обвиваться
вокруг молодцов пригожих.

Сравнение старости и молодости дает пронзительный, сильный аккорд на большом интервале. Еще в ранние годы Йейтс почувствовал красоту этого аккорда и стал учиться распяливать руку между большим пальцем и мизинцем, пробуя сочетание дальних тонов:

Ах, волны, танцуете вы, как стайка детей!
Только плеск ваш притих и прежний задор ваш пропал;
Волны были беспечней и были июли теплей,
Когда я мальчишкой был и горя не знал.

1886

Раздумье старого рыбака

Или резче, дисгармоничней – вот так:

Не привлекает никого
Трухлявая ветла;
Каких красавиц я любил! –
Но жизнь прошла дотла.
Я Времени плюю в лицо
За все его дела.

1890

Жалоба старика

Здесь едва ли не впервые появляется мотив стариковской ярости, сделавшийся одним из ведущих мотивов в поздней лирике Йейтс. «Стареющее сердце», «обреченное умиранию животное», «изъязвленный непогодой мраморный тритон», дующий в свою дуду среди струй фонтана, «буйный старый греховодник», «чучело», «пальто на палке» и, наконец, шут, безумец – таков пунктир образов, сопровождающих эту тему.

Старик в своем нелепом прозябанье
Схож с пугалом вороньим у ворот,
Пока душа, прикрыта смертной рванью,
Не вострепещет и не воспоем...

1926 *Плавание в Византию*

Любой подход к теме старости сводится к одному из трех вариантов: смирение, глумление или бунт. Наиболее разработанными в литературе были два первых: смирение (античное рациональное или христианское уповательное) и насмешка (например, средневековый фарс и карнавал). Великим памятником бунта остаются только дерзкие вопли Иова.

Если искать аналогии в русской поэзии XX в., мы прежде всего придем к «Парижской школе», к ее главным представителям – Владиславу Ходасевичу и особенно Георгию Иванову. Та же оскомины и горечь, тот же стихийный метафизический протест против старости и смерти.

В сущности, именно эта тема и выдвинула Г. Иванова в первый ряд поэтов Серебряного века. Не будь его поздних стихов, он так бы и остался на втором или третьем плане.

Справедливости ради надо сказать, что новый путь был подсказан ему Ходасевичем, точнее, несколькими его блестящими стихотворениями 1920-х годов. Если вновь процитировать «Плавание в Византию» Йейтс:

Пока душа, прикрыта смертной рванью,
Не вострепещет и не воспоем –
О чем? Нет знания выше созерцанья
Искусства нескудеющих высот... –

то концовка стихотворения Ходасевича о музее («Хранилище», 1924) прочтется как прямой ответ «созерцателю высот»:

—
Нет! полно! Тяжелеют веки
Пред вереницами Мадонн,—
И так отраднo, что в аптеке
Есть кисленький пирамидон.

В этом «кисленьком пирамидоне» уже содержится, как в семечке, вся поздняя лирика Георгия Иванова. Говоря так, мы несколько не умаляем его заслуг. Наоборот, *tour de force*, возможно, в том и заключается, что, хотя Ходасевич, казалось бы, дошел до тупика, дальше которого нет пути (недаром он почти бросил писать стихи), Георгию Иванову, по словам Вейдле, «парадоксальным образом удалось путь Ходасевича, хотя и покосив его, продолжить».

Художников развязная мазня,
Поэтов выпрeнния болтовня...

Гляжу на это рабское старанье,
Испытывая жалость и тоску:

Насколько лучше – бляенье баранье,
Мычанье, кваканье, кукареку.

Нигилизм его тотален. Это такое «Нате!», у которого гвоздь в сапоге страшнее, чем все фантазии футуриста Маяковского. Это разочарование во всяких идеях вообще – до гуманности и народности включительно:

А люди? Ну, на что мне люди?
Идет мужик, ведет быка... Природа?
Вот она природа –
То дождь и холод, то жара...

Отвращение и брезгливость, но взятые не в бодлеровском, а в каком-то особом, русском, регистре, где слилось все до стона родное: Печорин и Обломов, Мятлев и Тургенев («И лучше умереть, не вспоминая, / Как хороши, как свежи были розы»), барин-крепостник и барин-декадент, Алексей Константинович Толстой с его гениальным переводом «Коринфской невесты» и просто измученный беглец, за спиной которого – кровь, страх и бегство...

Сияет жизнь улыбкой изумленной,
Растит цветы, расстреливает пленных,
И входит гость в Коринф многоколонный,
Чтоб умереть в объятьях вождельных.

Воистину, как монах Индикоплов, дошедший до края света, поэт сумел, просунув голову, заглянуть за край отчаянья и увидеть там – к большой выгоде для своих стихов! – прежде невиданные вещи.

Да, к выгоде. Тут нет ни цинизма, ни читательского эгоизма. Вера в то, что «быть может, все в жизни лишь средство для ярко-певучих стихов»*, настолько вошла в плоть и кровь всего поэтического поколения, что выработалось своего рода двойное зрение: с одной стороны, настоящая боль, непридуманное страдание, а с другой – стремление извлечь гармонический аккорд из боли, из тоски, из самой невозможности жить.

«Мне исковеркала жизнь талант двойного зренья», – вырывалось у Г. Иванова в цикле «Дневник» (1950). Речь, в сущности, идет об антиномии «жизнь–искусство». Связанной, конечно, с антиномией «плоть–дух».

Не о сходных ли вещах говорит Йейтс в стихотворении «Двойное зрение Майкла Робартиса» (1919)? Написанное в «темном» стиле, с густым использованием символов только что выстроенной для себя философской системы, оно тем не менее без труда поддается расшифровке, если знать ключ – теорию лунных фаз, которые проходит человек.

В первой части стихотворения – первая фаза Луны, затмение. Душа полностью отсутствует, доминирует плоть, человек подобен марионетке, не знающей добра и зла. Во второй части – 15-я фаза, полнолуние, когда душа, очищенная от плоти, танцует между Сфинксом и Буддой (символами разума и любви).

Сначала Майкл Робартис (одна из масок Йейтса), глядя с древней Кашельской скалы, обозревает картину вселенского хаоса, и вдруг – взглянув еще раз – он видит перед собой картину мирового порядка и гармонии.

* Строки Брюсова, которыми (в письме к автору) восхищался Гумилев.

Йейтс, Ходасевич и Георгий Иванов

—

И Георгий Иванов, и Йейтс оба колебались между этими двумя взглядами на мир. Как бы далеко ни зашло у Иванова, автора «Распада атома», ощущение тщеты и обесмысливания всего, он не может до конца отвязаться от искушений и обещаний поэзии:

С детства знакомое чувство, –
Чем бы бессмертье купить?
Как бы салазки искусства
К летней грозе прицепить?

Йейтсу, может быть, было легче: он создал себе систему, вбаюкал себя в нее. Он верил в две бесконечности – бесконечность рода и бесконечность души, между которыми человек живет, умирает и воскресает вновь. Но это лишь частичное утешение, ибо прожитая жизнь сгорает и душа, лишенная памяти, обречена на вечные скитания.

Вот парадокс: перспектива Г. Иванова безысходней, а стихи порою, как бы сбросив с себя балласт иллюзий, так удивительно воспаряют – до чистого восторга...

Еще я нахожу очарованье
В случайных мелочах и пустяках –
В романе без конца и без названья,
Вот в этой розе, вянущей в руках.

Мне нравится, что на ее муаре
Кольшется дождинок серебро,
Что я нашел ее на тротуаре
И выброшу в помойное ведро.

В чем причина этого парадокса? Бог его знает, в чем причина... Может быть, здесь тот же залог, что и у Пушкина на краю его знаменитой бездны.

—

МОЛОДЕЮЩИЙ АНГЕЛ:
СИМВОЛИЗМ И ПОСТСИМВОЛИЗМ

Хоть поздно, а вступление есть.
А. Пушкин

Мы уже коснулись нескольких аспектов в творчестве Йейтса и рассмотрели параллельные явления в русской поэзии: образ мятежной Музы (А. Блок), башня поэта (М. Волошин), гнев против старости (В. Ходасевич и Г. Иванов).

Можно было бы взять другие темы и других авторов. Но читатель давно уже вправе спросить: что дает компаративистский подход? Куда ведут найденные параллели и какова, так сказать, «равнодействующая» наших наблюдений и рассуждений?

Сравнить, конечно, можно все со всем. Но между Йейтсом и русскими поэтами, его современниками, действительно есть глубокая органическая связь. Общность если не творческого метода, то лежащей в его основе творческой установки, фундамента. Имя этому общему – символизм.

Многие небезосновательно считают, что главные достижения русской поэзии XX в. принадлежат не символистам, а следующей за ними постсимволистской генерации. В особенности – знаменитой плеяде поэтов, родившихся в беспрецедентно урожайное на гениев десятилетие между 1890 и 1900 гг., поколению Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама, Хлебникова и Пастернака. Однако все эти столь разные поэты вышли из лоно символизма, внутри него – сознательно или бессознательно – сформировали свое *credo* в искусстве. Вера в священный, «иератический» характер поэзии, высокое – с запасом высоты! – понимание жизни, доверие к интуитивному, к озарению – вот суть этого *credo*. Плюс умение видеть и находить символы, отражающие бесконечную глубину мира и человеческой души.

Против чего восставали акмеисты? Против «лжесимволизма», т. е. механических чудес «аллегоризации» и болтливо-рассудочного «объяснения тайн». В то время как символизм есть искусство интуитивного познания и претворения жизни. «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками» (Н. Гумилев).

Метафизические истины (в отличие от истин обыкновенных) не старятся, утверждал Метерлинк. Они обладают преимуществом ангелов Сведенборга, которые постоянно приближаются к весне своей юности, так что «ангелы наиболее старые кажутся самыми молодыми». Откуда бы эти истины ни пришли, из Индии, Греции или Северных стран, у них нет ни родины, ни дня рождения; повсюду, где мы их встречаем, они кажутся неподвижным настоящим, как сам Бог. «Произведения искусства старятся лишь в той мере, насколько они антимистичны...»

Отсюда ни в коем случае не следует, что рецепт создания нетленных произведений исключительно в обращении к мифам, эзотерическим учениям и тому подобным вещам. Наоборот, одна из самых заветных мыслей Метерлинка состоит в том, что необычное заключено в обычном, повседневном, надо лишь уметь его увидеть и узнать. В этом смысле «реалистическая» драматургия Чехова более мистична, чем самые символические пьесы Леонида Андреева.

И печаль – не панацея. «Улыбки, как и слезы, открывают двери другого мира», – говорится в «Сокровище смиренных». Вот почему дураки Шекспира не менее грандиозны, чем короли и принцы. Ведь смех (в частности, осмеяние старости) мистичен и мистериален. И безумие сакрально, и опьянение.

Самое мощное средство преобразования жизни – миф. Еще в молодости, обратившись к древним ирландским легендам, Йейтс нашел в них необходимый бродильный элемент для своих стихов. Александр Блок, творя, как и Йейтс, образ Поэта, свой «внешний», родовой миф нашел в русской истории, в ее азиатской героике. Так возникли стихи «На поле Куликовом», «Скифы».

Стремление возвысить свою жизнь до символа привело к созданию поэтического театра Йейтса – и Блока. Особо отметим пьесу «Роза и крест» с ее очень йейтсовскими (и розенкрейцеровскими) мотивами. Таинственный певец Гаэтан – с белой, седой головой и горящим, как у юноши, взором – будто взят из ирландской

сказки: он был похищен феей и воспитан ею в «чертоге озерном», как мальчик из стихотворения Йейтса «Потерявшийся малыш».

Есть два способа достичь прозрения: прищуриться и взглянуть. Блок использует оба; в «Вольных мыслях», например, он пристально, до сладострастия, вглядывается в смерть («так хорошо и вольно»). И все же ему ближе прищур. Даже мерцание метели в его стихах подобно трепету смеженных ресниц. Недаром Волошин называл Блока «поэтом сонного сознания». Мне кажется, что и на революцию поэт глядел, в какой-то степени зажмурившись.

Метод Волошина – широко открытые глаза, «хищный глазомер» и ясность мысли. К его анализу победившего коммунистического режима, данному еще в мае 1920 г., – «Россия распятая» – нечего добавить и сейчас, спустя 75 лет, настолько он точен и прозорлив.

Поэма Волошина «Путями Каина» – взрывная смесь науки, философии и откровения. Поэт свел вместе расставшихся в старину сестер и показал, что точное знание может идти рука об руку с поэзией и интуицией. В этом замечательном произведении (содержащем, кстати, целые фрагменты из статей Метерлинка «Похвала шпаге», «Похвала боксу» и «Боги войны») есть немало переключек с мыслями Йейтса. Возьмем, например, такие строки:

В нормальном государстве вне закона
Находятся два класса:
Уголовный
И правящий.
Во время революций
Они меняются местами, –
В чем
По существу нет разницы.

Путями Каина, XIII

Это очень близко к четверостишию Йейтса «Великая дата» (The Great Day):

Переворот свершился! Ура! Греми, салют!
Стегает конный пешего, и тот и этот плут.
Ура, опять победа! Опять переворот!
Вновь конный хлещет пешего, да конный уж не тот.

В новую эпоху мятежей и катастроф Волошин предлагает людям одуматься, а особо «пассионарным» – перенести свой бунт внутрь себя:

Благоразумным:
«Возвратитесь в стадо!»
Мятежнику:
«Пересоздай себя».

Этим и занимается «мятежник» Йейтс:

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!
1936 *Клочок лужайки*

Бунт против старости, против смерти тоже мистичен и восходит к древнейшим мировым легендам. Здоровая интуиция подсказала Йейтсу эту тему, так же как Ходасевичу и Георгию Иванову. Смерть – непреложный закон, и ополчиться на него – значит ополчиться на мировой порядок. Но они исключили смирение из списка добродетелей старости. Как, неужели безвольно покориться – «И ни разу по пледу и миру / Кулаком не ударить вот так» (В. Ходасевич); «Так почему же старик / Не может в безумье впасть?» (У.Б. Йейтс)?

Верит ли человек в Христа или, как Йейтс, в пифагорейское переселение душ, или он исповедует атеизм (быть может, самое мистическое из учений), жизнь для него – роль, которую нужно сыграть, и сыграть достойно, не хныча и не суетясь, ибо смысл этой драмы шире одной роли.

В конце концов, символистская «театральность» не такая уж плохая вещь. Играя героя на сцене собственной жизни, поэт утверждает достоинство человека вообще, укрепляет дух читателя и современника. Как Ахматова, разделившая с соотечественниками все испытания и ужасы своего века, сумела сохранить свое поразительное величие? Тайна. Но, может быть, она и была лучшей трагической актрисой эпохи.

II. Роза и Башня: Йейтс и русские поэты XX века

Символисты ставили перед собой только сверхзадачи – изменить мир, создать новую литературу. Самое поразительное, что им это удалось.

Прорыв, осуществленный поэтами Серебряного века, не менее значителен, чем тот, что совершился в пушкинскую эпоху. Теперь видно, что три века русской поэзии и три ее главных стиля – классицизм, романтизм и символизм – составили законченную триаду наподобие философской: «тело – душа – дух».

У.Б. Йейтс хотел одного (хотя огромного) – воплотить свою жизнь в стихи. Но, создавая себя, он одновременно создал и ирландскую поэзию на английском языке – или, по крайней мере, поднял ее до такого уровня, какой нельзя было и вообразить.

Все это реальные достижения, они есть, они с нами.

Между прочим, социальные революционеры тоже хотели построить «новый мир», и притом любой ценой. Их дела кажутся дьявольской пародией на духовные и творческие усилия великих реформаторов искусства XX в. Колосс утопии, построенный на крови, в конце концов рухнул.

А облачные города поэзии стоят во всей своей очевидности, и никакой ветер их не сдует.

—

«В КВАДРАТЫ КУБОВ ПРОВАЛИМСЯ»:
ЙЕЙТС И ВАГИНОВ

I

Автоматическое письмо – метод, с которым Йейтс весьма долго экспериментировал и с помощью которого он написал свою философскую книгу «Видение». Кто из русских поэтов баловался подобными вещами? Вспоминается в первую очередь даже не Хлебников, а Константин Вагинов, его «Опыты по соединению слов посредством ритма». Тут если не автоматическое, то уж «полуавтоматическое» письмо налицо. Само название многозначительно. Соединение слов посредством чего? – смысла? – нет, ритма, который для поэта важнее смысла. («В круговороте птиц и листьев, солнца и луны, в вечернем кружении галок ему откроется ритм и контур...» – Йейтс.)

Почему? Потому ли, что ритм – это песня, традиция, культура? Или повторяемость, цикличность, жизнь? Или ритм – это поэт, как писал Пастернак? А может быть, это – только палочка, на которую младенец нанизывает яркие кольца?

«Любил я слово к слову / Нежданно приставлять, / Гадать, что это значит, / И снова расставляя».

II

Да, Вагинов – «поэт трагической забавы», как он сам себя определил, в чем-то – первый русский сюрреалист, в чем-то – предтеча обэриутов. И сатирик в прозе. Значит – заведомо анти-символист, антимистик. Не удивительно, что, перечитывая его

роман «Козлиная песнь», мы уже в первой главке встречаем – в окарикатуренном виде – едва ли не весь поэтический реквизит Йейтса.

Сокровенная Роза? – Пожалуйста.

«Но в ранней юности она увлекалась оккультизмом и вызывала розовых мужчин, и в облаке дыма голые розовые мужчины ее целовали. Иногда она рассказывала, как однажды нашла мистическую розу на своей подушке и как та превратилась в испаряющуюся слизь». (Это о квартирной хозяйке Тептелкина, вдове Евдокии Ивановне Сладкопевцевой.)

Башня?

Действительно, когда хозяйка («расплывшееся горой существо») уходила и Тептелкин принимался за работу, «окно раскрывалось, серебристый вечер рядил, и казалось Тептелкину: высокая, высокая башня, город спит, он, Тептелкин, бодрствует. «Башня – это культура, – размышлял он, – на вершине культуры – стою я»».

Феникс? (Для Йейтса в нем и образ Мод Гонн, и символ перерождения.)

«И видел Тептелкин эту странную птицу с лихорадочными женскими ориентальными глазами, стоящую на костре и улыбающуюся».

«Золотая Заря»? (Членом этого герметического ордена Йейтс состоял много лет.)

«Иногда Тептелкина навещал сон: он сходит с высокой башни своей, прекрасная Венера стоит посредине пруда, шепчется длинная осока («Ветер в камышах»? – Г. К.), восходящая заря золотит концы ее и голову Венеры».

Эти темы – еще конкретней, еще острее – разрабатывает Вагинов в главе «Остров», когда приятели собираются в «реальной» башне, «уцелевшей от купеческой дачи».

«– Мы последний остров Ренессанса, – говорил Тептелкин собравшимся. – ...Мы все находимся в высокой башне, мы слышим, как яростные волны бьются о гранитные бока».

«Неизвестный поэт» предлагает написать поэму: «...В городе свирепствует метафизическая чума; синьоры избирают греческие имена и уходят в замок... Но они знают, что они осуждены, что готовится последний штурм замка. Синьоры знают, что им не победить: они спускаются в подземелье, складывают в нем свои лучезарные изображения для будущих поколений и выходят на

—

верную гибель, на осмеяние, на бесславную смерть, ибо иной смерти для них сейчас не существует». (В сущности, это та же тема, что у Йейтса в «Черной башне».)

К этим цитатам можно было бы добавить еще другие – из «Трудов и дней Свистонова». Психачев, советский Калиостро, «иерофант какого-то таинственного ордена», принявший в конце концов туда и Свистонова (по ритуалу, с обнаженным мечом, голосом из-за занавески и прочими онёрами) – великолепная карикатура на мистика-любителя, следовательно, и на Йейтса.

«Приятные ночи в молодости проводил Психачев за трактатами об истинном способе заключать пакты с духами. Мечтательные ночи».

Снаряды ложатся очень кучно. Хотя каждая деталь в отдельности применима ко многим, но в совокупности как будто нарочно рисуется портрет именно Йейтса.

Конечно, Вагинов не его имел в виду: он создавал обобщенный портрет знакомой ему среды – в комическом сдвиге времени и обстоятельств. Но метя совсем в других (прежде всего, конечно, в кружок Вяч. Иванова), он попадает и в Йейтса – не в бровь, а в глаз.

III

Итак, если нам желательно посмотреть на Йейтса и на символизм скептическими глазами, тексты Вагинова – довольно подходящий наблюдательный пункт. Нет, Тептелкин – это еще не Васисуалий Лоханкин, но уже вполне «не-герой», готовый ко всем дальнейшим снижениям и трансформациям – вплоть до Лоханкина. Что стоит за этим вагиновским автопортретом интеллигенции? Может быть, сознание поражения и готовность взять вину на себя?

«Высмеем гордецов, строивших башню из грез» и т. д. (Йейтс).

Или мнимая солидарность с победителями, упреждение удара?

«– Нас очернят, несомненно... Победители всегда чернят побежденных и превращают – будь то боги, будь то люди – в чертей. Так было во все времена, так будет с нами. Превратят нас в чертей, превратят как пить дать».

II. Роза и Башня: Йейтс и русские поэты XX века

—

Или, наконец, ощущение обреченности той иерархической культуры, символом которой служит Башня? Ибо, как точно уловил К. Вагинов, на смену ей уже шел новый тип культуры – принципиально мозаичский, фрагментарный. В общем, такой, каков роман, сочиняемый (вернее, слепляемый из фрагментов) Свистоновым. В наши дни используют термин «постмодернизм». Зрительный, наглядный образ этого новоискусства – кубизм. При этом вертикаль, башня сменяется плоским лоскутным одеялом базара, а высота духа и непререкаемость мастерства – бойкостью продавца-зазывалы. Так я перевожу для себя это знаменитое место из вагиновской «Поэмы квадратов»:

Снует базар, любимый говор черни,
Фонтан Бахчисарайский помнишь, друг?
Так от пластических Венер в квадраты кубов
Провалимся.

Поэт разорванного сознания, Вагинов устраивает карнавальные похороны символизма, с которым он связан живой пуповиной, и вместе с тем заглядывает в будущее, предуготовляет пути для идущих вослед. Этот сюжет – «как мыши кота хоронили» – будет повторен еще много раз.

И однако о конце иерархического, традиционного искусства говорить, кажется, и сейчас еще рано. Они (иерархическая и «демократическая» парадигмы культуры) сосуществуют в нашем мире. И, как бы не замечая друг друга, противостоят и борются. Как сказал Йейтс в стихотворении «Тысяча девятьсот девятнадцатый», высмеяв по очереди гордецов, мудрецов и добряков: «А теперь высмеем насмешников, которые, может быть, и пальцем не пошевельнут, чтобы помочь добру, мудрости или величию поставить преграду этой мусорной буре: ибо наш товар – скоморошество».

—

НЕ ПРОСТО СОВПАДЕНИЕ, ВОЗМОЖНО:
ЙЕЙТС И ВВЕДЕНСКИЙ

ДВЕ КОЛЫБЕЛЬНЫЕ

Сказал задумчивый Фома:
«Да, женщины значение огромно,
Я с тем согласен безусловно,
Но мысль о времени сильнее женщин.
Да! Споем песенку о времени,
которую мы поем всегда».

1933 *Н. Заболоцкий. Время*

В 1929 г. в Рапалло, едва оправившись от тяжелой болезни, 64-летний Йейтс начал работать над циклом стихов, который он первоначально назвал «стихи для пения» («poems for music»). Эти стихи резко отличались от прежних – они были, по его собственному признанию, «яростнее и, возможно, легкомысленнее» («wilder and perhaps slighter»). Цикл был в основном завершен в 1931 г. Случайное словцо «возможно» (perhaps) из вышеприведенной фразы не случайно вошло в его окончательное название: «Words for music perhaps» – «Слова, возможно, для музыки» (или «для пения»).

Название, что и говорить, странноватое. Если еще недавно в «Плавании в Византию» Йейтс обращался к святым и мудрецам, стоящим в божественном горнем огне, с просьбой быть его «учителями пения», то теперь его учителями «возможно, музыки» становятся юродивые и шлюхи вроде Безумной Джейн и Тома-сумасшедшего. Речь снова идет о беге времени, о старости и юности, сексе и смерти, о двуприродности человека, извечном

родстве между высью и грязью. Бог своеобразно присутствует в этом цикле – не как верховный судия, а как некое эстетическое мерило, чьи главные функции – зрение и память. Все живущее – зверь, птица, рыба и человек – отражается в бесстрастном зрачке Бога, проповедует Том. Безумная Джейн спорит с епископом, отвергая проповеди и упреки, но и она знает: «Все остается в Боге».

Бывают чудные совпадения. В том же 1931 (или в 1930) году написано одно из важнейших произведений Введенского – поэма-мистерия «Кругом возможно Бог». В названии – такой же прием, что у Йейтса. Обычное у англичан название стихотворения или поэтического цикла «Слова для пения» иронически остранивается вводным словом «возможно». Введенский исходит из стандартной христианской формулы «Бог вокруг нас» или «Всюду Бог» – и точно так же остраивает ее шатающимся вводным словечком.

В поэме Введенского, как и в цикле Йейтса, доминируют секс и смерть. Разумеется, даже с учетом крупного шага, сделанного в «Словах, возможно, для музыки» в сторону хаоса, полу-юродивым песенкам Йейтса далеко до «систематического бреда» Введенского, его распадающегося мира с горящей над ней «звездой бессмыслицы». Скорее приходит на ум Джеймс Джойс, и прежде всего фантазмагорический 15-й эпизод «Улисса», происходящий в борделе, с шутовскою казнью Блума и множеством других «обэриутских» выходок. Впрочем, Джойс и Введенский – отдельная тема, столь же интересная, сколь естественная. Мне же хочется показать, что и между такими далекими по стилю поэтами, как символист Йейтс и обэриут Введенский, существуют некие соответствия, проявляющиеся иногда в почти невероятных (с точки зрения теории вероятности) совпадениях.

Сравним две колыбельные – Йейтса и Введенского. Одна из них, входящая в цикл «Слова, возможно, для музыки», – отдельное стихотворение «Колыбельная» (XVI), другая есть эпизод из поэмы «Кругом возможно Бог» и не несет заголовка, но по жанру является именно колыбельной. Обе колыбельные не совсем обычные, ибо поются женщиной не ребенку, а любовнику. Причем стихи Йейтса восходят к ирландскому фольклору, к песне, которую поет Грайне над своим спящим возлюбленным Диармидом накануне того дня, когда ему суждено погибнуть. У Введенского песню поет женщина некоему Носову, который является отчасти соперником, отчасти двойником Фомина («Откуда ты

взяла, что здесь Носов. Здесь все время один Фомин, это я»). Как и песня Грайне, это колыбельная в присутствии рока и гибели. В обоих случаях женщина убаюкивает мужчину не только в сон, но и в смерть.

В структурном плане колыбельные Йейтса и Введенского необычайно близки. Каждая состоит из трех строф, или куплетов, по шести строк в каждом. У Введенского строфичность дополнительно подчеркивается рефреном: поэтому, хотя это место в поэме обычно печатается сплошным текстом*, мы его для наглядности разделим на строфы.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ Йейтса
из цикла «Слова, возможно,
для музыки» (1931)

Спи, любимый, отрешись
От трудов и от тревог,
Спи, где сон тебя застал;
Так с Еленю Парис,
В золотой приплыв чертог,
На рассвете засыпал.

Спи таким блаженным сном,
Как с Изольдою Тристан
На поляне в летний день;
Осмелев, паслись кругом,
Вскачь носились по кустам
И косуля, и олень.

Сном таким, какой сковал
Крылья Лебеда в тот миг,
Как, свершив судьбы закон,
Словно белопенный вал,
Отбурлил он и затих,
Лаской Леды усыплен.

[КОЛЫБЕЛЬНАЯ] Введенского
из поэмы «Кругом возможно Бог»
(1931)

Женщина спит,
Воздух летит.
Ночь превращается в вазу.
В иную, нездешнюю, фазу
вступает живущий мир.
Дормир, Носов, дормир.

Жуки выползают из клеток своих,
олени стоят как убитые.
Деревья с глазами святых
качаются, Богом забытые.
Весь провалился мир.
Дормир, Носов, дормир.

Солнце сияет в потемках леса.
Блоха допускается в затылок беса.
Сверкают мохнатые птички,
в саду гуляют привычки.
Весь рассыпался мир.
Дормир, Носов, дормир.

* Введенский А. Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 146.

Несмотря на «разницу всего», бросающуюся в глаза при первом взгляде на эти тексты, уже при втором взгляде обнаруживается столько сходного в их построении, в лирическом сюжете, что стихотворение Введенского выглядит как намеренная карнавализация «Колыбельной» Йейтса. (То есть не «как», а «как бы» – ибо повлиять эти стихи друг на друга не могли: совпадение дат их написания дает стопроцентное алиби.)

Йейтс использует три основные мифологемы – Елена и Парис, Тристан и Изольда, Леда и Лебедь. В первой строфе антураж царских палат. Парис, отрешенный от тревог повседневного мира, попадает в золотой чертог, в объятия золотоволосой Елены. У Введенского та же трансформация, эстетизация мира передается так: «Ночь превращается в вазу. / В иную, нездешнюю, фазу/ вступает живущий мир».

Во второй строфе у Йейтса мы переносимся из дворца – на поляну. Здесь деревья – дубы и буки; животные – косули и олени. Введенский тоже переносит нас на лоно природы. Появляются деревья (с глазами святых), а из животных – олени и жуки (которые, между прочим, тоже могут быть рогатыми: жук-олень).

В третьей строфе у Йейтса эпизод Леды и Лебеда, окрашенный (в отличие от предыдущих строк) остро эротически: «Словно белопенный вал, / Отбурлил он и затих» (перевод). В оригинале так: «when the holy bird... from the limbs of Leda sank...» («когда священная птица... покинула чресла Леды...»). И у Йейтса, и у Введенского появляются птицы. Причем птички довольно сомнительные. Читатель понимает, что белоснежный Лебедь, овладевший Ледой, на самом деле важный и бородастый бог Зевс. То есть: «Сверкают мохнатые птички». Если представить себе карнавализацию, намеренную десакрализацию сюжета, – убийственной, чем у Введенского, не выдумаешь. При этом «сверкают» можно рассматривать не только как указание на скорость, но и атрибут явления божества – неважно, лебедя, голубя или золотого дождя (если вспомнить случай с Данаей). «Мохнатая птичка» – грубо эротический символ, широко используемый в соответствующем сленге как у русских, так и у англичан. В эротическом, фрейдистском плане можно истолковать и символ леса (сада): «Солнце сияет в потемках леса», «в саду гуляют привычки», а также косматый «затылок беса», по которому прогуливается блоха.

Подытожим сравнение. Колыбельная Введенского выглядит как травестизация «Колыбельной» Йейтса, структурно следующая за своей моделью поразительно близко.

В первом секстете у обоих трансформация мира в нездешнюю, волшебную фазу; ассоциация с *искусством*, атрибуты: золотое ложе (Й.), ваза (В.).

Во втором секстете – ассоциация с *природой*; атрибуты: деревья, олени (Й.), деревья, олени, жуки (В.).

В третьем происходит переключение на *эотику*; атрибуты: птицы и заросли, а именно: заросший травой берег и «святая птица» (Й.), «мохнатые птички» плюс лес, сад и затылок беса (тоже, по-видимому, заросший), по которому гуляет блоха (В.).

Рефрен Йейтса, варьирующийся в начале секстетов («Любимый, да будет твой сон глубок», «Спи, любимый, так крепко», «Так глубоко и крепко спи») травестируется и сводится к однообразной, но эффектной формуле: «Дормир, Носов, дормир». (Разумеется, имя «Носов» тоже знаковое и связано с античной и средневековой эротической символикой носа.)

Интересно проследить, что происходит у Введенского с миром. В первой строфе он переходит в нездешнюю фазу, во второй – проваливается, в третьей – рассыпается. На первый взгляд, это разрушение мира в половом акте не находит прямого соответствия у Йейтса, – но это лишь в рамках данного стихотворения. Если же учесть его сонет «Леда и Лебедь», разрабатывающий ту же тему, что и третий секстет «Колыбельной», мы убедимся, что для Йейтса данная идея (соитие и зачатие порождают будущую катастрофу) – сама собой разумеющаяся:

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

(Содрогание чресел порождает / Разрушенные стены, горящие кровли и башни / И смерть Агамемнона.)

Таким образом, эпилог к рассказу о Лебедь и Леде, родителях Елены Троянской, – картина разрушенного города, пожираемого огнем, – вполне соответствует заключительной фразе Введенского: «Весь рассыпался мир».

Между прочим, интерпретация Йейтсом темы Леды и Лебедя не только подчеркнута эротична, но и скрыто-иронична (и в

определенном смысле травестийна), так как она допускает параллель с евангельским рассказом: Леда – Мария, Лебедь – Святой Дух, их соитие – причина мировой катастрофы.

КОСТИ ВРЕМЕНИ

Pol (*aside*). Though this madness,
yet there is method in't.
Hamlet, II, ii, 208–209

По воспоминаниям друзей, Введенский говорил, что его всерьез интересуют лишь три темы: «время, смерть, Бог». Тексты Введенского – в особенности написанные после 1930 г., – таковы, что внимательный читатель, если даже он ничего не знает об авторе, все время ощущает присутствие смысла, таящегося за внешней бессмыслицей. (А иногда и не таящегося – вернее, таящегося по системе Эдгара По: то, что хочешь получше спрятать, положи на самое видное место.) Наши попытки интерпретации – не вульгарные попытки подменить вещь ее содержанием, обменять «что» на «о чем»; текст сам (как Сфинкс!) провоцирует нас своим кодированным, эзотерическим языком нонсенса – интригуя, соблазняя и в то же время ничем не рискуя.

Свой эзотерический язык разрабатывал не один Введенский, и не одни, скажем так, отпетые авангардисты. Пастернак времен «Сестра – моя жизнь» – по уши в эзотерике*. Мандельштам «Воронежских тетрадей» погружается в нее зримо, как «Титаник». Ахматова в «Поэме без героя» намеренно говорит на языке, вполне понятном только ей самой. Введенский строит свой код из другого материала, но на той же метафизической подкладке. Он более агрессивен, более актер, более шут. Тут Бог вещь какая древняя традиция подключена – от римской сатиры и Петрония до кабацкой мессы вагантов и

* Пример, взятый почти наудачу:

Чтоб шелкали с кольца
Клесты по канцеляриям
И тучи в огурцах
С отчаянья стрелялись.
Б. Пастернак. Возвращение

шутовства Шекспира. У последнего, кстати, порют чушь не только шуты, но и благородный Гамлет, да и Полоний например, – и все это работает на главную идею. Впрочем, Гамлет не только притворяется сумасшедшим, у него и в самом деле интеллектуальная истерика от всего, что ему довелось узнать в первом действии.

Александр Введенский – русский Гамлет 1930-х годов. Его проза – особенно в «Серой тетради» – сплошное томление духа, сплошные «слова, слова, слова», в которых мысль бьется и жужжит, как муха в паучьей сетке. Во всех произведениях Введенского слышно это жужжание.

Большинство людей в конце концов так или иначе смиряются с ужасом времени и смерти. Сходство между Йейтсом и Введенским в том, что они оба подвержены врожденной болезни поэтов – хронофобии (боязни времени), оба знали приступы интеллектуальной истерики и научились обращать к оскаленной маске смерти оскаленную маску человеческого смеха. Только Йейтс привык гармонизировать и само отчаяние. В стихотворении «Ляпис-лазурь» он писал об актерском ремесле поэта, о веселости, преображающей любые ужасы («gaiety transfiguring all the dread»). Он пишет о Гамлете и Лире на сцене человеческой истории. В апогее трагедии один из них «бредит», а другой «буйствует» («Hamlet gambles and Lear rages»), но это уже не имеет значения: занавес падает, цивилизация подходит к концу.

Введенский более соответствует гамлетовскому типу, стареющий Йейтс – ближе к Лиру, но оба они боялись времени и рифмовали «ярость» и «старость»^{*}. «Беседа часов», входящая в состав поэмы-мистерии Введенского, – яркий пример трактовки этой темы. Непостижимость времени демонстрируется здесь через формулы, которыми ее единицы – часы – себя представляют. Формулы, конечно, случайные и необязательные, например:

Первый час говорит второму:
я пустынный.
Второй час говорит третьему:
я пучина.

^{*} «Я приходил в огонь и ярость / на приближающуюся старость» (Введенский. Кругом возможно Бог) и «You find it horrible that lust and rage / Should dance attention upon me old age?» – Вы в ужасе, что похоть, гнев и ярость / Меня явились искушать под старость? (Yeats. The Spur, 1938).

И так далее. Причем практически каждое высказывание может быть рационально осмыслено в прямом или иносказательном смысле, а все вместе – бессмыслица, хаос. Хаос бесконечный, продолжающийся. После 12-го часа снова наступает очередь первого – но, видимо, уже другого первого, который и говорит нечто другое. Не удивительно, что после первых двух кругов Фомин не выдерживает и принимает решение «отравить часы», т. е. разорвать кольцо времени:

Я буду часы отравлять.
Примите, часы, с ложки лекарство.
Иное сейчас наступает царство.

Как известно, Йейтс построил собственную теорию времени и человеческой жизни: теорию Великого Колеса с 28 спицами, соответствующими 28 фазам Луны. В стихотворении, которое так и называется «Фазы Луны», маг Робартис подробно изъясняет смысл этих фаз, от первой до последней, за которой квашня природы перемешивается для новой выпечки и начинается следующий круг перерождений. «Но где же выход? – спрашивает его Ахерн. – Спой до конца».

Р о б а р т и с. Горбун, Святой и Шут
Идут в конце. Горящий лук, способный
Стрелу извергнуть из слепого круга –
Из яростно кружащей карусели
Жестокой красоты и бесполезной,
Болтливой мудрости, – начертан между
Уродством тела и души юродством.

Итак, чтобы вырваться из слепого колеса судьбы, нужен «горящий лук» (огонь и напряжение воли) и подходящий момент – между Горбуном и Шутом, т. е. старостью и юродством.

Интересно сравнить это с эсхатологической моделью «огненного преобразования мира», которая отразилась в рассматриваемой поэме и других произведениях Введенского. Согласно этой модели, «естественная смерть еще не вырывает человека из царства обусловленности и времени; вторая, окончательная, смерть приходит с концом *мира*, *накаляемого*

Йейтс и Введенский

Богом и огненным превращением предметов» (курсив мой. – Г. К.)*.

А ты орел-аэроплан
Сверкнешь «стрелюю» в океан.

По Йейтсу, высвобождение возможно только в период между Горбуном и Шутом, необходим некий «вывих ума» (*deformity of mind*) для того, чтобы вырваться из колеса причин и следствий. Этому соответствует мотив «бессмыслицы», прямо названный в предпоследнем двустишии поэмы Введенского:

Горит бессмыслицы звезда,
она одна без дна.

Так огонь, стрела и безумие сходятся вместе. Тогда и происходит самое заветное и последнее:

Вбегает мертвый господин и молча удаляет время.

ЦВЕТОК И ВАЗА

Старение, ущерб телесной красоты (*deformity of body*) – один из главных мотивов «Слов, возможно, для музыки». Но подверженность старению – лишь одно из предательских свойств плоти. Другое – ее грубая физиологичность, неотделимость «низа» от «верха»: «*But Love has pitched his Mansion in / The place of excrement*» (Но Любовь водвигла свой Дворец вблизи отхожего места). Эти слова Безумной Джейн в поэтической системе Йейтса потрясают как внезапный провал в хаос. Но Йейтс, аполлонец по всему своему химическому составу, для того и вызывает подземного Диониса, чтобы его заковать и усмирить, чтобы расширить границы своего аполлонийского царства. Ущерб и разодранность – цена, которая должна быть уплачена человеком во имя высшей цельности: «*Nothing can be sole or whole / That has not been rent*» (Ничто не может быть единым и цельным, если оно не было разодрано).

* *Мейлах М.* Примечания // Введенский А. Полн. собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 247, 252.

Не то у Введенского. Дионисийское, необузданное начало царствует у него почти безраздельно. Образы, что у Йейтса концентрировались в одну-две строки (обвисшая грудь, грязный хлев, храм Амура в отхожем месте), развертываются у него в длинные пассажи, влекущие новые и новые эпатажирующие подробности. Тем не менее интересно само совпадение этих образов.

БЕЗУМНАЯ ДЖЕЙН ГОВОРIT С ЕПИСКОПОМ

Епископ толковал со мной,
Внушал и так и сяк:
«Твой взор потух, обвисла грудь, (1)
В крови огонь иссяк;
Брось, говорит, свой грязный хлев, (2)
Ищи небесных благ».

«А грязь и высь – они родня,
Без грязи выси нет!
Спроси могилу и постель –
У них один ответ:
Из плоти может выйти смрад,
Из тела – только свет.

Бывает женщина в любви
И гордой и блажной,
Но храм любви стоит, увы, (3)
На яме выгребной;
О том и речь, что не сберечь
Души – другой ценой».

Вот параллели в «Кругом возможно Бог» к отмеченным выше фрагментам из Йейтса.

(1)
В е н е р а.
Теперь я подурнела,
живот подался вниз,
а вместе с ним пупок обвис.
Поганое довольно стало тело.

Йейтс и Введенский

—

(2)

В е н е р а (моется и поет).

Люблю, люблю я мальчиков,
имеющих одиннадцать пальчиков,
и не желаю умирать.

А потому я начинаю скотскую жизнь. Буду мычать.

Богиня Венера мычит,

а Бог на небе молчит,

не слышит ее мычанья,

и всюду стоит молчанье.

Ф о м и н (просыпаясь).

Это коровник какой-то, я лучше уйду.

(3)

Ф о м и н.

Я вижу, женщина-цветок

садится на ночную вазу,

из ягодиц ее поток

иную образует фазу

нездешних свойств.

Опять возникает вопрос: мог ли «Улисс», вышедший в 1922 г., быть «ответственным» за эти параллели? В частности, глава четвертая, где Молли изображается в образе Каллипсо, или Астарты, со многими снижающими деталями (грудь, похожая на козье вымя, оранжевый ночной горшок и т. д.). Йейтс, безусловно, читал «Улисса» и испытал его воздействие. В случае Введенского определенных сведений на этот счет нет, но какое-то, скажем, не прямое влияние джойсовского романа возможно: в то время «Улисс» уже был известен в Ленинграде (например, Стеничу, Вагинову и другим). В любом случае подобные вещи носятся в воздухе.

Интересно проследить, как лексема «ночная ваза» из вышеприведенной строфы разделяется на две половины в колыбельной Носову:

Ночь превращается в вазу.

Превращение подчеркивается сохранением рифмы: «иную образует фазу / нездешних свойств» и «в иную нездешнюю фазу / вступает живущий мир». Две интерпретации «вазы» – эстетич-

II. Роза и Башня: Йейтс и русские поэты XX века

—

ная и неприличная – отражаются друг в друге, диффундируют друг в друга. Сходный эффект имел в виду и Джойс, давший сборнику своей любовной лирики название «Chamber Music» (1907), что, как отмечают комментаторы, может означать не только «камерная музыка», но также «непристойное журчание» (от «chamber pot» – «ночной горшок»). Так Джойс выразил свое амбивалентное отношение к собственным ранним стихам, написанным в чисто романтическом ключе при несомненном влиянии Йейтса.

Прошло время, и роли переменялись. Теперь уже стиль зрелого Джойса, его «пахучий» реализм, оказался злободневным для Йейтса. Но если постаревший символист Йейтс обратился к этому материалу, чтобы ввести его в свою систему, найти нужные противовесы и достичь нового синтеза, то Введенский в своей поэме-мистерии идет дальше Джойса – и полностью отдается дионисийскому экстазу разрушения.

Позднее, в «Элегии» 1940 г., Введенский все же гармонизируется в какой-то степени, аполлонизируется в пределах возможного – и создаст несомненный шедевр. Видимо, таков внутренний закон творчества (закон расширения), что аполлонический художник со временем стремится расширяться в дионисийскую область, захватить там некий плацдарм – и установить новое равновесие. А художник дионисийского склада на каком-то зрелом этапе стремится, наоборот, расширяться в аполлонийскую сторону. Двигаясь в прямо противоположных направлениях, всадники могут невзначай сблизиться. И тогда неожиданно аукнутся автоэпитафия Йейтса (1939):

Cast a cold eye
On life, on death.
Horseman, pass by!

(Взгляни холодным взором
На жизнь и на смерть.
Проезжай, всадник!) –

и последние строки «Элегии» Введенского:

На смерть, на смерть держи равнение,
певец и всадник бедный.

III

Communio poetarum:

Йейтс и русский неоромантизм



—
Предисловие

ЙЕЙТС КАК ЗЕРКАЛО РУССКОЙ
ПОЭТИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Между истинными художниками любой эпохи
существует, я думаю, подсознательная общность.

Т.С. Элиот. Назначение критики

В потоке публикаций о Серебряном веке до сих пор чрезвычайно мало работ, анализирующих русскую поэзию в общеевропейском контексте. Это тем более удивительно, что русское поэтическое возрождение, начавшееся в 1890-х годах, во многом было связано с западным (прежде всего, французским) влиянием. Впрочем, стадия подражания оказалась быстро преодолена. Как писал Морис Боура в книге «Наследие символизма», «в большинстве случаев русские подражатели превзошли свои образцы; почти во всех случаях они создали нечто совершенно новое»^{*}. Вне зависимости от того, является ли это мнение чересчур лестным или нет, несомненно, что подлинное значение и масштаб русской поэзии XX в. могут быть выяснены и оценены лишь на фоне европейской и мировой поэзии своего времени.

Речь не обязательно идет о том, «кто на кого повлиял». Как было уже показано, Йейтса в России практически не знали до конца 1930-х годов. Переводческие проекты Гумилева не успели реализоваться (по крайней мере, до нас почти ничего не дошло). В целом мы должны рассматривать ирландского поэта и наших символистов (и постсимволистов) как два параллельных и независимых явления европейской литературы. Тем более интересно взглянуть на Йейтса сквозь призму русской поэзии — и наоборот.

Ведь дух времени был общий, люди читали одни и те же книги, увлекались сходными идеями, дышали тем же воздухом,

^{*} *Bowra M. The Heritage of Symbolism. L., 1943. P. 144.*

свободно веявшим от одного края Европы до другого. Отсутствие прямых контактов дает возможность яснее увидеть характерные тенденции эпохи, сходные реакции разных поэтов на сходные проблемы жизни. Компаративистский анализ не только приближает к нам Йейтса, но и позволяет путем сопоставления прояснить некоторые темные места в стихах его русских современников. Приведу лишь один пример.

Вот строки из стихотворения «Любимая – жуть» (1917) Бориса Пастернака:

Он видит, как свадьбы справляют вокруг,
Как спаивают, просыпаются,
Как общелягушечью эту икру
Зовут, обрядив ее, паусной.

Образ «общелягушачьей икры» можно было бы счесть изобретением Пастернака, когда бы не стихотворение Йейтса «Разговор поэта с душой» (1927), в котором есть такие строки:

Согласен пережить все это снова
И снова окунуться с головой
В ту, полную лягушечьей икрой,
Канаву, где слепой гвоздит слепого.

Неслучайность этого образа подтверждается и стихотворением Йейтса «Статуи» (1938), где он пишет (в дословном переводе): «Мы, ирландцы, рожденные в древней вере и брошенные в этот грязный поток современности, который старается нас одурманить яростью своего беспорядочного икрометания...»

Эти совпадения заставляют нас задуматься, а не позаимствовал ли откуда-нибудь Пастернак этот образ? Оглядываясь в поисках возможного источника, мы в первую очередь попадаем на знаменитую статью Д. Мережковского «Грядущий хам» (1906). Мережковский начинает с цитаты из Герцена, который, в свою очередь, отсылает читателя к Джону Стюарту Миллю.

«Мещанство, – говорит Герцен, – это та самодержавная толпа сплоченной посредственности (*conglomerated mediocrity*) Ст. Милля, которая всем владеет, – толпа без невежества, но и без образования... Милль видит, что все около него пошлеет,

мельчает; с отчаянием смотрит на подавляющие *массы какой-то паюсной икры, сжатой из мириад мещанской мелкоты...*» (курсив мой. – Г. К.)

Пастернак заимствует не только образ «паюсной икры», но и синтаксис фразы: «Милль видит, что все около него пошлет...» – «Он видит, как свадьбы справляют вокруг...» Так, отталкиваясь от замеченной стиховой параллели, мы приходим – через Мережковского и Герцена – к Миллю, чьи мысли, по-видимому, и лежат за антибуржуазными выпадами Пастернака и Йейтса.

Как объект компаративистского анализа Йейтс исключительно интересен. Едва ли можно указать другого крупного англоязычного поэта, чья карьера четко делилась бы на два столь различающихся между собой периода – до Первой мировой войны и после. Лишь Йейтс столь наглядно воплощает в одном лице две фазы развития современной поэзии. Это и делает его уникальной для наших целей фигурой: настоящим «зеркалом русской поэтической эволюции» на протяжении добрых полувека. Следует учесть еще две важные причины для выбора этого объекта сравнения: во-первых, удивительное сходство ирландского и российского исторических фонов и, во-вторых, укорененность Йейтса в романтической традиции, которая была чрезвычайно важна и для русского поэтического возрождения, начавшегося в 1890-х годах и продлившегося дольше, чем где-либо еще в Европе.

Известно, что тот новаторский сдвиг в поэзии второй половины XIX в., который привел к возникновению символизма, совпал с глобальным кризисом утилитарной философии и традиционной религии. Поэзия была призвана заменить и то, и другое. Задачей поэта было не развлечение публики, не игра, не производство красивых сонетов, а стремление к идеалу, поиск духовного Грааля.

Символизм прошел несколько фаз. Сначала была идея Красоты как высшего принципа. Она породила парнасцев и Бодлера во Франции, прерафаэлитов и Уайльда в Англии. Со временем на первое место вышли магия стиха, музыка слов и их тайное взаимодействие (Верлен, Рембо, Малларме). Ново-рожденный русский символизм в лице Брюсова и Бальмонта был ветвью западноевропейского эстетизма. Поэзия второго периода, отмеченная именами Блока, Андрея Белого и Вячеслава Иванова, была глубже связана с философией. Фридрих Ницше и Владимир Соловьев сделались «кормчими звездами»

поколения. Как ни странно, иконоборец Ницше и Соловьев, пророк Божественной Софии, отлично уживались в сознании русских поэтов.

Кризис русского символизма на рубеже 1910-х годов обнаружил неудовлетворенность нового поэтического поколения сложными и абстрактными построениями символистов, а также их поэтической практикой. Футуристы, казавшиеся наиболее радикальным отрядом «мятежников», на самом деле были внутренне связаны с поэтикой «старших символистов» (Брюсова, Бальмонта) и их европейских учителей, в частности с принципом «галлюцинации слов» Рембо, с рубенсовской плотскостью и мрачным урбанизмом Верхарна. Акмеисты, во главе с их лидером Гумилевым, избрали другую дорогу. Они проповедовали ясность, мастерство, «целомудренность» в подходе к непознаваемому. Но мы бы сильно ошиблись, приняв эту позицию за отрицание сверхчувственного и возвращение к материализму. Наоборот, Гумилев призывал поэтов «всегда помнить про непознаваемое», про покрывало тайны, но только просил не трогать это покрывало, не убивать курицу, несущую золотые яйца поэзии.

Табу Гумилева на нецеломудренные попытки познать непознаваемое находится в полном соответствии с первыми словами «Сокровища смиренных» Мориса Метерлинка: «Silence and Secrecy!» (в подлиннике по-английски). «Вопросы бесполезны, – говорил Метерлинк, – всякое беспокойное движение испытующей мысли даже мешает жить другой жизнью, которая скрывается в этой тайне»*. Эта мысль Метерлинка ретроспективно получала подкрепление со стороны Тютчева, чья поэзия стала необыкновенно актуальной в этот период: «Молчи, скрывайся и таи / И чувства, и мечты свои» («Silentium»). Новое, что было у Метерлинка, – это «тайна повседневности», *le mystère de quotidien*. Именно в ней, а не в событиях греческих трагедий заключено «тайное сокровище героизма».

Акмеизм стал не отказом от символизма, а его углублением, попыткой исправить некоторую абстрактность той модели символизма, которая тогда существовала. Философия «Сокровища смиренных» была актуализирована акмеистами, стремивши-

* Метерлинк М. Полн. собр. соч. / Пер. Н. Минского и Л. Вилькиной. Пг., 1915. Т. 2. С. 29.

мися укоренить свою поэзию в земном. Влияние Метерлинка прослеживается в манифесте Гумилева, но еще больше – в поэтической практике Ахматовой: она разгадывала тайну, лежавшую за гранью повседневности, вплоть до самых последних стихов.

Другой, хотя в чем-то близкий подход, можно видеть у Мандельштама в статье «О природе слова». Он славит одухотворенные вещи, окружающие человека, «утварь» его жизни. Стихотворение Мандельштам уподобляет погребальной ладье древних египтян, содержащей все, что может понадобиться в загробном мире. Метафора ясна: поэт должен вместить в свои стихи всю свою земную «утварь», чтобы достичь бессмертия. Но мандельштамовские «эллинизированные» вещи не просто реальны – они сакральны, они согреты «тончайшим телеологическим теплом». Так сходится «эллинизм» Мандельштама, его представление о священной утвари, окружающей человека, с «тайной повседневности» Метерлинка. При этом Мандельштам постоянно подчеркивает, что он не против символизма, а против «лжесимволизма». Он употребляет такие выражения, как «эпоха лжесимволизма», «кризис лжесимволизма», утверждает, что поэтика акмеизма основана на «истинном символизме»^{*}.

Обращаясь к Йейтсу, мы можем сказать, что ломка стиля, пережитая ирландским поэтом в 1910-х годах, была тоже своего рода «внутренним акмеизмом». Йейтс родился в один год с Дмитрием Мережковским (1865) и на год раньше Вячеслава Иванова. Его первая книга вышла в 1889 г., всего лишь за два-три года до издания первых книг Бунина, Мережковского и Бальмонта, ознаменовавших начало русского поэтического возрождения. Годы Первой мировой войны, завершившие Серебряный век русской поэзии, оказались переломными и для Йейтса. После войны его стиль претерпел большие изменения. От раннего символизма «Розы» и «Ветра в камышах» он перешел к более сложной манере, сочетающей реализм и символизм, пафос и гротеск в духе, напоминающем иногда Мандельштама и даже обэриутов. В этот переходный период важной оказалась его дружба с молодым и энергичным Эзрой Паундом, который внушал «дядюшке Вилли» свои идеи поэтического обновления. «Поэт должен быть совре-

^{*} См.: Черновики к статье «О природе слова» // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 262.

менным человеком, – утверждал Паунд. – Ясность, точность и никаких абстракций»^{*}. Не правда ли – похоже на манифест русского *кларизма* или *акмеизма*? Как бы то ни было, именно под влиянием Паунда завершилась давно желаемая и ожидаемая метаморфоза стиля Йейтса.

Но это не было разрывом с романтическими убеждениями молодости, а лишь обновлением и обогащением его поэтики. Нельзя не согласиться с Кэтлин Рейн, которая писала: «Социальные реалисты, политические левые и те, кто через Паунда и Элиота попали под влияние американского имажизма, легко обнаруживают в “позднем Йейтсе” жесткие образы, занозистую лексику и грубоватых персонажей – вроде тех, которые могли бы появиться у авторов их собственной школы. Им невдомек, что все это лишь новое воплощение тех самых “героических и религиозных тем, передаваемых из века в век, варьирующихся под пером каждого поэта, но никогда не устаревающих”, которые Йейтс считал неизменным содержанием всей возвышенной поэзии. В литературе, затопляемой потоками натурализма, политического стихоплетства и университетского остроумия, Йейтс отстаивал чистое и прекрасное, традиционное и благородное»^{**}.

То, что Йейтс был ирландцем, тоже существенно. И дело тут не только в пресловутом родстве кельтской и русской душ, в их приверженности многослойным фольклорным традициям, а также в сходном опыте многовекового рабства и угнетения. Существует интересный синхронизм политических событий в XX в. между Ирландией и Россией: Дублинское восстание против англичан в 1916 г. (Пасхальное восстание), обретение независимости в 1918 г., гражданская война 1921–1923 гг. происходили почти синхронно с русскими революциями и Гражданской войной. Другая важная параллель – особый культ поэзии в этих странах и традиционно связываемый с ней ореол святости и мученичества.

Когда в 1916 г. разразилось Пасхальное восстание, закончившееся казнью 16 руководителей (среди них – троих поэтов),

^{*} *Ellmann R.* Yeats: The Man and the Masks. N.Y., 1979. P. 214.

^{**} *Raine K.* Introduction to Letters on Poetry from W.B. Yeats from Dorothy Wellesley // Yeats: Last poems / Ed. J. Stallworthy. L., 1968. P. 51.

реакция Йейтса была неоднозначной. В первый момент он возмутился «глупостью» этих людей, пожертвовавших своей жизнью и жизнью своих братьев из чистого нетерпения; но через несколько недель его взгляд на события изменился и он написал стихотворение «Пасха 1916 года» с его знаменитым рефреном: «All changed, changed utterly: / A terrible beauty is born» («Все изменилось, полностью изменилось: родилась страшная красота»). «Страшная красота» Йейтса – сродни жуткому восторгу Блока перед гибельным ветром революции в «Двенадцати» или трагическим прозрениям Мандельштама в его «петропольском» цикле*.

Год русской революции был судьбоносным и для Йейтса. Весной 1917 г. он купил башню Тур Баллили, которая стала главным символом его поздней поэзии, в октябре женился (что было в некотором роде революционным шагом для 52-летнего холостяка); наконец, в том же году написал прозаическую книгу *Per Amica Silentia Lunae*, где в первый раз с такой полнотой изложил свое поэтическое и философское credo.

* С. Кетчиан попыталась сблизить «Пасху 1916 года» Йейтса и «Реквием» Анны Ахматовой. См.: *Ketchian S.I. Anna Akhmatova and W.B. Yeats // Anna Akhmatova: 1889–1989. Berkeley, 1993*. К сожалению, исследовательница не обратила внимания на диаметрально разную жанра и темы: у Ахматовой – реквием по безропотным мученикам, у Йейтса, наоборот, воспевание бунта как героического деяния.

НЕОРОМАНТИЗМ

Оглядываясь на свой путь, Йейтс называл себя романтиком, одним из последних романтиков*. Многие полагают, что символизм был, по существу, второй волной европейского романтизма. В России он захватил, по крайней мере, три поколения поэтов, родившихся между 1860-ми и 1890-ми годами. Их часто называют модернистами, но этот термин подчеркивает лишь идею обновления, модернизации поэзии, оставляя в стороне историческую причину этого обновления. В данной работе я буду использовать термин «неоромантизм», имея в виду продолжение романтической парадигмы в мировоззрении и поэтике символистов и их наследников.

Коль скоро это слово произнесено, встает вопрос: кого именно считать неоромантиками? Символистов или акмеистов? Футуристов? Цветаеву? Заболоцкого и обэриутов? Я полагаю, что неоромантическим был сам дух возрождения русской поэзии в конце XIX – начале XX в. Вождями этого движения, «учителями», по выражению Мандельштама, были символисты, но все дальнейшие течения и поэтические индивидуальности, вышедшие из «символистского лона», несли в себе генетический код романтизма. То есть все крупные поэты той эпохи были, по сути, романтиками – от Блока до Цветаевой, от акмеиста Мандельштама до футуристов Хлебникова и Маяковского. Особенно это заметно, если сравнить то время с нынешним: *тех* поэтов с их одержимостью творчеством, величием цели, готовностью к самопожертвованию и *этих*, почти смирившихся с ролью, которую им отводит современное потребительское общество – ролью чудаков-маргиналов или, в лучшем случае, работников индустрии досуга, причем весьма узкой (для интеллектуалов) отрасли этой индустрии.

Определяющая черта романтизма – его приверженность высшему принципу, представителем и выразителем которого является поэт. Этот принцип не может быть выражен профанным языком; поэзия – единственное средство приблизиться к Абсолюту, причаститься высшей гармонии. Отсюда вытекают основные признаки романтизма: культ свободы, приоритет интуиции над логикой, воображения – над реальностью, красоты – над пользой. Отсюда же – представление о жреческой роли поэта, ми-

* «We were the last romantics...» («Cool Park and Ballylee», 1931).

стериальное истолкование его жизни. Даже самый скромный поэт романтического склада, который никогда в жизни не осмелился бы проповедовать или пророчить, в глубине души уверен, что он отмечен свыше и его призвание священо.

В.Н. Топоров подчеркивает, что судьба поэта может быть истолкована как «нахождение конечным и невечным героем пути к бесконечной и вечной жизни», к бессмертию – то, что происходит с младшим сыном Бога в «основном мифе»^{*}. Но путь к бессмертию связан с тяжелейшими испытаниями. Чтобы воскреснуть, надо покинуть верхний мир и пройти «путем зерна». «Неразумны те, кто думает, что без нисхождения в ад возможно искусство» (К. Вагинов). Поль Валери еще сомневался, чем должен пожертвовать поэт: «Кто говорит: Творчество, говорит: Жертвы. Главное – решить, что именно мы принесем в жертву»^{**}. А вот Пастернак – якобы реалист, а не романтик – прямо требовал от актера «полной гибели всерьез»; он же писал «о жертве, без которой искусство не нужно и скандально-нелепо»^{***}.

За высказываниями столь разных художников стоит нечто общее, усвоенное в ранней юности. Все началось с символистов, восстановивших романтическую парадигму в поэзии; они-то в конечном счете и породили то «цветущее разнообразие», наступившее позднее, когда, по выражению Мандельштама, род символистов «распался и наступило царство личности, поэтической особи»^{****}. Может показаться странным, но таков, по-видимому, общий закон: лучшая поэзия создается после окончания наиболее благоприятного для поэзии периода, в эпоху прозы. Недаром русские поэты-романтики – Пушкин, Баратынский и Тютчев – самые замечательные свои стихи написали уже *после романтизма*. То же справедливо и в отношении неоромантиков: главные шедевры поэтов Серебряного века – Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама, Ходасевича, Пастернака, Гумилева и даже Вячеслава

^{*} Топоров В.Н. Об «эктропическом» пространстве поэзии // От мифа к литературе: сборник статей в честь 70-летия Е.М. Мелетинского. М., 1993. С. 39.

^{**} Там же.

^{***} Пастернак Е.Б. Письмо Раисе Микадзе. 18 окт. 1950 г. // Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. М., 1997. С. 649.

^{****} Мандельштам О. Выпад (1923).

Иванова (например, «Зимние сонеты»), не говоря уже о Георгии Иванове, – написаны после Серебряного века.

Несомненно, что новые течения и вкусы оказали свое влияние на поэтов, вышедших из «лона символизма»; тот же Йейтс, например, в поздних стихах учел опыт Джойса. Но их внутренняя романтическая установка не изменилась. Даже Вагинов и Заболоцкий, даже «закоренелые обэриуты» Хармс и Введенский принадлежали, по сути дела, к тому же неоромантическому племени: отвергая и пародируя претензии символистов, они на деле утверждали их своим новым мистицизмом абсурда и гротеска, своими собственными судьбами, воспроизводящими главный романтический ритуал *жертвоприношения поэта*.

Добавляя к романтизму приставку «нео-», мы невольно касаемся идеи повторений и цикличности. Йейтс, проживший большую жизнь и видевший собственными глазами великие исторические перемены, в зрелые годы развил собственную философскую теорию циклов в книге «Видение» (1925, 1937). Не обязательно разделять эти довольно эксцентрические взгляды Йейтса, чтобы признать действительное существование в истории неких «волн», влияющих в свою очередь на литературу. В молодости Йейтс наблюдал сдвиг общественного интереса от позитивизма к романтизму, от увлечения наукой и общественным переустройством к духовным и артистическим проблемам. Нечто подобное произошло и в России, когда дети народников и земских деятелей неожиданно потянулись к чистому искусству, к философии жизни, к мистике. Вспомним рассказ «Дом с мезонином» (1896) Чехова, где старшая сестра занята просвещением и лечением крестьян, а младшая, которой это уже скучно, жадно слушает смутные речи художника: маленького отрезка в несколько лет хватило для смены интересов поколения, красота вытеснила пользу. Йейтс принадлежал к той же эпохе, он жил в возбужденной, лихорадочной обстановке рубежа веков, когда оккультизм и восточная мистика пышным цветом расцветали в столице Британской империи (как некогда в императорском Риме), причудливые узоры модерна определяли оформление книг и гостиных и жизнь напоминала какой-то блестящий маскарад или древнюю мистерию. Атмосфера Серебряного века в России, как ее описала, например, Анна Ахматова в «Поэме без героя», была похожей. Все изменилось в 1917 г., по существу, даже раньше – с началом мировой войны. Послевоенная реальность была уже совсем другой, у сердитых молодых людей этих лет были свои счета с идеализмом прошлого.

Романтический «ренессанс» предыдущей эпохи превратился, по выражению Джона Бейли, в романтический «пережиток», или просто «выживание» (в подлиннике игра слов: *revival-survival*)*. Поэзия оказалась выброшенной в мир жестокой реальности; ей пришлось учиться грести против течения. Это относится в равной мере и к русским поэтам, писавшим под гнетом партийной идеологии, и к Йейтсу, который создавал свои лучшие стихи в атмосфере постоянно растущей изоляции. Новый поэтический истеблишмент смотрел на него как на некое ископаемое чудовище: ситуация, до странного похожая на положение Ахматовой и Мандельштама, открыто третировавшихся советской критикой как «пережитки прошлого», – хотя именно тогда их творчество и достигло зрелости.

АКМЕИЗМ КАК «АВТОКОРРЕКЦИЯ» СИМВОЛИЗМА

В древнем апостольском Символе веры есть такая формула: *communio sanctorum*. Она переводится как «общение святых» и обычно толкуется расширительно, как духовное единение всех верующих, живых и мертвых. Быть может, существует и *communio poetarum* – мистическое общение поэтов, происходящее независимо от времени и места, «поверх барьеров».

Впрочем, не обязательно «поверх». Говоря логически, возможны два пути коммуникации – «верхний» и «нижний». «Верхний» – это путь вдоль боковых сторон треугольника, сходящихся где-то в Невидимой Вершине: так идет волна через спутниковый ретранслятор и так у Бродского общаются влюбленные в поэме «Пень без музыки». Второй путь – «нижний», через океан Мировой души (*Anima Mundi*), омывающий души поэтов; из него они черпают общие образы и символы. Элиот говорил о «подсознательной общности» между истинными художниками любой эпохи, Мандельштам – о «сообщничестве сущих в заговоре против пустоты и небытия». Все поэты – участники этого заговора одиноких.

Communio poetarum – вещь хотя отчасти и мистическая, но вполне реальная. У удивительных совпадений зачастую есть рациональные причины – логические цепочки и звенья, которые можно восстановить. Тогда мы услышим уже не одинокие голоса,

* См.: Bailey J. The Romantic Survival. L., 1957.

а их переключку. Поэты как бы взаимно комментируют, объясняют друг друга. Услышать эту переключку – истинная цель компаративистики.

Йейтс по своему таланту и значению стоит особняком в своей национальной литературе; он в одиночку может представлять за весь ирландский символизм. В России ситуация другая: тут не было одного гения, затмевавшего всех остальных. Серебряный век породил даже не одну, а несколько плеяд выдающихся поэтов (в каждом поколении – свою). Так что выбор для сопоставления весьма широкий. На этот раз мы сосредоточимся на четырех русских поэтах, принадлежащих к так называемой Петербургской школе: Вячеславе Иванове, Гумилеве, Мандельштаме и Анне Ахматовой. Трое из них известны как акмеисты, четвертый, Вячеслав Иванов, по признанию Мандельштама, «много способствовал построению акмеистической теории»*. Сравнение Йейтса с акмеистами представляется мне особенно плодотворным. Их роднит не только особое сочетание национального консерватизма с утонченным космополитизмом («тоской по мировой культуре»), но и сходный характер пережитого ими в 1910-х годах кризиса, завершившегося переходом к новому (или, по меньшей мере, обновленному) качеству.

Возникновение акмеизма в России хронологически совпало с англо-американским движением имажистов во главе с Эзрой Паундом. Манифесты двух движений во многом удивительно близки. Американская славистка Кирстен Пейнтер, изучавшая этот вопрос, рассматривает «школу жесткости и объективности» как интернациональное движение в поэзии, к которому она относит Гумилева, Ахматову, Мандельштама, Паунда, Хильду Дуллитл, Уильяма Карлоса Уильямса, Элиота и даже Рильке периода «Новых стихотворений». Подчеркивается, что акмеисты, порвав с символизмом, противопоставили ему «ясную и точную дикцию, суровое мастерство, подавление поэтического ego, акцентирование точных, конкретных деталей». Главные черты символизма определяются при этом как «субъективность», «уход из реальности в потусторонний мир», «поэтика смутности и неопределенности». При таком взгляде акмеизм действительно представляется как исцеление поэзии от пороков и недугов символизма.

* Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 185.

—

Беда лишь в том, что полного исцеления так и не получилось. Скажем, у Манделштама акмеистический период продолжался от силы три-четыре года, до выхода второго издания «Камня» (1916), после чего его поэзия начинает развиваться в направлении, имеющем мало общего с ясностью и конкретностью:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

Разве это не настоящий символизм по всем выше обозначенным признакам: субъективность, поэтика смутности, уход из реальности в потусторонний мир?

А если мы ответим «да», придется признать, что Манделштам был акмеистом только в «Камне», но уже в «Тристиях» снова стал символистом. Выходит, он бросил добытые поэтические добродетели (ясность и объективность), чтобы вернуться в лоно поэтических пороков?

Или возьмем Николая Гумилева. Казалось бы, образцовый акмеист, обладающий сверх ясности и конкретности суровой прямо-той и мужеством (masculinity). Но ведь и он к началу 1920-х годов, т. е. именно в пору своего короткого «акме», вернулся к символизму хотя и на другом, более высоком уровне, чем тот «брюсовский» символизм, с которого он в юности начинал. Доказательством может служить лучшая книга Гумилева «Огненный столп» с ее символистским названием (вспоминается, в частности, «Сог ardens» Вячеслава Иванова) и сложной, многослойной структурой. Уже в первом стихотворении книги – полная субъективность и вселенский замах:

Я – угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле.

1920

Память

В другом стихотворении того же сборника – «Душа и тело» – Гумилев сравнивает себя с мировым деревом Игдрозиль, проросшим вершиной «семью семь вселенных», и еще с *другим*, неназываемым:

Я тот, кто спит, и кроет глубина
Его невыразимое прозвание;
А вы, вы только слабый ответ сна,
Бегущего на дне его сознания.

Про эти стихи можно сказать одно: если это не символизм, значит символизма в поэзии вообще никогда не существовало. Но, может быть, самым поразительным примером «отката к символизму» служит стихотворение Гумилева «Шестое чувство» с его знаменитой концовкой:

Так век за веком – скоро ли, Господь? –
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Чтобы понять контекст этих строк*, необходимо обратиться к статье Александра Блока «О романтизме», впервые прочитанной им в виде доклада 9 апреля 1919 г.:

Романтизм – условное обозначение шестого чувства, если мы возьмем это слово в его незапыленном, чистом виде. Романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией**.

Так неожиданно акмеист Гумилев совпадает со своим «антиподом» в поэзии, символистом и романтиком Блоком.

Случай Ахматовой еще более примечательный. Ее склонность к психологизму, к внешней детали, подчеркивающей психологическое состояние героини, – «объективный коррелят», в терминологии Элиота, – нисколько не означает подавления субъективного «я» поэта, не отменяет той потрясающей эмоциональности, которой и в помине нет у английских имажистов. К тому же количество и «броскость» (скажем так) внешних деталей у Ахматовой с годами заметно уменьшается. Подавляющее большинство «акмеистических примеров» критики берут из ее пер-

* Подробное обсуждение см.: Фридендер Г.М. «Шестое чувство» // Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб., 1995. С. 435–455.

** Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 6. С. 365.

вых сборников «Вечер» (1912) и «Четки» (1914). Эта последняя книга Ахматовой имела самый шумный успех у публики и вызвала наибольшее количество подражаний. Оттуда и «Перо задело о верх экипажа...», и «Свежо и остро пахли морем / На блюде устрицы во льду...», и знаменитая перчатка, надетая не на ту руку. Но уже в следующем сборнике «Белая стая» (1917) акмеистическая деталь становится лишь точкой отсчета, от которой начинается уход героини в область тайного и сокровенного. Характерный пример – стихотворение «Двадцать первое. Ночь. Понедельник...», где последняя строфа звучит так:

Но иным открывается тайна,
И почиет на них тишина.
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна.

Эти строки говорят о приобщении героини к «невыразимому»: к «тайне» и «тишине», чей сакральный смысл подчеркивается церковнославянским оборотом «и почиет на них тишина». Можно сказать, что «поэтика неясности и недосказанности», начиная с «Белой стаи», становится ключевой для Ахматовой. А ведь это примета символизма, а отнюдь не акмеизма. Что касается «ухода в потусторонний мир», то здесь дело обстоит еще радикальнее. По сути, Ахматова старается стереть саму границу здешнего и потустороннего миров, взглянуть на этот мир как бы оттуда:

Из памяти твоей я выну этот день,
Чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный:
Где видел я персидскую сирень,
И ласточек, и домик деревянный?

Характерный прием Ахматовой – сначала дать акмеистическую деталь, чтобы затем оторваться, совершить побег из этого «реального мира» – побег тем более впечатляющий, чем осязаемей реальность этого мира:

И сухими пальцами мяла
Пеструю скатерть стола...
Я тогда уже понимала,
Как эта земля мала.
1915 *Не тайны и не печали...*

Так обстоит дело с якобы преодоленной акмеистами «неясностью» и «потусторонностью». Что касается «субъективности», то без нее вовсе не было бы той Ахматовой, которую знают и любят ее читатели. Образ лирической героини, который она создавала в стихах, начиная с пресловутой «не то монахини, не то блудницы» (Б. Эйхенбаум), постоянно дополнялся и усложнялся поэтессой, настойчиво включавшей в него черты визионерские и пророческие. С годами эти черты усиливались, но обозначены они уже в стихах 1910-х годов: «Нет, царевич, я не та, / Кем меня ты видеть хочешь, / И давно мои уста / Не целуют, а пророчат» (1915). Мотивы сна и ясновидения – главные в таких поздних и зрелых вещах Ахматовой, как «Северные элегии» и «Поэма без героя», которую Жирмунский назвал «воплощенной мечтой символистов»*. Можно сказать, что у Ахматовой акмеистические приемы включены в поэтическую систему, носящую на себе важнейшие родовые черты символизма: субъективность, ощущение близости потустороннего, поэтика тайны и недосказанности.

Понимание акмеизма как антисимволистского бунта под знаменем новой, «предметной», поэтики не отвечает на один чрезвычайно важный вопрос: почему акмеизм не стал «акме» (высшей точкой) для русских акмеистов, почему они столь быстро переросли его и двинулись к задачам, ничего общего не имеющим с целью точно описывать внешние объекты? Почему величайшие поэты XX в. Мандельштам и Рильке, заплатив определенную дань «имажистской» предметности, ушли бесконечно далеко в область духа, в область символов и интуитивных откровений?

Акмеизм был необходимым этапом на пути от декадентского и эстетического символизма Бальмонта и Брюсова через мифопоэтические и теургические системы Вячеслава Иванова, Белого и Блока к «истинному символизму», основанному на привязанности к обыденной жизни и уважении к героизму простого человеческого существования. Диалектическая природа этой эволюции не была сразу осознана. «Преодоление символизма», о котором писал Жирмунский в 1922 г., казалось исторической неизбежностью. «Оно освободило мир поэзии от божественной таинственности, пожертвовав ею ради обретения “прекрасной яс-

* Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 352.

Предисловие. Йейтс как зеркало русской поэтической эволюции

ности»^{*}. Но, как вскоре выяснилось, и без «божественной таинственности» настоящая поэзия немыслима. Творческий путь Йейтса, Рильке, Мандельштама и других романтиков XX в. вел их через центробежный опыт познания, приобщения к жесткой материи мира назад – к одинокому священному призванию поэта. «Путь Йейтса, – говорит Морис Боура, – красноречивый комментарий к символистскому учению. Он был предрасположен к принятию этого учения и с его помощью обрел свой первоначальный стиль. Даже когда ему пришлось расстаться со своей ранней манерой и вернуться к реальности, он по-прежнему оставался в душе символистом»^{**}.

^{*} Цит. по: Фридендер Г.М. Указ. соч. С. 446.

^{**} *Bouera M. The Heritage of Symbolism. P. 218.*

МИФОТВОРЦЫ:
ЙЕЙТС И ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

РОЗА И БАШНЯ

Когда Гумилев в своем письме из Лондона Анне Ахматовой охарактеризовал поэта, к которому собирался в гости, как «английского Вячеслава», то – с присущей ему лаконичностью – он сказал очень много. Мы можем лишь догадываться, что именно Гумилев знал о Йейтсе к тому времени (июнь 1917 г.). Однако у него были неплохие информаторы (его друг художник Борис Анреп, критик и журналист Карл Бехгофер, профессор Морис Бэринг, Олдос Хаксли и другие), и он умел составлять картину из разрозненных фактов.

Почему он назвал не Брюсова, не Блока, например, а именно Вячеслава Иванова? Между прочим, В. Иванов и Йейтс были почти ровесниками (1865 и 1866 года рождения). Но дело, конечно, не в этом; думается, что Гумилев уловил мифотворческую, «системную» тенденцию в творчестве Йейтса, делающую его, как и В. Иванова, истинным символистом, символистом *par excellence*.

«Фаустом нашего века» называли Вячеслава Иванова современники. Один из критиков не без оснований заметил, что судьба В. Иванова была *мистерияльна*, сочетая в себе «балаган и трагедию»*. В ней было все: поиски вечной истины и жажда запретного плода, устремление к небесному свету и темная «ересь

* *Страховский С.В.* Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века. М., 1991. С. 93. «Балаган и трагедия» – название одной из статей Д. Мережковского о В. Иванове.

волхвов». Такое же неумное стремление найти философский камень искусства, овладеть – хотя бы с помощью духов и демонов – красотой и мудростью владело и Уильямом Йейтсом.

В литературно-художественных кругах оба почитались жрецами и мистагогами. У Вячеслава Иванова было и собственное святилище – «башня» на Таврической улице в Петербурге с ее знаменитыми «средами». Йейтс тоже устраивал журфиксы («понедельники») в Лондоне, в своей квартире на Уоберн-Плейс; хотя «башневладельцем» в тот момент, когда Гумилев был в Лондоне, Йейтс еще не стал: *он как раз оформлял покупку башни.*

Тысяча девятьсот семнадцатый год был, наверное, самым «безумным» в жизни Йейтса. Весну и начало лета он провел в Ирландии, у своей патронессы леди Грегори, одновременно страдающая от жесточайшей депрессии, через силу работая и обдумывая, что ему делать со своей личной жизнью: Мод Гонн ему в очередной раз отказала, ее дочь Изольда не ответила ни да, ни нет; была и третья кандидатура – Джорджия Хайд-Лиз, его оккультная ученица, но ею он был увлечен меньше, чем Изольдой. В это же время он вел переговоры о покупке старой нормандской башни недалеко от имения леди Грегори – Тур Баллили (где сейчас находится музей поэта)*. В июне 1917 г. Йейтс ненадолго приехал в Англию, чтобы прочесть две лекции в Эдинбурге и Бирмингеме, и заехал на несколько дней в Лондон. Здесь он получил предложение еще на несколько лекций в Париже (в конце года) и согласился, рассчитывая, что гонорара хватит хотя бы на починку крыши Тур Баллили: башня нуждалась в ремонте, а документы на покупку вот-вот должны были быть оформлены. В это время он, по-видимому, и встретился с Гумилевым. Тема *Башни* витала в воздухе (Йейтс только о ней и думал в эти дни) – и вероятно дошла до Гумилева.

Другая (помимо Башни) связь – *Роза*. Йейтсовский цикл стихотворений о розе должен был непосредственно ассоциироваться у Гумилева с «Rosarium» (Стихами о Розе) Вячеслава

* Башня была выморочная, разрушающаяся, но настоящая – с массивными стенами, каменной винтовой лестницей и дозорной площадкой наверху; власти графства хотели за нее всего лишь 35 фунтов, которые Йейтс мог кое-как наскрести.

Иванова, пятой книгой его главного сборника «Сог Ardens»*. Конечно, роза – образ в поэзии расхожий, недаром он стал удобной мишенью для атак на символистов со стороны О. Мандельштама («девушка кивает на розу, роза – на девушку»). Но в новой, символистской интерпретации он приобретал особую неисчерпаемость, и главным «разработчиком» этого образа-символа в русской поэзии был именно В. Иванов. От «Rosarium»'а мистические круги пошли далеко вширь. Можно думать, что и пьеса Блока «Роза и крест» связана с этими стихами Иванова, в частности с образом «радостной раны»:

Но ты дыханием Отца благоуханна,
Душа невестная, – о радостная рана!
И Роза – колыбель Креста**.

Сами названия стихов Йейтса – «Роза мира», «Роза тишины», «Роза битвы», «Роза, распятая на Кресте Времен» – перекликались с названиями стихов Иванова «Роза меча», «Роза преображения», «Роза союза» и т. д. У Вячеслава Иванова *роза* тоже соединяется с *крестом****. И не только в стихах. На этом мистическом языке говорит с ним голос его умершей жены Лидии, отдавая ему в дар свою дочь Веру («Дорофею»). Он записывает в дневнике 28 июня 1908 г.:

Л. сказала мне: «Один твой долг – Дорофея. Она должна образовать розу в кресте нашей любви»****.

В сборнике «Нежная тайна» эти же слова Лидии пересказаны уже в стихах:

* Н. Гумилев рецензировал этот сборник в «Аполлоне» (1911, № 7 и 1912, № 6. См.: Гумилев Н. Статьи о русской поэзии. М., 1990. Ст. XII, XVIII).

** Иванов Вяч.И. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 421.

*** Например, в канцонах цикла «Любовь и смерть», в стихотворениях «Rose in Spice», «Роза ветров», «Святая Елизавета», «Теофил и Мария». См. об этом: Вахтель М. Из переписки В. Иванова со Скалдиным // Минувшее. 1990. № 10. С. 121–127.

**** Иванов Вяч.И. Указ. соч. 1974. Т. 2. С. 777.

—
Взгляни: вот Розы сладость
На горечи Креста;
Под ним – могилы Радость,
А я, в заре воскресной,
Простерла дар небесный
За ласкою Христа.

И наконец, в 1920 г. в «Переписке из двух углов» Иванов обобщает эту мысль как мировой закон: «Под каждую розою жизни вырисовывается крест, из которого она процвела»^{*}.

Образ розы, соединенной с крестом, – основа розенкрейцерской символики. Йейтс был членом «почти розенкрейцерского» Ордена Золотой Зари. Символика Креста и Розы в его стихах связана с образом Мод Гонн. Приобщение Иванова к кругу розенкрейцерских идей и образов состоялось, по-видимому, под влиянием известной русской теософки А.Р. Минцловой, с которой они познакомились в конце 1906 г.^{**} На эти идеи наложились драматические события жизни поэта – смерть жены, любовь к ее дочери Вере, в которой Иванов видел «реинкарнацию» Лидии. Как и для Йейтса, розенкрейцерская символика имела для него глубоко личный, автобиографический смысл.

Однако, если углубиться в трактовку образа розы у Йейтса и Иванова, сразу обнаружится различие. В католической традиции роза ассоциируется прежде всего с Богородицею, а также с Христом. Четки, которые на латыни и на других европейских языках называются «розарий», представляют собой цепочку бусинок – «роз» и делются на три отрезка: белые розы представляют собой Радостные Таинства (от Благовещения до обретения ребенка Христа во храме), красные розы – Скорбные Таинства (от молитвы в Гефсиманском саду до Распятия), а желтые, или

^{*} Иванов Вяч.И. Собр. соч. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 386.

^{**} См.: «Аппа-Rudolf» в: Богомолов Н.А. Русская литература начала XX в. и оккультизм. М., 1999. С. 37–45. Позднее, когда Минцлова задумала издавать розенкрейцерский журнал в России, именно к Вяч. Иванову она обратилась с просьбой взять на себя его редактирование. См.: Вахтель М. Указ. соч. С. 125.

золотые, розы – Славные Таинства (от Воскресения Христа до Успения и Вознесения Богоматери)*.

В соответствии с этой традицией красные розы символизируют скорбь. Роза Йейтса – только красная (алая). Она – воплощение Красоты, неизбежно печальной, *ибо иной красота не бывает*; сравните у Китса в «Оде Меланхолии»:

She lives with Beauty – Beauty that must die,
And Joy whose finger's ever at her lips
Bidding adieu...**

Красная роза Йейтса – это его возлюбленная Мод Гонн («печальный, гордый, алый мой цветок!»); это и его печальная Ирландия, которая живет лишь своим героическим прошлым; это – кровь героев, которая должна пролиться в жертву вечному (и, заметим, вечно обреченному) идеалу. Причем мотивы любовный и героический у Йейтса нередко соединены:

Восстала дева с горькой складкой рта
В великой безутешности своей –
Как царь Приам пред гибелью, горда,
Обречена, как бурям Одиссей.

В рассказе Йейтса «Прах скрыл очи Елены» (1893) красота всегда обречена смерти. Ирландские крестьяне верят, что сиды (духи) ревнуют к земной красоте и стараются поскорей увести ее в свой мир. «Прах скрыл очи Елены, / Мир устал, люди бранны», – гласят строки старинных стихов***. Название прозаического сборника Йейтса «Сокровенная роза» (1897) знаменует посвящение в тайну доблести и святости – в одинокое знание, которое не от мира сего.

Вячеслав Иванов, наоборот, ищет и в своей вере, и в искусстве полноты – не только печали, но и радости, и торжества; не

* Здесь я следую толкованию Памелы Дэвидсон в ее книге об Иванове и Данте. См.: *Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante*. Cambridge, 1989. P. 204.

** «Она живет с Красотой – Красотой, которая обречена смерти, / И Радостью, прижавшей палец к губам / И прощающейся...»

*** Стихи Томаса Нэша (1567–1601). Пер. Т. Стамовой.

только веры в неземное блаженство, но и его земных залогов. Без них, как сказано в цитированных выше стихах, мертва икона Божья «над зыбью мировых пучин» и одинокая душа «в кольце Левиафана» (т. е. в кольце греха) уныла и пуста. Розы радостные, живые и телесные, дионисийские и праздничные являют Иванову такие залогов, которые он исследует и благовествует (и то, и другое!) в своих стихах.

Розы Иванова существенно разноцветны. «Золотые завесы» (название цикла сонетов в «Эросе» – третьей книге «Сог Ardens») – символ розы чувственной, чьи лепестки – завесы, ведущие в пещеру нимф. Обратим внимание, как тщательно Иванов разрабатывает данный мотив: алая роза (печаль), увянув, открывает путь золотой (эросу); как заботится он о соблюдении параллелизма между земным и сакральным (золото – цвет воскрешения), как он щедр и силен в подборе сияющих красок:

Разлукой рокдохнул. Мой алоцвет
В твоих перстах осыпал, умирая,
Свой рдяный венчик. Но иного рая
В горящем сердце солнечный обет

Цвел на стебле. Так золотой рассвет
Выводит день, багрянец поборая.
Мы к розе причащались, подбирая
Мед лепестков...

Золотые завесы, 14

И, наконец, так:

Единую из золотых завес
Ты подняла пред восхищенным взглядом,
О ночь-садовница! И щедрым садом
Раздвинула блужданий полный лес.

Так, странствуя из рая в рай чудес,
Дивится дух нечаянным отрадам,
Как я хмелен янтарным виноградом
И гласом птиц, поющих: «Ты воскрес».

Эрот с небес, как огнеокий кречет,
Упал в их сонм, что сладко так певуч;
Жар-птицы перья треплет он и мечет.

III. *Communio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм*

—
Одно перо я поднял: в **золот ключ**
Оно в руке волшебю обернулось...
И чья-то дверь послушно отомкнулась.

Золотые завесы, 16

Вполне возможно, что этот «ключ» впрямую соотносится с ключом «Скупого рыцаря», чье «свидание» с сундуками золота имеет отчетливые эротические обертоны:

Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Другую, резко снижающую, интерпретацию того же образа мы находим в концовке стихотворения И. Бродского «Дебют» (1970):

Он раздевался в комнате своей,
Не глядя на припахивавший потом
Ключ, подходящий к множеству дверей,
Ошеломленный первым оборотом.

Нельзя исключить, что здесь могла быть сознательная (пародийная) аллюзия на ивановские «Золотые завесы».

Тот иронический холодок, с которым порой воспринимались стихи В. Иванова, связан с их стилевой и тематической «надмирностью», резкой отделенностью от обыденной жизни. Кажется, что в них отсутствует усилие преодоления человеческой слабости. С первой строки читатель попадает в идеальный мир, в котором автор-жрец воспекает на особом жреческом языке идеальные, преображенные его воображением небо и землю. У Йейтса все это несколько иначе. Почти в каждом стихотворении есть отталкивание, преодоление грусти и скуки жизни – всего, что искажает образ Розы, «цветущей в его сердце», Розы, «распятой на Кресте Времен»:

Приблизься! – и останься так со мной,
Чтоб, задохнувшись розовой волной,
Забуть о скучных жителях земли –
О червяке, возящемся в пыли,
О мышши, пробегаящей в траве,
О мыслях в глупой, смертной голове...

—

Усилие преодоления появляется у Иванова в «Зимних сонетах» (1922) – не даром Анна Ахматова по-настоящему ценила у него только эти стихи; а в «Римском дневнике 1944» есть уже и «мысли в глупой, смертной голове», и готовность «гуторить» вместо «вещать», и даже слушать сверчка – вместо «музыки сфер».

AMOR FATI (ВЛИЯНИЕ НИЦШЕ)

Но вернемся к «*Cog Ardens*» – главной книге Вячеслава Иванова дореволюционных лет. В символической системе поэта роза имеет не только женственное, но и мужское измерение и связана с образом солнца (или солнца-сердца) – «жертвенной розы»*. Согласно дионисийскому мифу, который Иванов положил в основу своей религиозно-философской системы, бог Дионис был растерзан титанами, а его сердце было унесено и скрыто в храме Аполлона**. Иванов христианизовал этот миф, видя в жертве и последующем воскресении Диониса «евангельское предуготовление». Дионис, он же Вакх, он же Загрей, – бог буйных оргий; но в экстатическом поклонении ему достигается просветление. Источник этого просветления – пламенеющее солнце-сердце Диониса, которое спрятал от людей Аполлон.

Сердце, сердце Диониса под святым своим курганом,
Сердце отрока Загрея, обреченного титанам,
Что, исторгнутое, рдея, трепетало в их деснице,
Действо жертвенное дея, скрыл ты в солнечной гробнице.
Сердце Диониса

Сравните с песней Йейтса из пьесы «Воскресение» (1927):

I saw a staring virgin stand
Where holy Dionysus died,
And tear the heart out of his side,
And lay the heart upon her hand
And bear that beating heart away;

* Например: «Цвети же, сердце, жертвенная роза!» («Розы», *Cog Ardens*. Книга пятая в: *Иванов Вяч.И.* Указ. соч. Т. 1. С. 374).

** Согласно другому варианту мифа, оно было отнесено Зевсу, который проглотил его и потом заново породил Диониса от Семелы.

—
And then did all the muses sing
Of Magnus Annus at the spring,
As though God's death were but a play.

Another Troy must rise and set,
Another lineage feed the crow,
Another Argo's painted prow
Drive to a flashier bauble yet.
The Roman Empire stood appalled:
It dropped the reins of peace and war
When that fierce virgin and her Star
Out of the fabulous darkness called.

(Я видел, как дева стояла, взирая на умирающего святого Диониса; она вырвала сердце из его груди, положила на ладонь и унесла это бьющееся сердце прочь; и тогда все музы запели о Великом Годе, исполняющемся весной, как будто смерть Бога – всего лишь игра.

Новая Троя должна взойти и закатиться, новый род сделаться добычей воронья, новый «Арго» с раскрашенным бушпритом отправиться за еще более яркой безделушкой. Римская империя застыла ошеломленная, выронив бразды войны и мира, когда эта неистовая дева со своей Звездой воззвала из легендарного мрака.)

Это уже не просто элегическое «все было встарь, все повторится снова»; акцент сделан на *неизбежной* цикличности истории, на повторяемости жертвоприношения. Каждый раз трагедия разыгрывается двумя главными протагонистами: *неистовой Девой и сердцем-звездой, вырванным из груди бога-страстотерпца*, которого можно трактовать и как поэта, тогда как дева – одновременно муза (пришедшая, чтобы отнести сердце Диониса в храм Аполлона) и яростная менада-разрушительница. Христианский миф оказывается здесь одним из вариантов дионисийского мифа с неожиданной, неузнаваемой Богоматерью – не кроткой, а варварски жестокой («that fierce virgin»).

Исток дионисийских мотивов у Иванова и Йейтса – знаменитая работа Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Немецкий философ оказал огромное влияние на Иванова. На первом этапе это влияние было сродни откровению – раскрепощающему и пересоздающему. Но, как предрек ему Владимир Соловьев: «На нищесте вы не останови-

тесь»*, – с конца 1890-х годов энтузиазм неопита сменился у Иванова критическим подходом, в результате которого он создал оригинальную систему, синтезирующую дионисийство и христианство.

Йейтс познакомился с работами Ницше существенно позже, чем Иванов (в 1902–1903 гг.), но впечатление было столь же сильным. В письме к леди Грегори, датированном примерно декабром 1902 г., он писал: «Дорогой друг, боюсь, я слишком редко и скудно писал вам в последнее время, ибо (признаюсь) у вас появился соперник в лице Ницше – мощного чарователя. Я читал его так много, что, кажется, опять испортил глаза, которые начали было идти на поправку. Ницше дополняет Блейка и происходит от тех же корней – я не читал ничего с таким воодушевлением с тех пор, как мне полюбили рассказы Морриса с их причудливо-суровой прелестью»**.

Йейтс и Иванов взяли у немецкого философа, казалось бы, совершенно разные вещи; и тем не менее их ученичество у Ницше сближает их больше, чем разделяет. В чем суть этого парадокса? В стихотворном прологе к «Веселой науке» Ницше писал:

Мой помысл истолкует только тот,
Кто всё перетолковывать начнет***.

В статьях 1900-х годов В. Иванов уже осуждает как заблуждение богоборчество Ницше, его вражду к христианству, его отчаяние при созерцании круговорота времен – дурной бесконечности, в которой нет ничего нового. По Иванову, дионисийская идея есть в той же мере внутренне освободительная сила, как и христианство, размывающая границы человеческого во имя мирового всеединства. Слияние дионисийства с христианством сулит человечеству полноту души, синтез духа и плоти. «Трагическая вина Ницше в том, – пишет Иванов, – что он не уверовал в бога, которого сам же открыл миру»****. Иванов не

* Дешарт О. <Введение> // Иванов Вяч.И. Указ. соч. Т. 1. С. 34.

** Цит. по: *Oppel F.N. Mask and Tragedy. Yeats and Nietzsche.* Charlottesville, 1987. P. 42.

*** Истолкование. Пер. В. Топорова // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 262.

**** Иванов Вяч.И. Ницше и Дионис // Иванов Вяч.И. Лик и личности России: Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 50.

прощает Ницше никаких томлений и сомнений духа, забывая, что Ницше, как и он сам, прежде всего поэт-философ, постигающий мир через свой личный опыт, через череду отчаяний и надежд, свойственных человеку.

«С трагической силою повествует он, как открылась ему тайна круговорота жизни и вечного возврата вещей, этот догмат древней философии: «Разве ты не бросился бы наземь, и не скрежетал зубами, и не проклинал демона, нашептавшего тебе это познание?» Но его мощная душа, почти раздавленная бременем постижения, что ничего не будет нового в бесчисленных повторениях того же мира и того же индивидуума, ничего нового – «до этой самой паутины и этого лунного света в листве», – воспрянув сверхчеловеческим усилием воли, собравшейся для своего конечного самоутверждения, кончает гимном и благодарением неотвратимому року» (курсив мой. – Г. К.)^{*}.

Ницшевское трагическое восприятие и преодоление идеи «вечного возвращения» кажется Иванову ущербным, компрометирующим философа недостатком религиозного оптимизма: «Восторг вечного возрождения, глубоко дионисийский по своей природе, омрачен первым отчаянием и мертв неверием в Дионисово чудо, которое упраздняет старое и новое и все в каждое мгновение творит извечным и первоявленным вместе». Со своей теоретической, «теургической» точки зрения Иванов, вероятно, прав. Но в поэзии, заметим мы, живы и отчаяние, и неверие: не только живы, но и животворны: разве не «от этой самой паутины и этого лунного света в листве», обреченных вечно повторяться, идут и блоковские «ночь, улица, фонарь, аптека», и многое-многое другое в русской и мировой поэзии.

Иванов подчеркивает, что «состояние дионисийское бескорыстно и бесцельно», что напрасно Ницше призывает человеческую волю к «неистомному подвигу преодоления». «Дионисийское состояние разрешает душу и, приемля аскетический восторг, не знает аскезы: разрушитель старых скрижалей, требуя, чтобы человек непрестанно волил превзойти сам себя, снова выдвигает идеал аскетический».

^{*} Иванов Вяч.И. Ницше и Дионис. С. 49.

Но Йейтс именно это и взял у Ницше: волю к подвигу, к преодолению самого себя. Не только понятие, но и сам термин «антитетический человек» (другими словами, «анти-я», к которому должно стремиться человеку) – одно из главнейших понятий йейтсовской системы, изложенной в «Видении», – заимствован Йейтсом у Ницше. В зрелые годы, согласно программному стихотворению Йейтса «Фазы луны», человек находится в борьбе сам с собой и его душа выбирает «самый трудный путь из всех возможных». Йейтс взял у Ницше и богоборчество, неприятие традиционного христианства: «Кто ненавидит Бога, ближе к Богу» («Рибх о недостаточности христианской любви»).

Разумеется, героический идеал Йейтса не есть исключительно влияние Ницше (хотя сам Ницше для Йейтса фигура безусловно героическая, человек 12-й фазы, по его классификации*), этот идеал сформировывался с отрочества и впитал в себя многое: ирландские эпические предания, шекспировских Гамлета и Лира, поэзию Блейка и т. д., но «сплочение многих мыслей в одну» произошло при явном участии Ницше. Приведем лишь одну цитату из «Видения»:

Достигший Единства Бытия есть человек, который, сражаясь с Роком и Судьбой на пределе своих сил, счастлив тем, что он должен сражаться, если даже победить невозможно. Для него судьба и свобода неразличимы; он не ропщет, он даже склонен любить трагическое, как те, «кто любят богов и противостоят им»; такие люди способны сплавлять превратности судьбы и свои устремления в одно душевное и умственное целое и тем самым достигать понимания не только Добра, но и Зла**.

Это описание «Единства Бытия», *неразличимости судьбы и свободы*, совпадает с ницшевским *amor fati* и кардинально отличается от оргиастической «полноты бытия» Вяч. Иванова, о которой он пишет в ранней статье «Ницше и Дионис» и которая есть, в первую очередь, синтез плоти и духа. Там он упрекает Ницше за «обращенность к будущему», в то время как «дионисийское состояние есть выходение из времени и погружение в безвременное»***. Но уже в «Предчувствиях и предвестиях» он выдвигает

* Yeats W.B. A Vision. N.Y., 1966. P. 126.

** Ibid. P. 28–29.

*** Иванов Вяч.И. Лик и личины России. С. 49.

концепцию *пророчества* как души символизма и – без признания и покаяния! – возвращается к Ницше: «Романтизм – тоска по несбыточному, пророчество – по несбывшемуся. ...Романтизм – *odium fati*, пророчество – *amor fati*». И далее: «Романтизм имеет только одну душу, пророчество – слишком часто! – две души: одну – сопротивляющуюся, другую – насильственно влекущую»^{*}.

При всем несходстве христианского любомудра Иванова и практикующего оккультиста Йейтса между ними есть общее, что со стороны должно быть виднее, чем все различия: дух философско-религиозного строительства. И дионисийская утопия Иванова, и пророческая система Йейтса, изложенная в «Видении», – основа, на которой зиждятся их стихи, и лучший к ним комментарий.

«Большое искусство – искусство мифотворческое», – писал Иванов^{**}. И еще: «*Мы должны отвергнуть себя и стать древним духом, чтобы восстановить уменьшенный ныне образ человека*»^{***}.

EGO DOMINUS TUUS

Вполне понятно, что два таких *мирообъемлющих*, с космическим охватом, поэта не могли пройти мимо фигуры величайшего архитектора в мировой литературе – создателя «Божественной комедии». Удивительно другое: как сошлись, скрестились на одной точке их взгляды. Этой точкой скрещения оказалась третья глава дантовской «Новой жизни», где поэт описывает нечаянную встречу с Беатриче на улице и дивное впечатление, произведенное этой встречей.

Убежав в уединение своей горницы, предался я думам о милостивой; и в размышлениях о ней застиг меня приятный сон, и чудное во сне возникло явление. Мне снилось, будто застлало горницу огнецветное облако, и можно различить в нем образ владыки, чей вид ужаснул бы того, кто б на него воззреть посмел; сам же он веселится и ликует; и дивно то было. И мнилось, будто слышу его глаголы, мне непонятные, кроме немногих, меж коими я уловил слова: «*Аз властелин твой*». И будто на руках его спящую вижу жену нагую, едва прикрытую тканью кроваво-

^{*} Иванов Вяч. И. Лик и личины России. С. 72–73.

^{**} Поэт и чернь // Иванов Вяч. И. Лик и личины России. С. 37.

^{***} Иванов Вяч. И. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 140.

алою; и, взглядываясь, узнаю в ней жену благого привета, ту, что удостоила меня в день оный благопожелания приветного. В одной руке, мнилось, он держит нечто пылающее пламенем и будто говорит слова: «Узри сердце свое». И некоторое время пребывал он так, а потом, мнилось, будил спящую и неволил ее принуждением воли своей, и нудил вкусить от того, что держал в руке, и она ела робко. После чего вскоре его веселье превратилось в горький плач; и с плачем он поднял на руки жену и с нею, мнилось, возлетел к небу.

Пер. Вяч. Иванова*

Явившийся к Данту «владыка», или бог, конечно, Амор, а «жена благого привета» – Беатриче. В дневнике Вяч. Иванова 1908 г., который он стал вести почти через год после смерти жены Лидии, есть запись сна, перекликающегося с вышеприведенным отрывком.

Лидию видел с огромными лебедиными крыльями. В руках она держала пылающее сердце, от которого мы оба вкусили: она – без боли, а я – с болью от огня. Перед нами лежала, как бездыханная, Вера. Лидия вложила ей в грудь огненное сердце, от которого мы ели, и она ожила; но, обезумев, с кинжалом в руках, напала в ярости на нас обоих. Потом вдруг смягчилась, и обняла нас обоих, и, прижимаясь к Лидии, говорила про меня: «Он мой?» Тогда Лидия взяла ее к себе, и я увидел ее, поглощенную в стеклянно прозрачной груди ее матери**.

В свете дантовского эпизода этот сон – прозрачная аллегория, почти идеограмма. Пылающее сердце, от которого отведали Лидия и Вячеслав, – их земная любовь; это «початое» сердце Лидия кладет на грудь дочери, принуждая ее принять и возродить их с Вячеславом любовь; Вера в замешательстве, она не понимает, как супруг матери может быть ее возлюбленным; тогда Лидия «вбирает» дочь в свою прозрачную грудь, объясняя ей: «Ты у меня в груди, ты и я – одно».

В конце концов, Иванов женится на своей падчерице, «исполняя волю» покойной жены и наперекор скандальной молве.

* Перевод специально выполнен Ивановым для статьи «О границах искусства» // Иванов В.И. Родное и Вселенское. С. 199.

** Иванов Вяч.И. Дневник. 15 июня 1908 // Иванов В.И. Собр. соч. Т. 2. С. 772.

«Как и с ее матерью, все решилось в Риме», – пишет Ольга Дешарт. Вера родит Иванову сына Дмитрия, но здоровье ее будет в последующем непрерывно ухудшаться, и она умрет в Москве в 1920 г., в возрасте 30 лет.

Здесь хотелось бы отметить некоторые биографические параллели между Ивановым и Йейтсом, а также между их избранницами. Та, которую Вяч. Иванов назвал менадой «с *сильно бьющимся сердцем*»*, была пышноволосой, темпераментной и притом состоятельной женщиной, которая, скитаясь по Европе, полюбила «узкоплечего школяра-мечтателя, втихомолку слагавшего странные стихи»**.

Почти то же самое можно было бы сказать о Мод Гонн: совпадает характерный, «статуарный» тип красоты, темперамент, эмансипированность (только у Лидии Зиновьевой-Аннибал было уже трое детей от социалиста-пропагандиста К. Шварсалона, а Мод Гонн скрыла от Йейтса свою связь с французским революционером Мильвуа и родившегося в 1891 г. сына); добавим, что Лидия, как и Мод, отдала дань увлечению не только социализмом, но и движением за женские права – суфражизмом.

Контраст яркой, *пассионарной* женщины и погруженного в мечты книжника тот же самый. С одной стороны – *его* зыбкость, «неотмирность» (что художники в своих шаржах подчеркивали «левитацией» фигуры – Добужинский у нас, в Англии – Макс Бирбом). С другой стороны – *ее* красота, страсть, дионисийские чары. Даже «сильно бьющееся сердце» менады находит отражение в стихах Йейтса, посвященных Мод Гонн:

Отчего ты так испуган?
Спрашиваешь – отвечаю.
Повстречал я в доме друга
Статую земной печали.
Статуя жила, дышала,
Слушала, скользила мимо,

* Посвящение к разделу «Любовь и смерть» в «*Cor Ardens*»: «Бес- смертному свету / Лидии Дмитриевны / Зиновьевой-Аннибал. / Той, что, сгорев на земле, моим пламенеющим сердцем / стала из пламени свет в храме гостя земли. / Той, / чью судьбу и чей лик / я узнал / в этом образе Мэнады / “с сильно бьющимся сердцем”».

** Герцык Е. Воспоминания. Париж, 1973. С. 40.

—
Только сердце в ней стучало

Громко так, неудержимо.

Стихи из тьесы

«Последняя ревность Эмер»

Йейтса влекло к этой необычной женщине; он не подозревал, в какую запутанную, тупиковую ситуацию зашел ее роман с Мильвуа. Она чувствовала искреннюю любовь Йейтса и инстинктивно искала в ней опоры. Однажды, когда Йейтс был на севере Ирландии, он получил письмо от Мод Гонн из Дублина. Это был зов неприкаянной, тоскующей души – и Мод знала, в какую форму его облечь, чтобы вернее тронуть своего влюбленного. Мне приснился сон, писала она, будто мы – дети, брат с сестрой, проданные в рабство и уводимые с караваном через пустыню, сотни миль безводных, горячих песков...

Этого было достаточно: Йейтс бросился в Дублин. Впопыхах, чуть ли не с порога он предложил Мод руку и сердце. И вдруг чего-то испугался, ошеломленный близостью Мод, ее красотой. Она смутилась и отняла руку, которую Уильям держал в своих ладонях. Нет, я никогда не смогу выйти за вас, сказала она, я вообще никогда не выйду замуж. «Сами того не подозревая, – пишет Стивен Кут, – они установили форму отношений на целые десятилетия, закрепившуюся как своеобразный невроз. Сближение, испуг и побег от близости, которой оба боялись; затем снова сближение (обычно по инициативе Мод) в другой, как им казалось, высшей, плоскости, где их духовные, оккультные и патриотические интересы сплетались, – и где неизменно страдающий поэт должен был находить новый материал для своей поэзии»^{*}.

В конце 1891 г. Мод появилась в Дублине в состоянии, близком к отчаянию. Она призналась Йейтсу в своем горе: умер от менингита ее годовалый приемный сын Жорж (на самом деле это был ее родной сын). Не зная, как утешить тоскующую Мод, Йейтс повез ее к своему другу, оккультисту и поэту, Джорджу Расселу. Разговор свернул на переселение душ, в чем Рассел считал себя великим экспертом. А есть ли надежда встретиться с разлученной душой, например своего умершего ребенка, еще при жизни? – спросила Мод. Безусловно, важно отвечал Рассел. При определенных условиях умершее дитя может заново родиться в той же самой семье. Под влиянием таких разговоров и снедаемая

^{*} Coote S. W.B. Yeats: A Life. L., 1997. P. 95.

тоской, Мод совершила то, в чем призналась Йейтсу лишь через несколько лет. Она вернулась во Францию и устроила встречу с Мильвуа (к которому уже успела охладеть) в часовне, где был похоронен Жорж. Там, над гробом умершего сына, она зачала дочь, которую назвала Изольдой*.

Примечательна роль, сыгранная Изольдой, «мистически зачатой» дочерью Мод Гонн, в дальнейшей жизни Йейтса. В 1916 г., получив последний отказ от Мод, он (с согласия матери!) сделал предложение 20-летней Изольде, с которой был дружен и к которой испытывал чувство, похожее на смесь отцовства и влюбленности. Изольда почти год водила его за нос, не говоря ни да, ни нет, и в конце концов Йейтс скоропалительно женился на Джорджии Хайд-Лиз: звезды настаивали, чтобы он непременно женился в 1917 г. ... История с Йейтсом и Изольдой напоминает о Вячеславе Иванове и Вере Шварсалон. Сама идея о том, что, женившись на дочери возлюбленной, можно продолжить любовь к матери, принадлежит именно этой эпохе, этому поколению людей, веривших в инкарнацию, в судьбоносные свидания и пророчества: если Сокровенная Роза, Красота, София могут воплотиться в земную женщину, что ей стоит сделать еще один шаг и перевоплотиться в ее дочь?

Общение Вяч. Иванова с Лидией после ее кончины шло посредством снов, видений, а также автоматического письма, когда дух покойной жены водил рукой поэта. Так же общался с духами и Йейтс в роковом и переломном для себя 1917 году. Женившись на Джорджии, он вскоре вовлек ее в опыты по автоматическому письму, и так стала строиться его книга «Видение». Все связалось неразрывно – жизнь, стихи, сны, книги...

В июне 1917 г. Йейтс ненадолго возвращается в Лондон, в свою квартиру на Уолберн-Плейс. Четырнадцатого июня (за несколько дней до предполагаемой встречи с Гумилевым) он пишет отцу в Америку: «Многие из твоих мыслей напоминают то, о чем я пишу в “Алфавите”, но мои составляют часть некоторой религиозной системы, более или менее логически разработанной; надеюсь, она тебя заинтересует как вид поэзии. Привести это все в порядок оказалось полезным для моих стихов, открыло для них новые горизонты и возможности»**.

* *Yeats W.B. Memoirs. L., 1972. P. 133.*

** *Yeats W.B. The Letters. N.Y., 1955. P. 626–627.*

Речь идет о прозаической книге, которую он написал весной в имении леди Грегори и которой вскоре даст окончательное название: «*Per Amica Silentia Lunae*» (что означает: «При благосклонном молчании луны» и представляет собой цитату из Вергилия). Книга состоит из двух эссе: «*Anima Hominis*» (Душа человеческая) и «*Anima Mundi*» (Душа мира). Написанные в изысканной и уклончивой манере, напоминающей местами стихи в прозе, эти эссе композиционно делятся на небольшие главки-строфы, связь между которыми такая же свободная, как в стихотворении. Трудно переоценить значение этой книги для Йейтса. Говоря метафорически, это та ось, на которой повернулись дверные петли, открывшие для поэта выход из затяжного творческого кризиса.

Центральная идея книги – поиск и обретение художником своего «анти-я», творческой «маски», без которой его работа обречена на неудачу или, в лучшем случае, полууспех. Это – трудная работа, «самая трудная из всех небезнадежных» («*of all things not impossible the most difficult*»^{*}). «Анти-я» противоположно художнику, их сводит лишь взаимная тоска полюсов. Существует личный Даймон человека, который и определяет его «маску»: человек и его Даймон «утоляют друг в друге свою взаимную жажду»^{**}.

Прологом к книге служит стихотворение «*Ego Dominus Tuus*». Здесь в форме диалога между абстрактными *Hic* и *Ille* (Тем и Этим), т. е. внутреннего диалога поэта с самим собой, описывается его ожидание «таинственного пришлеца» – того «противоположного духа», который призван оживить и обновить его искусство.

Hic. Зачем ты бросил
Раскрытый том и бродишь тут, чертя
Фигуры на песке? Ведь мастерство
Дается лишь усиленным трудом
И стиль оттачивают подражаньем.

Ille. Затем, что я ищу не стиль, а образ.
Не в многознание – сила мудрецов,
А в их слепом, ошеломленном сердце.

^{*} *Yeats W.B. Mythologies. N.Y., 1959. P. 332.*

^{**} *Man and Daimon feed the hunger in one another's hearts // Ibid. P. 335.*

—
Зову таинственного пришлеца,
Который явится сюда, ступая
По мокрому песку, – схож, как двойник,
Со мной, и в то же время – антипод,
Полнейшая мне противоположность;
Он встанет рядом с этим чертежом
И все, что я искал, откроет внятно,
Вполголоса – как бы боясь, чтоб галки,
Поднявшие базар перед зарей,
Не разнесли по миру нашей тайны.

Смысл названия пролога объясняется в первой главке «*Anima Hominis*». Тем неведомым «пришлецом», который придет и скажет: «*Ego Dominus Tuus*» («Аз властелин твой»), оказывается некий дух, посещающий поэта в минуты озарения между сном и явью, – дух, которого Йейтс в дальнейшем назовет *Даймоном*.

Как я мог принять за свое «я» то героическое состояние духа, перед которым благоговел с самого детства! То, что является в такой же гармонии и полноте, как роскошно освещенные здания и пейзажи, что грезятся нам между сном и пробуждением, не может не исходить откуда-то извне или свыше. Порой я вспоминаю то место у Данте, когда в комнату к нему явился некий Муж, Страшный Видом, и, преисполненный «такого веселья, что дивно было видеть, возговорил и сказал многое, из чего я мог понять лишь несколько фраз, и среди них: *ego dominus tuus...**

Таким образом, в основу своей теории творчества Йейтс кладет тот же эпизод из «*Новой жизни*» Данте, который для Иванова явился парадигмой возвышенной и страстной любви. Только у Йейтса на месте Амора оказывается Даймон, вдохновитель его поэзии. Не странно ли это – и не означает ли усталости поэта, для которого уже ничто, кроме стихов, не существует?

Разгадка является дальше, в главке восьмой, где выясняется, что между Даймоном, определяющим судьбу поэта, и его возлюбленной существует если не тождество, то близкое родство или тайный сговор.

* *Yeats W.B. Mythologies. P. 325–356.*

—

Когда я думаю о жизни как о борьбе с Даймоном, подвигающим нас на самое трудное дело из всех небезнадежных, я понимаю, откуда эта вражда между человеком и его судьбой и откуда эта беззаветная любовь человека к своей судьбе. В одной англосаксонской поэме героя зовут именем, как бы концентрирующим в себе весь его героизм, – Судьбострастный. Я убежден, что Даймон завлекает и обманывает нас, что он сплел свою сеть из звезд и с размаху забрасывает ее в мир. Потом мое воображение перескакивает на любимую, и я дивлюсь непостижимому сходству между ними. <...> Я даже думаю: нет ли какой тайной связи, какого-нибудь перешептывания в темноте между Даймоном и моей любимой. Я вспоминаю, как часто влюбленные женщины становятся суеверными и думают, что они могут принести удачу своему возлюбленному. Есть старинная ирландская легенда о трех юношах, пришедших в жилище богов (Слив-На-Мон) просить у них помощи в битве. «Сперва женитесь, – сказал им один из богов, – ибо удача или злосчастье человека приходят к нему через женщину»^{*}.

Здесь можно было бы остановиться; но трудно удержаться и не процитировать следующий абзац – замечательный отрывок о рапире ...

Иногда я по вечерам немножко фехтую^{**} – и когда после того, ложась на подушку, я закрываю глаза, я вижу, как кончик рапиры пляшет передо мной, перед самым моим лицом. Мы всегда встречаемся в глубине своей души, куда бы нас ни уводила работа или мечта, с этой чужою Волей.

Заметим, что в последней фразе – тот же каламбур с именем поэта и словом «воля» по-английски, что в сонетах Шекспира («that other Will»).

Укажем еще на стихотворение Георгия Иванова, в котором, как нам кажется, поэтически развернут сходный образ: сердце поэта, скрещивающее рапиры с чужой, космической Волей (или звездным предначертанием):

^{*} Yeats W.B. Mythologies P. 336–337.

^{**} Если любознательному читателю интересно, с кем Йейтс фехтовал по вечерам, нетрудно дать ответ: с Эзрой Паундом, который работал его секретарем в 1913–1916 гг. и, в частности, помогал Йейтсу поддерживать приличную физическую форму.

От синих звезд, которым дела нет
До глаз, на них глядящих с упованием,
От вечных звезд – ложится синий свет
Над сумрачным земным существованьем.

И сердце беспокоится. И в нем –
О, никому на свете незаметный –
Вдруг чудным загорается огнем
Навстречу звездному лучу – ответный.

И надо всем мне в мире дорогим
Он холодно скользит к границам мира,
Чтобы скреститься там с лучом другим,
Как золотая тонкая рапира.

Пройдет немного времени, и Вячеслав Иванов снова обратится к эпизоду «Ego Dominus Tuus» и рассмотрит его символически, но уже в другом плане – не возвышенно-эротическом, а в артистическом и творческом, как Йейтс в «Anima Hominis». Для этой статьи («О границах искусства», 1913) он специально сделает свой искусно «украшенный» перевод дантовского эпизода о явлении Амора к влюбленному – и с этого эпизода из «Новой жизни» начнет свое изложение. Никаких *даймонов* в теории Иванова нет, зато есть дионисийское волнение и *восхождение* в сферу Откровения, а следом за тем *нисхождение*: на этом этапе творца постигает «аполлонийский сон», подобный описанному у Данта. Интересно, что Вяч. Иванов тоже говорит о раздвоении художника, вступая как бы в заочный диалог с Йейтсом.

Итак, деятельность художника есть некое дерзновение и вместе некая жертва, ибо он, поскольку художник, должен нисходить, тогда как общий закон духовной жизни, хотящей быть жизнью поистине и в постоянно возрастающей силе, есть восхождение к бытию высочайшему. Отсюда расхождение между человеком и художником: человек должен восходить, а художник нисходить. <...> [Т]о мгновение, когда разверзнутся «вещие зеницы, как у испуганной орлицы», есть момент внезапного воспарения, по отношению к которому чисто художественная работа творческого осуществления и овеществления представляется опять-таки – нисхождением...*

* Иванов Вяч.И. Родное и Вселенское. М., 1994. С. 205.

В одном Иванов и Йейтс совпадают: истинное мастерство дается отнюдь не «усидчивым трудом» и «стиль оттачивают» не подражаньем. Всего важнее начальный этап творческого акта, который Иванов называет *восхождением*. Но как достигается это восхождение? Иванов ссылается на дионисийское волнение, которое охватывает и возносит творца – потому и возносит, что он – существо, «озаренное художественным гением». Тут нет усилия и труда, само бремя вдохновения – легкое, трудно лишь нисходить к толпе, к публике. Для Йейтса, наоборот, задача творчества «самая трудная из всех небезнадежных», и таковой была всегда и для всех, даже для Данта, который (как считает Йейтс) в жизни своей был подвержен всем человеческим грехам, включая похоть и несправедливый гнев:

И впрямь он резал самый твердый камень.
Ославлен земляками за беспутство,
Презренный, изгнанный и осужденный
Есть горький хлеб чужбины, он нашел
Непререкаемую справедливость,
Недосягаемую красоту.

В конце концов, создается впечатление, что теории творчества создаются художниками «под себя», на основании собственного опыта и характера, которые могут быть весьма различны. Даже говоря на одном эзотерическом («символистском») языке, имея перед глазами одну и ту же картину (в данном случае, явление Амора молодому Данту), они приходят порой к кардинально различным выводам.

ВЕЧНЫЙ ЯЗЫК ПОЭТОВ

Самым древним ирландским стихотворением считается песнь легендарного Амергина, в которой он восславил Ирландию. Когда корабль, на котором поэт (вместе с другими сыновьями Миля) приблизился к берегам незнакомой земли, он простер руку перед собой и запел:

Я сохач – семи суков
Я родник – среди равнин
Я гроза – над глубиной

—
Я слеза – ночной травы
Я стервятник – на скале...

Так впервые *хвала миру* совпала с *прославлением самого певца*, первое отъединение голоса от материи – с мистическим слиянием поэта и мира. Между прочим, поразительно похожая на песнь Амергина интонация встречается у Бальмонта:

Я – внезапный излом,
Я – играющий гром,
Я – прозрачный ручей,
Я – для всех и ничей.

Романтики, и следом за ними символисты, считали, что поэт – рупор высших сил, что поэзия сродни пророчеству и ясновидению. Вячеслав Иванов призывал художника идти от реального к реальному (*a realibus ad realiora*)*: под таким лозунгом, не раздумывая, подписался бы и Йейтс. Иванов писал о существующей с древности «*организации мистических союзов, хранителей преемственного знания и перерождающих человека таинств*»**. В сущности, они оба принадлежали к этой всемирной и вечной «организации».

Антиномические по своему складу художники, они неизменно стремились к синтезу – в том числе к синтезу мысли и интуиции. Еще Китс сказал, что «*аксиомы философии не аксиомы, пока они не проверены биением собственного пульса*»***. Иванов подчеркивает, что хотя дионисийское начало можно описывать и формально определять, но раскрывается оно только в переживании, «и напрасно было бы искать его постижения – исследуя, что образует его живой состав»****. То же самое пишет Йейтс – в прозе и в стихах:

* *Иванов Вяч.И.* Две стихии в современном символизме // *Иванов Вяч.И.* Лик и личины России. С. 134.

** Там же. С. 133.

*** Axioms in philosophy are not axioms until they are proved upon our senses (Из письма Рейнольдсу. 3 мая 1918 г.).

**** *Иванов Вяч.И.* Ницше и Дионис // *Иванов Вяч.И.* Лик и личины России. С. 43.

—
God guard me from the thoughts men think
In the mind alone;
He that sings a lasting song
Thinks in a marrow-bone.

A Prayer for Old Age

(Боже меня упаси от мыслей, которые думаются только рассудком; кто хочет, чтобы его стихи жили, должен думать мозгом костей. — «Молитва для старости»).

И Йейтс, и Иванов придавали большое значение фольклору, народной поэзии. Недаром в «Последних стихах» Йейтса, наряду со сложными философскими стихами, есть и баллады в народном духе, например «Проклятие Кромвеля», «Джон Кинселла оплакивает смерть миссис Мэри Мор» и другие; а последним, незаконченным трудом Вячеслава Иванова была сказочная «Повесть о Светомире царевиче». Поэт, по Иванову, «атавистически воспринимает и копит в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, все сочетания его идей, все его изобретения в образе и выражении». «Через него народ вспоминает свою древнюю душу...»^{*} Йейтс с юности и до последних лет настаивал на глубокой связи аристократического искусства с народным:

Нет никакого сомнения, что прежде чем были созданы бухгалтерские конторы и новое искусство без роду и племени, прежде чем это искусство и этот класс людей утвердились между хижинкой и замком, между хижинкой и монастырем, народное искусство было тесно переплетено с искусством для немногих, а народный язык, всегда находивший удовольствие в ритмическом оживлении речи, в идиомах, в образах, в окольных намеках, — с вечным языком поэтов^{**}.

Конечно, суждения Йейтса и Иванова во многом расходились, прежде всего в трактовке оппозиции «индивидуаль-

^{*} *Иванов Вяч.И.* Народ и чернь // Там же. С. 36–37.

^{**} *Yeats W.B.* What is «popular» poetry ? (1901) // *Yeats W.B. Ideas of Good and Evil.* N.Y., 1903. P. 14.

ное–коллективное». Сугубо личный *Даймон* Йейтса – далеко не то, что *соборный* дионисийский экстаз, источник истинного вдохновения по Иванову. Но не стоит преувеличивать этих расхождений, основываясь на отдельных высказываниях. Надо иметь в виду, что оба поэта не стояли на месте, а изменялись – и в теории, и в поэтической практике. Скажем, «Римские сонеты» Иванова по точности вполне акмеистичны и могут быть сопоставлены с «архитектурными» стихами Мандельштама из «Камня», а «Римский дневник 1944 года», это замечательное свершение почти 80-летнего поэта, содержит самые разнообразные мотивы, от трогательной стариковской жалобы («Я зябок, хил: переживу ль / Возврат недалний зимней злости») до героического пафоса удивительной концентрации и мощи:

Титан, распяты́й в колесе,
Зажженный яростью круженья,
Дух человека, дух движенья,
Пройти ты должен через все
Преображенья, искаженья
И снятым быть, обуглен, наг,
С креста времен; прочь взят из ножен
Твой светлый меч, и в саркофаг
Твой пепл дымящийся положен*.

Эти стихи и еще другие, над которыми Иванов работал за два дня до смерти – о Геркулесе, всходящем на погребальный костер, – вполне могут быть сопоставлены с героическими произведениями последнего года Йейтса: пьесой «Смерть Кухулина», стихотворением «Черная башня»**. С другой стороны, позднего Йейтса сближает с Ивановым возврат к христианской парадигме покаяния и смирения во многих сти-

* Римский дневник 1944 года. 21 июля // Иванов Вяч.И. Собр. соч. Т. 2. С. 181.

** По свидетельству Ольги Дешарт, последние исправления в сонет о смерти Геркулеса, «Прилип огнем снедающий хитон...» из цикла «De profundis amavi» (Иванов Вяч.И. Собр. соч. Т. 3. С. 575), Иванов внес 14 июля 1949 г., за два дня до своей смерти. Так же, до последних часов, работал над стихотворением «Черная башня» Йейтс.

хах, – что не исключает, конечно, и его продолжающегося спора с Богом*.

Однако спор Йейтса – хотелось бы это подчеркнуть – *никогда не переходит в хулу*; его *принятие* мира и человеческой участи сродни тому «таинственному Да», которое Красота когда-то заповедала В. Иванову**. Однажды в разговоре (уже в 1920-х годах) Иванов выразил опасение, что поэзия вообще может скоро окончиться – «не потому, что больше нечего славить или больше не будет талантов, а потому, что для прославления нужна одна такая точка в человеке, которой я уже больше ни в ком не вижу»***.

Йейтс всегда стоял на этой точке, хотя его собственная мифология была отнюдь не оптимистична. Наоборот, он воспринимал жизнь человеческую как трагическую пьесу. И все же, вопреки этому: «*bless all that is for living*» – «да будет благословенно все, что служит жизни», – сказал он в стихотворении «Разговор поэта с душой».

Потому что *миф* по самому своему существу есть *мироутверждение*.

* По мнению Вирджинии Мур, которая посвятила этому вопросу отдельную главу своей книги о Йейтсе «Единорог», Йейтс по существу оставался христианином и его оккультная доктрина не противоречит христианству. См.: *Moore V. The Unicorn: William Butler Yeats' Search for Reality*. N.Y., 1954. P. 384–431.

** Я ношу кольцо, / И мое лицо – / Кроткий луч таинственного Да (Красота // Иванов Вяч.И. Собр. соч. Т. 1. С. 166).

*** Из бесед с М.С. Альтманом. Цит. по: *Аверинцев С.С. Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // Иванов Вяч.И. Лик и личины России*. С. 19.



ЗАГАДКА «ЗАМИУ»:
Приключения графини Кэтлин в России

КРОКОДИЛ, ПАЛЬМА И СОЛНЦЕ

Когда говорят, что акмеизм есть «тоска по мировой культуре», это не совсем справедливо – по отношению к символизму. По сути, весь русский поэтический Ренессанс начиная с 1890-х годов был повернут лицом к Западу (и к Востоку – в той степени, в какой Запад интересовался Востоком). Хотя я бы не назвал эту развернутость тоской; есть другие слова, например – тяга и захват, азарт и соревнование. Гумилев, как поэт всемирной отзывчивости, был в этом равно похож и на своего учителя Брюсова, и на своего друга Мандельштама. Соревновательность у него все-таки шла от Брюсова. Достаточно вспомнить, как много он успел перевести из мировой поэзии – от аккадского эпоса «Гильгамеш» до французских и скандинавских народных песен, от «Поэмы о старом моряке» Кольриджа до «Эмалей и камней» Теофиля Готье.

Интересовался Гумилев и современной поэзией Запада. Мы уже говорили в первой главе о встрече Гумилева с Йейтсом летом 1917 г. в Лондоне. Это «скрещение судеб» тем более знаменательно, что произошло в переломный момент как для Йейтса, так и для Гумилева. Творчество Йейтса четко распадается на два этапа: «дореволюционный» и «послереволюционный». Разница между ними, как между «Камнем» Мандельштама и его же «Воронежскими тетрадами». Но ведь и Гумилев достиг зрелости лишь после возвращения из европейского путешествия 1917–1918 гг.

В письме Анне Ахматовой Гумилев характеризует Йейтса кратко и сильно: «Это их, английский, Вячеслав» (т. е. Вячеслав

Иванов). Тем самым Гумилев (вполне справедливо) отводил Йейтсу ключевое место в английском символизме. Тот факт, что Йейтс – ирландец, только пишущий на английском языке, не мог не заинтересовать Гумилева. Его пристрастие к ирландской культуре хорошо известно. Еще в ранних стихах Гумилев восхищался Кухулином, Финном и другими героями кельтских саг. Древне-ирландские жрецы-друиды были для него идеалом поэтического призвания:

Земля забудет обиды
Всех воинов, всех купцов,
И будут, как встарь, друиды
Учить с зеленых холмов.

И будут, как встарь, поэты
Вести сердца к высоте,
Как ангел несет кометы
К неведомой им мете.

*Канцона третья**

В 1916 г., за год до лондонской встречи с Йейтсом, Гумилев написал пьесу «Гондла», главный герой которой – ирландский принц и поэт, погибающий ради просвещения язычников-ирландцев. Так что Гумилев уже обладал опытом отождествления себя с ирландским певцом, опытом усвоения в своем творчестве ирландской героической поэзии.

Имела ли встреча с Йейтсом творческое продолжение? Известно, что в 1918–1921 гг. Гумилев активно занимался художественным переводом, в частности для горьковского издательства «Всемирная литература», был членом редколлегии, перевел и отредактировал целый пласт английской поэзии. Входил ли в его планы Уильям Йейтс? На этот вопрос, кажется, можно ответить утвердительно.

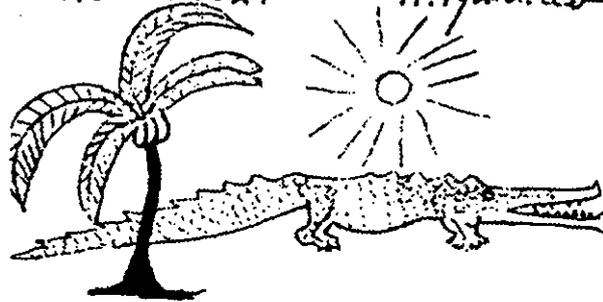
В 1981 г. в парижской газете «Русская мысль» профессор Глеб Струве, знаменитый славист и издатель первых собраний сочинений Гумилева, Ахматовой и других русских поэтов Серебряного века, опубликовал статью «Неопубликованный автограф

* См. также Программу курса лекций по истории поэзии, часть 1. Друидизм // Гумилев Н. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 230.

По этому экземпляру я переводил
Графиню Кэтлин, думая лишь о
той, кому принадлежала эта книга.

26 мая 1921

Н. Гумилев



Гумилева* – и привел его фотоснимок. Автограф представляет собой надпись на книге У.Б. Йейтса, сделанную рукой Гумилева: «По этому экземпляру я переводил Графиню Кэтлин, думая лишь о той, кому принадлежала эта книга. 26 мая 1921. Н. Гумилев»

Под автографом – эффектный «африканский пейзаж»: пальма, солнце с лучами, большой крокодил. А под рисунком мелким типографским шрифтом подписано: «*The sorrowful are dumb for thee*». *Lament of Morion Shehone for Miss Mary Burke***». Это эпитафия к стихотворной пьесе Йейтса «Графиня Кэтлин» (1895). Следовательно, надпись Гумилева сделана не на титуле книги, а на почти пустом развороте между названием пьесы и ее началом. Кажется, есть некая ироническая связь между нарисованным зубастым крокодилом и расположенной прямо под ним патетической подписью про «онемевших от скорби».

Крокодил (м.), пальма (ж.), солнце (ср.) – контрастные и красноречивые объекты. Пальма в поэзии Гумилева символизирует девушку. Например, «Там пальмы тонкие вносили ветви, / Как

* Струве Г. Неопубликованный автограф Гумилева // Русская мысль. 1981. 27 авг.

** «Скорбящие по тебе онемели». Плач Морион Шехоне по мисс Мэри Берк.

девушки, к которым Бог нисходит» («Эзбекие»), «Есть Моисей среди дубов, Марии между пальм...» («Деревья») и т. д. Крокодила можно трактовать как автошарж. Вспомним отмечаемый многими мемуаристами удлинённый череп Гумилева*, чуть косящий холодный взгляд охотника, иронически культивируемую «брутальность»: «Я злюсь, как идол металлический / Среди фарфоровых игрушек». Наконец, солнце на языке символистов – символ сердца, любви, страсти... Сравните с подписью к картинке, внесённой Гумилевым в альбом Марии Кузьминой-Караваевой: «А надо всем поднимается сердце, / Лютой любовью вдвойне пронзено...»** И так, три знака: крокодил, пальма и над ними – пылающее солнце. Похоже, что перед нами даже не криптограмма, а четко читаемая идеограмма: «Я вас люблю».

На обороте переплета книги имеется экслибрис «Из книг Н.А. Залшупиной»; но можно ли ее отождествить с той владелицей, о которой говорит Гумилев, сразу не ясно. Г. Струве сообщает, что получил эту книгу от своего брата Алексея Струве (в момент публикации уже покойного), и сожалеет, что ему «не пришлось в голову» спросить у брата, кто такая г-жа Залшупина и как к нему попала эта книга.

Если представить себе детектив под названием «Пропавшая рукопись Гумилева», то более эффектной завязки, чем эта надпись, и выдумать нельзя. Сразу возникает множество вопросов:

1. Закончил ли Гумилев перевод пьесы?
2. При каких обстоятельствах сделана эта надпись?
3. От кого Гумилев получил эту книгу?
4. Кому он ее передал?

И так далее.

Верный последователь Шерлока Холмса, я подумал: а нельзя ли чисто дедуктивным методом решить хотя бы некоторые из этих вопросов? Конечно, логика – это еще не факты; непроверяемых ответов мы таким образом не получим, но весьма правдоподобные – может быть.

* «Как бы вытянутый шипцами акушера» (*Оцун Н.* Николай Степанович Гумилев // Н.С. Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990. С. 182).

** «Акростих». Цит. по: *Бронгулеев В.В.* Посредине странствия земного. М., 1995. С. 218.

«ПО ЭТОМУ ЭКЗЕМПЛЯРУ Я ПЕРЕВОДИЛ...»

Итак, я стал рассуждать. Во-первых, кому предназначался автограф? Интуиция подсказывает, что женщине – мужчинам не делают интригующих надписей и не рисуют пальм с крокодилами, не имеющих никакого отношения к Йейтсу. Зато для Гумилева это были символы, можно сказать, геральдические: образ африканского путешественника (спародированный К. Вагиновым в фигуре поэта Заэфратского, «чью палатку видели оазисы всех пустынь»*) был любимой маской Гумилева, надпись с таким рисунком, как бы второй подписью, увеличивала ценность подарка.

А впрочем, почему же обязательно подарка? – подумалось мне. Автограф можно ведь сделать и на продажу. Известно, что именно в 1921 г. Гумилев, наряду с другими поэтами, составлял сборники своих стихов для продажи в книжном магазине «Петрополис». Эти сборники Гумилева были иллюстрированы его собственными рисунками. Такие же рукописные «творения» выпускали тогда и москвичи в «Книжной лавке писателей». К «самиздату» авторов подвигала нужда. Это были времена, когда на вопрос в писательской анкете: «Чем занимаетесь в настоящее время?» – Гумилев ответил: «Розничной продажей домашних вещей»**. Следовательно, и книг. Можно ли представить, что в какой-то момент Гумилев, остро нуждаясь в небольшой сумме денег, продает в «Петрополис» принадлежащую ему книгу Йейтса со своим «фирменным» рисунком и загадочным автографом – небось, какая-нибудь романтическая душа (с деньгами) клюнет и купит?

Представить можно. Да только маловероятно, что Гумилев сделал бы такую надпись для постороннего (тем более не на титуле, а в середине книги!). Она явно рассчитана на того, кто имел какое-то представление о пьесе и работе над ее переводом, на кого-то из близкого круга Гумилева. На кого же? Мы знаем, что в ту пору Гумилев был окружен ученицами и поклонницами, что он любил производить впечатление и завязывать романтические отношения. И все-таки Гумилев вряд ли отдал бы Йейтса просто

* Вагинов К. Козлиная песнь. Л., 1928. С. 54.

** Анкета Союза поэтов с ответами Н. Гумилева / Публ. А.К. Станюковича и В.П. Петрановского // Николай Гумилев. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 254.

так, за красивые глаза. Если это был подарок, можно предположить, что одаряемой была женщина, знавшая английский язык, скорее всего, поэтесса; и вполне вероятно, что мотивом подарка было предложение перевести стихи Йейтса из этого сборника. Почему возникло такое предположение?

Потому что существует надпись на книге Йейтса, сохранившейся в библиотеке поэта и переводчика Михаила Зенкевича. Надпись гласит:

*Эта книга «A Selection from the Poetry of W.B. Yeats» была прислана мне в Саратов из изд. «Всемирная литература» из Петрограда поэтом Н.С. Гумилевым для перевода двух отмеченных стихотворений...**

Отмечены синим карандашом стихотворения на страницах 13 и 152: «Ирландии грядущих времен» и «Проклятие Адама» – по-видимому, это выбор Гумилева.

Каждая из этих двух надписей на книгах Йейтса – интересный литературный факт, вместе же они дают кумулятивный эффект, намного превышающий их арифметическую сумму. Можно предположить, что Гумилев планировал издать сборник Йейтса, состоявший из драматургии и лирики, наподобие того, что был в его распоряжении в Петрограде, и того, что он послал в Саратов. Переведя «Графиню Кэтлин», он, вероятно, стал искать переводчиков для лирики: тому свидетельством – книга, посланная другу-акмеисту М. Зенкевичу, и другая, с романтической надписью, переданная неизвестному пока лицу. В таком варианте смысл надписи становится понятен, даже «функционален»: это не только объяснение, что вдохновляло его самого при работе над переводом, а как бы передача книги с накопленной «потенциальной» энергией дальше, по переводческой эстафете.

Итак, можно сказать: ищите женщину, молодую поэтессу и переводчицу, знавшую английский язык, общавшуюся с Гумилевым в мае 1921 г., – и вы, если повезет, найдете следы, ведущие к «парижской» книжке, к г-же Залшупиной, а может быть, найдете и рукопись гумилевского перевода из Йейтса.

* Опубликовано внуком поэта в статье: *Зенкевич С. Мечта поэта неосуществима... // Арион. 1994. № 2. С. 24.*

Так я рассуждал «дедуктивным путем» – и, как теперь вижу, ошибался. Я исходил из того, что книгу можно *или вернуть, или продать, или подарить*. Четвертого не дано. Ошибка непростительная для профессионального переводчика, каковым я являюсь уже более четверти века. Есть *четвертое* – и самое естественное для судьбы книги, по которой делается перевод. Понадобилось несколько месяцев поисков и размышлений, чтобы я вспомнил: *книгу можно отдать для работы, для редактур*.

Обратите, пожалуйста, внимание на не совсем обычный, «официальный» тон надписи: «По этому экземпляру» и т. д. Дарственные надписи таким стилем не делаются; зато делаются книжные комментарии: «Перевод выполнен по изданию такому-то...» Разумеется, редактору такая информация необходима в первую очередь. Несовершенный вид глагола, употребленного здесь Гумилевым, не означает незавершенности действия. По-русски говорят: «вчера мы ходили в театр» или «мы уже смотрели эту картину» в смысле: «побывали», «видели». Представим себе письмо переводчика издателю: «При сем прилагаю обещанную пьесу и книгу, по которой я ее переводил». Конечно, тут правильно сказать «переводил», а не «перевел».

ПЕРВЫЕ СВЕДЕНИЯ О НАДЕЖДЕ ЗАЛШУПИНОЙ

На этом процесс курения трубки и абстрактных размышлений можно было бы прервать. Пора начать собирать сведения, обогащаться фактами. Во-первых, кто такая Н.А. Залшупина, чей экслибрис стоит на книге? «Имя как будто знакомое, но я либо не знаю, либо позабыл, кто была Н.А. Залшупина (не был ли ее муж художником?)» – пишет Г.П. Струве. Правильно, был – хотя и не муж, а брат. Библиотечные поиски дали следующие результаты.

Н.А. Залшупина происходила из образованной петербургской семьи. Ее отец, Александр Семенович Залшупин, издавал еженедельный юридический и уголовно-криминальный журнал «Жизнь и суд». Брат, Сергей Александрович Залшупин (Серж Шубин, ум. в Париже, 1929)*, был художником, о таланте которо-

* См.: Художники русской эмиграции. СПб., 1994. С. 204–205.

го высоко отзывались, например, А. Ремизов и В. Немирович-Данченко*. В 1923 г. он издал в Берлине альбом портретов русских писателей, включая А. Блока, А. Белого, М. Горького и других. В том же году он сделал рисунки для «Ани в стране чудес» – знаменитой «Алисы» Кэрролла в переводе В. Сирина (Набокова). Между прочим, в архиве Горького есть письмо, адресованное Н.А. Залшупиной**, в котором он сообщает, что в связи со срочной работой не сможет позировать для портрета раньше конца следующего месяца: очевидно, что Н.А. обращалась к нему по просьбе брата, пользуясь своим более близким знакомством с Горьким.

Знакомство же Надежды Александровны с Горьким объясняется просто: она работала секретарем в издательстве З.И. Гржебина, давнего сотрудника и соратника Горького в его издательских планах. Когда «Всемирная литература» из-за бумажного кризиса практически прекратила выпуск книг, Зиновий Гржебин, поддержанный Горьким, выдвинул идею частного издательства за границей, в Германии, издающего книги для России по всем отраслям знаний. Несмотря на бешеное сопротивление партийных функционеров, Гржебину удалось провести свой план в жизнь и наладить печатание книг в Берлине – хотя его издательство просуществовало недолго.

В 1921–1923 гг. в Берлине вышло немало замечательных книг, в частности Ахматовой, Гумилева, Маяковского и других поэтов. Содействие Гржебина давало возможность писателям не только выпускать свои книги за границей, но и получать визы для поездки в Германию. Например, Борис Пастернак провел несколько месяцев в Берлине (конец 1922 – начало 1923 г.), где вышли две его книги: в издательстве Гржебина – «Сестра моя – жизнь» (2-е изд.), в «Геликоне» – «Темы и вариации».

* «В бюллетене этого кружка рисунки молодого талантливого художника Залшупина, уже давшего “Сполохам” ряд великолепно исполненных портретов наших писателей» (*Немирович В. Письма из Берлина // Литературные записки. 1922. № 3. 1 авг. С. 14. См. также: Саркофогский (Ремизов А.). Из жизни художников в Берлине // Голос России. 1922. № 1079. 8 окт.*

** Письмо Н.А. Залшупиной. 25 окт. 1922 (фотокопия) // Архив А.М. Горького. ПГ-РЛ. 16–4.

Пастернака я упомянул не случайно. Оказывается, у него есть стихотворение, посвященное Надежде Александровне Залшупиной! В комментариях к тому «Большой библиотеки поэта» говорится, что Б. Пастернак вписал это стихотворение в альбом Залшупиной, в настоящее время хранящийся в Парижской национальной библиотеке. Более подробные сведения отыскивались в воспоминаниях Евгении Каннак (в то время сотрудницы издательства «Геликон»), опубликованных в «Русской мысли» в 1975 г. Е. Каннак тоже была знакома с Пастернаком, даже получила от него «Сестру мою – жизнь» с автографом и «любезными словами»; однако то, о чем она пишет, основано главным образом на рассказах самой Н.А. Залшупиной:

Пастернак ежедневно заходил в издательство, помещавшееся на Люто-Уфер, а потом, поболтав с Гржебиным, отправлялся бродить по Берлину чаще всего один, а иногда с молодой секретаршей издательства, Надеждой Александровной Залшупиной (в замужестве Данилиной), дружившей со многими русскими писателями в Берлине. <...>

В Берлине его воображение особенно поразила станция метро «Глейсдрейэк», где скрещивались линии городских поездов и метро. Надземные вагоны, прилетавшие с запада – а какие закаты открывались с верхнего вокзала! – с грохотом летели потом очень высоко, на уровне пятых этажей, до станции Ноллендорфплатц, а затем низвергались вниз, как в преисподнюю. <...> [Пастернак] любил взбираться вверх по высоким ступеням и смотреть на скрещивающиеся внизу пути, походившие на геометрические фигуры. Эта станция вдохновила его на стихотворение*.

GLEISDREIECK

Надежде Александровне Залшупиной

Чем в жизни пробавляется чудак,
Что каждый день за небольшую плату
Сдаст над ревом пропасти чердак
Из Потсдама спешащему закату?

* Каннак Е. Борис Пастернак в Берлине // Русская мысль (Париж). 1975. 27 нояб. С. 8–9.

Он выставляет розу с резедой
В клубящуюся на версты корзину,
Где семафоры спорят красотой
Со снежной далью, пахнувшей бензином.

В руках у крыш, у труб, у недотрог
Не сумерки – карандаши для грима.
Туда, из мрака вырвавшись, метро
Комком гримас летит на крыльях дыма.

30 января 1923
Берлин

Уже эта первая горстка сведений была очень важна: они говорили о том, что Надежда Залшупина вращалась в избранном литературном кругу (Гржебин, Горький, Пастернак, Набоков и другие) и, следовательно, книга с автографом Н.С. Гумилева попала к ней не случайно; вполне возможно – из рук самого Гумилева. И все же доказательств, что Гумилев был лично знаком с Залшупиной, у меня не было. По-видимому, их следовало искать прежде всего в ее парижском архиве.

КВАРТИРА НА КИРОЧНОЙ

И тут неожиданно мне улыбнулась удача. Первое доказательство я нашел дома, на книжной полке. Перечитывая книгу «Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких», я дошел до расстрельного дела Гумилева, скопированного в 1990 г. – по особому разрешению прокуратуры – вдовой и сыном знаменитого гумилевского биографа-энтузиаста Павла Лукницкого. Того самого дела о «Ленинградской боевой организации», на обложке которого даже фамилия поэта перевернута:

В. Ч. К.
ДЕЛО № 214224
«Л Б О»
Соучастники
(Гумелев Н.С. – 104 листа)
том № 177
АРХ. № _____ в 382 томах



Экслибрис Н. Залшупиной.
В.Е. Григорьев. 1918.
Воспроизведен по:
А.С. Книжные знаки.
Издание книжного
кооператива *Petropolis*.
1918 г.

Копирование производилось в условиях ограниченного времени, в присутствии прокурора. С. Лукницкий так описывает атмосферу этих сеансов: «Желание скопировать документы *все* в точности с подлинников – безмерно, документов много, а перед столом – пожилой человек, ни разу не присев, терпеливо, стоя, ждет, когда мы закончим и вернем “дело” из наших рук в его руки^{*}. Отсюда – спешка, нерасшифрованные слова, обозначенные в публикации как «*неразборчиво*». И тем не менее опубликованная копия таила для меня неожиданный сюрприз. Среди множества изъятых у Гумилева бумаг находился – и был подшит к делу как «лист 38» – клочок с записью:

Надежда Александровна Замиу... (неразборчиво. – В. Л.)^{**}

Конечно, это Залшупина! Вне всякого сомнения. Почему же В. Лукницкая прочла ее как «Замиу...»? Очень просто. Ведь когда мы читаем по письменному, мы не складываем слово из отдельных букв – буквы в письме слиты, – а сразу угадываем целое слово. Трудности возникают, когда попадаетея нечто незнакомое, например редкая фамилия. В данном случае фокус в том, что в русском языке не существует слов, начинающихся с «залш...»; вообще, сочетание согласных «лш» – редкое, оно встречается лишь в слове «волшебник» (и однокоренных с ним). Вот почему глаз, упавший на букву «л», продолженную тремя палочками-крючками «ш»,

^{*} Лукницкая В. Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам семьи Лукницких. Л., 1990. С. 268.

^{**} Там же. С. 277.



Экслибрис Н. Залшупиной.
В.М. Конашевич. 1921.
Воспроизведен по:
Книжные знаки
русских художников.
СПб., 1922.

скорее всего автоматически отделит левую палочку и добавит ее к предыдущей букве, превратив «л» в «м», а буква «ш» без первой палочки станет буквой «и». Таким образом, непонятное «лш» превратится в более приемлемое «ми», «Залшу» – в «Замиу».

Я стал читать дальше, и вдруг – бывает же такое везение! – через несколько страниц, на листе № 59 дела, карандашом:

Надежда Алис (неразборчиво. – В. Л.)
Замиунина (? – В. Л.)
Кирочная 17 кв. 9
т. 29–29*

Опять Залшупина! То есть публикаторы прочли: «Замиунина», потому что они не знали правильной фамилии, не ожидали ее встретить. А я ожидал – и поэтому прочел правильно, даже не видя оригинала. И вдобавок – адрес. Если у кого остались сомнения, пожалуйста, откройте адресно-телефонную книгу «Весь Петроград» за 1917 год и убедитесь – это адрес Залшупиных!

Адрес и телефон записывают, имея намерение зайти в гости. Когда же Гумилев сделал эту запись? Даты на клочке бумаги нет. Но это – не тупик, потому что можно применить метод *стратиграфии*, известный в археологии. Когда на раскопках находят, скажем, древнюю бусинку или каменную статуэтку, как определяют ее возраст? По слоям. Если над местом, где найдена вещь, слой горелой земли, для которой радиоуглеродный анализ дает, скажем, дату

* Лукницкая В. Указ. соч. С. 282.

1000 лет до н. э., а снизу – слой пожара 1200 лет до н. э., то вещь датируется между ними: XI–XII вв. до н. э. Если применить ту же идею для документов, то естественно предположить, что и бумаги в архиве накапливаются так же: смежность в пространстве чаще всего означает смежность по времени, соседство бумажек в деле, скорее всего, означает, что и при «выемке» их нашли рядом; по крайней мере, такое соседство дает некий временной ориентир. Взглянем на предыдущий лист № 58: это записка от А. Беленсона, который рядом со своей подписью поставил число: 23 мая 1921. Дата автографа Гумилева на книге Йейтса, принадлежащей Н.А. Залшупиной – 26 мая 1921. Три дня разницы.

Обратим внимание и на следующий после листа с адресом Залшупиной лист № 60. Список стихотворений на нем есть, как установили В. и С. Лукницкие, – подборка, предназначавшаяся для антологии Гржебина*. Его соседство с адресом секретарши издательства Гржебина, с точки зрения стратиграфии, не случайно.

Итак, Гумилев лично знал Н.А. Залшупину, примерно в 20-х числах мая записал ее адрес и телефон с целью посещения, а 26 мая сделал надпись и рисунок на книге Йейтса, принадлежавшей впоследствии Залшупиной. Это заставляет нас предположить более чем вероятным, что книга была передана ей самим Гумилевым и для нее же предназначался автограф.

Возможно, что у Гумилева было к Залшупиной не одно дело. Он мог отдать ей подборку стихов для антологии, список которых остался в его архиве, и перевод пьесы с предложением ее издать. Почему не во «Всемирной литературе», где он состоял в редколлегии и подготовил ряд переводных с английского книг, включая изданные «Поэму о старом моряке» (1919) Кольриджа и «Баллады» Саути (1922)? Зачем ему было искать других издателей? Это как раз понятно. Дело в том, что к концу 1920 г. «Всемирка» за отсутствием бумаги вынуждена была остановить печатание книг. В течение по крайней мере полугодия не было видно ни малейшего просвета. «Типография наша, – писала 8 июля 1921 г. секретарь издательства В. А. Сутугина, – вот уже месяца 3–4 как закрыта и ничего не печатается, да, должно быть, и не будет»**.

* Лукницкая В. Указ. соч. С. 283 (сноска).

** Цит. по: Мартынов И.Ф. Гумилев и «Всемирная литература» // Гумилевские чтения. Wiener Slawistischer Almanach, 15. Wien, 1984.

В этих условиях естественно, что Гумилев (кстати говоря, не он один) обратился к другим издательствам, в особенности тем, которые могли печатать свои книги за границей. Как сообщает П. Лукницкий*, он заключил договоры с издательствами «Мысль», «Библиофил» и «Петрополис» (образовавшимся на базе книжного магазина, о котором мы уже упоминали). И действительно, «Мысль» в 1921–1923 гг. выпустила не менее восьми книг Гумилева в Петрограде и Берлине**, а эстонский «Библиофил» опубликовал «Шатер» в Ревеле (1921). Что касается «Петрополиса», у Гумилева, по-видимому, были с ним прочные связи. Н.А. Залшупина работала в «Петрополисе»; после того как она переехала в Берлин в августе 1921 г., в первом номере журнала «Новая русская книга» за 1922 год была опубликована ее статья «Петербургское издательство “Петрополис”», в которой кратко излагались история и планы издательства. В статье говорилось о пяти разделах плана: 1) современные поэты, 2) серия «Памятники мирового репертуара», 3) монографии о театре, 4) монографии о русских поэтах, 5) то же о художниках и искусстве. Не для серии ли «Памятники мирового репертуара» (где в 1921 г. уже вышли или готовились к печати пьесы Бена Джонсона, Аристофана, Гоцци и Леконта де Лиля) предназначал Гумилев пьесу Йейтса? Во всяком случае, именно в «Петрополисе» вышла последняя книга стихов Гумилева «Огненный столп» (1921), а позднее – «Французские народные песни» в его переводе***.

Естественно предположить, что вместе с книгой Йейтса могла уйти и рукопись «Графини Кэтлин», переведенной Гумилевым «по этому экземпляру». В таком случае один из следов ведет в Берлин, в архивы издательств «Петрополис» и З.И. Гржебина. А может быть, и в личный архив Н.А. Залшупиной.

* Лукницкая В. Указ. соч. С. 249.

** Жемчуга, 1921; Дитя Аллаха, 1922; Фарфоровый павильон, 1922; Тень от пальмы (рассказы), 1922; Стихотворения (посмертный сборник), 1922, 1923 (2-е изд.); Гютье Т. Избранные стихи, 1923; Письма о русской поэзии, 1923.

*** Французские народные песни / Пер. и предисл. Н.С. Гумилева. Пг.; Берлин, 1923.

—
СЕКРЕТ САЛАМАНДРЫ

Однако прежде чем отправиться по этому следу, я решил еще раз осмотреться и продолжить поиски среди опубликованных материалов. И мне опять повезло. Совершенно случайно в давнем номере журнала «Континент» я наткнулся на публикацию Л. Черткова*, сделанную по тому самому альбому Н.А. Залшупиной, в который Пастернак вписал свое берлинское стихотворение. Перечислен ряд авторов – фигурантов этого альбома, начатого еще в Петербурге в годы Первой мировой войны. Список впечатляющий: Б. Пастернак, В. Ходасевич, Ф. Сологуб, А. Белый, Н. Минский, А. Ремизов, Б. Зайцев, Б. Пильняк, Г. Иванов, М. Лозинский, А. Ахматова, Н. Гумилев, М. Кузмин, Г. Адамович, Анат. Каменский и другие. Альбом украшен рисунками таких замечательных художников, как Д. Митрохин, Б. Григорьев, Н. Альтман, Ю. Анненков, В. Масютин, И. Пуни.

Вот еще одно независимое свидетельство, что они были лично знакомы – Гумилев и Залшупина. То, что Н.А. была заядлой собирательницей автографов писателей, также красноречивый факт: она могла сама попросить Н.С. сделать надпись на книге Йейтса и поощрить его на рисунок. Мне даже кажется логичным предположить, что автограф в альбоме Залшупиной и автограф на книге сделаны в один день – во время визита Гумилева к Залшупиной 26 мая 1921 г. Правда, для проверки этого предположения нужно бы дополнительно исследовать альбом, уточнить порядок записей и, может быть, опять применить принцип стратиграфии.

Публикация Л. Черткова невелика по объему. Отметим в ней, во-первых, стихотворение М. Кузмина, важное с биографической точки зрения:

Ведут веселые дороги
И на Берлин, и на Париж,
Но от любви и от тревоги
Ведь все равно не убежишь.

Вот отправляется Надина!
Всего! Махнете Вы платком...
Прости привычная картина:
«Петрополь», на Бассейной дом.

* *Чертков Л.* Листки из альбома // *Континент.* 1975. № 31. С. 335.

—
Любезны ль будут иностранцы?
Найдете ль блеск иль тусклый мрак?
Счастливей всех счастливых станций,
Поверьте мне, – счастливый брак.

15 августа 1921 г.

Эти стихи дают нам примерную дату отъезда Залшупиной из России («Вот отправляется Надина!»), очевидно, автограф сделан накануне или незадолго до отъезда. Подтверждается прямая связь Н.А. Залшупиной с «Петрополисом» («Прости, привычная картина» и т. д.). Дом на Бассейной – Дом литераторов, один из главных центров, вокруг которого вращалась жизнь М. Кузмина и, вероятно, «Надины» Залшупиной.

Стихотворение говорит об их весьма коротком знакомстве. Значит, имеет смысл заглянуть в переписку и дневники Кузмина, относящиеся к тому времени: нет ли в них других упоминаний о Н.А. Залшупиной. Оказывается, что этих упоминаний множество, в особенности в Дневнике 1921 года*. В то время жизнь Кузмина была так тесно связана с издательством «Петрополис», что он «выбегал» туда почти каждый день – покопаться в книгах, продать что-то, купить, взять очередной аванс у дружественно к нему расположенного директора Якова Ноевича Блоха, просто посидеть поболтать с сотрудниками и знакомыми. Надежда Александровна неизменно была мила с Кузминым, угощала его то «конфетками и хлебом с маслом», то чем-нибудь еще. Кузмин запросто (без предупреждения) захаживал и домой к Н.А., причем здесь главным объектом его вожделений, по-видимому, была библиотека. Н.А. фигурирует в Дневнике под именами Надежды Александровны, Надины, Наденьки и... Закорючки. Это последнее прозвище можно, наверное, объяснить ее положением члена правления и секретаря кооператива «Петрополис»: на официальных документах, в том числе на членских билетах, стояла ее подпись, которую, как мы имели возможность убедиться, дальше начального «За» разобрать было невозможно, – просто какая-то «Закорючка»!

По Дневнику Кузмина устанавливаем и более точную дату отъезда Залшупиной за границу: «(26 августа 1921) Я в “Петро-

* Кузмин М. Дневник 1921 года // Минувшее. СПб., 1994. 12–13.

поле". Надина накануне отъезда ходит уже, как знатная иностранка...» И главное – еще раз подтверждается факт ее знакомства с Гумилевым: «(6 мая 1921) К Залшупиным пошел один и очень хорошо сделал. Там была компания: Гум, Егорка и Пентегью (т. е. Гумилев, Георгий Иванов и Ирина Одоевцева. – Г. К.). Скучно, хотя книги очень хорошие, особенно немцы, Volksbucher, романтики и т. п.». Итак, приходится ввести уточнения в наши предыдущие рассуждения и записку с адресом Н.А. Залшупиной датировать не позже первых чисел мая – 6 мая Гумилев уже знал дорогу в ее дом.

Далее, представляется важной ворчливая (как обычно) записка Кузмина о Гумилеве от 19 мая: «Заходил в "Петрополис". Там Гумм предлагает свои *orega omnia*». Очень интересно! Значит, в конце мая Гумилев предлагает «все свои сочинения» («*orega omnia*») издательству «Петрополис» – факт, вполне согласующийся с записью П. Лукницкого.

В 1921–1922 гг. «Петрополис» постепенно перебрался в Берлин. Н.А. Залшупина уезжает, вероятно, в начале сентября, вскоре после расстрела Гумилева; Я.Н. Блох с семьей – на год позже. Сохранилось два письма Залшупиной Кузмину из-за границы. В первом (20 декабря 1921 г.) она жалуется на то, как ей грустно «без милого моего Петрополиса и любимой работы»*, во втором, написанном год спустя, она уже снова сотрудничает с приехавшим Я.Н. Блохом и хлопочет насчет издания книг Кузмина по-французски**. В связи с этим возникает вопрос относительно ее работы в издательстве З.И. Гржебина, о чем пишет Е. Каннак. Если в этих сведениях нет ошибки, получается, что Н.А. в это время (конец 1922 – начало 1923 г.) сотрудничала в двух издательствах – гржебинском и «Петрополисе».

Но вернемся к «парижскому альбому» Залшупиной. В публикации Л. Черткова воспроизводятся также автографы Анны Ахматовой и Николая Гумилева (первый датирован 1921 годом, последний – без даты). Оба стихотворения названы публикатором «не очень значительными», но «в чем-то, однако, дополняющими их облик». Вот экспромт Гумилева, вписанный в альбом

* Тимофеев А.Г. Михаил Кузмин и издательство «Петрополис» // Русская литература. 1991. № 1. С. 202.

** Там же. С. 203–204.

Н.А. Залшупиной (мы исправляем, следуя логике поэтической формы, небольшие искажения графики, по-видимому, допущенные при наборе стихотворения):

ЭКСПРОМТ

Надежда
Александровна,
Она,
Как прежде
Саламандра, мне
Дана.

Н. Гумилев*

Бросается в глаза искусная составная рифма, но смысл сразу не доходит. О какой Саламандре идет речь? То есть понятно, какой: Саламандра – дух огня, сказочная ящерка или змейка, живущая в пламени, – была популярнейшим символом у романтиков и символистов. Ее связывали с сердцем, розой, страстью и т. д. Саламандра играла важную роль в алхимических чудесах, о ней писали Гёте, Гофман, Одоевский... Ассоциаций так много, что можно растеряться. Почему Гумилев сравнил Надежду Александровну с Саламандрой? Оттого ли, что она вселяет пламень в сердца? Или, как Саламандра, горит не сгорая в этом пламени? Но четверостишие не похоже на мадригал. Оно слишком сухое, голое. И при чем тут «как прежде»? Получается, что Гумилев свою комплиментируемую даму – «поджигательницу сердец» – сравнивает с кем-то еще, кто был дан ему «прежде». Если это галантность, то очень странная.

Зная исключительную *смысловую* стихов и прозы Н.С. Гумилева, я не мог поверить, что он написал эти строки случайно. В «Экспромте» был какой-то точный смысл. Я почти догадывался какой. Увы, мне только не хватало знания реалий. Несколько дней я томился раздумьями, одновременно расспрашивая всех, кто мог мне подсказать: не было ли какой-нибудь подходящей «Саламандры» в гумилевские времена – например, издательского проекта с таким названием? Оказалось, кстати, что издательство «Саламандра» действительно существовало в

* В собр. соч. Н. Гумилева в 3-х т. (М., 1991) этого стихотворения нет.

Риге и выпускало оккультную литературу – но, увы, лишь в конце 1920-х годов.

Тот же вопрос я задал и Андрею Кирилловичу Станюковичу, видному историку и гумилевоведу. «Саламандра? – задумался он. – Знаете, первое, что приходит на ум, это страховое общество “Саламандра”: такие жестяные таблички, которые прибивались на фасады деревянных домов по всей России».

Я чуть не упал вместе с телефонной трубкой.

Конечно! В тот момент, когда «Всемирная литература» буквально «горела» без бумаги, «Петрополис» со своей издательской программой возник как подстраховка, как палочка-выручалочка для его авторов. Вот что значит: «Как прежде Саламандра, мне дана!» Ведь прежде (до революции), вступая в страховое товарищество, домовладелец получал табличку с надписью «Саламандра» – или, скажем, «Феникс» – было и такое общество. Оказывается, таблички «Саламандры» и «Феникса» вплоть до 1960-х годов висели на деревянных домах в России – и любители-краеведы их коллекционировали. Обычно на этих табличках было еще написано: «Застраховано от огня». Вот он, подтекст экспромта, который Гумилев вписал в альбом Надежды Залшупиной, передавая ей свои рукописи («Рукописи не горят!») и договариваясь о сотрудничестве. Три месяца спустя «Петрополис» издал последнюю прижизненную книгу Гумилева «Огненный столп»; она вышла за несколько дней до его расстрела. Тут, может быть, лежит еще дополнительный смысловой обертон: если Залшупина в «Петрополисе» непосредственно занималась выпуском «Огненного столпа», то она поистине «купалась в огне», как Саламандра!

Зная о намерении Н.А. Залшупиной переехать в Берлин, а может быть, и о возможном ее сотрудничестве с Гржебиным, Гумилев мог говорить и о перспективе берлинских изданий. Пройдет несколько месяцев, и для русских писателей эта возможность станет важной издательской отдушиной. Не говоря уже о том, что публикация книг у Гржебина давала возможность получить визу на поездку в Германию, где жизнь тогда была довольно дешевая и спокойная*. В эти годы Берлин сделался своеобразной Меккой

* См., например, письма Б. Пастернака из Берлина: Борис Пастернак и Сергей Бобров. Письма четырех десятилетий // Встречи с прошлым. М., 1996. Вып. 8. С. 195–309.

для многих русских писателей. Кроме того, он стал и тем «камнем на распутье», где выбирают дорогу. Между прочим, Н.А. Залшупина впоследствии вспоминала о нерешительности Бориса Пастернака в этом вопросе: возвращаться ли в Россию или оставаться на Западе. «Но для него выбор осложнялся еще особым обстоятельством: легко увлекающийся, он влюбился в хорошенькую и очень милую немецкую девушку, – и бросить ее, расстаться с нею навеки казалось ему невозможным»^{*}.

Надежда Александровна Залшупина, по-видимому, была хорошей confidentкой. Если бы не роковое «Дело Таганцева», нетрудно и Гумилева представить в роли Б. Пастернака в Берлине: вот он оставляет свою жену, Анну Николаевну, у портнихи, заходит к Гржебину поговорить о будущей книге, а от него – прогулять по городу с молодой секретаршей, поболтать об общем и частном.

А пока, в мае 1921 г., обговорив с Н.А. Залшупиной издательские дела, он оставляет автограф на передаваемой ей книге ирландского поэта – вероятно, дополнив его и устным намеком... Думаю, Н.А. знала или догадывалась, кто была та, о ком неотступно думал Гумилев, переводя «Графиню Кэтлин».

^{*} Каннак Е. Борис Пастернак в Берлине. С. 9.

ТЕОРИЯ И ИГРА МАСКИ:
ГУМИЛЕВ И ЙЕЙТС

УРОКИ ЗАРАТУСТРЫ

Идея маски играла важнейшую роль в творческой системе Йейтса. Если сонет, по Россетти, – «памятник мгновению», то маска – памятник человеческому состоянию и страсти, отраженному в чертах лица и застывшему в неизменной, следовательно, – *in potentia* – бессмертной форме.

Оскар Уайльд однажды сказал, что первейшая обязанность человека – обрести позу, а в чем состоит вторая обязанность, никому неизвестно. В «*Per Amica Silentia Lunae*» (1917), своеобразном художественно-философском кредо зрелого Йейтса, во главу угла поставлены поиск и обретение маски. Отвернуться от зеркала и обратиться к раздумью над маской – лишь так поэт или герой могут обрести свое подлинное «я», избавиться от постоянной и бесплодной муки самопознания. Маску следует выбирать как можно более непохожую и недостижимую. «Я ищу / В себе свой новый образ – антипода, / Во всем не схожего со мною прежним», – писал Йейтс в поэтическом прологе к «*Per Amica*»^{*}.

В книге «Видение» (1925, 1937) Йейтс развил эти идеи в форме теории «четырех способностей», которые он определил как *Волю, Маску, Творящий Дух* и *Тело Судьбы*. Воля – главная движущая сила личности, а Маска – цель Воли. Человек в зрелом расцвете своих способностей (такого человека Йейтс называет «антитетическим») должен отыскать и присвоить себе образ, са-

^{*} *Yeats W.B. Mythologies. N. Y., 1969. P. 321.*

мый далекий и невозможный – тот, которого можно достичь лишь на пределе человеческих сил.

Николай Гумилев – поэт, путешественник, «мореплаватель и стрелок» (как он сам себя аттестовал в стихах), Георгиевский кавалер и синдик Поэтического Цеха – очевидный пример «анти-тетического» человека. Того, кто сознательно ставит перед собой только трудные цели и добивается их любой ценой. В отличие, например, от «стихийно талантливых» Мандельштама или Ахматовой, дебют Гумилева не вызвал особых восторгов. Долгое время его сопровождала репутация прилежного брюсовского ученика, слагателя вполне рукотворных стихов. Есть мнение, что все стихи Гумилева до 1918 г. были лишь предуготовлением к «звездной вспышке» 1918–1921 гг., по которой только и можно судить о его истинном таланте*. Чем больше материалов по Гумилеву накапливается в результате исследовательской и издательской работы, тем более укрупняется фигура поэта. Впечатляют творческая воля, широкий диапазон деятельности, целеустремленный труд «самосоздания». В частности, переиздания «Писем о русской поэзии» явили нам Гумилева как блестящего литературного критика; материалы, относящиеся к «Всемирной литературе», как ключевую фигуру в области теории и практики русского поэтического перевода в ранний послереволюционный период. Высказывания Ахматовой о Гумилеве, «визионере и пророке», еще недавно казавшиеся преувеличенными, получают все больше подтверждений в углубленных критических исследованиях последних лет.

Отнести Гумилева к романтикам, даже к ультраромантикам, было бы вполне справедливо. Но при этом надо иметь в виду неизбежный парадокс, который можно назвать «парадоксом Пушкина»: самые большие романтики всегда оказывались и самими большими *антиромантиками*. В своей зрелой фазе романтизм неизбежно связан с авторефлексией и ироническим подрывом собственных устоев: «ирония восстанавливает то, что разрушил пафос» (Ежи Лец). Когда Чарский в «Египетских ночах» говорит про вдохновение: «такая дрянь», когда сам Пушкин пишет жене, чтоб она берегла свое «брюхо», это не означает циничного отношения

* См., например: *Иванов Вяч.Вс.* Звездная вспышка (Поэтический мир Гумилева) // Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1989.

ни к вдохновению (Музе), ни к жене (Мадонне и прелести), а лишь двойное зрение художника и его суеверное отношение к предмету поклонения – боязнь сглаза. Учтем и мнение самого Н. Гумилева, подчеркнувшего в письме Анненскому, что ирония «составляет сущность романтизма» и что именно в этом плане следует понимать название его книги «Романтические цветы»^{*}.

«Поэзия и религия – две стороны одной и той же монеты. И та, и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим»^{**}. Духовная работа поэта должна совершаться на пределе сил. Гумилев неоднократно писал о «прекрасной трудности» нового искусства, об «аристократической жажде редкого и труднодостижимого», о том, что принцип акмеизма – «всегда идти по линии наибольшего сопротивления»^{***}. Выбрать себе «задачу наитруднейшую из всех возможных»^{****} – так формулирует это Йейтс и повторяет эту фразу еще и еще раз в стихах и в прозе.

Задача эта включает отнюдь не только процесс сочинения как таковой – в нее входит и жизнь художника. Безусловно, африканские экспедиции и другие рискованные предприятия были для Гумилева той самой линией наибольшего сопротивления. «Разве не хорошо, – писал он еще в молодости, – сотворить свою жизнь, как художник творит свою картину, как поэт создает поэму? Правда, материал очень неподатлив, но разве не из твердого камня высекают самые дивные статуи?»^{*****} Это дословно совпадает со словами Йейтса о поэте, творящем свое «анти-я»:

И впрямь он резал самый твердый камень...

Ego Dominus Tuus

^{*} Гумилев Н.С. Неизданное и несобранное. Париж, 1986. С. 119.

^{**} Гумилев Н. Читатель // Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. С. 420.

^{***} Наследие символизма и акмеизм // Там же. С. 411.

^{****} Anima Mundi, XVI // Yeats W.B. Op. cit. P. 361.

^{*****} Письмо В.Е. Аренс от 1 июля 1908 г. Цит. по: Тименчик Р.Д. Неизвестные письма Н.С. Гумилева // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 46. № 1. 1987. С. 50.

Источник подобных совпадений долго искать не приходится. Он содержится в речах Заратустры, оказавших, как можно видеть на многих примерах, самое глубокое воздействие на Йейтса и Гумилева.

Много трудного существует для духа, для духа сильного и выносливого, который способен к глубокому почитанию: ко всему тяжелому и самому трудному стремится сила его*.

К этой тезе у Йейтса можно найти и антитезу:

Соблазн преодолений иссушил
Плоть моей жизни, вырвав из нее
Простую радость и убив родник
Бессмысленных блаженств...
1910 *The Fascination of What's Difficult*

Впрочем, объективности ради следует сказать, что диалектическая оппозиция «трудность–легкость» присутствует и у самого Ницше. «Что хорошо, то и легко, все божественное ходит легкими стопами», – говорит он в «Случае Вагнера»**. Йейтс, по-видимому, читал эту работу Ницше***, и она могла повлиять на его стихотворение «Проклятие Адама», в котором он, как стихийный диалектик, разрешает противоречие, формулируя принцип «кажущейся легкости»:

«Строку, – заметил я, – хоть месяц мучь;
Но если нет в ней вспышки озаренья,
То ни к чему – корпенье и терпенье».

Ницше, безусловно, важная точка пересечения русского и ирландского символизма. Достаточно перелистать «Заратустру», чтобы убедиться, какой это был резервуар образов и идей

* Так говорит Заратустра // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 18.

** Ницше Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 528. Цитата дается в отредактированном виде.

*** Oппел F.N. *Mask and Tragedy. Yeats and Nietzsche, 1902–10.* Charlottesville, 1987. P. 63–67.

—
для Йейтса и для Гумилева, сколь многое в их поэзии и мировоззрении восходит к соблазнительным парадоксам этой книги.

В главе «О трех превращениях», откуда взята вышеприведенная цитата о трудном, говорится о трансформациях духа, проходящих стадии *верблюда, льва и ребенка*. Не отсюда ли победа ребенка над львом у Гумилева: «царь-ребенок на шкуре льва» («Жизнь»? Не отсюда ли магизм ребенка в стихах о метаморфозах человеческой жизни («Память»? «Дитя есть... святое слово утверждения», – говорит Ницше (С. 18). У Гумилева:

Самый первый: некрасив и тонок,
Полюбивший только сумрак рощ,
Лист опавший, колдовской ребенок,
Словом останавливавший дождь.

С той же формулой Ницше «верблюд, лев, ребенок», возможно, связаны и три последние фазы превращения духа у Йейтса: Горбун, Святой, Дурак (Шут). По крайней мере, они объясняют символизм Горбуна: «Все самое трудное берет на себя выносливый дух: подобно навьюченному верблюду, который спешит в пустыню, спешит он в свою пустыню» (Ницше).

Особенность случая Гумилева в том, что здесь сложно отделить влияние идеи героя-сверхчеловека (полученной прямо из Ницше или через посредников) от детского увлечения Майн Ридом*, Хаггардом и вообще приключенческой литературой**. И все же, как нам кажется, именно формулировки Ницше сыграли важнейшую роль в формировании героической маски Гумилева. Скажем, его участие в войне при полном равнодушии к ее целям и отсутствию какой-либо ненависти к врагу, страсть к войне как к благотворному для души занятию не нуждается ни в каком ином толковании, кроме того, что дается в главе Ницше «О войне и войнах»:

* По воспоминаниям Н. Минского, Гумилев зачитывался Майн Ридом и в свои взрослые годы: Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Париж; Нью-Йорк, 1989. С. 170.

** О возможной связи романа Хаггарда «Она» с названием книги Гумилева «Огненный столп» пишет Н.А. Богомолов в статье «Гумилев и оккультизм: продолжение темы» (НЛО. 1997. № 26. С. 193).

—
Вы говорите, что благая цель освящает даже войну? Я же говорю вам, что благо войны освящает любую цель*.

Точно так же и тема «своей смерти», о которой говорит Гумилев в стихотворении «Выбор» («несравненное право – самому выбирать свою смерть»), *amor fati* – стремление идти навстречу собственной судьбе и гибели, – не требует иного идейного обоснования, кроме того, что дает Ницше в главе «О свободной смерти»:

Многие умирают слишком поздно, а некоторые слишком рано.
<...> Умри вовремя – так учит Заратустра**.

Нельзя не признать, что с символической точки зрения Гумилев умер «вовремя» – после стольких пророчеств о своей смерти, после выхода книги с *итоговым* названием «Огненный столп» – как это название ни понимай: путеводный ли свет в ночи («Книги Неемии»), или символ погребального огня, в котором уходит в небо герой (см., например, «Завещание»:

И свирель тишину опечалит,
И серебряный гонг заревет
В час, когда задрожит и отчалит
Огневеющий огненный плот, –

а также третью часть триптиха «Душа и тело»:

Ужели вам допрашивать меня,
Меня, кому единое мгновенье –
Весь срок от первого земного дня
До огненного светопреставленья?) –

или же тут проклятие человеческому городу, по слову Заратустры:

Горе этому большому городу! – И мне хотелось бы уже видеть
огненный столб, в котором сгорит он!***

* Ницше Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 34.

** Там же. С. 51.

*** Там же. С. 128.

III. *Communio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм*

О роковых пророчествах в стихах Гумилева пишет Вяч.Вс. Иванов*, особо останавливаясь на «сюрреалистическом» образе отрубленной головы в стихотворении «Заблудившийся трамвай»:

В красной рубашке, с лицом как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящичке скользком, на самом дне.

Образ собственной головы, отрубленной палачом, не нов для Гумилева: он привиделся ему в Африке за несколько лет до написания «Трамвая»:

Ночью мне приснилось, что за участие в каком-то абиссинском дворцовом перевороте мне отрубили голову и я, истекая кровью, аплодирую умиению палача и радуюсь, как все это просто, хорошо и совсем не больно**.

Интересно отметить, что в пьесе Йейтса «Смерть Кухулина» – последней из цикла его пяти пьес, в которой древнеирландский герой выступает как героизированное *alter ego* автора, Кухулин, весь израненный и привязавший себя к скале, чтоб умереть стоя, гибнет от ножа Слепого, отрезающего у него голову на ощупь:

С л е п о й. Все утро брел я наугад и вдруг
Услышал голоса. Я начал кланчить.
Сказали мне, что я в шатре у Мэйв,
И кто-то властный там пообещал мне:
За голову Кухулина в мешке
Я получу двенадцать пенсов...

«Двенадцать пенсов! – восклицает Кухулин. – Славная цена за человечью жизнь! Твой нож наточен?» – «Мой нож востер: ведь я им режу хлеб», – отвечает Слепой. Голова Кухулина, про-

* Иванов Вяч.Вс. Звездная вспышка. С. 8–12.

** Африканская охота // Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 2. С. 231.

данная за 12 пенсов и отрезанная хлебным ножом, вполне корреспондирует с зеленой лавкой у Гумилева, где

Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.
1921 *Заблудившийся трамвай*

Совпадение тут двойное: не только казнь, но и прозаическая *торговля мертвыми головами*. Убийства совершаются во имя насущного хлеба; головы героев идут по цене капусты или брюквы. Какой контраст с ранними стихами Гумилева, где герои сражались с равными себе или высшими и гибли на фоне пышных трагических декораций:

По небу бродили свинцовые, тяжкие тучи,
Меж них багровела луна, как смертельная рана.
Зеленого Эрина воин, Кухулин могучий,
Упал под мечом короля океана, Сварана.
1907 *Оссиан*

В поэмах Оссиана Сваран – имя скандинавского (заморского) короля, вторгшегося с войском в Ирландию. У Йейтса Кухулин тоже враждует с морем. В пьесе «На берегу Байле» (1903) он, убив на поединке не узнанного им сына, впадает в безумие и, подняв меч, бросается в бой с волнами – всадниками Мананана, владыки моря. В то время, когда он сражается, нищие бродяги, Дурак и Слепой (тот самый Слепой, который снова появится в последней пьесе Йейтса!), пользуются моментом, чтобы стянуть что-нибудь в деревне.

С л е п о й. Ты говоришь, все выбежали из домов? В деревне никого не осталось? Послушай, Дурак!
Д у р а к. Вот он скрылся в волнах! Показался снова! Заходит все дальше в море!
Ух, какая большая волна! Накрыла с головой! Его больше не видно. Вот так-то! С королями и великанами справлялся, а волнам поддался!
С л е п о й. Поди сюда, Дурак!
Д у р а к. Волнам поддался.
С л е п о й. Поди сюда!
Д у р а к. Волнам поддался.

III. *Communio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм*

С л е п о й. Поди сюда, говорю.
Д у р а к. Что?
С л е п о й. В деревне никого. Скорее! В печах полно еды! Пошли,
наберем полные сумки!

Герой, не соразмеряющий силы с противником, бросающий вызов тому, что намного больше его самого, – архитипичный сюжет для неоромантиков такого склада, как Йейтс и Гумилев. Но еще в 1903 г. Йейтс предвидел, что наступает царство пошлости и счет уже пошел на медяки.

УРОКИ ИЗИДЫ

Говоря о Йейтсе и Гумилеве, нельзя пройти мимо оккультной темы. Йейтс, как известно, занимался этим всерьез и в течение жизни состоял членом ряда эзотерических обществ. Относительно Гумилева этого сказать нельзя, тем не менее оккультные мотивы его поэзии стали в последнее время предметом пристального внимания исследователей. Н.А. Богомолов выдвинул гипотезу, что вся вторая книга стихов Гумилева «Романтические цветы» (1908) есть книга заклинаний, «опыт практической магии, направленный на привлечение любви к себе той женщины, имя которой названо в посвящении книги»^{*}.

Образ «заклинаемой» зыблется в этих стихах, как в колдовских зеркалах, и не фокусируется: то царица беззаконий, то блудница, то дух смерти с головой гиены, то юная принцесса, то всего лишь «усталый, капризный ребенок». Лишь физические черты героини остаются все те же – повторяющиеся и легко узнаваемые:

И стан ее стройный и гибкий казался так тонок...

И руки особенно тонки, колени обняв.

Вышла тонкая девушка, нежная в синем сиянье...

Перечитывая «Романтические цветы», трудно не согласиться с мнением Ахматовой, зафиксированным в ее записных книжках, о «непрочитанном» Гумилеве – «визионере, пророке и

^{*} Богомолов Н.А. Указ. соч. С. 184.

фантасте» и о невымысленности героини «Романтических цветов»^{*}. Гипотеза Богомолова о магическом характере сборника, как мне кажется, дополняет и конкретизирует это мнение.

В самом деле, уже первое стихотворение говорит о маге, заклиная царницу Нила. Египетский антураж не случаен, ведь Египет всегда почитался мистиками колыбелью тайных знаний. Между прочим, оккультное общество, членом которого Йейтс пребывал с 1893 г., называлось «Храм Изиды-Урании». Отметим еще сходство в интонации между «Заклинанием» Гумилева («Юный маг в пурпуровом хитоне...») и стихотворением Йейтса «Колпак с бубенцами» – о шуте, влюбившемся в королеву и пославшем ходатаями к ней свои душу и сердце (магическое поручение!):

Он послал к ней сердце на рассвете,
В тишину ее и нежность веря.
В пурпурной, трепещущей одежде
Сердце к ней взывало из-за двери.
У.Б. Йейтс

Юный маг в пурпуровом хитоне
Говорил, как мертвый, не дыша,
Отдал все царице беззаконий,
Чем была жива его душа.
Н. Гумилев

Оба стихотворения кончаются успехом влюбленного: королева выпускает душу и сердце к себе и утешает обоих: «и были ее волосы цветком нераспустившимся, и покой любви был в ее ступнях». Сходным образом и у Гумилева работает образ цветка:

А когда на изумрудах Нила
Месяц закачался и поблек,
Бледная царица уронила
Для него алеющий цветок.

Обратимся теперь к стихотворению Гумилева «Там, где похоронен старый маг...» (на которое также указывает Богомолов).

^{*} *Черных В.А.* Творчество Н.С. Гумилева в поздней оценке Анны Ахматовой // Гумилевские чтения. СПб., 1996. С. 194–197.

—

В нем говорится о могиле «старого мага» в пещере, о ночном бдении и тайном обряде. Тот же антураж – гробница и пещера с призраками – в стихотворениях «Под землей есть тайная пещера...» и «Я долго шел по коридорам...». Это – типично розенкрейцеровская символика, связанная с почитанием легендарного основателя ордена Отца Христиана Розенкрейца, похороненного в горной пещере. Интересно, что все описанное в указанных выше стихотворениях Гумилева реально происходило с Йейтсом: он прошел все обряды посвящения на Клипстон-Стрит в Лондоне, где была сооружена специальная церемониальная гробница над могилой Отца Розенкрейца, и получил степень 5°=6°.

МОГИЛА В ГОРАХ

Лелей цветы, коль свеж их аромат,
И пей вино, раз кубок твой налит;
Над кручей гор дымится водопад,
Отец наш Розенкрейц в могиле спит.

Танцуй, плясунья! Не смолкай, флейтист!
Пусть будет каждый лоб венком увит
И каждый взор от нежности лучист,
Отец наш Розенкрейц в могиле спит.

Вотще, вотще! Терзает темноту
Ожог свечи, и водопад гремит;
В каменном глазу укрыв свою мечту,
Отец наш Розенкрейц в могиле спит.

1912

Как известно, в оккультной науке Йейтс был учеником Е.П. Блаватской (об этом он не раз писал в своих воспоминаниях). Но после года занятий в Герметической секции лондонского Теософского общества, основанного Блаватской, он был исключен оттуда за «магические эксперименты» и вскоре присоединился к Ордену Золотой Зари, привлеченный туда известным мистиком Мак-Грегором Мэтерсом. Ритуалы Золотой Зари включали смесь псевдомасонских обрядов с элементами древнеегипетских верований и Каббалы. Но «Тайная доктрина» осталась фундаментом его эзотерического образования. Достаточно сказать, что тайное имя Йейтса в Золотой Заре «D. E. D. I.»

(*Demon Est Deus Inversus*) заимствовано из названия главы первой книги Блаватской.

В последнее время выявлен целый семантический пласт в стихотворениях Гумилева, связанный с оккультными представлениями, в частности с текстом «Тайной доктрины»^{*}. Не обязательно они являются доказательством усердного чтения Гумилевым трудов Блаватской; вокруг было достаточно медиаторов – как в кругу собственно мистико-философическом, так и в литературном (впрочем, эти круги сильно пересекались), – через которых передавались эти идеи. Естественно спросить: какое место они занимали в мировоззрении Гумилева, насколько серьезно было его увлечение эзотерикой? На этот вопрос, как мне кажется, не может быть однозначного ответа.

Во-первых, надо учесть, что почти с самого начала гумилевского интереса к оккультному заметно стремление молодого поэта сохранить позицию «над схваткой», «не утратить возможности балансировать на грани серьезного и иронического восприятия»^{**}. Такая позиция не являлась уникальной; амбивалентное отношение к мистическому было характерно для русского символизма: здесь Гумилев следовал за Андреем Белым, утверждавшим в предисловии к своей второй «Симфонии» (1901), что только соединение идейного, музыкального и сатирического смыслов «ведет к символизму»^{***}, и за Блоком, высмеявшим собратьев-мистиков в своем нашумевшем «Балаганчике» (1906).

Чем же привлекал Гумилева модный в то время оккультизм? Во-первых, он являлся для Гумилева (как и для Йейтса) важным резервуаром необычных и волнующих символов, необходимых для «подпитки» его стихов. Эзотерика частично удовлетворяла его мальчишескую тягу к таинственному и одновременно – сильно развитую в нем жажду познания нового. Кроме того, построение личностной модели мира, типичное для оккультистов, всегда близко душе художника самым пафосом творчества; и в ряде статей Гумилева позднего периода, в частности в программе поэтического курса, можно увидеть зачатки его собственной мифопоэтической системы.

^{*} Богомолов Н.А. Указ. соч. С. 188–194.

^{**} Там же. С. 186.

^{***} Белый А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 273.

Оккультные мотивы, несомненно, нарастают в позднем творчестве Гумилева. Характерно, что в лондонском интервью Бехгоферу он уже говорит о двух жанрах – поэтической драме, занятой человеческой *душой*, и мистической поэзии, удовлетворяющей потребностям *духа*. Таковы же два главных жанра позднего Йейтса: поэтическая драма и мистическая поэзия. В одной из своих статей Гумилев пишет, что человеческому духу свойственно сводить все к единому: так он приходит к идее Бога. Добавим, для поэта стихи и религия – одно, слово поэта обладает магической силой. Здесь мы снова возвращаемся к идее поэта-друида, которую Гумилев не оставлял до конца жизни. Мысль Гумилева о поэтах будущего, которым «будет предоставлено править миром», по наблюдению М. Йовановича, выявляет близость гумилевских построений с масонскими учениями*.

Параллель между Йейтсом и Гумилевым состоит также в сильной организаторской, заговорщицкой тенденции. Йейтс, который участвовал в создании, с одной стороны, всевозможных литературных и театральных, а с другой стороны, эзотерических обществ – вроде Ордена Золотой Зари и Ложи Изиды, – не напоминает ли Гумилева – председателя, синдика, организатора трех Цехов Поэтов и всевозможных кружков и студий? Как остроумно замечает критик, «поэтическая программа позднего Гумилева задумывалась как-то параллельно масонским положениям, и последний Цех Поэтов в данном отношении должен был напоминать “поэтическую ложу”, возглавляемую “совершенным мастером” Гумилевым».

ТЕАТР ПОЭТА

В финале «Смерти Кухулина» королева Эмер танцует перед черным квадратом, изображающим мертвую голову героя. Этот черный квадрат можно считать последней маской Йейтса. А было их у него множество. Теория маски, окончательно оформленная в 1917 г. в книге «*Peg Amica Silentia Lunae*», созрела долго. Йейтс говорил, что первыми семенами этой теории были ирландские легенды, слышанные в детстве, истории о превращениях, оборотнях

* *Йованович М.* Николай Гумилев и масонское учение // Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992. С. 35.

и двойниках, которых духи оставляют вместо похищенного ими человека. Сказалась – не в последнюю очередь – и многолетняя работа Йейтса в качестве руководителя, драматурга и режиссера Ирландского национального театра. Впрочем, «драматизироваться» его лирика начала еще раньше: в сборнике «Ветер в камышах» было уже три «лирических маски», от лица которых произносились стихи: Рыжий Ханрахан, Айх и Робартис.

Что касается драмы как таковой (а Йейтс написал около двух дюжин пьес, по преимуществу стихами), то склонность к ней развивалась с отрочества, с тех шекспировских монологов, которые любил декламировать ему отец.

И я стал думать (и продолжал так думать в течение многих лет), что возвышенная поэзия может быть только драматической поэзией, потому что в ней всегда, за каждой мыслью, стоит человеческая жизнь, бурная, трепещущая...*

Гумилев также стремился к созданию своего поэтического театра. В 1920 г. он подчеркнул важность драматической формы в поэзии, «по-йейтсовски» связав ее с теорией поэтической маски:

Веками подготовлявшийся переход лирической поэзии в драматическую в девятнадцатом веке наконец осуществился. <...> К искусству творить стихи прибавилось искусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок. Их число и разнообразие указывает на значительность поэта, их подобранность – на его совершенство**.

В это время Гумилев уже является автором целого ряда пьес, среди которых особый интерес для нас представляют написанные в 1916–1918 гг. «Гондла», «Дитя Аллаха» и «Отравленная туника».

В центре каждой из этих пьес стоит Поэт (очередная ипостась, или маска, автора): ирландец Гондла, действующий на кельтско-скандинавском фоне, персианин Гафиз – на условном восточном фоне и бедуин Имр – на фоне византийском. Различны жанры: драматическая поэма, пародийная пьеса для марионеток и пятиактная драма.

* Yeats and the Theatre. L., 1975. P. 30. Цит. по: Ряполова В.А. У.Б. Йейтс и ирландская художественная культура. М., 1985.

** Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 204–205.

В «Гондле», написанной в первой половине 1916 г., изображается конфликт христианского учения, воплощенного в образе горбатого ирландского принца и поэта Гондлы, с язычеством воинственных исландцев, среди которых Гондла находит себе невесту – царевну Леру. Брак Гондлы и Леры должен помирить волков и лебедей. Но выходит по-другому. Гондла добровольно гибнет, чтобы смертью своей дать знак и указать дорогу грубым и непросвещенным язычникам. Знаменательно, что поэт Гондла, не умеющий держать меч, уже в первой сцене на обвинение в трусости отвечает угрозой самоубийства:

К правосудью, судья, к правосудью!
Удержи эту лживую речь,
Или я королевскою грудью
Упаду на отточенный меч*.

Подобно поэту Шонахану в пьесе Йейтса «На королевском пороге», лишь свою готовность к смерти (род духовной силы) он может противопоставить физической силе и власти конунга.

Как мы уже отмечали, ирландская пьеса Гумилева написана в год Дублинского восстания против англичан, иначе называемого Пасхальным, ибо произошло оно на Пасху 1916 г. (24 апреля). Руководители восстания, среди которых были поэты Патрик Пирс, Томас Макдонах и Джозеф Планкетт, вдохновлялись легендами об ирландских героях. Многие тогда считали их дело бессмысленным бунтом; но этот бунт действительно ускорил обретение Ирландией независимости.

Подобно ирландским поэтам, героям «Пасхи 1916 года», королевич и певец Гондла приносит себя в жертву не ближайшей и видимой цели, а лишь в надежде на перерождение людей – свидетелей этой жертвы. Если синхронность написания пьесы Гумилева с тем реальным действием, которое было разыграно в Дублине весной 1916 г.** – совпадение, то поистине это пророческое совпадение.

* Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л., 1990. С. 86.

** О символической подоплеке Пасхального восстания см.: *Jonson C. A Terrible Beauty. Lewisburg, 1987*, в особенности вторую главу «Маска и образ в Дублинском восстании».



К созданию своей ирландской пьесы Гумилев подошел, вооруженный не только воспоминаниями о песнях Оссиана и скандинавских сагах. В заметках о «Гондле», сохранившихся в архиве А.М. Горького, Гумилев писал об источниках пьесы: «В основание ее положен цикл легенд, приводимых Арбуа де Жубенвилем в его “Истории кельтской литературы”, где говорится о горбатом принце Гондле, или Кондле, жившем во втором веке по Рождеству Христову в Ирландии, о его несчастьях и отъезде на Острова Блаженства в таинственной стеклянной ладье...»*. В заключительном монологе Леры, снаряжающей корабль с мертвым возлюбленным, – отзвуки подлинной ирландской легенды о любви, «отторженной от земли», но совершающейся в Краю Обетованном:

Я одна с королевичем сяду,
И весла я не брошу, пока
Хлещет ветер морскую громаду
И по небу плывут облака.
Так уйдем мы от смерти, от жизни –
Брат мой, слышишь ли речи мои? –
К неземной, к лебединой отчизне
По свободному морю любви.

Уход Леры с Гондлой «от смерти, от жизни» удивительно напоминает воздушное плавание Байле и Айллин в поэме Йейтса – жениха и невесты, разлученных на земле богом любви Энгусом и соединенных после смерти:

Их среди ночного забытья
Несет стеклянная ладья
В простор небесный без границ;
И стаи Энгусовых птиц,
Промчавшись низко над кормой,
Взвивают кудри их порой
И над влюбленными струят
Поток блуждающих прохлад.
Байле и Айллин

* ИМЛИ. Архив А.М. Горького. Фонд А.Н. Тихонова.

«Энгусовы птицы» – лебеди: превращение в лебедей было первым, что совершилось над Байле и Айллин после их смерти. Отметим «стеклянную ладью», а также то, что прозвище принца Байле в поэме «Медоречивый» («Baile who had the honey mouth») в ирландской традиции означает певца, поэта.

Другая пьеса Гумилева «Дитя Аллаха» написана специально для театра марионеток режиссера П. Сазонова. Гумилев, присутствовавший на первом представлении этого театра, загорелся идеей написать пьесу для марионеток; уже в марте 1916 г. она была готова*. Это – своего рода антитеза к «Гондле». Певец (Гафиз) оказывается здесь не страдальцем, не жертвой, а счастливец-победителем, который без труда завоевывает любовь прекрасной Пери и утешает ее сердце, опечаленное тремя роковыми смертями – Юноши, Бедуина и Калифа.

Пьеса, написанная в легком и шутовском стиле, не имеет аналогии в творчестве Йейтса. Однако само обращение к театру марионеток, внезапная популярность которого в Европе была стимулирована английским режиссером Гордоном Крэгом, точнее его знаменитым эссе 1907 г. «Актер и сверхмарионетка», заставляет вспомнить о многолетних тесных контактах Йейтса и Крэга. Именно на сцене Театра Аббатства были применены ширмы Крэга (при постановке пьесы Йейтса «Песочные часы»). Театрально-режиссерская мысль Йейтса склонялась к маске, к стиранию всего слишком индивидуального и случайного в актерском образе, он хотел показать на сцене не человека, а страсть, владеющую человеком. Принципы японского театра Но, с которым Йейтс познакомил Эзра Паунд, пришлось как нельзя более кстати. После 1916 г. Йейтс пишет «пьесы для танцовщиков», интенсивно используя маску для закрытия лица актеров и снятия их «отвлекающих», личных черт. Для поэзии Йейтс сформулировал этот принцип так: «Романист может описывать случайности, но поэт не имеет на это права; он – скорее человеческий тип, нежели человек, скорее страсть, чем тип»**. Иначе говоря, поэт, как и артист, лишь *сверх-марионетка* захватившей его идеи или страсти.

* Постановка пьесы «Дитя Аллаха» из-за обстоятельств военного времени не осуществилась, но пьеса была опубликована в: Аполлон. 1917. № 6–7.

** Общее предисловие к моим поэтическим работам (1937).

Третья пьеса Гумилева, «Отравленная туника», писалась в Париже и Лондоне, а закончена была в Петрограде в 1918 г. Подобно тому как в «Гондле» он столкнул два мира и две культуры: ирландско-христианскую и германо-языческую, так и в этой пьесе, отнесенной к VI в. н. э., Гумилев столкнул бедуинского бродячего поэта с византийской государственностью. Этот конфликт совершенно иного типа: теперь уже христианская сторона выступает как злой (отравленный властолюбием и коварством) полюс, а языческая сторона – как носитель неиспорченной природной морали. Протагонистами Гумилев избрал исторических персонажей: с одной стороны, великого арабского поэта Имру-аль-Кайса (Имра), с другой – знаменитого византийского императора Юстиниана, строителя храма святой Софии. Как известно, именно век Юстиниана и Феодоры Йейтс считал Золотым веком искусства, мечтал, если бы такое было возможно, перенестись в это время «гармонического единения» власти и народа. Гумилев показывает ту же эпоху с другой, «изнаночной» стороны. Имр должен погибнуть, пав жертвой любви к царевне Зое, сама она должна принять схиму – все это во имя экспансионистской государственной идеи, не учитывающей ценности человеческой жизни. В финальных словах Феодоры, обращенных к Зое, воплощен ужас перед мертвящей идеей государства, извращающей все, включая христианскую молитву:

Вся грязь дворцов, твоих пороки предков,
Предательство и низость Византии
В твоём незнающем и детском теле
Живут теперь, как смерть живет порою
В цветке, на чумном кладбище возросшем.
Ты думаешь, ты женщина, а ты –
Отравленная брачная туника,
И каждый шаг твой – гибель, взгляд твой – гибель,
И гибельно твое прикосновенье!
Царь Трапезондский умер, Имр умрет,
А ты живи, благоухая мраком.
Молись! Но я боюсь твоей молитвы,
Она покажется кощунством мне.

«Гондла», «Дитя Аллаха», «Отравленная туника» представляют своего рода трилогию, построенную по законам трехчастно-

го музыкального произведения. Объединяющей нитью в ней является оппозиция Поэта и Девы. Всякий раз подчеркивается их принадлежность к разным мирам: христианин Гондла и язычница Лера, земной певец Гафиз и неземная Пери, вольный араб Имр и византийская царевна Зоя. Показаны три исхода их любви: открытая гибель, игрушечный хэппи-энд, тайное соединение, чреватое опять-таки злой гибелью.

НА КОРОЛЕВСКОМ ПОРОГЕ

Любовь Гумилева к Древней Ирландии легко понять: в его представлении это была страна поэтов, где поэт стоял наравне со жрецом и воином, где вольного певца могли избрать королем (как это произошло с отцом Гондлы), где мудрость друидов, проповедуемая «с зеленых холмов», – высшая ценность народа. Эта легендарная Ирландия вдохновляла и Йейтса, еще в раннем стихотворении «Фергус и друид» показавшего короля, завидующего мудрецу и решившего сменить свою корону на участь странника-друида. Но участь эта не только заманчива, но и тяжела. Испытав на деле «мечтательную мудрость» друида, после всех ярких грез и пережитых превращений Фергус восклицает:

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

Мечта Гумилева о всемирном правительстве поэтов была заведомо утопической, но искренней. Он считал, что поэты легче могут договориться между собой. Он видел все бессилие «мертвых слов» и мощь животворящего, нового Слова. Он высоко ценил честь поэта, защищал ее, как мог, даже в «вывернутой» после революционной действительности. Он любил заседать – в Союзе поэтов, в издательствах, в какой-нибудь Комиссии исторических картин Наркомпроса и прочих полуэфемерных учреждениях. По его мнению, это все работало на авторитет поэзии. Фигура Гумилева в советском Петрограде, по воспоминаниям современников, сочетала в себе пафос и нелепый анахронизм.

Такова же фигура поэта Шонахана в пьесе Йейтса «На королевском пороге». Лишенный королем Гуардом исконного права Верховного поэта – заседать за Столом Совета, Шонахан решает умереть от голода на пороге обидчика – в данном случае короля, – что, по древним ирландским понятиям, навлекало на того тяжелейшее бесчестие*. Король призывает друзей и учеников Шонахана убедить его отказаться от своего намерения, и поначалу им кажется, что возмущение поэта – всего лишь прихоть и безумие. Но Шонахан убеждает их, что обида нанесена не ему лично, а всей поэзии. С пренебрежения же поэзией начинается перерождение, *порча* мира. Поэт экзаменует Старшего Ученика, заставляя вспомнить свои уроки. Во-первых, почему поэзия так чтима? Потому, отвечает тот, что поэты вывешивают над детской кроваткой мира образы той жизни, какая была в раю, чтобы, глядя на эти картины, дети мира росли счастливыми и радостными. «А если искусство исчезнет?» – продолжает экзамен Шонахан.

«А если оно исчезнет», – отвечает Старший Ученик, –

Мир без искусства станет, словно мать,
Что, глядя на уродливого зайца,
Родит ребенка с заячьей губой.

«Так как же надо охранять Поэзию?» – спрашивает Шонахан, и ученик отвечает: как люди племени Даны охраняют свои четыре сокровища – Камень Судьбы, котел изобилия Дагды, меч и щит Луга; как короли Грааля охраняют свой заветный кубок; как волшебный единорог охраняет драгоценный камень, таимый в основании его рога; готовясь без колебаний пролить за нее свою кровь, как сладкое и пьяное вино.

Никому из посылаемых королем – ни ученикам поэта, ни Солдату, ни Другу, ни Городскому старшине, ни Принцессе, ни Монаху – не удастся поколебать Шонахана. В конце концов король Гуард применяет последнее средство: он грозит казнить учеников, если Шонахан не прекратит поститься, но уже и ученики сделались неколебимы, как их вождь. «Умри, учитель, и провоз-

* Спустя 20 лет Йейтс отметил, что он предсказал использование голодовки как политического оружия, когда еще никто в мире о таком и не слыхивал. *Jeffares A.N., Knowland A.S. A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats. L., 1975. P. 48.*

гласи право поэта», – восклицают они, презрев собственную казнь. В первоначальном варианте 1903 г. пьеса кончалась оптимистично: король уступал и принимал свою корону из рук поэта. И лишь в 1922 г. (так и хочется сказать: после казни Гумилева) Йейтс переделал пьесу и она обрела свой окончательный и единственно логичный конец: ни король не поступает своим деспотическим правом власти, ни поэт – правом выбирать свою смерть. Шонахан умирает, обратив свое смеющееся лицо прокаженной луне, заразившей мир всеми несчастьями.

«Древнее право ушло, – говорит Старший Ученик, – остается новое право – право смерти».

Вся последняя страница пьесы – торжественный реквием поэту.

С т а р ш и й У ч е н и к. Поднимите тело
И возгласите, что, уйдя от толп,
У водопадов и у горных птиц
Займет он толику их одиночеств.

Они сооружают носилки из плаща и дорожных посохов.

М л а д ш и й У ч е н и к. И возгласите:
Вместе с древним правом
И общих снов лишается земля.
Так пусть он спит в горах, вдали от смертных.

С т а р ш и й У ч е н и к. Пусть он почиет там, не замечая,
Как мир все глубже увязает в грязь,
Пока кулик кричит в речном тумане.

Они поднимают носилки на плечи и проходят несколько шагов.

М л а д ш и й У ч е н и к (*давая знак остановиться*).
Пускай звучит над ним победный гимн:
Зане грядущий век благословит,
Что он благословил, и проклянет
Все, что он проклял.

С т а р ш и й У ч е н и к. Нет! Молчите, струны, –
Или играйте тихо: гимн победный
Его величья тайну умаляет.

—
М л а д ш и й У ч е н и к. Трубите же, серебряные горны!
Подайте весть грядущим племенам;
Пускай из ваших лебединых горл
Свободно, далеко прольются звуки
Над волнами времен, будя потомков!

С т а р ш и й У ч е н и к (*делая знак музыкантам играть тише*).
Не то, что он оставил здесь, под солнцем,
А то, что он унес с собой во тьму, –
Воистину возвышенно. Ни гимны,
Ни горнов звон не призовут народы
От мира, разъедаемого порчей,
К войне со злом, – и не смутят покой
Сошедшей ныне в гроб великой тени.

Ф и д е л ь м а и у ч е н и к и уносят носилки. Звучит траурная музыка.

Критики находят здесь, особенно в обращении к «грядущим племенам», которые надо разбудить (в оригинале «к великой расе грядущего»), явные ницшеанские мотивы*. Это несомненно так; но обратим внимание, что к победной музыке взывает Младший Ученик, тогда как Старший настаивает на приоритете тайны поэта, которую нельзя разменять ни на какую пользу или мораль. Старшим козырем для Йейтса по-прежнему остается Шекспир: «Дальнейшее – молчанье» (последние слова Гамлета).

Говоря о поэтическом театре Гумилева в его отношении к театру Йейтса, нельзя обойти ирландскую пьесу Гумилева «Красота Морни». Была ли она написана полностью или же не далее дошедшего до нас фрагмента первого действия, неизвестно. Но, к счастью, сохранился план всех четырех действий, дающий достаточное представление о сюжете. Существующее мнение, что «Красота Морни» является драматургической вариацией на темы «Песен Оссиана», неточно. Гумилев, безусловно, основывался на подлинных ирландских источниках, вероятно, на той же многотомной истории ирландской литературы Арбуа де Жубенвиля, которую он упоминал в своих «Заметках о Гондле». Согласно сагам, точнее, «фенианскому» циклу саг, *Мурна* (Муирне) – дочь друида Тайга (Тадхге), похищенная вождем

* *Oppel F.N. Mask and Tragedy. Yeats and Nietzsche, 1902–10. Charlottesville, 1987. P. 137.*

фениев *Кумалом*, мать *Финна Мак Кумала*, ставшего в будущем еще более великим, чем его отец, предводителем *Фианы*; знаменитый певец *Ойсин* («Оссиан») был сыном *Финна* и внуком *Кумала**.

В позднейших «Песнях *Оссиана*», сочиненных *Макферсоном*, сыном *Морни* называется *Гол*, но это лишь путаница имен: имеется в виду *Гол, сын Морны* (не *Мурны!*), – тот самый, который как раз и убил *Кумала*, мужа *Мурны* и отца *Финна*. *Гумилев*, вероятно, по соображениям эвфонии выбрал имя *Морни* (знакомое ему на слух) вместо неблагозвучного «*Мурна*»; такая вольность могла тем более казаться допустимой, что вопрос с произношением кельтских имен крайне сложен и неоднозначен.

Итак, *Гумилев* взял сюжет из «фенианского цикла» – предысторию рождения *Финна Мак Кумала*. Интерес к *Фиане*, как можно предположить, был у *Гумилева* не случаен. Эта была особая, во многом не зависящая от короля дружина профессиональных воинов и охотников, проводивших жизнь в лесах, но, в отличие от дружины *Робин Гуда*, имевшая легальный и уважаемый статус. *Фении*, члены *Фианы*, должны были обладать целым набором редких (хочется сказать, рыцарских) качеств и умений, носящих порой полуфантастический характер. В частности, требовалось умение писать стихи: «Никто не допускается в *Фиану*, пока не сделается поэтом и не прочтет двенадцати книг поэзии», – говорят юному соискателю *Дайре* в пьесе. В ответ на это *Дайра* перечисляет 12 книг. Вкратце список их таков:

- 1) История *Макалпана*, бога, сына моря.
- 2) Поэма о *Лугадисе*, добром короле.
- 3) Стихи *Морфезы-друида*.
- 4) Прорицания *Макфарлана*.
- 5) Любовь *Фидельмы* и *Лозгайре*.
- 6) Строфы *Эны*, ведающего прошлое.
- 7) Гибель *Ниабы*.
- 8) Быль о *Красном Камне*, добытом в голове *Дракона*.
- 9) Заклинанья *Садбы*.
- 10) Поучения *Риагаллы Благочестивого*.
- 11) Песнь *Стеклянной Ладьи*.
- 12) Солнце *Страны Блаженных*.

* *Ellis P.B.* A Dictionary of Irish Mythology. Santa Barbara, 1987. P. 175.

Подробный анализ этого списка завел бы нас слишком далеко. Сделаем только два замечания. Первое: Гумилев адаптирует по своему вкусу многие ирландские имена, например Лугайд – Лугадис, Логайре (Лири) – Лозгайре, Ниам (Ниав) – Ниаба. Второе: Гумилев явно стремится отразить жанровое и тематическое разнообразие древнеирландской литературы: мифология, прорицания, заклинания, поучения, история, путешествия, фантастика, повести о любви и т. д. В самом внимании к кельтской древности, к кельтской мифологии – третьей в Европе после греческой и римской по своей важности и богатству – сказалась замечательная интуиция Гумилева, его талант первопроходца и кладоискателя.

Сюжет пьесы Гумилева достаточно ясен из суммы планов его четырех актов. Он близок к материалу саг. Морни, дочь друида Таджа, обладает редкой красотой. Король Конн сватается к ней и, при содействии ее отца, получает согласие. Кумал, вождь фениев, считающий Морни своей невестой, при помощи молодого воина Дайры похищает ее. Конн идет войной на фениев. В битве он одерживает победу. Кумал убит. Король снова предлагает Морни выйти за него замуж, но Морни объявляет, что она беременна, и вместе с Дайрой уходит в Mog-Mell. Действие переносится в Счастливую Страну Mog-Mell. Там Дайра встречает Морни. У нее на руках ребенок, сын Кумала, который должен отомстить за смерть отца.

Таким образом, сюжет Гумилева четко делится на две части: собственно сагу и эпилог, происходящий в Счастливой Стране. В связи с этим возникает вопрос: каким образом Морни и Дайра перенесутся в Счастливую Страну, иначе называемую Обетованной Долиной, Страной Вечной Молодости, Островом Блаженства и так далее? Предположение, что фраза: «Морни вместе с Дайрой уходит в Mog-Mell» – означает «они умирают», маловероятно, потому что Морни рождает ребенка и возвращается на землю. По-видимому, попасть туда можно волшебным путем; здесь возникают ассоциации с символическим театром, в частности с «Синей птицей» Метерлинка, где «экскурсии» в потусторонние области осуществляются без затруднений.

Первая, лиро-эпическая, часть пьесы похожа на знаменитую сагу о Дейдре – Елене Прекрасной кельтской мифологии. К Дейдре тоже сватается король (Конхобар), но юноша Найси ее умыкает (по взаимному уговору); следуют скитания по лесам;

в конце концов, их хитростью заманивают назад, после чего Найси и его братьев убивают по приказу короля. Разница в том, что в сюжете о Морни девушку похищает не юный воин, а опытный вождь фениев, и король побеждает в открытой битве, а не коварным предательством. Заметим далее, что у Гумилева отношения «король Конн – Кумал» отражены в паре «Кумал – Дайра»: Дайра помогает Кумалу похитить Морни, но он сам, кажется, тихо и безнадежно в нее влюблен. В нем-то и сосредоточен лирический полюс пьесы, недаром песня о красоте Морни сложена Дайрой, недаром его монологом (медитацией о прошлом) заканчивается последний акт.

Но всего интереснее основная идея пьесы, проявляющаяся в финале. Вернемся к плану, набросанному Гумилевым. Дайра попадает в Mog-Mell. Его окружают легендарные влюбленные* и обольстительные феи**. Они говорят о красоте Морни. В это время входит Морни, она показывает своего сына: «красота Морни погибла, вот сила Морни». Это, по-видимому, ключевые слова плана. Сын Морни станет великим Финном, вождем Фианы. Концовка саги оборачивается началом новой, еще более славной саги. Финал резко выводит зрителя за рамки истории погибшей любви и одновременно объясняет смысл всего, что случилось в пьесе. Ничто в мире не проходит бесследно, посмотрите: вот – страдание, отчаянье, гибель, и вот – улыбается ребенок. Последняя строка неоконченной пушкинской «Русалки» (а может быть, нарочно оборванной на этой строке): «Откуда ты, прекрасное дитя?».

Первые строки стихотворения Джойса «Ессе рует»:

Out of dark past
A child is born...
(Из мрачного прошлого рожден ребенок...)

* Первая фраза плана четвертого действия: «Мидер возвращается с Этайной». Здесь Гумилев, по-видимому, намеревался изложить легенду о боге Мидире Гордом, чья жена Этайн была превращена в бабочку, так что ему пришлось искать ее семь лет, найти и потерять и потом искать еще семь лет. См.: *Ellis P.V.* Op. cit. P. 107.

** Ли Банн (Красота Женщин) и Фанд (Жемчужина) – сестры-сиды, живущие в Обетованной Стране. *Ellis P.V.* Op. cit. P. 112–113, 151–152.

Пьеса Йейтса «Дейдрэ», написанная в 1907 г., – тоже сага о погубленной любви. Но здесь иной акцент – идеальные герои, противостоящие миру пошлости и бесчестья. Дейдрэ, готовясь умереть рядом со своим мертвым возлюбленным, должна еще при этом обмануть бдительность Конхобара, который опасается такого исхода; оттого ее последний монолог трагически двусмыслен:

Ударьте же по струнам, музыканты:
Вы знаете: все счастливы сегодня,
Вы знаете, в какое ложе лягу
Я ночью и в каких засну объятьях,
Чтоб спать и спать, не слыша петухов.

Фраза «не слыша петухов» намекает на отсутствие какого-либо, даже посмертного, выхода или продолжения. У Гумилева такой выход намечен. Ничто не пропадает даром. Страдания и утраты не напрасны: они переходят в наследие потомству.

ГРАФИНЯ КЭТЛИН

Публикуя в первый раз «Красоту Морни», Шила Грехэм высказала надежду, что полный текст пьесы, возможно, еще отыщется в архивах. То же самое можно сказать о переводе пьесы Йейтса «Графиня Кэтлин», выполненном Гумилевым, вероятно, в 1920–1921 гг. Что такой перевод существовал (если даже не был закончен), следует из собственноручной надписи Гумилева на книге У.Б. Йейтса, опубликованной профессором Г. Струве. В предыдущей главе мы сделали попытку восстановить обстоятельства, связанные с происхождением этого автографа. Здесь же уместно поставить вопрос: чем привлекла Гумилева именно эта пьеса?

Указанная в «Полном собрании пьес» Йейтса дата написания «Графини Кэтлин» – 1892 г. – формально верна, хотя способна ввести в заблуждение. Дело в том, что пьеса многократно переделывалась и при этом менялась, что существенно при ее анализе. Всего было, согласно Питеру Уру, пять основных стадий, или версий*. Благодаря описанию экземпляра книги, данному Глебом

* *Ure P. Yeats the Playwright. L., 1963. P. 14–15.*

Струве, по предисловию, датированному июнем 1912 г., можно установить, что речь идет о книге *Poems* (1912), точнее, о ее переиздании 1913 г., отличающемся лишь отсутствием даты на титуле*. Именно в этой книге была опубликована *четвертая версия* «Кэтлин», близкая к окончательной – пятой! Таким образом, еще раз подтверждается, что Гумилев сделал очень мудро, написав на книге: «По этому экземпляру я переводил Графиню Кэтлин», так как в разных изданиях содержатся разные тексты.

Глеб Струве в своей публикации определяет пьесу как «навеянную ирландским патриотизмом». Думаю, он мог спутать «Графиню Кэтлин» с «Кэтлин, дочь Улиэна» (1902) – другой пьесой Йейтса, действительно патриотической и даже агитационной. Но «Графиню Кэтлин» вряд ли можно назвать «навеянной патриотизмом»: при первой постановке в 1899 г. она вызвала настоящий скандал, вплоть до обвинений в том, что «автор пьесы – предатель национальных интересов Ирландии»**. Защищаясь, Йейтс подчеркивал, что пьеса «не исторична, а символична»; но, как мы увидим дальше, символы ее злободневны, и пьеса имеет отнюдь не чисто лирическое звучание. В основе пьесы – легенда о графине Кэтлин, продавшей душу ради спасения душ бедных крестьян, но попавшей в рай, так как «небо судит по намерениям, а ад – по поступкам». Действие пьесы определяется четырьмя силами: это бесы, которые посещают пораженную голодом местность, чтобы скупать души крестьян; крестьяне, охотно заключающие сделку с дьяволом; графиня Кэтлин, сострадательная и бескорыстная, и ее спутник, певец Айлиль. Последние два образа имеют ясные биографические прототипы. «Эту пьесу я посвящаю моему другу мисс Мод Гонн, по предложению которой я задумал и начал ее писать около трех лет назад», – писал Йейтс в посвящении 1892 г. Три года назад – это 1889 год, когда поэт встретил ту, которой было суждено стать его музой, его долголетней мучительной любовью.

* Номер 100 по библиографии Уэйда. Дата не указана намеренно, так как предполагалось торговать этим изданием в течение ряда лет (*Wade A. A Bibliography of the Writings of W.B. Yeats. 3rd ed. L., 1968. P. 99–100.*)

** Цит. по: *Ряполова В.А. У.Б. Йейтс и ирландская художественная культура. М., 1985. С. 84.*

Красавица, воспетая им во множестве стихов – Елена Троянская, «скитальческая душа», Роза, распятая на Кресте Времени, – Мод Гонн была яростной революционеркой, боровшейся за свободу Ирландии, за права бедноты.

Средь бури и борьбы
Она жила, мечтая
О гибельных дарах,
С презреньем отвергая
Простой товар судьбы, –
1909 *Чтоб ночь пришла*

писал Йейтс много лет спустя. И еще так:

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?
1910 *Нет другой Трои*

И уже в конце жизни, исчисляя главные вехи своего пути, он вспоминает о первой законченной пьесе:

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.
1938 *Парад-алле*

В первом варианте пьесы певца Айлиля вообще не было. Но каждая переделка наращивала объем этой роли, так что в окончательном варианте Айлиль присутствует уже практически во всех сценах. Пьеса с одним главным героем превратилась в пьесу с двумя героями, и конфликт между ними сделался главным содержанием пьесы. Безусловно, он отражает реальный конфликт Мод Гонн и Йейтса, характерный для того удивительного

времени – эпохи юных и прекрасных агитаторш, «кричащих в толпу с перевернутой вагонетки», и погруженных в свои туманные грезы «неотмирных» поэтов. Может быть, этот конфликт и привлек внимание Гумилева.

В пьесе есть сцена, в которой Айлиль предлагает Кэтлин бежать из этих охваченных злом лесов туда, где они смогут безопасно жить, наслаждаясь «звуками музыки и журчаньем вод», ибо здесь ее ждет «какая-то ужасная смерть, какое-то неслышанное зло, какая-то великая темь, которую и представить невозможно...». Кэтлин отвечает отказом.

Кэтлин. Меня он просит
Уйти туда, где смертных нет, – лишь лебедь
Барахтается в озере, да арфа
Бряцает, да шумят деревья хором, –
Чтоб там, когда закатится светило,
Под шорох трав, при свете бледных свеч,
Беседовать спокойно... Нет и нет!

Гумилев знал женщин с таким характером. В первую очередь, конечно, приходят на ум стихи Ахматовой: «Мне голос был. Он звал утешно...» Нельзя исключить, что надпись Гумилева на пустом развороте книги Йейтса, где стоит только посвящение Мод Гонн и эпитафия «Скорбящие по тебе онемели от горя», – надпись, сопоставляющая героиню пьесы с известной ему женщиной (напомним: «переводил Графиню Кэтлин, думая только о той, кому принадлежала эта книга»), – может относиться к Анне Ахматовой.

Но была и другая женщина, вспоминающаяся в связи с леди Кэтлин. Это Лариса Рейснер, роман с которой (известный по сохранившимся письмам) имел особенное значение именно для Гумилева-драматурга. Та, кем навеян образ Комиссарши в «Оптимистической трагедии» Вишневского, была, по-видимому, и прототипом исландской принцессы Леры из пьесы Гумилева «Гондла» (1916). Гумилев в своих письмах к Л. Рейснер обычно называл ее Лерой или Лери (это было одним из ее «детских», семейных имен); второе, ночное, имя принцессы Леры – *Лаик* – она тоже приписывала себе, судя по сохранившемуся стихотворению с таким названием*. Рейснер принадлежит единственная опубли-

* ОР РГБ. Ф. 245. К. 1. Ед. хр. 13. Л. 4.

кованная рецензия на «Гондлу»^{*}. Добавим сюда северный, скандинавский тип ее красоты, отмечавшийся всеми мемуаристами, так что ее даже сравнивали с Валькирией (например, Георгий Иванов в «Петербургских зимах»). Но ведь принцесса Лера в «Гондле» и сама называет себя валькирией:

Королевич, поверь, что не хуже
Твоего будет царство мое,
Ведь в Ирландии сильные мужи,
И в руках их могуче копье.
Я приду к ним, как лебедь кровавый,
Напою их бессмертным вином
Боевой ослепительной славы
И заставлю мечтать об одном, –
*Чтобы кровь пламенела повсюду,
Чтобы села вставали в огне...*
Я сама, как валькирия, буду
Перед строем летать на коне^{**}.

Если образ Леры нарисован с Ларисы Рейснер такой, какой она была в 1915–1916 гг., то невольно вспомнишь слова Ахматовой, что Гумилев был визионером и пророком. Ведь он увидел ту, что лишь в шутку называли Валькирией, воистину в огне и ужасе Гражданской войны – увидел ее «кровавым лебедем» битв. Фраза «перед строем летать на коне» буквально предвосхищает те эпизоды из ее будущей книги «Фронт», в которых она на фронте учит бойцов верховой езде. Но и лебединое оставалось с нею – не даром в одном из газетных некрологов десять лет спустя^{***}, кажется, в «Звезде Востока», говорится о ее лебедином духе.

К 1916 г. относится и пьеса Гумилева «Дитя Аллаха», которую Лариса Рейснер тоже считала своей. Героев в ней зовут Гафиз и Пери. Гафизом называла Гумилева Рейснер и в письмах, и в своей «Автобиографической повести», и вряд ли случайно созвучие Пери – Лери.

^{*} Рейснер Л. Н. Гумилев. «Гондла» // Летопись. 1917. № 5–6. С. 262–264.

^{**} «Гондла». Действие III, сцена 2-я. Курсив мой. – Г. К.

^{***} Л.М. Рейснер умерла в 1926 г. от тифа.

III. *Communio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм*

В ноябре 1916 г., когда «Гондла» была уже окончена, Гумилев пишет в письме Лере:

Снитесь вы мне почти каждую ночь. И скоро я начинаю писать новую пьесу, причем, если вы не узнаете в героине себя, я навек брошу литературную деятельность*.

Здесь неясно, о какой пьесе думает Гумилев. Но в письме с фронта 15 января 1917 г. замысел конкретизируется:

Лерочка моя, вы, конечно, браните меня, я пишу вам первый раз после своего отъезда, а от Вас уже получил два прелестных письма. <...> Я целые дни валялся в снегу, смотрел на звезды и, мысленно проводя между ними линии, рисовал себе Ваше лицо, смотрящее на меня с небес. <...> *...заказанная мне вами пьеса* (о Кортесе и Мексике) с каждым часом вырисовывается передо мной все ясней и ясней**.

Итак, Лариса Рейснер – не только вдохновительница гумилевских пьес, но и *заказчица* одной из них (сравните с Мод Гонн, «по предложению которой» Йейтс начал писать «Графиню Кэтлин»); она же – помощница в доставании нужных книг, а именно книги Вильяма Прескотта по истории Америки. «Прескотта я так или иначе разыщу и Вам отправлю, – пишет она Гумилеву. – Я очень жду Вашей пьесы». Ответ Гумилева 22 января 1917 г. доказывает, что он получил книгу и очень благодарен. «Прескотт убедил меня в моем невежестве относительно мексиканских дел. Но план вздор, а пьеса все-таки будет...» И 6 февраля опять знаменательные для нас строки – вновь соединяющие мысли о пьесе с мыслями о Лере: «По ночам читаю Прескотта и думаю о вас***».

Известно, что роман Гумилева с Рейснер пережил кризис в начале весны 1917 г. и продолжения не имел. В апреле Гумилев начал хлопотать об отправке его на Салоникский фронт и в середине мая выехал из России. В автобиографической повести Рейснер назвала свою героиню Ариадной – покинутой. Соглас-

* Гумилев Н.С. Неизданное. Париж, 1986. С. 132.

** Там же. С. 139.

*** Замысел пьесы о Кортесе Гумилев не оставил. В журнале «Дом Искусств» (1921. № 1) в разделе «Ненапечатанное» отмечалось: «Гумилев работает над исторической пьесой “Завоевание Мексики”».

но мифу, покинутая Ариадна досталась Дионису, богу опьянения и разгула. В реальности прошедшая через период отчаяния и потерянности Лариса Рейснер отдалась стихии революции и политической борьбы. Летом Л. Рейснер становится женой матроса-революционера Федора Раскольникова, весной 1918 г. она уезжает с ним на фронт, где проведет (с перерывами) почти три года, участвуя в сражениях от Камы до Персии, став первой в России женщиной-комиссаром, а также журналистом, автором книги очерков «Фронт».

А ведь начинала она как одаренный поэт акмеистической ориентации, умный и тонкий критик. Кажется, в окружении Гумилева больше не было женщин, о которых можно было бы сказать: «Она за бедных душу отдала». Заметим еще одно: она не переставала любить Гумилева до самой его смерти*.

В конце лета 1920 г. Л. Раскольников (Рейснер) с мужем, назначенным комиссаром Балтийского флота, приехала в Петроград и прожила в нем до своего отъезда в Афганистан (март 1921 г.). Существует мнение, что они с Гумилевым не встречались, точнее, что Гумилев ее демонстративно не замечал. Как и большинство негативных утверждений, такое мнение не может считаться окончательным. Во-первых, у Гумилева и Рейснер было слишком много общих друзей и знакомых. Блок в 1920 г. проводил много времени с Л. Рейснер и даже катался с ней верхом по Петрограду. С ней дружили и бывали у нее в гостях О. Мандельштам, Всеволод Рождественский; наконец, Анна Ахматова, которой она оказывала всевозможные услуги (у Лукницкого есть, например, упоминание о любимом черном платье Ахматовой, подарке Л. Рейснер). Они сидели за одним столом на заседаниях Союза поэтов (о чем есть воспоминания Е. Полонской), участвовали в одних и тех же поэтических мероприятиях. Между прочим, при чтении мемуаров следует учитывать явную неприязнь к Л. Рейснер многих женщин, окружавших Гумилева: как они могли любить *такую* соперницу – жену комиссара Балтфлота, приезжавшую на вечера в автомобиле с шофером? Отсюда возникают различные *абберации памяти*; например, сообщение И. Одоевцевой, что присутствовавшая на ее первом вечере в Доме литераторов Лариса Рейснер напечатала о

* Подробнее см. статью «В случае моей смерти все письма вернутся к вам ...» в Приложении.

ней разгромный отзыв в «Красной газете», сквозным просмотром этой газеты за 1920 г. не подтвердился.

Особый интерес представляет дневниковая запись Блока о том, что Лариса Рейснер предлагала издательству «Всемирная литература» (в редколлегии которого входил Гумилев) перевести книгу стихов Рильке – своего любимого поэта, о котором она еще в 1917 г. напечатала большую статью, привлекающую внимание Б. Пастернака. Сохранившиеся протоколы заседаний редколлегии «Всемирной литературы» содержат интересное дополнение к этой информации:

Присутствовали: Алексеев, Блок, Браудо, Владимирцев, Волынский, Замятин, Крачковский, Левинсон, Лозинский, Тихонов, Чуковский.
<...>

[*Слушали:*]

5) Заявление Тихонова о том, что Л.М. Рейснер выражает желание работать в Издательстве как переводчица и, в частности, предлагает сделать перевод «Человека без тени» Гофмансталя. У Рейснер имеется ряд новых немецких книг, о которых она желала бы сделать доклад в Коллегии на одном из ближайших заседаний. Книги могут затем поступить на просмотр сотрудников издательства.

Постановили: Признать принципиально желательным сотрудничество Л.М. Рейснер. Заказать ей перевод «Человека без тени» Гофмансталя. Просить сделать доклад о новых немецких книгах в одном из заседаний Коллегии*.

Отвлекаясь от ошибки, допущенной секретарем в названии пьесы Гофмансталя (речь, очевидно, идет о «Женщине без тени» – «Frau ohne Schatten»), отметим то, что для нас существенно: Рейснер предлагает *перевод пьесы*, причем одновременно выступает и в роли книгоноши. Напомним, что Гумилев говорит, что пьеса Йейтса была получена им от женщины: «...переводил Графиню Кэтлин, думая лишь о той, кому принадлежала эта книга».

Возникает вопрос: а знала ли Рейснер английский язык? Безусловно, знала. Вс. Рождественский, описывая ее комнату в здании Адмиралтейства (зимой 1921 г.), отмечает: «На широкой

* Протокол от 11 января 1921 г. // ИМЛИ. Архив А.М. Горького. Фонд А.Н. Тихонова (629). Оп. 1.

и низкой тахте в изобилии валялись английские книги, соседствуя с толстенным древнегреческим словарем»^{*}.

Учитывая приведенные факты, кажется, нет ничего невозможного в том, что какие-то контакты между Гумилевым и Рейснер все-таки могли быть (во «Всемирной литературе», или в гостях у общих знакомых, или даже по телефону). Ясно, что в любом случае они бы не афишировались. Среди черновиков Рейснер есть такой:

Мы чужие и друг другу далеки
И когда случайно на афише
Мы приветствуем друг друга тише,
Чем прошедшие в тумане моряки^{**}.

Думается, нет ничего невозможного и в том, что Гумилев мог мысленно совместить героиню пьесы Йейтса с своей старой любовью, ведь даже их имена эквиритмичны и стопроцентно совпадают по составу и порядку гласных: Графиня Кэтлин – Лариса Рейснер («А-И-А Э-И»).

Но, самое главное, Гумилев не мог не заметить удивительного сходства ситуации, нарисованной в пьесе, с реальным Петроградом 1920 г. Судите сами: *местность, пораженная голодом; бесы, скупающие души людей; люди, которые рады такой ценой спастись от смерти*. И, наконец, она – советская «графиня», живущая в замке (Адмиралтействе), но горячо сострадающая бедноте, голодному народу. В представлении певца Айлиля – продать душу Дьяволу – гибель, в глазах Кэтлин – спасение.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К СИМВОЛИЗМУ

Зрелые стихи Гумилева отличаются сложной, изысканной гармонией с мажорно-минорными переходами. Героическая маска всегда под рукой, но рядом с ней – поэтическая усталость, *languor*, прищур, сквозь который мир делается зыбким и призрачным.

^{*} Лариса Рейснер в воспоминаниях современников. М., 1969. С. 31.

^{**} ОР РГБ. Ф. 245. К. 1. Ед. хр. 2. С. 81.

III. *Communio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм*

—
А вы – лишь только слабый отсвет сна,
Бегущего на дне его сознанья!

Душа и тело

Здесь же только наше отраженье
Полонил гниющий водоем.

Канцона третья

К сходным намекам на непостижимую глубину мира, на призрачность его видимой оболочки склонен и поздний Йейтс:

Like a long-legged fly upon the stream,
His mind moves upon silence.

И как водомерка над глубиной,
Скользит его мысль над молчаньем.

Водомерка

Отсюда и бессилие слова, если оно пытается запечатлеть лишь видимое (отрицание акмеизма!):

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Очевидно, что в «Слове» и в других главных стихотворениях «Огненного столпа» Гумилев решительно отвергает эмпиризм – а с ним заодно и акмеизм образца 1913 г. Ставится вопрос о «шестом чувстве» как об особом *сверхзрении*, проникающем сквозь полог Майи. Прежний тезис о том, что все попытки постичь непостижимое «нецеломудренны», остается в силе. Но нецеломудренны лишь грубые и насильственные попытки. Само же зрелище тайн мироздания, когда оно естественно открывается взрослому глазу, – радость и благо («Звездный ужас»). И вот – отходит в слезах старик-акмеист от своих детей-символистов, постигших смысл звездных знаков:

Только старый отошел в сторонку,
Зажимая уши кулаками,
И слеза катилась за слезою
Из его единственного глаза.

—
Он свое оплакивал паденье
С кручи, шишки на своих коленях,
Гара и вдову его, и время
Прежнее, когда смотрели люди
На равнину, где паслось их стадо,
На воду, где пробегал их парус,
На траву, где их играли дети,
А не в небо черное, где блещут
Недоступные чужие звезды.

Таково парадоксальное возвращение блудного сына символизма. Интересно в этом аспекте сопоставить стихотворение Гумилева «Душа и тело» с «Разговором Души и Поэта» («A Dialogue of Soul and Self») Йейтса и стихотворением Э. Марвелла «Диалог между Телом и Душой» («A Dialogue of Body and Soul»), от которого отталкивался Йейтс.

У поэта-метафизика Эндрю Марвелла (последователя Джона Донна) представлена триада: Тело, Рассудок и Душа. Тело жалуется на муки, которые оно претерпевает, мучимое Душой и Рассудком. Душа отвечает, что она должна тесать и строгать сей косный материал, чтобы построить из него свое жилище: «Так Зодчий поступает со стволом, / Который Древом был в лесу густом». У мистика Йейтса Тело не участвует в беседе. Душа призывает поэта вырваться из бесконечного круга перерождений и приобщиться вечной ночи без пробуждения; поэт отвечает, что как ни тяжела земная дорога, он согласен пройти ее вновь и вновь, ибо «все, что я вижу вокруг, благословенно». У Гумилева триада состоит из Тела, Души и Духа (так, по-видимому, следует интерпретировать третьего собеседника, говорящего последним). Дух человеческий не отделяет себя от высшего начала, с которым он неразрывно слит. Оттого хотя он и удостаивает ответом Душу и Тело, но чувствует себя неизмеримо выше их. «Ужели вам допрашивать меня», – восклицает он, –

Меня, кто, словно древо Игдразиль,
Пророс главою семью семь вселенных
И для очей которого, как пыль,
Поля земные и поля блаженных?

Такого рода поэтический «гигантизм» может показаться анахронизмом и «бальмонтовщиной» – если рассматривать его

изолированно. Но в контексте целой книги это лишь один из модусов бытия поэта. Сейчас он выступает в роли пифии, которая под действием дыма, восходящего из трещины скалы, начинает вещать от лица Бога. В другой раз он станет «пьяным дервишем», твердящим в экстазе, что «мир лишь луч от лика друга, все иное – тень его!». Или, устав «играть в *cache-cache* со смертью хмурой», возмечтает, чтобы Господь его сделал персидской миниатюрой. Или, забыв христианские имена, будет жаждать своей скандинавской девы Ольги, битв и пиров под сводами Валгаллы.

Это и есть то, что Андрей Белый на рубеже века назвал «многострунность» («Это были люди высшей “многострунной” культуры»^{*}). Можно было бы даже сказать «семиструнность», если согласиться с критиком, насчитавшим в последней книге Гумилева ровно семь рядов символов, относящихся к христианству, масонству, теософии, антропософии, ницшеанству, космизму и язычеству^{**}. Так Гумилев, пройдя ряд диалектических отрицаний, возвращается к эстетическим принципам раннего символизма. Подчеркнем, что речь идет об эстетических принципах.

Такая же *многострунность* обнаруживается и в поздних стихах Йейтса. Впечатление такое, что ни одно из увлечений молодости не было ни изжито, ни вытеснено другими. Скажем, в «Ляпис-лазури», одном из программных стихотворений последнего цикла, нетрудно найти и «трагическую радость» Ницше, и масонские идеи, и буддийские, и шекспировский принцип совмещения высокого и комического. Йейтс пишет баллады и в средневеково-куртуазном, и в грубом уличном стиле, продолжает героическую «кухулинскую» тему – и сам издевается над своими шутовскими «ходулями». Пифагорейство и эротизм, историческое и сверхъестественное – все это уместается в его стихах, становится элементами его *эйдологии* (по терминологии Гумилева), или *орудийности*, по терминологии Мандельштама.

* Белый А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 311.

** Мстиславская Е.П. Последний сборник Н.С. Гумилева «Огненный столп» (К проблеме содержательной целостности) // Гумилевские чтения. СПб., 1996. С. 178–186.

Теория и игра маски: Гумилев и Йейтс

—

Эклектика? Да, если иметь в виду чистые идеи. Но в области поэзии действуют музыкальные, а не логические законы. Здесь диссонанс входит в гармонию как ее часть, этика и мораль заменяются эстетикой и чувством вкуса. При внешней мозаичности последней книги Гумилева «Огненный столп» нельзя сказать, что в ней нет сквозного лирического мотива. Он есть – и выражен в названии книги. Но вместе с тем есть и сознательная полифония тем, настроений, масок. Напомним, что, по мнению Гумилева, «их число и разнообразие указывает на значительность поэта, их подобранность – на его совершенство».

—
РУБИЩЕ ПЕВЦА:
МАНДЕЛЬШТАМ И ЙЕЙТС

УПЛЫВШАЯ ВИЗИТКА

Есть люди, отлично ладающие со своей одеждой, и есть те, кто находится с ней в вечном конфликте. Осип Мандельштам принадлежал ко вторым.

Я человек эпохи Москвошвея, –
Смотрите, как на мне *топорщится пиджак*, –

сказал он в 1931 г., что можно было бы отнести на счет топорной работы Москвошвея. Но еще в 1914 г., когда никакого Москвошвея не было, он заметил в стихотворении «Автопортрет»:

В подняты головы крылатый
Намек – но *мешковат сюртук*.

Это не случайный сигнал; кажется, что в самом заострении внимания на пиджаке, сюртуке, вообще одежде, скрыта проблема самоотождествления поэта в том мире видимостей,

Где вывеска, изображая брюки,
Дает понятие нам о человеке.
1920 *Феодосия*

Примечательно, что основательнейшая книга Г. Фрейдина о Мандельштаме и его авторепрезентативных мифах называет-

ся, если перевести на русский, «Разноцветное одеяние»*. В оригинале здесь библейская цитата, ставшая английской идиомой: «*A Coat of Many Colors*». Согласно Библии, «разноцветную одежду» Иаков подарил своему любимому сыну Иосифу, что, как мы помним, и переполнило чашу терпения его завистливых братьев.

К этому же одеянию отсылает У.Б. Йейтс в стихотворении «Плащ» («*A Coat*»):

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.

Характерно, что Йейтс, говоря о поэзии, говорит о costume, т. е. об образе поэта. Образ в эстетике Йейтса первичен, точно найденная маска предшествует речи. «Узоры старых мифологий» значили много в первый период его творчества, но чем дальше, тем больше искушает поэта прямая речь, шекспировская драма, – и, конечно, концовка стихотворения «Плащ» – «Интересней ходить нагим» – напоминает о короле Лире в сцене бури, срывающем с себя «заимствования» (одежды) и вместе с ними – все свои прежние иллюзии и заблуждения.

Но это случится позже. А в юности Йейтса заповедь Оскара Уайльда: «Создай себя, будь сам своим стихотворением» – казалась незыблемой. «Счастье зависит только от решимости присвоить чужую маску», – писал Йейтс в 1917 г.; но мы чувствуем, какая внутренняя борьба стоит за этим «только».

Счастье, говорил он, есть ловкость ума и рук.
Все неловкие души за несчастных известны.

* *Freidin G.* A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Representation. Berkeley, 1987.

—
Это ничего, что много мук
Приносят изломанные и лживые жесты.

С. Есенин. Черный человек

Труд самоопределения в молодости тяжел, в молодости поэта – тяжел вдвойне. Есть ироническая параллель между многоцветным плащом Йейтса, который он сшил для своей поэзии (тем, что потом украли «дураки»), и визиткой Парнока, в которую портной-художник вдохнул жизнь и плавность, сказав: «Иди, красавица, и живи! Щеголяй в концертах, читай доклады, люби и ошибайся!» («Египетская марка»)*.

Впрочем, покрасоваться в визитке Парноку не удалось, как и в рубашке с «пикейной грудкой»; все это было отнято у него неким загадочным ротмистром Кржижановским. Именно этот ротмистр в последней главке укладывает в чемодан визитку Парнока и лучшие его рубашки и отбывает на Московский вокзал. «Визитка, поджав лапы, улеглась в чемодан особенно хорошо, почти не помявшись, – шаловливым шевиотовым дельфином, которому она сродни и покровом и молодой душой». Все правильно. И напрасно Парнок горячится, мечтая о реванше:

Он сошьет себе новую визитку, он объяснится с ротмистром Кржижановским, он ему покажет.

Вот только одна беда – родословной у него нет. И взять ее неоткуда – нет, и все тут!..**

Обратим внимание, как вопрос об одежде Парнока увязывается с его родословной: чтобы выйти в люди, важно и то и другое. Победа ротмистра, в сущности, предопределена дуэлью их фамилий: несерьезный суффикс «-ок» в фамилии крещеного еврея – и шляхетская, подчеркнута христианская, ротмистра (Кржижановский – от польского «*krzyz*» – «крест»).

* *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 60.

** Там же. С. 83.

«ПО УЛИЦЕ МЕНЯ ВЕЗУТ БЕЗ ШАПКИ»

Есть одна черта, парадоксальным образом роднящая Йейтса и Мандельштама, – их наследственная маргинальность в родном языке и в поэзии. В определенном смысле роль ирландцев в английской литературе XX в. сравнима с ролью писателей-евреев в литературе русской; достаточно назвать имена, с одной стороны, Уайльда, Йейтса, Джойса, Грейвза, а с другой – Мандельштама, Пастернака, Бабея. Эта роль может быть примерно определена отношением бродильного вещества к опаре. При всей несхожести «хаоса иудейского» и «хаоса ирландского» общее между ними определяется словом «хаос» – это нечто стихийное, неуправляемое, чуждое цивилизованному европеизму. Характерна судьба Джеймса Джойса, который всю жизнь боялся и бежал «ирландского хаоса», чтобы вечно возвращаться к нему в своих книгах. Йейтс, бунтуя против прогресса, воспел «кельтские сумерки», он старался гармонизировать и сам хаос, но Оден не зря сказал в своей элегии на смерть Йейтса: «Безумная Ирландия втравила тебя в поэзию». В Мандельштаме соединились оба полюса: гармонизирующее начало доминирует на раннем этапе; но и «джойсовский комплекс» ощутим, особенно в прозаических вещах: «Египетской марке», «Четвертой прозе». Даже его сравнительно прохладная книга воспоминаний «Шум времени», едва коснувшись этой темы, вдруг обдает духотой и запахами плоти, как блумовские главы «Улисса»: «хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый *утробный мир*, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался – и бежал, всегда бежал». И еще: «Как крошка мускуса наполнит весь дом, так малейшее влияние юдаизма переполняет целую жизнь. *О какой это сильный запах!*» (курсив мой. – Г. К.)^{*}.

Сложные отношения притяжения-отталкивания, связывающие Мандельштама с родительским наследием, напоминают одновременно о Стивене Дедалусе (отталкивание от отца и его религии) и Блуме (отталкивание от прародины). В ранней статье «Пушкин и Скрябин» Мандельштам пишет о Риме как о бесплодной, безблагодатной части Европы и идейно объединяет его с безблагодатной Иудеей. Сравните с блумовским определением Палестины: «Бесплодная земля, пустыня... Ей больше не рожать. Стара.

^{*} Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 13.

Старушечья... седая, увядшая манда мира»*. Иудею Манделъштам противопоставляет Элладе, и это не его личная идея, а модная в то время концепция, выдвинутая еще в 1869 г. Мэтью Арнольдом, по мнению которого английское общество было слишком иудизировано, т. е. закоснело в традициях и практицизме. В первой главе «Улисса» Бэк Маллиган говорит Стивену, что надо, мол, эллинизировать Ирландию. В таком контексте и следует читать утверждения Манделъштама о внутреннем эллинизме русского языка. Любопытно, что внутренняя логика статьи «О природе слова» связывает *символизм с иудаизмом*. Вот пропущенные звенья:

акмеизм – благодатность – вещьность – *эллинизм*;
символизм – догмат – абстрактность – *иудейство*.

По-видимому, можно говорить, что в дальнейшем у Манделъштама происходит переоценка этих идей, – одновременно с переоценкой дилеммы хаоса–гармонии, все с большим отходом от первоначального «классицизма». В любом случае недооценивать еврейскую тему у Манделъштама нельзя, здесь – один из важнейших, чувствительнейших нервов его поэзии. Порой эта тема звучит явно, как в стихах про Иосифа в Египте – «Отравлен хлеб, и воздух выпит» (1913) или про черное солнце Иерусалима – «Эта ночь непоправима», «Среди священников левитом молодым» (1916), но чаще – под сурдинку, причудливо смешиваясь с другими темами. Пример – стихотворение 1916 г. «На розвальнях, уложенных соломой». Не странно ли, что поэт, только что «принимавший в подарок» Москву от Марины Цветаевой, создавший беспримечной красоты стихи о кремлевских соборах, где русская и православная лексика столпились тесней, чем церкви на Соборной площади Кремля (слово «русский» употреблено четырежды в 16 строках), – не странно ли, что он вдруг пугается и пишет стихотворение, в котором отождествляет себя с самозванцем?

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам везут меня без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

* A barren land, bare waste... Now it can bare no more. Dead: an old woman's: the grey sunken cunt of the world (*Joyce J. Ulysses*. N.Y., 1946. P. 66).

Но ведь и Парнок в «Египетской марке» боялся, что его выведут отовсюду, «возьмут под руки и фьюить», причем он думает об этом, глядя, как

по городу на маслобойню везли глыбы хорошего донного льда. Лед был геометрически цельный и здоровый, *не тронутый смертью и весной*. Но на последних дровнях проплыла ярко-зеленая хвойная ветка, словно молодая гречанка в открытом гробу (курсив мой. – Г. К.)^{*}.

Не случайно «дикая парабола» совпадений связывает этот отрывок со строками про то, как ранней весной («сырая даль от птичьих стай чернела») связанного «царевича» везут по Москве – «на розвальнях, уложенных соломой». Это связь темы Парнока с темой Лжедмитрия, еврейства с самозванством.

Выразителен и другой отрывок: сон Парнока, где опять его куда-то насильно везут «по снежному полю», везут в какое-то еврейское изгнание: «...меня прикрепили к чужой семье и карете», и над полем «свесилось низкое суконно-полицейское небо, скупое отмеривая желтый и почему-то позорный свет»^{**}.

Ныряли сани в черные ухабы,
И возвращался с гульбища народ.
Худые мужики и злые бабы
Переминались у ворот.

Не сказано: «глядели», но физически ощущаются отторгающие взгляды – не те же ли самые, какими потом будут глядеть на него «глаза писателей русских», умолая: подохни! – в «Четвертой прозе»^{***}.

В лирике действуют законы компенсации, которые часто не принимают во внимание. «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него»^{****} – это отщепление автора от человека мучило не одного Мандельштама. О маске поэта, создаваемой по принципу антитезы, постоянно размышлял Йейтс. Суть творчества, по его мнению, – «бегство

^{*} Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 64.

^{**} Там же. С. 85.

^{***} Там же. С. 98.

^{****} Там же. С. 74.

человека от предназначений гороскопа, попытка вырваться из паучьей сети звезд»*.

Аверинцев отмечает как особенность мандельштамовского стиля «постоянную, равномерную торжественность тона», классическую важность и серьезность. Но не является ли она с психологической точки зрения заслоном против самого себя – «ходячего анекдота», по выражению Гумилева, или «персонажа картины Шагала», как деликатно пишет Н. Павлович**, против пресловутой еврейской суетливости, традиционно презираемой «настоящими» русскими – от Чехова до Блока, короче говоря, разве это не типичное «анти-я», по терминологии Йейтса?

Эта маска у Мандельштама будет потом коробиться и прорываться, как у всякого живого, меняющегося поэта. К наследственной инородности добавится социальная отверженность – и еще та неизбежная несовместимость, которая, по словам Цветаевой, есть родовой признак певца «в этом христианнейшем из миров».

Таков Кумал, сын Кормака, в рассказе Йейтса «Распятие отверженца» (1897) – бродячий бард и гордец, нарушающий покой спящего монастыря. Он недоволен холодной кельей и заплесневелым хлебом, вонючей и горькой водой для питья. «О монахи, род трусливый и лукавый, – бранится он, – гонители и теснители бардов, ненавистники жизни и счастья! Чурающиеся правды и не владеющие мечом! О род, подтачивающий кости народа своей трусостью и коварством!» Игумен просыпается и спрашивает, что за шум.

– Это бродячий скоморох, – отвечает привратник. – Он недоволен хлебом и питьем, недоволен водой для умывания и одеялом. И он проклинает вас, отец настоятель, и вашего батюшку с матушкой, и дедушку с бабушкой, и всех ваших сродников.

– Проклинает в стихах?

– В стихах, с двойной рифмой в каждой строке.

Двойная рифма, как известно, удваивает силу проклятия. И тогда, чтобы заставить певца замолчать, монахи связывают его и окунают в ледяную реку, а наутро, по приказу игумена, распи-

* *Yeats W.B. Mythologies. N.Y., 1959. P. 328.*

** *Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 63.*

нают его на кресте. Когда все – монахи и нищая братия – уходят с места казни, волки подкрадываются к распятому и вороны, кружась, спускаются все ниже и ниже. Последние слова поэта обращены к зверям и птицам:

А потом, все разом, птицы обсели ему голову, плечи и руки и стали клевать, а волки стали грызть ему ноги.

– Отверженцы, – стонал он. – Что же вы ополчились против отверженца?

Такова судьба бродячего барда, предсказанная Йейтсом за 40 лет до того, как Мандельштам написал свои ругательные стихи о кремлевском «отце настоятеле». И казнь предсказана, и волк, и даже мотив: «свой своего не признали», – как в «волчьем цикле» Мандельштама, смысл которого, по определению его вдовы, «отщепенство, непризнанный брат»^{*}:

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей...

«Отверженцы, что же вы ополчились против отверженца?»

БРОДЯЧИЕ БАРДЫ

Пожалуй, нигде в Европе звание поэта не было традиционно окружено таким ореолом, как в Ирландии. Средневековые школы бардов перестали существовать лишь в XVII в., когда были лишены своих владений и изгнаны последние ирландские эрлы – покровители поэзии. Множество бесприютных бардов оказались тогда на дорогах, песней зарабатывая себе на кусок хлеба или кружку пива, вспоминая старые времена и красноречиво ругая новые порядки. Между прочим, мемуаристы сравнивали Мандельштама со странствующим дервишем^{**}. На мой взгляд, он больше походит на какого-нибудь ирландского бродячего барда XVII в. – не стихами, а выброшенностью из прошлого, тоской по нему: «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...».

^{*} Мандельштам Н.Я. Воспоминания. Нью-Йорк, 1970. С. 205.

^{**} Осип Мандельштам и его время. С. 215.

—

Не будем судить лишь по внешности. При всей разнице в судьбах, у башневладельца, сенатора и лауреата Йейтса было много в духовном и родовом наследстве, что роднило его с преследуемым «отщепенцем» и «государственным преступником» Манделъштамом. Йейтс чувствовал и говорил не только за себя лично, но и от имени всей отверженной касты певцов; он говорил от имени народа, материально и духовно ограбленного, у которого отняли родной язык, обрекли на несправие и массовую эмиграцию.

Не случайно у Йейтса так много стихов о бродягах: он сам был вечным странником духа. Вспомним его поэму «Странствия Ойсина», «Песню скитальца Энгуса», баллады «Как бродяга плакался бродяге», «Дорога в рай» и множество других, вплоть до «Буйного старого греховодника», ловко связывающего свою любовь к женщинам с любовью к холмам:

Because I am mad about women,
I am mad about the hills,
Said that wild old wicked man
Who travels where God wills.

(Оттого, что я люблю женщин, я обожаю холмы, – сказал буйный старый греховодник, бредущий Бог весть куда.)*

«Холмы» – одно из любимых слов и Йейтса, и Манделъштама, так же как и «блуждания».

– Признаешь ли ты, что смерть противоположна жизни? – спрашивал Сократ в «Федоне». – Признаю. – И что они происходят друг из друга? – Да. <...> – Значит, наши души вновь живут в следующем мире. – Кажется, что так.

Йейтс доверял такому авторитету, как Сократ, в вопросе о бессмертии души. Странствуя, он искал путей в следующий мир, на каждой станции расспрашивал о дороге и доверчиво выслушивал всех – темных оборванцев и загадочных иностранцев.

Манделъштам тоже был странником, хотя и несколько в ином роде. Он не стремился познать запредельное, полагая (как и Гумилев) все такие попытки нецеломудренными, презирал теософию, называя ее «мировое шарлатанство», – но «свое родство и скучное соседство» он презирал еще больше. В конце концов, ми-

* Сравни у Манделъштама: «Земли девической упругие холмы / Лежат спеленутые туго» (Соч. Т. 1. С. 137).

стика – такая вещь, что сколько ни гони ее в дверь, она влетит в окно. С первого поэтического вздоха, со «сказанного по ошибке» слова начинаются долгие блуждания духа.

ПОЛЕТ ГЕРИОНА

Первая книга Мандельштама была сначала объявлена как «Раковина». Раковины бывают разные, но вряд ли мы ошибемся, предположив, что автор имел в виду звучащую раковину – ту, в которую дуют, или ту, которую подносят к уху, чтобы услышать спрятанную в ней музыку. Такая раковина – центральный образ «Песни счастливого пастуха», открывающей первый раздел в итоговом собрании стихотворений Йейтса:

Ступай к рокочущему морю
И там ракушку подбери –
С изнанкой розовой зари –
И всю печаль свою, 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.

Запомним эту морскую раковину Йейтса, которой он доверил свои первые поэтические звуки, в особенности запомним ее витую, спиральную форму: она еще аукнется в его поздних стихах и прозе.

Путь Мандельштама – от раковины к камню, от теплого дыхания, затуманивающего окно вечности, к тяжести давящих глыб подземелья. В «Разговоре о Данте» (1933) Мандельштам спускается в глубь «Божественной комедии» с молотком геолога, исследуя строение ее каменных пород, ее кристаллографические формы. Тем интереснее, что его взгляд не упускает и *воздушной спирали*, вставленной в каменную воронку Ада – полета змея Герiona, на котором Вергилий с Дантом планируют на дно восьмого круга.

«Спускайся широкими и плавными кругами», – говорит Вергилий змею, и Герион слетает в пропасть по нисходящей спирали:

Come 'l falcon ch'è stato asai su l'ali,
che senza veder logoro o uccello
fa dire a falconiere «Omè, tu cali!»

discende lasso onde si move isnello,
per sente roto, e de lunge si pone
dal sue maestro, disdegnoso i fello...

Inf., XVII, 127–132

(Как сокол, долго паря и не видя ни добычи, ни приманки, на призыв сокольника: «Назад!» – спускается устало, прежде стремительный, описывая множество кругов, и садится поодаль от хозяина, удрученный и злой...)

Комментарий Мандельштама:

И, наконец, сюда врывается соколиная охота. Маневры Гериона, замедляющего спуск, уподобляются возвращению неудачно спущенного сокола, который, взмыв понапрасну, медлит вернуться на оклик сокольничего и, уже спустившись, обиженно вспархивает и садится поодаль*.

Здесь – точка, в которой скрещиваются взгляды русского и ирландского поэтов. С этого же дантовского образа начинается Йейтс свое знаменитое стихотворение «Второе пришествие» (1918):

Шире и шире кружа в воронке,
Сокол сокольничего не слышит,
Связи распались, основа не держит...

Пер. А. Сергеева

Это картина мира, сорвавшегося с оси. Слово «гуге» (спираль, круги), которое употребляет здесь Йейтс, – один из его ключевых символов, описывающих путь души и истории. Конус, проникающий в конус, спираль, расширяющаяся и снова сходящаяся в точку, – таков, по Йейтсу, внутренний закон всякого раз-

* Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 229.

вития. В структуре дантовских Ада, Чистилища и Рая он не мог не узнать знакомых конусов и воронок. Полет Гериона – не только воздушный чертеж, но и *динамическая диаграмма* йейтсовской спирали. Голос сокольного – центростремительная сила, строптивость сокола – центробежная. Как ракета, преодолевающая земное притяжение, душа, обладающая центробежным импульсом (строптивостью), но удерживаемая осевой, возвращающей силой, движется по винтовой линии. Нормальный цикл души: сперва осознание своей индивидуальной воли («антитетичности», по терминологии Йейтса), раскручивание спирали, а затем возврат, скручивание.

Когда сокол не слышит сокольного, возникает ситуация абсолютной непокорности, круги могут пойти вразнос; таков, например, бунт Сатаны. Во «Втором пришествии» эта ситуация предвещает конец исторического цикла, рождение антихриста. Причем «зверь» Йейтса – как бы тень, отброшенная на землю строптивым соколом, а извилистый след этого зверя-змея на песке – проекция воздушной спирали, с которого начиналось стихотворение.

Вновь тьма нисходит; но теперь я знаю,
Каким кошмарным скрипом колыбели
Разбужен мертвый сон тысячелетий,
И что за чудище, дождавшись часа,
Ползет, чтоб вновь родиться в Вифлееме.
Второе пришествие

В 1936 г., когда нацисты в Германии и коммунисты в советской России были на вершине власти, Йейтс цитировал эти свои стихи как пример сбывшегося предсказания. Поразительно, что в январе 1937 г. Мандельштам пишет стихи («Что делать нам с убийственностью равнин»^{*}), где образ ползучего зверя-антихриста почти дословно совпадает с йейтсовским, включая мотив ночного кошмара:

И все растет вопрос: куда они, откуда
И не ползет ли медленно по ним
Тот, о котором мы во сне кричим, –
Народов будущих Иуда?

^{*} Мандельштам О. Соч. Т. 1. С. 232 (курсив мой. – Г. К.).

—
ПРОЩАНИЕ С ИТАКОЙ

Фигура Данта оказывается в центре рассуждений Йейтса о поэтической маске – главной идее его философского эссе «*Anima Nomini*» («*Душа человеческая*», 1917). Йейтс пишет, что для поэта характерно отталкивание от своей личности, ибо «из распри с другими людьми проистекает риторика, из распри с самим собой – поэзия». Мысли Йейтса о подражании героическому идеалу, игровом характере этого подражания впрямую соотносятся с известным высказыванием Манделштама о христианском искусстве как о «подражании Христу». Сравните:

Несколько лет назад я пришел к мысли, что наша культура с ее доктриной искренности и самовыражения сделала нас слабыми и пассивными и что, может быть, Средневековье и Возрождение не зря стремились к подражанию Христу или какому-нибудь классическому герою. <...> В моем старом дневнике есть такая запись: «Счастье, мне кажется, зависит лишь от решимости присвоить чужую маску, лишь от перерождения во что-то другое, творимое в данный миг и без конца обновляемое, *в игре ребенка, которая избавляет его от бесконечной муки самовоплощения...*»

У.Б. Йейтс*

Вся наша двухтысячелетняя культура благодаря чудесной милости христианства есть *отпущение мира на свободу – для игры, для духовного веселья, для свободного «подражания Христу».*

О. Манделштам**

Легкость этой игры, конечно, относительна. Согласно Йейтсу, жизнь поэта или героя определяется выбором своего «анти-я», который подвигает его на «самое трудное дело из всех возможных». В стихотворении «*Ego Dominus Tuus*» он пишет о Данте:

Себя ли
Он выразил в конце концов? Иль жажда,
Его недавшая, была тоской
По яблоку на самой дальней ветке?
<...>

* *Yeats W.B. Mythologies. P. 333–334.*

** *Манделштам О. Соч. Т. 2. С. 158.*



И впрямь, он резал самый твердый камень.
Ославлен земляками за беспутство,
Презренный, изгнанный и осужденный
Есть горький хлеб чужбины, он нашел
Непререкаемую справедливость,
Недосягаемую чистоту.

С «непререкаемой справедливостью» дело, по-видимому, обстоит так же, как и с «недосягаемой чистотой». Йейтс предполагает, что в жизни Данту пришлось бороться не только с вожделением, но и с несправедливым гневом. Впрочем, бешеный темперамент прорывается и в его поэме, вопреки ее эпическому тону. Не то ли происходит и с Мандельштамом в «Четвертой прозе» (1930), когда оборотной стороной его «поэтической правоты» оказывается неуправляемая ярость?

In mezzo del camin del nostra vita – на середине жизненной дороги я был остановлен в дремучем советском лесу разбойниками, которые назвались моими судьями. То были старцы с жилистыми шеями и маленькими гнусными головами, недостойные носить бремя лет*.

«Четвертая проза» говорит о темпераменте поистине дантовском, о вспышках гнева, когда не разбирают правого и виноватого (так несчастный Горнфельд оказался причислен к «убийцам русских поэтов»).

Двадцать шестая песня «Inferno», рассказ о последнем странствии Одиссея, – глоток свежего морского воздуха в духоте и дыме адского подземелья. Разумеется, Мандельштам не мог пройти мимо этого сюжета. Он расстался с Одиссеем в «Трестии», благополучно доведя его до родной Итаки:

И покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный**.

* Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 97.

** Между прочим, эти строки являются как бы звуковым эхом «Одиссеи», они оркестрованы на греческое слово *rolla* (много), ключевое для начальных строк гомеровской поэмы.

Но Одиссей не смог усидеть дома. Так же, как «буйный старый греховодник» Йейтса, просивший у «старика на небе» лишь одного: чтобы не дал ему «умереть дома на соломе». Так же, как сам Мандельштам, получивший наконец спокойную гавань – казенную квартиру – и тут же возненавидевший ее как засасывающую трясиину:

Квартира тиха как бумага –
Пустая, без всяких затей, –
И слышно, как булькает влага
По трубам внутри батарей.

Легко ли ему усидеть в этом болоте (где «лягушкой застыл телефон»), слушая идиотское бульканье влаги? И Мандельштам восклицает «пора!», как Одиссей. И покидает свою унылую Итаку ради странствия, обещающего ему океанскую полноту смерти вместо ущербной дольки жизни. Тоске изгнания и чужбины – «Кольца ада – не что иное, как круги эмиграции»^{*} – он противопоставляет вольную эмиграцию смерти:

Обмен веществ самой планеты заключен в крови – и Атлантика высасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль^{**}.

Как и Мандельштам, Йейтс догадывается, что старость – та же эмиграция, когда собственная страна – любая страна – становится чужбиной. «Эта земля не для старых» («That is no country for old men»), – пишет он об Ирландии в первой строке «Плавание в Византию».

Йейтсовский образ старости одновременно безжалостен и патетичен: «Старик – жалкое зрелище, рванье на палке». Поза драного чучела, пародируя позу распятия, возвращает нас к романтическим преувеличениям йейтсовской молодости – к барду Кумалу, к символической «Розе, распятой на Кресте Времен».

Трагический жест превращается в комический, а то, что было когда-то героическим *плащом* или *одеянием*, – в ветошь, в заношенное *пальто* (многозначность английского слова «coat» способствует таким трансформациям).

* Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 245.

** Там же. С. 234.

Наконец, в трижды повторяющемся рефрене «Привиденный» (1936) одежда совсем отделяется от человека, превращаясь в чистую квинтэссенцию страха:

Пятнадцать призраков я видел;
И худший – пальто на вешалке.

Так реальность оказывается страшнее сверхъестественных ужасов. По-видимому, сходным образом следует понимать и строки из стихов Мандельштама «Жил Александр Герцевич» (1931):

Нам с музыкой-голубою
Не страшно умереть,
Там хоть вороньей шубою
На вешалке висеть...

«А там» – значит после смерти. Если «воронья шуба» есть одежда плоти, как иногда толкуют, почему плоть после смерти собирается «висеть» – если только автор не рассчитывал быть повешенным? Йейтсовская параллель помогает навести на резкость смысл стихов Мандельштама. Старое пальто, висящее на вешалке отдельно от своего хозяина и остающееся там висеть даже после его смерти, – ужаснейшее из привидений. При этом выражение «воронья шуба» несет двойную нагрузку: «воронья», в идиоматическом значении слова, – значит «худая», «негреющая», но здесь она еще и готова зловеще каркнуть к ночи. Как в очерке «Шуба» (1922): «Отчего же беспокойно мне в моей шубе? Или страшно мне в случайной вещи, – соскочила шуба с чужого плеча на мое плечо и сидит на нем, ничего не говорит, пока что устроилась». Так можно сказать про птицу – пожалуй, что и про ворона, залетевшего ночью в окно: «Сел – и больше ничего»*.

Воронья шуба ассоциируется с чучелом черной птицы, что сродни вороньему пугалу Йейтса. При всей обыденности эти образы сохраняют известный драматизм, даже ироническую приподнятость. Как и подобает старому театральному реквизиту.

Так тема ряженья завершает у Йейтса свой круг. Поэт избавляется от ходулей (стихотворение «Высокий слог») и покида-

* Perched, and sat, and nothing more (Poe E.A. A Raven).

III. *Communio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм*

—

ет размалеванную сцену, чтобы вернуться в каморку своего сердца – грязную лавочку старья*.

Тема одежды проходит замкнутый цикл и у Мандельштама. От новенькой визитки Парнока, похожей на играющего дельфина, до кожаного пальто Эренбурга, сопроводившего поэта в сибирскую каторгу. Костюм человека – его двойник, его тень, его роль. Каждый шаг в жизни – с неуклюжей молодости до неприглядной старости – примерка, трудное привыкание к самому себе. Вспомним последнюю главу «Шума времени», где мотив литературной шубы повторяется несколько раз на разные лады. Видно, как примеряет Мандельштам к себе эту шубу, привыкает и уговаривает, что «нечего здесь стыдиться», и все-таки что-то его смущает: «Злится литератор-разночинец в не по чину барственной шубе».

Все всегда не так. «Литературная пушнина» тяжела и «не по чину», но и «чистый еврейский литературный жилет» не лезет, трещит, как заячий тулупчик на Пугачеве. Развязка наступает в «Четвертой прозе»:

Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами. Я в одном пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза обегу по бульварным кольцам Москвы**.

Тот же жест короля Лира, срывающего с себя одежду под ледяной бурей:

...Неприспособленный человек – бедная, голая, двуногая тварь... Прочь эти заимствования! Расстегните мне здесь. (*Срывает с себя одежду.*)

Король Лир, III, iv

Судьба предусмотрела страшный, шекспировский финал. Зима. Люди в отрепьях. Каторжная холодная «баня». Последним жестом Мандельштама на этом свете, если верить рассказу лагерника Ю. Моисеенко, был жест раздевания.

* I must lie down where all the ladders start. / In the foul rag-and-bone shop of my heart («The Circus Animal's Desertion», 1938).

** Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 97.

—

«ВИЗАНТИЙСКИЕ» СТИХИ ЙЕЙТСА
И МАНДЕЛЬШТАМА

ПЕРВОЕ ПЛАВАНИЕ

У Йейтса есть два стихотворения, посвященные Византии; одно в сборнике «Башня», другое – в «Винтовой лестнице». У Мандельштама несомненно византийское стихотворение лишь одно – «Айя-София». Если бы нашлось второе, картина получилась бы симметричной:

<i>Йейтс</i> Плавание в Византию (1926)	<i>Мандельштам</i> Айя-София (1912)
<i>Йейтс</i> Византия (1930)	<i>Мандельштам</i> ?

Четвертый угол квадрата оставлен пустым, так как наша цель в том и заключается, чтобы найти неизвестный элемент и доказать, что он удачно дополняет эту квазименделеевскую мини-таблицу.

Начнем, однако, с известного; точнее, с левого верхнего угла. «Плавание в Византию», наверное, самое «разобранное на ци-

таты» стихотворение Йейтса. Его тема – путешествие в страну бессмертия. Бессмертным, по убеждению поэта, может быть только искусство в его высших проявлениях. Такую высоту Йейтс находит в Византии, которая стала на какое-то время идеалом и символом его художественных устремлений. Йейтсу казалось, что в ранней Византии, может быть, как никогда прежде или после того в истории, была достигнута гармония религиозной, эстетической и практической жизни, когда архитекторы и ремесленники могли говорить с толпой и немногими избранными на одном языке. Таково было впечатление поэта от византийских мозаик, увиденных им в Равенне и в Сицилии; с этого времени Йейтс начал читать все, что ему попадалось, о Византии, особенно о веке Юстиниана*. Тема стихотворения Мандельштама «Айя-София» (1912), как и йейтсовского «Плавания в Византию», – бессмертие искусства:

И мудрое сферическое зданье
Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не потревожит темных позолот.

«Айя-София» Мандельштама насквозь аполлонистична, в ней нет ни одной дисгармоничной ноты. Разве что «гулкое рыданье» – по словам самого Мандельштама, «в древнем мире музыка считалась разрушительной стихией»**, – но и оно бессильно потревожить «темные позолоты» собора.

В отличие от этого, стихи Йейтса полны горечи и драматизма, ведь у него к бессмертию стремится душа, заключенная в «умирающее животное» и боящаяся развоплощенья (сравним возрасты поэтов, писавших эти стихи, – 22 и 61 год); но и они заканчиваются на мажорной ноте: душа поэта воскресает в искусстве:

* Н.Я. Мандельштам тоже упоминает о мозаиках: «Мы еще (после Айя-Софии. – Г. К.) любили мозаики небольшого храма под Константинополем» (*Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М., 1990. С. 399). Кроме того, Мандельштам мог видеть замечательные византийские мозаики в Киеве, в Софийском соборе, а также в соборе Михайловского Златоверхого монастыря (разрушен в 1934 г.).

** *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 159.

—
Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enameling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

(Развоплотясь, я уже не обрету телесной формы в природе, но лишь ту форму, что греческие мастера выковывали из золотых пластинок и золотой эмали, чтобы сонный император не спал или чтобы, посаженная на золотую ветвь, она пела дамам и вельможам византийским о том, что прошло, или проходит, или грядет.)

Образ вечности у Йейтса, как и у Мандельштама, ассоциируется с золотом: оно четырежды упоминается в последней строфе; причем зрительный образ (золотой птицы и золотой ветви) соединен со звуковым (пением), как в «Айя-Софии» темные позолоты с рыданием серафимов.

В целом можно сказать, что стихи первого ряда солярны (золото, солнце, небо, день) и архитектурный принцип доминирует над музыкальным. Как мы увидим дальше, стихи второго ряда связаны с луной, ночью, морем и музыкальный принцип в них доминирует над архитектурным.

ЗУБЦЫ НЕНАЧАТОЙ СТЕНЫ

Перейдем теперь к незаполненной (пока что) клетке квадрата. Стихотворение Мандельштама, которое мы собираемся туда поместить, можно назвать византийским лишь условно. Оно имеет несколько планов и допускает различные интерпретации. Речь идет о стихотворении «Бежит волна – волной волне хребет ломая» (июль, 1935) из «Первой воронежской тетради»; далее мы будем его для краткости называть просто «Волны»:

Бежит волна-волной, волне хребет ломая,
Кидаясь на луну в невольничьей тоске,

И янычарская пучина молодая –
Неусыпленная столица волновая –
Кривеет, мечется и роет ров в песке.

А через воздух сумрачно-хлопчатый
Неначатой стены мерещатся зубцы,
И с пенных лестниц падают солдаты
Султанов мнительных – разбрызганы, разъяты, –
И яд разносят хладные скопцы.

Речь идет о бегущих, сталкивающихся волнах – и о штурме крепости. Оба плана метафорически совмещены очень искусно. Что такое «пенные лестницы» – волны, вздымающиеся подобно лестницам, или лестницы, «вспенивающиеся» массой лезущих по ним людей? Что значит «падают солдаты», «разбрызганы, разъяты»? Брызги уподоблены падающим со стены солдатам или солдаты брызгам, срывающимся с гребня волны? Как писал сам Мандельштам по поводу дантовских стихов, «попробуйте указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее»^{*}.

Ю. Левин, впервые подробно разобравший это стихотворение, «дешифровал» его в социально-историческом плане как картину тиранического государства, пытающегося поставить слепую и рабскую силу масс на службу утопическому строительству некой новой «Вавилонской башни». Основные положения этой «дешифровки», включая и догадку о полемической связи мандельштамовских стихов с «Волнами» Пастернака, до сих пор представляются вескими и объективными. Существенны оговорки критика, подчеркивающего, что речь идет не об аллегории и не об однозначном смысле, а лишь об отразившемся в стихах историческом видении поэтом своей эпохи – «в характерном для Мандельштама мифологизированном виде»^{**}.

Несмотря на убедительность доводов Ю. Левина, загадочное стихотворение Мандельштама продолжало все-таки смущать умы, оставался открытым вопрос: нет ли конкретной исторической подоплеки в этом «ориентально-батально-морском полотне»?

^{*} Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 233.

^{**} Левин Ю. Разбор одного стихотворения Мандельштама // Russian Literature. 1977. № 5. P. 118.

Во всяком случае, «ориентально-батальный» план представлен явно неслучайным подбором деталей: янычары, мнительные султаны, скопцы. Не идет ли речь о каком-нибудь известном штурме? Критики пытались связать стихотворение с Крымом и «Бахчисарайским фонтаном»^{*} и даже с восстанием янычар в Стамбуле в 1826 г.^{**} В то время как стихи, по нашему мнению, явно и недвусмысленно указывают на событие мирового значения – взятие Константинополя турками в 1453 г.

Отчего возникало ложное впечатление? Кажется, оттого, что «скопцов» автоматически связывали с «мнительными султанами» и с гаремом, – при том еще, что «хладный скопец» фигурирует и у Пушкина в «Бахчисарайском фонтане»^{***}. Но обычай держать слуг-евнухов в царских (и вообще богатых) домах весьма древен и своего расцвета достиг именно в Константинополе при дворе византийских императоров, откуда султаны его и позаимствовали. Учтя это и поместив скопцов *внутри*, а не *снаружи* кольца осады, мы получим типичную картину падения царства: осаждающие идут на последний, решающий штурм, осажденные в отчаянье принимают яд (например, Митридат, царь босфорский у Расина)^{****}.

Объясняя вторую строчку стихотворения – «Кидаясь на луну в невольничьей тоске», Б.А. Успенский и вслед за ним М. Безродный отсылают к выражению «собака татарин». Мы хотим обратить внимание на то, что луна была древним символом Константинополя^{*****}, и все рассказы о падении города кружатся

^{*} Успенский Б.А. Анатомия метафоры у Мандельштама // НЛО. 1994. № 7. С. 149.

^{**} Безродный М. Мнительные султаны // Там же. 1995. № 16. С. 126.

^{***} И в переписке: см. письмо Пушкина П.А. Вяземскому 1–8 декабря 1823 г.

^{****} То, что правители Константинополя погибли не от яда, в данном случае несущественно. Мандельштам часто предпочитал более драматические варианты действительным, комбинируя сюжеты. В этом смысле с «ядом скопцов» дело обстоит точно так же, как с «отравительницей Федрой», никого не отравлявшей (см.: Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 185–186).

^{*****} Runciman S. The Fall of Constantinople. 1453. Cambridge, 1965. P. 122.

около этого: пророчество, что город нельзя захватить, когда луна растёт; зловещее затмение в ночь полнолуния, когда город, к ужасу его защитников, погрузился в темноту на три часа, и наконец – роковой штурм при свете убывающей луны.

Итак, Город Луны – которая вдруг затмевается (превращаясь по пути в узкий серп!), город, штурмуемый янычарами с кривыми саблями под знаменами полумесяца, похожего на кривую янычарскую саблю (старый поэтический штамп), – все это вполне оправдывает необычный глагол Мандельштама: «столица волновая кривеет, мечется» – и так далее.

Наконец, «столица волновая» – весьма подходящее определение Константинополя. Эта уникальная по своему расположению мировая столица лежит на пересечении двух великих древних путей из Азии в Европу: морского (волнового) и сухопутного (по которому прокатывались несчетные волны завоевателей). Воистину византийский перекресток был «столицей волн».

Интересно, что «волновой» риторики не чуждался и сам Махмут-завоеватель. Читая рассказ о взятии Константинополя, Мандельштам мог обратить внимание на фразу султана, обращенную к солдатам перед решающим боем: «Завтра мои войска пойдут на штурм – волна за волной – пока усталость и отчаяние не заставят наших врагов сдаться»*.

Начало второй строфы:

А через воздух сумрачно-хлопчатый
Неначатой стены мерещатся зубцы –

основная опора византийской гипотезы, придающая ей логическую и хронологическую согласованность. Константинополь был взят в 1453 г. Византийская принцесса Софья приехала в Москву в 1469 г. и стала женой Ивана III, вскоре после чего был перестроен Кремль и возведены – в 1492 г. – кремлевские каменные стены. Так погибшая Византия передала эстафету третьему Риму, Москве, со всеми византийскими прелестями русской истории – султанами, янычарами и хладными скопцами (с услужливым ядом в руках). В 1935 г. все это снова сделалось актуальным.

Ю. Левин в своей статье близко подошел к византийской теме, вспомнив не только «Волны» Пастернака, но и стихи Воло-

* *Runciman S. The Fall of Constantinople. P. 128.*

шина. Волошин действительно имеет отношение к мандельштамовскому стихотворению, но не столько своими пейзажными зарисовками, сколько важнейшим историософским стихотворением «Европа» (1918), в центре которого судьба Византии, веками «безумившей» народы (как луна безумит влюбленных и поэтов). Не отсюда ли у Мандельштама «безумные» глаголы: «бросаясь», «кривеет», «мечется» и т. д.? Волошин изображает ту же историческую ситуацию гибели и реинкарнации империи:

И здесь, как муж, поял ее Ислам:
Воль Азии вершитель и предстатель —
Сквозь Бычий Ход Махмут-завоеватель
Проник к ее заветным берегам.
И зачала и понесла во чреве
Русь — Третий Рим — слепой и страстный плод, —
Да зачатое в пламени и гнев
Собой восток и запад сопряжет!

Мандельштам знал эти стихи. Его ответ полемичен не только по отношению к социалистическому оптимизму Пастернака («Волны»), но и к славяно-христианскому оптимизму Волошина («Европа»).

Трагедия Гумилева «Отравленная туника» (1918) — еще одно свидетельство в пользу нашей гипотезы. Место и время действия пьесы — Константинополь времен императора Юстиниана; евнух появляется уже в первой сцене, и именно ему поручается изготовление и «доставка адресату» отравленной туники. Примечательно, что в пьесе византийская принцесса используется как орудие (отравленное!) византийской экспансии. Обращаясь к ней, Феодора говорит: «Ты думаешь, ты женщина, а ты / Отравленная брачная туника». Можно ли не вспомнить, что Москва приняла свое «византийское наследство» тоже через брак русского царя с византийской принцессой Софьей?*

Что касается отношения к Византии, то оно было у Мандельштама неоднозначным, хотя и с отрицательным уклоном. Про-

* Пьеса не была своевременно опубликована, но Гумилев неоднократно читал ее публично в 1918–1919 гг., и Мандельштам должен был быть с ней знаком.

поведника византийства Леонтьева он ценил как писателя, но причислял его к лжеучителям*. Отвергал жестокость византийского канона в искусстве, но любил эллинско-христианскую теплоту и важность Айя-Софии. Мандельштам, безусловно, не мог пройти мимо идей Розанова (изложенных, в частности, в его книге «Темный лик»), обвинявшего христианство в том, что его идеалом являются аскетизм, гроб и мощи**. В христианстве «нерв выдернут» из жизни, писал Розанов (что, заметим, сродни осклоплению), противопоставляя ему жизненность и плодовитость иудейства: «Иудей есть желток того пасхального яичка, скорлупу и белок которого составляет эллинизм...»*** Отсюда тоже могли появиться «хладные скопцы» в византийском стихотворении.

Сравним с брошенной мимоходом фразой в «Египетской марке»: «Юдифь Джорджоне ускользнула от евнухов Эрмитажа»****. Тут надо учесть этимологию: *Hermitage* от *hermite*, святой отшельник.

Вряд ли отношение поэта к Византии могло улучшиться к 35-му году, когда советский режим стал столь отчетливо «византизироваться» и «отуречиваться», вообще проектироваться на некую обобщенную модель восточной деспотии. Поэтому уже в первой строке «Волн» Мандельштам уравнивает гибнущую империю с побеждающей: «волной, волне хребет ломая». Заметим, что «ломание хребта» было любимой «бескровной» казнью у монголов-чингизидов, применяемой в основном к своим, чью кровь проливать запрещал закон.

История падения Константинополя интересна Мандельштаму не сама по себе, а в ее таинственной связи с русской историей. Мистика истории сродни мистике слова: «В игольчатых чумных бокалах / Мы пьем наважденье причин». Прозревание одного события сквозь другое, тема исторического возмездия характерны для символистского мировоззрения. Сравним, например, с сонетом Йейтса «Леда и Лебедь»:

* Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 399.

** См.: Сендерович С. Мандельштам и Розанов // НЛО. 1995. №16. С. 102.

*** Розанов В.В. Темный лик. Метафизика христианства. СПб., 1911. С. 566.

**** Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 75.

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

1926

Leda and the Swan

(Содрогание чресл порождает разрушенные стены, горящие крыши и башни и гибель Агамемнона.)

Йейтсу в момент зачатия Елены уже видятся разрушенные стены Трои. Мандельштам, наоборот, в предсмертной судороге города провидит зачатие от византийской (почти троянской) принцессы династии русских царей и новые стены Кремля: «Начатой стены мерещатся зубцы».

ВЕРС СМЫСЛА

Морской пейзаж, батальный эскиз, историософия – казалось бы, достаточно. Однако «Волны» можно прочесть еще в одном плане: как метафору самого процесса стихописания. Сравним начальную строку –

Бежит волна-волной, волне хребет ломая, –

с цитатой из «Разговора о Данте»: «Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу: чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться»*. Или с мандельштамовским определением прозы Хлебникова как «наплыва образов и понятий, вытесняющих друг друга из сознания»**.

Использование атаки, штурма как развернутой метафоры стиховой речи само по себе шаблонно. Этот воинственный образ применяли все поэты, начиная с Пушкина («Домик в Коломне») и кончая Маяковским: «Умри, мой стих, умри, как рядовой, / Как безымянные на штурмах мерли наши!» Мандельштам тоже скло-

* Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 215.

** Там же. С. 290. Заметим, что сходным образом описывали вдохновение и другие поэты. Например, Баратынский: «Он в полноте понятия своего, / А между тем, как волны, на него, / Одни других мятежней, своею нравней, / Видения бегут со всех сторон» («Последняя смерть», 1827).

нен к военной терминологии: «колонки стихов текут свободно, как солдаты летучими батальонами»; он постоянно говорит об «орудийных средствах», «поэтических батареях» и т. д.

В этом контексте «*султаны мнительные*», которые посылают слова в атаку, – конечно, сам автор; эпитет принадлежит ему по праву, ибо мнительность поэта при отборе слов тысячекратно превосходит таковую хозяина гарема. Кроме того, если бы поэту не мнилось, не мерещилось – то и стихотворения бы не было.

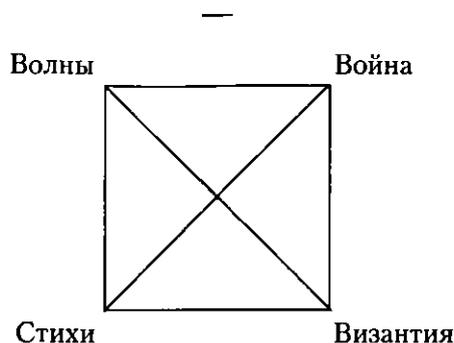
Выражение «кидаясь на луну» в таком контексте ясно без объяснений (луна и поэт). Янычары вместо просто «солдат» – замечательное, если вдуматься, определение слов: все они взяты от разных языков и все верно служат языку новому. Наконец, последняя строка передает отчаяние и муки стихосложения («хладные скопцы» – сомнения разума, отравляющие восторги воображения).

Интересно отметить, что в прозе Мандельштама (где находятся многие «ключики» к его поэтическим образам) есть уже случай совмещения батальной и византийской тем с темой поэтического языка и стиля. В статье «Заметки о поэзии» (1927) речь идет одновременно о поэзии, о войне и о Византии. «В поэзии идет война, – утверждает Мандельштам. – Корни слов воюют в темноте, отнимая друг у друга пищу и земные соки»*. Конкретнее, «на военном поле поэзии» идет борьба русской мирской речи с церковнославянской, византийской грамотой. По Мандельштаму, «первые интеллигенты – византийские монахи – навязали языку чужой дух и чужое обличье»; это оказало глубокое негативное воздействие на поэтическую речь: «Все, что клонится к обмирщению поэтической речи, то есть к изгнанию из нее монашествующей интеллигенции, Византии, – несет языку добро...»**. Тут не место обсуждать эти мысли по существу – ясно лишь, что они связаны с верностью Мандельштама своему старому акмеистскому полку. Важнее другое: статья показывает, что в «Волнах» Мандельштам мог иметь в виду не только политическое наследие Византии, отошедшее к Москве после взятия Константинополя, но и поэтическое. Это дает нам увязку византийского и стихослагательного планов «Волн».

* Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 207.

** Там же. С. 208.

«Византийские» стихи Йейтса и Мандельштама



В этом квадрате все смысловые вершины теперь увязаны между собой. Могут спросить, какая же из них главная и как все-таки читать такие стихи? По-видимому, их лучше вообще не читать, а слушать, ибо они построены по принципу контрапункта – одновременного ведения нескольких тем*. А уж если читать – то так, как дирижер читает партитуру, следя за всеми мелодиями одновременно.

Мандельштам, как мне кажется, проговорил свой принцип еще в статье «О природе слова» – точнее, *проговорился*, излагая философию Бергсона: «Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается упрощаемому свертыванию**». В этом тексте Мандельштама – ключ к его собственной «поэтике веера». То, что поэт риторического склада изложил бы *последовательно*, Мандельштам излагает *параллельно*. Скажем, прозаический сюжет «Волн» в риторической поэзии мог бы развиваться примерно так***:

* О принципе контрапункта – «тематического голосоведения, столь же характерного для новой поэзии, как и для новой музыки» – см. в черновиках Мандельштама к «Заметкам о Шенье»: *Мандельштам О. Слово и культура*. М., 1987. С. 268.

** *Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 173.*

*** Разумеется, это рискованный опыт, в котором не обойтись без огрубления и домысливания. Зато читатель, любящий конкретность, сможет рассмотреть на примере, как «развертывается во времени» веер смысла.



Бегут волны, волна за волной, нагоняя и сокрушая друг друга. С их гребней срываются брызги – миллионы разъятых частиц стихии, —

Словно солдаты бросаются на штурм крепости, карабкаются по приставным лестницам и срываются в ров, и новые ряды солдат идут им на смену.

Так поэт бросает в атаку новые и новые волны слов, и они, как янычары, не помнящие происхождения, но верные новой присяге, идут на штурм и разбиваются вдребезги по приказу своего мнительного султана.

Так волны янычар шли на приступ Константинополя, Города Луны, вечно притягивающего, как луна, волны взметенных народов. Луна затмевается, город обречен. Скопцы императора разносят яд.

Но сквозь мглу гибели мерещится начало: зубчатая стена Кремля, нового Константинополя, которая построится, когда византийская принцесса прибудет в Москву и византийские нравы вместе с византийским слогом воцарятся в Третьем Риме.

Подвергните эти «строфы», как створки веера, «умопостигаемому свертыванию», замените здесь последовательное изложение на одновременное – и вы получите мандельштамовские «Волны».

НАКАЗАННОЕ МОРЕ

Итак, если считать доказанной византийскую тему «Волн», можно вписать недостающий элемент в таблицу и сопоставить ее первый ряд со вторым.

«Византийские» стихи Йейтса и Мандельштама

<i>Йейтс</i> Плавание в Византию (1926)	<i>Мандельштам</i> Айя-София (1912)
<i>Йейтс</i> Византия (1932)	<i>Мандельштам</i> <Волны> (1936)

Византийский дистих Йейтса составляют два контрастирующих стихотворения. В первом из них, «Плавании в Византию», поэт стремится в идеальную страну мудрости и красоты; лучшим комментарием к этому поэтическому миру служат строки Йейтса из его книги «Видение»: «Мне кажется, если бы мне предложили провести месяц в древности, отдав на выбор время и место, я бы выбрал Византию незадолго до открытия Юстинианом собора Святой Софии и после закрытия Академии Платона. Думаю, я бы сумел отыскать в каком-нибудь кабачке мастера-мозаичиста с философским складом ума, который ответил бы на все мои вопросы о сверхъестественном лучше самого Плотина, ибо то, что безумит толпу, а князьям и клиру служит инструментом власти, он, в гордости своего мастерства, познает как прекрасную, гибкую явь, наподобие совершенного человеческого тела»^{*}.

Во втором стихотворении «Византия» («Byzantium», 1930) поэт уже приплыл туда, куда стремился, и что же? Все оказалось совсем не так, как в мечтах; вместо уютного кабачка он попадает на ночные страшные улицы, вместо мудрого художника-субутильника перед ним – какая-то неотвязная жуткая тень, вроде мертвеца или мумии.

^{*} Yeats W.B. A Vision. N.Y., 1966. P. 279.

—

BYZANTIUM

The unpurged images of day recede;
The Emperor's drunken soldiery are abed;
Night resonance recedes, night-walkers' song
After great cathedral gong;
A starlit or a moonlit dome disdains
All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.

Before me float an image, man or shade,
Shade more than man, more image than a shade;
For Hades' bobbin bound in mummy-cloth
May unwind the winding path;
A mouth that has no moisture and no breath
Breathless mouths may summon;
I hail the superhuman;
I call it death-in-life and life-in-death.

Miracle, bird or golden handiwork,
More miracle than bird or handiwork,
Planted on the star-lit golden bough,
Can like the cocks of Hades crow,
Or, by the moon embittered, scorn aloud
In glory of changeless metal
Common bird or petal
And all complexities of mire and blood.

At midnight on the Emperor's pavement flit
Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
Where blood-begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into dance,
A agony of trance,
An agony of flame that cannot singe a sleeve.

Astraddle on the dolphin's mire and blood,
Spirit after spirit! The smithies break the flood,
The golden smithies of the Emperor!
Mables of the dancing floor

«Византийские» стихи Йейтса и Мандельштама

—
Break bitter furies of complexity,
Those images that yet
Fresh images beget,
That dolphin-torn, that gong-tormented sea.

(Отступают неочищенные образы дня; пьяная солдатня императора спит; стихает ночной шум, песня ночных гуляк после удара большого кафедрального гонга; освещенный звездами или луной купол презирает все человеческое, весь этот хаос, ярость и грязь человеческих вен.

Предо мной плывет образ, человек или тень, скорее тень, чем человек, скорее образ, чем тень; ибо кокон Аида, замотанный в погребальную ткань, может распутать вьющуюся тропу; рот, лишенный слюны и дыхания, может сзывать бездыханные рты; я окликаю это сверхъестественное существо, я зову его «смерть-в-жизни» и «жизнь-в-смерти».

Чудо, птица, или золотое изделие, скорее чудо, чем птица или изделие рук, усевшись на золотой ветке, может прокукарекать, как петухи Аида, или, раздраженное луной, громко презирать, в славе своего нетленного металла, обычных птиц, обычные цветы и весь этот хаос грязи и крови.

В полночь на плитах императорского дворца пляшут языки огня, без хвороста горящие, без кресала зажженные, не колеблемые бурей, — пламя, зачатое от пламени, и собираются призраки, зачатые от крови, и весь этот яростный хаос исчезает, отмирает в танце, в агонии транса, в агонии пламени, который не может опалить рукава.

Верхом на дельфинах, из грязи и крови, призрак за призраком, они разрезают волны, златокузнецы императора! Мраморные плиты на отшлифованном танце полу отбивают яростные налеты темного хаоса, — эти образы, порождающие новые образы, это распоротое дельфинами, терзаемое гонгом море.)

Судя по последней строфе, стихотворение можно было бы назвать «Бегство из Византии». И эта страна оказалась «не для старых». Поэт, надеявшийся найти в ней гармонию искусства и общества, убедился, что никакой гармонии нет, и он бросается вместе со своими собратями-мастерами в море, чтобы божест-

венные дельфины унесли его в край, далекий от грязи и крови этого мира.

Сравнивая второе плавание Йейтса в Византию с первым, обратим внимание на образ государственного насилия («пьяная солдатня императора»), на мотив отчуждения искусства от человека (купол собора, презирающий все земное). Так и Мандельштам при втором посещении Константинополя застаёт картину яростного хаоса – янычар, идущих на приступ, жителей, мечтающих спастись из обреченного города. По отношению к «Айя-Софии» это такая же антитеза, как второе византийское стихотворение Йейтса по отношению к первому.

Однако политический, антиутопический план «Византии» – самый первый, внешний. План мистический и оккультный наиболее подробно рассмотрен в статье К. Рейн «Смерть-в-жизни и жизнь-в-смерти»*. Есть и третий план, хотя и не сразу очевидный. Р. Эллман даже считает его основным. Он пишет: «В целом это стихотворение часто принималось за изображение жизни после смерти, и Йейтс хотел, чтобы такая интерпретация была возможной; но для него, можно с уверенностью утверждать, “Византия” была прежде всего описанием рождения стихотворения. Поэт, которого можно грубо отождествить с византийским императором, берет сумбурную кучу образов и преобразует ее в творческом акте. Результат настолько поражает его самого, что он называет его сверхъестественным. Золотая птица – “скорее волшебство, чем существо” – образ созданного стихотворения...»** Конечно, на подобное рассуждение можно возразить, что каждое стихотворение является, в определенном смысле, стихотворением о том, как пишется стихотворение. И все-таки с Эллманом стоит согласиться. Не случайно «Византия» начинается с отстранения «неочищенных образов дня», а завершается буйным размножением новых, созданных воображением образов («those images that yet fresh images beget»).

Мы словно бы присутствуем при мучительном процессе писания – начиная с отрешения от дневного хаоса (в средневековых бардических школах сочинять стихи предписывалось только в темноте), с отстранения от мира, с упорных попыток пробудить вдохновение, вызвать дух стихотворения. Техника этих попыток,

* *Raine K. Yeats the Initiate. Mountrath, 1986. P. 274–294.*

** *Ellmann R. Yeats: The Man and the Masks. N.Y., 1979. P. 274.*

—
если приглядеться, вполне шаманская – повторение слов и кружение на месте. В стилистическом смысле «Византия» – едва ли не самое мандельштамовское стихотворение Йейтса.

Повторы и подхваты, аллитерации и соединение слов по звуку, вроде тех, что можно найти на любой странице стихов Мандельштама («клятвы клейкие», «равенство равнин», «звезды изветливы» и т. д.), используются как эффективные заклинательные приемы:

For Hades' *bobbins bound* in mummy-cloth
May *unwind* the *winding* path...

[Ведь может и мертвец распутать свой
Свивальник гробовой...]

At midnight on the Emperor's pavement *flit*
Flames that no *faggot feeds*, nor steel has lit,
Nor *storm disturbs*, *flames* begotten of *flame*...

[В такую пору языки огня,
Родившись без кресала и кремня,
Горящие без хвороста и дров
Под яростью ветров...]

Обратим внимание еще на аллитерационный перенос, характерный для кельтской поэзии. Так *flit* в первой строке предваряет *flames that no faggot feeds* во второй, а *steel* во второй подготавливает *storm disturbs* в третьей. А вот еще характерный пример шаманизма, кружения на месте:

Before me float an image, man or shade,
Shade more than man, more image than a shade...

(Плывет передо мною чья-то тень,
Скорей подобье, чем простая тень...)

Miracle, bird or golden handiwork,
More miracle than bird or handiwork...

(И птица, золотое существо,
Скорее волшебство, чем существо...)*

* Здесь для наглядности даем поэтический перевод.

Что это, как не излюбленное Мандельштамом «самоопровержение»^{*}:

Не Саломея, нет, соломинка скорей!
Нет, не соломинка – Лигейя, умиранье...
1916 *Соломинка*

Все эти приемы поэтической волшбы и шаманизма убедительно согласуются с наблюдением Элмана: «Византия», помимо прочего, еще и стихи о том, как пишутся стихи, как вызываются из подсознания духи поэзии^{**}.

«Волны» Мандельштама начинаются и кончаются казнями:

Бежит волна-волной, волне хребет ломая...
И яд разносят хладные скопцы...

Стихотворение Йейтса также заканчивается жестокой сценой: «Распоротое плавниками дельфинов, терзаемое ударами гонга море». Причем пытка, как и в первой строке «Волн», применена к морю – точнее, к Босфорскому проливу. (Отметим, кстати, что к наказаниям ему не привыкать, какой-то персидский царь, кажется, Ксеркс, уже выпорол его однажды за плохое поведение.) Если же взять три последних строки «Византии» целиком:

Those images that yet
Fresh images beget,
That dolphin-torn, that gong-tormented sea, –

то выяснится, что Йейтс отождествляет терзаемое море с поэтическим воображением, с образами, порождающими новые образы, как волны порождают волны. При этом все терзание происходит на поверхности. Океанская глубина являет собой подсознание, о котором Йейтс писал в своем прозаическом эссе «*Apīma Mundi*»: «Наши повседневные мысли были лишь линией пены на

^{*} Этот прием близок к характерному для русского фольклора «отрицательному параллелизму». С.В. Полякова называет его «формула не А, а В» и приводит 12 примеров. Полякова С.В. Осип Мандельштам. Анн Арбор, 1992. С. 122.

^{**} Ellmann R. Op. cit. P. 274.

«Византийские» стихи Йейтса и Мандельштама

отмели огромного светящегося океана» – и позже в стихотворении «Водомерка» («A Long-Legged Fly», 1937), где граница между «под» и «над» представлена чутко натянутой водяной пленкой, а усилия художника – призрачным скольжением водяного жучка по поверхности:

Like a long-legged fly upon the stream
His mind moves upon silence.

(И как водомерка над глубиной,
Скользит его мысль над молчаньем.)

Итак, темы византийских стихов Йейтса и Мандельштама могут быть обозначены так:

У.Б. ЙЕЙТС	О. МАНДЕЛЬШТАМ
Плавание в Византию	Айя-София
1926	1912
Побег от умирания в бессмертие искусства	Гармония и бессмертие искусства
Византия	<Волны>
1930	1936
Разлад искусства и жизни, отплытие из Византии <i>или/и</i>	Штурм Константинополя турками и видение Третьего Рима <i>или/и</i>
Создание стихотворения вопреки «ярости и грязи» человеческой жизни	Создание стихотворения в ходе яростных волновых атак

У обоих поэтов первое и второе византийские стихотворения относятся друг к другу как теза и антитеза. «Плавание в Византию» и «Айя-София» *солярны* и *статичны*, в них доминируют стихии *воздуха* и *огня*, из искусств – пластические, аполлонистические: *архитектура*, *мозаика*, *ковка*. «Византия» и «Волны» *лунны* и *динамичны*, в них доминирует стихия *воды*, из искусств – дионисийские: *война* и *музыка* (хотя в «Волнах» нет прямых звуковых терминов, но явно звучит музыка шторма и штурма). В обоих случаях идеал прекрасного терпит ущерб, красота «кривеет», приобретает зловещие или зыбкие (лунные) черты.

III. Communio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм

—

Контраст первого и второго византийских стихотворений Мандельштама демонстрирует эволюцию его поэзии от архитектуры к музыке, следовательно, к дионисийству и подсознательному. То же или подобное мы видим у Йейтса. При этом происходит смена эсхатологической парадигмы: от огненной смерти и воскресения (обращение к святым мудрецам: «спалите сердце мне в своем огне») или «перековки» в «золотое изделие» – к растворению в океане Мировой души.

Кровь в «Византии» соприродна морской воде; яростная и горькая, она растворяется в солёности волн, как дельфины в просторе ночного моря. Сопоставим с последним плаванием Одиссея у Мандельштама: «Эта песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, солярна, солонна»*.

* Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 234.

—

«Я БУДУ ПЕЧАЛЬНЕЕ ВСЕХ»:
ЙЕЙТС И АХМАТОВА

МЕТАМОРФОЗА

Когда Жданов в печальной памяти докладе 1946 г. назвал Анну Ахматову «не то монахиней, не то блудницей», он (или его референт) не выдумал ничего нового, а лишь повторил то, что еще в 1923 г. написал в своей книге об Ахматовой Борис Эйхенбаум:

Тут же начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее – оксюморонностью) образ героини – не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у Бога прощение*.

Я бы уточнил, что образ этот не столь парадоксален, сколь архетипичен. Сюжет о раскаявшейся блуднице восходит, по крайней мере, к Марии Магдалине; христианская традиция представляет его как одно из чудес Христовых, а в случаях с чудом, как известно, чем сильнее контраст, тем убедительнее рассказ.

В древнеирландской литературе этот сюжет представлен замечательным монологом Старухи из Берри, которая приняла крещение и монашество, но с гордостью вспоминает о многих героях, которые ее любили:

* *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг., 1923. В дневнике К. Чуковского есть запись об Ахматовой: «Жалуется на Эйхенбаума – “после его книжки обо мне мы раззнакомились”» (Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 60).

—
Когда бы знал сын Марии,
Где ложе ему готовлю!
Немало гостей входило
Под эту щедрую кровлю.

Йейтс знал это стихотворение в переводе Фрэнка О'Коннора на английский, и оно произвело на него большое впечатление, повлияв на образ Безумной Джейн из цикла «Слова, возможно, для музыки» (1933). Йейтсовская Джейн оплакивает всех, кого любила, но не сожалеет о своих грехах. Она знает: «All things remain in God» («Все остается в Боге»)*, – что фактически совпадает с девизом в гербе Фонтанного дома, который Ахматова избрала эпиграфом для своей «Поэмы без героя»: «Deus conservat omnia» («Бог сохраняет все»).

То есть – абсолютная справедливость отождествляется с абсолютной памятью; бесконечность мерится не единицами пространства и времени – верстами и годами, а бесконечным числом битов.

Если наглядно представить метаморфозу лирической маски ахматовских стихов как метаморфозу бабочки, «блудница» будет соответствовать *гусенице*, монахиня – хризолиде (*куколке*). В стихах Ахматовой 20–30-х годов происходит борение, как в куколке, освобождающейся от своей оболочки. В последнем стихотворении «*Anno Domini*» – «Многим» – читаем:

Я – голос ваш, жар вашего дыханья,
Я – отраженье вашего лица.
Напрасных крыл напрасны трепетанья, –
Ведь все равно я с вами до конца.

И дальше:

Вот отчего вы любите так жадно
Меня в грехе и в немощи моей...

* Рефрен баллады Йейтса «Безумная Джейн о Боге» («Crazy Jane on God»).

И наконец:

*Как хочет тень от тела отделиться,
Как хочет плоть с душою разлучиться,
Так я хочу сейчас – забытой быть.*

Так кончается «Anno Domini». Следующая книга Ахматовой «Тростник» (1940) открывается стихотворным посвящением (М. Лозинскому), в котором тень уже *почти* отделились от тела:

*Почти от залетейской тени
В тот час, как рушатся миры,
Примите этот дар весенний...*

Отметим, что эти строки посвящены переводчику «Божественной комедии» – тому, кто вместе с Дантом и Вергилием начал свое путешествие по аду, став третьим спутником и толмачом их речей для русского читателя, – как и толмачом для тех *залетейских теней*, которые им предстояло встретить в своем путешествии.

Посвящение М. Лозинскому написано в годы, когда страна под пятой Сталина все более превращалась в подобие дантовского ада с четко структурированными кругами и ямами, населенными тенями и призраками людей. Анна Ахматова не отделяет себя от остальных, значит, добровольно выбирает себе эту кличку, этот титул – тень.

Истинный парадокс случая с Анной Ахматовой в том, что внешний императив совпал с внутренним. Ибо, как сказано выше, ахматовская муза и без того тяготела к образу тени; ее стиху изначально чужды яркие краски, звуки, запахи – она стремится к *минимизации средств*: в колорите – к градациям серого, в звучании – к шепоту сгоревших губ, в эмоциях – к чистой отраде печали.

В «Тростнике» мы видим, как мучительно автор освобождается от земной, женской страсти – «проклятого хмеля», «постылого жара» – и достигает состояния почти ангельского – когда соприкасаются не руками, а крылами. В сонете «Художнику» (1924) Ахматова хочет стать портретом, т. е. опять-таки тенью*. Она пишет:

* Ср. в элегии Джона Донна «Портрет» («His picture»): «Здесь – тень моя, но снизойди к даренью: / Ведь я умру, и тень сольется с тенью».

—
Войду ли я под свод преображенный,
Твоей рукою в небо превращенный,
Чтоб остудился мой постылый жар?

Там стану я блаженною навеки
И, раскаленные смежая веки,
Там снова обрету я слезный дар.

Именно состояние тени – идеальное для лирического сообщения, ибо разговор идет поверх земных барьеров, поверх искажающих душу земных страстей:

Пусть влюбленных страсти душат,
Требуя ответа.
Мы же, милый, только души
У пределов света.

1956 *Шиповник цветет*

НОЧЬ ПОМИНОВЕНИЯ

Поэт всегда общается с духами – ибо профессия эта жреческая, шаманская. На общении с тенями и духами основывались все волхования и пророчества. Величайшие поэты Нового времени сохранили эту таинственную способность. Дант о своих беседах с тенями преисподней рассказал так, что люди боязливо обходили его на улице: «Вот человек, побывавший в аду!» Гётевский Фауст (другая из священных книг Ахматовой) заклинал духов и заставлял их себе служить. Сам Гёте, по свидетельству Эккермана, верил в *даймонов*, управляющих судьбой и творчеством человека.

В юности Ахматовой к ее поэтическому духовидению прибавилось влияние вошедших в моду спиритизма и теософии. Вряд ли Ахматова серьезно относилась к этой моде; скорее, она, как и друг ее Мандельштам, считала ее профанацией и «мировым шарлатанством»; но на другом – личном и поэтическом – уровне в духов и «воздушные пути» общения она верила. О своей «Поэме без героя» Ахматова писала так:

И мне приходит в голову, что мне ее действительно кто-то продиктовал, причем приберег лучшие строки под конец. Особенно меня

«Я буду печальнее всех»: Йейтс и Ахматова

убеждает в этом демоническая легкость, с которой я писала Поэму: редчайшие рифмы просто висели на кончике карандаша, сложнейшие повороты сами выступали из бумаги*.

Ахматова знала в себе (и проклинала) дар пророчества:

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.
О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим.
1921

И дар колдовства – умение отнимать память или превращать людей в тень, воспоминание:

Из памяти твоей я выну этот день,
Чтоб спрашивал твой взор беспомощно-туманный:
Где видел я персидскую сирень,
И ласточек, и домик деревянный?
1915

Я ведаю, что боги превращали
Людей в предметы, не убив сознания.
Чтоб вечно жили дивные печали,
Ты превращен в мое воспоминанье.
1916 *Как белый камень в глубине колодца...*

Образ тени – один из ключевых у Ахматовой, причем возникает он очень рано. Вот стихотворение из «Белой стаи»:

Там тень моя осталась и тоскует,
Все в той же синей комнате живет,
Гостей из города за полночь ждет
И образок эмалевый целует.
И в доме не совсем благополучно:
Огонь зажгут, а все-таки темно...

* Ахматова А. Проза о поэме // Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 353.

III. *Communio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм*

—
Не оттого ль хозяйке новой скучно,
Не оттого ль хозяин пьет вино
И слышит, как за тонкою стеною
Пришедший гость беседует со мною?
1917

А это написано на четверть века позже, во время войны:

И, говорят, когда лучи луны –
Зеленой, низкой, среднеазиатской –
По этим стенам в полночь пробегают,
В особенности в новогодний вечер,
То слышится какой-то легкий звук,
Причем одни его считают плачем,
Другие разбирают в нем слова.
Но это чудо всем поднадоело,
Приезжих мало, местные привыкли,
И, говорят, в одном из тех домов
Уже ковром закрыт проклятый профиль.

А в книгах я последнюю страницу...

Между «тенью» поэтессы образца 1917 г. и профилем, «кем-то обведенным» на стене ташкентского дома в 1943 г., нет принципиальной разницы. Здесь чья-то тень тоскует, ждет «гостей из города» и смущает суеверных хозяев, и там в пустой комнате слышен не то плач, не то разговор, и хозяйева закрывают ковром надоевший профиль.

Это тень-двойник, жизнь которой не совпадает с физической жизнью «оригинала», – своего рода атрибут космического бессмертия человека («Deus conservat omnia»), его земной залог. Пусть зыбкий, зависящий от человеческой памяти и тысячи превратностей, – но никогда до конца не стираемый, потому что копия хранится в Генеральном Каталоге у Бога. Тень – неразложимая частица, один *бит* этой бесконечной Памяти.

Поэт всегда говорит с духами, с тенями, с тем, что не видно простым глазом (само слово «вдохновение» от «духа»). Но когда он стареет, более того, когда ему выпадает судьба пережить свою эпоху, тогда в толпе этих видений все заметнее, все неотступней – призраки былого, тени ушедших друзей. Такой жребий выпал и Ахматовой – быть последним воплощением эпохи. Башня, с ко-

торой она глядит во вступлении к «Поэме без героя», это, прежде всего, башня одиночества. И лишь в колдовскую, заветную ночь можно созвать вместе давно ушедшие тени.

Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот святился вечер,
И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год.
Но...
Господняя сила с нами!
В хрустале утонуло пламя,
«И вино, как отравы, жжет».

У Ахматовой – новогодняя ночь. У Йейтса это – All Soul's Night, ночь поминовения усопших, когда он в экстазе памяти и печали заклинает, вызывает тени ушедших друзей – художника Уильяма Нортон, артистки Флоренс Фарр, мистика Мак-Грегора:

Полночь пришла, и большой колокол Церкви Христовой,
И много меньших колоколов наполнили гулом комнату.
И это Ночь Поминовения.
И два длинных бокала, наполненных мускателем,
Искрытся на столе. Ибо может явиться дух:
Это право духа,
Чья природа сделалась
По смерти весьма утонченной,
Опьяняться винным дыханием,
Пока наше грубое небо упивается цельным вином.
1920 *Ночь поминовения усопших* (подстрочник)

В эту ночь еще можно праздновать, можно устроить и пир, и бал-маскарад, зная, что утро развеет все чары, что пробуждение неизбежно.

Веселиться – так веселиться,
Только как же могло случиться,
Что одна я из них жива?
Завтра утро меня разбудит,
И никто меня не осудит,
И в лицо мне смеяться будет
Закононая синева.

—
Такое же пробуждение ждет и героя поздней баллады Йейтса, бродячего певца, пережившего свое время и своих друзей:

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...
1937 *Проклятие Кромвеля*

В острой тоске этих стихов – английских и русских – есть много общего. «Танцоры и влюбленные железом вбиты в прах», – строка Йейтса, которая могла бы стать одним из эпитафий для ахматовской поэмы*.

И дело не в людской тирании, не в жестокости века.

Что войны, что чума? – конец им виден скорый,
Им приговор почти произнесен.
Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен?
1961 *А. Ахматова*

Dear shadows! Now you know it all,
All the folly of the fight
With the common wrong or right.
The innocent and the beautiful
Have no enemy but time...
*W.B. Yeats. In Memory of Eva Gore-Booth
and Con Markievicz*
1927

[Милые тени, теперь вы это знаете –
Все безумие борьбы с обычными правдой и кривдой.
У чистых и прекрасных
Нет другого врага, кроме времени...]

* Параллель делается еще ближе, если мы учтем автокомментарий Йейтса к стихотворению: «Я пишу о Кромвеле, который был Лениным своего времени... Я говорю устами ирландского странствующего барда» (письмо к Дороти Уэлсли от 8 января 1937 г.).

—

Так пишет Йейтс в стихотворении «Памяти Евы Гор-Бут и Констанции Маркевич», вспоминая двух сестер, двух красавиц конца XIX в., повернутых к общественным вопросам; одна стала суфражисткой, другая – национал-революционеркой. А он помнит двух девушек в шелковых кимоно возле балконного окна в Лиссаделе: «обе прекрасны, одна похожа на газель».

МИФ О ПРОВИДЕНЦИАЛЬНОМ ВОЗЛЮБЛЕННОМ

Теперь ты там, где знают всё, – скажи:
Что в этом доме жило, кроме нас?

1921

Северные элегии. III

Сначала кажется, что главное в «Поэме без героя» – свидание с прошлым, оплакивание ушедших, – и музыка времени: то безумная пляска, то тяжелые шаги Командора.

Но постепенно начинаешь понимать, что под этими внешними слоями скрыт еще другой, потаенный сюжет. «У шкатулки двойное дно», как сказала сама Ахматова, настойчиво намекая на сокрытый в поэме смысл, не разгаданный до конца ее современниками.

Этим скрытым сюжетом мне представляется «невстреча» Героини с ее единственным «метафизическим» Возлюбленным*. Ключом явилась та сцена из «Синей птицы» Метерлинка, где в Царстве Будущего еще не рожденные дети ждут своего часа явиться в мир и седой старик Время разлучает Влюбленных Детей, которым, быть может, больше не суждено встретиться («Когда она спустится на землю, меня уже не будет!») – или, встретившись, не суждено узнать друг друга.

Вот почему эта поэма – «без героя», вот почему так поражает Героиню приход того, кого она называет Гостем из Будущего (т. е. из Страны Будущего):

Я его приняла случайно
За того, кто дарован тайной...

* Подробней см.: *Кружков Г. Ты опоздал на много лет... // Новый мир. 1993. № 3. С. 216–226.*

Она не знает, где искать своего суженого: или он уже умер и может явиться только как могильная тень (эпиграф из «Светланы» Жуковского), или он еще не родился, либо явится к ней молодым, когда она уже будет старухой (перевернутая ситуация «Фауста»).

Тот же сюжет – в «Прологе», центральной части драмы Ахматовой «Энума элиш», писавшейся почти одновременно с «Поэмой без героя». Реплики ее героев почти текстуально повторяют мольбы Влюбленных Детей из «Синей птицы»: «Поддай мне знак! Хоть какой-нибудь знак!.. Скажи, как тебя найти!..»

Метерлинк – еще одно из связующих звеньев между Йейтсом и Ахматовой. Ирландский поэт числил «Сокровище смиренных» Метерлинка среди своих «священных книг». Многие в ней кажется родным для лирики Йейтса – и Ахматовой.

«Скорбь – главная пища любви. Любовь, которую не питают чистой скорбью, умирает...»^{*} Таков глубинный закон той мистерии любви, что разыгрывается в стихах Йейтса. Это же – главное в любовной лирике Ахматовой. Сам ее облик казался современникам олицетворением печали. Недаром Борис Анреп увековечил ее на мозаике в лондонской Национальной галерее в образе Сострадания^{**}. «Я вообразил ее страдающей вместе с человеком», – писал Йейтс о своей Сокровенной Розе. В том же клялись друг другу разлученные Временем дети в «Синей птице»: «А я буду печальней всех. Так ты меня и узнаешь».

Миф о провиденциальном возлюбленном, не встреченном на земле, – один из главных и давних мотивов лирики Ахматовой:

Я не знаю, ты жив или умер, –
На земле тебя можно искать
Или только в вечерней думе
По усопшем светло горевать.
1915

Или – тоже из «Белой стаи»:

Прости, что я жила скорбя
И солнцу радовалась мало.
Прости, прости, что за тебя
Я слишком многих принимала.

^{*} Метерлинк М. Полн. собр. соч. Пг., 1915. Т. 2. С. 83.

^{**} См. статью «Ангел лег у края небосвода...» в этой книге.

Но самое замечательное изложение этого ахматовского мифа мы находим в стихах Николая Гумилева. Точнее, в стихотворении «Дева-птица», опубликованном в последнем сборнике «Огненный столп». В этой балладе, действие которой происходит в идиллической стране Броселиане, пастух, выгоняющий поутру овец, видит птицу с девичьей головкой, поющую горестную песню, похожую на плач или стон. И вот как объясняет ему птица причину своей скорби:

Хоть мальчик-птица,
Исполненный дивных желаний,
И должен родиться
В Броселиане,

Но злая
Судьба нам не даст наслажденья;
Подумай, пастух, должна я
Умереть до его рожденья.
<...>

Но всего мне жальче,
Хотя и всего дороже,
Что птица-мальчик
Будет печальным тоже.

Он станет порхать по лугу,
Садиться на вязы эти
И звать подругу,
Которой уж нет на свете.

В дивных «деве-птице» и «мальчике-птице», по которому она тоскует, невозможно не узнать тех же Влюбленных Детей Метерлинка, разлученных стариком Временем. Стихотворение доказывает, что «миф о провиденциальном возлюбленном» был как бы семейной легендой для Ахматовой и Гумилева, и именно этой легендой Гумилев объясняет крушение их союза. В балладе Гумилева дева-птица, закончив свой безнадежный рассказ, призывает к себе пастуха, чтобы он поцеловал ее и запомнил до конца своей жизни:

—
Пастух, ты, наверно, грубый,
Ну что ж, я терпеть умею.
Подойди, поцелуй мои губы
И хрупкую шею.

Ты юн, ты захочешь жениться,
У тебя будут дети,
И память о деве-птице
Долетит до иных столетий.

Концовка баллады трагическая – дева-птица умирает в испуганных объятиях пастуха и он играет над ней «грустные песни» на своей тростниковой свирели.

«ФОКУСЫ-ПОКУСЫ»

Мы уже говорили о жене Йейтса, оказавшейся медиумом, и об их совместном экспериментировании с духами и голосами. Но ведь и Ахматова обнаруживала задатки медиума: она читала чужие мысли, видела чужие сны, и не зря Модильяни поражался ее сверхъестественным способностям. Многие ее стихотворения насыщены отзвуками метемпсихоза, памятью о прошлых воплощениях («злодеяние в себе несущ») или «воспоминаниями о будущем»:

Уже я знала список преступлений,
Которые должна я совершить.
1955 *Северные элегии. II*

Над Йейтсом посмеивались за спиной. Карикатуристы рисовали его в виде грезящего наяву декадента с фигурой, изогнутой волнообразно, как у джинна, выпущенного из бутылки. Неужели он серьезно верит в спиритизм, некромантию, духов и прочие «фокусы-покусы» (по выражению Джорджа Оруэлла) – это казалось странностью в послевоенные годы, резко отделяло его от новой литературной волны, от поколения Хемингуэя и Одена. Но это не показалось бы странным, например, Ахматовой, которая

...оставляла капельку вина
И крошки хлеба для того, кто ночью
Собакою царапался у двери

—
Иль в низкое заглядывал окошко,
В то время, как мы, замолчав, старались
Не видеть, что творится в зазеркалье...
1921 *Северные элегии. III*

И это не показалось бы странным Рильке, говорившему с духами в своем уединении:

Приблизься к свечке. Мне не страшен вид
покойников. Когда они приходят,
то вправе притязать на уголок
у нас в глазах, как прочие предметы.
1908 *По одной подруге реквием*
Пер. Б. Пастернака
1928

Для Ахматовой ясновидение – неотъемлемый признак поэта, более того, один из определяющих признаков. Когда она в своих записных книжках спорит с хулителями или просто «недопонимателями» Гумилева, она доказывает, в первую очередь, это: «Гумилев – поэт еще не прочитанный. Визионер и пророк»^{*}.

Поэт – всегда пророк; но старость пророчествует назад, против течения времени. Вечер жизни – это одержимость тенями. Йейтс писал – безжалостно по отношению к себе, но очень точно: «Я иногда сравниваю себя с одной безумной старухой, которая все что-то вспоминала и бормотала себе под нос. “Да как ты смеешь, – накидывалась она на какого-то несуществующего ухажера, – калекка без кола, без двора!” Если бы я выразил свои мысли вслух, они, верно, были бы столь же буйными и сумасбродными»^{**}.

Мы не располагаем достоверными сведениями об отношении Ахматовой к Йейтсу – по крайней мере, до 1960-х годов. Вряд ли переводы, помещенные в «Антологию новой английской поэзии» 1937 г., могли произвести на нее впечатление, – не говоря уже о том, что они включали в основном дореволюционные

^{*} Записные книжки Анны Ахматовой. М.; Торино, 1996. С. 251.

^{**} A General Introduction for my Work // Yeats W.B. Essays and Introductions. L., 1961. P. 521.

III. Communio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм

—

стихи Йейтса. Не произвели же они впечатления на Пастернака, который «понял и проникся» лишь в конце 1940-х годов, прочитав поздние стихи Йейтса.

И тем не менее между Йейтсом и Ахматовой существует много перекличек, параллелей, того, что я называю синхронизмами: когда сходные образы приходят в голову двум никак не связанным поэтам.

Так, в 1938 г. Йейтс писал, вспоминая героические образы своих прежних поэм и драм – скитальца и поэта Ойсина, графиню Кэтлин и эпического богатыря Кухулина:

А рассудить, откуда все взялось –
Дух и сюжет, комедия и драма?
Из мусора, что век на свалку сvez,
Галош и утюгов, тряпья и хлама,
Жестянок, склянок, бормотаний, слез...
Как вспомнишь все, не оберешься срама.

1939 *У.Б. Йейтс. Парад-алле*

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

1940 *А. Ахматова*

«Чудится мне на воздушных путях / Двух голосов перекличка». Лучше, чем Ахматова, не скажешь. Обломки великой символистской эпохи, они аюкались в новой, уже изменившейся атмосфере, и их голоса неминуемо должны были составить гармонию – меланхолическую и темную, какая бывает осенней ночью между шумом ветра в камышах и дальним раскатом грома.

—

КРИК ПАВЛИНА И КОНЕЦ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

ПАВЛИНЫ В ПАВЛОВСКЕ

В этой главе я бы хотел привести пример поэтического совпадения, в определенном смысле парный к тому, что мы уже разобрали во вступлении. Образ лягушачьей икры, появившийся независимо в стихах Йейтса и Пастернака, восходит, как мы убедились, к антибуржуазной риторике Джона Стюарта Милля, к его предупреждению о грядущей деспотии черни. Символизм возник не в последнюю очередь как реакция на эту угрозу. Тот образ, к которому мы сейчас обратимся, относится к моменту обратной смены парадигм, к закату символистской эпохи. В этот момент и раздается *крик павлина* – причем одновременно в Америке, Ирландии и России.

«Концерт на вокзале» (1921) – одно из наиболее изученных стихотворений Мандельштама; однако образ павлиньего крика в нем до сих пор не привлек большого внимания исследователей. В комментариях к изданию «Библиотеки поэта» указывается только, что в Павловске действительно были павлины, которых содержали в вольерах. Б.М. Гаспаров, ссылаясь на стихи Ахматовой, напомнил, что белые павлины входили в число «трех вещей», которые больше всего на свете любил Гумилев*. Кроме того, Гаспаров предположил здесь совмещение нескольких смысловых субстратов, связанных с темой смерти поэта и поэтическо-

* О функции подтекста в поэтическом тексте («Концерт на вокзале») // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 175.

го элизиума. Логика его статьи (гибель поэта, носителя музыки, и победа железного мира; совпадение смерти Пушкина и постройки железной дороги Петербург – Павловск в 1837 г.; смерть Блока и Гумилева, певцов поезда и трамвая, в 1921 г.) не позволила ему углубиться в детали «павлиньей» проблематики. Однако в «веере смыслов» этого стихотворения есть аспекты, для которых важен именно этот образ. Напомним вторую строфу «Концерта на вокзале»:

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон:
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это – сон.

Очевидно, что «павлиний крик» является здесь звуковым образом паровозного гудка, так же как «рокот фортепьянный» – уносящегося поезда; на это дополнительно указывает авторское двоеточие, разделяющее строки: «Торжественно уносится вагон: / Павлиний крик и рокот фортепьянный». Но «павлиний крик» у Мандельштама – отнюдь не только звуковая метафора. Начнем с того, что слова «павлиний крик» и «мне страшно» стоят рядом не случайно: латинское имя павлина «pavo» связывали с павлиньим криком, внушающим ужас («pavor»). В то же время павлиний хвост, усеянный «глазами», с древности обозначал космос и звездное небо. Раскладывая «павлина», как бумажник, на две части – «ужас» и «звезды», – а потом снова их складывая, можно прийти к выражению «Звездный ужас», а это – название стихотворения Гумилева, завершающего его последнюю книгу «Огненный столп» (1921). Тоже, между прочим, оксюморон, сочетающий понятия твердой опоры (столп) и зыбкости (огонь), аполлонийского (архитектура) и дионисийского (пожар).

Название стихотворения «Концерт на вокзале» так же внутренне напряжено; его текст пронизан резкими диссонансами, оппозициями символов вечного и тленного: «твердь кишит червями», «запах роз в гниющих парниках». Сочетание «павлиний крик» – из этого же ряда, его зрительный образ противоречит слуховому. Вид павлина внушает образ райского сада или

звездного неба; а неприятный крик поражает несоответствием этому образу. Впрочем, и зрительный образ не однозначен: павлин в христианской живописи был символом бессмертной души, а в христианской риторике – символом гордыни, суетности, преходящей мирской славы. Средневековые тексты, в частности «Физиолог», утверждают, что павлин сочетает роскошный хвост и безобразные ноги, которых он якобы стыдится. Отсюда следует наставление тщеславному грешнику: «Но когда ты увидишь свои ноги, то есть пороки, тогда возопи к Господу в печали своей и возненавидь то, в чем ты грешен, как павлин ненавидит свои ноги»*. Обратим внимание на присутствие в этом тексте павлиньего крика (вопля): по-английски «возопить» – «to cry out».

И все же в христианском искусстве павлин выступает прежде всего как символ бессмертия и бессмертной души; именно в этом значении он фигурирует в сценах Рождества Христова**. Тема бессмертия (воплощенного в музыке) – главная в стихотворении Мандельштама. Обратим внимание на строку, непосредственно следующую за пронзительным криком уносящегося поезда: «Я опоздал. Мне страшно. Это – сон». Семантика колебания между сном и явью, а также отрывистый синтаксис, соответствующий ощущениям «очнувшегося» человека, напоминает заключительную строку «Оды Соловью» Китса, трактующего ту же тему музыки и бессмертия:

Fled is that music. Do I wake or sleep?
(Улетела музыка. Это явь или сон?)

Лейтмотив оды Китса – песня соловья, несущая восторг и обещание бессмертия, но начинается она с боли и оцепенения: «My heart aches, and a drowsy numbness pains / My brain...» («Боль в сердце, и сонное оцепенение мучит мой мозг»). Между прочим, стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», к которому Мандельштам прямо отсылает читателя в начале «Концер-

* *Biedermann H.* Dictionary of Symbolism. N.Y.; Oxford, 1992. P. 257–258.

** Данная символика основывалась на античных представлениях о том, что мясо павлина не гниет. См., например: *Hall J.* Dictionary of Subjects and Symbolism of Art. N.Y., 1997.

та», тоже содержит мотив боли от избытка восторга («Что же мне так больно и так трудно?»). Павлиний крик несет в себе тот же оксюморонный заряд: это образ *красоты*, соединенный с идеей *страха* и внезапного пробуждения. Иначе говоря, «павлиний крик» и есть «страшная красота». А это вновь обращает нас к Йейтсу.

В первую очередь нас интересует стихотворный цикл Йейтса «Размышления во время гражданской войны», написанный практически одновременно, год в год, с «Концертом на вокзале» Мандельштама*. Второе стихотворение этого цикла кончается так:

For the most rich inheritor,
Knowing that none could pass Heaven's door
That loved inferior art,
Had such an aching heart
That he, although a country's talk
For silken clothes and stately walk,
Had waking wits; it seemed
Juno's peacock screamed**.

(Ибо тот богатый наследник, который знал, что в двери Неба не войти тому, кто любит низкое искусство, испытывал такую боль в сердце, хотя в деревне и говорили про его шелковые рубашки и важную поступь, мысли его бодрствовали; казалось, что пронзительно вскричал павлин Юноны.)

Это стихотворение тоже о бессмертии, его связь с «Одой Соловью» очевидна: «aching heart» прямо отсылает к первым двум словам китсовской оды: «My heart aches...» («Боль в сердце»), а «waking wits» к последним: «Do I wake or sleep?» («Это явь или сон?»). Но какова здесь роль павлиньего крика?

Комментаторы направляют за объяснением к прозе самого Йейтса. Джон Антерекер пишет: «Таинственное упоминание пав-

* Стихи Йейтса написаны в 1921–1922 гг., опубликованы в журнале: *The Dial*. 1923. Jan.; стихи Мандельштама написаны тоже в 1921–1922 гг., опубликованы в журнале: *Россия*. 1924. № 3.

** О размере, использованном в этом стихотворении, см. выше: гл. «Возвращение в Тур Баллили».

лина Юноны, связанное к тому же с первым стихотворением цикла (в первом стихотворении «Размышлений во время гражданской войны», упоминаются «павлины на тонких лапках», гуляющие по парку, и Юнона, глядящая с античной вазы. – Г. К.), в какой-то степени объясняется в свете того толкования, что дается в первой версии «Видения»*. Речь идет о главе, в которой Йейтс развертывает свою теорию исторических циклов, точнее, о том месте, где он описывает приближение нового тысячелетия:

Цивилизация есть стремление сохранить самоконтроль, в этом она похожа на трагический персонаж, на какую-нибудь Ниобею, которая должна продемонстрировать почти сверхъестественную волю, чтобы ее крик (стон, плач) пробудил в нас сочувствие. Утрата контроля над мыслью приходит к концу, сперва расшатывается моральная основа, затем наступает последняя капитуляция, иррациональный вопль (мольба), озарение, пронзительный крик павлина Юноны**.

Но и в таком объяснении многое остается загадочным. Норман Джеффарс, приводя этот текст, считает необходимым добавить: «Павлин был посвящен Юноне как символ бессмертия; источник представления о том, что его крик символизирует конец цивилизации, не обнаружен»***. Источник, как мы увидим ниже, следует искать в алхимических и эзотерических трудах, усердным читателем которых был Йейтс.

Заметим, что птичий крик вообще играет большую роль в поэзии Йейтса и всегда связан у него с духами, оборотничеством и переходом в новое состояние. Крик кулика был лейтмотивом поэмы «Байле и Айлинн» (1901), которая повествовала о влюбленных, перенесенных после смерти в Страну вечной молодости. В пьесе «Ястребиный источник» (1916) дева – Хранительница родника – кричит ястребом перед тем, как в сухую яму должна прихлынуть вода бессмертия. В «Византии» (1930) волшебный соловей, податель бессмертия, внезапно оборачивается петухом из ада, кричащим *кукареку* «всей лихорадке и тщете земной».

* Unterecker J. A Reader's Guide to William Butler Yeats. N.Y., 1983. P. 179.

** Yeats W.B. A Vision. N.Y., 1966. P. 268.

*** Jeffares A.N. A New Commentary on The Poems of W.B. Yeats. Stanford, 1884. P. 226–227.

В одном из последних стихотворений Йейтса «Кухулин примиренный» (1939) тени умерших обещают спеть герою песню утешения, но вместо слов из их гортаней доносится «лишь один тоскливый птичий свист».

На фоне этих вневременных символов – кулика, ястреба, соловья и «адского петуха» – павлин, как нам кажется, более всего подходит к той конкретной «эстетической эпохе», на которую пришлась молодость Йейтса. Доказать это нелегко, ибо мифопоэтическая символика павлина изначально противоречива, но само противоречие это весьма характерно. С одной стороны, павлин символизирует гордыню, т. е. грех, с другой – бессмертную душу и даже Христа. Не случайно этот образ так часто встречается в книжных орнаментах, интерьерах и на декоративно-прикладных произведениях эпохи модерна. Можно сказать, что павлин вошел в геральдику символизма. Обитатель пышных садов Павловска (у Мандельштама) или «усадеб предков» (у Йейтса), изысканный и самовлюбленный, великолепный и смешной павлин может символизировать аристократическое искусство вообще или его творца – поэта, художника – в частности. Сочетание гордыни и жертвенности, греха и святости – это и есть самоощущение поэта-символиста. «Божественный избыток красоты», роскошный хвост, который его обладатель обречен влачить по праху, – вариация того же мотива, что в бодлеровском «Альбатросе»: исполинские крылья, мешающие поэту «ходить по земле, среди свиста и брани»*.

Крик павлина в таком случае может иметь разные смыслы. Он может быть криком оракула, предвещающего конец «эстетической эпохи» – или криком испуга, отчаянья – или криком вызова, преодоления. В любом случае в этом пронзительном крике – мощный контраст зрительного и слухового ощущений, соот-

* Поразительную историю рассказывает Бунин в «Окаянных днях»: «Мужики, разгромившие осенью семнадцатого года одну помещичью усадьбу под Ельцом, оципали, оборвали для потехи перья с живых павлинов и пустили их, окровавленных, летать, метаться, тыкаться с пронзительными криками куда попало». (Бунин И.А. Окаянные дни. М., 1991. С. 167). Эту запись, датированную 10 июня 1919 г., Мандельштам, очевидно, прочесть не мог; но он мог знать слух или газетное сообщение, бывшее источником для Бунина.

ветствующий конфликту идеального (прекрасного, бессмертного) и материального (несовершенного, тленного) в мире. Этот конфликт – центральный в стихотворении Йейтса о «страшной красоте», родившейся в миг отчаянного дублинского Пасхального восстания: «All changed, changed utterly, / A terrible beauty is born» («Easter 1916»). Павлиний крик подспудно звучит и тут, потому что родившаяся красота – страшная (*pavor/pavo*), и потому «все изменилось, полностью изменилось» (конец цивилизации), и потому еще, что павлин, пьющий из чаши, в христианском искусстве – символ евхаристии* и, следовательно, связан с пасхальной темой.

Если мы теперь хотим подкрепить наши соображения со стороны алхимической символики (весьма важной для Йейтса), нам следует обратиться ко второму, наряду с «Видением», важнейшему тексту Йейтса, который связан с мотивом «павлиньего крика», но на который почему-то не обращают внимания комментаторы. Речь идет о рассказе «Rosa Alchemica», опубликованном еще в 1897 г. и затем не раз переиздававшемся. Рассказ начинается с того, что рассказчик – alter ego автора – сидит у себя дома, размышляя о своей только что опубликованной книжке «Rosa Alchemica» (ход, характерный для логики сна!) – и о том, что алхимическая доктрина *трансмутации*, т. е. превращения неблагородных металлов в золото, не фантазия алхимиков, но особая философия, применимая к миру в целом и к самому человеку. Эта идея позволила автору сделать свою книгу «прихотливой мечтой о трансмутации жизни в искусство, безмерно-страстной мольбой (*a cry of measureless desire*) о мире, состоящем из одних чистых сущностей»**. Отметим, что слово, которое мы перевели как «мольба» («cry»), имеет также значения «плач» и «крик»; это же самое слово, что в выражении «павлиний крик».

Далее рассказчик описывает интерьер своей квартиры, которую он превратил в оазис красоты, наполнив прекрасными картинами, скульптурами, изящно переплетенными книгами и т. д. Занавеси на дверях, «украшенные голубыми и бронзовыми павлинами», отделяют его эстетское убежище от всего, что чуждо

* Biedermann H. Op. cit. P. 258.

** Yeats W.B. Mythologies. N.Y., 1959. P. 267.

красоте и покою. Затворившись внутри, он может наслаждаться созерцанием прекрасного, а также всех человеческих страстей и вер, без связанных с ними мук, горечи и разочарования. «Радуюсь этим мыслям, – пишет Йейтс, – я смотрел на этих птиц Геры, мерцающих в свете камина как византийская мозаика; и моему воображению, для которого символизм был необходимостью, они представлялись привратниками моего мира, охраняющими его от всего, что не было столь же прекрасно, как они сами...» * Обращая взор на купленные накануне алхимические инструменты, рассказчик осознает, что высшая мечта алхимиков, «превращение усталого сердца в не ведающий усталости дух», от него неизмеримо далека, и вспоминает слова Василия Валентина о том, что алхимический огонь подобен огню Страшного суда, «в котором все смертное должно сгореть прежде, чем божественная субстанция – материальное золото или неземная радость – могут родиться». Размышляя об этом, он раздвигает занавеси и видит звезды – «эти крошечные светящиеся точки, заполнившие небо, как горны бесчисленных святых алхимиков, неустанно работающих, превращая свинец в золото, усталость – в экстаз, тела – в души, тьму – в Бога»; «и при виде этих совершенных трудов (продолжает Йейтс) мысль о смерти налегла на меня, и я взмолился (*cried out*), как множество других сновидцев и книжников нашего века, о рождении той сложной духовной красоты, которая одна может возвысить души, отягощенные столь многими снами» **.

Удивительно, что в тексте этого раннего рассказа Йейтса практически уже содержится главная фраза «Пасхи 1916 года» о рождении новой красоты, а заодно и конспект его знаменитого «Плавания в Византию» (1926), которое будет написано почти через 30 лет: «усталое сердце», томящееся по бессмертию, мотив огня, в котором оно должно сгореть, и даже мотив византийской мозаики как образа идеального искусства:

* *Yeats W.B. Mythologies. P. 268–269.* Ассоциация павлинов со стражами (привратниками) может происходить от их «многоочитости». Согласно мифу, Гера поместила на павлиний хвост глаза многоочитого Аргуса, приставленного ею сторожить корову Ио, но убитого Гермесом. Отметим также, что на средневековых изображениях павлины часто стояли, как стражи, с двух сторон Мирового древа.

** *Ibid. P. 270.*

—
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.

Рассказ «Rosa Alchemica» дает важнейший ключ к образу павлиньего крика у Йейтса. Павлины здесь выступают как стражи красоты. Вместе с бесчисленными «алхимиками звезд» они причастны труду по превращению жизни в искусство. Описание павлинов у Йейтса соседствует со страстным желанием откровения, приобщения к нетленному. Оно прорывается в экстатической мольбе (*a cry of measureless desire*), в вопле, который рассказчик издает (*cries out*), тоскуя о рае чистых сущностей. Исходя из символики этого рассказа, крик павлина можно интерпретировать как мольбу о бессмертии, о трансмутации смертного вещества жизни в вечное золото искусства или как выражение отчаянного усилия, направленного на достижение этой цели. Это – идея зрелого романтизма; вспомним в «Падении Гипериона» Китса тот эпизод, когда поэт должен взойти по лестнице к алтарю бессмертия, но не может, скованный каким-то страхом; его спасает лишь собственный отчаянный вопль (*a shriek*):

Я закричал, и собственный мой крик
Ожег мне уши болью; я напряг
Все силы, чтобы вырваться из хватки
Оцепенения, чтобы достичь
Ступени нижней...

Заметим, что все названные смыслы «павлиньего крика» не противоречат друг другу. В «Концерте на вокзале» это может быть вестью о конце цивилизации, и откровением, и отчаянной попыткой в последний миг перед гибелью совершить «прыжок в бессмертие», вскочить на подножку поезда, идущего в элизиум поэтической славы.

Сходная интерпретация подходит и для стихотворения Йейтса. При этом стоит учесть еще алхимическую символику павлина, которую поэт наверняка знал. Радужное оперенье павлиньего хвоста (*cauda pavonis*) символизирует для алхимика некую предзавершающую стадию трансмутации, когда душа, уже покинувшая тело, вновь пытается с ним соединиться: в этот момент алхимик наблюдает появление на поверхности материи многообразных цветовых переливов*.

Важность рассказа «*Rosa Alchemica*» для прояснения павлиньей темы у Йейтса подтверждается еще одним удивительным фактом. В том же 1923 году, практически одновременно со стихами Йейтса и Мандельштама, выходит первая книга в то время никому не известного американского поэта Уоллеса Стивенса «*Фисгармония*», в которой тоже появляется «павлиний крик». Речь идет о довольно загадочном стихотворении «*Доминанция черных тонов*», в котором многократно повторяются и варьируются три образа: цветные отблески камина, угрожающие им «тени черных пиний» и внезапный крик павлина. Все они присутствуют уже в первой строфе:

В полночь у камина
Отблески цветные,
Цвета осени и палых листьев,
Улетали во тьму
И возвращались,
Словно листья,
Кружимые ветром.
Но тяжелые тени черных пиний
Наступали.
И во тьме раздался крик павлиний.

Последняя строка (с вариантами) повторяется в виде рефрена. В последний раз она звучит так: «*Страшно стало. / И во тьме раздался крик павлиний*». Страх и павлиний крик здесь соседствуют точно так же, как в «*Концерте на вокзале*» Мандельштама.

Из теории вероятности известно, что *тройные* совпадения значительно более редки, чем *двойные*. Синхронное (с точнос-

* См.: Нестеров А. У.Б. Йейтс: *Sub Rosa Mystica* // Йейтс У.Б. Видение. М., 2000. С. 611.

тью до года) совпадение Стивенса, Йейтса и Манделъштама на одном довольно редком образе кажется мистическим. В одной из лучших монографий о Уоллесе Стивенсе, принадлежащей Г. Блуму*, можно прочесть, что «крик птиц Юноны здесь, так же как у Йейтса, предвещает конец эпохи». Допустим. Но откуда Стивенс извлек эту идею? Ведь ни «павлинье» стихотворение Йейтса, ни «Видение» повлиять на Стивенса не могли: «Доминанция черных тонов» написана в 1917 г., а «Размышления во время гражданской войны» Йейтса – не раньше 1921 г., «Видение» – еще позднее.

Мистика отчасти рассеивается, если предположить, что Стивенс читал рассказ Йейтса «Rosa Alchemica». В пользу такого варианта говорит, в частности, то, что павлины у Стивенса сочетаются с отблесками камина; вспомним у Йейтса: «...я смотрел на этих птиц Геры, мерцающих в свете камина». Знаменательно, что Стивенс сам пытается дать интерпретацию павлиньему крику, разворачивая перед нами целый веер вопросов, соединенных вместе выражением «а сгу against», которому в русском переводе соответствует слово «вызов»:

Был ли этот вызов ночи
Или палым листьям,
Уносимым ветром, —
Листьям зыбким,
Как огонь в камине,
Зыбким, словно хвост павлиний,
Мечущийся в гуле
Пламени и ветра?
Был ли это вызов ветру?
Или грозным теням черных пиний?

Стивенс не сомневается, что павлиний крик означает вызов – либо потемкам, либо уносимым листьям, либо ветру, либо черным теням наступающих сосен**. Напомним, что стихо-

* Bloom H. Wallace Stevens. The Poems of Our Climate. L., 1977.

** Мотив наступающих деревьев можно связать с Бирнамским лесом, двинувшимся на Дунсинан, по предсказанию Призрака. Гордый Макбет не пугается зловещего знака, но бросает ему вызов и вступает в безнадежный бой.

творение написано в 1917 г. В этот момент наступает кульминация драмы, подходит к финалу «павлинья» эпоха созерцания, самолюбования, порыва к звездам, ветер готов унести все эти «цветные отблески». Что же означает вызов, который почувствовал Стивенс в павлиньем крике? Может быть, это просто крик бессилия, последний иррациональный возглас эпохи, которая кончается, как сказал бы поэт новой эпохи, «не взрывом, а взвизгом»^{*}?

Стивенс не дает ответа на эти вопросы, а Йейтс дает. Крик павлина означает у него не гибель цивилизации, а возрождение или перерождение. Тут надо понимать, что Йейтс, как усердный и опытный адепт, весьма четко различал функции используемых символов, в частности зоологических. Если с концом света у него связан, скажем, Кабан Без Щетины, то можно быть уверенным, что чайку или собаку в этой функции Йейтс никогда не использует. А вот петух у Йейтса амбивалентен: своим кукареканьем он может «включить» или «выключить» вечность^{**}. Павлин тоже солярный символ. В стихотворении Йейтса «Индуc к своей возлюбленной» (1886) павлин символизирует утро, рассвет, в то время как горлица – вечер, сумерки. Веер растопыренных павлиньев перьев подобен лучам восходящего солнца. Со Средних веков павлин ассоциируется с Рождеством Христовым, а также с Воскресением. В алхимической традиции, как мы уже говорили, «павлин» есть близкая к завершению стадия трансмутации – превращения простых металлов в золото или (в трактовке Йейтса) жизни – в искусство. Точнее говоря, существуют три основные фазы алхимического делания: *nigredo* (распад или гниение), *albedo* (отбеливание) и *rubedo* (покраснение). «Павлин» является перед концом второй стадии.

Мне думается, что комментаторы Йейтса не совсем точно интерпретируют цитату из йейтсовского «Видения». В ней развертывается картина заката цивилизации, на фоне которой под-

^{*} *Eliot T.S. The Hollow Men* (1925).

^{**} He that crowed out eternity / Thought to have crowed it in again (Тот, кто своим кукареканьем выключил вечность, хотел кукареканьем снова ее включить). From «Solomon and the Witch» in: *Yeats W.B. Collected Poems*. N.Y., 1956. P. 175.

Крик павлина и конец эстетической эпохи

—

спудно готовится новое возрождение. Оно не может быть достигнуто рациональным путем, его предвестники – иррациональный вопль (*irrational cry*), откровение (*revelation*), пронзительный крик (*scream*) павлина Юоны. Возможность такого толкования «павлиньего крика», как нам кажется, бросает отсвет и на стихотворение Мандельштама.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Закат эстетической эпохи и последующая смена общественной парадигмы неизбежно оказываются в центре внимания при любой попытке сравнительного анализа творческой эволюции Йейтса и его русских современников. Тут проходит граница между ранним Йейтсом, певцом «кельтских сумерек», и зрелым Йейтсом, автором «Башни» и «Последних стихов». Тут проходит черта между дореволюционным и послереволюционным периодами русской поэзии. Именно в это время эсхатологические мотивы в стихах усилились до предела. Обострились все чувствительности лирики; дар пророчества снизошел на головы певцов; поэзия явила свою полную беспомощность и величайшую силу.

Рассматривая этот переходный период, важно понять не только то, что изменилось, но и то, что осталось неизменным, увидеть не только сдвиг, но и непрерывность. Так сформировалась идея данной работы. Основной ее темой стала судьба символистского наследия у акмеистов, точнее сказать, то подспудное *продолжение акмеистами символизма* (прежде всего, в его неоромантическом аспекте), которое выходит на поверхность после революций и Гражданской войны, а у Мандельштама движется дальше и доходит до крайних пределов в 1930-е годы. Эта эволюция происходит вопреки ранним декларациям акмеизма, да и его ранней поэтике, и поэтому часто остается незамеченной*. Сопос-

* Ср. с замечанием К. Тарановского: «Наследие символизма у акмеистов гораздо сильнее, чем это кажется на первый взгляд». *Тарановский К. О поэзии и поэтике*. М., 2000. С. 156 (сноска).

Заключение

тавление с Йейтсом, прошедшим сходный путь, оказывается мощным эвристическим приемом, который позволяет увидеть эту сторону проблемы. Полученная таким способом концепция дает ключ к пониманию эволюции и Мандельштама, и Гумилева, и Ахматовой, радикально меняет общепринятый взгляд на сущность акмеизма и его место в истории литературы. Становятся в один ряд такие разные и недооцененные факты, как неприятие Блоком не самой сути акмеизма, а его патента на новизну («Зачем вы хотите “называться”, ничем вы не отличаетесь от нас»*), постоянно повторяемая Мандельштамом фраза о «родовом лоне символизма», из которого все вышло, отзыв В. Жирмунского о «Поэме без героя» как об «исполненной мечте символистов»**.

Акмеизм, по нашему мнению, был не отменой, но «автокоррекцией» символизма, призванной исправить такие его застарелые недуги, как абстрактность, нарциссизм, гигантизм, «водянка больших тем». Глубинных, неоромантических по своей сути, основ художественного мировоззрения эта коррекция не затронула. Произошла лишь переакцентировка, условно говоря, с Ницше на Метерлинка, с проповедей Заратустры на «Сокровище смиренных». В поэтике произошло усвоение «объективного коррелята» (если использовать терминологию Элиота), укоренение высшего и непознаваемого принципа в повседневности, в милых вещах мира, в самом слове, бесконечно емком и неисчерпаемом. Путь западного имажизма, метод «ясности» и «объективности», оказался чуждым русским поэтам. Наоборот, после относительно короткой паузы началось беспримерное усложнение поэзии у Гумилева, Мандельштама, Пастернака, даже у «клариста» Кузмина («Форель разбивает лед»), даже у Ахматовой – хотя при ее словесном аскетизме усложнение смыслов («кодировка») не так бросается в глаза.

Это символистская сложность отчетливо видна в «многострунности» последнего сборника Гумилева «Огненный столп», в культурных шифрах книги «Tristia» Мандельштама и особенно его стихов 1921–1925 гг. Кажется, что неблагоприятные внешние обстоятельства лишь усиливают в бывших акмеистах благород-

* Блок А. Дневники. 23 апр. 1913 // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Л., 1962. Т. 7. С. 181, 238.

** См.: Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 352, 361.

Заключение

ную приверженность к символистской «вере отцов»; крушение Серебряного века пробуждает у них не капитулянтские настроения, а инстинкт сопротивления.

Метафора Мандельштама о «родовом лоне символизма», если вдуматься в нее, объясняет главное. Нельзя родиться чем-то одним, а потом сделаться совсем другим. Не зря Йейтс пишет как о чем-то непоправимом: «из материнского лона я вынес свое истовое сердце», подразумевая под матерью Ирландию*. Так же и акмеисты, вышедшие «из лона символизма» (читай: неоромантизма), ничем другим, кроме как символистами и романтиками, стать не могли. И Гумилев, и Мандельштам, и Ахматова остались верны принципам символизма – высокого, мистического по своей сути искусства.

Ричард Элман заметил, что если в молодости Йейтс и был эстетом, построившим себе башню из слоновой кости, то в дальнейшем он «выбрался наружу в мир и добыл там менее изысканные материалы, которыми постепенно заменил всю слоновую кость до последнего кусочка»**. Идея рукотворной «башни», может быть, главное, что отличает «второй романтизм» – символизм – от первого. Горный замок байроновского Манфреда или башня Аластора у Шелли не вызывают у читателя вопроса, откуда взялись эти конструкции, возвышающие романтического героя над миром. Но у Йейтса, у Волошина, у Мандельштама – башни сотворенные: «Мы не летаем, – писал Мандельштам в статье «Утро акмеизма» (1913), – мы поднимаемся только на те башни, которые сами можем построить»***. Иначе говоря, не чистое вдохновение, слетевшее с небес неведомо как, но ремесло, труд, усилие преодоления – вот пафос «акмеистического», «настоящего» символизма. Между прочим, самый парадоксальный метод строительства применила Ахматова – она сложила свою башню из брошенных в нее камней: «Так много камней брошено в меня, / Что ни один из них уже не страшен, / И стройной башней стала западня, / Высокою среди высоких башен» («Уединение», 1914). Именно на эту башню она восходит в своей вершинной «Поэме без героя»: «Из года сорокового, /

* Отметим, что Йейтс считал Ирландию оплотом мирового идеализма и романтизма.

** *Ellmann R. The Man and the Masks. N.Y.; L., 1978. P. 294–295.*

*** *Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 145.*

Заключение

Как с башни, на все гляжу...» Но обратим внимание, что и рукотворные башни акмеистов – все-таки башни: романтический символ в своей основе не поколеблен. Подчеркивается лишь значение жизнестроительства, противоборства судьбе.

Русская поэзия после своего обновления в 1890-х приходит к этому не сразу; сперва ее кумир – декадент, потом – жрец и лишь затем – герой, делатель. Это соответствует трем этапам русского символизма: «эстетского» Брюсова и Бальмонта, «религиозного» Андрея Белого и Вячеслава Иванова и, наконец, «акмеистического» Гумилева и Мандельштама. Эти фазы развития прошел и Йейтс, и хотя эстетское, религиозное и героическое у него переплетаются, нетрудно убедиться, что на первом этапе в его стихах преобладал эстетизм, на среднем – квазирелигия (окультизм) и на последнем этапе – героизм. Не зря его самыми последними произведениями стали пьеса «Смерть Кухулина» и стихотворение «Черная башня», прославляющее мужество осажденных, верных своей присяге.

В послевоенную эпоху, когда, по выражению Мандельштама, акции личности в истории резко упали*, акмеисты сохранили романтический дух одиночества, избранничества. Они по-прежнему обращались не к современнику, не к публике, а к некому далекому, идеальному читателю-собеседнику. Еще в 1909 г. молодой Мандельштам писал Вяч. Иванову: «У вас в книге есть место, откуда открываются две великих перспективы, как из постулата о параллельных две геометрии – Эвклида и Лобачевского. Это – образ удивительной проникновенности – где несогласный на хоровод покидает круг, закрыв лицо руками»**. Несмотря на все искушения мистической, а впоследствии советской «соборности» и тяжелую борьбу с этими искушениями, Мандельштам в конце концов остался «несогласным на хоровод». Остался вне «равенств и братств» – потому что знал свою принадлежность к иному, невидимому братству, к «сообщничеству сущих в заговоре против пустоты и небытия»***.

* Конец романа (1922) // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 203.

** Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 207. Сер. «Лит. памятники».

*** Утро акмеизма (1912) // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 144.

Заключение

Акмеисты сохранили еще один важнейший романтический атрибут – тайну. Этот *шиболет* символизма постоянно на устах лирической героини Анны Ахматовой. «Музы тайная рука», тайные годовщины и печали, глубоко затаенный миф о провиденциальном возлюбленном – неотъемлемые черты ее поэзии, включая позднюю («Поэма без героя», циклы «Cinque» и «Шиповник цветет»). Николай Гумилев начал говорить о «неизбежности» мистической поэзии по крайней мере с 1917 г.* Его стихи делаются все загадочней («Душа и тело», «Дева-птица», «Звездный ужас»). Стихотворения Осипа Мандельштама, написанные после книги «Tristia», в том числе «Грифельная ода», «Век», «Нашедший подкову», вызывающе таинственны, темны для непосвященного – не в меньшей степени темны, чем стихи Йейтса, основанные на системе его «Видения». Можно смело сказать, что и Гумилев, и Ахматова, и Мандельштам, не являясь адептами никаких оккультных наук, фактически, в своих стихах, утверждают приоритет «тайного знания» над эмпирической видимостью мира.

Наряду с *избранничеством* и *тайнознанием* акмеисты сохранили еще одну важнейшую романтическую черту – *жертвенность*. Готовность погибнуть ради перевоплощения в слово, ради того, что Йейтс называл *трансмутацией жизни в искусство*, была для них само собой разумеющимся условием их ремесла. Я сейчас говорю «акмеисты» условно, подразумевая и других крупных поэтов постсимволистского периода, скажем, Ходасевича, Пастернака. Гумилев был готов принять огненную смерть, Мандельштам «своею кровью склеить двух столетий позвонки», Ходасевич – пройти «путем зерна», Пастернак – умереть как римский гладиатор («О, знал бы я, что так бывает...»). Если развивать йейтсовскую алхимическую метафору, тут можно уточнить, что существует два разных пути трансмутации. В алхимии они называются «влажный путь» и «сухой путь». Суть первого в том, что все тленное, несовершенное постепенно вымывается из материи делания, оставляя лишь золотую крупицу бессмертия**. Суть второго – в том, что все должно полностью, до конца сгореть и заново возродиться. В применении к пути поэта речь идет

* Бехгофер К. Интервью с Гумилевым // Гумилев Н.С. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 225.

** См.: Нестеров А. У.Б. Йейтс: Sub Rosa Mystica. С. 610.

Заключение

в первом случае о долгом опыте страдания и очищения, во втором – о мгновенном огненном перерождении*. Алхимик (или, как их называли в старину, «искусник» – «artist») сам выбирает свой метод. Гумилев пошел более скорым, «сухим путем», Мандельштам – после многих колебаний – тоже взошел на костер. Йейтс – или, например, Вячеслав Иванов – типичный пример художника, шедшего медленным, «влажным путем»**.

В опыте великих поэтов, прошедших через кризис символизма и эстетизма, заключаются два урока. Первый урок – памяти и верности: «Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла», и далее: «Человеческие губы, / которым больше нечего сказать, / Сохраняют форму последнего сказанного слова»***.

Второй урок – обновления. Неоромантизм не смог бы достичь зрелости и дать свои наивысшие достижения, если бы не исправил изъянов раннего символизма, не заземлил его излишней выпренности, не усвоил многое из антиромантической модернистской эстетики 1910–1920-х годов. Так, например, Йейтс включил «пахучий реализм» Джойса в некоторые свои поздние стихи (так называемые *lust and rage poems*).

Наследники символизма сумели соединить распавшееся на переломе эпох время, «связать флейтой» «узловатые колена дней». Их заслуга не была сразу понята и оценена, ибо на передний план вышли совсем иные люди и другие вкусы. Таков, видимо, закон литературы: романтическая традиция никогда не умирает, но, как река, уходит под землю и через долгое время, пере-

* В главе «Византийские стихи Йейтса и Мандельштама» дается, по сути, та же оппозиция. «Плавание в Византию» и «Византия» описывают соответственно «сухой» и «влажный» пути трансмутации.

** Христианство, алхимия и поэзия – три параллельных пути достижения бессмертия. Неудивительно, что алхимия была источником символов для поэзии, а порой и для христианской прозы. Джон Донн (1572–1631) использовал ее в любовной лирике, а позднее, когда стал священником, в проповедях. Он говорил, например, что для достижения праведности «мало одного растворения, мало омовения и трансмутации, которой достигают этим очищением и омовением, – нужна фиксация, закрепление». Сам Донн, очевидно, шел «влажным путем».

*** «Нашедший подкову» (1923) в: Мандельштам О. Соч. Т. 1. С. 148.

Заключение

жив равнодушные сыновей, снова выходит на поверхность, чтобы питать творчество внуков.

Яркий пример – Иосиф Бродский, последний наследник Серебряного века, ученик Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой и Пастернака. Непрерывность традиции видна, например, в том, как Бродский в своем стихотворении «Строфы» вдохновенно подражает английскому романтику Шелли – точнее сказать, подражает Пастернаку, переложившему на русский стихотворение Шелли «Строки»:

Раскололась лампада,
Не затеплится луч.
Гаснут радуг аркады
В ясных проблесках туч.

Б. Пастернак

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

*И. Бродский**

В 1965 г. Бродский написал стихотворение «На смерть Т.С. Элиота», начинающееся словами: «Он умер в январе, в начале года...» По своей композиции, ритмам и образам это – вариация на стихотворение Одена, посвященного смерти Йейтса и начинающегося словами: «He disappeared in the dead of winter». Бродский тоже умер в январе, как Йейтс и Элиот, и нью-йоркская русская газета рядом с траурной фотографией поместила его строки, посвященные Элиоту и ставшие эпитафией ему самому. Во второй строфе стихотворения Бродский говорит о том, что «поэзия основана на сходстве / бегущих вдаль однообразных дней» и что она ни в чем так не видна, как «в календарной рифме», т. е. в совпадении дат. (Обратим внимание, что магия дат была одной из любимых идей Ахматовой.) Со смертью Бродского двойная рифма стала тройной. Последнего русского поэта-романтика проводила в могилу строка, сказанная Оденом о Йейтсе.

* Подробнее см. статью «В зимних сумерках на опушке века».

IV
Дополнения



—

«В СЛУЧАЕ МОЕЙ СМЕРТИ
ВСЕ ПИСЬМА ВЕРНУТСЯ К ВАМ»

Стихи Ларисы Рейснер

Осмотришься, какой из нас не сваян
Из хлопьев и из недомолвок мглы?

Б. Пастернак

Высокая светлоглазая красавица скандинавского типа – такой рисуют воспоминания Ларису Рейснер (1895–1926). Будущая революционерка и комиссарша Волжской флотилии, в литературе она дебютировала почти так же рано, как Марина Цветаева, еще школьницей выпустив две маленькие книжки «Женские образы Шекспира» (первая часть – «Офелия», вторая – «Клеопатра»). Чуть позднее, в 1914 г., альманах «Шиповник» напечатал ее пьесу «Атлантида». *Лео Ринус* – так латинизированным именем своего легендарного предка, ученого немца, подписала она свои шекспировские работы. А на тетради девичьих стихов, на первой странице – как примерка шляпки: *Лулу, Лулу, Лулу...* и рядом – иным, более изящным почерком – *Лери, Лери, Лери...*

В 1915–1916 гг. вместе с отцом, профессором Петербургского университета, она организует и редактирует антивоенный сатирический журнал «Рудин», публикуя в нем ряд своих стихотворений и эссе; затем сотрудничает в «Летописи», издаваемой М. Горьким. Там она помещает большую и содержательную статью о Рильке, впервые открывая глаза русскому читателю на значение и масштаб этого поэта. Неизвестным до недавних пор оставался ее «Краткий обзор современной поэзии (Акмеизм)» – замечательный анализ поэзии О. Мандельштама, А. Ахматовой и Н. Гумилева.

Стихи она после 1918 г. фактически бросила писать. Может быть, почувствовала, что ее призвание – журналистика, проза. Или слишком ценила достоинства своих поэтов-современников, чтобы с ними тягаться. Но и то, что она успела написать до 20 лет – *Juvenilia*, – имеет право на наше внимание. По двум причинам: во-первых, это несомненно талантливо, во-вторых, перекликается со

стихами и пьесами Гумилева, составляя часть их эпистолярного романа – на мой взгляд, одного из самых ярких поэтических романов Серебряного века.

Сюжет этого романа трудно охарактеризовать одним словом. В нем было много вдохновенной игры, много романтизма и нежности; но было и противоборство, конфликт полярных жизненных начал – радикализма и консерватизма; причем консервативнее в данном случае оказался мужчина; впрочем, не стоит забывать, что Гумилев был на десять лет старше.

Сохранившаяся переписка относится к 1916–1917 гг. Первое письмо Гумилева – изящное стихотворное послание – датировано 23 сентября 1916 г. Но, очевидно, это было не первое письмо. Знакомство их началось давно, предположительно в 1914 г.*

Гумилев называет ее Лери, Лера. Такое же имя носит героиня его пьесы «Гондла» (1916). Вряд ли можно сомневаться, кто явился прототипом этой пьесы. Заметим, что второе, «ночное имя» Леры в пьесе Гумилева – Лаик: оно построено по тому же принципу, как и имя юноши Леида в ранней пьесе Л. Рейснер «Атлантида» (Лери – Ле-ид, Лара – Ла-ик). Наконец, сам сюжетный конфликт Гондлы и Леры отражает реальный конфликт Гумилева и Рейснер. Вот как она сама формулирует исходную ситуацию.

На престол Исландии вступает горбатый певец Гондла, уроженец мирной христианской Ирландии. Женой его должна стать Лера, царица суровой языческой Исландии, и брак этот, соединив «лебедей и волков», обещает обоим народам славное будущее**.

Рецензия Л. Рейснер на «Гондлу» опубликована в январе 1917 г. Критик старается быть предельно объективным и сдержанным (что в данном случае вполне объяснимо), но запал внутреннего спора прорывается и сквозь эту сдержанность, когда она пишет о герое, умирающем ради победы христианства над язычеством. Выше христианства, выше любой религиозной системы

* «Когда произошло знакомство между ними. – пишет Г.Н. Струве, – мы в точности не знаем, но, по всей вероятности, летом 1916 года» (Гумилев Н. Неизданное. Paris, 1980. С. 218). На самом деле, не позже января 1915 г., как это следует из письма А.К. Лозина-Лозинского Гумилеву от 21 марта 1915 г. (Гумилев Н. Неизданное и несобранное. Р., 1986. С. 146).

** Рейснер Л. Н. Гумилев. «Гондла» // Летопись. 1917. № 5/6. С. 265.

«В случае моей смерти все письма вернутся к вам»

она ставит вечную трагическую игру двоих – древнюю мифологему любви и смерти.

Совсем минуя какую бы то ни было религию, одною любовью, одной верой искупает свою вину Лаик. <...> Как ни ослепителен крест, он подчиняется законам старой, языческой правды, вешему обряду трагических игр.

Так уйдем мы от смерти, от жизни,
Брат мой, слышишь ли речи мои?
К неземной, лебединой отчизне
По свободному морю любви*.

По всей видимости, и гумилевская пьеса для марионеток «Дитя Аллаха» (1916) связана с Ларисой Рейснер. Ее главные герои носят имена Гафиза и Пери. Гафизом Рейснер называла Гумилева еще в 1914 г., а Пери созвучно Лери.

Письма осени–зимы 1916–1917 гг. отразили лишь одну фазу в отношениях Гумилева и Рейснер – любовный роман, идущий *crescendo* и закончившийся, по-видимому, тяжелой драмой для героини; но, несомненно, была и предыдущая фаза, более игровая и легкомысленная, о ней и вспоминает Гумилев в первом стихотворном послании:

Что я прочел? Вам скучно, Лери,
И под столом лежит Сократ.
Томитесь Вы по древней вере?
– Какой отличный маскарад!
Вот я в моей каморке тесной
Над Вашим радуюсь письмом.
Как шапка Фауста прелестна
Над милым девичьим лицом!
<...>
И вновь начнутся наши встречи,
Блужданья ночью наугад,
И наши озорные речи,
И Острова, и Летний сад!***

* Рейснер Л. Н. Гумилев. «Гондла». С. 266.

** Впервые опубликовано (как и вся переписка Н. Гумилева и Л. Рейснер) в: Гумилев Н. Неизданное. С. 131–132. Сверено по автографу. ОР РГБ. Ф. 245. К. 6. Ед. хр. 20.

IV. Дополнения

Ныне мы можем, в pendant к этим строкам, привести два стихотворения Л. Рейснер, написанные, судя по их расположению в рукописной тетради, примерно в 1914 г.

* * *

Не дорожи теплом ночлега,
Меха любимые надень.
Сегодня ночь, как лунный день,
Встает из мраморного снега.

Ты узнаешь подвижный свет
И распростертые поляны.
И дым жилья, как дым кальяна,
Тобою вызванный, поэт.

А утром розовым и сизым,
Когда обратный начат путь,
Чья гордая уступит грудь
Певучей радости Гафиза?*

Это строфы живо передают атмосферу поздних прогулок и ночных катаний на санях последнего предвоенного года. Они прекрасно согласуются с той рекомендацией, которую Л. Рейснер дает Гафизу (Гумилеву) в автобиографическом романе** 1919 г.: «Нет в Петербурге хрустального окна, покрытого девственным инеем, которого Гафиз не замутил бы своим дыханием, на всю жизнь оставляя зияющий просвет в пустоту между чистых морозных узоров». Видать, покружил голову девушке наш поэт – маг и волшебник.

Примечательны и шуточные упреки, которыми Гумилев заканчивает вышеприведенное послание. Их суть – противопоставление «ночной Лери», с ее волшебными «сияющими» глазами, – образу «дневной Лери», прилежной студентки Психоневрологического (Бехтеревского) института:

* Печатается по автографу. ОР РГБ. Ф. 245. К. 6. Ед. хр. 2. С. 21. Здесь и далее стихи Л. Рейснер выделены полужирным шрифтом.

** Рейснер Л. Автобиографический роман // Из истории советской литературы 1920–1930-х годов. М., 1983. С. 190–259.

«В случае моей смерти все письма вернутся к вам»

—

Так Вы, похожая на кошку,
Ночному молвили «прощай» –
И мчит вас в Психоневроложку,
Гудя и прыгая, трамвай.

Этот же конфликт любви и реальности подчеркивает и Рейснер в стихотворении, написанном примерно в то же время, что и «Не дорожи теплом ночлега...» – стихотворении тоже шутиливом – и опасно пророческом.

Гумилеву

От лицейских наставников Пушкин,
От Monsieur и уроков Онегин –
Уходили, как зверь из ловушки,
Для поэзии, лени и неги.
И ни разу прелестного долга
Не забыли: для милой Лаисы
Принести леденцов в треуголке,
Эпиграмм и цветов за кулисы.
Пусть тревога, и пусть из Сената,
Озирая склоненные спины,
Осадил жеребца император;
Эта кровь на снегах – как рябины
Царскосельских садов в пору жатвы.
Выстрел – и тишина – и стенанье...
В этот день, разрешающий клятвы,
Горе вам, избежавшим свиданья*.

В основе здесь, как можно догадаться, несдержанное слово и пропущенное свидание. Но не может быть причин, «разрешающих» клятву влюбленного. Мораль: поспешивший на Сенатскую площадь вместо встречи с «милой Лаисой» погиб – забывший о восстании ради свидания спасся. То есть любовь лучше политики. Забавно, что через несколько лет Гумилев возвратит Ларисе Рейснер ее совет: «Развлекайтесь, но не занимайтесь политикой» (открытка из Швеции, 30 мая 1917 г.). Обратим внимание и на продолжающуюся игру с именами: Лаиса – из одной коллекции с Лари, Лери, Лулу, Леидом и Лаиком.

* Печатается по автографу. ОР РГБ. Ф. 245. К. 6. Ед. хр. 2. С. 24.

IV. Дополнения

—

Следующее стихотворение – карандашный набросок, сохранившийся в архиве Л. Рейснер, трудночитаемый, со многими небрежно сокращенными словами. Точки в приводимом нами тексте – недописанная автором строка; кроме того, ощущается смысловая лакуна перед заключительными тремя строками.

* * *

Сладкоречивый Гафиз, муж, ягуару подобный,
Силою мышц, в многократном бою укрепленных,
Тучнобедренных месков и овнов отважный хититель,
Славным искусством своим затмивший царей мирмидонских!
Тщетно тебя избегает прекрасноланитная дева,
В куще родительской прячась от
Плачь, седовласая мать! Почтенный отец, сокрушайся!
Тень амврозической ночи дочь побежденную скроет.

Соль и ячмень рассыпая, воскликнут друзья Аполлона:
– Вот рукоделием скромным она украшает пенаты,
Ложной стыдливостью пыл охлаждает ахейцев*.

Здесь нужен маленький комментарий. *Мески* – мулы: это слово из «Илиады», из первой главы. Одним из *мирмидонских царей* был Ахилл. *Соль и ячмень* рассыпали, принося жертву богам. Иными словами, друзья Аполлона (почитатели поэзии) принесут благодарственную жертву богам, увидев, что опасения родителей не сбылись, что «прекрасноланитная дева» не уткнула гулять с Гафизом, а сидит дома и занимается *скромным рукоделием* (по всей видимости, стихами).

Гекзаметры в этом отрывке не выдержаны, но в целом «древнегреческий» стиль воспроизведен талантливо, недаром за любовь к античности (и за волнистый локон) друзья прозвали Ларису «ионическим завитком»; кроме того, перед нами еще один код, на котором общались наши герои: не случайно в одном из писем 1916 г. Гумилев замечает: «Я не очень верю в переселенье душ, но мне кажется, что в прежних своих перевоплощениях Вы всегда были похищаемой Еленой Спартанской...»** Но, как мы убедились,

* Печатается по автографу. Там же. К. 1. Ед. хр. 5. Главные конъектуры: 1) *прекр-ланит* – прекрасноланитная, 2) *др. Ап.* – друзья Аполлона.

** Гумилев Н. Неизданное. С. 136.

«В случае моей смерти все письма вернутся к вам»

она-то еще раньше сравнила его с «царем мирмидонским» Ахиллом – «хитителем» месков и овнов.

В годы войны тон их общения сделался лиричней и серьезней. Оба вдохновенно ведут свои роли, импровизируя в лучших традициях романтического театра. На фронте Гумилев пишет новую пьесу, «заказанную» ему Ларисой Рейснер (о Кортесе), она же находит и высылает ему необходимую для его темы книгу Прескотта «Завоевание Мексики». Эту пьесу он тоже хотел посвятить Рейснер: «Если Вы не узнаете в героине себя, – писал Гумилев, – я навек брошу литературную деятельность»^{*}.

Пьеса о Кортесе и его индианке – пока в проекте, и они еще называют друг друга по-старому Гафизом и Лерой. Когда же, достигнув высшей ноты, их переписка заглохнет и оборвется, и пройдет два года, вместивших для Л. Рейснер больше, чем предыдущие 20, тогда, в момент паузы между боями, она начнет писать роман под названием «*Requiem*» – свое прощание с прошлым, – изменив имена героев. Теперь это Гафиз и Ариадна. Имя Ариадна имеет однозначный смысл – «покинутая».

В письме М. Лозинскому с фронта в 1920 г. она напишет, вспоминая ту весну 1917 г., когда Гумилев уехал из России, и о пережитом ею отчаянии. После ряда недомолвок следует знаменательное признание: «Совсем сломанной и ничего не стоящей я упала в самую стремнину революции. Вы, может быть, слышали, что я замужем за Раскольниковым – мой муж воин и революционер. Я всегда его сопровождала – и в трехлетних походах, и в том потоке людей, которые, непрерывно выбиваясь снизу, омывают все и всех своей молодой варварской силой. И странно, не создавая себе никаких иллюзий, зная и видя все дурное, что есть в социальном наводнении, я узнала братское мужество и высшую справедливость и то особенное волнение, которое сопровождает творчество, всякое непреложное движение к лучшему. И счастье»^{**}.

Здесь легко узнается классическая парадигма: Ариадна, брошенная Тезеем, явление Диониса (Федора Раскольникова) в окружении буйной толпы – «потока», «наводнения», «молодой варварской силы», радость «соборного» единения – братства и

^{*} Гумилев Н. Неизданное. С. 132.

^{**} Житомирская С. Два письма Ларисы Рейснер // Дружба народов. 1967. № 4. С. 245.

IV. Дополнения

особенное волнение, сходное с опьянением, – счастье человека, спасшегося от отчаяния и одиночества.

Я не хочу сказать, что в революцию ее бросила только несчастная любовь. Наоборот, я думаю, это было неизбежно. Она принадлежала к мятежной партии. Еще в марте 1914 г. в письме Андрею Лозина-Лозинскому она писала:

Позволю себе избитое сравнение: для меня голос правды – это дребезжание дырявого, но, во всяком случае, военного барабана для старой кавалерийской клячи. При первом его звуке она через крапиву и канавы «поскачет». Поскачет без цели, без надежд, убогая и страшная в своем порыве. Такая кавалькада наступит и для меня.

– Пожалуйста, Лариса Михайловна, на плаху ради измученных зверей.

– С упоением, пожалуйста, сделайте милость.

– Вот, Лариса Михайловна, – костер. Не угодно ли во имя правды и справедливости на земле?

– С восторгом. Пусть я давно не верю в правду и не знаю ничего о справедливости – это неважно. И смею Вас заверить: никакие уловки не помогут*.

Чтобы этот отрывок встроился в свой контекст, надо сравнить его с источником, стихотворением в прозе Тургенева «Порог»:

– О ты, что желаешь переступить этот порог, – знаешь ли ты, что тебя ожидает?

– Знаю, – отвечает девушка.

– Холод, голод, ненависть, насмешка, презрение, обида, тюрьма, болезнь и самая смерть?

– Знаю.

– Отчуждение полное, одиночество?

– Знаю. Я готова. Я перенесу все страдания, все удары.

– Не только от врагов – но и от родных, от друзей?

– Да... и от них.

<...>

– Знаешь ли ты, – заговорил он наконец, – что ты можешь разувериться в том, чему веришь теперь, можешь понять, что обманулась и даром погубила свою молодую жизнь?

– Знаю и это. И все-таки я хочу войти.

* Шоломова С. Лариса Рейснер – А.К. Лозина-Лозинскому // Нева. 1986. № 5. С. 199.

«В случае моей смерти все письма вернутся к вам»

«Ирония восстанавливает то, что разрушил пафос» (Ежи Лец). В сущности, Николай Гумилев тоже был мятежником, романтиком, презиравшим дешевый смех толпы над всем высоким и героическим. Только он умел писать об этом «ироничнее и суше»:

Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда –
Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.

Победа, слава, подвиг – бледные
Слова, затерянные ныне,
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос Господа в пустыне.

1913

Разумеется, 18-летняя девушка не могла еще выработать ничего равноценного великолепной маске «металлического идола», усвоенной Гумилевым. Она лишь чувствовала, что старый пафос не устарел, что в нем, смешном и безрассудном, заключен живой нерв поэзии. На этом построен ее сонет «Рудину». Тот «страдания последний монолог», с которого оно начинается, – по-видимому, прокламация экзистенциального отчаянья, типа «быть или не быть». Отдавая дань его таинственному величию, она все-таки противопоставляет Гамлету другого героя, выбирающего борьбу и гибнущего на баррикадах – тургеневского Рудина. Наперекор литературной моде она воспеваает человека прямого действия, а не мистика, склоняющегося «у неведомых подножий».

РУДИНУ

Страдания последний монолог,
Живой обман, на истину похожий,
Становится печальнее и строже
И, наполняя болью каждый слог,

Уходит, как освобожденный бог,
Склониться у неведомых подножий.

IV. Дополнения

—
**Но ты – другой. Как нищий и прохожий,
Поэзии непонятый залог,**

**Всегда один, смешон и безрассуден,
На баррикадах умирает Рудин.
Когда-нибудь нелицемерный суд**

**Окончит ненаписанные главы,
И падших имена произнесут
Широкие и полные октавы*.**

Интересно отметить композиционное сходство этих стихов с классическим сонетом Джона Китса «Садясь перечитывать “Короля Лира”». В первом его катрене Китс прощается с поэмой Спенсера «Королева фей», веля ей «закрыть свои старинные страницы и умолкнуть», – ибо поэта призывает другая книга, в которой свершается «боренье Рока с перстью вдохновенной», – иначе говоря, трагедия Шекспира. Рейснер в своем сонете прощается, наоборот, с шекспировским монологом – ради произведения Тургенева; но в обоих случаях – созерцательность и меланхолия уступают духу борьбы и прямого противоборства.

«Дон Кихот», написанный немного позже, посвящен той же теме. Приводим первый вариант стихотворения по рукописи; опубликованный автором вариант длиннее на две строфы, что с художественной точки зрения кажется мне неоправданным.

<ДОН КИХОТ>

**На перепуганных овец,
На поросят в навозной куче
Все молчаливее и круче
Взирает немощный боец.**

**И вместо хохота и плутней
Пирующих трактирных слуг
Рокочут в честь его заслуг
Несуществующие лютни.**

* Впервые опубликовано в первом номере журнала «Рудин» (1915). Печатается по автографу. ОР РГБ. Ф. 245. К. 1. Ед. хр. 2. С. 72.

«В случае моей смерти все письма вернутся к вам»

—
Течет луна, как свежий мед,
Как золото, блестит солома.
Но все растущая истома
Его души не обоймет.

Неумирающая Роза,
Изгибом пряного стебля
Какой цветок затмит тебя,
О Дульцинея из Тобоза?
1915 (?)*

Хохочущие трактирные слуги не способны узреть золотой отблеск в грязной соломе, услышать «несуществующие лютни» над поверженным и осмеянным бойцом. Антураж этих стихов до удивления совпадает с рассказом Йейтса «Во имя Розы»: там тоже странствующий рыцарь гибнет, пытаясь отбить каких-то украденных у крестьян свиней, гибнет безвестной и жалкой смертью – во имя Розы, которая воплощает для него красоту, истину и вечный бой против «силы зла и растления».

Приведем еще одно стихотворение Рейснер, на сей раз показывающее ее «акмеистические» успехи.

КАНЦЕЛЯРИЯ

Чернила, грязь, присутственное место,
Суконный вид.

А на стене классический Давид:
Елизавета Павловна – невеста.

С ней рядом повелительный супруг:
Прямая грудь и белые лосины,
И оттеняет взор бесцветно-синий
Бровей недоуменных полукруг.

Не смея стариться, устали оба:
Так много лет
Сжимает сердце вышитый колет,
Топорщится напыщенная роба**.

* Другой вариант опубликован в журнале «Рудин». Печатается по автографу. ОР РГБ. Ф. 245. К. 1. Ед. хр. 2. С. 76.

** Там же. С. 79об.–80. Автограф черновой.

IV. Дополнения

Тут допущена историческая небрежность: жену Александра I звали Елизавета Алексеевна (*Павловичем* был ее муж), но в поэтическом плане все на месте: и портрет императорской четы на стене, и суконный вид столов, запачканных чернилами... Заметно ученичество у Манделъштама, даже прямая перекличка с его «Домби и сыном» в описании «присутственного места». Вообще, видны успехи в поэтической технике: прекрасно рассчитанный эффект усеченных строк: рифмы с опорной согласной («вид – Давид, «лосины – синий», «лет – колет»); точность эпитетов: «повелительный супруг», «напыщенная (в обоих смыслах) роба».

Совсем в другой манере написано антивоенное по духу «Письмо», прототип которого легко узнается. Судя по положению в рукописной тетради Л. Рейснер, эти стихи относятся примерно к 1915 г., но опубликованы они были лишь 30 апреля 1917 г. (после отъезда Гумилева в Европу) в петроградской газете «Новая жизнь».

ПИСЬМО

Мне подали письмо в горящий бред траншей,
Я не прочел его – и это так понятно:
Уже десятый день, не разгибая шеи,
Я превращал людей в гноящиеся пятна.
Потом, оставив дно оледенелой ямы,
Захвачен шествием необозримой тучи,
Я нес ослепший гнев, бессмысленно упрямый,
На белый серп огней и на плетень колючий.
Ученый и поэт, любивший песни Тассо,
Я, отвергавший жизнь во имя райской лени,
Учился потрошить измученное мясо,
Калечить черепа и разбивать колени.
Твое письмо со мной. Не тронуты печати.
Я не прочел его. И это так понятно.
Я – только мертвый штык ожесточенной рати,
И речь любви моей не смоет крови пятна .

Неизвестно, летом ли 1917 г. или через год, перед отъездом на фронт, она добавила к хранящимся у нее письмам Гумилева конверт с надписью: «Если я умру, эти письма, не читая, отослать

* Сверено по гранкам с авторской правкой. Там же. С. 51.

«В случае моей смерти все письма вернутся к вам»

Н.С. Гумилеву. – Лариса Рейснер». Внутри конверта лежала следующая записка-прощание:

В случае моей смерти все письма вернутся к вам. И с ними то странное чувство, которое нас связывало, и такое похожее на любовь.

И моя нежность – к людям, к уму, поэзии и некоторым вещам, которая благодаря Вам – окрепла, отбросила свою собственную тень среди других людей – стала творчеством. Мне часто казалось, что Вы когда-то должны еще раз со мной встретиться, еще раз говорить, еще раз все взять и оставить. Этого не может быть, не могло быть. Но будьте благословенны, Вы, Ваши стихи и поступки. Встречайте чудеса, творите их сами. Мой милый, мой возлюбленный. И будьте чище и лучше, чем прежде, потому что действительно есть Бог *.

Ваша Лери

Неизвестно, состоялась ли эта будущая встреча. Скорее всего, нет – по крайней мере, так, как она когда-то мечтала. В конце лета 1920 г. Л. Рейснер вернулась в Петербург и провела в нем почти полностью осень и зиму. В это время она – жена командующего Балтфлотом Федора Раскольниковца – живет в здании Адмиралтейства, разъезжает на авто, выступает на вечерах и дискуссиях, совершает конные прогулки по Петербургу с Блоком **, общается со старыми литературными друзьями, среди которых – О. Мандельштам и Вс. Рождественский, близкие к Гумилеву. Иногда они с Гумилевым сидят в одной комнате, например на заседаниях Союза поэтов ***, но, по-видимому, ни в какое общение не вступают.

Словно у Лермонтова: «Но в мире новом друг друга они не узнали». Или как в черновом наброске в ее старой тетради:

Мы чужие и друг другу далеки
И когда случайно на афише
Мы приветствуем друг друга тише
Чем прошедшие в тумане моряки ****.

* Гумилев Н. Незданное. С. 146.

** «С Л.М. Рейснер на Стрелку верхом» – запись 4 августа 1920// Блок А. Записные книжки. С. 498.

*** Воспоминания Е.Г. Полонской // Жизнь Николая Гумилева. Л., 1991. С. 160.

**** ОР РГБ. Ф. 245. К. 1. Ед. хр. 2. С. 81 внизу.

IV. Дополнения

Но то, что она неотступно думает о Гумилеве, зафиксировано, в частности, в воспоминаниях Анны Ахматовой (которой она в то тяжелое и голодное время всемерно помогала): ей, как родной душе, она рассказывала о своих отношениях с Гумилевым – по-видимому, больше, чем следовало*. Ахматову она ощущала родной не только по стихам, но и как бывшую жену Гумилева, мать его ребенка. Между прочим, в 1920 г. в Петрограде, в трудный момент для семьи Гумилевых, она высказывала желание взять Леву на воспитание, о чем пишет П. Лукницкий в своих записках**. Осенью 1921 г. в письме из Афганистана она, получив известия о смерти Блока и Гумилева, изливает на Ахматову целый поток горестных соболезнований, – удивительным образом говоря при этом только о Блоке и ни словом не упомянув Гумилева. Это, конечно, криптограмма – шифровка, неизбежная в условиях двойной цензуры (ГПУ и ее ревнивого мужа, в то время полпреда РСФСР в Афганистане)***.

Смерть Гумилева была для Л. Рейснер страшным ударом и черным пятном на революции. Она не могла ничего сделать для его спасения, так как с весны 1921 г. находилась в Афганистане, куда даже письма шли несколько недель. Лишь много позже, когда представится okazия, она напишет матери в Москву: «Если бы перед смертью его видела, – все ему простила бы, сказала бы правду, что никого не любила с такой болью, с таким желанием за него умереть, как его, поэта, Гафиза, урода и мерзавца. Вот и все».

* Ревнивое чувство продиктовало тон ахматовских воспоминаний о Л. Рейснер. После смерти Рейснер в 1926 г. А.А. сокрушалась: «Бедная – о ней будут нехорошо говорить, нехорошо вспоминать ее за границей за то, что она так быстро перешла на сторону Советской власти» (*Лукницкая В. Жизнь поэта. Л., 1990. С. 193–194*). Но сама же Ахматова внесла вклад в копилку слухов, рассказывая, что Гумилев якобы по настоянию Л. Рейснер был лишен пайка Балтфлота (Там же. С. 191), что никак не согласуется с другими фактами и с характером Рейснер.

** «Николай Степанович... хотел, потому что у него, вероятно, тоже острый момент пришел и не было никаких продуктов, чтобы Анна Ивановна тоже поступила в детский дом и взяла туда Леву. <...>. АА рассказала об этом Л. Рейснер. Лариса предложила отдать Леву ей» (Там же).

*** Письмо 24 ноября 1921 г. // Гумилев Н. Неизданное и несобранное. С. 221.

«В случае моей смерти все письма вернутся к вам»

Этот отрывок уже публиковался*, но с отсечением нескольких обрамляющих фраз, очень важных. Перед ним в письме стоит: «Девочку Гумилева – возьмите. Это сделать надо – я помогу». А заканчивается этот отрывок словами: «Вот и все. Если бы только маленькая была на него похожа»**.

Речь идет о дочке Гумилева от второго брака Леночке, чья мать А.Н. Энгельгардт, сама по себе неумелая и беспомощная, как ребенок, осталась в то время без работы и без средств***. Обратите внимание на решительность жеста, идущего вразрез со всеми условностями: взять к себе дочь расстрелянного поэта, а также на видимое противоречие характеристики Гумилева как «урода и мерзавца» со следующей фразой: «Если бы только маленькая была на него похожа». Никакой логики тут нет. Одна только логика сердца.

Postscriptum

Политические страсти часто искажают подлинную перспективу людей и событий. Произнося сегодняшний приговор, забывают, что революцию в России совершили не большевики, что радикализм был *культурной традицией* всего русского общества. Что поэтов убивали не только красные, но и белые (Осипа Мандельштама лишь чудом не расстреляли в Крыму). Да и саму Рейснер, проживи она подольше, конечно, ликвидировали бы «новые коммунисты». Ей никогда не доверяли до конца. «Путь ее был вполветра, вразрез» (В. Шкловский).

Для меня образ Ларисы Рейснер принадлежит к галерее тех легендарных женщин начала века, к которым относятся и ирландка Мод Гонн, муза Уильяма Йейтса, и другая воспетая им революционерка, графиня Констанция Маркевич, приговоренная к смерти после подавления Дублинского восстания (приговор был впоследствии заменен на тюремное заключение). Для таких мя-

* Шоломова С.Б. Судьбы связующая нить // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 484.

** ОР РГБ. Ф. 245. К. 5. Ед. хр. 15. С. 59.

*** То, что Л. Рейснер, в ожидании отъезда из Афганистана, возлагала заботы о девочке на своих родителей, естественно: любовь и взаимопонимание в этой семье были исключительными. Ее мать Е.А. Рейснер покончила с собой вскоре после смерти дочери в 1926 г.

IV. Дополнения

тежных, вольнолюбивых натур хорошо подходили «птичьи» метафоры. Ибсеновская «Дикая утка», чеховская «Чайка», горьковский «Буревестник», лебеди символистов – такова была цепочка тез и антитез, волнующих души актеров и зрителей той эпохи.

«Она казалась птицей среди гор, / Свободной чайкой с океанских дюн», – писал Йейтс, вспоминая Констанцию Маркевич в ранней юности*. Сходный образ – в одном из лучших стихотворений Николая Гумилева, вдохновленных Ларисой Рейснер, «Самофракийская Победа»:

В час моего ночного бреда
Ты возникаешь пред глазами –
Самофракийская Победа
С простертыми вперед руками.

Спугнув безмолвие ночное,
Рождает головокруженье
Твое крылатое, слепое,
Неудержимое стремленье...

Тот же полет и размах, гениально соединенный с мерной торжественностью похоронного шествия, в концовке стихотворения Бориса Пастернака «Памяти Рейснер» (1926):

Бреди же в глубь преданья, героиня.
Нет, этот путь не утомит ступни.
Ширай, как высь, над мыслями моими:
Им хорошо в твоей большой тени**.

Видимо, та же мятежная героиня отразилась и в строфах поэмы «Девятьсот пятый год» (писавшейся как раз в конце 1925 – начале 1926 г.):

Жанна д'Арк из сибирских колодниц,
Каторжанка в вождах, ты из тех,
Что бросались в житейский колодец,
Не успев соразмерить разбег.

* «On a Political Prisoner» (1919).

** Даже в позднем «Августе» возникает, по сути, тот же образ: «Прощай, размах крыла расправленный, / Полета вольное упорство...»

«В случае моей смерти все письма вернутся к вам»

—
Ты из сумерек, социалистка,
Секла свет, как из груди огнив.
Ты рыдала, лицом василиска
Озарив нас и оледенив.

Отвлеченная грохотом стрельбищ,
Оживающих там, вдалеке,
Ты огни в отчуждени колеблешь,
Точно улицу вертишь в руке.

И в блуждании хлопьев кутежных
Тот же гордый, уклончивый жест:
Как собой недовольный художник,
Отстраняешься ты от торжеств.

Как поэт, отпылав и отдумав,
Ты рассеянья ищешь в ходьбе.
Ты бежишь не одних толстосумов:
Все ничтожное мерзко тебе*.

Можно предположить, что и в образе пастернаковской Лары содержится, в виде примеси, *субстрат* Ларисы Рейснер («Имя главной героини я дал в память о Ларисе Михайловне», – писал Пастернак Варламу Шаламову). Между прочим, она воевала на Каме, в местах, близких к описанным в романе, и кое-какие страницы «Фронта» могли отразиться в «юрятинских» главах «Доктора Живаго».

Лирика и эпос. В естественности их соединения – родство этих писателей. Читая следующие строки, хочется спросить, кто на кого повлиял: Пастернак на Рейснер или Рейснер на Пастернака:

**О, эти странные недомоганья,
Изнеможение и жар!
Душа, исполненная содроганья,
Дрожит и стелется, как зимний пар.**

* Ср.: «Как поэт, отпылав и отдумав... / Все ничтожное мерзко тебе» и «Чуть побывав в ее живом огне, / Посредственность впадала вмиг в немилость» («Памяти Рейснер»). Похоже, что у этих строк общий прототип (курсив мой. – Г. К.).

IV. Дополнения

—

**Приходит сон – и, рассекая ночи
И обгоняя будущие дни,
Припоминает и пророчит,
И вижу: пар встает из полыньи*.**

Здесь в концентрированной форме описаны, прямо по Вячеславу Иванову, основные фазы творчества: *дионисийское волнение* (восхождение) и *аполлонийское сновидение* (нисхождение)**. Подчеркнуты две главные функции поэзии – пророчество и воскрешение.

Порою кажется, что все, что было, навсегда остыло, прошло. Но многое зависит и от погоды: стоит внешней температуре упасть ниже какой-то отметки, и самой живой чертой пейзажа становится это встающее над полыньей облако пара.

* Рейснер Л. Реквием (памяти корабля «Ваня-коммунист») // Известия. 1918. 20 дек. № 279. Перепечатано с измененным названием: День поэзии. Л., 1987. С. 179.

** О границах искусства (1913) // Иванов Вяч.И. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С.630–632.

—

«АНГЕЛ ЛЕГ У КРАЯ НЕБОСКЛОНА...»
«Ахматовская» мозаика в Лондоне

Эти напольные мозаики находятся на лестничной площадке, там, где широкая «парадная» лестница лондонской Национальной галереи, давая передышку посетителю, заставляет его определиться, куда он свернет – налево или направо, чтобы, сделав поворот на 180 градусов, одолеть оставшиеся пол-этажа. Площадка большая, с несколькими уровнями, точнее, это четыре площадки: посередине – основная, да две боковые, куда ведут небольшие пролеты, да задняя – за редким рядом колонн, лишь двумя или тремя ступеньками выше основной. Именно там, чуть в стороне от основного потока, сразу растекающегося по боковым лестницам, и расположена «ахматовская» мозаика.

Только три ступеньки отделяли нас от нее, да еще шнур ограждения и служащий в форме.

«А почему туда нельзя?»

«Площадка ремонтируется», – был вежливый ответ. Однако никаких признаков ведущихся работ я не заметил.

«А нельзя ли, – стали мы по-московски, по-ребячьи упрашивать, – зайти за ограждение, осторожно подняться на две ступеньки и с верхней посмотреть?»

Англичанин покачал головой, и тут только я понял свою бестактность: служащему поручена определенная функция, не точно исполняя ее, он рискует своей службой – не шутка.

«Вы можете обратиться к главному смотрителю. Если он разрешит, тогда другое дело, – добавил страж. – Это там, внизу и налево».

«Бесполезно», – сказала моя спутница.

«Попробую. Когда еще я снова окажусь в Лондоне».

... Не успел я выпалить первых двух фраз (про то, что я из Москвы и изучаю творчество Анны Ахматовой, которая...), как главный смотритель (а может быть, его заместитель, помню только, что он был темнокожим) с готовностью поднялся: «Идемте».

То, что мы увидели, было неожиданным и сильным. Все мозаики Анрепа в Национальной галерее – аллегорические, их названия можно прочесть на широких рамках-каемках. «Ахматовская» мозаика называется «Compassion» («Сострадание»).

Первое впечатление – необычность позы. Ахматова лежит, как шахтер в забое, в низком и вытянутом (длина в три раза больше высоты) пространстве мозаики. Потом уже приходит в голову, что, может быть, это – не дол, а высь, и лежит ли она, как альпинист над краем обрыва; но первоначальное ощущение – туннеля, забоя – остается.

Ахматова изображена очень юной и хрупкой, в каком-то голубом гимнастическом трико с короткими рукавами и низким (как на картине Альтмана) вырезом. Сходство большое, несомненное: челка, профиль, глаза. Ахматова лежит, чуть приподнявшись на не совсем ловко подогнутой кисти, и всматривается вперед, как спелеолог в открывшуюся за проходом пещеру.

Может быть, в этой позе отразилось впечатление художника от их последней встречи. В воспоминаниях Анрепа есть такая деталь: говоря с ним, она прилегла на кушетку. Впрочем, она всегда любила это положение – горизонтальное – есть другие рисунки, фотографии, воспоминания.

И костюм «гимнастки» можно оправдать мемуарно: в юности Ахматова гордилась своей гибкостью, «показывала, что может, перегнувшись назад, коснуться головой своих ног», а в детстве «лазала как кошка и плавала как рыба», запросто «могла вскарабкаться на крышу поговорить с луной». В самом деле, та площадка, на которой она лежит, своим резким краем больше напоминает крышу, чем облако.

Перед ней – груда обломков, подсвеченных красным (пожаром?), а позади – черная яма, в которой копошатся какие-то изможденные полулюди-полускелеты.

Автору мозаики художнику Борису Анрепу посвящено едва ли не больше всего ахматовских стихотворений (по одним подсчетам – 33, по другим – 36), в том числе самые счастливые и светлые стихи Ахматовой о любви из «Белой стаи». Был 1915 год,

«Ангел лег у края небосклона...»

он приезжал с фронта то в отпуск, то в командировку. Это были романтические встречи – катания на санях, разговоры, стихи...

Борис уехал из России в первые же дни после Февральской революции. Он пришел к ней попрощаться, сняв погоны, потому что у мостов стояли баррикады и офицерам появляться на улицах было небезопасно.

«Будет то же самое, что было во Франции во время Великой революции, будет, может быть, еще хуже», – сказал он.

Анреп уехал в последних числах февраля. Меньше чем через месяц, 24 марта 1917 г., Николай Гумилев вписывает в альбом Ахматовой стихотворение, начинающееся строкой «Ангел лег у края небосклона...». Оно было впервые опубликовано посмертно, в сборнике 1922 г.; в экземпляре книги, принадлежавшем Ахматовой, есть пометка «1911».

Перечитаем это замечательное стихотворение-акrostих – не только составляющее по первым буквам строк имя АННА АХМАТОВА, но дающее уже в первом слове ключевое созвучие «Анна» – «ангел»:

Ангел лег у края небосклона.
Наклоняясь, удивлялся безднам.
Новый мир был темным и беззвездным.
Ад молчал. Не слышалось ни стона.

Алой крови робкое биенье,
Хрупких рук испуг и содроганье,
Миру снов досталось в обладанье
Ангела святое отраженье.

Тесно в мире! Пусть живет мечтая
О любви, о грусти и о тени,
В сумраке предвечном открывая
Азбуку своих же откровений.

Если мысленно «подкоротить» с двух сторон мозаику в Национальной галерее, убрав горящие обломки впереди и адскую яму сзади, получится прямая иллюстрация к этому стихотворению!

Впрочем, не надо и подкорачивать. Ведь художник ничего не придумал сверх того, что было у Гумилева. Ужасы, которые он «добавил», уже там существовали в виде «ада» и «стонов»...

Хрупкая фигура в голубом, взглядывающая с обрыва, сама по себе ангелоподобна, но, не довольствуясь этим, Анреп

изобразил за ней парящего и почти прикившего к ней ангела с тускло золотящимися крылами. Этот благословляющий ангел-хранитель композиционно смотрится как крылья у нее за спиной, нечто неотделимое от основной фигуры.

Положение Ахматовой между двумя ужасами – горящими зданиями впереди и ямой с жертвами позади, напоминающими о «Гернике» Пикассо, – полно неразрешенного конфликта. В сущности, в ее лице нет явного со-страдания (страдания, искажающего черты лица), скорее кроткое удивление («Наклоняясь, удивлялся безднам»). Разве только черная точка безмерно печального взгляда да напряженность позы, эта физически ощутимая невозможность встать, распрямиться.

В этом, да и во всей сжатой по вертикали композиции мозаики, отразилось восклицание заключительной строфы: «Тесно в мире!»

Так где же все-таки находится Сострадание – на Земле или в небе?

Ответ дает стихотворение.

Мог ли художник услышать от Гумилева «Акростих» в Лондоне в 1917 г.? Или еще раньше от самой Ахматовой? Неизвестно. Во всяком случае, он наверняка прочел его в посмертном сборнике Гумилева.

Летом 1917 г. в Слепневе Ахматова поминала его, навсегда оставившего Россию «лихого ярославца» (Б.В. Анреп родился в Ярославской губернии), русским певучим анапестом, молясь уже не о спасении его тела, а о душе:

Да, не страшны ни море, ни битвы
Тем, кто сам потерял благодать.
Оттого-то во время молитвы
Попросил ты тебя поминать.

«Потерял благодать» – игра слов, потому что Анна по-древнееврейски и значит «благодать». Думаю, что Борис Анреп с особым вниманием прочел «Акростих» Гумилева, ведь он сам был адресатом акростиха Ахматовой (единственного в ее творчестве):

Бывало, я с утра молчу
О том, что сон мне пел.
Румяной розе и лучу
И мне – один удел.
С покатых гор ползут снега,

«Ангел лег у края небосклона...»

—
А я белей, чем снег,
Но сладко снятся берега
Разливных мутных рек.
Еловой рощи свежий шум
Покойнее рассветных дум.
Март 1916 *Песенка*

В этом треугольнике акростихи писались по направлению «главных силовых линий»: от Гумилева к Ахматовой, от Ахматовой к Анрепу. По свидетельству ближайшей подруги Ахматовой (которое можно считать «авторизованным»), Гумилев «занимал в жизни ее сердца скромное место», а для него она была единственной большой любовью, прошедшей сквозь всю его жизнь и стихи.

В своей аллегории Сострадания Анреп запечатлел главное – то, что Ахматова сама произнесет лишь много лет спустя в четверостишии, поставленном как эпилог к «Реквиему»:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, –
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.
1961

Под своим «тесным» небосводом и под защитой спасшего ее Ангела-хранителя... Так изобразил ее художник. Между двумя огромными бедствиями, двумя войнами.

Известно, что у Ахматовой было черно-белое изображение лондонской мозаики, присланное Б. Анрепом после начала «оттепели». Нет ли тут обратного влияния анреповского образа на стихи Ахматовой? И еще вопрос: видела ли она живьем «свою» мозаику, когда приезжала в Англию за присужденной ей докторской мантией? Кажется, нет.

Из воспоминаний Б. Анрепа: «В 1965 году состоялось чествование А.А. в Оксфорде... Я был в Лондоне, и мне не хотелось стоять в хвосте ее поклонников. Я просил Г.П. Струве передать ей мой сердечный привет и наилучшие пожелания, а сам уехал в Париж... Я оказался трусом и бежал, чтобы А.А. не спросила о кольце...» Ах, да! Ведь было же еще заветное «черное кольцо», подаренное в 1916 г.: «Как за ужином сидела, / В очи черные глядела, / Как не ела, не пила / У дубового стола. / Как под скатертью узорной / Протянула перстень черный...»

IV. Дополнения

И вот через 50 лет – какой стыд, какой страх из-за потерянного кольца! А ведь не как-нибудь по небрежению потерянного, а пропавшего во время бомбардировок Лондона, когда дом Б. Анрепа был разрушен и сам он чудом остался жив.

И все-таки они увиделись. На пути из Лондона в Москву Ахматова на несколько дней остановилась в Париже и позвонила, позвала к себе. Оба изменились до неузнаваемости. В кресле перед ним сидела дама, похожая, как ему показалось, на Екатерину Великую.

Куда девалась та воздушная гимнастка, тонкий и хрупкий ангел с мозаики?

Снова удивляюсь, как прекрасно и законченно стихотворение Гумилева. Ангел, легший «у края небосклона» и заглянувший вниз, в бездну. Родившееся в этот миг его отражение на земле – ангел-двойник, обреченный жить и скитаться в мире снов, открывая для себя заново в этом «сумраке предвечном» то, что знал еще до рождения – «азбуку своих же откровений».

И все это выражено в 12 гармоничных строках, где нет ни одного лишнего слова, незаметно ни малейших усилий по решению технической задачи акростиха.

Напомню, шел только тысяча девятьсот одиннадцатый фантастический год.

«Ад молчал. Не слышалось ни стога».

1993

P.S.

Эта статья была написана, когда об «ахматовской мозаике» у нас еще знали в основном понаслышке. Недавно на выставке в переделкинском Доме-музее Корнея Чуковского экспонировалась цветная копия этой мозаики, а также монография Ангелины Моранж о Борисе Анрепе. В этой книге содержится очень интересное наблюдение. Оказывается, в своей работе Анреп процитировал известную картину Жака Луи Давида «Жозеф Бара», изображающую умирающего юношу, героя Французской революции. «Создавая мозаику в конце сороковых годов, – пишет Лев Шилов в «Литературной газете», – Борис Анреп, вероятно, надеялся на то, что будущие ее зрители поймут, что его прекрасная героиня повержена еще и за то, что она не хотела крикнуть “Да здравствует король!”»^{*}.

^{*} Шилов Л. «Эта встреча никем не воспета» // Литературная газета. 2000. 10–16 нояб. № 45 (5765).



Такое толкование кажется убедительным лишь в первый момент. Возникает вопрос: почему же тогда мозаика названа «Сострадание»? Иными словами, почему Сострадание изображено художником в образе умирающего юноши – не перепутан ли тут объект с субъектом? Логически говоря, должно же Сострадание чем-то отличаться от Самопожертвования – это разные добродетели, разные эмблемы. Скажем, в христианской символике образ Самопожертвования – Христос, а Сострадания – Богородица, их никак не спутаешь.

Взглянем еще раз на репродукцию. Обнаженный юноша с картины Давида, исполненный какого-то томительного сладострастия смерти, но лишенный явных признаков пола, – на мозаике Бориса Анрепа одет в трико, но оставлен лежать в той же (точнее, зеркально отраженной) позе. У Давида он, приподняв голову, пристально всматривается во что-то, что может быть лишь предсмертным видением, ибо на картине ничего больше нет – одна темная земля и клубящийся над ней сумрак. Взгляд Сострадания на мозаике кажется более зрячим, «экстравертным». Подумаем: для чего было Борису Анрепу в 1950 г. изображать живую Ахматову в образе умирающей? На волосок от гибели, чудом спасенной – это я понимаю, но ведь образ Жозефа Бара – образ именно смерти, даже, как пишут некоторые критики, возвращения в землю, слияния с землей.

И еще одно. Если Анреп хотел подчеркнуть героизм Ахматовой, почему он из огромного репертуара героев и мучеников выбрал именно участника Французской революции, 14-летнего подростка, которого Робеспьер почти наугад выхватил из хроники жертв и канонизировал, когда ему потребовался свежий пример героизма для очередной речи: *«Окруженный бандитами, которые под угрозой смерти требовали, чтобы он кричал: “Да здравствует король!”, он умер с возгласом: “Да здравствует республика!” Этот ребенок <...> ведал лишь два чувства – любовь к матери и любовь к своей родине. Прекраснее примера или совершенней образца невозможно найти»*. Но, как известно, в реальности этой патетической сцены не было, ее сочинил сам оратор. Почему же, повторю, художник отождествил Анну Ахматову с этим подростком, убитым в контрреволюционной Вандее и возведенным Робеспьером в ранг национального мученика? Ведь в советской России якобинцы и Робеспьер твердо ассоциировались с большевиками, а Вандея – наоборот, с белым движением. (Поэтому, например, Цветаева считала само имя Вандеи синонимом чести и героизма.) Здесь какая-то нестыковка.

IV. Дополнения

Более правдоподобно – хотя и более элементарно – другое объяснение. Цитирование в живописи (т. е. заимствование фигурных и композиционных элементов) – вещь весьма распространенная, и оно зачастую имеет не идейную, а чисто художественную функцию. У иконописца, например, все – «чужое»; он находит свои образы не в природе, а в художественном каноне. Борис Анреп был мозаичистом, что сродни иконописцу. Главные задачи, которые он решал, относились к отбору канонических фигур, композиции и цветовому решению своих произведений. Когда для образа Сострадания ему понадобилась выразительная лежащая фигура, он не стал сам создавать графический образ, а извлек его из запасников памяти, отнюдь не имея в виду привнести в свою работу всю идейную нагрузку цитируемой картины – тем более приписываемый юному революционеру возглас «Да здравствует республика!»

Ввиду подобных соображений я и не спешу снимать свою гипотезу о связи акростиха Николая Гумилева с мозаикой в лондонской галерее. Если даже это и совпадение, если стихотворение «Ангел лег у края небосклона...» было неизвестно Борису Анрепу в то время, когда он создавал свою мозаику (что все-таки трудно допустить!), то и тогда это совпадение замечательно. В строфах Гумилева есть и лежащий ангел, и удивление, и бездна, и ад, и откровение – все, что мы видим на мозаике «Сострадание». И даже удвоение ангела через его отражение на земле: на мозаике Анрепа мы тоже видим две фигуры – ангела и его земного двойника.

И еще одно дополнение. Через несколько лет после завершения мозаик в Национальной галерее, в 1954 г., Борис Анреп получил заказ от Собора Христа Владыки (Christ the King) в маленьком ирландском городке Маллингаре (между прочим, многократно упоминаемом в «Улиссе» и «Поминках по Финнегану»). Тысяча девятьсот пятьдесят четвертый год в католическом мире был объявлен годом, посвященным Святой Марии, и многие церкви заказывали украшения в ее честь. Борис Анреп выполнил мозаику, изображающую Введение Богородицы во храм. В центре композиции – Святая Анна с большим нимбом вокруг головы и крупной надписью: S:ANNA. По мнению самих маллингарцев, черты Святой Анны на мозаике Анрепа имеют портретное сходство с Анной Ахматовой.

—

ДОПОЛНЕНИЕ К «ЗАГАДКЕ “ЗАМИУ”»

Я помню столь же милый взгляд
И красоту еще земную,
Все думы сердца к ней летят,
Об ней в изгнании тоскую...

А. Пушкин. Бахчисарайский фонтан

В апреле 2005 г. в Санкт-Петербурге мне чудесным образом повезло: я познакомился с сотрудницей Российской библиотеки Салтыкова-Щедрина литературоведом Полиной Вахтиной, которая не только оказалась двоюродной внучкой Н.А. Залшупиной, но и встречалась с ней в 1962 г., во время приезда Надежды Александровны в Россию. Письмо, которое прислала мне Вахтина, содержало ценнейшие сведения. К счастью, никаких противоречий со статьей «Загадка “Замиу”» там не было; но много обнаружилось удивительного. Например, оказалось, что Залшупина предлагала передать свой архив (в том числе альбом с автографами писателей и художников Серебряного века) в российский архив, но его у нее не приняли. Впрочем, лучше предоставить слово самой Полине Вахтиной. Вот ее воспоминания с предваряющей их запиской – дословно.

«Дорогой Григорий Михайлович, пишу Вам о Надежде Александровне, вспоминая вместе с моей мамой ее рассказы. Она приезжала в 1962 году незадолго перед смертью, когда была уже больна. Маленького роста, полноватая, интеллигентная, властная, с покрашенными русыми волосами, заколотыми на затылке в пучок.

Она очень боялась приезжать и еще больше боялась нас подвести, поэтому сначала наш разговор (в гостинице «Астория», где остановилась ее туристическая группа) был скучным и официальным. Она расспрашивала о нашей семье, мы – вежливо отвечали и спрашивали о ее семье. Но постепенно лед стал таять, она ожила, и мы пошли бродить по городу. Вот тут-то Надежда Александровна и раскрылась нам. Ее рассказы казались в ту пору такими ошеломляющими, что и я, и мама запомнили их

IV. Дополнения

очень отчетливо: Посылаю их приложением, как запомнила и записала. Жаль, что тогда я была совсем девочкой и не смогла задать те вопросы, которые вернутся на языке сейчас. Многие имена я услышала от Надежды Александровны впервые (например, Берберовой и Ходасевича), что-то постеснялась спросить.

Простите, что запомнила так немного!

Об отце Надежды Александровны, Александре Семеновиче Залшупине, Вы все написали правильно. Он действительно был специалистом по экономическому праву, автором многочисленных трудов по банковскому делу и издателем журнала «Жизнь и суд» и газеты «Промышленный мир». Один его брат был варшавским архитектором, другому принадлежал большой книжный склад и книжный магазин в Варшаве (на его средства в 1920 г. в Париже начала выходить газета «Последние новости», которую редактировал Милюков). Брат Надежды Александровны – Сергей Александрович Залшупин (Серж Шубин, умер в Париже в 1929 г., в большинстве публикаций его ошибочно называют ее мужем) был талантливым художником.

Надежда Александровна родилась в 1897 г. и училась в гимназии Е. Гелда, где ее ближайшей подругой была Наталья Викторовна Рыкова, вышедшая впоследствии замуж за литературоведа Григория Александровича Гуковского и рано умершая после родов дочери, известной ленинградской учительницы литературы Н.Г. Долининой (мы с Мишей Ясновым ее хорошо знали). Рыкова была дружна с А. Ахматовой, так что Н.А., или, как называли ее друзья – Надина – была знакома с Ахматовой с детских лет. Тогда же Н.А. познакомилась с Николаем Гумилевым, который учился в одном классе с ее двоюродным братом Борисом Залшупиным, сыном варшавского архитектора. Н.А. смеялась и говорила, что была знакома с Ахматовой (Горенко, конечно!) и с Гумилевым, когда они не знали о существовании друг друга.

Семья Залшупиных придерживалась либеральных взглядов и тяготела к кадетам. Надежда Александровна с детства была знакома с Милюковым, Владимиром Набоковым – отцом писателя (с сыном – тоже, поэтому по старой дружбе и сделал Сергей Залшупин рисунки к переводу «Алисы – Ани»), другими известными политиками. В их доме часто бывали университетские профессора, писатели, издатели, крупные промышленники. С юности она была знакома и с родителями своего будущего мужа – Иосифа Данило-

ва. Его отец был известным ювелиром, семье принадлежал этаж напротив дома Фаберже – в этой квартире (заметно сократившейся в размерах) я и родилась. Но про мужа – потом.

Рассказывала она и о дне 31 декабря 1917 г. (13 января 1918 г. по н. с.), когда в новогоднюю ночь окончательно сформировалась идея об открытии «Петрополиса». Н.А. говорила, что сначала они не знали, как его назвать (да и речь шла о книжном складе-магазине, издательство возникло по ходу дела). Кто придумал это название, я не помню, хотя она имя называла. Они с братом стали пайщиками издательства, а вот секретарем сначала была какая-то другая дама (кто – опять-таки не помню, имя мне тогда ничего не говорило), а она стала заниматься бумагами и перепиской чуть позже.

В Вашей статье меня больше всего поразила догадка, что издательство возникло как подстраховка «Всемирной литературы». Я хорошо помню, как Н.А. говорила, будто Г.Л. Лозинский* (очень высоко его ставила, любила и ценила, даже больше, чем М.Л.) сокрушался по поводу положения дел во «Всемирке». Тогда им померещилось, что они-то смогут совладать с (временными) трудностями. Но не тут-то было!

Планы издательства формировались в расчете на дружеский круг. Больше других она вспоминала М. Кузмина, потом Ремизовых, А. Радлову, Юркуна, Г. Иванова и Б. Пастернака. Очень дружила с Ольгой Николаевной Гильдебрандт-Арбениной. Это имя я тоже впервые услышала от Н.А., и она рассказывала о поразившем мое девичье воображение любовном треугольнике. Еще рассказывала о молодом Жирмунском (я всю жизнь дружу с его дочками, а он мне казался дряхлым стариком, хотя и любителем выпить рюмочку), Энгельгардте, других литературоведах. Очень много и интересно говорила о Н. Евреинове.

Кстати, она плохо отзывалась о Берберовой (это было новое для меня тогда имя), с которой в юности дружила, а потом напрочь перестала общаться. По словам Н.А., Берберова во время

* Григорий Леонидович Лозинский – брат поэта Михаила Лозинского. Филолог-романист, полиглот, владевший 17 языками. Работал во «Всемирной литературе». В 1921 г. под угрозой ареста бежал из России. Преподавал в Сорбонне. Умер в 1942 г. Его перевод «Дон Кихота» неоднократно печатался в советской России без указания имени переводчика.

окупации сотрудничала с немцами и у нее был немецкий любовник (как она говорила, «настоящий ублюдок» – я тогда была поражена той яростью, с которой она это произносила). Еще она о ней говорила, что когда читаешь или слушаешь Берберову, то можно подумать, что она была у Ходасевича единственной, а это совсем не так. Вообще Н.А. была, похоже, знакома со «всемирным Петербургом». Со своими друзьями и подругами она мечтала встретиться в Ленинграде, но, к сожалению, Ахматова была в Москве, а остальных не было в живых (особенно она горевала по Н.В. Рыковой и по М.Л. Лозинскому). Н.Г. Долинину мы не застали по телефону, не помню уже, почему так случилось.

Теперь о дневнике. Надежды Александровна начала вести его еще в школьные годы и продолжала в течение многих лет. Она прекрасно понимала его значение, говорила, что в нем есть редкие записи, нигде не публиковавшиеся стихи и рисунки. Помню, как она цитировала запись Горького (ее опубликовал Леня Чертков) и Шаляпина (в том же духе). С Горьким Н.А. была знакома с юности, он бывал в ее родительском доме. Говорила, что был хитрый и все прекрасно понимал.

Надежда Александровна уехала в Берлин вместе с братом в августе 1921 г. Сначала хотели ехать в Варшаву и почему не поехали – не помню, кажется, это было связано с «Петрополисом», но точно не скажу. По этому поводу была организована большая прощальная вечеринка, во время которой альбом пополнился новыми записями.

В Германии Н.А. первое время страшно скучала и печалилась, но, съездив к родственникам в Варшаву, все-таки решила остаться в Германии. Печаль прошла после того, как «Петрополис» окончательно перебрался в Берлин и она смогла вернуться к работе (в 1922 г. издательство работало и в Берлине, и в Питере). Кроме того, она стала работать в другом берлинском русском издательстве – Гржебина. О Гржебине она говорила и с любовью, и с сарказмом: считала его превосходным организатором, нисколько не озабоченным идеологическими догмами. Вспоминала его огромную квартиру, пустую, без мебели, на которую не хватило денег. Горький, по ее словам, совсем не занимался издательскими делами, но часто приезжал в Берлин за деньгами. Еще она вспоминала, что он очень тяжело переживал стремительно уходящую от него славу.

Надежда Александровна много говорила о Пастернаке, о его футуристическом интересе к Берлину. Я недавно прочитала

статью Е.О. Каннах в «Русской мысли», в которой она воспроизводит рассказ Н.А. о Пастернаке. Нам она рассказывала эту историю теми же словами.

Еще она вспоминала Алексея Толстого, у которого подрабатывала. Спрашивала, как к нему относятся в СССР. Никаких оценок ему не давала.

Вообще, она боялась говорить в помещении, ей повсюду мерещились кэгэбешники. С другой стороны, она приехала отчасти для того, чтобы передать свой архив (главным образом альбом, конечно) в Пушкинский Дом. Нам было ясно, что из этого ничего не выйдет, а она не понимала – почему? И мы пошли с ней в Отдел рукописей Пушкинского Дома. Заведующей отделом тогда была К.Д. Муратова, которая страшно перепугалась и сказала, что этот хлам никому не нужен. Надежда Александровна обиделась, и нам пришлось открытым текстом ей все объяснить. Позже она пыталась переправить нам альбом, но и это у нее не получилось, потому что посольство не дало разрешение на провоз его через границу (действительно, подрывная литература!). А ведь ей так хотелось, чтобы альбом хранился в России, тем более что ее сын (военный летчик) в конце 1950-х погиб над Африкой, а невестка и внуки были настоящими французами и не знали ни слова по-русски. Мужа к тому времени уже не было в живых.

Кстати, о муже Надежды Александровны, родном брате моей бабушки Полины. Я бабушку не застала, она умерла совсем молодой задолго до моего рождения. Она одна осталась в СССР, вся остальная семья эмигрировала.

Первой женой Иосифа Данилова была дочь банкира Гинзбурга, одного из самых богатых людей России. И.Д. оставил ее ради Н.А. Он был инженером, учился в Швейцарии, а потом работал в какой-то франко-немецкой фирме. В Берлине они встретились после долгого перерыва (я уже писала, что они были знакомы еще в Петрограде) и поженились не то в 1925, не то в 1926 г. Он отвез ее в Париж, где у него была большая квартира. Его дочь от первого брака (Александра Данилова) осталась с матерью и жила в Монако, дружила с Сальвадором Дали и Коко Шанель (ее фотография есть в русском издании «Воспоминаний» Шанель).

Муж был красавцем и жуиром, он часто оказывался на мели. Надежда Александровна его любила и содержала семью

на свою небольшую зарплату. В конце 1920-х годов он увлекся кино, но поскольку сам не снимал, то занялся кинопрокатом. Она ему помогала, в их бизнесе были взлеты и падения. Так, он первый купил на Западе «Броненосец Потемкин». Фильм захотел посмотреть Клемансо, который уже не был премьер-министром, но занимал какой-то министерский пост. По словам Н.А., он боялся, что его увидят на просмотре большевистского кинофильма, и специально для него оборудовали закрытую кабинку.

Во время войны они остались в Париже, где благополучно пережили несколько лет оккупации, но перед самым освобождением консьержка выдала немцам их еврейское происхождение. Надежде Александровне с сыном удалось скрыться, а ее мужа забрали в концентрационный лагерь, откуда его освободило французское Сопротивление. После войны ему повезло. Врожденный вкус и художественное чутье подсказали ему купить права на прокат на Западе кинокартины никому не известного советского режиссера Григория Чухрая «Баллада о солдате», предложенную соответствующей советской организацией за смехотворные деньги как имеющую третью, низшую категорию. Как хорошо известно, этот фильм завоевал весь мир, принеся прокатчику огромные деньги. Впрочем, по словам Н.А., он тут же эти деньги спустил.

Во время пребывания в Ленинграде Надежда Александровна пыталась договориться с Пушкинским Домом о передаче туда своего большого архива, в том числе и альбома. Однако заведующая Отделом рукописей страшно перепугалась и отказалась принять архив. Как я уже говорила, сейчас он хранится в парижской Национальной библиотеке.

Надежда Александровна Залшупина умерла в середине 1960-х годов».

Итак, многие из высказанных мной предположений подтвердились. И то, что Надежда Залшупина служила секретарем «Петрополиса», а в Берлине работала сразу для двух издательств – «Петрополиса» и Гржебина. И то, что Сергей Залшупин был именно братом Надежды, а не мужем (как ошибочно указывается в книге «Русский Берлин. 1921–1923» Л. Флейшмана и большинстве последующих публикаций). В Берлин она уезжала незамужней; потому-то М. Кузмин в своем прощальном стихотворении и пророчил ей «счастливый брак».

Но главное, как подчеркивает П. Вахтина, я угадал роль «Петрополиса» как палочки-выручалочки для писателей и переводчиков в условиях бумажного голода и полного паралича «Всемирной литературы». Следовательно, моя трактовка «Саламандры» в четверостишии, записанном в альбом Залшупиной, верна. Иначе никак это загадочное стихотворение Гумилева не объяснишь.

Тема «Графини Кэтлин» и ее перевода Н. Гумилевым остается по-прежнему полной загадок. К сожалению, мы не знаем, как книга стихов Йейтса с экслибрисом Н. Залшупиной и автографом Гумилева попала к Алексею Струве. Еще досадней, что нет возможности проследить судьбу этой книги после смерти профессора Глеба Струве. Очень может быть, что книгу купил у букиниста какой-нибудь калифорнийский библиофил и поставил на полку не читая: кто же догадается, что в этом старом томике на 48-й странице, на обороте шмуцтитула, есть надпись кириллицей, принадлежащая одному из знаменитейших русских поэтов? Эта ниточка тупиковая – если только не случится какое-нибудь чудо.

Однако надежда на архив Надежды Даниловой (Залшупиной) в парижской Национальной библиотеке после сведений, полученных от П. Вахтиной, возрастает; в нем могут отыскаться дополнительные сведения о переводе Н. Гумилева. Книга была вывезена Залшупиной из России скорее всего ради автографа – который, можно предположить, был адресован ей как предполагаемому редактору перевода (возможно, для планируемой ею драматургической серии «Памятники мирового репертуара»).

Я уже писал, что надпись такого типа («По этому экземпляру» и т. д.) мало похожа на обычные дарственные надписи, но удивительно напоминает комментарий в конце книги, что «перевод сделан по такому-то изданию». В данном случае, когда редакций пьесы существует, по крайней мере, пять, такая надпись особенно уместна. В связи с этим стоит привести такую историю. Пьеса Йейтса после своего первого представления в Дублине вызвала, как известно, яростные нападки и обвинения автора в «непатриотичности» и клевете на ирландский народ. В числе пылких защитников пьесы был Джеймс Джойс, в то время юный студент Дублинского университетского колледжа. Двенадцать лет спустя, живя в Триесте, Джойс сделал перевод «Графини Кэтлин» на итальянский язык с помощью своего ученика и друга Николо Видаковича; но Йейтс не дал согласия на постановку или публикацию – именно потому, что перевод был сделан со старого изда-

IV. Дополнения

ния, а пьеса была с тех пор кардинально переработана*. И так, Гумилев как будто учел неудачу Джеймса Джойса, давая точную ссылку на источник перевода!

Но если надпись была сделана при передаче книги Н.А. Залшупиной, то это еще не означает, что книга была ей возвращена; мы не знаем, от кого ее получил Н. Гумилев.

Рассмотрим варианты. Если все-таки книга принадлежала Залшупиной, то что означает признание, что переводчик думал «только о ней»? Галантность, завиток пера? Все возможно. Но мне кажется, что смысл гумилевского автографа полновесней: героиня Йейтса действительно заставила его неотступно думать о другой женщине (назовем ее «Х»), имевшей с ней крупные черты сходства. Эта «Х» должна была удовлетворять соотношению:

$$\frac{\text{Н. Гумилев}}{\text{Х}} = \frac{\text{певец Айлиль}}{\text{графиня Кэтлин}}$$

Кто же эта загадочная «Х»? Вглядываясь в приведенное выше «уравнение», я вижу лишь два его возможных решения: Лариса Рейснер и Анна Ахматова**. Между прочим, обе читали по-английски и интересовались английской поэзией: значит, каждая из них могла быть первой владелицей книги Йейтса.

Увы, дальше без дополнительных данных в этой истории не продвинуться. Пока единственная конкретная нить связывает гумилевский перевод «Графини Кэтлин» с именем Н.А. Залшупиной, чей архив хранится в Париже. То, что Залшупина знала Ахматову и Гумилева с детства, имела прямое отношение к выпуску их книг («Подорожник» и «Огненный стоп»), была близко знакома практически со всеми важными фигурами Серебряного века и в самые драматические послереволюционные годы работала в Доме литераторов на Бассейной, где находилось издательство «Петрополис», – внушает, по крайней мере, надежду на новые важные находки.

* *Ellmann R.* James Joyce. Oxford, 1982. P. 267n.

** Аргументы в пользу той и другой см. выше в главах «Теория и игра маски» (раздел «Графиня Кэтлин»), «В случае мой смерти все письма вернутся к вам» и «Ангел лег у края небосклона...».

Уильям Батлер
ЙЕЙТС
Стихи и пьесы

Перевод Г. Кружкова

—

ОБЩЕЕ ПРЕДИСЛОВИЕ
К МОИМ СОЧИНЕНИЯМ*

Поэт всегда пишет о личном, а в лучших своих проявлениях – о своей трагедии, что бы там ни было: раскаяние, утраченная любовь или просто одиночество; он никогда не говорит прямо, не опускается до застольной болтовни; всегда присутствует некая фантазмагория. У Данте и Мильтона были мифы, у Шекспира – персонажи английской истории или старинных былей; даже когда поэт, кажется, представляет только сам себя, как Рэли**, обличающий во лжи сильных мира сего, или как Шелли, чувствующий себя «обнаженным нервом, по которому проходят невидимые миру обиды», или как Байрон, чье «сердце раздирает грудь, как меч свои ножны», – поэт никогда не бывает безвольной игрушкой случая и обстоятельств; он перерождается в некую идею, определенную и законченную. Романист может описывать бесвязные случайности, а поэт не имеет на это права; он – скорее человеческий тип, нежели человек, более страсть, нежели тип. Он – Лир, Ромео, Эдип, Тиресий... персонаж, вышедший из пьесы; даже женщина, которую он любит, это – Розалинда или Клеопатра, а не какая-то «темная леди».

Вся ирландская история свершается на фоне огромного таинственного гобелена; даже христианству пришлось принять это и найти себе место на той же картине. Глядя на эти темные

* Отрывки из предисловия к проекту полного собрания сочинений, оставшемуся неосуществленным.

** Рэли Уолтер (1552–1618) – английский поэт, воин и мореплаватель. Автор знаменитого стихотворения «Ложь».

складки, невозможно сказать, где начинается и кончается друидизм и начинается вера в Христа. Во времена Святого Патрика и позже между ними не было противоречия. Человек, только что вернувшийся с друидского камлания, мог перенять у своего соседа обычай креститься, не почувствовав никакой несовместимости этих обрядов. Клановый порядок не допускал наложения на него церковной власти, он мог принять монахов, но не епископов.

Наша мифология, наши легенды отличаются от европейских тем, что до самого конца XVII в. пользовались интересом, а может быть, даже полным доверием равно у знати и у крестьянства. Гомер – достояние ученых домоседов, а сказания о наших древних королевах, воинах и влюбленных до сих пор способны пронять до дрожи сельского коробейника. Я могу вложить свою мысль, свое отчаяние от того, что происходит сегодня, в уста какого-нибудь бродячего поэта XVII в. или даже нынешнего трактирного певца – исполнителя баллад – и, чем глубже моя мысль, тем достоверней и естественней она будет звучать у этого воображаемого певца или бродячего поэта. Некоторые современные поэты утверждают, что народное искусство – это джаз и мюзикхолльные песенки и на них нужно равняться, но мы, ирландские поэты, отвергаем любое популярное искусство, если оно не берет начало на Олимпе.

Ирландцы сохранили свое наследие в долгих войнах, которые в XVI и XVII вв. принимали форму войны на уничтожение. Эта память до сих пор живет в нас, и вряд ли какой другой народ отравлен ненавистью так, как мой. Мне приходится напоминать себе, что, хотя все мои предки были ирландцами, моя душа обязана своим существованием Шекспиру, Спенсеру и Блейку, может быть, Уильяму Моррису, что все, что я люблю, пришло ко мне при посредстве английского языка, на котором я думаю, говорю и пишу. И тогда любовь и ненависть раздирают меня пополам.

Стиль – вещь почти бессознательная. Я знаю, чего я хотел, но слабо понимаю, что получилось. Современные лирические поэмы, даже те, что трогают меня, кажутся слишком длинными; хотя ирландская склонность к энергичной краткости, может быть, проистекает от лени, думаю, Бернс ощущал то же самое, читая Томсона и Каупера. Английский ум раздумчив, богат нюансами, нетороплив, – он напоминает долину Темзы. Я хотел писать короткие лирические стихи или стихотворные драмы так, чтобы каждая фраза была краткой и емкой, заряженной драматическим

напряжением. Я попытался приспособить стихотворную дикцию к ритму простой взволнованной речи, к тому естественному языку, которым мы говорим сами с собой, реагируя на события своей жизни или на воображаемый случай. Я иногда сравниваю себя с одной безумной старухой, которая непрерывно что-то вспоминала, бормоча себе под нос. «Да как ты смеешь, – накидывалась она на какого-то несуществующего ухажера, – калека, ни кола ни двора!» Если бы я выразил свои мысли вслух, они, верно, были бы столь же буйными и сумасбродными.

Прошло немало времени, прежде чем я выработал язык под стать задаче, а началось это лет 20 тому назад, когда я обнаружил, что должен искать не простые повседневные слова, о которых писал Вордсворт, а мощный, страстный синтаксис и стремиться к полному совпадению между строфой и периодом речи. Я намеренно ограничиваю себя традиционными размерами, выработанными вместе с языком. Эзра Паунд, Тернер и Лоуренс писали восхитительные верлибры, но это не по мне. Я бы потерял себя, стал безрадостным, как та безумная старуха. Переводчики Библии, сэра Томас Браун, некоторые переводчики с греческого, всерьез озабоченные ритмом, создали форму посередине между прозой и стихами, которая кажется естественной для надличной медитации; но все, что индивидуально, подвержено скорой порче, и чтобы это сохранить, нужны лед или соль. Однажды, заболев воспалением легких, я в полубреду продиктовал письмо Джорджу Муру, умоляя его есть соль – символ вечности; бред прошел, и я не помнил об этом письме, но, должно быть, я имел в виду именно это. Если бы я написал о своей любви и печали свободным стихом или любым ритмом, оставляющим чувство непреображенным, во всей его случайной невнятице, я бы сам презирал себя за эгоизм и расхлябанность, предвидя скуку читателя. Я должен выбрать традиционную строфу, даже то, что я изменяю, должно выглядеть традиционно.

1937

У.Б. Йейтс

Стихотворения



—

ПЛАЩ, КОРАБЛЬ И БАШМАЧКИ

«Кому такой красивый плащ?»

«Я сшил его Печали.
Чтоб был он виден издали
И восхищаться все могли
Одеждами Печали».

«А парус ладишь для чего?»

«Для корабля Печали.
Чтоб, крыльев чайачьих белей,
Скитался он среди морей
Под парусом Печали».

«А войлочные башмачки?»

«Они для ног Печали.
Чтоб были тихи и легки
Неуловимые шаги
Подкравшейся Печали».

ПЕСНЯ СЧАСТЛИВОГО ПАСТУХА

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

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.
Где ныне древние владыки,
Бранелюбивые мужи,

Из книги «Перекрестки» (1889)

—

Где грозные цари – скажи?
Их слава стала только словом,
О ней твердят учителя
Своим питомцам бестолковым...
А может, и сама Земля
В звенящей пустоте Вселенной –
Лишь слово, лишь внезапный крик,
Смутивший на короткий миг
Ее покой самозабвенный?

Итак, на древность не молись,
В пыли лежат ее свершенья;
За истиною не гонись –
Непрочно это утешенье;
Верь только в сердце и в судьбу
И звездочетам не завидуй,
Следящим в хитрую трубу
За ускользающей планидой.
Нетрудно звезды перечесть
(И в этом утешенье есть),
Но звездочетов ты не слушай,
Не верь в ученые слова:
Холодный, звездный яд их души
Разъел, и правда их – мертва.

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.

А мне пора; там, где нарцисс,
Грустя, склоняет венчик вниз,
Могилы есть в глуши дубравной;

Из книги «Перекрестки» (1889)

—

Туда мне надо поспешить,
Чтоб песенками рассмешить
Хоть на часок беднягу фавна.
Давно уже он в землю лег,
А все мне чудится: гуляет
Он в этих рощах, – на лужок,
Промокший от росы, ступает,
И распутившийся цветок
С ужимкой важной обоняет,
И слышит звонкий мой рожок...

О снов таинственный исток!
И это всё – твое владенье.
Возьми, я для тебя сберег
Из мака сонного венки:
Есть и в мечтаньях утешенье.

ИНДУС О БОГЕ

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

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 толковал:
«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?»

Из книги «Перекрестки» (1889)

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

ПОХИЩЕННЫЙ

Там, средь лесов зеленых,
В болотистой глуши,
Где, кроме цапель сонных,
Не встретишь ни души, –
Там у нас на островке
Есть в укромном тайнике
Две корзины
Красной краденой малины.

*О дитя, иди скорей
В край озер и камышей
За прекрасной феей вслед –
Ибо в мире столько горя,
что другой дороги нет.*

Там, где под светом лунным
Волнуется прибой,
По отмелям и дюнам,
Где берег голубой,
Мы кружимся, танцуя
Под музыку ночную
Воздушную толпой;
Под луною колдовской
Мы парим в волнах эфира –
В час, когда тревоги мира
Отравляют сон людской.

*О дитя, иди скорей
В край озер и камышей
За прекрасной феей вслед –
Ибо в мире столько горя,
что другой дороги нет.*

Из книги «Перекрестки» (1889)

—

Там, где с вершины горной,
Звеня, бежит вода
И в заводи озерной
Купается звезда,
Мы дремлющей форели
На ушко еле-еле
Нашептываем сны,
Шатром сплетаем лозы –
И с веток бузины
Отряхиваем слезы.

*О дитя, иди скорей
В край озер и камышей
За прекрасной феей вслед –
Ибо в мире столько горя,
что другой дороги нет.*

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 крупью.

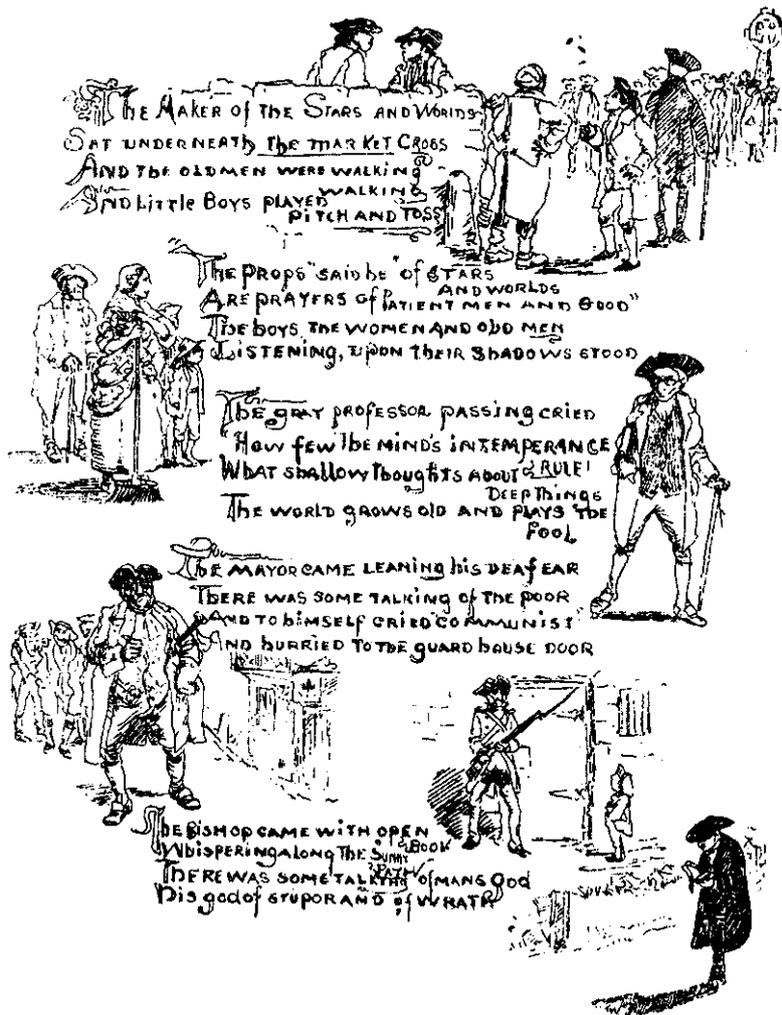
*Он уходит все скорей
В край озер и камышей
За прекрасной феей вслед –
Ибо в мире столько горя,
что другой дороги нет.*

ЛЕГЕНДА

Создатель звезд и неба
Уселся жарким днем
На площади базарной
Под каменным крестом.

LEGEND

W.B. YEATS



THAT BISHOP MURMURED 'Albeist!
How sinfully the wicked scoff
And sent the men on their way
And drove the boys & women off



THE PLACE WAS EMPTY NOW OF PEOPLE
A COCK CAME BY UPON HIS TOES
An old horse looked across a fence
And rubbed along the rail his nose



THE MAKER OF THE STARS AND WORLDS
TO HIS OWN HOUSE DID HIM BETAKE
And on that city dropped a tear
And now that city is a lake



Из книги «Перекрестки» (1889)

—

Вокруг ходили люди,
Шатался всякий сброд.
Сказал он: «На молитве
Стоит небесный свод».

Профессор, мимо проходя,
Воскликнул: «Что за вздор!
Неужто этим басням
Люди верят до сих пор?»

Мэр от роду был тугоух,
Почудился ему
Какой-то шум. «Да это бунт!
Вот я вас всех в тюрьму!»

Епископ шел, держа псалтырь
В морщинистых руках.
Он понял: что-то говорят
О божеских делах.

«Кощунство! – возмутился он. –
Молчать, еретики!»
И тут же разогнал народ
Велением руки.

По опустившей площади
Проковылял петух,
И отмахнулся конь хвостом
От надоевших мух.

И улетел Создатель Звезд,
Слезинку уронив,
И вот, где прежде град стоял, –
Лишь озеро средь нив.

Из книги «Перекрестки» (1889)

—
СТАРЫЙ РЫБАК

Ах, волны, танцуете вы, как стайка детей! –
Но шум ваш притих, и прежний задор ваш пропал:
Волны были беспечней, и были июли теплей,
Когда я мальчишкой был и горя не знал.

Давно уж и сельдь от этих ушла берегов,
А сколько скрипело тут прежде – кто б рассказал! –
Телег, отвозивших в Слайго на рынок улов,
Когда я мальчишкой был и горя не знал.

И, гордая девушка, ты уж не так хороша,
Как те, недоступные, между сетями у скал
Бродившие в сумерках, теплою галькой шурша,
Когда я мальчишкой был и горя не знал.



РОЗЕ, РАСПЯТОЙ НА КРЕСТЕ ВРЕМЕН

Печальный, гордый, алый мой цветок!
Приблизься, чтоб, вдохнув, воспеть я мог
Кухулина в бою с морской волной,
И вещего 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.

Приблизься – и останься так со мной,
Чтоб, задохнувшись розовой волной,
Забыть о скучных жителях земли:
О червяке, возящемся в пыли,
О мыши, пробегающей в траве,
О мыслях в глупой, смертной голове, –
Чтобы вдали от троп людских, в глуши,
Найти глагол, который Бог вложил
В сердца навеки смолкнувших певцов.
Приблизься, чтоб и я, в конце концов,
Пропеть о славе древней Эрин смог:
Печальный, гордый, алый мой цветок!

ОСТРОВ ИННИШФРИ

Я стяхну этот сон – и уйду в свой озерный приют,
Где за тихой волною лежит островок Иннишфри;
Там до вечера в травах, жужжа, медуницы снуют
И сверчки гомонят до зари.

Там из веток и глины я выстрою маленький кров,
Девять грядок бобов посажу на делянке своей;
Там закат – мельтешение крыльев и крики вьюрков,
Ночь – головокруженье огней.



Я страхну этот сон – ибо в сердце моем навсегда,
Где б я ни был, средь пыльных холмов или каменных сот,
Слышу: в глинистый берег озерная плещет вода,
Чую: будит меня и зовет.

ФЕРГУС И ДРУИД

Фергус. Весь день я гнался за тобой меж скал,
А ты менял обличья, ускользя:
То ветхим вороном слетал с уступа,
То горностаем прыгал по камням,
И наконец, в потемках подступивших
Ты предо мной явился стариком
Сутулым и седым.

Друид. Чего ты хочешь,
Король над королями Красной Ветви?

Фергус. Сейчас узнаешь, мудрая душа.
Когда вершил я суд, со мною рядом
Был молодой и мудрый Конхобар.
Он говорил разумными словами,
И все, что было для меня безмерно
Тяжелым бременем, ему казалось
Простым и легким. Я свою корону
Переложил на голову его,
И с ней – свою печаль.

Друид. Чего ты хочешь,
Король над королями Красной Ветви?

Фергус. Да, все еще король – вот в чем беда.
Иду ли по лесу иль в колеснице
По белой кромке мчусь береговой
Вдоль плещущего волнами залива, –
Все чувствую на голове корону!

Друид. Чего ж ты хочешь?

Фергус. Сбросить этот груз
И мудрость вещь твою постигнуть.

- Друид.* Взгляни на волосы мои седые,
На щеки впалые, на эти руки,
Которым не поднять меча, на тело,
Дрожащее, как на ветру тростник.
Никто из женщин не любил меня,
Никто из воинов не звал на битву.
- Фергус.* Король – глупец, который тратит жизнь
На то, чтоб возвеличивать свой призрак.
- Друид.* Ну, коли так, возьми мою котомку.
Развяжешь – и тебя обступят сны.
- Фергус.* Я чувствую, как жизнь мою несет
Неудержимым током превращений.
Я был волною в море, бликом света
На лезвии меча, сосною горной,
Рабом, вертящим мельницу ручную,
Владыкою на троне золотом.
И все я ощущал так полно, сильно!
Теперь же, зная все, я стал ничем.
Друид, друид! Какая бездна скорби
Скрывается в твоей котомке серой!

РОЗА МИРА

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

Под бурей, мчащейся издалека,
Все рушится, что человек воздвиг;
Народы и века пройдут как миг,
И звезды сдует словно облака,
Лишь этот вечен лик.

Склонитесь молча, ангелы, вокруг:
Пока она блуждала без дорог

Из книги «Роза» (1893)

—

В пустынных безднах, милосердный Бог
Узрел скиталицу – и мир, как луг,
Ей постелил у ног.

ПЕЧАЛЬ ЛЮБВИ

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.

НА МОТИВ РОНСАРА

Когда ты станешь старой и седой,
Припомни, задремав у камелька,
Стихи, в которых каждая строка,
Как встарь, горька твоею красотой.

Слыхала ты немало на веку
Безумных клятв, безудержных похвал;
Но лишь один любил и понимал
Твою бродяжью душу и тоску.

И вспоминая отошедший пыл,
Шепни, к поленьям тлеющим склонясь,
Что та любовь, как искра, унеслась
И канула среди ночных светил.

Из книги «Роза» (1893)

—

БЕЛЫЕ ПТИЦЫ

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.

КТО ВСЛЕД ЗА ФЕРГУСОМ?

Кто вслед за Фергусом готов
Гнать лошадей во тьму лесов
И танцевать на берегу?
О юноша, смелее глянь,
О дева юная, воспрянь,
Оставь надежду и тоску.

Не прячь глаза и не скорби
Над горькой тайною любви,
Там Фергус правит в полный рост –
Владыка медных колесниц,
Холодных волн и белых птиц
И кочевых косматых звезд.

Из книги «Роза» (1893)

—

ЖАЛОБЫ СТАРИКА

Я укрываюсь от дождя
Под сломанной ветлой,
А был я всюду званый гость
И парень удалой,
Пока пожар моих кудрей
Не сделался золой.

Я вижу – снова молодежь
Готова в бой и в дым
За всяким, кто кричит «долой»
Тиранам мировым,
А мне лишь Время – супостат,
Враждую только с ним.

Не привлекает никого
Трухлявая ветла.
Каких красавиц я любил!
Но жизнь прошла дотла.
Я времени плюю в лицо
За все его дела.

ИРЛАНДИИ ГРЯДУЩИХ ВРЕМЕН

Знай, что и я, в конце концов,
Войду в плеяду тех певцов,
Кто дух ирландский в трудный час
От скорби 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!
Средь гула бесноватых дней
Ее ступней летящий шаг
Вернул нам душу древних саг;

Из книги «Роза» (1893)

И мир, подъявля свечи звезд,
Восстал во весь свой стройный рост;
Пусть так же в стройной тишине
Растет Ирландия во мне.

Не меньше буду вознесен,
Чем Дэвис, Мэнган, Фергюсон;
Ведь для способных понимать
Могу я больше рассказать
О том, что скрыла бездны мгла,
Где спят лишь косные тела;
Ведь над моим столом снуют
Те духи мира, что бегут
Нестройной суеты мирской –
Быть ветром, бить волной морской;
Но тот, в ком жив заветный строй,
Расслышит ропот их живой,
Уйдет путем правдивых грез
Вслед за каймой из алых роз.
О танцы фей в сияньи лун! –
Земля друидов, снов и струн.

И я пишу, чтоб знала ты
Мою любовь, мои мечты;
Жизнь, утекающая в прах,
Мгновенней, чем ресничный взмах;
И страсть, что Маятник времен
Звездой вознес на небосклон,
И весь полночных духов рой,
Во тьме снующих надо мной,
Уйдет туда, где, может быть,
Нельзя мечтать, нельзя любить,
Где дует вечности сквозняк
И Бога раздается шаг.
Я сердце вкладываю в стих,
Чтоб ты среди времен иных
Узнала, что я в сердце нес –
Вслед за каймой из алых роз.

Из книги «Ветер в камышах» (1899)

—

ВОИНСТВО СИДОВ

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!*

ВЕЧНЫЕ ГОЛОСА

Молчите, вечные голоса!
Летите к стражам райских отар:
Пускай они, забыв небеса,
Блуждают по миру, как пламена.
Ваш зов для сердца безмерно стар,
Поют ли птицы, шумят леса,
Гудит ли ветер, поет волна, –
Молчите, вечные голоса!

НЕУКРОТИМОЕ ПЛЕМЯ

Дети Даны смеются в люльках своих золотых,
Жмурятся и лепечут, не закрывают глаз,
Ибо Северный ветер умчит их с собою в час,
Когда стервятник закружит между вершин крутых.

Из книги «Ветер в камышах» (1899)

—

Я целую дитя, что с плачем жметя ко мне,
И слышу узких могил вкрадчиво-тихий зов;
Ветра бездомного крик над перекатом валов,
Ветра бездомного дрожь в закатном огне,
Ветра бездомного стук в створы небесных врат
И адских врат; и духов гонимых жалобы, визг и вой...
О сердце, пронзенное ветром! Их неукротимый рой
Роднее тебе Марии Святой, мерцанья ее лампад!

В СУМЕРКИ

Дряхлое сердце мое, очнись,
Вырвись из плена дряхлых дней!
В сумерках серых печаль развей,
В росы рассветные окунись.

Твоя мать, Эйре, всегда молода,
Сумерки мглисты и росы чисты,
Хоть любовь твою жгут языки клеветы
И надежда сгинула навсегда.

Сердце, уйдем к лесистым холмам,
Туда, где тайное братство луны,
Солнца и неба и крутизны
Волю свою завещает нам.

И Господь трубит на пустынной горе,
И вечен полет времен и планет,
И любви нежнее – сумерек свет,
И дороже надежды – роса на заре.

ПЕСНЯ СКИТАЛЬЦА ЭНГУСА

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

Из книги «Ветер в камышах» (1899)

—

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.

Пуškai я стар, пускай 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.

ВЛЮБЛЕННЫЙ РАССКАЗЫВАЕТ О РОЗЕ, ЦВЕТУЩЕЙ В ЕГО СЕРДЦЕ

Всё, 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 одиноко прилягу весенним днем,
Чтоб стали земля и небо шкатулкой золотою
Для грез о прекрасной розе, цветущей в сердце моем.

Из книги «Ветер в камышах» (1899)

—

ОН СКОРБИТ О ПЕРЕМЕНЕ,
СЛУЧИВШЕЙСЯ С НИМ И ЕГО ЛЮБИМОЙ,
И ЖДЕТ КОНЦА СВЕТА

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 Чаше Длинных
Шипов,
Потому что кто-то вложил боль и ярость,
желанье и страх
В ноги мои, чтоб я гнал тебя 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 и звезды с небес,
И уляжется спать, ворча, во мгле без теней.

ОН ПРОСИТ У СВОЕЙ ЛЮБИМОЙ ПОКОЯ

Я слышу Призрачных Коней, они летят как
гром –
Разметанные гривы и молнии очей;
Над ними Север распростер ползучий мрак
ночей,
Восток занялся бледным, негреющим костром,
А Запад плачет в росах, последний пряча свет,
А Юг разлил пыланье пунцово-красных роз...
О тщетность Сна, Желанья и всех Надежд
и Грез! –
В густую глину впахан Коней зловещих след.

Из книги «Ветер в камышах» (1899)

—

Любимая, закрой глаза, пусть сердце твое
стучит
Над моим, а волосы – волной мне упадут
на грудь,
Чтоб хоть на час в них утонуть, их тишины
вдохнуть –
Вдали от тех косматых грив и грохота копыт.

ОН ВСПОМИНАЕТ ЗАБЫТУЮ КРАСОТУ

Обняв тебя, любовь моя,
Всю красоту объемлю 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.

Из книги «Ветер в камышах» (1899)

—

ОН МЕЧТАЕТ О ПАРЧЕ НЕБЕС

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

К СВОЕМУ СЕРДЦУ, С МОЛЬБОЙ О МУЖЕСТВЕ

Тише, сердце, тише! Страх успокой;
Вспомни мудрости древней урок:
*Тот, кто страшится волн и огня
И ветров, гудящих вдоль звездных дорог,
Будет волей ветра, волн и огня
Стерт без следа, ибо он чужой
Одинокому мужеству бытия.*

СКРИПАЧ ИЗ ДУУНИ

Едва поддерну я смычком –
Танцуют стар и млад.
Кузен мой – поп в Кильварнете,
В Макарабви – мой брат.

А я скрипач из Дууни,
Я больше, чем они,
И не потребен требник мне,
А песни мне – сродни.

Когда мы к Господу придем
Стучаться у ворот,

Из книги «Ветер в камышах» (1899)

—

Архангел всех пропустит в рай,
Но скрипача – вперед.

И то сказать – без скрипки
Какая благодать?
Не спеть, не выпить без нее
И не потанцевать.

Сбегутся ангелы гурьбой,
Едва войду я в сад,
И с криками: «Играй, скрипач!» –
Запляшут стар и млад.

«Байле и Айллин» (1901)

—

БАЙЛЕ И АЙЛЛИН

Поэма

Содержание. 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.

*Когда во тьме кричит кулик
И с ветром шепчется тростник,
Из сна, из темноты ночной
Они встают передо мной:
Вождь уладов, Месгедры сын,
И дева кроткая Айллин,
Дочь Лугайда, краса долин.
Любви их был заказан путь
В заботах поздних утонуть;
Их страсть остынуть не могла,
Как стынут в старости тела.
Отторженные от земли,
Они в бессмертье расцвели.*

В те стародавние года
Перед пришествием Христа,
Когда еще Куальнский бык
В ирландцах распря не воздвиг,
Собрался в свадебный поход
Медоречивый Байле – тот,
Кого молва еще зовет
Малоземельным Байле; с ним
Из Эмайна путем одним
Певцов и воинов отряд;
Был каждый радостью объят,
И все мечтали, как один,
О свадьбе Байле и Айллин.

«Байле и Айллин» (1901)

—

Привал устроили в лугах,
Как вдруг, вертя листву и прах,
Промчался ветер – и возник
Пред королем чудной старик:
Растрепан, тощ, зеленоглаз,
И круглый, как у белки, глаз.

*О птичьи крики в небесах,
Рыданья ветра в камышах!
Какую выпрежную блажь
Внушает темный голос ваш!
Как жалки наши Нэн иль Кэт
Пред теми, чьих страданий след
Остался в сагах древних лет
И в ропоте твоём, тростник!
Хоть все постигший лишь постиг,
Что, как судьба нас ни балуй,
Смех детский, женский поцелуй –
Увы! – дар жизни в этом весь.
Так сколь же непомерна спесь
В том тростнике среди болот,
Где дважды в день проходит скот,
И в птичьих маленьких телах,
Что ветер треплет в небесах!*

Старик сказал: «Я с юга мчусь,
Поведать Байле тороплюсь,
Как покидала край отцов
Айллин, и много удалцов
Толпилось тут: и стар и млад
Ее отговорить хотят;
Досадно, что такой красе
Не жить меж них, – и ропщут все,
Упорство девушки вина.
И, наконец, ее коня
Какой-то старец удержал:
«Ты не поедешь! – он сказал. –
Средь соплеменников твоих
Тебе отыщется жених».
Нашелся юноша такой,

«Байле и Айллин» (1901)

—

Что, завладев ее рукой,
Взмолился: «Выбери из нас,
О госпожа!» И в этот час
Среди разгневанной толпы,
Когда на все ее мольбы
Не отозвался ни один,
Упала, умерла Айллин.

Сердца у любящих слабы
Перед ударами судьбы;
Бросает их то в жар, то в лед,
Воображенье наперед
Им верить худшему велит.
Злой вестью Байле был убит.
И вот на свежих ветках он
К большому дому отнесен,
Где, неподвижен и суров,
У бронзовых дверных столбов
Пес Уладов тогда сидел;
Главу понуря, он скорбел
О милой дочери певца
И о герое, до конца
Ей верном. Минули года,
Но в день предательства всегда
Об их судьбе он слезы лил.
И хоть Медоречивый был
Под грудой камня погребен
Перед глазами Пса, — но он
Уж не нашел для Байле слез,
Лишь камень к насыпи принес.

*Для косной памяти людской
Обычай издавна такой:
Что с глаз долой, из сердца вон.
Но ветра одинокий стон,
Но у реки седой тростник,
Но с клювом загнутым кулик
О Дейрдре помнят до сих пор;
Мы слышим ропот и укор,
Когда вдоль зарослей озер*

«Байле и Айллин» (1901)

Гуляем вместе с Кэт иль Нэн.
Каких нам жаждать перемен?
Ведь, как и Байле, мы уйдем
Одним протоптанным путем.
Но им – им Дейрдре все жива,
Прекрасна и всегда права –
Ах, сердце знает, как права!

А тощий лгун – чудной старик –
В плащ завернувшись, в тот же миг
Умчался к месту, где Айллин
Средь пестрых ехала равнин
С толпой служанок, юных дев:
Они, под солнцем разомлев,
Мечтали сонно о руках,
Что брачной ночью им впотьмах
Распустят платье на груди;
Ступали барды впереди
Так важно, словно арфы звук
Способен исцелить недуг
Любви – и поселить покой
В сердцах людей (Бог весть какой!),
Где правит страх, как господин.

Старик вскричал: «Еще один
Покинул хлад и зной земли;
Его в Муртемне погребли.
И там, на камне гробовом,
Священным Огама письмом,
Что память пращуров хранит,
Начертано: *Тут Байле спит*
Из рода Рури. Так давно
Богами было решено,
Что ложа брачного не знать
Айллин и Байле, – но летать,
Любиться и летать, где пчел
Гудящий луг – Цветущий Дол.
И потому ничтожна весть,
Что я спешил сюда принесть».

«Байле и Айллин» (1901)

—

Умолк – и видя, что она
Упала, насмерть сражена,
Смеясь, умчался злобный плут
К холму, что пастухи зовут
Горой Лигина, ибо встарь
Оттуда некий бог иль царь
Законами снабдил народ,
Вещая с облачных высот.

Все выше шел он, все скорей.
Темнело. Пара лебедей,
Соединенных золотой
Цепочкой, с нежной воркотней
Спустилась на зеленый склон.
А он стоял, преображен, –
Румяный, статный, молодой:
Крыла парили за спиной,
Качалась арфа на ремне,
Чьи струны Этайн в тишине
Сплела, Мидирова жена,
Любви безумием пьяна.

Как передать блаженство их?
Две рыбки, в бликах золотых
Скользящие на дне речном;
Или две мыши на одном
Снопу, забытом на гумне;
Две птицы в яркой вышине,
Что с дымкой утренней слились;
Иль веки глаз, глядящих ввысь
И шурящихся на свету;
Две ветви яблони в цвету,
Чьи тени обнялись в траве;
Иль ставен половинки две;
Иль две струны, единый звук
Издавшие во воле рук
Арфиста, мудрого певца;
Так! – ибо счастье без конца
Сердца влюбленных обрели,
Уйдя от горестей земли.

«Байле и Айллин» (1901)

—

Для них завеса тайн снята,
Им настезь – Финдрии врата,
И Фалии, и Гурии,
И легендарной Мурии;
Меж исполинских королей
Идут, чей древний мавзолей
Разграблен тыщи лет назад,
И там, где среди руин стоят
Колоссов грозных сторожа,
Они целуются дрожа.

Для них в бессмертном нет чудес:
Где в волнах край земли исчез,
Их путь лежит над бездной вод –
Туда, где звездный хоровод
Ведет в волшебный сад планет,
Где каждый плод, как самоцвет,
Играет, – и лучи длинны
От яблок солнца и луны.

Поведать ли еще? Их пир –
Покой и первозданный мир.
Их среди ночного забвения
Несет стеклянная ладья
В простор небесный без границ;
И стаи Энгусовых птиц,
Кругами рея над кормой,
Взвивают кудри их порой
И над влюбленными струят
Поток блуждающих прохлад.

И пишут: стройный тис нашли,
Где тело Байле погребли;
А где Айллин зарыли прах,
Вся в белых, нежных лепестках,
Дикарка-яблоня выросла.
И лишь потом, когда прошла
Пора раздоров и войны,
В которой были сражены
Храбрейшие мужи страны,

«Байле и Айллин» (1901)

—

И бой у брода былью стал,
Бард на дощечках записал,
В которых намертво срослись,
Обнявшись, яблоня и тис,
Все саги о любви, что знал.

*Пусть птицы и тростник всю ночь
Певца оплакивают дочь;
Любимейшая, что мне в ней!
Ты и прекрасней, и мудрей,
Ты выше сердцем, чем она, —
Хоть и не так закалена
Гоненьем, странствием, бедой;
Но птицы и тростник седой
Пускай забудут тех, других
Влюбленных — тщетно молодых,
Что в лоно горькое земли
Неутоленными легли.*

Из книги «В семи лесах» (1904)

—

НЕ ОТДАВАЙ ЛЮБВИ ВСЕГО СЕБЯ

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 от любви своей и глух, и слеп.
Поверь тому, что ведает финал:
Он все вложил в игру – и проиграл.

ПРОКЛЯТИЕ АДАМА

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,
Бессмысленны корпенье и терпенье.
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:

Из книги «В семи лесах» (1904)

—

«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;
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.

БЛАЖЕННЫЙ ВЕРТОГРАД
(*Скача верхом на деревянной скамейке*)

Любой бы фермер зарыдал,
Облив слезами грудь,
Когда б узрел блаженный край,
Куда мы держим путь.
Там реки полны эля,
Там лето — круглый год,
Там пляшут королевы,
Чьи взоры — синий лед,
И музыканты пляшут,
Играя на ходу,
Под золотой листвою
В серебряном саду.

Из книги «В семи лесах» (1904)

—
*Но рыжий лис протяввал:
«Не стоит гнать коня».
Тянуло солнце за узду,
И месяц вел меня,
Но рыжий лис протяввал:
«Потише, удалец!
Страна, куда ты скачешь, —
Отрава для сердец».*

Когда там жажда битвы
Найдет на королей,
Они снимают шлемы
С серебряных ветвей;
Но каждый, кто упал, восстал,
И кто убит, воскрес;
Как хорошо, что на земле
Не знают тех чудес:
Не то швырнул бы фермер
Лопату за бугор —
И ни пахать, ни сеять
Не смог бы с этих пор.

*Но рыжий лис протяввал:
«Не стоит гнать коня».
Тянуло солнце за узду,
И месяц вел меня.
Но рыжий лис протяввал:
«Потише, удалец!
Страна, куда ты скачешь, —
Отрава для сердец».*

Снимает Михаил трубу
С серебряной ветлы
И звонко подает сигнал
Садиться за столы.
Выходит Гавриил из вод,
Хвостатый, как тритон,
С рассказами о чудесах,
Какие видел он,
И наливает до полна
Свой золоченый рог,

Из книги «В семи лесах» (1904)

—

И пьет, покуда звездный хмель
Его не свалит с ног.

*Но рыжий лис протяввал:
«Не стоит гнать коня».
Тянуло солнце за узду,
И месяц вел меня.
Но рыжий лис протяввал:
«Потише, удалец!
Страна, куда ты скачешь, —
Отрава для сердец».*

—
СЛОВА

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

Померкло солнце предо мной,
И ускользящую нить
Лвя, 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 вьючный вол?
Я бы свалил слова в овраг
И налегке побрел.

НЕТ ДРУГОЙ ТРОИ

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?

Из книги «Зеленый шлем и другие стихотворения» (1910)

—

МУДРОСТЬ ПРИХОДИТ В СРОК

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

ОДНОМУ ПОЭТУ, КОТОРЫЙ ПРЕДЛАГАЛ МНЕ ПОХВАЛИТЬ ВЕСЬМА СКВЕРНЫХ ПОЭТОВ, ЕГО И МОИХ ПОДРАЖАТЕЛЕЙ

Ты говоришь: ведь я хвалил других
За слово точное, за складный стих.
Да, было дело, и совет неплох;
Но где тот пес, который хвалит блох?

СОБЛАЗНЫ

Что от стихов меня не отрывало?
То гордой девы лик, а то, бывало,
Мои «страдающие земляки»
(Иль правящие ими дураки).
Все это сплыло, все прошло. Когда-то
При звуках песни, дерзкой и крылатой,
Мечтатель, я всегда воображал,
Что у певца за поясом кинжал.
Теперь томлюсь единственным соблазном –
Как рыба, стать холодным и бесстрастным.

—
СЕНТЯБРЬ 1913 ГОДА

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.

—

ДРУГУ, ЧЬИ ТРУДЫ ПОШЛИ ПРАХОМ

Не потому, что кроток,
А просто – честней смолчать;
Сам знаешь, луженых глоток
Тебе не перекричать.
Признай свое поражение
Пред наглостью наглеца,
Который врет без зазренья,
Не напрягая лица.
Есть вещи важней победы,
Заманчивой со стороны;
Блюди же тайну и следуй
Примеру шальной струны,
Играющей средь развалин,
Вдали от ферм и свиней,
И будь душой беспечален, –
Хоть нет ничего трудней.

СКОРЕЙ БЫ НОЧЬ

Средь бури и борьбы
Она жила, мечтая
О гибельных дарах,
С презреньем отвергая
Простой товар судьбы:
Жила, как тот монарх,
Что повелел в день свадьбы
Из всех стволов палить,
Бить в бубны и горланить,
Трубить и барабанить, –
Скорей бы день спровадить
И ночь поторопить.

—

КАК БРОДЯГА ПЛАКАЛСЯ БРОДЯГЕ

«Довольно мне по свету пыль глотать,
Пора бы к месту прочному пристать, —
Бродяга стьяну плакался бродяге, —
И о душе пора похлопотать».

«Найти жену и тихий уголок,
Прогнать навек бесенка из сапог, —
Бродяга стьяну плакался бродяге, —
И злющего бесенка между ног».

«Красотки мне, ей-богу, не нужны,
Средь них надежной не найти жены, —
Бродяга стьяну плакался бродяге, —
Ведь зеркало — орудье сатаны».

«Богачки тоже мне не подойдут,
Их жадность донимает, словно зуд, —
Бродяга стьяну плакался бродяге, —
Они и шуток даже не поймут».

«Завел бы я семью, родил ребят
И по ночам бы слушал, выйдя в сад, —
Бродяга стьяну плакался бродяге, —
Как в небе гуси дикие кричат».

ДОРОГА В РАЙ

Когда прошел я Уинди-Гэп,
Полпенни дали мне на хлеб,
Ведь я шагаю прямо в рай;
Повсюду я как званый 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,

Из книги «Ответственность» (1914)

—

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 нищеврод,
Богатый в бедности помрет,
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.

ВЕДЬМА

Бейся лбом, ради денег терпя,
Наживай капитал,
Будто с грязною ведьмой тебя
Сатана сочелал;
А когда ты иссяк и устал,
Свел тебя напослед
С той, кого ты с тоскою искал
Столько дней, столько лет.

Из книги «Ответственность» (1914)

—

МОГИЛА В ГОРАХ

Лелей цветы, коль свеж их аромат,
И пей вино, раз кубок твой налит;
В ребре скалы дымится водопад,
Отец наш Розенкрейц в могиле спит.

Танцуй, плясунья! Не смолкай, флейтист!
Пусть будет каждый лоб венком увит
И каждый взор от нежности лучист,
Отец наш Розенкрейц в могиле спит.

Вотще, вотще! Терзает темноту
Ожог свечи, и водопад гремит;
В камеи глаз укрыв свою мечту,
Отец наш Розенкрейц в могиле спит.

ПЛАЩ

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.

—

МРАМОРНЫЙ ТРИТОН

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 б встретиться нам,
Когда я был пылок и юн!
И вместе с этой мечтой
Старясь, впадаю в сон,
Мраморный мудрый тритон
Над текучей водой.

ЗАЯЧЬЯ КОСТОЧКА

Бросить бы мне этот берег
И уплыть далеко –
В тот край, где любят беспечно
И забывают легко,
Где короли под дудочку
Танцуют среди деревьев –
И выбирают на каждый танец
Новых себе королев.

И там, у кромки прилива,
Я нашел бы заячью кость,
Дырочку просверлил бы
И посмотрел насквозь

Из книги «Дикие лебеди в Куле» (1919)

—

На мир, где венчают поп и дьячок,
На старый, смешной насквозь
Мир – далеко, далеко за волной, –
Сквозь тонкую заячью кость.

СОЛОМОН – ЦАРИЦЕ САВСКОЙ

Так пел Соломон подруге,
Любимой Шебе своей,
Целуя смуглые руки
И тонкие дуги бровей:
«Уже рассвело и смерклось,
А наши с тобой слова
Все кружат и кружат вокруг любви,
Как лошадь вокруг столба».

Так Шеба царю пропела,
Прижавшись к нему тесней:
«Когда бы мой повелитель
Избрал беседу важней,
Еще до исхода ночи
Он догадался б, увы,
Что привязь ума короче,
Чем вольная связь любви».

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».

Из книги «Дикие лебеди в Куле» (1919)

—

СЛЕД

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

ЗНАТОКИ

Хрычи, забыв свои грехи,
Плешивцы в сани мудрецов
Разжевывают нам стихи,
Где бред любви и пыл юнцов.
Ночей бессонных маета
И – безответная мечта.
По шею в шорохе бумаг,
В чаду чернильном с головой,
Они от буквы – ни на шаг,
Они за рамки – ни ногой.
Будь столь же мудрым их Катулл,
Мы б закричали: «Караул!»

Из книги «Дикие лебеди в Куле» (1919)

—

ФАЗЫ ЛУНЫ

*Старик прислушался, взойдя на мост;
Он шел со спутником своим на юг
Ухабистой дорогой. Их одежда
Была изношена, и башмаки
Облипли глиной, но шагали ровно
К какому-то далекому ночлегу.
Луна взошла... Старик насторожился.*

Ахерн. Что там плеснуло?
Робартис. Выдра в камышах;
Иль водяная курочка нырнула
С той стороны моста. Ты видишь башню?
Там свет в окне. Он все еще читает,
Держу пари. До символов охоч,
Как все его собратья, это место
Не потому ль он выбрал, что отсюда
Видна свеча на той старинной башне,
Где мильтоновский размышлял философ
И грезил принц-мечтатель Атанас, —
Свеча полуночная — символ знания,
Добытого трудом. Но тщетно он
Сокрытых истин ищет в пыльных книгах,
Слепец!

Ахерн. Ты знаешь все, так почему бы
Тебе не постучаться в эту дверь
И походя не обронить намека? —
Ведь сам не сможет он найти ни крошки
Того, что для тебя — насущный хлеб.

Робартис. Он обо мне писал в экстравагантном
Эссе — и закруглил рассказ на том,
Что, дескать, умер я. Пускай я умер!

Ахерн. Спой мне о тайнах лунных перемен:
Правдивые слова звучат, как песня.



Робартис. Есть ровно двадцать восемь фаз луны;
Но только двадцать шесть для человека
Уютно-зыбких, словно колыбель;
Жизнь человеческая невозможна
Во мраке полном и при полнолуние.
От первой фазы до середины диска
В душе царят мечты – и человек
Блажен всецело, словно зверь иль птица.
Но чем круглей становится луна,
Тем больше в нем причуд честолюбивых
Является, и хоть ярится ум,
Смирняя плеткой непокорность плоти,
Телесная краса все совершенней.
Одиннадцатый минул день – и вот
Афина тащит за волосы Ахилла,
Повержен Гектор в прах, родится Ницше:
Двенадцатая фаза – жизнь героя.
Но прежде чем достигнуть полноты,
Он должен, дважды сгнув и вокреснув,
Бессильным стать, как червь. Сперва его
Тринадцатая фаза увлекает
В борьбу с самим собой, и лишь потом,
Под чарами четырнадцатой фазы,
Душа смиряет свой безумный трепет
И замирает в лабиринтах сна!

Ахерн. Спой до конца, пропой о той награде,
Что этот путь таинственный венчает.

Робартис. Мысль переходит в образ, а душа –
В телесность формы; слишком совершенны
Для колыбели перемен земных,
Для скуки жизни слишком одиноки,
Душа и тело, слившись, покидают
Мир видимостей.

Ахерн. Все мечты души
Сбываются в одном прекрасном теле.

—

Робартис. Ты это знал всегда, не так ли?

Ахерн. В песне
Поется дальше о руках любимых,
Прошедших боль и смерть, сжимавших посох
Судьи, плеть палача и меч солдата.
Из колыбели в колыбель
Переходила красота, пока
Не вырвалась за грань души и тела.

Робартис. Кто любит, понимает это сердцем.

Ахерн. Быть может, страх у любящих в глазах –
Предзнание или воспоминанье
О вспышке света, о разверстом небе.

Робартис. В ночь полнолуния на холмах безлюдных
Встречаются такие существа,
Крестьяне их боятся и минуют;
То отрешенные от мира бродят
Душа и тело, погружаясь в свои
Лелеемые образы, – ведь чистый,
Законченный и совершенный образ
Способен победить отъединенность
Прекрасных, но пресытившихся глаз.

*На этом месте Ахерн рассмеялся
Своим надтреснутым, дрожащим смехом,
Подумав об упрямом человеке,
Сидящем в башне со свечой бессонной.*

Робартис. Пройдя свой полдень, месяц на ущербе.
Душа дрожит, кочуя одиноко
Из колыбели в колыбель. Отныне
Переменилось все. Служанка мира,
Она из всех возможных избирает
Труднейший путь. Душа и тело вместе
Приемлют ношу.

Из книги «Дикие лебеди в Куле» (1919)

—

Ахерн. Когда б не долгий путь, нам предстоящий,
Я постучал бы в дверь, встал у порога
Под балками суровой этой башни,
Где мудрость он мечтает обрести, –
И славную бы с ним сыграл я шутку!
Пусть он потом гадал бы, что за пьяный
Бродяга заходил, что означало
Его бессмысленное бормотанье:
«Горбун, Святой и Шут идут в конце,
Перед затмением». Голову скорей
Сломает он, но не откроет правды.

*Он засмеялся над простой разгадкой
Задачи, трудной с виду, – нетопырь
Взлетел и с писком закружил над ними.
Свет в башне вспыхнул ярче и погас.*

КОТ И ЛУНА

Луна в небесах ночных
Вращалась, словно волчок.
И поднял голову кот,
Сощурил желтый зрачок.
Глядит на луну в упор –
О, как луна хороша!
В холодных ее лучах
Дрожит кошачья душа,
Миналуш идет по траве
На гибких лапах своих.
Танцуй, Миналуш, танцуй –
Ведь ты сегодня жених!
Луна – невеста твоя,
На танец ее пригласи,
Быть может, она скучать
Устала на небеси.
Миналуш скользит по траве,
Где лунных пятен узор.

Из книги «Дикие лебеди в Куле» (1919)

—

Луна идет на ущерб,
Завесив облаком взор.
Знает ли Миналуш,
Какое множество фаз,
И вспышек, и перемен
В ночных зрачках его глаз?
Миналуш крадется в траве,
Одинокой думой объят,
Возводя к неверной луне
Свой неверный взгляд.

ДВЕ ПЕСЕНКИ ДУРАКА

I

Пятнистая кошка и зайчик ручной
У печки спят
И бегут за мной –
И оба так на меня глядят,
Прозя защиты и наставленья,
Как сам я прошу их у Провиденья.

Проснусь и не сплю, как найдет испуг,
Что мог я забыть
Накормить их, иль вдруг –
Стоит лишь на ночь дверь не закрыть –
И зайчик сбежит, чтоб попасться во мраке
На звонкий рожок – да в лапы собаке.

Не мне бы нести этот груз, а тому,
Кто знает: что, как,
Зачем, почему;
А что я могу, несчастный дурак,
Как только просить у Господа Бога,
Чтоб тяжесть мою облегчил хоть немного?

Из книги «Дикие лебеди в Куле» (1919)

—
II

Я дремал на скамейке своей у огня,
И кошка дремала возле меня,
Мы не думали, где наш зайчик теперь
И закрыта ли дверь.
Как он учуял тот сквознячок –
Кто его знает? – ухом повел,
Лапками забарабанил ли в пол,
Прежде чем сделать прыжок?
Если бы я проснулся тогда,
Окликнул серого, просто позвал,
Он бы, наверное, услышал –
И не пропал никуда.
Может, уже он попался во мраке
На звонкий рожок – да в лапы собаке.

ЕЩЕ ОДНА
ПЕСЕНКА ДУРАКА

Этот толстый, важный жук,
Что жужжал над юной розой,
Из моих дурацких рук
На меня глядит с угрозой.

Он когда-то был педант
И с таким же строгим взглядом
Малышам читал диктант
И давал задание на дом.

Прятал розгу между книг
И терзал брюзжаньем уши...
С той поры он и привык
Залезать бутонам в души.

Две песни из пьесы «Последняя ревность Эмер» (1919)

—

ДВЕ ПЕСНИ ИЗ ПЬЕСЫ
«ПОСЛЕДНЯЯ РЕВНОСТЬ ЭМЕР»
(1919)

I

Женская красота – словно белая птица,
Хрупкая птица морская, которой грустится
На незнакомой меже среди черных борозд:
Шторм, бушевавший всю ночь, ее утром занес
К этой меже, от океана далекой,
Вот и стоит она там, и грустит одиноко
Меж незасеянных жирных и черных борозд.

Сколько столетий в работе
Душа провела,
В сложном расчете,
В муках угла и числа,
Шаря вслепую,
Роясь подобно кроту, –
Чтобы такую
Вывести в свет красоту!

Странная и бесполезная это вещица –
Хрупкая раковина, что бледно искрится
За полосой прибоя, в ложбине сырой;
Волны разбушевались пред самой зарей,
На побережье ветер накинудся воя...
Вот и лежит она – хрупкое чудо морское –
Валом внезапным выброшенная перед зарей.

Кто, терпеливый,
Душу пытал на излом,
Судеб извивы
Смертным свивая узлом,
Ранясь, рискуя,
Маясь в крови и в поту, –
Чтобы такую
Миру явить красоту?

—

II

Отчего ты так испуган?
Спрашиваешь – отвечаю.
Повстречал я в доме друга
Статую земной печали.
Статуя жила, дышала,
Слушала, скользила мимо,
Только сердце в ней стучало
Громко так, неудержимо.

О загадка роковая
Ликований и утрат! –
Люди добрые глядят
И растерянно молчат,
Ничего не понимая.

Пусть постель твоя согрета
И для грусти нет причины,
Пусть во всех пределах света
Не отыщется мужчины,
Чтобы прелестью твоею
В одночасье не прельститься, –
Тот, кто был их всех вернее,
Статую устал молиться.

О загадка роковая
Ликований и утрат! –
Люди добрые глядят
И растерянно молчат,
Ничего не понимая.

Почему так сердце бьется?
Кто сейчас с тобою рядом?
Если круг луны замкнется,
Все мечты пред этим взглядом
Умирают, все раздумья;
И уже пугаться поздно –
В ярком свете полнолуны
Гаснут маленькие звезды.

—

ПОЛИТИЧЕСКОЙ УЗНИЦЕ

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 воспламенясь,
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.

ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ

Все шире – круг за кругом – ходит сокол,
Не слыша, как его сокольник кличет;
Все рушится, основа расшаталась,
Мир захлестнули волны беззаконья;
Кровавый ширится прилив и топит
Стыдливости священные обряды;

Из книги «Майкл Робартис и плясунья» (1921)

—

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,ждавший часа,
Ползет, чтоб вновь родиться в Вифлееме.

Из книги «Башня» (1928)

—

ПЛАВАНИЕ В ВИЗАНТИЮ

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 рожденью;
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 знания выше созерцанья
Искусства нескудеющих высот:
И вот я пересек мира 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 ковном металле

Из книги «Башня» (1928)

—

Сумел искусный эллин воплотить,
Сплета узоры скани и эмали, –
Дабы владыку сонного будить
И с древа золотого петь живущим
О прошлом, настоящем и грядущем.

РАЗМЫШЛЕНИЯ ВО ВРЕМЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

I

Усадьбы предков

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.

Мечты, неистребимые мечты!
Сверкающая гибкая струя,
Что у Гомера бьет от полноты
Сознания и избытка бытия,
Фонтан неиссякаемый, не ты –
Наследье наше тыщи лет спустя,
А раковина хрупкая, волной
Изверженная на песок морской.

Один угрюмый яростный старик
Призвал строителя и дал заказ,
Чтоб тот угрюмый человек воздвиг
Из камня сказку башен и террас –
Невиданное снов, чудесней книг;
Но погребли kota, и мыши в пляс.
На нынешнего лорда поглядишь:
Меж бронз и статуй – серенькаямышь.

Из книги «Башня» (1928)

—

Что, если эти парки, где павлин
По гравии волочит пышный хвост
И где тритоны, выплыв из глубин,
Себя дриадам кажут в полный рост,
Где старость отдыхает от кручин,
А детство нежится средь райских грозд,
Что, если эти струи и цветы
Нас, укротив, лишают высоты?

Что, если двери вычурной резьбы,
И перспективы пышных анфилад
С натертыми полами, и гербы
В столовой, и портретов длинный ряд,
С которых, зодчие своей судьбы,
На нас пристрастно прадеды глядят,
Что, если эти вещи, теша глаз,
Не дарят, а обкрадывают нас?

II

Моя крепость

Старинный мост и башня над ручьем,
Укрывшийся за ней крестьянский дом,
Кусок земли кремнистой;
Взрастет ли здесь таинственный цветок?
Колючий тёрн, утёсник вдоль дорог,
И ветер, проносящийся со свистом;
И водяные курочки в пруду,
Как маленькие челны,
Пересекают волны –
У трех коров, жующих на виду.

Кружащей, узкой лестницы подъем,
Кровать, камин с открытым очагом,
Ночник, перо, бумага;
В такой же келье время проводя,
Отшельник Мильгона под шум дождя
Вникал в завет египетского мага
И вещей духов вызывал в ночи;
Гуляка запоздавший

Из книги «Башня» (1928)

—

Мог разглядеть на башне
Бессонный огонек его свечи.

Когда-то здесь воинственный барон
С дружиною своей гонял ворон
И враждовал с соседом,
Пока за годы войн, тревог, осад
Не растерял свой маленький отряд
И не притих; конец его неведом.
А ныне я обосновался тут,
Желая внукам в память
Высокий знак оставить –
Гордыни, торжества, скорбей и смут.

III

Мой стол

Столешницы дубовый щит,
Меч древний, что на нем лежит,
Бумага и перо –
Вот все мое добро,
Оружье против злобы дня.
В кусок цветастого тканья
Обернуты ножны;
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.
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;

Из книги «Башня» (1928)

—

Но те века прошли,
И нету той земли.
Вот почему наследник их,
Вышагивая важный стих
И слыша за спиной
И смех и глум порой,
Смирив боль, смирив стыд,
Знал: небо низость не простит;
И вновь павлиний крик
Будил: не спи, старик!

IV

Наследство

Приняв в наследство от родни моей
Неукрошенный дух, я днесь обязан
Взлелеять сны и вырастить детей,
Вобравших волю пращуров и разум,
Хоть и сдается мне, что раз за разом
Цветенье все ущербней, все бледней,
По лепестку его развеет лето,
И глядь – все пошлой зеленью одето.

Сумеют ли потомки, взяв права,
Сберечь свое наследье вековое,
Не заглушит ли сорная трава
Цветок, с таким трудом возвращенный мною?
Пусть эта башня с лестницей крутою
Тогда руиной станет – и сова,
Гнездясь в какой-нибудь угрюмой нише,
Кричит во мраке с разоренной крыши.

Тот Перводвигатель, что колесом
Пустил кружиться этот мир подлунный,
Мне указал грядущее в былом –
И, возвращений чувствуя кануны,
Я ради старой дружбы выбрал дом
И перестроил для хозяйки юной;
Пусть и руиной об одной стене
Он служит памятником им – и мне.

Из книги «Башня» (1928)

—

V

Дорога у моей двери

Похожий на Фальстафа ополченец
Мне о войне лихие пули льет –
Пузатый, краснощекий, как младенец, –
И похохатывает подбоченясь,
Как будто смерть – веселый анекдот.

Какой-то юный лейтенант с отрядом
Пятиминутный делая привал,
Окидывает местность цепким взглядом;
А я твержу, что луг побило градом,
Что ветер ночью яблоню сломал.

И я считаю черных, точно уголь,
Цыплят болотной курочки в пруду,
Внезапно цепенея от испуга;
И, полоненный снов холодной выюгой,
Вверх по ступеням каменным бреду.

VI

Гнездо скворца под моим окном

Мелькают пчелы и хлопочут птицы
У моего окна. На крик птенца
С букашкой в клювике мамаша мчится.
Стена ветшает... Пчелы-медуницы,
Постройте дом в пустом гнезде скворца!

Мы как на острове; нас отключили
От новостей, а слухам нет конца:
Там человек убит, там дом спалили –
Но выдумки не отличить от были...
Постройте дом в пустом гнезде скворца!

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!

Из книги «Башня» (1928)

—

Мы сами сочиняли небылицы
И соблазняли слабые сердца.
Но как мы так могли ожесточиться,
Начав с любви? О пчелы-медуницы,
Постройте дом в пустом гнезде скворца!

VII

*Передо мной проходят образы
ненависти, сердечной полноты
и грядущего опустошения*

Я всхожу на башню и вниз гляжу со стены:
Над долиной, над вязами, над рекой, словно снег,
Белые клочья тумана, и свет луны
Кажется не зыбким сиянием, а чем-то вовек
Неизменным – как меч с заговоренным клинком.
Ветер, дунув, сметает туманную шелуху.
Странные грезы завладевают умом,
Страшные образы возникают в мозгу.

Слышатся крики: «Возмездие палачам!
Смерть убийцам Жака Молэ!» В лохмотьях, в шелках,
Яростно колотя друг друга и скрежеща
Зубами, они проносятся на лошадях
Оскаленных, руки худые воздев к небесам,
Словно стараясь что-то схватить в ускользающей мгле;
И, опьяненный их бешенством, я уже сам
Кричу: «Возмездье убийцам Жака Молэ!»

Белые единороги катают прекрасных дам
Под деревьями сада. Глаза волшебных зверей
Прозрачней аквамарина. Дамы предаются мечтам.
Никакие пророчества вавилонских календарей
Не тревожат сонных ресниц, мысли их – водоем,
Переполненный нежностью и тоской;
Всякое бремя и время земное в нем
Тонут; остаются тишина и покой.

Обрывки снов или кружев, синий ручей
Взглядов, дрёмные веки, бледные лбы –

Из книги «Башня» (1928)

—

Или яростный взгляд одержимых карих очей –
Уступают место безразличью толпы,
Бронзовым ястребам, для которых равно далеки
Грезы, страхи, стремление в высоту, в глубину...
Только цепкие очи и ледяные зрачки,
Тени крыльев бесчисленных, погасивших луну.

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.

ТЫСЯЧА ДЕВЯТЬСОТ ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ

I

Погибло много в смене 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 скрипят ступени;
Сад ионических колонн отцвел,
И хор умолк золотых цикад и пчел.

Игрушек было много и у нас
В дни нашей молодости: неподкупный
Закон, общественного мненья глас
И идеал святой и целокупный;
Пред ним любой мятеж, как искра, гас
И таял всякий умысел преступный.
Мы верили так чисто и светло,
Что на земле давно издохло зло.

—

Змей обеззубел, и утих раздор,
Лишь на парадах армия блистала;
Что из того, что пушки до сих пор
Не все перековали на орала?
Ведь пороху понюхать – не в укор
На празднике, одних лишь горнов мало,
Чтобы поднять в бойцах гвардейский дух
И чтоб их кони не ловили мух.

И вдруг – драконы снов средь бела дня
Воскресли; бред Гоморры и Содома
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.

Кто понимает знаменья судьбы
И шарлатанским сказкам верит средне,
Прельщающим неразвитые лбы,
Кто сознает: чем памятник победней,
Тем обреченней слому, сколько бы
Сил и души не вбил ты в эти бредни, –
Тот в мире одиноче ветра; нет
Ему ни поражений, ни побед.

Так в чем же утешения залог?
Мы любим только то, что эфемерно, –
Что к этому добавить? Кто бы мог
Подумать, что в округе суеверной
Найдется демон или дурачок,
Способный в ярости неимоверной
Акрополь запалить, разграбить сад,
Сбыть по дешевке золотых цикад?

II

Когда легкие шарфы, мерцая, взлетали в руках
Китайских плясуний, которых Лой Фуллер вела за собой,
И быстрым вихрем кружился их хоровод,

—

Казалось: воздушный дракон на мощных крылах,
Спустившись с небес, увлек их в пляс круговой, –
Вот так и Платонов Год
Вышвыривает новое зло и добро за круг
И старое втягивает в свой яростный вихрь;
Все люди – танцоры, и танец их
Идет по кругу под гонга варварский стук.

III

Какой-то лирик с лебедем сравнил
Свой одинокий дух; не вижу в том
Печали никакой;
Когда б он мог с последней дрожью жил
Узреть на зыбком зеркале речном
Пернатый образ свой, –
Шутя плеснуть волной,
Напыжить гордо грудь,
И крыльями взмахнуть,
И с гулким ветром кануть в мрак ночной.

Всю жизнь мы ходим по чужим путям,
И лабиринт, которым мы бредем,
Чудовищно извит;
Один философ утверждал, что там,
Где плоть и скорбь спадут, мы обретем
Свой изначальный вид;
О, если б смертный мог
И след земной стереть –
Познав такую смерть,
Как он блаженно был бы одинок!

Взмывает лебедь в пустоту небес;
От этих мыслей – хоть в петлю, хоть в крик;
И хочется проклясть
Свой труд во умножение словес,
Спалить и жизнь, и этот черновик.
Да, мы мечтали власть
Избавить мир от бед,
Искоренить в нем зло;

Из книги «Башня» (1928)

—

Что было, то прошло;
Рехнуться можно, вспомнив этот бред.

IV

Мы, чуравшиеся лжи,
Мы, болтавшие о чести,
Как хорьки, теперь визжим,
Зубы скалим хуже бестий.

V

Высеем гордецов,
Строивших башню из грез,
Чтобы на веки веков
В мире воздвигся Колосс, —
Шквал его сгреб и унес.

Высеем мудрецов,
Портивших зрение за
Чтением громоздких томов:
Если б не эта гроза,
Кто б из них поднял глаза?

Высеем добряков,
Тех, кто восславить дерзнул
Братство и звал земляков
К радости. Ветер подул,
Где они все? Караул!

Высеем, так уж и быть,
Вечных насмешников зуд —
Тех, кто вольны рассмешить,
Но никого не спасут;
Каждый из нас — только шут.

VI

Буйство мчит по дорогам, буйство правит конями,
Некоторые — в гирляндах на разметавшихся гривах —

Из книги «Башня» (1928)

Всадниц несут прельстивых, всхрапывают и косят,
Мчатся и исчезают, рассеиваясь между холмами,
Но зло поднимает голову и вслушивается в перерывах.
Дочери Иродиады снова скачут назад.
Внезапный вихорь пыли взметнется – и прогрехочет
Эхо копыт – и снова клубящимся диким роем
В хаосе ветра слепого они пролетают вскачь;
И стоит руке безумной коснуться всадницы ночи,
Как все раздражаются смехом или сердитым воем –
Что на кого накатит, ибо сброд их незряч.
И вот утихает ветер, и пыль оседает следом,
И на скакуне последнем, взгляд бессмысленный вперея
Из-под соломенной челки в неразличимую тьму,
Проносится Роберт Артисон, прельстивый и наглый демон,
Кому влюбленная леди носила павлиньи перья
И петушиные гребни крошила в жертву ему.

ЛЕДА И ЛЕБЕДЬ

Внезапный гром: сверкающие крылья
Сбивают деву с ног – прижата грудь
К груди пернатой – тщетны все усилья
От лона птичьей 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 стогнах, башен сокрушенья
И смерть Ахилла.

Дивным гостем в плен
Захвачена, ужель не поняла ты
Дарованного в Мощи Откровенья, –
Когда он соскользнул с твоих колен?

Из книги «Башня» (1928)

—

ЧЕРНЫЙ КЕНТАВР

По картине Эдмунда Дюлака

Ты все мои труды в сырой песок втоптал
У кромки черных чаш, где, ветку оседлав,
Горланит попугай зеленый. Я устал
От жеребьячьих игр, убийственных забав.

Лишь солнце нам растит здоровый, чистый хлеб;
А я, прельщен пером зеленым, сумасброд,
Залез в абстрактный мрак, забрался в затхлый склеп
И там собрал зерно, оставшееся от

Дней фараоновых, – смолот, разжег огонь
И выпек свой пирог, подав к нему кларет
Из древних погребов, где семь Эфесских сонь
Спят молодецким сном вторую тыщу лет.

Раскинься же вольней и спи, как вещей Крон,
Без пробуждения; ведь я тебя любил,
Кто что ни говори, – и сберегу твой сон
От сатанинских чар и попугайных крыл.

ЮНОСТЬ И СТАРОСТЬ

Мир в юности мне спуску не давал,
Встречал меня какой-то ярой злостью,
А нынче сыплет пригоршни похвал,
Любезно выпроваживая гостя.

Из книги «Башня» (1928)

—

СРЕДИ ШКОЛЬНИКОВ

I

Хожу по школе, слушаю, смотрю.
Монахиня дает нам разъясненья;
Там учат грамоте по букварю,
Там числам и таблице умноженья,
Манерам, пенью, кройке и шитью...
Затверженно киваю целый день я,
Встречая взоры любопытных глаз:
Что за дедуля к нам явился в класс?

II

Мне грезится – лебяжья белизна
Склоненной шеи в отблесках камина,
Рассказ, что мне поведала она
О девочке, страдавшей неповинно;
Внезапного сочувствия волна
Нас в этот вечер слила воедино –
Или (слегка подправив мудреца)
В желток с белком единого яйца.

III

И, вспоминая той обиды пыл,
Скольжу по детским лицам виновато:
Неужто лебедь мой когда-то был
Таким, как эти глупые утята, –
Так морщил нос, хихикал, говорил,
Таким же круглощеким был когда-то?
И вдруг – должно быть, я схожу с ума –
Не эта ль девочка – она сама?

IV

О, как с тех пор она переменилась!
Как впали щеки – словно много лун
Она пила лишь ветер и кормилась
Похлебкою теней! И я был юн;

Из книги «Башня» (1928)

—

Хоть Леда мне родней не доводилась,
Но пыжить перья мог и я... Ворчун,
Уймись и улыбайся, дурень жалкий,
Будь милым, бодрым чучелом на палке.

V

Какая мать, мечась на простыне
В бреду и муках в родовой палате
Или кормя младенца в тишине
Благоухающей, как мед зачатий, —
Приснись он ей в морщинах, в седине,
Таким, как стал (как, спящей, не вскричать ей!),
Признала бы, что дело стоит мук,
Бесчисленных грудов, тревог, разлук?

VI

Платон учил, что наш убогий взор
Лишь тени видит с их игрой мгновенной;
Не верил Аристотель в этот вздор
И розгой потчевал царя вселенной;
Премудрый златобедрый Пифагор
Бряцал на струнах, чая сокровенный
В них строй найти, небесному под стать:
Старье на палке — воробьев пугать.

VII

Монахини и матери творят
Себе кумиров сходно; но виденья,
Что мрамором блестя в дыму лампад,
Дарят покой и самоотречение —
Хоть так же губят. О незримый Взгляд,
Внушающий нам трепет, и томленье,
И все, что в высях звездных мы прочли, —
Обман, морочащий детей земли!

Из книги «Башня» (1928)

—

VIII

Лишь там цветет и дышит жизни гений,
Где дух не мучит тело с юных лет,
Где мудрость – не дитя бессонных бдений
И красота – не горькой муки бред.
О брат Каштан, кипящий в белой пене,
Ты – корни, крона или новый цвет?
О музыки круженье и безумье –
Как различить, где танец, где плясунья?

ДЕВА, ГЕРОЙ И ДУРАК

Дева. Гляжуся в зеркальце свое с досадой:
Так отражение со мной несхоже,
Что от твоих похвал насмешкой веет,
Как будто хвалишь ты во мне другую;
Я просыпаюсь в ужасе: мне страшно
Самой себя; что началось с обмана,
Продолжится жестокостью; беги же,
Слепец влюбленный – ты меня не знаешь.

Герой. Вот так я проклинал свое геройство
За то, что не меня – его ты любишь.

Дева. Когда твое геройство столь же мнимо,
Как красота моя, уйду из мира;
Монахинь чтят хотя бы; им не нужно
Обманывать и мучить.

Герой. Да, их чтят,
Я знаю, – но не ради их самих,
А за святую жизнь.

Дева. Скажи еще,
Что только Бог нас любит не за что-то,
А просто так. Но если сердце жаждет
Мужского обожанья и любви?

Из книги «Башня» (1928)

—

Дурак на обочине.

Когда поток минут,
Что в гроб нас волокут,
Поворотится вспять
И мысли, что дурак
Мотал на свой колпак,
Придется на начало размотать, —

Освободясь от пут
И мыслей и минут,
Я стану тенью вновь,
Тогда средь облачков,
Воздушных дурачков,
Быть может, встречу верность и любовь.

СВЕРСТНИКИ

Я не от старости охрип
И голос надсадил,
Нет, это я смеялся так,
Что выбился из сил.
Когда луна, как в кружке эль,
Мерцает в небесах,
Идет-бредет старуха Медж
С репьями в волосах.
Она несет в руках чурбак,
Закутанный в тряпье,
И стонет: «Баюшки-баю,
Сокровище мое!»

Когда безмозглый старый Джек,
Что был делягой встарь,
На пень залазит и орет,
Мол, я — Павлиний Царь, —
Смеясь до колотья в боку,
Ухохотавшись весь,
Я знаю, в ней поет любовь,
А в нем кричит лишь спесь.

—

РАЗГОВОР ПОЭТА С ДУШОЙ

I

Душа. Вступи в потемки лестницы крутой,
Сосредоточься на кружном подъеме,
Отринь все мысли суетные, кроме
Стремленья к звездной вышине слепой,
К той черной пропасти над головой,
Откуда свет раздробленный струится
Сквозь древние щербатые бойницы.
Как разграничить душу с темнотой?

Поэт. 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 вкруг деревянных ножен,
Потерся, выцвел – но доньше должен
Он красоте служить – и помнит долг.

Душа. К чему под старость символом любви
И символом войны тревожить память?
Воображеньем яви не поправить,
Блужданья тщетных помыслов прерви;
Знай, только эта ночь без пробужденья,
Где все земное канет без следа,
Могла б тебя избавить навсегда
От преступлений смерти и рожденья.

Поэт. Меч, выкованный пять веков назад
Рукой Монташиги, и шелк узорный,
Обрывок платья барыни придворной,
Пурпуровый, как сердце и закат, –
Я объявляю символами дня,
Наперекор эмблеме башни черной,
И жизни требую себе повторной,
Как требует поживы солдатня.

Из книги «Винтовая лестница» (1933)

—

Душа. В бессрочной тьме, в блаженной той ночи,
Такая полнота объемлет разум,
Что глухнет, слепнет и немеет разом
Сознание, не умея отличить
«Где» от «когда», начало от конца –
И в эмпиреи, так сказать, взлетает!
Лишь мертвые блаженство обретают;
Но мысль об этом тяжелей свинца.

II

Поэт. Слеп человек, а жажда жить сильна.
И почему б из лужи не напиться?
И почему бы мне не воплотиться
Еще хоть раз – чтоб испытать сполна
Все, с самого начала: детский ужас
Беспомощности, едкий вкус обид,
Взросленья муки, отроческий стыд,
Подростка мнительного неуклюжесть?

А взрослый в окружении врагов? –
Куда бежать от взоров их брезгливых,
Кривых зеркал, холодных и глумливых?
Как не уверовать в конце концов,
Что это пугало – ты сам и есть
В своем убогом истинном обличе?
Как отличить увечье от величья,
Сквозь оргию ветров расслышать весть?

Согласен пережить все это снова
И снова окунуться с головой
В ту, полную лягушачьей икрой
Канаву, где слепой гвоздит слепого,
И даже в ту, мутнейшую из всех,
Канаву расточенья и банкротства,
Где молится горячке сумасбродство,
Бог весть каких ища себе утех.

Я мог бы до истоков проследить
Свои поступки, мысли, заблужденья;

Из книги «Винтовая лестница» (1933)

—

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.

КРОВЬ И ЛУНА

I

Священна эта земля
И древний над ней дозор;
Бурлящей крови напор
Поставил башню стоймя
Над грудой ветхих лачуг –
Как средоточье и связь
Дремотных родов. Смеясь,
Я символ мощи воздвиг
Над вялым гулом молвы
И, ставя строфу на строфу,
Пою эпоху свою,
Гниющую с головы.

II

Был в Александрии маяк знаменитый, и был
Столп Вавилонский вахтенной книгой плывущих по небу светил;
И Шелли башни свои – твердыни раздумий – в мечтах возводил.

Я провозглашаю, что эта башня – мой дом,
Лестница предков – ступени, кружащие каторжным колесом;
Голдсмит и Свифт, Беркли и Бёрк брали тот же подъем.

Свифт, в иступленье пифийском проклявший сей мир,
Ибо сердцем истерзанным влекся он к тем, кто унижен и сир;
Голдсмит, со вкусом цедивший ума эликсир,

Из книги «Винтовая лестница» (1933)

—

И высокомысленный Бёрк, полагавший так,
Что государство есть древо, империя листьев и птах, —
Чуждая мертвой цифири, копающей прах.

И благочестивейший Беркли, считавший сном
Этот скотский бессмысленный мир с его расплодившимся злом:
Отврати от него свою мысль — и растает фантом.

Яростное негодование и рабская кабала —
Шпоры творческой воли, движители ремесла,
Все, что не Бог, в этом пламени духа сгорает дотла.

III

Свет от луны сияющим пятном
Лег на пол, накрест рамою расчерчен;
Века прошли, но он все так же млечен,
И крови жертв не различить на нем.
На этом самом месте, хмуря брови,
Стоял палач, творящий свой обряд,
Злодей наемный и тупой солдат
Орудовали. Но ни капли крови
Не запятнало светлого луча.
Тяжелым смрадом дышат эти стены!
И мы стоим здесь, кротки и блаженны,
Блаженнейшей луне рукоплеща.

IV

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.

—
ВИЗАНТИЯ

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 тщетою
И яростью людской,
Над жаркой 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
Всей лихорадке и тщете земной.

В такую пору языки огня,
Родившись без кресала и кремня,
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,

Из книги «Винтовая лестница» (1933)

—

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...

ТРИ ЭПОХИ

Рыба Шекспира плескалась в бескрайних морях.
Рыба романтиков билась в прибрежных волнах.
Что за рыбешка корчится здесь на камнях?

ВЫБОР

I

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?

II

Есть дерево, от комля до вершины
Наполовину в пламени живом,
В росистой зелени наполовину;

Из книги «Винтовая лестница» (1933)

—

Бушует древо яростным костром
И тень прохладную струит в долину;
Но тот, кто меж листвою и огнем
Повесил Аттиса изображение,
Преодолея печаль и искушенье.

III

Добудь себе сто сундуков добра,
Купайся у признанья в резком свете,
Гальванизируй дни и вечера, –
Но на досуге поразмысль над этим:
Прелестных женщин манит мишура,
Хотя наличные нужней их детям;
А утешенья, сколько ни живи,
Не обретешь ни в детях, ни в любви.

Так вспомни, что дорога коротка,
Пора готовиться к своей кончине
И этой мысли после сорока
Все подчинить, чем только жив отныне:
Да не размечет попусту рука
Твоих трудов и дней в летейской тине;
Так выстрой жизнь, чтобы в конце пути,
Смеясь и торжествуя, в гроб сойти.

IV

Полвека – славный перевал;
Я в лондонском кафе читал,
Поглядывая из угла;
Пустая чашка и журнал
На гладком мраморе стола.

Я на толпу глядел – и вдруг
Так озарилось все вокруг,
Сошла такая благодать,
Что пять каких-нибудь минут
Я сам бы мог благословлять.

Из книги «Винтовая лестница» (1933)

—

V

Скользит ли солнца теплый луч
По облачной листве небес,
Или месяц из-за туч
Серебрит озерный плёс, —
Никакой не в радость вид:
Так совесть гнет меня и бременит.

Все, что я по дурости сболтнул
Или сделал невпопад,
Все, что хотел, но не дерзнул
Много лет тому назад, —
Вспоминаю сквозь года
И, как от боли, корчусь от стыда.

VI

Внизу синели жилы рек,
Плыл над долиной жатвы звон,
Когда владыка Джу изрек,
Стряхнув с поводьев горный снег:
«Да минет это все, как сон!»

Какой-то город средь степей
Возник — Дамаск иль Вавилон;
И, белых придержав коней,
Воскликнул грозный царь царей:
«Да минет это все, как сон!»

Две ветви — солнца и луны —
Произрастают испокон
Из сердца, где ютятся сны.
О чем все песни сложены?
«Да минет это все, как сон!»

VII

Душа. Оставь мечты, верь в истину простую.
Сердце. Но где же тему песен обрету я?

Из книги «Винтовая лестница» (1933)

—

Душа. Исайи углы! Что может быть желанней?
Сердце. Есть девственной огонь и первозданней!
Душа. Один есть путь, к спасению пригодный.
Сердце. Что пел Гомер – не грех ли первородный?

VIII

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!

СОЖАЛЕЮ О СКАЗАННОМ СГОРЯЧА

Я распинался пред толпой,
Пред черню самую тупой;
С годами стал умней.
Но что поделать мне с душой
Неистойвой моей?

Друзья лечили мой порок,
Великодушия урок
Я вызубрил уже;
Но истребить ничем не смог
Фанатика в душе.

Мы все – Ирландии сыны,
Ее тоской заражены
И горечью с пелён.
И я – в том нет моей вины –
Фанатиком рожден.

—
ТРИУМФ ЖЕНЩИНЫ

Я любила дракона, пока ты ко мне не пришел,
Потому что считала любовь неизбежной игрой;
Соблюдать ее правила, кажется, труд не тяжел, —
Но бывает занятно и даже приятно порой

Скуку будней развеять, блеснув загорелым плечом,
Скоротать полчаса за одной из невинных забав.
Но ты встал среди змеиных колец с обнаженным мечом;
Я смеялась, как дура, сперва ничего не поняв.

Но ты змея сразил и оковы мои разорвал,
Легендарный Персей иль Георгий, отбросивший щит.
И в лицо нам, притихшим, ревет налетающий шквал,
И волшебная птица над нами в тумане кричит.

РАССТАВАНИЕ

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,
Поднялось над горою...

Она. Это свет от луны!

Он. Птичий щебет...

Она. Пустое!
Ночь над миром. Темны
Перевалы мои.

Из цикла «Слова, возможно, для музыки» (1931)

—

БЕЗУМНАЯ ДЖЕЙН И ЕПИСКОП

В полночь, как филин прокличет беду,
К дубу обугленному приду
(*Всё перемесит прах*).
Мертвого вспомню друга своего
И проклянну пустосвята того,
Кто вертопрахом ославил его:
Праведник и вертопрах.

Чем ему Джек так успел насолить?
Праведный отче, к чему эта прыть?
(*Всё перемесит прах.*)
Ох, уж и яро бранил он нас,
Книгой своей, как дубиной, тряс,
Скотство творите вы напоказ!
Праведник и вертопрах.

Снова, рукой постаревшей грозя,
Сморщенной, как лапка гуся
(*Всё перемесит прах*),
Он объясняет, что значит грех,
Старый епископ – смешной человек.
Но, как березка, стоял мой Джек:
Праведник и вертопрах.

Джеку я девство свое отдала,
Ночью под дубом его ждала
(*Всё перемесит прах*).
А притащился бы этот – на кой
Нужен он – тьфу! – со своею тоской,
Плюнула бы и махнула рукой:
Праведник и вертопрах.

Из цикла «Слова, возможно, для музыки» (1931)

—

БЕЗУМНАЯ ДЖЕЙН О БОГЕ

Тот, кто меня любил,
Просто зашел с дороги,
Ночку одну побыл,
А на рассвете – прощай,
И спасибо за чай:
Все остается в Боге.

Высь от знамен черна,
Кони храпят в тревоге,
Пешие, как стена
Против другой стены,
Лучшие – сражены:
Все остается в Боге.

Дом, стоявший пустым
Столько, что на пороге
Зазеленели кусты,
Вдруг в огнях просиял,
Словно там будет бал:
Все остается в Боге.

Вытопанная, как тропа,
Помнящая все ноги
(Их же была толпа), –
Радуетя плоть моя
И ликует, поя:
Все остается с Боге.

Из цикла «Слова, возможно, для музыки» (1931)

—

БЕЗУМНАЯ ДЖЕЙН ГОВОРИТ С ЕПИСКОПОМ

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:
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».

КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Спи, любимый, отрешись
От трудов и от тревог,
Спи, где сон тебя застал;
Так с Еленою 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.

Из цикла «Слова, возможно, для музыки» (1931)

—

Сном таким, какой сковал
Крылья лебеда в тот миг,
Как, свершив судьбы закон,
Словно белопенный вал,
Отбурлил он и затих,
Лаской Леды усыплен.

В НЕПОГОДУ

Захлопни ставни, дверь запри,
Пускай ветра кричат
И в стены бьют, как будто там
С цепи сорвался ад;
Мир за окном сошел с ума,
Ослеп, как снегопад.

На полке Туллий и Назон
Стоят с Гомером в ряд;
Платон раскрыт. Подумай, друг,
Как много лет назад
Мы были парюю юнцов,
Слепых, как снегопад.

Ты что вздохнул, старинный друг,
Что вздрогнул невпопад?
Я вздрогнул вдруг, вообразив,
Что даже сам Сократ
Бывал безумным, как метель,
Слепым, как снегопад.

—

«Я РОДОМ ИЗ ИРЛАНДИИ»

*«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 от окна:
«Неблизкий путь, сестра;
Часы бегут, а ночь темна,
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!
Пускай колотят в барабан,
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!»*

Из цикла «Слова, возможно, для музыки» (1931)

—

ТОМ-СУМАСШЕДШИЙ

Вот что сказал мне Том-сумасшедший,
В роше под дубом дом свой нашедший:
«Что меня с толку-разуму сбило,
Что замутило зоркий мой взгляд?
Что неизменный свет превратило
Ясного неба – в горечь и чад?

Хаддон и Даддон и Дэнил О'Лири
Ходят по миру, девок мороча,
Все бы им кланчить, пьянствовать или
Стих покаянный всласть распевать;
Эх, не сморгнули б старые очи –
Век бы мне в саване их не видать!

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».

Из книги «Полнолуние в марте» (1935)

—

МОЛИТВА СТАРИКА

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.

Молюсь – хотя молиться мне
Отвычно, может быть, –
Чтоб мог я, старый, до конца
Буянить и блажить.

ГОРА МЕРУ

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.

Из книги «Полнолуние в марте» (1935)

—

УШКО ИГЛЫ

Весь этот бурный бытия поток
Сперва в ушко игольное протек.
Все, что на свет рождается из тьмы,
Должно прорваться сквозь ушко иглы.

—
ЛЯПИС-ЛАЗУРЬ

Гарри Клифтону

Я слышал, нервные дамы злятся,
Что, мол, поэты – странный народ:
Непонятно, с чего они веселятся,
Когда всем понятно, в какой мы год
Живем и чем в атмосфере пахнет;
От цеппелинов 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
Налетает, 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.

Из «Последних стихотворений» (1936–1939)

—

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.

ТРИ КУСТА

Из «*Historia mei Temporis*»
аббата Мишеля де Бурдей

Сказала госпожа певцу:
«Для нас – один исход,
Любовь, когда ей пищи нет,
Зачахнет и умрет.
Коль вы разлюбите меня,
Кто песню мне споет?
Ангел милый, ангел милый!»

—
Не зажигайте в спальне свет, –
Сказала госпожа, –
Чтоб ровно в полночь я могла
Приникнуть к вам, дрожа.
Пусть будет мрак, ведь для меня
Позор острее ножа».

Ангел милый, ангел милый!

«Я втайне юношу люблю,
Вот вся моя вина, –
Так верной горничной своей
Поведала она, –
Я без него не в силах жить,
Без чести – не должна.

Ангел милый, ангел милый!

Ты ночью ляжешь рядом с ним,
Стянув с себя наряд,
Ведь разницы меж нами нет,
Когда уста молчат,
Когда тела обнажены
И свечи не горят».

Ангел милый, ангел милый!

Не скрипнул ключ, не взаял пес
В полночной тишине.
Вдохнула леди: «Сбылся сон,
Мой милый верен мне».
Но горничная целый день
Бродила как во сне.

Ангел милый, ангел милый!

«Пора, друзья! Ни пить, ни петь
Я больше не хочу.
К своей любимой, – он сказал, –
Теперь я поскачу.
Я должен в полночь ждать ее
Впотьмах, задув свечу».

Ангел милый, ангел милый!

—

«Нет, спой еще, – воскликнул друг, –
Про жгучий, страстный взор!»
О, как он пел! – Такого мир
Не слышал до сих пор.
О, как он мчался в эту ночь –
Летел во весь опор!
Ангел милый, ангел милый!

Но в яму конь попал ногой
От замка в ста шагах,
И оземь грянулся певец
У милой на глазах.
И мертвой пала госпожа,
Воскликнув только: «Ах!»
Ангел милый, ангел милый!

Служанка на могилу к ним
Ходила много лет
И посадила два куста –
Горячий, алый цвет;
Так розами сплелись они,
Как будто смерти нет.
Ангел милый, ангел милый!

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!

—
ПЕСНЯ ВЛЮБЛЕННОГО

Стремится к небу птица,
Ум к новизне стремится,
Мужское семя – к лону;
Один покой нисходит
К уму и птице сонной,
И к чреслам утомленным.

КЛОЧОК ЛУЖАЙКИ

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 распалясь,
Глубины ада разверз;
О зрящий сквозь облака
Орлиный ум старика!



ОЛИМПИЙСКОЕ ПЛЕМЯ

Всё прекрасное и возвышенное: благородный лик
Джона О'Лири; звенящий голос отца,
Со сцены Аббатства обращающегося к разъяренной толпе:
«Эта страна святых...» – и, когда затихли хлопки:
«Гипсовых святых!» – голова насмешливо откинута: так!
Стендиш О'Грейди, разглагольствующий в кабаке
Пьяницам, ни понимавшим в его словах ни аза.
Старая леди Грегори за огромным столом
С позолоченной бронзой: «Они грозятся меня убить.
Я отвечаю, что каждый вечер с шести до семи
Пишу письма перед этим окном»; Мод Гонн
На маленькой станции в ожидании поезда: величавая статъ
И взор Афины Паллады, устремленный вперед.
Олимпийцы! Горжусь, что я их видел и знал.

ПРОКЛЯТИЕ КРОМВЕЛЯ

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 среди заброшенных руин очнулся утром я.
От ветра злого я продрог, и мне пришлось уйти,
С собаками и лошадьми беседуя в пути.
*Что говорить, что говорить,
Что тут еще сказать?*

О'РАХИЛЛИ

Помянем же О'Рахилли,
Да будет не забыт
Сам написавший о себе:
«О'Рахилли убит».
Историки рассудят спор,
А я скажу одно:
Не позабудется вовек,
Что кровью крещено.
– Как там погода?

Помянем же О'Рахилли,
Он был такой чудак,
Что Конноли и Пирсу
Сказал примерно так:
«Я земляков отговорил
От безрассудных дел.
Полночи добирался сам,
Но, главное, поспел!»
– Как там погода?

—

«Нет, не такой я жалкий трус,
Чтоб дома ждать вестей
И слух свой слухами питать
Проезжих и гостей».
И усмехнулся про себя,
Докончив свой рассказ:
«Часы заведены – теперь
Пускай пробьет наш час».
– *Как там погода?*

Споем теперь об этом дне,
Когда он был убит
В последнем уличном бою,
В бою на Генри-стрит.
Там, где кончаясь у стены,
Сраженный наповал,
«Тут был убит О'Рахилли», –
Он кровью начертал.
– *Как там погода?*

ПЕСНЯ ПАРНЕЛЛИТОВ

Эй, подгребайте, земляки! –
О Парнелле споем;
Чур, не шататься от вина,
Держаться на своем!
Еще успеем в землю лечь,
Забиться мертвым сном;
Итак, бутыль по кругу –
Осушим и нальем!

На то есть несколько причин,
Сейчас их перечту:
Во-первых, Парнелл честен был,
Стоял за бедноту;
Боролся против англичан,
Ирландии служил;
И есть еще причина:
По милой он тужил.

—
И есть причина третья,
О Парнелле пропеть:
Он гордым человеком был,
(Не гордецом, заметь!).
А гордый человек красив, —
Что говорить о том;
Итак, бутыль по кругу,
Осушим и нальем!

Политиканы и попы
Одни — всему виной,
Да муж, который торговал
И честью и женой.
Но песен не споют о тех,
Кого народ забыл;
А Парнелл верил землякам
И милочку любил.

БУЙНЫЙ СТАРЫЙ ГРЕХОВОДНИК

И так говорит ей странник:
«Дело мое — труба;
Женщины и дороги —
Страсть моя и судьба.
Час свой последний встретить
В нежных твоих руках —
Вот все, о чем смиренно прошу
У Старика в Облаках.

Рассвет и огарок свечи.

Глаза твои утешают,
Твой голос кроток и тих;
Так не утай, дорогая,
Милостей остальных.
Поверь, я могу такое,
Чего молодым не сумею:
Слова мои могут сердца пронзить,
А их — разве только задеть».

Рассвет и огарок свечи.

—

И так она отвечает
Буйному старику:
«В сердце своем я не вольна
И полюбить не могу.
Владеет мной постарше Старик,
Безгрешно меня любя;
Рукам, в которых четки дрожат,
Увы, не обнять тебя!»
Рассвет и огарок свечи.

«Значит, врозь наши пути,
Что ж, прощай, коли так!
Пойду я к рыбачкам на берегу,
Которым понятен мрак.
Соленые байки – старым дедам,
Девчонкам – пляс и галдеж;
Когда над водой сгущается мрак,
Расходится молодежь.
Рассвет и огарок свечи.

Во мраке – пылкий юноша я,
А на свету – старый хрыч,
Который может кур насмешить,
А может – кровно постичь
То, что под спудом сердце таит,
И древний исторгнуть клад,
Скрытый от этих смуглых парней,
Которые с ними лежат.
Рассвет и огарок свечи.

Известно, хлеб человека – скорбь,
Удел человека – тлен,
Это знает на свете любой,
Спесив он или смирен, –
Лодочник, ударяя веслом,
Грузчик, тачку катя,
Всадник верхом на гордом коне
И во чреве дитя.
Рассвет и огарок свечи.

—

Речи праведников гласят,
Что тот Старик в Облаках
Молнией милосердья
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.

ВОДОМЕРКА

Чтоб цивилизацию не одолел
Варвар – заклятый враг,
Подальше на ночь коня привяжи,
Утомони собак.
Великий Цезарь в своем шатре
Скулу кулаком подпер,
Блуждает по карте наискосок
Его невидящий 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.*

Чтобы явился первый Адам
В купол девичьих снов,
Выставь из папской часовни детей,
Дверь запри на засов.

Из «Последних стихотворений» (1936–1939)

—
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.*

ВЕЛИКИЙ ДЕНЬ

Переворот свершился! Ура! Греми, салют!
Стегает конный пешего, и тот и этот плут.
Ура, опять победа! опять переворот!
Вновь конный хлещет пешего, да конный уж не тот.

ШПОРЫ

Вы в ужасе, что похоть, гнев и ярость
Меня явились искушать под старость.
Я смолоду не знал подобных кар.
Но чем еще пришпорить певчий дар?

ДЖОН КИНСЕЛЛА ЗА УПОКОЙ МИССИС МЭРИ МОР

Горячка, нож или петля,
Пиковый интерес,
Но смерть всегда хватает то,
Что людям позарез.
Могла бы взять сестру, куму,
И кончен разговор,
Но стерве надо не того –
Подай ей Мэри Мор.
Кто мог так ублажить мужчин,
Поднять и плоть и дух?

—

*Без старой милочки моей
Что мне до новых шлюх!*

Пока не сговоришься с ней,
Торгуется как жид,
Зато потом – заботы прочь,
Напоит, рассмешит.
Такие байки завернет,
Что все забудешь враз,
Любое слово у нее
Сверкало, как алмаз.
Казалось, что невзгоды – прах,
А время жизни – пух.
*Без старой милочки моей
Что мне до новых шлюх!*

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!*

ВЫСОКИЙ СЛОГ

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.

Из «Последних стихотворений» (1936–1939)

—

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 увидав 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.

ПАРАД-АЛЛЕ

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!

—
ЧЕЛОВЕК И ЭХО

Человек

Здесь, в тени лобастой кручи,
Отступя с тропы сыпучей,
В этой впадине сырой
Под нависшею скалой
Задержусь – и хрипло, глухо
Крикну в каменное ухо
Тот вопрос, что столько раз,
Не смыкая старых глаз,
Повторял я до рассвета –
И не находил ответа.
Я ли пьесою своей
В грозный год увлек людей
Под огонь английских ружей?
Я ли невзначай разрушил
Бесполезной прямою
Юной жизни хрупкий строй?
Я ль не смог спасти от слома
Стены дружеского дома?..
И такая боль внутри –
Стисни зубы да умри!

Эхо

Умри!

Человек

Но тщетны все попытки
Уйти от справедливой пытки,
Неотвратим рассудка суд.
Пусть тяжек человеческий труд –
Отчистить скорбные скрижали,
Но нет исхода ни в кинжале,
Ни в хвори. Если можно плоть
Вином и страстью побороть
(Хвала Творцу за глупость плоти!),

—

То, плоть утратив, не найдете
Ни в чем ни отдыха, ни сна,
Покуда интеллект сполна
Всю память не перелопатит, –
Единым взором путь охватит
И вынесет свой приговор;
Потом сметет ненужный сор,
Сознание выключит, как зренья,
И погрузится в ночь забвенья.

Эхо

Забвенья!

Человек

О Пещерный Дух,
В ночи, где всякий свет потух,
Какую радость мы обрящем?
Что знаем мы о предстоящем,
Где наши скрещены пути?
Но чу! я сбился, погоди...
Там ястреб над вершиной горной
Рванулся вниз стрелою черной;
Крик жертвы долетел до скал –
И мысли все мои смешал.

КУХУЛИН ПРИМИРЕННЫЙ

В груди шесть ран смертельных унося,
Он брел Долиной мертвых. Словно улей,
В лесу звенели чьи-то голоса.

Меж темных сучьев саваны мелькнули –
И скрылись. Привалясь к стволу плечом,
Ловил он звуки битвы в дальнем гуле.

Из «Последних стихотворений» (1936–1939)

—

Тогда к забывшемуся полусном
Приблизился, должно быть, Главный Саван
И бросил наземь узел с полотном.

Тут остальные – слева, сзади, справа –
Подкрались ближе, и сказал их вождь:
«Жизнь для тебя отрадней станет, право,

Как только саван ты себе сошьешь.
И примиришься духом ты всецело;
Сними доспех – он нас приводит в дрожь.

Смотри, как можно ловко и умело
В ушко иглы любую нить продеть».
Он внял совету и взялся за дело.

«Ты – шей, а мы всем хором будем петь.
Но для начала выслушай признание:
Мы трусы, осужденные на смерть

Родней – или погибшие в изгнанье».
И хор запел, пронзителен и чист;
Но не слова рождались в их гортани,

А лишь один тоскливый птичий свист.

ЧЕРНАЯ БАШНЯ

Про Черную башню знаю одно:
Пускай супостаты со всех сторон,
И съеден припас, и скисло вино,
Но клятву дал гарнизон.
Напрасно чужие ждут,
Знамена их не пройдут.

*Стоя в могилах спят мертвецы,
Но бури от моря катится рев.
Они содрогаются в гуле ветров,
Старые кости в трещинах гор.*

Из «Последних стихотворений» (1936–1939)

—

Пришельцы хотят запугать солдат,
Купить, хорошую мзду суля:
Какого, мол, дурня они стоят
За свергнутого короля,
Который умер давно?
Так не все ли равно?

*Меркнет в могилах лунный свет,
Но бури от моря катится рев.
Они содрогаются в гуле ветров,
Старые кости в трещинах гор.*

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 содрогаются в гуле ветров,
Старые кости в трещинах гор.*

В ТЕНИ БЕН-БАЛБЕНА

I

То, чего аскет искал
Возле Фиваидских скал
И Атласская колдунья
Бормотала в новолунье,
То, о чем, таясь, молчат
Тени, что в тумане мчат
Конной призрачной ордой
Под Бен-Балбенской грядой,

—

Всадники, чей лик отмечен
Бледностью сверхчеловечьей,
Облеку в свои слова.

Суть их знания такова.

II

Человек – в цепи звено,
Ибо в нем заключено
Два бессмертья: не умрет
Ни душа его, ни род.
Всяк ирландец испокон
Чтил бесстрашия закон,
Ибо, встретив меч врага,
Знал: разлука недолга.
Сколь б дюжий гробокоп
Землю заступом ни скреб,
Все, кому он яму рыл,
Ускользают из могил.

III

Тот, кто молвил в старину:
«Боже, ниспошли войну!» –
Знал, что, если спор велик
И слова зашли в тупик,
Человек мужает враз,
Пелена спадает с глаз.
В битву ярую вступив,
Он смеется, все забыв, –
Ибо даже мудрый впасть
Должен в буйственную страсть,
Чтоб не искривить свой путь,
Выбрать друга, вызнать суть.

IV

Помни, скульптор, верь, поэт:
В модных школах правды нет.

—

Делай дело – и блюди
Божью истину в груди.
Знай, откуда что пошло:
Измеренье и число,
Форм египетских канон,
Вольный эллина уклон.

Чти превыше всяких вер
Микеланджело пример:
Ведь не зря его Адам
Зажигает кровь у дам,
Кружит головы невест.
Погляди, как точен жест.
Правит творческой рукой
Совершенства сон мирской.

Есть у мастеров старинных
На божественных картинах
За фигурами святых
Дивный сад, где воздух тих,
Где безоблачные выси,
Травы, и цветы, и листья –
Словно грезы, что подчас
Спящих переносят нас
На какой-то остров дальний –
Чтоб, очнувшись в душной спальне,
Знали мы: за явью скрыт
Мир иной. Скрипит, кружит
Колесо... Едва затмились
Вековые сны, явились
Калверт, Вильсон, Блейк и Клод
Новый возвести оплот
В душах; но сменилось круто
Время – и настала смута.

V

Верьте в ваше ремесло,
Барды Эрина! – назло
Этим новым горлохватам,

Из «Последних стихотворений» (1936–1939)

—

В подлой похоти зачатом,
С их беспмятным умом,
С языком их – помелом.
Славьте пахаря за плугом,
Девушек, что пляшут кругом,
Буйных пьяниц в кабаке
И монаха в клобуке;
Пойте о беспечных, гордых
Дамах прошлых лет и лордах,
Живших в снах и вбитых в прах,
Пойте щедрость и размах, –
Чтобы навеки, как талант свой,
Сохранить в душе ирландство!

VI

Под Бен-Балбенской горой
Йейтс лежит в земле родной.
Возле церкви – ряд могил,
Прадед здесь попом служил.
Место сиротливо, пусто,
Нет ни мрамора, ни бюста,
Только камень-известняк
Да завет, гласящий так:

*Холодно встретить
Жизнь или смерть.
Всадник, скачи!*

Пьесы



—
ГРАФИНЯ КЭТЛИН
(1892–1916)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Шеймас Руа, крестьянин.	Уна, ее кормилица.
Мэри, его жена.	Два демона, переодетых купцами.
Тейг, его сын.	Крестьяне, слуги,
Айлиль, поэт.	ангельские существа.
Графиня Кэтлин.	

Действие происходит в Ирландии в стародавние времена.

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Комната, в которой горит очаг. Голые темные стены. Сквозь открытую дверь виден лес; деревья нарисованы узорчатыми силуэтами на фоне бледно-золотистого неба. В целом сцена должна производить эффект иллюстрации в старинном часослове. Мэри, женщина около сорока лет, сидит и что-то мелет на ручной мельнице.

Мэри. Что это куры переполошились?

Тейг, четырнадцатилетний подросток, входит с кучей торфа, сваливает ее перед очагом.

Тейг. В округе голод; люди говорят,
Что мертвецы встают из гроба.

Мэри (*прислушиваясь*). Ишь ты,
Как раскудахтались! С чего бы вдруг?

Пьесы

Тейг. А вот еще похуже: в Таберване
Замечен лопухий человек,
Махавший, словно нетопырь, ушами.
Мэри. Куда же твой отец запропастился?
Тейг. А позапрошлой ночью на погосте
Близ Кэррик-оруса пастух наткнулся
На человека без лица: взамен
Глаз, носа, рта – сплошная маска кожи.
Мэри. Глянь, не идет ли твой отец.

Тейг. выглядывает за дверь.

Тейг. Ой, мама!
Мэри. Что там такое?
Тейг. Там в кустах две птицы –
Или не птицы – трудно разглядеть
За листьями: как совы, но с рогами,
И на меня они глядят с угрозой.
Мэри. Спаси нас, Матерь Божья!
Тейг. Толку нет
Молиться, говорит отец. Господь
И Матерь Божья дрыхнут и не слышат,
Что целый край, охваченный бедой,
Кричит, как кролик на зубах куницы.
Мэри. Не богохульствуй, сын. Накличешь горе
На всех – и на меня, и на отца.
Ах, поскорей бы он домой вернулся!

Входит Шеймас.

Ну, наконец! Ты что так долго делал
В лесу? А я схожу с ума от страха,
Все думаю: что там с тобой стряслось,
Не приключилась ли беда какая...
Шеймас. Ну, хватит, хватит, перестань кудахтать!
С утра, считай, я исходил весь лес,
Но ничего не смог добыть. Должно быть,
Все барсуки, сурки и даже крысы
От жажды передохли. Только ветер
Свистит в листве.
Тейг. Так ужина не будет?

Графиня Кэтлин

Ш е й м а с. В конце концов я сел на перекрестке
Среди бродяг, с протянутой рукой.
М э р и. Ты попрошайничал?
Ш е й м а с. Я попытался.
Но нищие, боясь за свой доход,
Меня прогнали бранью и камнями.
Т е й г. Ты, значит, ничего нам не принес?
Ш е й м а с. Неужто в доме пусто?
Т е й г. Корка хлеба
Заплесневшего.
М э р и. Есть чуть-чуть муки
На новый каравай.
Т е й г. А дальше что?
М э р и. Есть курочка.
Ш е й м а с. Чтоб этим нищим сдохнуть!
Проклятые!
Т е й г. Ни хлеба, ни гроша.
Ш е й м а с. А съестся курочка – что будем делать?
Питаться щавелем и лебедой,
Покуда сами не позеленеем?
М э р и. Господь, что нас поил-кормил досель,
И впредь накормит нас.
Ш е й м а с. Жди-ждидайся.
Пять раз сегодня я входил в дома
И находил лишь мертвецов на лавках.
М э р и. Быть может, Он велит нам умереть,
Чтобы не видеть злых гримас от ближних,
Не слышать злобных слов!

Снаружи доносится музыка.

Кто там играет?

Ш е й м а с. Кто там бренчит на струнах, насмехаясь
Над нашей скудостью?
Т е й г. Какой-то малый,
Старуха с ним – и молодая леди.
Ш е й м а с. Что ей страданья бедняков? Приправа
Из хрена горького к ее обеду.
А ты как думала?

Пьесы

—

Мэри. Помилуй, Боже,
Тех, кто богат! Средь пышных светлых зал
И жирных блюд на скатертях цветастых
Недолго сытой зачерствеет душой.
А ведь игольное ушко – не шутка!

Шеймас. Черт их возьми!

Тейг. Они идут сюда.

Шеймас. Скорей садись на лавку, обхвати
Двумя руками голову – вот этак,
Гляди как можно жальче и скули.

Мэри. Вот ведь беда – прибраться не успела!

Входят Кэтлин, Уна и Айлиль.

Кэтлин. Спаси нас всех Господь! Мы ищем дом,
Старинный замок с яблоневым садом
И садиком аптечным возле кухни
И клумбами... Он где-то здесь, в лесу.

Мэри. Мы знаем этот замок, госпожа.
Он спрятан за высокими стенами,
Чтобы тревоги мира не могли
В него проникнуть.

Кэтлин. Мы и есть, наверно,
Те самые тревоги – ходим кругом
И все не можем отыскать тот замок.
А я ведь в нем все детство провела.

Мэри. Так вы – графиня Кэтлин?

Кэтлин. Да. А это –
Моя кормилица и няня, Уна.
Но и она дорогу не найдет.

Уна. Не то тропинки заросли травой,
Не то с глазами у меня неладно...

Кэтлин. А этот юноша, что, верно, знает
Все уголки в лесу, – сегодня днем
Он там бродил среди кустов, беспечно
Насвистывая, – ныне погружен
Так глубоко в отчаянье, что вряд ли
Поможет нам.

Мэри. Да тут недалеко!
Я покажу дорожку, по которой
Прислуга замка ходит на базар.

Графиня Кэтлин

—

Тут рядом. Но покуда отдохните.
Мои отцы служили вашим предкам
Так долго, госпожа, что было б странно
Вам не найти приют гостеприимный
Под этой кровлей.

Кэтлин. Мы вам благодарны
И отдохнуть бы рады, – но темнеет,
И нам пора идти.

Шеймас. Уж много дней
Нет ни еды, ни денег в этом доме.

Кэтлин. Так, значит, голод и сюда добрался –
В тот край, где я мечтала отдохнуть
От бедствий мира? Тщетная надежда!
Змей проползет везде. *(Дает Шеймасу деньги.)*

Тейг. И мне, и мне!
Я только что на этом вот пороге
Упал от голода и полчаса
Валялся как собака!

Кэтлин. Я дала
Всё, что осталось у меня. Взгляните –
Кошель мой пуст. Повсюду на пути
Встречали мы лишь нищих и голодных.
Пришлось раздать все деньги. Забери
И сам кошель с серебряной застежкой,
Продай его, а завтра приходи
В мой замок и получишь вдвое больше.

Айлиль начинает что-то наигрывать.

Шеймас *(бормочет)*. Опять брянчанье!

Кэтлин. Не хули певца
И пальцы, пробуждающие струны;
Врачи велели мне скорей бежать
От злб мирских и чем-нибудь развлечься,
Чтоб думы не свели меня в могилу.

Шеймас. Так что – уж нам и рта раскрыть нельзя,
Молчи, и все тут?

Уна. О, моя голубка!
Печали, вычитанные из книг,
Она как будто выстрадала сердцем.

Пьесы

—

Уна, Мэри и Кэтлин уходят.
Айлиль с вызовом глядит на Шеймаса.

Айлиль (*поет*).

Будь я влюблен, как твой дурак,
И зол, подобно дураку,
Я знал бы точно, кто мой враг,
И знал, кому разбить башку.
Поосторожнее, молчун,
Безумному не прекословь:
Кто ненавидит звуки струн,
Тот ненавидит и любовь.

(Щелкает пальцами перед носом Шеймаса.)

Поосторожнее, молчун!

(Делает несколько шагов к двери и оборачивается.)

Дверь крепко-накрепко за мной запирайте.
Кто знает, что за бесы там таятся
В потемках; нынче я видал в лесу
Перекликающихся сов рогатых.

Уходит, напевая. Входит Мэри.
Шеймас пересчитывает деньги.

Шеймас. Вот ведь дурак какой.

Тейг. Он тоже видел
Рогатых сов в лесу. Ох, не к добру!
Дай Бог, чтоб на него несчастье пало.

Мэри. Вы не сказали госпоже спасибо.

Шеймас. За что спасибо? За семь медных пенсов?

Тейг. За кошелечек без монет?

Шеймас. Что толку
От этих денег или вдвое больших,
Когда все дорожает каждый день,
А цены на еду, на хлеб и мясо –
Неслыханные?

Мэри. Разве утаила
Она хоть что-то? Все вам отдала.

(Подходит к двери и хочет ее закрыть.)

Шеймас. Оставь открытой дверь.

Мэри. Коль господа,
Что столько прочитали-повидали,
Боятся духов, мчащихся по небу

Иль прячущихся в чаще, – беднякам
Подавно надо их бояться.

Шеймас. Вздор!
Оставь засовы. Пусть любой из тех,
Кто мчится с воздухе, как клоч тумана,
Или, как крот, крадется под землей,
Заходит в этот дом – я приглашаю.

Тейг. И денег пусть прихватит!

Шеймас. Я слышал
О белой птице. Чайка, или голубь,
Сидит и чешет перья. Кинешь камень –
Раздастся звон, как будто в медь попал,
И улетит задумчивая птица;
Но если вырыть яму в этом месте,
Найдешь горшок с деньгами.

Тейг. Если трижды
Приснится клад – он, значит, где-то рядом.

Шеймас. Скорее сдохнешь, чем его найдешь.

Тейг. Покликать разве их – авось, что выйдет.
Ведь их видали нынче.

Мэри. Кликать бесов?
Из леса бесов хочешь кликать в дом?

Шеймас. Ах, ты учить? Указывать, кого
Мне звать или не звать? Ну, получай же!
(Ударяет ее.)
Чтоб знала, кто хозяин.

Тейг. Позови их.

Мэри. Спаси нас Небо!

Шеймас. Хныкай, сколько влезет.
Тебя не слышат в этом сонном царстве
Вверху; а я покличу – отзовутся.

Тейг. Они, я слышал, одарили многих.

Шеймас (стоя у двери). Кто б ни были вы, странники ночные! –
Когда вы не пришельцы из могил –
С людьми, хотя бы даже с мертвецами,
Я не хочу якшаться, – приходите!
Я вас зову. Присядьте у огня.
Не страшно, коли ваши рот и уши
На брюхе – или сзади конский хвост –
Или все тело перьями покрыто;

Пьесы

—

Коль есть у вас язык и две руки,
Придите, угоститесь нашей пищей,
Согрейте у огня свои копыта
Озябшие; поговорим о том,
О сем, людишек скверных пересудим
И всех их проклянем до одного!
Куда ж вы делись-то? (*Отворачивается от двери.*)
А люди брешут,
Что их, как листьев на дубу, что скачут
Они и у священника по книге...

Тейг медленно поднимает руку, указывая на дверь и отступая назад. Шеймас оборачивается, что-то видит и тоже начинает медленно пятиться. Мэри делает то же самое. Человек, одетый как восточный купец, входит, держа в руке маленький коврик. Он разворачивает его и садится, скрестив ноги. Входит еще один человек, одетый сходным образом, и садится с другой стороны. Все это они проделывают с важностью и не спеша. Усевшись, вынимают деньги из расшитых кошельков, висящих возле пояса, и раскладывают их на ковриках.

Тейг. Заговори же с ними.

Шеймас. Сам попробуй.

Тейг. Не ты ли их позвал?

Шеймас (*подходя поближе*). Прошу простить.

Не надо ли чего – уж вы скажите.

Хотя мы люди бедные, но если...

Но если что...

Первый купец. Нужда у нас проста.

Мы – путешествующие по миру

Купцы, нам нужен ужин и очаг

И тихий уголок, где можно деньги

Пересчитать в тепле.

Шеймас. А я-то думал...

Неважно, что... Я тут жене сказал:

Мол, я хозяин и могу позвать,

Кого хочу... Но это все – пустое.

Ведь вы – купцы, обычные купцы.

Первый купец. Мы путешествуем по порученью

Хозяина – Главнейшего купца.

Шеймас. И ладно. Будь вы те, кого я кликал...

А впрочем – как угодно. Отдыхайте

И ужинайте. Только цены нынче

Такие: было пенни, стало тридцать.
Уж вы не обессудьте.

Первый купец. Наш хозяин
Велит платить столь щедро, чтоб любой,
Кто с нами дело заведет, мог вволю
Пить, есть и веселиться.

Шеймас (Мэри). Шевелись.
Поди зарежь и выпотроши птицу,
Пока мы с Тейгом разождем поярче
Очаг и стол накроем для гостей.

Мэри. Я им не буду стряпать.

Шеймас. Что за шутки!
Не злись! – Она мне хочет отплатить
За оплеуху, что я ей отвесил.
Сейчас, увидите, охолонет.
С тех пор как в этот край пришла нужда,
Мы цапаемся с ней, как два волчонка.

Мэри. Я вам не стану стряпать – потому,
Что видела, в каком неладном виде
Вы были там, за дверью.

Тейг. Вот в чем дело!
Из-за того, что брякнул мой отец,
Она считает, господа, что вы –
Из тех, кто не отбрасывает тени.

Шеймас. Я ей сказал, что мог бы пригласить
Хоть бесов; вот старуха и струхнула.
Но вы – такие ж люди, как и мы.

Первый купец. Как странно, что в нас могут заподозрить
Лишенных тени духов! Что на свете
Вещественней купца, который вас
Продаст и купит?

Мэри. Если вы не бесы
И есть у вас излишек, – помогите
Голодным беднякам.

Первый купец. Мы помогли бы,
Да где найти их?

Мэри. Поищите лучше.

Первый купец. От неразумной милостыни – зло.

Мэри. Примеривать и взвешивать не худо,
Да только не в такие времена,

Пьесы

—

Когда беда переполняет чашу
И тянет коромысло вниз.
Первый купец. Но если
Уже мы взвесили и рассудили?
Второй купец. Пусть каждый принесет нам свой товар,
И он получит цену, о которой
И не мечтал.
Мэри. Откуда ж ему взяться,
Товару?
Первый купец. Что-то же у вас осталось.
Мэри. Мы все давно продали – скот и птицу,
Поля и инвентарь.
Первый купец. Не всё, однако.
Есть нечто зыбкое – купец рискует,
Приобретая это, – вроде тучки,
Ненужное, которое зовут
Бессмертным в сказках.
Шеймас. Тот товар – душа?
Тейг. Я уступлю свою – не голодать же
Из-за какой-то тучки!
Мэри. Тейг и Шеймас...
Шеймас. Что толку в этом зыбком – бедняку?
Бог от щедрот своих послал нам голод,
А бес нам денег даст.
Тейг. И гром не грянет.
Первый купец. Вот доля каждого.
(Шеймас хочет взять деньги.)
Нет, погоди.
Сперва исполните нам работенку.
Шеймас. И здесь обман! Как кренделем, поманят
Посулом выкупить товар ненужный –
И тут же запрягут. Известный фокус!
А я попался, как молокосос.
Первый купец. Тут каждому отдельная цена,
Но плата – после сделанной работы.
Тейг. Идет.
Мэри. О Боже! Что же ты молчишь?
Первый купец. Вы будете кричать у всех дверей,
На перекрестках и на перепутьях,
Что мы скупаем человечьи души,

Графиня Кэтлин

—

Давая столько, что любому хватит
Прожить в довольстве до тех пор, пока
Не стихнет голод. Так по-христиански
Мы делаем.

Шеймас. Что толковать! Пошли.
Тейг. Тут побежишь, когда такие деньги.
Второй купец (*поднимаясь*). Постойте! Чтобы убедить людей,
Слов мало. Вот вам денег на удачу.
(*Бросает на пол мешок с деньгами.*)
Свободно тратьте: наш Хозяин щедр.

Тейг останавливается и поднимает деньги.
Они с Шеймасом уходят.

Мэри. О душегубы! Бог накажет вас!
Он вас иссушит, как сухие листья,
Сметенные Судьбой к его вратам.
Второй купец. Ругайся сколько влезет – Он не слышит.
Первый купец. Бесчисленных, как листья, нас Хозяин
Наслал на мир губить посев людской,
Как насылают саранчу. Когда же
Он сам придет, когтями раздерет
Луну и звезды бледные погасит.

Мэри. Бог всемогущ.
Второй купец. Надейся на него.
Ты будешь есть щавель и лебеду,
Пока не ослабеешь до того,
Что за порог переползти не сможешь.
Мы поглядим.

Мэри падает без чувств.
Первый купец поднимает свой коврик, переносит к очагу
и смотрит на огонь, потирая руки.

Чуть не вцепилась в нас.
Итак, сверните шею этой кууре,
Пошарьте там, на полках, нет ли хлеба,
Муку рассыпьте на пол, наколите
На вертел эту птицу и зажарьте.
Хвала Хозяину, все превосходно,
Поежинаем мы и отдохнем,
В золе горячей согревая пятки.

Пьесы

—
СЦЕНА ВТОРАЯ

ПЕРЕД ЗАНАВЕСОМ. Лес с виднеющимся вдалеке замком.
Все нарисовано плоскими красками, без светотени, на узорчатом
или золотом фоне.

Входит графиня Кэтлин, опираясь на руку Айлиля,
следом за ними Уна.

Кэтлин (*останавливаясь*). У этой медом пахнущей поляны
Должно быть, тоже есть своя легенда?

Уна. Вот наконец и замок!

Айлиль. Говорят,
Что тыщу лет назад жил человек,
Любивший Королеву духов Мэв
И от любви погибший. До сих пор
Она сюда приходит в полнолуние,
Покинув хоровод, ложится наземь
И стонет и вздыхает здесь три дня,
Росою слезной окропляя щеки.

Кэтлин. Так любит до сих пор?

Айлиль. Нет, госпожа,
Пытается его припомнить имя.

Кэтлин. Прискорбно о любви забыть, и все же –
Разумней было бы заспать печаль
И уж не вспоминать...

Уна. Вот дом ваш, леди!

Айлиль. Она покоится в гранитном склепе
На ледяной вершине Нокнарей,
Пока ее подруги чутко дремлют,
Качаясь на волнах, – но стоит ей
Позвать, как сразу, радостно взбурлив,
Они на берег прыгнут и пойдут
Плясать под лунным светом до упаду,
И юношей любить самозабвенно,
Отчаянно – и забывать скорей,
Чем полюбили, – и стенать о том,
Стенать и горевать в ночь полнолуния.

Кэтлин. Не оттого ли жизнь у них долга,
Что память коротка? Людская память –

Графиня Кэтлин

—

Лишь пепел, засыпающий огонь,
Когда он гаснет, – а они живут,
Бессмертно и безудержно пылая.

У н а. Взгляните, вот он, дом ваш, госпожа!

К э т л и н. Его мы чуть не минули, болтая.

А й л и л ь. Проклятье! Если бы не этот дом,

Явившийся некстати, я узнал бы,

О чем мечтает королева Мэв

И до сих пор ли бледные плясуньи

Так страстно, кратко любят...

У н а. Обопритесь

Мне на руку; не подобает слушать

Такие речи!

А й л и л ь. Я моложе вас.

Вам подпирать графиню не по силам.

(Вытаскивает из сумки лютню.)

Кэтлин, увлекаемая Уной, оборачивается к нему.)

Сей полый ящик помнит до сих пор

Плясуний босоногих, клики, клятвы...

И все расскажет, стоит попросить.

(Поет.)

Выше колени!

Думы – долой!

Мчитесь резвее

В пляс круговой!

Но и в безумном

Танце кружась,

Помните тех, кто

Умер за вас.

У н а. Друзья-то новые милее старых...

А й л и л ь. Кудри и юбки

Взвейте свои,

В землю втопчите

Горечь любви!

У н а. Ах, пустомеля! *(Кэтлин.)* Обопритесь крепче

Мне на руку: пускай она слаба,

Зато честна и, коли что, сумеет

Грех оттолкнуть. На этих вот руках

Вы засыпали, госпожа моя, –

Беспомощным, как червячок, дитятей.

Пьесы

—

А й л и л ь. Держитесь-ка вы лучше за меня.
К э т л и н (*садясь*). Дойду сама – лишь отдохну немного.
А й л и л ь. Я думал хоть на пять минут отвлечь
Ее от мыслей о несчастьях мира;
Тебе же нужно было все испортить.
У н а. Трещи, болтун! Что от тебя услышишь,
Когда ты нехристь?
А й л и л ь. Глухая старуха!
Ее лишила ты пяти минут
Отрады. Доживи хоть до ста лет,
Мой ноги нищим, лоб отбей в молитве –
Тебе не замолить свой грех пред Небом.
У н а. Что может знать язычник о грехе?
А й л и л ь. О злая женщина!
У н а. Давай, похрюкай!
Входит д в о р е ц к и й Кэтлин.
Д в о р е ц к и й. Я, госпожа, не виноват; я запер
Ворота на ночь, – виноват лесник.
Там, у стены есть вяз. Они залезли
На дерево – и в сад.
К э т л и н. Залезли? Кто?
Д в о р е ц к и й. Так вы не знаете? Ну, слава Богу!
Я, значит, первый доложу, как есть,
Всю правду. Я боялся, ваша милость,
Что слуги все безбожно переврут.
К э т л и н. Так что случилось?
Д в о р е ц к и й. Чистое несчастье.
А все лесник: не отрубил ветвей,
Что так удобно налегли на стену,
Вот негодяи и проникли в сад.
К э т л и н. И здесь нет мира. Расскажи скорей,
Они кого-нибудь убили?
Д в о р е ц к и й. Что вы! –
Украли только три мешка с капустой.
К э т л и н. Зачем?
Д в о р е ц к и й. Чтоб с голоду не помереть.
Воруй иль голодай – вот весь их выбор.
К э т л и н. Один ученый богослов писал,
Что если взял голодный от избытка,
В том нет греха.

Графиня Кэтлин

У н а. Вор без греха! Ну-ну!
Посыпать надо битого стекла
На стену.

К э т л и н. Если даже он и грешен,
Но веры не утратил, – Бог простит.
Нет в мире схожих душ; нет ни единой,
Чтобы, проникнувшись любовью Божьей,
Не воспылала ярким светом. Гибель
Пусть даже самой грешной на земле
Души – для Господа невосполнима.

Входят Т е й г и Ш е й м а с.

Д в о р е ц к и й. Куда вы мчитесь так? Снимите шапки.
Не видите, кто перед вами?

Ш е й м а с. Вижу.
Да дело спешное. Такое дело,
Что лучшей вести люди не слыхали
За тыщу лет.

Д в о р е ц к и й. В чем дело? Молви внятно.
Ш е й м а с. Такие новости, что мудрено
Не запыхаться.

Т е й г. За такую весть
Нас будут на руках носить.

Ш е й м а с. Есть штука,
Которую никто не ставит в грош,
Хоть всякий держит при себе. Она-то
Внезапно стала ходовым товаром.

Т е й г. Пустая, как пузырь, надутый ветром!
Как бледные обрезки от ногтей,
Никчемная!

Ш е й м а с. Я хохочу при мысли,
Что грязный нищеврод, продав ее,
Поедет дальше в золотой карете!

Т е й г. (хихикая). Есть два купца, что покупают души.

К э т л и н. О Боже!

Т е й г. Может, этих душ и нет.

Д в о р е ц к и й. Они пьяны или сошли с ума.

Т е й г. Купцы нам дали денег... (Показывает золото.)

Ш е й м а с. И сказали:
«Идите в мир и объявите всем:
Скупаем души – дорого и спешно!»

Пьесы

—

Кэтлин. Отдайте вдвое, вдесятеро больше,
Но возвратите то, что вы отдали.
Я заплачу.

Шеймас. Ан, нет! По мне, душа –
Коль правду есть она – лишь сторож плоти.
А я желаю петь и веселиться.

Тейг. Пошли, отец. *(Уходит.)*

Кэтлин. Подумай, что грядет!

Шеймас. И пусть. Скорее я тому доверюсь,
Кто платит, чем тому, кто сыплет голод
И горе из небесного мешка. *(Уходит враскачку, крича.)*
«Скупаем души, денежки даем!
Горстями сыплем звонкую монету!»

Кэтлин *(Айлилю)*. Ступай за ними, приведи их силой
Что хочешь делай, умоляй, грози...

Айлиль уходит.

Ты, няня, тоже – умоляйте вместе.

Уна, которая все время бормотала молитвы, выходит.

Дворецкий, сколько денег у меня?

Дворецкий. Бочонков сто есть золота.

Кэтлин. А в замках,
Коль все продать?

Дворецкий. Еще примерно столько.

Кэтлин. А в пастбищах?

Дворецкий. Не менее того.

Кэтлин. А в рощах и лесах?

Дворецкий. Еще не меньше.

Кэтлин. Оставь лишь этот замок; остальное

Продай и закупи на эти деньги –

Где хочешь, но скорей, – как можно больше

Коров, овец и кораблей с зерном.

Дворецкий. Благослови Всевышний вашу милость!

Народ спасете вы.

Кэтлин. Поторопись.

Дворецкий уходит.

Айлиль и Уна возвращаются.

Графиня Кэтлин

Кэтлин. Вы возвращаетесь одни. В чем дело?

Айлиль. Один из них нам пригрозил ножом,
Пообещав убить того, кто станет
Его удерживать. Я попытался –
И получил вот это... пустяки!

Кэтлин. Вас следует перевязать. Отныне
Ни радости, ни горя мне не знать
Отдельного от мира.

Уна. Словно волки,
Они на нас зубами скрежетали!

Кэтлин. Скорей идите! Я не успокоюсь,
Пока не превращу свой дом в приют
Всех старых и больных, всех робких сердцем,
Спасающихся от клыка и когтя;
Пусть все, все соберутся здесь, пока
Не лопнут эти стены от натуги
И крыша не обрушится! Отныне
Мое принадлежит уже не мне. (*Уходит.*)

Уна (*беря руку Айлиля и перевязывая его рану*).
Она сыскала, чем себя занять.
Теперь и до тебя, и до меня
Ей дела – как до серых мух, жужжащих
На подоконнике в осенний день.

Уходят.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Зал в доме графини Кэтлин. Слева – молельня, к которой ведут несколько ступеней. Справа – завешенная гобеленом стена и перед ней высокое кресло, зрительно уравнивающие молельню. В центре две или три арки, сквозь которые смутно видны деревья в саду.

Кэтлин стоит на коленях возле алтаря перед свисающей на цепи лампадой.

Входит Айлиль.

Айлиль. Я к вам пришел усердно умолять:
Покиньте этот замок и бегите
Из этих гиблых мест.

Кэтлин. Не то же ль зло
Теперь везде – от моря и до моря?

Графиня Кэтлин

Кэтлин. А покой – что в нем?
Айлиль. В нем – исцеленье.
Кэтлин. Я уже не плачу.
Забудьте слезы, что я здесь лила.
Айлиль (*запинаясь*). Я думал лишь об исцеленье. Вестник
Был ангельского чина.
Кэтлин (*отворачиваясь от него*). Нет, скорей
Он был из древних тех богов, что бродят
И будят неумные сердца,
Что ангелы не могут убаюкать.

Она направляется к двери молельни. Айлиль протягивает к ней
сцепленные руки и тут же безнадежно их роняет.

Кэтлин. Не простирай ко мне молящих рук.
К земному это сердце не проснется.
Я поклялась Мадонне всех печалей
Молиться перед этим алтарем,
Пока моя мольба не дорастет,
Как дерево шумящее, до Неба
И не умолит лепетом лиственным
Спасти моих несчастных земляков.
Айлиль (*поднявшись на ноги*). Перед таким величием любви
Что делать мне, ничтожному, с моею
Отвергнутой любовью? Устыдиться
Пустых надежд.

Направляется к двери. Графиня Кэтлин делает
несколько шагов вслед за ним.

Кэтлин. Когда молва не врет,
Женились свинопасы на принцессах
И короли – на нищенках. Душа,
В которой плещет океан творенья,
Превыше королевств. Не вы, а я –
Пустой кувшин.
Айлиль. Слова мои иссякли.
Позвольте мне остаться рядом с вами.
Кэтлин. Нет, я сейчас должна побыть одна.
Ступайте – пусть рыданье волн и ветра
И крики чаек принесут вам мир.
Айлиль. Я руку вам хочу поцеловать.

Пьесы

—

К э т л и н. Нет, я сама вас поцелую в лоб.
Ступайте. Молча. Много раз бывало,
Что женщины, чтоб испытать мужчин,
Их отправляли добывать корону
Подводного царя или плоды
Из сада, охраняемого Змеем,
И трепетали, отослав, – так я
Вам задаю труднейшую задачу:
Уйдите не оглядываясь, молча.
Трудней всего мне было сейчас
Вам поглядеть в глаза.

А й л и л ь уходит.

Я не спросила
О раненой руке. И он ушел.
(Выглядывает в сад.)
Его не видно. Тьма и тьма снаружи.
О, если бы мой дух был так же тверд,
Как это неколеблемое пламя!

Медленно идет к молельне. В отдалении колокол бьет тревогу.
Поспешно входят д в о е к у п ц о в.

В т о р о й к у п е ц. Тревога. Не пройдет пяти минут,
Как нас застигнут.

П е р в ы й к у п е ц. Вот она, казна.
Ты должен был всех усыпить, – в чем дело?

В т о р о й к у п е ц. Их ангел уберег – или молитвы.

Входит в сокровищницу и возвращается, неся мешки с деньгами.
Первый купец прислушивается у двери в молельню.

П е р в ы й к у п е ц. Она уснула.

Второй купец проходит в одну из арок в глубине сцены
и останавливается прислушиваясь. Мешки лежат у его ног.

В т о р о й к у п е ц. Денежки у нас.

Сейчас они спохватятся. Идем же.

П е р в ы й к у п е ц. Я знаю, как ее заполучить.

В т о р о й к у п е ц. Графиню? Времени у нас хватает,
Чтобы убить ее и душу вынуть,
Пока молитвой не прогнали нас.
Погоня в западном крыле покуда.

Графиня Кэтлин

—

Первый купец. Нет, не годится; нам не совладать
Со всем небесным воинством. Графиня
Должна отдать нам душу добровольно.
Я, представитель внутреннего Ада,
Искусный мастер, знаю лучший план.

(громко)

Мадам! Есть вопиющее известье!

Кэтлин просыпается и подходит к двери молельни.

Кэтлин. Кто здесь?

Первый купец. Мы принесли известье.

Кэтлин. Кто вы?

Первый купец. Купцы; мы изучили книгу мира,
Подметками ее перелистав,
И кое-что недавно прочитали,
До вас касающееся. И вот,
Заметь, что ворота не закрыты,
Зашли...

Кэтлин. Я не велела затворять
Ворота, чтобы каждый, кто измучен
Нуждой и голодом, мог без опаски
Сюда войти и помощь получить.
Так в чем известье ваше?

Первый купец. Мы видали
Слугу, который вами послан был
Скупать стада. Он заболел и слег
В лачуге на краю Алленской топи.
А ваши корабли с зерном застряли
У мыса Фер – мы видели в ночи
Огни заштиленных судов на рейде.

Кэтлин. Еще остались деньги, слава Богу,
В моей казне, чтобы купить зерно
У тех, кто придержал его, надеясь
Нажиться на голодных. Расскажите –
Ведь вы, купцы, всезнающий народ, –
Когда минует голод?

Первый купец. Перемены
Ждать неоткуда: урожай засох
И скот весь передох.

Кэтлин. Слышали вы
Про демонов, что покупают души?

Первый купец. Слыхали кое-что; одни болтают,

Что морды у них волчьи, а тела
Иссушены как будто адским жаром,
И движутся они, как вихрь; другие –
Что это маленькие толстяки,
А третьи – что они по виду люди,
Высокие и смуглые от странствий –
Как мы, к примеру, – но в одном согласны
Все видевшие их: у них в глазах
Есть нечто властное, что заставляет
Робеть и подчиняться, и народ
Готов продать им души повсеместно,
Коль ваше золото их не спасет.

Кэтлин. Хвала Творцу за то, что я богата!

Но что их нудит к этой страшной сделке?

Первый купец. Входя сюда, мы у ворот видали,

Дремавшего слугу, – его душа
Не стоит сотни пенсов, а они
Сто крон ему отвалят, не торгуясь.
А за такую душу, как у вас,
Графиня, я слыхал, они готовы
Отдать сто тысяч крон и даже больше.

Кэтлин. Как можно душу променять на деньги?

Ужели так могила их страшит?

Первый купец. Одних манит блеск золота; другие

Боятся смерти; а иные просто
Стремятся от соседей не отстать;
А есть такие, что находят радость
В отчаянье, в отказе от борьбы
И упований, распахнув объятия
Кромешной тьме и вечному огню:
Они согласны просто плыть по ветру,
Охвачены весельем обреченных;
Лишь ваше золото удержит их.

Кэтлин. Есть что-то в вашем голосе, купец,

Недоброе. Когда вы говорили
О душах проданных, у вас в глазах
Сверкнуло торжество, когда же вы
Сказали, что мое богатство может

Графиня Кэтлин

Спасти людей, мне показалось, оба
Вы усмехнулись.

Первый купец. Просто мне смешно
Представить это сонмище людей,
Раскачивающихся на шнурке
От дамской туфельки над бездной мрака
И негасимого огня!

Кэтлин. Есть что-то
Пугающее в каждом вашем слове
И взгляде, чужеземцы. Кто вы? Кто?

Второй купец, прислушивающийся у двери, выходит вперед,
и в ту же минуту из-за сцены доносятся приближающиеся
голоса и шаги.

Второй купец. Скорей – они уже идут! Не медли!
Они узнают нас и приморозят
Своими «отче наш» иль обожгут
Святой водой нам шкуры.

Первый купец. До свиданья.
Нам предстоит скакать всю ночь. Стучат
Копытами заждавшиеся кони.

Уходят. Через другую дверь входят несколько крестьян.

Первый крестьянин. Простите, госпожа, но мы слышали
Какой-то шум.

Второй крестьянин. И голоса чужие.

Первый крестьянин. Мы обыскали дом, но никого
Чужого не нашли.

Кэтлин. Оставьте страхи!
С тех пор как вы нашли укрытие в замке,
Вам никакое зло уже не страшно.

Уна (вбегая). О горе нам! Ограблена казна.
Дверь настезь, и все золото пропало.

Крестьяне издают горестный вопль.

Кэтлин. Молчите!

Крики стихают.

Ты кого-нибудь видала?

Пьесы

—

Уна. Ой, горе! Мы вконец разорены –
Всё, всё украли!

Кэтлин. Те из вас, кто может
Сидеть в седле, возьмите лошадей
И обыщите тотчас всю округу.
Я ферму подарю тому, кто первым
Найдет воров.

Пока она говорит, входит человек со связкой ключей у пояса.
Слышны перешептывания: «Привратник! Привратник!».

Привратник. Здесь побывали бесы.
Я у ворот сидел и сторожил,
Когда внезапно мимо проскользнули
Две странных птицы, вроде серых сов,
Шепчась по-нашему.

Старый крестьянин. Помилуй Боже!

Кэтлин. Старик, не бойся: Бог не запирает
Ворот, что нам однажды отворил.
Спокоен будь... Меня томит тоска
Из-за проникшей в сердце странной мысли...
Но верю: Бог не бросил этот мир;
По-прежнему Он лепит эту глину
По своему подобию. Век за веком
Под пальцами Его она бунтует,
Желая возвратиться к прежней, косной,
Бесформенной свободе; а порою
Вкривь лезет – и тогда рождаются бесы.

Крестьяне осеняют себя крестным знамением.

Теперь уйдите все – мне тяжело.
В душе какой-то дальний темный шепот.
(Подходит к дверям молельни.)

Нет, погодите. Я могу забыть...
Возьми уже на всякий случай, Уна,
Ключи от кладовой и сундуков.

(Привратнику.)

А вы возьмите ключик от каморки,
Где я сушила травы, – их там много;
На верхней полке вы найдете книгу,
Где сказано, чем от чего лечить.

Графиня Кэтлин

—

П р и в р а т н и к.

К чему все это, госпожа? Никак
Приснился вам свой гроб?

К э т л и н.

Не в этом дело.

Мне странная явилась мысль. Стенанья
В бесчисленных жилищах бедняков
Терзают сердце. Я должна решиться
На что-то... Помолитесь о несчастных,
Друзья мои, – о тех, кто обезумел
От голода.

Крестьяне встают на колени. Графиня Кэтлин поднимается по ступенькам
в молельню; на пороге останавливается, несколько секунд стоит
неподвижно, затем громко восклицает:

Мария, Свет небесный,
И сонмы ангелов святых, прощайте!

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

ПЕРЕД ЗАНАВЕСОМ. Лес в окрестностях замка, как и в сцене второй.
Входит группа крестьян.

П е р в ы й к р е с т ь я н и н. Я видел медь и видел серебро,
А золота не видел.

В т о р о й к р е с т ь я н и н. Говорят,
Оно, как жар, блестит.

П е р в ы й к р е с т ь я н и н. Оно прекрасно,
Наверное, – прекраснее всего,
Что есть на свете.

Т р е т ь и й к р е с т ь я н и н. Я его видал
Сто раз.

Ч е т в е р т ы й к р е с т ь я н и н. Не так оно уж и красиво.

П е р в ы й к р е с т ь я н и н. Оно на солнце яркое похоже,
Неправда ли? Так говорил отец,
Знававший времена получше этих;
Он говорил мне в детстве, что оно –
Как круглое, сияющее солнце.

В т о р о й к р е с т ь я н и н. Что хочешь можно на него купить.

Пьесы

—

Первый крестьянин. У них его навалом, как навоза.

Уходят. Вслед за ними, крадучись, следуют два купца.
Затем по сцене, напевая, проходит Айлиль.

Айлиль. Молчи, неумное сердце, молчи!
Пускай заглушит твои отчаянный крик
Щемящий напев одинокой струны.
Ведь Тот, чья Воля вершится в ночи,
Свои печали от нас оградил
Решеткой звезд и забралом луны.

СЦЕНА ПЯТАЯ

Дом Шеймаса Руа. На заднем плане ниша с раздвинутыми занавесками; в нише – кровать, а на кровати – тело Мэри, окруженное свечами. Два купца, разговаривая, кладут на стол большую книгу и раскладывают кучками деньги.

Первый купец. Из-за того что я соврал так ловко
Про корабли и пастуха больного,
Теперь нас душами так и завалят.
Второй купец. А в сундуках графини только мыши.
Первый купец. Когда упала ночь, я обернулся
Ушастью совой и полетел
К скалистому побережью Донегала;
Там я увидел, как скользят по морю,
На полных парусах, раздутых ветром,
Суда, везущие зерно голодным.
Они в трех днях пути отсюда.
Второй купец. Я же,
Когда легла роса, в обличье сходном
Помчался на восток и увидал
Две тысячи быков, которых гонят
Стрекалами сюда. Пути им будет
Дня на три.
Первый купец. Три денька нам на торговлю.

В дом вваливаются крестьяне с Шеймасом и Тейгом.

Графиня Кэтлин

—

Шеймас. Входите, все входите, не робейте.
Вот тут лежит моя жена. Она
Смеялась над моими господами
И не желала с ними дел иметь.
Вот ведь какая дура!

Тейг. Не хотела
Ни крошки хлеба съесть, что покупался
На деньги благодетелей, одною
Крапивою и щавелем питалась.

Шеймас. Никак не мог втемяшить ей в башку,
Что хуже смерти ничего не будет;
Тотчас же начинала балаболить
О том, что врут священники в церквях.
Задерни занавеску.

Тейг задвигает занавеску.

Не блажи вот,
Когда друзья хотят тебя спасти.
Второй купец. С тех пор как засуха убила землю,
Они слетаются толпой, как листья,
Гонимые сухим, унылым ветром.
Ну, подходите.

Первый купец. Кто готов начать?
Шеймас. Они немного сникли с голодухи,
Лишь двое-трое будут побойчей.
Но и другие соберутся с духом.
Вот первый.

Человек средних лет. Я бы вам отдал товар,
Коль не обманете.

Первый купец (*читает по книге*).

Так... «Джон Махер,
Зажиточный, спокойный, недалекий,
Добропорядочный, по мнению церкви,
И осторожный по натуре». – Двести.
Две сотни крон за душу – за фу-фу!

Джон Махер. Две сотни!? Вы же прочитали в книге:
Я у небес не на плохом счету.

Первый купец. Здесь кое-что написано еще:
«Ночами просыпается от страха
Стать нищим – и в уме соображает,

Пьесы

—

Кого б ограбить так, чтоб шито-крыто».
Крестьянин. Кто б мог подумать! А ведь я с ним был
Наедине однажды ночью.
Другой крестьянин. Жуть!
Теперь и матери я не доверюсь.
Первый купец. Товар-то ваш с изьянцем. Двести крон.
Крестьянин. Не много ль плуту?
Другой крестьянин. Я б не дал ни пенса.
Шеймас. Бери, пока дают, и не торгуйся.

Общий ропот. Джон Махер берет деньги, быстро проскальзывает
сквозь толпу и садится где-то на заднем плане.

Первый купец. А нет ли попригляднее души?
Не может быть, чтобы во всем приходе...
Ну, кто еще?

Женщина. А мне дадите сколько?
Первый купец (*читает по книге*).
«Любезна, недурна, еще молодка...» —
Навряд ли много. — «Мужу невдомек,
Что спрятано у ней в горшке, стоящем
Меж теркой и солонкой...»

Женщина. Враки! Сплетни!
Первый купец. «... и что рука, которая писала
То, что там спрятано, пока он будет
На конной ярмарке, в окошко ночью
Три раза постучится: тук-тук-тук!»

Женщина. И что такого? Это не причина,
Чтоб меньше цену мне давать, чем всем.

Первый купец. Крон пятьдесят, пожалуй, можно дать.
Она почти безгрешна.

Женщина сердито отворачивается.

Ладно, сто.

Шеймас. Ну, не дури, красотка. Торговаться
Сейчас не время, забирай монету!

Женщина берет деньги и скрывается в толпе.

Первый купец. Ну, подходите! Лишь по доброте
Даем мы цену за такие души,
Они и без того принадлежат
Владыке нашему.

Пьесы

—

Ну, не задерживайте! Нам пора
Обратно, в жаркие края.
Второй купец. Кто дальше?
Шеймас. Они ворчат, что вы недоплатили
Молодке.
Первый купец. Вздор! Даю две тыщи крон
Старухе, самой нищей и убогой.
Старая крестьянка выходит вперед.
Купец берет книгу и читает.
Против нее записано немного.
«Она могла украсть яйцо иль утку
В плохие времена; но после в том
Раскаивалась. По воскресным дням
Всегда ходила в церковь и платила
Оброк, когда могла». – Вот твои деньги.
Старуха. Благослови вас Бог! *(вскрикивает.)* Ой, грудь прожгло!
Первый купец. То имя – пламя для погибших душ.
Среди крестьян раздается ропот.
Они отшатываются от старухи, выходящей наружу.
Крестьянин. Как она вскрикнула!
Другой крестьянин. И мы, быть может,
Вот так же завопим.
Третий крестьянин. Так ада ж нету!
Первый купец. Ну, полно, полно, что за пустяки...
Подумайте о барыше.
Человек средних лет. Мне страшно.
Первый купец. Раз дело сделано, чего бояться?
Товар ушел.
Человек средних лет. Верните душу мне.
Женщина *(подползая на коленях и обнимая ноги купца)*.
Возьмите деньги, но отдайте душу!
Второй купец. Пей, веселись, блажи, рожай ублюдков;
А плакать и вздыхать – печаль души,
Забудь о ней! *(Отталкивает женщину.)*
Крестьянин. Скорей уйдем отсюда.
Другой крестьянин. Бежим!
Третий крестьянин. Когда б она не закричала,
Я тоже потерял бы душу.

Графиня Кэтлин

—

Четвертый крестьянин. Ходу!

Направляются к двери, но их останавливают крики:
«Графиня Кэтлин! Графиня Кэтлин!»

Кэтлин (входя). Торгуете?

Первый купец. Торгуем помаленьку.
А вас что принесло к нам в гости, ангел
С сапфирными очами?

Кэтлин. Я пришла
Вам предложить товар; но он не дешев.

Второй купец. Не важно, если стоящий товар.

Кэтлин. В округе голод. Гибнущие люди
На все готовы. Вопль и стон голодных
Звенит в ушах моих бесперерывно;
Мне надобно полмиллиона крон,
Чтоб накормить их и спасти от мора.

Первый купец. Быть может, предлагаемая вещь
И стоит этого.

Кэтлин. Но вот условие:
Все вами прежде купленные души
Вернете вы.

Первый купец. Одна лишь есть душа,
Которая такой цены достойна.

Кэтлин. По мне, она бесценна – ведь другой
Нет у меня.

Второй купец. Так значит, ваш товар...

Кэтлин. Я предлагаю собственную душу.

Крестьянин. Да что вы, что вы, госпожа, не надо!
Пусть наши души пропадут – потеря
Невелика, другое дело – ваша;
Сгубив ее, вы оскорбите Небо.

Другой крестьянин. Смотрите, как сжимаются их когти
В перчатках кожаных.

Первый купец. Пять тысяч крон –
И по рукам. Вот золото. Их души –
Уже не в нашей власти, ибо свет,
Струющийся от вашего лица,
Уже проник в сердца, где правил сумрак.
Вам остается только расписаться:

Пьесы

—

Такие сделки нужно совершать
По полной форме.
Второй купец. Распишитесь этим
Пером: оно росло на петухе,
Который кукарекнул на рассвете,
Когда отрекся Петр. Такая подпись
Особо ценится в Аду.

Кэтлин наклоняется, чтобы поставить подпись.

Айлиль (*бросаясь вперед и выхватывая у ней перо*). Пойдите!
Есть Зиждитель Небес – ему решать.

Кэтлин. Нет больше сил; повсюду крики боли!

Айлиль (*швыряя перо на землю*).
Я задремал в тени кустов терновых,
И было мне видение в грядущем –
Архангелы, катящие по небу
Пустой, звенящий череп Сатаны.

Первый купец. Убрать его!

Тейг и Шеймас грубо оттаскивают Айлиля, бессильно падающего на пол
посреди толпы. Кэтлин берет пергамент
и расписывается, затем оборачивается к крестьянам.

Кэтлин. Возьмите эти деньги
И прочь уйдем от оскверненных стен;
Я оделю вас всех – богатства хватит.

Кэтлин уходит, крестьяне устремляются за ней,
толпясь и целуя ее одежду.
Айлиль и купцы остаются одни.

Второй купец. Уйдем и будем ждать ее кончины
Так долго, как придется, – терпеливо,
Как две совы на башне, охраняя
Свой драгоценный приз, живую душу.

Первый купец. Какое там! Лишь несколько минут
Над нею покружимся – и готово.
Наш договор ей сердце надорвал.
Чу! Слышу, как скрипят на медных петлях
Ворота Ада, как плывет оттуда
Шум кликов и приветствий.

Пьесы

—

Манящих демонов зазывным смехом;
За нею – греющийся грешной кровью
Рой призраков; их розовые ногти
Становятся ужасными когтями...

(Айлиль хватает Уну и, вытащив ее на середину комнаты, показывает вниз, возбужденно жестикулируя. Его слова сопровождается рев ветра.)

Они затягивают песню – слышишь? –
Есть музыка еще в устах бесплотных.

Уна (*простираясь ничком на полу*).

Спаси нас от нечистых, Царь Всевышний –
А если нужно, чтоб душа погибла,
Возьми мою, а госпожу помилуй!

Айлиль становится на колени рядом с Уной, но как будто не слышит ее слов.
Возвращаются крестьяне. Они вносят графиню Кэтлин
и кладут ее на землю рядом с Уной и Айлилем.

Она лежит как мертвая.

Уна. Что толку в этих глиняных горшках,
Когда фарфоровый сосуд расколот?
(*Целует руки Кэтлин.*)

Крестьянин. Под деревом, как раз на повороте,
Она вдруг побледнела и упала.
Мы понесли ее сюда, а ветер
Взметнулся разом, небо почернело,
Гром громыхнул, да как! – Мы отродясь
Не видели таких ужасных молний!
Заприте крепче дверь.

Стоящий ближе к двери задвигает засов.

Кэтлин. Не дайте буре
Меня умчать с собой! Держите крепче...

Уна обнимает ее. Одна из женщин начинает рыдать.

Крестьянин. Молчи!

Другие крестьяне. Замолкни! Перестань! Молчи!

Кэтлин (*приподнимаясь на руке*).

Сложите все мешки с деньгами в кучу.
Когда я отойду, возьми их, Уна,

Графиня Кэтлин

—

И раздели, чтоб каждому досталось,
Сколь надобно.

Крестьянка. А хватит ли детишкам,
Чтоб голод пережить?

Другая крестьянка. О Матерь Божья
И ангелы – заступники святые!
Пусть все погибнут, но ее спаси!

Кэтлин. Склоните лица, Уна и Айлиль;
Гляжу на них, как ласточка глядит,
Прощаясь, на свое гнездо под кровлей
Пред тем, как улететь. Не плачьте слишком:
Есть много свеч пред алтарем небесным,
Одна погасла – не велик урон.
Айлиль, ты пел мне о лесных плясуньях,
Не знающих земных забот, живущих
Лишь радостью дыханья и движенья!
Ты, Уна, на руках меня носила
И развлекала глупое дитя –
Блаженное, почти как те плясуньи.
Прошайте же! Меня уносит буря. (*Умирает.*)

Уна. Есть в доме зеркало?

Одна из женщин находит в глубине дома и подает ей зеркальце.
Уна подносит его к губам Кэтлин. На мгновение все замирают.
Затем раздается отчаянный возглас Уны, почти вопль.

Она не дышит!

Крестьянин. Осыпался на землю цвет весенний.
Другой крестьянин. Она была прекрасней звезд ночных.
Старая крестьянка. Любимый розан мой погублен ветром.

Айлиль берет зеркальце из рук Уны и швыряет его оземь,
разбивая вдребезги.

Айлиль. Разбейся, зеркало! Тебе отныне
Не отразить подобной красоты;
И ты умри, мятущееся сердце! –
Без той, чей скорбный дух тебя живил,
Ты просто ком бесчувственного праха.
О твердь в короне гор и океан
В пернатом шлеме, больше вам не слышать
Ее шагов пленительных! Вокруг –

Пьесы

—

Лишь гром сраженья ангельского войска
С полками бесов.

Он поднимает руки. Все остальные стоят на коленях;
но на сцене так темно, что видны только их смутные силуэты.

Проклинаю вас,
Рок, Время и Судьба! Пускай я плачу,
Но крепко уповаю: час придет
И вас низвергнет в пустоту и бездну!

Вспыхивает молния, и следом за ней раскаты грома.

К р е с т ь я н к а. Поставьте на колени дурака –
Он навлечет на нас огонь небесный!
А й л и л ь. Схлестнулись в небе ангелы и бесы,
Гремят, стучат мечи по медным шлемам.

Молния и гром.

Вот пущенное из пращи копьё
Пронзило глаз Балора, и бегут,
Вопя от страха, темные полки,
Как встарь бежали в битве при Мойтуре.

Все погружается в темноту.

С т а р и к. Господень гнев на нас превысил меру.
Он уничтожил все, что сотворил.

В темноте забрезжил свет. В этом призрачном свете видно крестьян, стоящих как бы на каменистом склоне горы, и облака зыбкого, изменчивого света, проносящегося над ними и позади.

Наполовину на свету, наполовину в тени стоят вооруженные ангелы. Их доспехи стары и посечены, обнаженные мечи потускнели и иззубрены. Они застыли в воздухе в боевом порядке, глядя вниз сурово и воинственно. Крестьяне в страхе простираются на земле.

А й л и л ь. От зрелища ворот полузакрытых,
Где скрылся враг, оборотите взоры
Ко мне, свидетелю высокой битвы,
И, ради Всемогущего, скажите
О той, что здесь лежит. *(Хватает одного из ангелов.)*
Пока не скажешь,
Не отпущу тебя обратно в вечность.

Графиня Кэтлин

А н г е л. Сияет свет. Жемчужные ворота
Распахнуты. Ее объемлет мир.
И Та, что в сердце носит семь скорбей,
Ее целует в губы, накрывая
Волной своих волос. Владыка Света
Намерения судит, не поступки,
В отличие от Князя Тьмы Кромешной.

Айлиль отпускает ангела и становится на колени.

У н а. Скажите там, в обители покоя:
Что хочу уйти к моей любимой.
Года, как черные быки, бредут
По миру, подгоняемы стрекалом
Всевышнего. Они прошли жестоко
По мне – и сокрушили жизнь мою.

Из центра сияния исходят звуки отдаленных труб. Видение постепенно
меркнет. Лишь коленопреклоненные фигуры крестьян
смутно виднеются в темноте.

КОНЕЦ

Пьесы

—

НА КОРОЛЕВСКОМ ПОРОГЕ
(1903)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Король Гуаири.	Дворецкий.
Шонахан.	Воин.
Его ученики.	Монах.
Мэр Кинвары.	Придворные дамы.
Двое калек.	Две принцессы.
Брайан, старый слуга.	Фидельма.

Лестница королевского дворца Гуаири в Горте. Перед лестницей сбоку – стол с едой и скамья. Ш о н а х а н лежит на ступенях. Ученики переминаются вниз. К о р о л ь стоит на верхней ступени перед занавешенным входом во дворец.

К о р о л ь. Мы рады видеть вас – людей, искусных
В двух видах музыки, что меж собой
Несходны, словно женщина с мужчиной.
Вы, знающие струнные орудья,
Способные сливать слова и звуки
Столь сладостно, как будто речь сама
Становится мелодией, и вы,
Умеющие дуть в витые роги,
Чье ремесло без слов, зато без лести
Кумирам времени, – благодарю.
Мы ждали вас, как ждет любовник ночи
В серебряном возке, как одинокий –

—

Рассвета в колеснице золотой.
Вы призваны сюда, чтобы спасти
Жизнь вашего учителя; сегодня
Она как угасающее пламя –
То вспыхнет, то поникнет.

Старший ученик. Что случилось
С великим Шонаханом? Лихорадка –
Или иная хворь? Когда он слег?

Король. Не лихорадка это и не хворь.
Он сам по доброй воле выбрал смерть,
Отказываясь от еды и пищи,
Чтоб досадить мне; ибо есть обычай –
Старинный и нелепый: если кто-то
Обижен иль сочтет, что он обижен,
И голодом себя заморит сам
Под дверью у обидчика, такое
Считается бесчестьем для дома,
Будь это даже царский дом.

Старший ученик. Не знаю,
Что и сказать. Мой долг – повиноваться,
Но как повиноваться я могу,
Когда мой самый дорогой Учитель
Счел для себя достойней умереть,
Чем вынести обиду? Кто решится
Швыряться жизнью из-за пустяка?

Король. Я знал, что вы поддержите его,
Пока не убедитесь, как мелка
Причина для обид. Три дня назад
Я уступил роптанию придворных –
Епископов, воителей и судей –
Узревших для себя бесчестье в том,
Что вместе с ними на Совете Высших
Сидит слагатель песенок. Сперва
Я попросил его весьма любезно,
Но он сослался на права поэтов,
Что якобы от сотворенья дней
Утверждены. На это я ответил,
Что лишь король – источник всяких прав
И только тем мужам, кто правит миром,
А не поет о мире, подобает

Пьесы

—

Честь высшая. Придворные мои –
Епископы, воители и судьи –
Все выразили криком одобренье;
Под этот шум он вышел, но с тех пор
Отказывался от еды и пищи
С надменным вызовом.

Старший ученик. Мне стало легче;
Вы сняли камень у меня с груди –
Обычай старый вряд ли стоит жизни.

Король. Уговорите есть и пить упрянца.
Сперва я думал: может быть, сам голод
И жажда убедят его, но тщетно.
Он, видно, хочет уморить себя.
На вас отныне вся моя надежда,
А также на соседей и друзей,
К которым я послал гонцов. Пока
Он здесь лежит и губит жизнь свою,
Честь моя гибнет. Но и на попятный
Пойти нельзя: все сразу обвинят
Меня в постыдной слабости, и трон
Поколебаться может.

Старший ученик. Понимаю –
И попытаюсь убедить его.
Быть может, пребывая в неких грезах,
Он ваших справедливых слов, король,
Не слышал вовсе.

Король. Пусть поест немного.
Тревожусь я не только о себе
И добром имени своем, но также
О нем самом. Он человек, способный
Внушить к себе любовь и мужу битв,
И женщине – и всякому, кто судит
О человеке лишь по одному
Достоинству его. Но я – на троне,
И должен мерить мерой государства.
Своим безумством он превысил меру,
Своей гордыней пошатнул устои,
Повел себя надменно и мятежно.
(Готовится уйти, но вновь оборачивается.)

На королевском пороге

—

Сулите ему дом с землей и лугом,
Богатые одежды, деньги, жемчуг –
Все, кроме права древнего поэтов.

Уходит во дворец.

С т а р ш и й у ч е н и к. Король несправедливо поступил.
Но Шонахан, решивший умереть
За отнятое право, судит вздорно.
Взгляни на нас, Учитель. Отрешись
От дум своих и погляди на нас:
Всю эту ночь с коней мы не сходили,
Скакали от заката до восхода,
Чтоб оказаться здесь.

Ш о н а х а н (*опираясь на локоть и говоря как сквозь сон.*)

Я был сейчас

В высоком доме на холме Альвина,
Со мною – Финн и Осгар. Щекотал
Мне ноздри запах жареного мяса.
И вдруг – мой сон унес меня к ручью,
Где Грания лосося потрошила...

С т а р ш и й у ч е н и к. Заплакать можно, слыша этот бред,
Голодный сон про жареное мясо.
А всё зачем? – Рассказ о журавле,
Что голодом себя морил, пугаясь
Своей же тени в лунной зыби вод,
Не так причудлив и не так нелеп,
Как это заблуждение.

Ш о н а х а н. Заблуждение?

Нет, это истина. Как в лунном свете,
Я вижу, изменилось все вокруг;
Плоть, ослабев, не сдерживает больше
Полета мысли, что стремится в мир
Снов и фантазий. Показалось даже,
Что мне знакомы ваши голоса
И даже лица, -- но слова настолько
Противоречат им, что я не знаю:
Кто это упрекать пришел меня?

С т а р ш и й у ч е н и к. Я старший ученик твой, Шонахан,
Которого учил и наставлял ты
Так долго, что на Сретенье однажды

- Сказал мне, будто я уже постиг
Едва ль не все, что нужно знать поэту.
- Шо на х а н. Мой старший ученик? Не может быть.
Нет, это кто-то из толпы придворных,
Роившихся вокруг меня с рассвета.
Я заморожен снами – но не сдамся.
На Сретенье, сейчас припоминаю,
Я спрашивал ученика, за что
Поэзия столь чтима; мне хотелось,
Чтоб у него всегда был наготове
Ответ для диких, варварских племен
И тамошних царей. Ну, повтори:
Что он ответил мне?
- Ст а р ш и й у ч е н и к. Я отвечал:
Поэт рисует образы Эдема
И над младенческой кроваткой мира
Их вешает, чтоб дети возрастали
Для радости и счастья. Но зачем
Я должен здесь стоять, твердя зады,
Когда ты губишь сам себя, Учитель?
- Шо на х а н. Я начинаю узнавать твой голос.
Скажи еще, когда умрет искусство,
Что будет с миром?
- Ст а р ш и й у ч е н и к. Коль оно умрет,
Мир без искусства станет, словно мать,
Что, глядя на уродливого зайца,
Родит ребенка с заячьей губой.
- Шо на х а н. И я тебя еще потом спросил
(Припомни, коли ты есть ты), как должно
Хранить поэзию, – и ты сравнил
Ее с ценнейшими из всех вещей,
Какими Небо одарило Землю.
- Ст а р ш и й у ч е н и к. Я отвечал, как ты меня учил:
Ее хранить должны мы беззаветно,
Как племя Даны бережет свои
Четыре клада, как король Грааля –
Святую Чашу, как Единорог –
Волшебный камень у себя во лбу, –
Чтоб кровь свою пролить без колебанья,
Как сладкое вино... А, понимаю!

—
Меня ты хочешь устыдить сейчас
Моими же словами. Но, Учитель,
Речь только о Совете королевском:
Как может этакий пустяк затронуть
Достоинство поэзии?

Шо на х а н. В тот раз,
На Сретенье, поэзию отнес ты
К тех уязвимым Божьим чудесам,
Что не выносят унижений.

С т а р ш и й у ч е н и к (*другим ученикам.*) Верно.
Что я скажу? В тот раз он называл
Двор отраженьем мира, самым первым
Его пригожим детищем, и, значит,
Всё то, что делается при дворе,
Тотчас же проникает в мир – благое,
Как и дурное. Как ему ответить?
Какой нелживый довод подыскать?

М л а д ш и й у ч е н и к. Скажи, что музыка его нужна
Всем любящим ее.

Шо на х а н. Я и тружусь
Для них – тех, что вот-вот должны родиться
И, внемля няньке, голос обрести –
Чтоб даже гнев звучал, как звуки арфы.
Но где им взять величье, если я
Не приготовил золотую зыбку?

М л а д ш и й у ч е н и к (*бросаясь к ногам Шо на х а н а.*)
Зачем меня увел ты от родных,
От пастбища отцовского и поля?
Зачем мне в уши музыку вложил?
Куда пойду я, дважды обездолен, –
В невыносимый крик и шум мирской?
Я брошу наземь и трубу, и арфу.
Зачем играть и петь с разбитым сердцем,
Учительской не слыша похвалы?

Шо на х а н. Чего еще ты от поэтов ждал,
Как не печали? Замолчи и слушай.
Суровые ступени эти – школа,
В которой буду я тебя учить.
Запомни: даже на руинах мира
Поэзия пребудет петь, ликуя;

Пьесы

—

Она – как расточающая длань,
Как треснувший стручок, как радость жертвы
В святом огне, как Божий смех во мгле.
Но смех умолк в ушах... Мне одиноко,
И слезы жгут...

М л а д ш и й у ч е н и к. Не умирай, Учитель!
С т а р ш и й у ч е н и к. Молчи, не беспокой его напрасно
Словами жалкими. Одно осталось –
Пойти и поклониться королю,
Что он вернул отобранное право.
Пойдем, дружок, со мной. И будь, что будет.

(Поднимает Младшего ученика.)

Преклоним перед королем колени.
Оставьте здесь лежать рожки и арфы.
Отправимся в молчании, ступая
Неслышным шагом, головы склонив,
Как подобает глубоко скорбящим.

Все по очереди слагают на ступени свои инструменты и выходят друг за другом медленно и торжественно. Входят М э р, двое К а л е к и Б р а й а н, старый слуга. Мэр, чье бормотание предшествовало его появлению, пересекает сцену перед Шонаханом и останавливается по другую сторону ступеней. Брайан достает еду из корзинки. Калеки наблюдают за ним. Мэр держит в руке жезл, покрытый огамическим письмом.

М э р *(пересекая сцену)*. «Величайший поэт, почетный гражданин, пастбищные уголья...» Главное, ничего не перепутать. «Почетный, величайший, уголья...» Тут у меня на жезле все записано чертами и резами. И все-таки надо повторить еще раз: «Почетный, пастбищный... это разумно...» *(Продолжает тихонько бормотать себе под нос.)*

П е р в ы й к а л е к а. Так и надо этому Королю, если Шонахан навлечет на него несчастье! Что такого в этом короле особенного? Он такой же, как все смертные, и вот надо же – позволяет себе менять старые обычаи, которыми люди жили испокон века.

В т о р о й к а л е к а. Если бы я был королем, я бы не стал связываться с человеком, складывающим стихи. Есть в них что-то неладное. Знал я одного такого, который из года в год складывал стихи, сидя на развилке дорог под кустом бо-



ярышника, так что в конце концов весь боярышник на дороге, от Инчи до Килтаргана, увял и засох, а ведь он был такой же оборванец, как и мы.

Первый калек а. У тех, кто складывает стихи, есть власть не от мира сего.

Мэр. Можно сказать, я наполовину готов.

Первый калек а. Не тот ли это, который говорил тебе о благодатном источнике? И о маленькой святой рыбке?

Мэр. Потихе, вы!

Второй калек а. Ну, конечно, это был он.

Первый калек а. О рыбке, которая высовывается из воды и исцеляет калек?

Второй калек а. Высовывается раз в семь лет.

Мэр. Итак, я почти готов.

Брайан. Я бы никогда не пожелал Королю никакого зла, если бы не мой хозяин...

Мэр. И ты тоже тише!

Брайан. ...который решил умереть, чтобы отомстить ему. Вот, я раскладываю для него пищу, но если он и в этот раз ее не тронет, я вернусь домой и начну готовить еду для поминок, ибо до этого уже рукой подать.

Мэр. Теперь моя очередь говорить.

Брайан. Пожалуйста, только покороче.

Мэр (*подходя к Шонахану*). О величайший поэт Ирландии, перед тобой мэр твоего родного города Кинвары. Я пришел сказать тебе, что слухи о твоём споре с Королем Горта повергли нас в великую печаль, отчасти из-за тебя, почетный гражданин нашего города, отчасти из-за самого города. (*Чешет в затылке, потеряв нить речи.*) Что там дальше? Кажется, что-то о Короле...

Брайан. Продолжайте. Я разложил перед ним еду; может быть, когда вы закончите, он поест что-нибудь.

Мэр. Не торопи меня.

Первый калек а. Дай мне кусочек. Твой хозяин не обидится.

Второй калек а. Пусть, кто хочет, изнуряет свои кости голодом, а мы-то помним, зачем Господь дал человеку желудок.

Мэр. Все замолчите. Я вспомнил. Король, говорят, настроен весьма благосклонно, и у нас есть все основания думать, что он собирается отдать нам пастбищные угодья, в которых мы так нуждаемся. Подумать только, нашим косарям при-

ходитя ножом срезать траву между камнями! Мы просим лишь разумного. Мы просим, чтобы ты ради блага города сделал то, чего желает Король, и тогда он, вероятно, сделает то, чего желаем мы. Разве это не разумно?

Шо на х а н. О, разума здесь хоть отбавляй. Но седые волосы твои поредели и зубов во рту осталось совсем немного. Как получилось, что ты прожил на земле так много, а понял так мало?

Бра й а н (*стараясь оттащить Мэра в сторону*). Что толку в говорении – разве они не уговаривали его весь день? Неудивительно, что он устал от всего этого. Я разложил перед ним пищу.

Мэ р (*отпихивая Брайдана*). Не торопи меня. Немного же ты уважения выказываешь своему городу; убирайся! (*Шонахану*.) Нам не хотелось бы, чтобы ты думал, что эти наши доводы, как бы вески они ни были, перевешивали в наших умах желание, чтобы человек, которого мы так чтим, гордость нашего города, был жив и здоров. Оттого мы просим тебя уступить в том, что, в конце концов, не представляет никакой важности, не бередить себя понапрасну и позволить нам и дальше тобой гордиться. (*Довольный своей речью, заканчивает и садится*.)

Бра й а н. Поешь, хозяин, это не королевская еда, состряпанная для всех и никого. Вот овсяные лепешки из нашей домашней печи, вот морской салат из Дураса. Он из красных водорослей, хозяин, очень полезный и приятно пахнет морем. (*Берет в одну руку лепешку, в другую миску с салатом и всовывает в руки Шонахана. Чувствуется, что тот тронут*.)

Пер в ы й к а л е к а. Он взял еду и сейчас все прикончит.

В т о р о й к а л е к а. Нет, ему не того нужно. На что кошке – мед, собаке – пшеница, а призраку с погоста – желтое яблочко?

Шо на х а н (*отдавая пищу обратно Брайдану*). Поешь сам, старик, ты совершил далекий путь и, может быть, ничего не ел в дороге.

Бра й а н. Как я мог есть, когда мой хозяин умирает с голоду? Это все послал твой отец. Он плакал оттого, что из-за ржавчины в коленях не мог прийти сам, и просил передать тебе, что он стар и нуждается в твоей заботе, что соседи будут показывать на него пальцем и он не сможет поднять голову от



стыда, если ты сам отвергнешь милость Короля, что он заботился о тебе, когда ты был юн, и будет справедливо, если ты позаботишься о нем теперь.

Шо на х а н. А что велела передать моя мать?

Б р а й а н. Ничего. Как только ей рассказали, что ты решил уморить себя голодом или вернуть древнее право поэтов, она сказала: «Уговоры не помогут. Мы не переубедим его». Потом она вошла в дом, легла на кровать и отвернула лицо к стене. *(Пауза.)* Вот голубиные яйца из Дураса, а вот – изпод наших собственных кур.

Ш о н а х а н. Значит, она ничего не велела передать. Наши матери знают про нас всё. Они знали это прежде, чем мы родились, вот почему они понимают нас лучше, чем возлюбленные, на груди у которых мы засыпаем. Возвращайся и скажи, что моя мать права – права, потому что она меня знает.

М э р. О чем это он? Вот и пойми этих поэтов; овца проблеет – и то понятнее. *(Поднимается и подходит к Шо на х а н у. Тот отворачивается.)* Ты, может быть, не слыхал, сколько скотины перемерло в эту зиму, когда тебя не было дома, а все оттого, что сена не хватило, и люди болели, потому что им пришлось всю зиму есть соленую рыбу.

Б р а й а н. Все выложил? Если больше ничего за пазухой нет, так ступай.

М э р. Что это значит – меня гонят? Вот как ты со мной разговариваешь! Будто я не мэр? Будто я не власть? Будто я не во дворце Короля? А ну, отвечай.

Б р а й а н. Тогда объясни народу, как поступает этот Король, – искореняет старые обычаи, старые законы, старые права.

М э р. Святой Кольман, что он такое несет!

П е р в ы й к а л е к а. Вот что делает Король, и ты того же хочешь.

В т о р о й к а л е к а. Загадить Святой источник.

П е р в ы й к а л е к а. Зажарить рыбку счастья.

В т о р о й к а л е к а. И сунуть ее к себе в карман. А ведь она должна исцелять увечных.

М э р. Как вы смеете произносить его имя своими мерзкими губами, как вы смеете бранить Короля?

Б р а й а н. А как вы смеете хвалить его? Не позволю хвалить того, кто ограбил моего хозяина.

Пьесы

—

Мэ р. А разве у него нет такого права? Мог бы и голову снести
твоему хозяину, разве он не король? Его воля – снести баш-
ку хоть тебе, хоть мне! То-то. Да здоровствует Король! За то,
что еще не снес нам башки! Кричи: да здоровствует король!

Б р а й а н. Кричать за здравье короля?

Следующие пять речей произносятся ритмической прозой,
иногда переходящей в пение.

Никто кричать не вздумает:
Рыбак закрутит удочку,
Закрутит мельник мельницу,
Закрутит фермер веялку,
Закрутит ведьма пальцами,
Пока не треснет он и не развалится!

Мэ р. Он мог бы, если вздумается,
Всех языкастых выпороть,
Всех отодрать за волосы,
Подвесить на веревочке,
Проялить всех на солнышке,
По доброте своей он нас жалеет всех.

П е р в ы й к а л е к а. Проклятье голытьбы на нем,
Проклятье бедных вдов на нем,
Проклятие сирот на нем,
Проклятие епископов,
Чтобы он сгнил, как старый гриб!

В т о р о й к а л е к а. Чтобы он весь сморщился,
И лоб его сморщился,
И нос его сморщился,
И рот его сморщился,
И чтоб из каждой складки старый бес глядел!

Б р а й а н. Никто не станет петь ему,
Никто – зверей стрелять ему,
Никто – тунцов ловить ему,
Никто – молиться за него,
А только лишь хулить и проклинать его! Аминь.

Мэ р. А я говорю: да здоровствует Король!

Брайан хватает Мэра.

На помощь!

Б р а й а н. Вот тебе за «да здоровствует»!

На королевском пороге

—

Мэр. Помогите! Помогите! Разве я не на земле Короля, разве я не лицо, облеченное властью?

Брайан. Конечно, облеченное. Поэтому я тебя и поколочу.

Первый калека. Поучим Короля быть добрее к беднякам.

Мэр. На помощь! Ну, погоди, мы с тобой встретимся в Кинваре!

Первый калека (*бьет Мэра по ногам костылем*). Сейчас вашей милости ноги-то пообломаем.

Из дверей выходит Дворецкий и спускается по лестнице с криком: «Прекратить! Прекратить!»

Дворецкий. Как! Здесь, у королевского порога,
Вы подняли, невежи, столь бесчинный
Грачиный крик и поросячий визг?
Очистить это место!

Первый калека. Сам Дворецкий.

Калеки уходят.

Дворецкий. Всё приberi своё и убирайся!
Быстрей! Иль ты не чувствуешь почтенья
К ступеням этим и священной двери,
Перед которой, преклонив колени,
Герои и вассалы замирали?
Иль для тебя могущество и слава —
Пустое?

Брайан. Коль позволите сказать,
Скажу: Король вернет свою удачу
Тогда, когда хозяину вернет
Отнятые права.

Дворецкий. Вон! Убирайся!
Живее! И попридержи язык!

Брайан (*укладывая еду в корзину*).
Какое дело сильному до прав
Бессильного?

Дворецкий гонит их со сцены посохом.

Мэр. Я, сударь, не из этих.
Наоборот, я Королю служу.

Брайан. А наше право — славить и хулить,
Кого проклясть, кого благословить.

Пьесы

—

Мэр кланяется Дворецкому, пятась перед его посохом
и стараясь при этом вытолкнуть со сцены Брайана.

Мэр. Мы не смогли его заставить есть.

Дворецкий замахивается посохом.

Большая честь (*получает посохом*)
беседа с вами, сударь.

Я приведу сюда его невесту.

Она идет, – но я потороплю.

Меж нами говоря, мой господин,

(*снова получает посохом*)

Изрядно соблазнительная штучка.

Клянусь, она его уговорит.

Когда рассудок изменяет, сударь,

Надежда лишь на женщину... (*получает посохом*)

Спасибо!

Рад нашей встрече, сударь, (*снова получает*)

рад стараться!

(*Выметается со сцены, выталкивая перед собой Брайана.*)

В продолжение всей этой сцены, с начала ссоры, Шонахан сидит отвернувшись или плотно закутавшись в плащ. Пока Мэр говорил, из дворца вышли Воин и Монах. Монах останавливается на верхней ступени лестницы с одной стороны, Воин – с другой. Придворные дамы выглядывают из-за занавеса дворца. Дворецкий выходит на середину.

Дворецкий. Должно быть, ты доволен, возмутив

Простолюдинов против короля

И всех властей. Сегодня государство –

Как старый и почтенный дом, когда

Хозяин строгий умер вдруг, а слуги

Грызутся меж собою как собаки

И тащат что попало.

(*Ждет, но Шонахан ничего не отвечает.*)

Не пора ли

Закончить эту ссору с Королем

И знатными людьми – со всеми нами,

Кто был бы рад считать тебя в друзьях?

(*Подходит к Монаху.*)

Со мною он молчит, святой отец.

На королевском пороге

—

Попробуйте хоть вы свое влиянье.
Быть может, из достойных ваших рук
Он примет пищу.

М о н а х. И не собираюсь.
Я слишком часто в церкви осуждал
Беспутные фантазии поэтов,
Чтоб ныне льстить ему. Коль послушанье
И гордость безнаказанны, кто станет
Повиноваться?

Д в о р е ц к и й (*переходит к Воину на другую сторону сцены*).
Попытайся ты.

Заговори, а там само пойдет:
Все бесы голода тебе помогут.

В о и н. Не собираюсь вмешиваться в это.
Пускай умрет, раз он такой гордец.
Нам что за горе!

Д в о р е ц к и й. Попытайтесь, дамы.
Он должен что-то съесть, не то, боюсь,
На королевский дом падет несчастье;
И всех нас попросту забросят в угол,
Как летнюю обувь в зимний день.

П е р в а я д а м а. Любезней было бы задачу эту
Взять на себя Петру.

В т о р а я д а м а. И вправду, Петр,
Уговори его поесть. Бедняга
Так отощал, что страшно поглядеть.

В о и н. Я больше в жизни дамам не поверю!
Не вы ли возмущались больше всех,
Что он сидит в Совете? Видно, ветер
Переменился. Что он ни скажи,
Как ни взгляни – все было вам обидно,
А ныне он вам нравится опять?
Пускай! Но я вам в этом не подмога.

В т о р а я д а м а. За что ты напустился так на нас?
Ты знаешь ведь, простонародье ропщет,
А он такой несчастный...

П е р в а я д а м а. Музыканты
Не щиплют больше струн. И танцев нет.

В т о р а я д а м а. Мне сон отбило. Так его жалею!

П е р в а я д а м а. А мне так хочется потанцевать!

Пьесы

—

В т о р а я д а м а. Вчера – подумать только! – у дороги
Старуха камень бросила в меня.
Ты хочешь, Петр, чтоб в нас швыряли камни?
П е р в а я д а м а. Ты хочешь, чтобы я не танцевала?
В о и н. И шагу я не сделаю. Вы сами
Обидели его – теперь терпите.
П е р в а я д а м а. Ну, Петр, для меня.
В т о р а я д а м а. И для меня.

Дамы берут Воина – одна за правую, другая за левую руку
и ласково их поглаживают.

Затем, пока Первая дама поглаживает, Вторая дама отходит
и подает ему блюдо.

В о и н. Ну, хорошо; оставьте. (*Шонахану.*) Вот, поешь.
По мне, едою с царского стола
Кормить упрямцев – слишком много чести;
Но дамы заморочили меня.
Не хочешь? Уморить себя задумал?
Поставлю блюдо рядом. Можешь нюхать.
Ну, развернись, упрямый старый еж!
Будь я король, пучком горячей пакли
Я бы тебя заставил развернуться.

Ш о н а х а н. Ты правильно назвал меня ежом.
Лежу, свернувшись, под кустом терновым
На берегу тех необъятных вод,
Где исчезает все, – и напоследок
Ко мне доносятся обрывки звуков.
Жизнь – позади. Но ты не думай, пес,
Что этот еж так просто развернется
Перед тобой! Беги же к Королю –
Хозяину, пред ним на брюхе ползай,
Виляй хвостом, и он тебя простит.
Надеюсь, шрамы от последней порки
Уже не ноют.

Воин выхватывает меч, но Дворецкий отбивает его жезлом.

Д в о р е ц к и й. Убери свой меч.
Тебя простонародье растерзает,
Лишь пальцем тронь его.

Пьесы

—

Болезненного тусклого металла,
Рожденного луной; что храбрый витязь
Не гарцевал бы среди пик и стрел,
А щедрый бы не расточал без счета,
Когда б не речи пылкие певцов,
Вознесших гибельное благородство.
Скажи еще, что бедный свинопас
Однажды сочинил, бредя за стадом,
Балладу о волшебных королях,
Разряженных в алмазы и рубины,
Пылавшие как солнце, и сперва
Ее доярки напевали в поле,
Потом детишки возле очага,
И лишь потом услышали портные.

Д в о р е ц к и й. Съешь хоть немного, Шонахан; ты бредишь.
От голода, бывает, и не так
Заходит ум за разум.

Ш о н а х а н. Возгласи,
Что, сколько б нас ни гнали, мы вернемся –
Стремительно, как ветер из пустыни,
Сметая кубки со столов, и ляжем
Перед порогом Короля, пока
Он не вернет исконных прав поэтам.

М о н а х. Грози! А я отправлюсь к Королю
И словом укреплю его решимость;
Пускай безумный сам себя заморит
До смерти, если свой пустой каприз
Ему дороже мира и порядка.
Я панихиду петь ему не буду.

П е р в а я д а м а. Не ты ль, Монах, затеял эту распрю,
Чтобы лишить нас танцев? Почему?
Сейчас не пост; а все рожки и арфы
Молчат – и, если Шонахан умрет,
Уже не заиграют вновь. Того ли
Ты добивался?

М о н а х. Что за вздор такой!

П е р в а я д а м а. Не добивался – так заговори с ним,
Употреби влиянье, урезонь.
Чем дурны наши танцы?

Пьесы

Бывает нужно и развлечься малость.
Бог – с крылышками, с бусинками глаз!

М о н а х выдергивает рясу и скрывается во дворце.
Шонахан держит палец в воздухе, как будто на нем сидит птичка.
Делает вид, что гладит ее.

П е р в а я д а м а. Нет, видно, больше нам не танцевать,
Не слушать нежных скрипок и волюнок.
Пойдем отсюда, горю не помочь.
Посмотрим, как играют в клюшки.

В т о р а я д а м а. Тише!
Ишь, как глазами он сверкнул.

Ш о н а х а н. Ступайте
Туда, на луг, где юноши и клюшки!
Ну, подберите юбки – и бегом!
Я знаю, что у вас в ушах застряло
Немало нежных песен; вижу это
По блеску ваших глаз – но все пройдет.
Зачем вам песни, если вы – красотки?
Вы любите плясать и улыбаться
Загадочно – что так влечет мужчин.
У ваших матерей был верный вкус –
И уши, жаждавшие нежных песен
Не меньше вашего. Ступайте к юным!
Или румянец щек, грудь колесом
И бедра узкие не стоят страсти?
Ведь не на этот же мешок костей
Вам любоваться! Я вас отсылаю.
Я песнями своими вас гоню
В объятия беспесенные...

П е р в а я д а м а. Тише!
Смотрите, кто выходит из дворца.
Принцессы, мы идем смотреть на клюшки.
Вы с нами?

П е р в а я п р и н ц е с с а. Мы пойдем с тобой, Айллин.
Но прежде мы хотели с Шонаханом
Поговорить, чтоб он прервал свой пост.

Д в о р е ц к и й. Я подержу для вас поднос и кубок,
Покуда вы его не вразумите.
Позвольте мне, Принцесса?

На королевском пороге

—

Первая принцесса. Нет, не надо.
Мы сами угостить хотим его.
Финула поднесет еду, я – кубок.
Первая дама. Ах, маленькие милые принцессы!
Так царственны и так великодушны!
Принцесса протягивает Шонахану руку для поцелуя.
Шонахан не двигается.
Она к его губам подносит руку,
Что ж он сидит?!

Первая принцесса. Король, родитель мой,
Велел вам передать, что он не может
Вернуть вам место за столом Совета,
Но, что бы вы взамен ни попросили,
Он даст вам непременно. Для начала
Возьмите этот кубок и поднос.
Первая дама. Взгляни, взгляни! Он принимает кубок!
Принцессы милые! Я так и знала:
Ни в чем им невозможно отказать.

Шонахан берет кубок одной рукой.
Другой рукой несколько мгновений удерживает руку принцессы.

Шонахан. Какая мягкая ладонь, а пальцы –
Такие длинные! Они достойны
Соединиться с дланью короля.
Принцесса, ваши руки совершенны;
Но странную в них вижу белизну.
И вспомнилось мне вдруг: давно когда-то,
До вашего рожденья, видел я,
Как ваша мать сидела у дороги
В высоком кресле. Мимо проходил
Какой-то прокаженный. Королева
Путь указала страннику; в ответ
Он буркнул и руки ее коснулся.
Я это видел сам; и я хочу
Внимательней взглянуть на ваши руки:
А вдруг они заражены проказой?
Король прислал еду; но я не стану
Брать ни куска из зараженных рук.
А ну-ка протяните мне ладони –

Пьесы

—

И вы, и вы, плясуньи! Может быть,
Средь вас нет ни одной незараженной.

Принцессы в ужасе отшатываются от него.

Первая принцесса. Он прокаженными нас называет!

Солдат обнажает меч.

Дворецкий. От голода несчастный обезумел
И мелет сам не зная что.

Шонахан. Меж вами
Нет ни одной незараженной. Вон!
Все – вон отсюда! В этих яствах, в блюдах,
В объедках с королевского стола –
Проказа! Прокаженное вино –
Вот вам его обратно, получайте!
(Выплескивает вино им в лицо.)
Бегите прочь, пока я вас не проклял!
Или вам мало одного клейма?
Иль думаете, выйдет хлеб вкусней,
Коль в тесто подмешать мое проклятье?

Все в испуге разбегаются. Шонахан, шатаясь,
выходит на середину сцены.

Откуда, я сказал, пришла зараза?
Ах, да! Какой-то прокаженный брел
Обочиной дороги... Нет, не то!
Он брел не по дороге, а по небу.
Вот и сейчас он простирает к нам
Свою ладонь, благословляя мир
Рукою прокаженной...

Первый калека. Это – месяц.
Он месяц называет прокаженным.
За худобу его и белизну.

Шонахан. Бродяга этот простирает руку
Над всеми – Королем, двором и знатью –
И одаряет всех своею хворью.

Первый калека (удерживая другого Калеку).
Пошли отсюда!

Второй калека (указывая на еду). Если вам не нужно,
Позвольте взять немного, господин.

На королевском пороге

—
Калеки двигаются к еде в обход Шонахана.

Ш о н а х а н. Кто говорит? Кто тут?
П е р в ы й к а л е к а. Ну его к черту!
В т о р о й к а л е к а. Мы – бедные калеки, клянчим хлеба,
Бродя по миру, от дверей к дверям,
А голод только пуще!
Ш о н а х а н. Вы – калеки?
Должно быть, матери, что вас носили,
Наслушались поэтов безобразных
И принесли на свет калек.
П е р в ы й к а л е к а. Вот страсти!
Он, верно, проклял и еду. Пошли;
Ее опасно есть.
(Уходят.)
Ш о н а х а н. Сколь он могуч!
Могуч и терпелив: как поднял руку,
Так и не дрогнет ею, не качнет!
Мне никогда его не пересилить.
(Садится на ступени.)

Входят М э р и Ф и д е л ь м а.

М э р. Он бредит, как лунатик.
Ф и д е л ь м а. Я сначала
Должна его отсюда увести,
А уж потом заговорить о пище.
Здесь, на пороге, где над ним смеялись,
И слушать он не станет.
М э р. Лучше сразу.
Попробуй дать ему питье и хлеб,
Пока он не опомнился.
(Уходит.)
Ф и д е л ь м а. Очнись.
Я здесь – с тобою, Шонахан! Ты слышишь?
Ш о н а х а н. Фидельма! Это – ты, твоя рука?
Передо мной маячила другая –
Там, в небе.
Ф и д е л ь м а. Да, любимый, это – я.
Ш о н а х а н. Не думал я, что ты придешь, Фидельма.
Ф и д е л ь м а. А как же! Я тебе пообещала

- Прийти и привести тебя домой,
Когда настанет жатва, – и пришла.
И ты пойдешь со мной – сейчас, не медля.
- Шо на х а н. Пойду. Так, значит, жатва наступила?
И вправду, пахнет скошенной травой.
- Ф и д е л ь м а. Вершина года, середина лета –
Не лучшее ли время для женитьбы?
- Шо на х а н (*хватая ее за запястье*).
Кто подсказал тебе? Ведь это правда –
Хоть я и сам не знал до этой ночи –
Что свадьба, будучи вершиной жизни,
Свершиться может высоко и полно
Лишь на вершине лета. Прошлой ночью
Лежал я, глядя в небо, и увидел,
Как звезды вдруг затрепетали нежно
И снизились – как будто сочетаться
Решили с комьями земли на пашне,
Чтобы зачать от них могучий род,
Какого прежде не было; но что-то
Вдруг прошуршало и спугнуло их.
- Ф и д е л ь м а. Пойдем скорей, чтоб дотемна успеть.
Свет убывает, а идти не близко.
- Шо на х а н. Так близко были звезды! Я расслышал
Их пенье: то был гимн великой расе –
Веселой, светлой, щедрой, горделивой:
Смеясь, они осыплют мир дарами
И мир в свое владение возьмут.
- Ф и д е л ь м а. Ты все расскажешь мне о пенье звезд,
Когда придем домой. Покой и отдых –
Вот что сейчас тебе необходимо.
Доверься мне, и поспешим домой.
- Шо на х а н. Я чувствую, здесь как-то беспокойно.
Не помню, что со мной произошло.
Но я хочу домой. Пойдем, Фидельма!
(*Пытается встать.*)
Где все мои ученики? Покличь их.
Ученики помогут мне дойти.
- Ф и д е л ь м а. Пойдем, а я потом пошлю за ними;
Найдется каждому у нас постель;
Есть возле дома ровная лужайка,

Где можно будет в клюшки поиграть,
И сад, чтоб распевать стихи в прохладе.
Ш о н а х а н. Да-да, под яблоней, я помню место;
И ту лужайку, где с мячом и с клюшкой
Всегда побегать может молодежь.

(Поет.)

Там средь зелёна луга
Четыре есть потока,
Священные их воды
Из одного истока.
Там яблоня средь сада;
Все птицы поднебесья
На ветки к ней садятся
И распевают песни.

Фидельма в отчаянье закрывает глаза руками.

Ф и д е л ь м а. Нет, те стихи, что ты сейчас пропел,
О райском саде говорят.

Ш о н а х а н. Да, верно.
Я сочинил их много лет назад,
Представив Сад Эдемский на Востоке
И духов ангельских в обличье птиц,
Поющих прародителю Адаму,
На яблоне лесной рассевшись. Вижу,
Как жадно клювы их долбят плоды,
Столь полные пьянящею отрадой,
Что перья их слипаются от сока.
Скорее уведи меня отсюда,
Я отдохнуть хочу.

Ф и д е л ь м а (помогая ему подняться). Иди со мной.

Он медленно ковыляет, опираясь на Фидельму,
пока они не подходят к столу.

Ш о н а х а н. Но почему я так ослаб? Я болен?
Скажи, моя родная, что со мной?

Ф и д е л ь м а. Я намочу в вине горбушку хлеба,
Он подкрепит тебя; и мы пойдем.

Ш о н а х а н. Да, хлеб с вином – вот, что сейчас мне нужно;
Ведь это голод так меня изгрыз.

Берет хлеб у Фидельмы, задумывается, потом бросает его обратно.

Пьесы

—

- Шо на х а н. Нет, я не должен есть.
Ф и д е л ь м а. Поешь, любимый.
Когда теперь ты не поешь – умрешь!
Шо на х а н. Зачем ты мне даешь питье и пищу?
Зачем явилась ты? И без тебя
Легко ли было мне?
Ф и д е л ь м а. Хотя бы корку –
Съешь за меня, мой милый, мой родной!
Шо на х а н. Мне есть нельзя – пусть лучше я умру.
Как объяснить тебе, дитя простое?
Ф и д е л ь м а. Я знаю только – ты меня не любишь.
Любил бы – все другое позабыл.
Любовь тебе неведома!
Шо на х а н. Девчонка,
Видавшая мужчин лишь из окна! –
Ты говоришь мне: я любви не знаю
И не люблю тебя? Всю эту ночь
Передо мною трепетали звезды,
Горели и мерцали, как невесты
В покоях брачных... Но погасло небо;
Все решено – я должен умереть.
Ф и д е л ь м а (*обвивая его руками*).
Я не отдам тебя! Я б отступила,
Не упрекнув тебя, пред знатной дамой,
Пред королевской дочерью; – но смерти
Я не отдам тебя! О, посмотри:
Иль эти руки белые мои
Не лучше бурой глины?
Шо на х а н (*стремясь высвободиться*). Замолчи!
В твоих руках и в голосе – измена.
Я чую их. Зачем еще ты здесь?
Как долго будешь мне глаза мозолить?
Ф и д е л ь м а. О Шо на х а н!
Шо на х а н (*поднимаясь*). Уйди куда-нибудь,
Лишь бы подальше с глаз и вон из сердца.
Тебя отшвыриваю я как хлам –
Башмак без пары, ржавый ковш без ручки,
Погнутый грош, изодранный колпак.
Ф и д е л ь м а (*разражаясь слезами*).
О, не гони меня!

На королевском пороге

Шо на х а н (*обнимая ее*). Что я сказал,
Моя голубка? Чуть тебя ни проклял.
Я бредил. Я возьму слова назад.
Но ты должна уйти.

Ф и д е л ь м а. Позволь остаться –
Здесь, возле ног твоих. Я буду кроткой,
Как верная жена.

Ш о н а х а н. Приди ко мне.
(*Целует ее.*)

Когда бы я поел, как ты просила,
Я обокрал бы будущих влюбленных,
Их первый и последний поцелуй.

Из дворца выходит К о р о л ь в сопровождении
двух П р и н ц е с с.

К о р о л ь. Он до сих пор не ел?

Ф и д е л ь м а. И есть не станет,
Пока поэтам не вернут их право.

К о р о л ь (*подходя и становясь напротив Шо на х а н а*).
Ты всех отверг, кого я слал к тебе.
Придется, Шо на х а н, мне самому
Просить тебя.

Ф и д е л ь м а. Король, он так ослаб,
Что плохо слышит вас. Скажите громче.

К о р о л ь. Отбрось гордыню, Шо на х а н, как я
Ее отбросил. Долго ты со мною
Жил без обид и ссор – и вдруг задумал
Посеять ропот на меня среди хижин,
Чтобы какой-нибудь безлунной ночью
Тот ропот вырос в рев и смел мой трон.
Но на попятный мне пойти нельзя:
Тогда я возмущу своих придворных
И знать мятежную. Так что мне делать?

Ш о н а х а н. Кто безмятежность обещал тебе –
Поэты?

К о р о л ь. Шо на х а н, возьми мой хлеб
И съешь – во имя сказанного мной
И той еще не сказанной причины,
Что я тебя люблю.

Пьесы

—

Шонахан отгалькивает хлеб вместе с Фидельмой.

Ты отказался?

Шонахан. Да, отказался.

Король. Что ж! Я терпелив,

Но я – король, и у меня есть средства

Тебя принудить мне повиноваться,

Эй, стража! Привести сюда поэтов!

Входят Придворные дамы, Монах, Воины,

Дворецкий и Придворные.

Вводят поэтов с веревками на шеях.

Король. Решайте сами за себя. Отныне

Добросердечье – прочь. Я вновь король.

Вам у меня не вымолить пощады;

Быть может, вас учитель пощадит,

Увидев, что висит у вас на шее.

Он хочет умереть – да будет так,

Но вы умрете вместе с ним.

(Поднимается по ступенькам.)

Молите

Скорее – времени у вас немного!

Ну, начинай же, Старший ученик.

Старший ученик *(Шонахану)*. Умри, но возврати права поэтам.

Король. Молчи! Ты столь же глуп, как твой учитель.

Пусть молвит этот, самый молодой.

Встань на колени, мальчик, и моли

Учителя, чтоб он тебя избавил

От петли на твоей цыплячьей шее.

Младший ученик *(Шонахану)*.

Умри, но возврати права поэтам.

Шонахан. Приблизьтесь, чтоб я мог увидеть лица

И тронуть каждое своей рукой.

Такие разные, но все родные.

Вы больше мне, чем дети. Ибо детям

Передаем мы только кровь свою

И бренность плоти. О птенцы мои,

Которых я под крыльями взлелеял

И собственной душой вскормил.

(Встает и спускается по ступенькам.)

На королевском пороге

—

Я сам.

Я радостью крылатой вознесен,
Как чудным зверем Иезикииля.
Кто умирает – выбирает роль;
А я желаю вдоволь насмеяться
Над этим злым бродягой – там, вверху! –
Над месяцем, глазеющим на нас
Весь вечер, – я его переглазею!
Какое страшно бледное лицо!
То белизна проказы – лунной хвори,
Что заражает мир. Когда умрем,
Пусть нас положат на холме открытом
Вверх лицами, чтоб знали все – и тот
Бродяга прокаженный в бледном небе, –
Что мертвые смеются.

(Падает и вновь приподнимается на локте.)

Знай, Король,

Что мертвые смеются.

(Умирает.)

С т а р ш и й у ч е н и к. Король, он умер. Сердце, переполняясь
Внезапным торжеством и ликованием,
Не выдержало – и разорвалось.
И, глядя на него, мы тоже жаждем
Скорей преодолеть желанный путь
В обещанную смерть.

К о р о л ь. Возьмите тело
И схороните, где хотите – лишь бы
Не видеть больше мне его лица
И ваших тоже.

М л а д ш и й у ч е н и к. Мертвые смеются.
Последнее у нас осталось право,
И это право – смерть.

Подходят к Королю, протягивая ему концы своих веревок.

Не надо медлить.

Осталось только петли затянуть.

К о р о л ь. Пусть их прогонят вон!
(Уходит во дворец. Воины преграждают путь ученикам.)

В о и н. Вам тут не место.
Все кончено; бахвалился он зря.

Пьесы

- Прочь от дворца, пока я не велел
Гнать вас пинками.
- Старший ученик. Поднимите тело
И возгласите, что, уйдя от толп,
У водопадов и у горных птиц
Займет он толику их одиночеств.
- Они сооружают носилки из плаща и дорожных посохов.
- Младший ученик. И возгласите: вместе с древним правом
Земля лишается и общих снов.
Так пусть он спит в горах, вдали от смертных.
- Старший ученик. Пусть он почиет там, не замечая,
Как мир все глубже увязает в грязь,
Пока кулик кричит в речном тумане.
- Они поднимают носилки на плечи и проходят несколько шагов.
- Младший ученик (*давая знак остановиться*).
Пускай звучит над ним победный гимн:
Зане грядущий век благословит,
Что он благословил, и проклянет
Все, что он проклял.
- Старший ученик. Нет! Молчите, струны, –
Или играйте тихо: гимн победный
Его величья тайну умалает.
- Младший ученик. Трубите же, серебряные горны!
Подайте весть грядущим племенам;
Пускай из ваших лебединых горл
Свободно, далеко прольются звуки
Над волнами времен, будя потомков!
- Старший ученик (*делая знак музыкантам играть тише*).
Не то, что он оставил здесь, под солнцем,
А то, что он унес с собой во тьму,
Воистину возвышенно. Ни гимны,
Ни горнов звон не призовут народы
От мира, разъедаемого порчей,
К войне со злом – и не смутят покой
Сошедшей ныне в гроб великой тени.
- Фидельма и ученики уносят носилки.
Звучит траурная музыка.

—
ЯСТРЕБИНЫЙ ИСТОЧНИК
(1917)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Три Музыканта
(их лица загримированы под маски).
Хранительница источника
(с лицом, загримированным под маску).
Старик (в маске).
Юноша (в маске).

Время – героическая эпоха Ирландии.

Сцена представляет собой пустое пространство, ограниченное стеной; перед ней – раскрашенная ширма, перед ширмой лежат барабан, гонг и цитра. Если угодно, их может внести (после того как публика займет места) Первый Музыкант, он же может зажигать лампы, если есть специальное освещение. У нас были два столба с фонарями на ближних углах сцены, изготовленные по рисункам мистера Дюлака, но они давали мало света, и мы предпочитали играть при свете большой люстры. Вообще, как показывает мой опыт, удобней всего освещение домашнего типа. Актеры в масках выглядят еще более странно, когда никакая искусственная преграда не отделяет их от зрителей. Первый Музыкант вносит с собой черное свернутое покрывало. Он выходит на середину сцены и останавливается неподвижно, дав ткани свободно свеситься из его рук на пол. Два других Музыканта входят и, остановившись на несколько секунд по краям сцены, идут к Первому и медленно разворачивают покрывало за углы. При этом они поют:

Пьесы

—

Я вспоминаю родник,
Иссякнувший и сухой,
Забитый мертвой листвой,
И я вспоминаю лик,
Послушный бледной мечте,
Тяжелый, долгий поход
К той ветреной высоте,
Где ничего не растет.

Они разворачивают покрывало, отступая назад, к стене, и образовывая треугольник, передней вершиной которого становится Первый Музыкант. На черной ткани – золотой узор в виде ястреба. И вот Второй и Третий Музыканты снова складывают ткань, ритмическими шагами приближаясь к Первому Музыканту. Они поют:

Какой в долголетье прок?
Увидя свое дитя
Десятилетия спустя –
Морщины увядших щек
И пятна трясущихся рук, –
Могла бы воскликнуть мать:
«Не стоило стольких мук
Носить его и рожать!»

Трясущиеся руки в пятнах – обычная деталь, изображающая старость в ирландских сагах. В то время как Музыканты растягивали покрывало с ястребом, появилась и Хранительница источника, которая теперь сидит скорчившись на земле. Она в черном плаще, рядом с ней лежит квадрат голубой ткани, изображающий источник. Три Музыканта занимают места у стены, рядом с инструментами; они будут сопровождать движения актеров звуками гонга, барабана или цитры.

Первый Музыкант (*поет*)

Орешник дрожит на закате,
И холод вливается в грудь.

Второй Музыкант (*поет*)

А сердце жаждет покоя,
А сердце боится уснуть.

Они отходят к краю сцены, свертывая покрывало.

Ястребиный источник

Первый Музыкант (*говорит*)

Ложится ночь;
Темнеет склон горы;
Источника сухое ложе
Засыпано увядшею листвою;
Хранительница родника
Сидит на камне рядом,
Она устала очищать родник,
Она устала собирать листву.
Ее глаза
Глядят, не видя, на замшелый камень.
Соленый ветер с моря ворошит
Большую кучу листьев рядом с нею;
Они шуршат и улетают прочь.

Второй Музыкант
Какое страшное место!

Оба Музыканта (*поют*)

«Не спится мне! – сердце стонет. –
Над морем соленый ветер
Шальное облако гонит;
Хочу скитаться, как ветер».

Пройдя сквозь публику, входит Старик.

Первый Музыкант (*говорит*)

Сюда поднимается старик,
Полвека уже он ждет,
У родника караулит.
Он согнут и скрючен годами,
Как скрючены кусты терна
Меж скал, где он пробирался.

Старик стоит неподвижно, понурясь, на краю сцены. При первых звуках барабана он поднимает голову и идет под ритм барабанных ударов на авансцену. Он садится на корточки и делает движения руками, как бы разжигая костер. Как и другие участники пьесы, он движется наподобие марионетки.

Первый Музыкант (*говорит*)

Он собрал кучку листьев,

Пьесы

—

Сверху прутья сухие кладет он,
Он достал палочку-огневицу,
Крутит палочку между ладоней,
И вот занимаются листья,
И вот уже огонь озаряет
Орешник и спящий источник.

Музыканты (*поют*)

«О ветер, соленый ветер! –
Взывает сердце тревожно. –
Зачем скитаться бесцельно,
Когда найти невозможно?»

Старик (*говорит*)

Зачем молчишь ты? Почему не спросишь,
Устал ли я карабкаться сюда,
Озяб ли по дороге? Нет, ни слова!
Вчера был день щедрее. Ты сказала:
«Родник забит сухой листвой». Потом
Сказала: «Ветер с запада». И после:
«Дождь эту яму превратит в болото».
Три целых фразы! А сегодня ты
Нема, как рыба, и глуха, как рыба.
(*Подходит ближе.*)

Твои глаза застыли. Если сидам
Был нужен сторож – очищать от листьев
Дно родника и отгонять коров,
Они могли б найти кого-нибудь
Поразговорчивей, по крайней мере.
Что ты глядишь так странно? Вот таким
Остекленевшим взором ты глядела,
Когда случилось это в прошлый раз.
Что знаешь ты? Ответь же старику!
Свихнуться можно, глядя целый день
На эти камни и кусты в колючках,
И этот безучастный, безответный
Застывший лик...

Юноша (*появляется и подходит к старику во время его речи*)

Поговори со мной;
Хоть юность и не славится терпением.

Ястребиный источник

Полдня бродил я в скалах, но никак
Не мог найти чего ищу.

Старик

Но кто ты,
Пришедший так нежданно в этот край
Бесплодный? Судя по блистанью злата
На голове твоей и на одежде,
Ты не из тех, кто презирает мир.

Юноша

Меня зовут Кухулин, сын Суалтама.

Старик

Не слышал про такого.

Юноша

Это имя
Не вовсе неизвестно. Я живу
В высоком древнем доме возле моря.

Старик

Какая блажь тебя сюда пригнала?
По виду ты из тех, кто вечно жаждет
Любви и битв.

Юноша

Меня привел сюда
Рассказ, услышанный в пиру под утро.
Я встал из-за стола, нашел корабль,
Поставил парус и, с попутным ветром
Проплыв по зачарованным волнам,
Вступил на этот берег.

Старик

Очень жаль,
Но этот берег пуст. Тут нет ни дома,
Чтобы его ограбить, ни красоты,
Чтоб увезти.

Юноша

Ты, видимо, из местных;
По крайней мере, речь твоя дика,
Как этот дикий край. Ты, может быть,

Пьесы

—

Поможешь мне найти то, что искал я, –
Источник, над которым три лещины
Сорят листвой увядшей и на страже
Среди гранитных валунов сидит
Задумчивая дева. Говорят,
Вода источника дает бессмертье.

С т а р и к
Глянь – разве пред тобой не три лещины
И дева на гранитном валуне?
Протри глаза получше.

Ю н о ш а
Я не вижу
Источника.

С т а р и к
Взгляни туда.

Ю н о ш а
Но там –
Лишь яма, полная сухой листвою.

С т а р и к
А ты считал, что столь великий дар
Так просто обрести: поставить парус,
Влезть на высокий холм – и все? Безумец!
С какой же стати ложе родника,
Сухое для меня, вдруг увлажнится
Для нового пришельца? Я полвека
Ждал – но ни разу не застал воды,
А только листьев призрачную пляску
Под дудку ветра глупого.

Ю н о ш а
Так, значит,
В определенный час вода приходит?

С т а р и к
В определенный тайный миг. О нем
Знать смертному нельзя, а только духам,
Танцующим среди безлюдных гор.
Вода едва забьет – и вновь уходит.

Ястребиный источник

Юноша

Я буду здесь стоять и ждать. Удача
Ужель изменит сыну Суалтама?
Досель я ничего не ждал подолгу.

Старик

Нет! Уходи из этих мест проклятых!
Они принадлежат лишь мне и деве
Источника – да духам окаянным,
Что пляшут по камням.

Юноша

Кто ты таков,
Чтобы бранить таинственных плясуний?

Старик

Один из тех, кого они надули.
Я молод был, как ты, душой и телом,
Когда меня сюда занес счастливый,
Как думалось мне, ветер. День за днем
Над пересохшим ложем родника
Сидел и ждал я всплеска дивной влаги.
И так прошли года, меня состарив.
Я ел траву, я птиц ловил в силки,
Я воду дождевую пил из лужи,
Боясь вдруг отойти и не расслышать
Внезапного прибытья вод. И все же
Я был обманут призраками. Трижды,
Очнувшись, замечал я влажный след
На дне источника.

Юноша

Я крепко верю
В свою удачу. Пляской колдовскою
Не усыпить меня. Чтоб сладить с дремой,
Я ногу проколю себе копьем.

Старик

Не надо, ибо плоть боится боли;
А лучше снова подними свой парус
И прочь плыви! Оставь родник для тех,
Кто стар и дряхл, как я.

Пьесы

—

Юноша

Нет, я останусь.

Хранительница источника испускает крик ястреба.

Вновь эта птица кличет!

Старик

Нет, не птица.

Юноша

Но я же слышал ястребиный крик;
Откуда он? Когда я шел сюда,
Огромный серый ястреб налетел
Внезапно с неба; много ястребов
Спускал я на добычу, но такого
Не видывал. Он словно разодрать
Меня стремился клювом – иль ударить
Крылом. Пришлось мне обнажить свой меч,
Чтоб отогнать его. Он полетел
Прочь, от скалы к скале. Я вслед за ним,
Бросая камни, с добрых полчаса
Шел по горам, покуда не набрел
На это место. Тут исчез мой ястреб.
А жаль – его бы приручить неплохо.

Старик

Не птица пред тобой была, а сида –
Колдунья с гор, безжалостная ведьма,
Она тут часто между скал блуждает,
Губя и в грех вводя. Ее завидя,
Воинственные женщины с холмов
Приносят жертвы ей и точат копья.
Тот проклят, кто посмеет заглянуть
В ее глаза сухие. Не надейся
На поступь гордую и твердый голос:
Будь самый ты удачливый из смертных,
Остерегись! Для тех, кто полон жизни,
Она всего опасней; старики
Уж прокляты. Проклятием бывает
Любовь, которую не удержать,
Иль ненависть, примешанная к страсти,

Ястребиный источник

—

Или она детей у вас убьет,
И вы их вдруг найдете у порога –
Растрезанных, в крови, – или безумье
Заставит вас самих убить дитя
Своей рукою.

Юноша

Ты сюда приставлен
Отпугивать пришельцев? О старик!
Ты высох, как сухие эти листья
Безжизненные...

Хранительница источника вновь испускает крик ястреба.

Снова крик раздался.
Он вырвался из горла этой девы;
Но почему она кричит, как ястреб?

Старик

Вскричала не она – вскричало горло,
Вернее, некий дух вскричал из горла;
Теперь я понимаю, почему
Весь день она так странно цепенела.
Взгляни – ее трясет как в лихорадке,
В нее вселился кто-то. В этом жутком
Беспмятстве она убьет, предаст –
И ничего потом не будет помнить,
Сгребая тупо сор листья увядшей;
Но листья будут влажны – потому что
Вода как раз в то время приходила;
Припадок этот – предзнаменованье:
Сейчас раздастся плеск. Прочь, прочь отсюда!
Оставь меня! Я стар – я ждал всю жизнь;
И если не сейчас, то никогда
Уж не дождусь. Прихлынет, может быть,
Лишь пригоршня воды.

Юноша

Я удержу
Ее в ладонях, и мы выпьем оба;
И крохотную горстку – пополам
Разделим.

Пьесы

—

Старик

Поклянись: я выпью первым.
Ведь юность алчна – если что пригубит,
До капли выпьет. Не гляди туда;
Она, почуяв, обращает очи
На нас – и страшен взор ее нездешний,
В нем кротости девичьей нет следа.

Он прикрывает ее лицо. Хранительница источника отбрасывает плащ
и встает. Ее одежда под плащом напоминает оперенье ястреба.

Юноша

Что смотришь на меня, как ястреб грозный?
Будь ты колдунья, птица или дева,
Я не боюсь тебя.
(Подходит к засыпанному листьями водоему, возле которого она
сидела.)

Что хочешь делай,
А я отсюда не уйду, покуда
Не сделаюсь и сам, как ты, бессмертным.

Он садится на землю, а Хранительница источника начинает
танец ястреба. Старик засыпает.

Первый Музыкант (напевает или говорит нараспев)

О Боже, оборони
От яростного пришельца,
Что в нашу кровь проникает.

Танец продолжается. Юноша медленно встает.

Первый Музыкант (говорит)

Уже безумье овладело им,
Он побледнел, он начал спотыкаться.

Танец продолжается.

Юноша

Дичись, как хочешь, сумрачная птица –
Ты будешь на моей руке сидеть.
Иные королевами звались,
А сделались ручными.

Танец продолжается.

Ястребиный источник

—

Первый Музыкант (*говорит*)
Там плеснуло!
Родник забил. Вода бежит, вода!..
Он тоже слышал плеск и повернулся.

Хранительница источника вдруг убегает.
Юноша роняет копье и, словно во сне, устремляется за ней.

Музыканты (*поют*)
Вовеки он не вернет
Тот миг, что вернуть нельзя,
Жалей или не жалей;
А мог бы жить без забот,
Лаская старого пса,
В кругу родни и друзей.

Старик подползает к источнику.

Старик
Они опять ввели меня в обман,
Источник пуст, хоть камни потемнели;
Вода прихлынула, пока я спал,
И вновь ушла. Проклятье вам, плясуньи;
Всю жизнь вы лишь морочили меня.
Откуда столько зла в тенях бесплотных?

Юноша (*входя*)
Она скользнула между скал и скрылась.

Старик
Она тебя хотела увести
От родника. Взгляни, как потемнели
Каменья там, на дне. Вода ушла –
Ни капли не осталось.

Музыканты восклицают: «Айфа! Айфа!» и ударяют в гонг.

Юноша
Чьи там крики?
Кто там гремит щитами за горой?

Старик
Она на бой с тобою подняла
Воительниц с холмов – царицу Айфу

Пьесы

—

С дружиною; отныне до могилы
Не знать тебе покоя.

Юноша (*прислушиваясь*)
Звон оружия!

Старик
Не уходи. Край этот заколдован.
Поверь: мне больше нечего терять,
Я правду говорю.

Юноша
Я в бой вступлю!

Он уходит, ступая не так, как прежде – словно во сне, а твердо –
с копьем на плече и воинственным кличем:

Кухулин в бой идет, сын Суалтама!

Музыканты встают; один выходит на середину со свернутым покрывалом, другие разворачивают его. Все это сопровождается пением. Под прикрытием покрывала Старик покидает сцену. Когда пьеса идет под музыку мистера Дюлака, Музыканты не встают и не разворачивают покрывала до слов: «Горька у мудрецов судьба».

Песня для развертывания и свертывания покрывала

Друзья, сойдемся вместе,
Продолжим разговор;
Я встретил злобный взор
В безлюдном диком месте –
Безжалостный, бесслезный взор.
Мой выбор прост и ясен:
Лентяй и пустобрёх,
Я только ветра вздох,
Исчезнуть я согласен,
Я только ветра сладкий вздох.

О сумрачные тени,
Кромешная борьба!
А мне милей тропа
В луга блаженной лени;
Горька у мудрецов судьба.

Ястребиный источник

—

(Теперь они поют, сворачивая покрывало.)

«Хвала тому, –
Вскричал сухой родник, –
Кто жить в дому
Наследственным привык,
Кто любит свой очаг
И гонит прочь бродяг.
К чему ему
Иссякнувший родник?»

«Хвала тому, –
Вскричал гнилой орех, –
В своем дому
Кто слышит детский смех,
Кто в нем душой отмяк
И балует собак.
К чему ему
Пустой гнилой орех?»

Уходят.

КОНЕЦ

Пьесы

—

ЕДИНСТВЕННАЯ РЕВНОСТЬ ЭМЕР
(1919)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Три Музыканта (загримированные под маски).
Призрак Кухулина (в маске).
Оборотень, имеющий обличье Кухулина (в маске).
Эмер.
Этна Ингуба (в маске или загримированная под маску).
Сида (в маске).

Входят Музыканты, одетые и загримированные как в «Ястребином источнике». При них те же самые музыкальные инструменты, которые или уже находятся на сцене, или могут быть внесены либо Первым Музыкантом – прежде чем он станет посреди сцены со свернутым покрывалом в руках, – либо другим актером, когда покрывало уже развернуто. Сценой, как и прежде, может служить часть комнаты, задником – стена, а покрывало можно использовать то же, что в «Ястребином источнике».

Песня для разворачивания и свертывания покрывала

Первый Музыкант
Женская красота – словно белая птица,
Хрупкая птица морская, которой грустится
На незнакомой меже среди черных борозд:
Шторм, бушевавший всю ночь, ее утром занес
К этой меже, от океана далекой,
Вот и стоит она там и грустит одиноко
Меж незасаженных жирных и черных борозд.

Единственная ревность Эмер

—

Сколько столетий в работе
Душа провела,
В сложном расчете,
В муках угла и числа,
Шаля вслепую,
Роясь, подобно кроту, –
Чтобы такую
Вывести в свет красоту!
Странная и бесполезная это вещица –
Хрупкая раковина, что бледно искрится
За полосой прибоя, в ложбине сырой;
Волны разбушевались пред самой зарей,
На побережье ветер накинудся воя...
Вот и лежит она – хрупкое чудо морское –
Валом внезапным выброшенная перед зарей.

Кто, терпеливый,
Душу пытал на излом,
Судеб извивы
Смертным свивая узлом,
Ранясь, рискуя,
Маясь в крови и в поту, –
Чтобы такую
Миру явить красоту?

Покрывало сворачивается, и Музыканты занимают свое место у стены. Сбоку сцены обнаруживается ложе или просто груда тряпья, на которой лежит человек в погребальной одежде. На его лице героическая маска. Другой человек в точно такой же одежде и маске съезжился на корточках ближе к зрителям. Рядом с ложем сидит Эмер.

Первый Музыкант (говорит)

Я вызываю из памяти
Хижину рыбака,
Сети, висящие
На закопченных стропилах,
Длинное весло у стены.
В углу лежит человек,
Он умер или впал в забытье.
Это – Кухулин,
Страстный, свирепый и славный Кухулин.
Возле ложа его – королева Эмер.

Пьесы

—

Всем остальным она повелела уйти.
Но вот кто-то входит
Нерешительным шагом.
Это Этна Ингуба, возлюбленная героя.
Она замирает на миг у порога,
И тогда за дверью открывается море,
Сверкающее и грозно шумящее море...

(Поет.)

Белая раковина, белое оперенье!
Не пожелал бы я ни себе и ни другу
Хрупкую и бесполезную эту мечту;
Знает душа, что бесплодно над бездной паренье,
Судьбы и волны, бушующая, ходят по кругу,
Ветер срывает пену с валов на лету.

Эмер (говорит)
Входи, присядь со мною возле ложа,
Не бойся, Этна, ибо я сама
Послала за тобой.

Этна Ингуба
Нет, госпожа,
Не смею, ибо вас я оскорбила.

Эмер
Из всех живущих только мы с тобой
Имеем право тут сидеть, ведь мы
Его любили больше всех.

Этна Ингуба
Он умер?

Эмер
Обряжен в погребальные одежды,
Но он не умер. Небеса извергнут
Огонь, и вся земля зальется кровью,
Как при кончине мира, в день ухода
Героя, чтобы и последний раб
Почувствовал тогда величие смерти
Кухулина.

—

Э т н а И н г у б а
Что с ним произошло?

Э м е р
Сегодня на совете королей
Он встретил юношу, который сразу
В нем вызвал необычную приязнь.
Но короли всё обратили в распрю.
Он вызвал юношу на бой и насмерть
Сразил его на берегу морском,
Там, где могила Байле. Слишком поздно
Он осознал, что собственного сына
Убил своей рукой, – как говорят,
Того, что в ранней юности зачал
С какою-то воительницей дикой.
От горя обезумев, он схватил
Свой меч и щит и бросился к волнам,
Клич грозный испустил и стал сражаться
С бессмертным морем. Все, кто были там,
От ужаса оцепенев, не смели
Ни усмирить его, ни образумить.
А он с прибоем бился, наступая,
Пока его один могучий вал
Не потопил с размаху и не бросил
Без чувств на берег.

Э т н а И н г у б а
Как он страшно бледен!

Э м е р
Но он не мертв.

Э т н а И н г у б а
Ты пробовала в губы
Его поцеловать – иль на груди
Главу бесчувственную возлелеять?

Э м е р
Быть может, это даже и не он,
А оборотень, – например, коряга,
Которой приданы его черты,

Пьесы

—

Иль кто-нибудь из свиты Мананнана,
Владыки моря, – одряхлевший всадник,
Не годный больше для седла.

Э т н а И н г у б а

Окликни

Его по имени. Ведь говорят,
Что души, нас покинувшие, бродят
Поблизости; он может услышать –
И выгнать оборотня.

Э м е р

Нелегко

Добиться, чтобы он меня услышал –
Жену постылую; но если ты
Его покличешь голосом любимым,
Он возвратится.

Э т н а И н г у б а

Я любима им,

Как новизна, но, новизной пресытись,
Он возвратится к той, что верно ждет
И верит в возвращенье.

Э м е р

Я и вправду

Надеюсь, что когда-нибудь мы вместе
У очага родного отдохнем,
Как прежде.

Э т н а И н г у б а

Женщин, вызывавших страсть,

Пресытившись, отбрасывают в угол,
Как скорлупу разбитого ореха.
Кухулин, слушай!

Э м е р

Погоди, сперва

Его лицо я скрою, чтоб не видеть
В зрачках застывших этой мертвой зыби,
И в очаге огонь разворошу
Поярче. Мананнан, Владыка моря,

Единственная ревность Эмер

—
Из бездны шлет своих свирепых слуг
На неоседланных конях. Но чары
Зыбучих волн бояться чар огня.

Она задерживает занавески над ложем так, чтобы актер мог незаметно переменить маску. Потом переходит на другую сторону сцены и показывает жестами, что подкладывает дрова в очаг и ворошит огонь. Музыканты сопровождают эту пантомиму звуками барабана и, может быть, флейты. Окончив пантомиму, Эмер остается возле воображаемого очага, поодаль от Кухулина и Этны Ингубы.

Теперь попробуй позови его.

Э т н а И н г у б а
Ты слышишь, я зову тебя?

Э м е р
Склонись
Пониже, прошепчи ему на ухо
Все нежности, чтобы сердце в нем взыграло,
А если он не здесь, пусть возревнует.

Э т н а И н г у б а
Кухулин, где ты?

Э м е р
Это слишком робко.
В такой отчаянный момент страшиться,
Что я все слышу, – значит доказать,
Какой он сделал жалкий выбор. Помни:
Мы заодно, а море – против нас.

Э т н а И н г у б а
О мой возлюбленный, прости меня
За робость. Я отбрасываю стыд.
Ты помнишь: как бы я ни тосковала,
Я не звала тебя к себе: ты сам
Все чувствовал и приходил. Дай знак,
Что это ты: пошевелись, промолви
Хоть слово! Ты был так красноречив
Со мною. Что сковало твой язык
Или замкнуло слух? Во имя страсти,
Не гаснувшей, когда мы расставались

Пьесы

—

На берегу, в холодный час рассвета,
Ответь!
Не слышит...

Э м е р
Поцелуй его;
Быть может, губ твоих прикосновенье
Осилит чары.

Э т н а И н г у б а (*отпрянув*)
Это не Кухулин!
Я ощутила на губах своих
Какой-то злой озноб.

Э м е р
Он шевельнулся!
Уста твои его вернули к жизни
Из забвения.

Э т н а И н г у б а (*отступая еще дальше*)
Взгляни, он сухорук!
Рука вся, до плеча, как костяная.

Э м е р (*подходя к ложу*)
Откуда ты пришел? И для чего?

О б о р о т е н ь
Я прискакал из царства Мананнана
На неоседланном коне.

Э м е р
Кто ты,
Посмевавший взять Кухулина обличье
И лечь на это ложе?

О б о р о т е н ь
Вольный дух
Из рода сидов – Брикриу зовусь я,
Да, Брикриу – тот самый дух раздора,
Известный меж богами и людьми.

Э м е р
Зачем явился ты?

Единственная ревность Эмер

—

Оборотень (*садится на ложе, раздвигая занавески и показывая свое безобразное лицо*)

Чтоб устрашить
Всех, кто любим Кухулином.

Ингуба уходит.

Эмер

Ты лжешь!
Исчадья ветра, вы полны обманов
И хитростей. Я не боюсь тебя!

Оборотень

Тут нет обмана:
Ты ведь не любима.

Эмер

Да, не любима – и не устрашусь
Потребовать, смотря тебе в лицо,
Чтоб ты вернул его к живущим.

Оборотень

С этим
Я и пришел – за выкупом.

Эмер

Ах, вот что!
Давно ли сиды стали торгашами?

Оборотень

Когда они освобождают пленных,
Они берут взамен иное что-то,
И это справедливо. Рыболов,
Просящий колдуна о возвращенье
Жены иль дочки, знает, что за них
Пойдет в уплату лодка, сеть иль даже
Молочная корова; есть такие,
Что предлагают жизнь свою взамен.
А мне ни жизни, ни богатой вещи
Не надо от тебя. Ты говорила,
Что, может быть, когда-нибудь опять
Он сердце обратит к тебе – под старость,
Когда придут недуги. Откажись
От всех надежд – и он вернется к жизни.

Пьесы

—

Эмер

Я вижу цель твою: ты сеешь зло
Средь тех, кого любил он; но со мной,
Чтоб власть упрочить, ты готов на сделку.

Оборотень

Власть тешит всех – и женщин, и мужчин,
И духов; покорись – и он вернется.

Эмер

Нет, ни за что!

Оборотень

Боишься осужденья?
А он вот не боялся.

Эмер

У меня
Две радости последние остались:
Воспоминанье и надежда.

Оборотень

Знай же:
Вам не придется стариться вдвоем
У очага: он сгинет на чужбине
От многих ран, и женщина чужая
Склонится над умершим.

Эмер

Ты мечтаешь
Отнять мою последнюю надежду,
Чтоб ввергнуть в окончательную гибель
Всех, кто вокруг него.

Оборотень

Не ерпенься!
Ты до сих пор не ревновала, зная,
Что он пресытится; но разве можно
Пресытиться любовью неземной?
Встань ближе; я хочу, чтоб ты прозрела.
(Он касается ее глаз своей левой, невысохшей рукой.)

Единственная ревность Эмер

Э м е р *(увидев Призрак Кухулина)*
Здесь муж мой!

Оборотень
Я рассеял мрак, скрывавший
Его от глаз твоих, но этот взор
По-прежнему незряч.

Э м е р
О муж мой, муж мой!

Оборотень
Не стоит звать: он так же глух, как слеп, –
Фантом, сюда мольбами привлеченный;
Не то чтобы он вправду слышал их,
Но тот покой, в каком он пребывал,
Разрушен грезами, и в этих грезах
Облекся он в свой прежний образ: так
Случается с тенями, что покуда
К своей свободе новой не привыкли.
Он ничего не сознает – ни где он,
Ни с кем.

Входит С и д а и останавливается у двери.

Э м е р
Кто эта женщина?

Оборотень
Рыбачка.
Сказать точней, она пришла сюда
Из Царства-Под-Водой, приняв обличье,
Которое поможет ей поймать
Еще одну рыбешку. Эти сиды –
Ловцы мужчин, наживка их – мечта.

Э м е р
Так, значит, этот облик – лишь притворство,
Обман?

Оборотень
Мечта – не ложь, а воплощенье;
Пока способны юноши мечтать,

Пьесы

—

Останется возможность возвращаться
У мертвых – и у тех, других, теней,
Что вовсе не жили иначе, как
В снах и мечтах.

Э м е р

Я знаю этих дев.
Они приходят к спящим и усталым
От дел войны, закутывают их
В туман своих волос, целуют в губы.
Проснувшись бывает невдомек,
Что было с ними; но когда потом
Своих мужей мы обнимаем ночью,
Они уже не с нами.
(*Вынимает из-за пояса нож.*)

Об о р о т е н ь

Сталь не может
Поранить воздух. Слушай и смотри;
Я слух и зрение дал тебе даром.

Сида начинает танцевать, кружа вокруг Призрака Кухулина все быстрее и быстрее. Он медленно просыпается. Порой она почти касается его своими волосами. Танец сопровождается звуками струнного инструмента, флейты и барабана. Ее маска отсвечивает золотом или бронзой, медью или серебром, так что она должна казаться скорее идолом, чем человеческим существом. В голосе ее тоже звучат металлические обертоны.

П р и з р а к К у х у л и н а

Кто это предо мной стоит
И свет такой вокруг струит,
Как будто полная луна,
Чья красота завершена,
Бросается из круга прочь –
В свою пятнадцатую ночь?

С и д а

Я страстью все еще полна
И, значит, не завершена.
Скажи, что так тебя гнетет
И распрямиться не дает?

Призрак Кухулина
Лик той, кому я изменил,
Взор юноши, что мною был
Убит. Воспоминаний гнет
Мне распрямиться не дает.

С и д а
Любивший столько жен и дев,
Способен ты, помолодев,
Влюбиться в ту, что у черты
Стоит нездешней красоты?
Вгляни!

Призрак Кухулина
О, я тебя узнал!
Давным-давно, у темных скал,
Близ высохшего родника,
Пришедшему издалека,
Ты мне плясала... Я к тебе
Стремился, покорясь волшбе.
Но ты исчезла в тот же миг,
Как ястреба донесся крик.

С и д а
Вновь устремись ко мне. В тот раз
Иначе было, чем сейчас.
Теперь я женщина вполне;
Все ястребиное во мне
Ушло.

Призрак Кухулина
Но я уже не тот
Юнец. Воспоминаний гнет
Мне взоры застит пеленой,
Туманя яркий облик твой.

С и д а
Так поцелуй меня в уста.
Пусть торжествует красота
Над всем, что противостоит
Любви – будь это память, стыд
Иль угрызенья.

Единственная ревность Эмер

—

А для того чтоб со зрачков
Смыть памяти земную грязь
И вечное узреть, смеясь.

Призрак Кухулина
Целуй, целуй меня скорей!
(Устремляется вслед за убегающей Сидой.)

Оборотень
Скорее
Клянись, что отвергаешь навсегда
Его любовь.

Эмер
Нет, ни за что!

Оборотень
Вот дура!
Я враг колдуньи Фанд и для того
Явился, чтоб ее расстроить планы;
А ты стоишь и упускаешь время.
Чу! Слышишь стук копыт на берегу?
Она уже садится в колесницу.
Кухулин медлит. Есть еще мгновенье.
Кричи! Клянись, что ты его отвергла, —
И власти Фанд конец. Уже Кухулин
Ступил одной ногой на колесницу.
Кричи!..

Эмер
Я отвергаю навсегда
Любовь Кухулина.

Оборотень откидывается назад, натягивает на себя покрывало. Входит
Этна Ингуба и становится на колени возле ложа.

Этна Ингуба
Приди ко мне, любимый, это я.
Я, Этна. Поглядите! Он очнулся.
Он шевельнул губами и рукой.
Лишь я одна смогла отвоевать
Его у моря и вернуть к живым.

Пьесы

—

Эмер

Он жив!

Лежащий на постели поворачивается. На нем опять героическая маска.

Кухулин

Как ласковы твои ладони,
Ингуба!.. Мне приснился страшный сон.

Музыканты выходят вперед и разворачивают черное покрывало,
сопровождая действие песней.

Песня для разворачивания и свертывания покрывала

Музыканты

Отчего ты так испуган?
Спрашиваешь – отвечаю.
Повстречал я в доме друга
Статую земной печали.
Статуя жила, дышала,
Слушала, скользила мимо,
Только сердце в ней стучало
Громко так, неудержимо.

О загадка роковая
Ликований и утрат! –
Люди добрые глядят
И растерянно молчат,
Ничего не понимая.

Пусть постель твоя согрета
И для грусти нет причины,
Пусть во всех пределах света
Не отыщется мужчины,
Чтобы прелестью твоею
В одночасье не прельститься, –
Тот, кто был их всех вернее,
Статуе устал молиться.

О загадка роковая
Ликований и утрат! –
Люди добрые глядят
И растерянно молчат,
Ничего не понимая.

Единственная ревность Эмер

Почему так сердце бьется?
Кто сейчас с тобою рядом?
Если круг луны замкнется,
Все мечты пред этим взглядом
Умирают, все раздумья;
И уже пугаться поздно –
В ярком свете полнолуны
Гаснут маленькие звезды.

Когда покрывало снова свернуто, сцена оказывается пустой.

КОНЕЦ

Пьесы

—

ЧИСТИЛИЩЕ
(1939)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Юноша.

Старик.

Декорация – разрушенный дом и дерево без листьев
на заднем плане.

Юноша

Ну и занятие – обивать пороги,
Таскаться по буграм и буеракам
С поклажей на горбу, и ко всему –
Выслушивать твой бред!

Старик

Я вспоминаю,
Как жили в этом доме, как шутили;
Что там на Пасху сказанул дворецкий
Про пьяного лесничего? – Провал.
Уж если я забыл, пиши пропало.
Куда деваются преданья дома,
Когда его отломанный порог
Употребляют для починки хлева?

Юноша

Так ты бывал здесь?

Старик

Лунный свет лежит
На травах, а на доме – тень от тучи.

Чистилище

И это символично. Видишь вяз?
Не кажется ль тебе, что он похож...

Юноша
На старого придурка?

Старик
Год назад
Он был таким же голым и засохшим;
Но если вспять вернуться на полвека,
Мне помнится – когда еще он не был
Расщеплен молнией, – листва на нем
Лоснилась и топорщилась, густа,
Как масло. Жирная, шальная жизнь
Вот так и перла из него!.. Смотри-ка:
Я говорю, там в доме кто-то есть.

Юноша снимает короб и заглядывает в дверной проем.

Юноша
Да нет там никого.

Старик
Вгляни получше.

Юноша
Ни пола, ни окон, а вместо крыши
Лишь небо. И белеет на пороге
Скорлупка от сорочьего яйца.

Старик
И все-таки там, в доме, кто-то есть –
Из тех, которые не замечают
Ущерба и разора. Это души
Чистилища, что вновь и вновь влекутся
К родным местам...

Юноша
Бред!

Старик
...чтобы пережить
Свои грехи опять, – и не однажды,
А много раз. Смотря на ком следы

Пьесы

—

Их преступлений: если на других,
Изглядятся следы – и прекратятся
Мытарства; если же на них самих,
Надежда лишь на милосердие Божье.

Юноша
С меня довольно! Проповедуй дальше
Сорокам, если чешется язык.

Старик
Ни шагу дальше! Сядь на этот камень.
Я здесь родился, в этом доме.

Юноша
Как!
В хоромах этих, выжженных пожаром?

Старик
Мать у меня была богатой дамой,
Усадьба эта ей принадлежала,
Дом, псарня, и конюшня, и земля.
А мой отец был конюхом в Курахе,
Где обучают верховой езде.
Увидела его – и вышла замуж.
Ее родня ей так и не простила –
И даже собственная мать...

Юноша
Вот на!
А дед мой был не промах! Отхватил
Единым махом девку и деньжища.

Старик
Взглянула только на него – и баста.
Все, что она имела, он загреб.
До худшего дожить ей, слава Богу,
Не довелось. Явился я, и мать
Скончалась родами. Но мертвецы
Все знают, и сейчас ей все известно.
Какие люди жили в этом доме!
Полковники, шерифы, адвокаты,
Парламентарии, майоры, судьи

Чистилище

—

И те, что в давние года сражались
При Огриме и Бойне. Джентльмены,
Что занимали важные посты
В столице – или в Индии служили,
Откуда возвращались доживать
Под кров отеческий – гулять по саду
И любоваться, как цветет шиповник.
Они любили этот сад и парк,
Который он срубил, растратив деньги
На карты, шлюх и лошадей, – любили
Запутанные лабиринты дома,
Где столько именитых поколений
Рождались, оперялись, умирали...
Сгубить гнездо такое – преступленье.

Юноша

Эх, повезло тебе, черт побери!
Наряды всякие, а может быть,
И собственная лошадь.

Старик

Сам невежда,
Он так меня и не отправил в школу.
Но были те, что видели во мне
Часть материнскую – и снисходили;
Жена лесничего мне показала,
Как буквы складывать в слова, потом
Священник выучил меня латыни.
В библиотеке были горы книг –
В старинной коже и переплетенных
По моде восемнадцатого века,
Забытых авторов и современных...

Юноша

Какое мне ты дал образование?

Старик

Образование под стать ублюдку,
Зачатому в канаве побирушкой
От коробейника. Но слушай дальше.
Когда мне стукнуло шестнадцать лет,
Отец, напившись вдрызг, спалил усадьбу.

Пьесы

—

Юноша
Как раз шестнадцать лет и мне сравнялось
В Иванов день.

Старик
Все обратилось в пепел –
Дом, книги... все сгорело.

Юноша
Я слышал
Какой-то темный слух. Так это правда,
Что ты убил его в горящем доме?

Старик
Никто не слышит нас?

Юноша
Никто, отец.

Старик
Его зарезал я ножом – тем самым,
Которым режу хлеб и до сих пор.
Когда его достали из огня,
Заметил кто-то колотую рану,
Но труп так обгорел и почернел,
Что трудно было утверждать наверно.
Кой-кто из собутыльников отцовых
Грозился, что меня отдаст под суд,
Упоминались ссоры и угрозы.
Я убежал, скитался по дорогам,
Батрачил там и тут, пока не стал
Разносчиком, – занятие не ахти,
Но мне подходит в самый раз, ведь я –
Сын своего отца, не больше. Чу!
Ты слышишь стук копыт?

Юноша
Убей, не слышу!

Старик
Стук, стук копыт! Сегодня годовщина
Той брачной ночи, той проклятой ночи,
Когда я был зачат. Отец мой скачет
Из кабака, с бутылкою в кармане.

Чистилище

—

Одно из окон освещается; в нем силуэт девушки.

Смотри: она стоит и ждет,
Прислушиваясь; слуги все легли;
Она одна до ночи не спала,
Пока он пил и хвастался в трактире.

Юноша

Нет ничего, один пролом в стене.
Ты, видно, бредишь. Ты и впрямь свихнулся.
И бред твой все бредовой с каждым часом.

Старик

Все громче стук копыт. Он скачет
По гравию аллей, с давних пор
Заросшей сорняками. Цокот смолк,
Он подскакал к конюшне, что за домом,
И ставит лошадь в стойло. Погляди:
Она, спустившись, отпирает дверь,
От страсти без ума. Ей все равно,
Что суженый ее не вяжет лыка.
Она ведет его наверх, к себе.
Ее постель девичья брачным ложем
Сегодня станет. Снова свет в окне.
Не дай ему обнять тебя! Неправда,
Что пьяные к зачатыю неспособны,
Коль нынче он тобою овладеет,
Ты в чреве понесешь его убийцу.
Не слышат! Глухо! Можно бросить камень –
Они и не заметят. Может быть,
И впрямь рехнулся я. Но вот вопрос:
Все заново опять переживая,
Испытывает ли она теперь
С раскаяньем – былое наслаждение?
А если да, то что сильнее –
Скорбь или сласть?

Вопрос не из простых.

Я должен заглянуть в Тергуллиана,
Быть может, он подскажет мне ответ,
Покуда их безумье приближает
Миг моего зачатия.

Стой! Назад!

Пьесы

—

Ты собирался тихо улизнуть,
Пока я отвернулся? Обыскал
Мой короб и нашел мешок с деньгами?

Свет в окне гаснет.

Юноша
Ты никогда со мною не делился
По-честному.

Старик
Зачем? Чтоб ты все пропил?

Юноша
А это уж моя забота.
Хочу – пропью.

Старик
Довольно слов. Отдай
Мешок!

Юноша
Нет!

Старик
Я тебе сломаю пальцы.

Стараются вырвать друг у друга мешок с деньгами. В конце концов роняют его, и монеты рассыпаются по земле. Старик с трудом удерживается на ногах. Свет в окне снова зажигается. Виден силуэт мужчины, наливающего себе виски в стакан.

Юноша
А что, коль я тебя сейчас прикончу?
Ты кончил деда моего,
Когда был молод; а теперь я молод,
А ты – старик.

Старик (*глядя на горящее окно*).
Еще совсем девчонка...

Юноша
Что ты бормочешь?

Чистилище

—

Старик
...Влюблена – и все же
Могла бы видеть, что он ей не пара.

Юноша
Довольно этих бредней! Замолчи!
Старик указывает на окно.
О Господи! Окно освещено,
И кто-то там стоит, хоть пол сгорел
И балки рухнули.

Старик
Отец зажег свечу,
Чтоб отыскать себе стакан для виски,
Он свесил голову, как пес усталый.

Юноша
Мертвец! Воскресший неживой мертвец!

Старик
«И вещей сон Адамом овладел...»
Откуда это?.. Впрочем, там, в окне,
Нет никого – лишь образ, сотворенный
Вспоминаньем матери. Увы,
Она и после смерти одинока
В своем раскаянье.

Юноша
Труп, сгнивший труп
Воскрес и ходит! Ужас! Ужас!

Старик
Он призрак, даже меньше: он никто,
А значит, ничего и не услышит,
Не вздрогнет, если даже под окном
Зарежут человека.
(Ударяет сына ножом в спину.)
И сына, и отца – одним ножом.
И кончено – вот так! – так! – так!
(Наносит удары вновь и вновь.)

Свет в окне гаснет.

Пьесы

—

«Баю-бай, усни, малец,
Храбрый рыцарь – твой отец...»
Нет, это я прочел в какой-то книге.
О, если б мог я убаюкать мать! –
Да где найти слова для колыбельной?

Сцена темнеет, лишь на заднем плане дерево озарено
серебряным светом.

Как этот вяз прекрасен в лунном свете!
Он высится, сияя, как душа,
Очищенная от грехов...
О матушка, окно опять погасло.
Но ты уже перенеслась туда,
Где вечный свет, не правда ли? – Ведь я
Покончил со следами преступления.
Юнец мог вырасти и приглянуться
Какой-то женщине, зачать потомка,
И скверна бы распространилась дальше.
А я лишь грязный, немощный старик
И потому безвреден... В землю нож
Воткну, чтоб он, как прежде, засверкал,
Вновь соберу рассыпанные деньги
И побреду отсюда прочь –
Шутить по-старому на новом месте.
(Вытирает нож о траву и подбирает монеты.)
Опять стучат копыта. Боже мой!
Все повторяется опять – так скоро!
Она не в силах усыпить свой сон.
Два раза я убил, и все впустую.
Ей нужно вновь играть все ту же сцену –
За разом раз, за разом раз!

О Боже!

Очисти память матери моей!
Тут человек бессилён. Успокой
Тоску живых и угрызенья мертвых.

КОНЕЦ

—
СМЕРТЬ КУХУЛИНА
(1939)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Кухулин.	Старик.
Этна Ингуба.	Слепой.
Эмер.	Слуга.
Айфа.	Морриган, богиня войны.
Певица, Волынщик и Барабанщик.	

Место действия – пустая сцена без каких-либо примет времени.
Глубокий старик, напоминающий что-то из мифологии.

Старик.

Меня попросили поставить пьесу под названием «Смерть Кухулина». Это последняя в цикле пьес, посвященных его жизни и смерти. Почему выбрали меня? Видно, потому, что я так же устарел и вышел из моды, как вся эта романтическая чепуха. Да, я настолько стар, что забыл, как звали моих родителей; может быть, я и впрямь сын Тальма, – а уж он был так стар, что его друзья до сих пор перечитывают Вергилия и Гомера. Мне предоставили свободу действий, и я тут записал несколько основных принципов на клочке бумаги. Мне бы хотелось, чтобы в зале было не более пятидесяти или ста человек, а если будет больше, чтобы они не шумели и не шаркали ногами, когда говорят актеры. Я знаю, что ставлю пьесу для людей, которые мне симпатичны, а таковых вряд ли наберется больше, чем было на премьере мильтоновского «Комоса». В данном случае они должны знать древний эпос и пьесы, сочиненные мистером Йейтсом по его мотивам. У таких

Пьесы

—

людей, как бы они ни были бедны, обычно есть собственные библиотеки. Если зрителей будет больше сотни, тут уж никак не избежать полузнаек из книжных клубов и тому подобной публики, всяких дилетантов, карманных воришек и самоуверенных шлюх. Почему карманных воришек? Сейчас объясню...

Барабан и волынка за сценой: начинают и смолкают.

Это музыканты; я просил их дать мне знак, если заболтаюсь. Старикам это свойственно, уж извините. А музыку мы еще сегодня услышим. Там есть Певец, Волынщик и Барабанщик. Я подобрал их на улице и клянусь, что научу их, покуда жив, музыке бродяг и оборванцев, музыке Гомера. Обещаю вам и танец. Танец хорош тем, что в нем нет слов, а слова легче всего опошлить. Танцевать будет Эмер – и тут уж ничего не поделаешь, это мифология! – танцевать она будет перед отрубленными головами. Сперва я хотел, чтобы головы были как настоящие, но это лишнее: если танцовщица знает свое дело, никакие подобию не будут выглядеть так убедительно, как простые черные параллелограммы. Но безумно трудно найти подходящую танцовщицу. Была у меня раньше одна такая, да ушла – комическая плясунья, трагическая плясунья, любовь и презрение, жизнь и смерть – все было в ней одной. Трижды плюю на этих танцовщиц Дега, на их куцые трико, жесткие корсажи и сверх всего – на их лица горничных. О Рамзес великий! Уж лучше абстрактные маски, чем эти тусклые физиономии усталых служанок. Тьфу! Тьфу! Тьфу!

Сцена темнеет, занавес опускается. Волынка и барабан вступают и играют до тех пор, пока занавес не поднимается снова, обнажая пустую сцену. Полминуты спустя появляется Э т н а И н г у б а.

Э т н а

Кухулин! Эй, Кухулин!

К у х у л и н появляется из глубины сцены.

Я пришла

С известием. Меня прислала Эмер,
Твоя жена, сказать, чтоб ты не медлил.
Мэйв привела из Коннахта свой сброд
На Эмайн Маху, чтобы жечь и грабить;
Твой дом в Муртемне превращен в костер.

Смерть Кухулина

—

Нет выбора тебе: как ни огромен
И ни опасен перевес врага,
Ты должен выступить вперед и биться.

Кухулин
Весть не нова. Уж я вооружен
И человека своего послал
Собрать дружину. Что там у тебя?

Этна
Нет ничего.

Кухулин
Что у тебя в руке?

Этна
Ах, это...

Кухулин
Кажется, письмо, не так ли?

Этна
Не знаю, как оно ко мне попало.
Я только что от Эмер. Мы стояли...
Она сказала мне...

Кухулин
Письмо от Эмер,
Тут сказано иначе. Я не должен
В бой выступать до завтра, ибо силы
Неравны и сразиться нынче – гибель.
Наутро же прибудет Конал Кернах
С большой дружиной.

Этна
Не могу понять,
Откуда вдруг письмо...

Кухулин
Есть и приписка.
Чтобы меня вернее удержать,
Ты послана сюда, чтоб до утра
Делить со мною ложе. Но не бойся.
Тому, что я прочел, предпочитаю
То, что услышал. Я готов для битвы,

Пьесы

—

И горстка воинов моих готова;
Нам не в диковину неравный бой.

Появляется Морриган и становится между ними.

Э т н а
Мне чудится: тут кто-то есть меж нами.
Ты никого не видишь?

К у х у л и н
Никого.

Э т н а
Кто из богов иль духов схож с вороной?

К у х у л и н
У Морриган воронья голова.

Э т н а
Да, это Морриган, богиня битв,
Меня коснулась черным опереньем.
Морриган исчезает.

Теперь мне ясно: это чары Мэйв.
С тех пор, когда с нею спал Кухулин юный,
Как изменилась бывшая красotka –
Колдунья с глазом посредине лба!

К у х у л и н
Колдунья с глазом посредине лба?
Чудовище с вороньей головой?
Оставь, тут ни к чему волшба и духи.
Все дело в том, что надобен тебе
Дружок повеселей и помоложе.
И вот, страшась того, что мог бы в гневе
Я совершить, ты вздумала послать
Меня на смерть, но от волнения
Забыла про письмо в руке.

Э т н а
...Очнувшись,
Теперь я вижу все коварство Мэйв:
Кому же, как не мне, ты мог поверить?

Смерть Кухулина

Кухулин

Когда, от смерти сына обезумев,
Я волны бросился рубить мечом,
Унять меня сумела только Эмер.

Этна

Да, я ее не стою. Но ко мне
Ты потянулся, вспомни.

Кухулин

Ты решила,
Что за измену я тебя убью;
Хоть все изменчиво в подлунном мире,
И если я не изменился, значит,
Я – чудо из чудес.

Этна

Нет, ты не тот,
Кого любила я. Тот человек
Предательств не прощал. Когда ты можешь,
Так мысля обо мне, как мыслишь ты,
Простить, – ты на пороге смерти!

Кухулин

Так громко и так близко к двери... Тише!
Не надо здесь кричать про смерть мою
Столь яростно и возбужденно. Услышать могут.

Этна

Пусть услышат все,
В ком сохранилась жажда мести, ярость
И страсть, необходимая для жизни.
Едва лишь ты уйдешь, я позову
Всех поваров твоих и поварят;
Псарей, посыльных, сторожей, служанок:
Пусть поварешками меня забьют,
Проткнут ножом, на вертеле поджарят –
Какой угодно смерти предадут, –
Чтоб тень моя явилась меж теней
И пред твоею тенью оправдалась!

Кухулин

Коварство женское красноречиво.

Пьесы

—

Входит С л у г а.

С л у г а

Хозяин, конь готов и люди ждут.

К у х у л и н

Сейчас я выйду, но сперва два слова.
Вот эта женщина в затмение скорби
Твердит, что, мол, злокозненную ложью
Меня толкала к гибели. Что делать?
Как защитить ее от слов безумных?

С л у г а

Ее признание – правда?

К у х у л и н

Правда проще.

Она лишь вестница моей жены.

С л у г а

Не дать ли ей настойки сонных маков?

К у х у л и н

Как хочешь; только сохрани ей жизнь
Любой ценой. А коль я не вернусь,
Пусть Конал Кернах ей владеет: он
Умеет возбуждать любовь у женщин.

Э т н а

Скорей уснуть! Я знаю: я права.
Ведь Морриган, воронья голова,
Не может лгать. Вещунье этой верьте:
Увы, Кухулин на пороге смерти!

Волюнка и барабан. Сцена на некоторое время темнеет. Когда вновь загорается свет, нет никого. Входит раненый К у х у л и н. Он пытается привязать себя поясом к обломку скалы. Входит А й ф а, седовласая женщина с прямой осанкой.

А й ф а

Узнал меня, Кухулин?

К у х у л и н

Помню меч

В твоей руке. Казалось, мы убьем

Смерть Кухулина

—

Друг друга в схватке. Но сумел я вырвать
Оружье из твоей руки усталой.

А й ф а
Внимательней взгляни, Кухулин! Видишь?

К у х у л и н
Ты вся седая.

А й ф а
Да. Настал мой час.
Знай, я пришла убить тебя, Кухулин.

К у х у л и н
Где я и что со мною?

А й ф а
Получив
Шесть ран смертельных, ты пришел сюда
Испить воды из озера.

К у х у л и н
Хотел я
Сам привязать себя ремнем к скале,
Чтоб стоя умереть. Но я ослаб.
Стяни мне узел.

Она помогает ему в этом.

Я тебя узнал:
Ты – Айфа, мать сына моего.
Мы встретились с тобой неподалеку
От Ястребиного источника, в краю
Увядших листьев... Я его сразил
На Байльском берегу. Вот почему
Мэйв повелела расступиться копьям
Перед тобой. Убить меня ты вправе.

А й ф а
Никто не расступался предо мной.
Твой конь убитый, серый конь из Махи,
Воспрянув из волны озерной, трижды
Огромными кругами обскакал

Пьесы

—

Тебя и этот камень – и опять
Сокрылся в озере. Враг уstraшенный
Не смел к тебе приблизиться; лишь я
Прошла сюда.

Кухулин

Да, у тебя есть право.

Айфа

Но я теперь стара, и чтобы вдруг
Ты не собрался с силой напоследок,
Я этим покрывалом привяжу
Тебя покрепче.

Кухулин

Не испортиь его.

Оно ведь шито золотою нитью.

Айфа

Старухам красоваться ни к чему.
(Обертывает его своим покрывалом.)

Кухулин

Но нет нужды и портить покрывало.
Я слишком много крови потерял
И ослабел безмерно.

Айфа

Я боялась.

Теперь, когда ты связан, не боюсь.
Ну, отвечай мне: как мой сын сражался?

Кухулин

У зрелых опыт, а у юных доблесть.

Айфа

Мне рассказали: ты не знал, кто он,
И не хотел сражаться, видя сходство
Его со мной; но Конхобар велел.

Кухулин

Хотя в тот день и был я связан клятвой,
Но, пораженный этим чудным сходством,
Я б отказался, если бы не толки

Смерть Кухулина

—

О колдовстве. Тогда я вышел биться
И победил его. Потом... потом
Я обезумел и сражался с морем.

А й ф а

Когда-то я слыла неуязвимой.
Ты вырвал меч мой, бросил меня наземь,
А сам ушел. В тот день я отыскала
Ночлег твой и легла с тобою рядом.
Я думала убить тебя во сне
Из ненависти – но зачала сына
В ту ночь, между двумя кустами терна.

К у х у л и н

Не понимаю...

А й ф а

Ты сейчас умрешь!..
Сюда идут... Какой-то оборванец.
Он ужаснется, увидав тебя
В крови – без помощи и без защиты.
Покуда скроюсь, ибо я должна
Спросить тебя еще о чем-то прежде,
Чем умертвить.

(Уходит.)

Появляется С л е п о й из пьесы «На берегу Байле». Он шарит своей палкой, пока не обнаруживает камня, к которому привязан Кухулин.

Тогда он откладывает палку, наклоняется и нащупывает его ноги.

С л е п о й

О! О!

К у х у л и н

Я вижу: ты – слепой старик.

С л е п о й

Убогий и слепой... Как твое имя?

К у х у л и н

Меня зовут Кухулин.

С л е п о й

Мне сказали,
Что ты ослаб от ран... Я был тогда
На Байльском берегу, когда ты, спятив,
Сражался с морем. Чем ты по рукам
Так спутан? А! Какой-то женской тряпкой.
Все утро брел я наугад и вдруг
Услышал голоса. Я начал клянчить.
Сказали мне, что я в шатре у Мэйв,
И кто-то властный там пообещал мне:
За голову Кухулина в мешке
Я получу двенадцать пенсов. Дали
Мешок мне в руки и растолковали,
Как это место отыскать. Я думал,
Что до ночи плутать мне; но сегодня,
Видать, счастливый день.

К у х у л и н

Двенадцать пенсов!

С л е п о й

Я б не пошел, но королева Мэйв
Сама мне повторила обещанье,

К у х у л и н

Двенадцать пенсов! Славная цена
За человеческую жизнь! Твой нож наточен?

С л е п о й

Мой нож востер: ведь я им режу хлеб.
*(Кладет мешок на землю и принимается медленно,
снизу вверх ощупывать тело Кухулина.)*

К у х у л и н

Ты, верно, знаешь все, Слепой. Мне в детстве
Мать или нянька говорили, будто
Слепые знают все.

С л е п о й

Нет, но они
Умеют мыслить здраво. Как иначе
Я мог бы получить двенадцать пенсов,
Когда б не здравый смысл?

Смерть Кухулина

—

Кухулин

Уже я вижу

Тот образ, что приму я после смерти:
Пернатый, птичий образ, осенивший
Мое рождение, – странный для души
Суровой и воинственной.

Слепой

...Плечо, –

А вот и горло. Ты готов, Кухулин?

Кухулин

Сейчас она и запоеет.

Сцена темнеет.

Слепой

О! О!

Волынка и барабан, занавес падает. Музыка стихает, и снова поднимается занавес над пустой сценой. На ней – никого, кроме женщины с вороньей головой. Это Морриган. Она стоит спиной к залу и держит в руке черный параллелограмм величиной с мужскую голову. Еще шесть параллелограммов укреплены перед задником.

Морриган

Я говорю для мертвых: да услышат.
Вот эта голова принадлежала
Великому Кухулину; а эти –
Шесть нанесли ему смертельных ран.
Вот первый: задержавшаяся юность,
Любезная для женщин; вот второй,
Неукротимый воин, спавший с Мэйв
В последний раз; вот сыновья ее,
Ударившие третьим и четвертым.
Об этих же и говорить не стоит:
Увидев изнемогшего от ран,
Они подкралась, чтоб еще ударить,
Вот этот – пятым, а вот тот – шестым.
Им Конал отомстил. Смотрите танец.

Входит Эмер. Морриган кладет голову Кухулина на землю и покидает сцену. Эмер начинает танцевать. В ее движениях – ненависть к

Пьесы

—

головам тех, что нанесли Кухулину раны. Может быть, она замахивается, чтобы их ударить, трижды обходя по кругу. Затем она приближается к голове Кухулина, возможно, поднятой выше других на какой-то подставке. В ее танце – преклонение и торжество. Она чуть не простирается перед ним, а может быть, и в самом деле простирается ниц, потом поднимается, как бы прислушиваясь к чему-то. Она в нерешительности: уйти ей или остаться; наконец замирает неподвижно. В тишине слышны несколько слабых птичьих трелей.

Сцена медленно темнеет. И вновь раздается громкая музыка, но теперь совершенно другая. Это музыка ирландской ярмарки наших дней. Светлеет. Ни Эмер, ни отрубленных голов на сцене нет. Никого, кроме трех уличных музыкантов в драной одежде. Двое из них наяривают на волынке и барабане. Потом они стихают, и Уличная Певица начинает петь.

П е в и ц а

Так пела девка из пивной
Бродяге на углу:
Кухулин, Конал, храбрый Финн –
Вот те, кого люблю.
Каких мужей ласкала Мэйв –
Царей, вождей, вояк!
Я вижу их, но приласкать
Не дотянусь никак.

Я слышу въявь их голоса
И храп коней лихих –
И вспоминаю, сколько лет
Уже их нет в живых.
К теперешним я жадно льну
И тешу плотью плоть;
Но отвращенья не могу
И в страсти побороть.

Волынка и барабан.

Неужто эти мозгляки –
Наследие Земли?
А с кем же Коннолли и Пирс
Тогда на смерть пошли?
Кто думал о Кухулине,

Смерть Кухулина

Пока не грянул шквал
И среди руин Почтамта
Он внезапно не воспрял?

В наш дряхлый век под стать ему
Не сыщешь никого;
Не зря старик в своей тоске
Воображал его –
И Шеппард статую воздвиг
Герою в похвалу:
Так спела девка из пивной
Бродяге на углу.

Музыка волынки и барабана.

КОНЕЦ

Проза



—
PER AMICA SILENTIA LUNAE
(1917)

ПРОЛОГ

Дорогой Морис, ты помнишь тот день в Кальвадосе прошлым летом, когда твой черный персианин Миналуш, сопровождавший нас с добрую милю, вдруг слышал птичий шорох в кустах ежевики? Мы долго звали его назад самыми льстивыми именами, но тщетно: видимо, кот твердо решил провести ночь в ежевике. Он прервал разговор, не раз прерывавшийся и раньше, на некоторых мыслях, сделавшихся для меня столь привычными, что я, кажется, могу их назвать своими убеждениями. Вернувшись в Лондон, я вновь и вновь мысленно возвращался к этим разговорам и не мог успокоиться, пока не записал в этой книжечке все, что я тогда сказал, или то, что нужно было сказать. Прочитай ее когда-нибудь, когда Миналуш будет спать.

11 мая 1917

У.Б. ЙЕЙТС

EGO DOMINUS TUUS

Нис.

На берегу ручья, в тени от башни,
Оставив лампу в комнате гореть
Перед раскрытой книгой, принесенной
Робартисом, ты бродишь под луной,

Проза

—

Как юноша безумный, и, томясь
В плену иллюзий, чертишь на песке
Таинственные знаки.

Ше.

Я ищу

В себе свой новый образ – антипода,
Во всем несхожего со мною прежним.

Нис.

А лучше бы искать в себе – себя.

Ше.

Вот в чем распространенная ошибка.
Нас мнительный одолевает зуд,
И мы теряем прежнюю беспечность.
Перо ли выбрав, кисть или резец,
Мы только критики, полуартисты,
Творенья наши робки, смутны, бледны,
Зависимы от публики.

Нис.

И все же

Дант, величайший гений христианства,
Сумел так полно выразить себя,
Что впалый лик его запечатлелся
В сердцах сильнее, чем все иные лики,
За исключением Христа.

Ше.

Себя ли

Он выразил в конце концов? Иль жажда,
Его снедавшая, была тоской
По яблоку на самой дальней ветке?
Возможно ли, чтоб этот призрак был
Тем смертным, о котором пишет Гвидо?
Я думаю, он выбрал антипода,
Присвоив образ, что взирал со скал
На пыльные палатки бедуинов –
Лик идола, клонящегося набок
Средь щебня и верблюжьего дерьма.
И впрямь он резал самый твердый камень.
Ославлен земляками за беспутство,
Презренный, изгнанный и осужденный
Есть горький хлеб чужбины, он нашел

Per amica silentia lunae

—
Непререкаемую справедливость,
Недосягаемую красоту.

Hic.

Но есть поэты и другого рода,
В их песнях не трагический разлад,
А радость жизни. Вдохновляясь ею,
Они поют о счастье.

Ille.

Жизнелюбы

Порой поют, но больше копошатся,
Приобретая деньги, славу, вес.
И кто из них писатель, кто художник –
Неважно; главное для них – возня,
Жужжанье мухи в блюдечке с вареньем.
Гражданственный поэт морочит ближних,
Сентиментальный лирик – сам себя,
Искусство же есть видение мира.
Какой барыш на свете может ждать
Того, кто, пошлый сон стряхнув, узрел
Распад и безысходность?

Hic.

И однако

Никто не станет отрицать, что Китс
Любил людей и радовался жизни.

Ille.

В стихах; а в глубине души – кто знает?
Я представляю мальчугана, носом
Прилипшего к стеклу конфетной лавки;
Ведь он сошел в могилу, не насытив
Ни алчных чувств, ни влюбчивого сердца.
Болезненный и нищий недоучка,
Сын конюха, с рожденья обделенный
Богатством, он роскошествовал в грезах
И расточал слова.

Hic.

Зачем ты бросил

Раскрытый том и бродишь тут, чертя
Фигуры на песке? Ведь мастерство
Дается лишь усидчивым трудом,
И стиль оттачивают подражаньем.

Проза

—

III.

Затем, что я ищу не стиль, а образ.
Не в многознание – сила мудрецов,
А в их слепом, ошеломленном сердце.
Зову таинственного пришлеца,
Который явится сюда, ступая
По мокрому песку, – схож, как двойник,
Со мной, и в то же время – антипод,
Полнейшая мне противоположность;
Он встанет рядом с этим чертежом
И все, что я искал, откроет внятно,
Вполголоса – как бы боясь, чтоб галки,
Поднявшие базар перед зарей,
Не разнесли по миру нашей тайны.

ANIMA HOMINIS

I

Когда я возвращаюсь домой после встреч с людьми, чуждыми мне, или после бесед с женщинами, я вспоминаю сказанное мной с унынием и досадой. Возможно, я все преувеличил из-за желания смутить или озадачить, из неприязни – то есть, по сути, из страха; или истинные мои мысли были потоплены волной неодолимой симпатии. Едва ли я осознавал, что в моих сотрапезниках смешано и белое, и черное, – как же мне было сохранить трезвую голову перед воплощениями добра и зла, этими грубыми аллегориями!

Но когда я запираю дверь и зажигаю свечу, я вызываю мраморную Музу и обращаюсь к искусству, в котором ни одна мысль или чувство не придут в голову из противоречия с мыслями и чувствами других, где нет противодействия, а только действие, где все, что приходит извне, должно служить лишь раскрытию тайны моего собственного сердца. И мне представляются ресницы, которые не дрогнут перед направленными на них штыками; в мыслях воцаряется покой и радость, я полон сознания своей пра-

воты. Когда я пытаюсь запечатлеть в стихах найденное, это бывает нелегко, но в тот момент я верю, что это я сам, а не мое «антия». Тогда лишь внезапная апатия может меня убедить, что я был сам собою не больше, чем кот, объевшийся в саду валерианы.

Как я мог принять за свое «я» то героическое состояние духа, перед которым я благоговел с раннего детства! То, что приходит в такой полноте и соразмерности, как роскошные, ярко освещенные здания и картины, которые грезятся нам в миг между сном и пробуждением, не может не исходить откуда-то извне или свыше. Порой я вспоминаю то место у Данте, когда в комнату к нему явился некий Муж, Страшный Видом и преисполненный «такого веселья, что дивно было видеть, возговорил и сказал многое, из чего я мог понять лишь несколько фраз, и среди них – *ego dominus tuus*». А когда такое состояние находит иначе, не в образе человека, а в виде какого-нибудь прекрасного пейзажа, я иногда думаю о Бёме и о той стране, где мы «вечно утешаемся превосходным и восхитительным изобилием всевозможных красок и форм, деревьев и растений, а также плодов».

II

Когда я вспоминаю характеры своих друзей, писателей и артистов, я обнаруживаю похожее противоречие. Я говорил одной своей близкой знакомой, что ее единственный недостаток – привычка резко разговаривать с людьми, ей несимпатичными, притом что в ее комедиях самые злые персонажи кажутся всего лишь капризными детьми. Она не сознает, для чего она создала этот мир, где никто никого не судит, – праздник всепрощения, но мне кажется, что сотворенный ею идеал красоты – своего рода компенсация характера, уставшего осуждать. Я знаю знаменитую актрису, которая в частной жизни смахивает на капитана пиратского корабля, у которого вся команда ходит под дулом пистолета, а на сцене она с блеском представляет женщин беззащитных и беспомощных и совершенно восхитительна в роли одной из тех королев, выдуманных Метерлинком, которые настолько лишены своего «я», своей воли, что подобны теням, вздыхающим где-то на краю мира. Когда я в последний раз был у нее дома, она отчаянно жестикулировала и кипятилась, не слушая никого, перед стеной, увешанной женскими портретами кисти Берн-Джонса

(его последнего периода). Она пригласила меня в надежде, что я отстою этих женщин, которые всегда ей молча внимали и, казалось, были ей так же необходимы, как созерцающий Будда японскому самураю, и защищу их от французского критика, убеждавшего ее сменить их на постимпрессионистический портрет толстой и пухлой ню, возлежащей на турецком ковре.

Существуют люди, чье искусство не столько самостоятельное, сколько компенсация какого-либо их недуга или несчастья. Во время скандала, связанного с первым представлением «Пьесы с Запада», Синг настолько был смущен и обескуражен, что вскоре заболел, – я и вправду думаю, что это потрясение ускорило его смерть, – и в то же время он оставался, как обычно, вежливым и немногословным, до шепетильности сдержанным в своих мнениях. В пьесах же у него действуют столь милые его душе и слуху отчаянные шалопаи и говоруны, «не устающие буянить и волочиться до гробовой доски». В другом случае этот же драматург, обреченный из-за болезни на монашескую жизнь, находит удовольствие, изображая величественных королей, безоглядно ставящих на кон себя и свою жизнь. Воистину его воображение всегда привлекала телесность в ее прекраснейших формах, – не просто луна, а луна, движущая морским приливом. Последний акт пьесы «Дейрдре – дочь печалей», где его искусство достигает вершины, писался на смертном одре. Он не знал, что его ждет за этой гранью. Он оставлял ту, с которой был помолвлен, и замысел ненаписанной пьесы. «Сколько потерянного времени!» – сказал он мне. Ему очень не хотелось умирать; в последних монологах Дейрдре и в середине акта он приемлет смерть и великодушным жестом прощается с жизнью. Он наделил Дейрдре чувствами, которые казались ему самыми желанными, самыми трудными и благородными, и, может быть, в этих ее последних семи годах, блаженных и навеки уходящих, он видел исполнение и своей собственной судьбы.

III

Когда я думаю о каком-либо великом поэте прошлого (различие между реалистом и историком стирается, когда речь идет о свидетельстве очевидца), я сознаю, прослеживая контуры его жизни, что суть творчества – бегство человека от пред-

начертаний гороскопа, попытка вырваться из паучьей сети звезд. Уильям Моррис, удачливый, деловой и крайне раздражительный человек, описывал туманные картины и элегические настроения, служа, более чем кто-либо из его современников, Музе Праздности. Сэвидж Лэндор превосходил нас всех не только своим спокойным благородством в те минуты, когда брал в руки перо, но и каждодневными буйными вспышками страстей – когда перо откладывалось в сторону. Он, напомнимши нам в своих «Воображаемых беседах», что Венера Милосская недаром сделана из мрамора, писал, не получив от печатника экземпляры своей книги так быстро, как он рассчитывал: «Я решился порвать на кусочки все свои наброски и проекты и отказаться от всяких будущих планов. Я убиваю свое время сном и три четверти суток провожу в постели. Можете считать меня мертвецом». Мне представляется, что Китсу была от рождения присуща жажда роскоши, столь характерная для многих ранних романтиков, но он не мог, как богатый Бекфорд, удовлетворить ее разными красивыми и диковинными предметами. Это обратило его к воображаемым наслаждениям; бедный и болезненный недоучка, к тому же не получивший должного воспитания, он знал, что отлучен от всякой осязаемой роскоши; встретив Шелли, вел себя враждебно и настороженно, потому что, как вспоминает Ли Хант, «будучи довольно чувствительным к вопросу о своем происхождении, он был склонен видеть во всяком знатном человеке своего естественного врага».

IV

Лет тридцать тому назад я прочел аллегорическую книгу Симеона Соломона, с тех пор не переиздававшуюся, и запомнил (или кажется мне, что запомнил) одну фразу: «Застывший слепок сбывшихся желаний». Все счастливое искусство представляется мне таким застывшим слепком, но когда его черты выражают также отчаяние или гнев, подвигнувшие автора на труд, мы называем это трагическим искусством. Китс оставил нам лишь свои роскошные грезы, но, читая Данте, нам не удается надолго уйти от конфликта, заложенного в его стихах. Отчасти потому, что они отражают его судьбу, отчасти потому, что эта судьба так

ясна и проста, как это нужно для целей искусства. Я не специалист по Данте, я лишь читал его в переводе Шэдуэлла и Данте Россетти, но я почти убежден, что он славил чистейшую из когда-либо воспетых женщин и божественную справедливость не только потому, что смерть похитила эту даму и Флоренция изгнала ее певца, но и потому, что он сам в своем сердце боролся с несправедливым гневом и вожделием; в отличие от других великих поэтов, живших в мире с окружающими и в раздоре с собой, он воевал на два фронта. «И в юности, — пишет Боккаччо, — и в зрелые годы, при всех своих добродетелях, он не чуждался и разврата», или, как смягчает эту фразу Мэтью Арнольд, «его поведение отличалось крайней беспорядочностью». Гвидо Кавальканти, судя по переводу Россетти, находит «слишком много недостойного» в своем друге.

Меня добросердечно ты хвалил,
И я весьма ценил твои стихи,
Но, видя, как беспутно ты живешь,
Теперь остерегусь их одобрять.

«И когда Данте встречает Беатриче в раю, разве она не упрекает его за то, что он после ее ухода гнался за какими-то ложными призраками, несмотря на явленные ему в снах предупреждения, и разве не говорит, что, желая спасти его вопреки ему самому, она навестила селение мертвых и избрала Вергилия своим посланцем. И не зря Чино да Пистойя жалуется, что в “Комедии” Данте приманчивые обманы... клеймят честных, а злых оставляют без наказания».

Все ложное, что в этих строфах есть,
Как шелуху, нам надобно отместь,
Чтоб слух, посеянный во время оно,
Не породил потом такую месть,
Как гнев Антония на Цицерона.

Сам Данте пишет к Джованни Гвирини «на пороге смерти»:

Тот Царь, чьей щедрой смертью живут
Все, кто смогли его Отцом признать,
Велит из сердца ненависть изгнать
И уповать, смирясь, на Высший суд.

Из распри с другими людьми происходит риторика, из распри с самим собой – поэзия. В отличие от витии, черпающего уверенность в образе толпы, которую он воодушевил или должен воодушевить, мы не знаем, для кого пишем. Даже в присутствии высшей красоты стих содрогается, уязвленный внезапным одиночеством. Полагаю, что ни один хороший поэт, какую бы беспорядочную жизнь он ни вел, никогда не делает наслаждение своей целью. Джонсон и Даусон, друзья моей юности, были беспутными людьми: один – пьяница, другой – пьяница и вдобавок бабник, и, однако, обоим была присуща серьезность людей, понявших жизнь и старающихся стряхнуть с себя ее сон; оба – один в искусстве и в жизни, другой больше в искусстве, чем в жизни, – были поглощены религией. Ни один поэт из тех, кого я читал или слышал или с кем встречался, не был сентиментален. Второе «я», или «анти-я», называйте как хотите, приходит лишь к тем, кто более не обманывается, чья страсть стала реальностью. Сентиментальные люди практичны, они верят в деньги, в общественное положение, в свадебные колокола, счастье для них значит – так увлечься работой и игрой, чтобы забыть обо всем, кроме сиюминутной цели. Они находят удовольствие в кубке, зачерпнутом с летейской пристани; но для откровения, для постижения мира традиция предлагает нам другое слово – экстаз. Один старый художник описывал мне, как, блуждая по набережным Нью-Йорка, он встретил женщину с больным ребенком на руках. Она рассказала ему о себе и о других своих детях – тех, которые умерли, это была длинная трагическая история. «Мне страшно захотелось нарисовать ее; если бы я мог хоть как-то отгородиться от ее боли, я бы не ощутил такого экстаза».

Мы не должны творить фальшивой веры, пряча от самих себя источники сомнений, ибо вера есть высшее создание человеческого интеллекта, единственный дар, который человек может предложить Богу, и он должен быть предложен искренне. Равным образом мы не должны творить фальшивую красоту, прикрывающую уродство, и преподносить ее миру. Лишь тот способен создать величайшую мыслимую красоту, кто испытал все мыслимые муки, и только ясно видя и предвидя все страшное, мы можем быть вознаграждены появлением этой ослепительной, пернатообутой странницы. Мы бы не смогли обрести ее, не будь

она соприродна нам в некотором смысле, но соприродна так, как вода огню и как шум тишине. Из всех возможных вещей эта – самая трудная, но иначе она бы и не смогла стать частью нас. «Легко пришло – легко ушло», – гласит поговорка. Тьма делается светоносной и бездна плодородной, когда я пойму, что я гол и нищ, что звонари на башне уготовили душе взамен брачного благовеста лишь похоронный звон.

Последнее знание часто приходит к мятущимся людям, принося на время новое смятение. Когда жизнь откладывает в сторону – один за другим – свои дешевые фокусы, последними вполне могут оказаться винная чаша и чувственный поцелуй, ведь наши Палаты Общин и Торговли не имеют этой божественной архитектуры тела и хмель их не напоен солнцем. Так что поэту, который не может отсиживаться за стенами монастыря, но живет среди буйства ветров, осаждающих его дом, можно найти оправдание.

VI

Я думаю, что христианский святой и герой встают на свой путь не от разочарованности в жизни: они приносят сознательную жертву. Вспоминаю, как я однажды читал автобиографию человека, совершившего рискованное путешествие в Сибирь, к русским ссыльным. Оказывается, в детстве он был робок и, чтобы преодолеть в себе трусость, гулял ночами по опасным улицам. Святому или герою нелегко то являть миру свой «опустошенный лик», то вновь, как ни в чем не бывало, возвращаться в гетерогенное состояние. Их всегда тянет к одному полюсу, к своему «анти-я». Всегда есть примесь одного типа в другом, и во всех великих поэтических стилях присутствует святой или герой, но в конце концов Данте был волен опять возвратиться к своему волокитству, а Шекспир – к своей «пинтовой кружке». Они не искали невозможного совершенства, пока не брали пергамент или бумагу; и все же святой и герой, чей материал – собственная плоть и кровь, а не бумага или пергамент, скорее поймут чужую плоть и кровь.

Несколько лет назад я пришел к мысли, что наша культура с ее доктриной искренности и самовыражения сделала нас слабыми и пассивными и что, может быть, Средневековье и Возрождение не зря стремились к подражанию Христу или какому-нибудь

классическому герою. Святой Франциск и Цезарь Борджиа сумели стать могучими творческими личностями, отвернувшись от зеркала и обратившись к раздумью над маской. Когда я понял это, я уже не мог думать ни о чем другом. Не мог даже написать задуманной пьесы; все обрело аллегорический смысл. Я изорвал сотни страниц – и все-таки оставался в плену аллегорий. Воображение мое сделалось стерильным почти на пять лет; в конце концов я спасся только тем, что написал комедию, высмеивающую мою собственную мысль.

Я постоянно размышлял о подражательном элементе в работе и в жизни и о том, что лежит за гранью героического подражания. В моем старом дневнике есть такая запись: «Счастье, мне кажется, зависит лишь от решимости присвоить чужую маску. Лишь от перерождения во что-то другое, творимое в данный миг и без конца обновляемое, в игре ребенка, которая избавляет его от “бесконечной муки” самовоплощения, в той гротескной или строгой личине, которую надевают, чтобы избежать неумолимого суда. Может быть, все грехи и метания мира – лишь попытки скрыться от какого-то всепроникающего слепящего луча». И где-то, под более ранней датой: «Если мы не можем вообразить себя кем-то другим, не можем ощутить свое второе “я”, мы вместо самодисциплины обречем себя лишь на послушание. Активная добродетель, в отличие от пассивного повиновения закону, – вещь театральная, осознанно драматическая, это ношение маски... Вордсворт, хоть он и великий поэт, нередко бывает тяжеловат и банален, отчасти потому, что его мораль – это послушание, где нет ничего творческого, никакого театрального элемента. Это увеличивает его популярность среди благонамеренных журналистов и политиков, пишущих книги».

VII

Я думаю, герой – это тот, кто нашел на каком-нибудь дубу Додоны древнюю маску, еще сохранявшую, может быть, что-то египетское, и исправил ее по своему вкусу, коснувшись краской там и сям, вызолотив брови или проведя золотом линию скул; и когда он наконец глянул в прорези глаз, то почувал вдруг чужое дыхание, входящее и выходящее сквозь уста маски вместо его собственного дыхания, и глаза его на миг застыли, узрев нечто в

мире видений, – а как же еще божество может явиться к нам в лесной чаще? В простых, не ученых, книгах говорится, что Тот, кто сторожит стада дальних звезд, приходит без посредника; но согласно наставлениям Плутарха и по опыту старух в Сохо, берущих со служанок один шиллинг за одно колдовство, получается, что живущий может сделать своим Даймоном какого-нибудь великого мертвеца. Я бы добавил к этому еще одну мысль: Даймон не приходит по сродству, он ищет свою противоположность, ибо человек и Даймон утоляют свой голод друг в друге. Дух прост, а человек смешан и неоднороден, поэтому они связываются в единое целое, лишь когда человек находит маску, выражающую все то и только то, чего ему самому недостает, как бы это ни было ужасно, – и ничего сверх того.

Чем ненасытнее его желание, чем решительней его отказ от подделок и легких побед, тем теснее будет их связь, тем яростней и определенной – их антипатия.

VIII

Все религиозные люди, по-моему, верят, что в события нашей жизни вмешивается чья-то посторонняя воля и что «случай – это судьба», как сказано в «Вильгельме Мейстере». Кажется, у Гераклита есть слова: «Даймон – наша судьба». Когда я думаю о жизни как о борьбе с Даймоном, подвигающей нас на самое трудное дело из всех возможных, я понимаю, откуда эта вражда между человеком и судьбой и откуда эта беззаветная любовь человека к своей судьбе. В одной англосаксонской поэме героя зовут именем, как бы концентрирующим в себе весь его героизм, – «Судьбострастный». Я убежден, что Даймон привлекает и обманывает нас, что он сплел свою сеть из звезд и с размаху забрасывает ее в мир. Потом мое воображение перескакивает на любимую, и я дивлюсь непостижимой аналогии между ними. Я вспоминаю, что древние греки учили находить главные звезды, правящие одновременно нашими врагами и любимыми, среди заходящих звезд в Седьмом Доме, как говорят астрологи, и что, может быть, «чувственная любовь», основанная на «духовной вражде», и есть символ противоборства человека и его Даймона. Я даже думаю: нет ли какого секретного сообщения, какого-нибудь перешептывания в темноте между Даймоном и моей люби-

мой. Я вспоминаю, как часто влюбленные женщины становятся суеверными и думают, что они могут принести удачу своему возлюбленному. Есть старинная ирландская легенда о трех юношах, пришедших в жилище богов (Слив-На-Мон) просить у них помощи в битве. «Сперва женитесь, – сказал им один из богов, – ибо удача или злосчастье человека приходит к нему через женщину».

Я иногда занимаюсь фехтованием по вечерам, и когда я потом закрываю глаза на подушке, я вижу перед собой танцующую рапиру, направленную острием мне в лицо. Мы всегда встречаемся в глубине сознания – над чем бы мы ни трудились, куда бы ни уносились в мечтах – с этой чужою Волей.

IX

Поэт обретает и творит свою маску в момент разочарования, герой – в разгроме. Утоленное желание не самое великое из желаний, и то плечо не познало своей полной силы, которое не пробовало пробить несокрушимые врата. Лишь святой смотрит трезво, не ломясь никуда плечом и не протягивая вперед вождедеющих рук. Он может без окольных блужданий добраться до своего «анти-я»: индеец – сужая свою мысль в медитации или отрешаясь от нее в созерцании, христианин – в подражании Христу, этому «анти-я» классического мира. Ведь герой любит мир, пока тот не сокрушит его, поэт – пока он не утратит веры; а святой отвернулся от мира, пока еще мир ему улыбался, и, не веря в опыт, он будет носить такую маску, какую найдет. Поэт или герой, на каком бы дереве они ни нашли свою маску, в угоду своей фантазии как-то изменяют ее черты, а святой, чья жизнь идет по заведенному кругу, отвергает все лишнее; день за днем он бичует в своем теле римских и христианских завоевателей, морит голодом в своей келье Александра и Цезаря. Он рождается не в разочаровании и не в разгроме, как поэт или герой, но в искушении, подобном искушению Христа в пустыне, в ежесекундном, вечно обновляющемся созерцании Земных Царств, являющих перед ним свои пустые троны. Эдвин Эллис в замечательном стихотворении, помня, что и Христос измерил приносимую им жертву, представил себе, как он встречает на Голгофе видение «Христа Меньшего» – того Христа, кто, может быть, прожил счастливую и безгрешную жизнь и вот теперь скитается, не зная покоя, как «унылый одинокий дух».

Проза

—

И я воззвал к нему, стена:
«Меня покинул ты, Господь!»
Гвоздей железо жгло мне плоть,
Но призрак скрылся от меня.

И все же святой, несмотря на свой мученический венец и борьбу с соблазнами, избежал разгрома, отвергнутой любви и скорби расставания.

О мрак, огонь дорожный!
Мрак, что желанней яркого светила!
О мрак, приют надежный
Для милого и милой,
Где с милым милую в одно сплотило!

Там, на благоуханной
Груди, что для него лишь сберегала,
Уснул мой долгожданный,
А я его ласкала,
И волновалось кедров опахало.

И веянье покоя,
Когда по милым прядям я скользила
Бестрепетной рукою,
С неведомою силой
Меня внезапно в сердце поразило.

Забывлась я, затмилась,
Склонясь над милым и забыв унынье,
И больше не томилась,
Теряясь в белом крине
На благодатной горной луговине.

X

Тому, кто берет в руки резец или перо, непозволительно гоняться за оригинальностью, ибо единственная его забота – страсть, и он не может лепить или писать стихи по последней моде, ведь ни одно несчастье не похоже на другое. Он как те при-

зрачные влюбленные в японских пьесах, которые обречены блуждать друг возле друга, как в тумане, восклицая: «Мы не спим и не бодрствуем, но проводим ночи в печали, в грезах и в печали; что нам эти картины весны!» Если, найдя маску, мы чувствуем, что она не совпадет с нашим настроением, пока мы не тронем золотом щеки, – мы делаем это скрытно и только там, где дубы Додоны образуют самую глубокую тень, чтобы Даймон не заметил нашего рукоделья и не покинул нас, как враг и недоброжелатель.

XI

Много лет назад в минуту между сном и пробуждением мне пригрезилась женщина несказанной красоты, пускающая в небо стрелу из лука, и с тех пор как я впервые попытался отгадать ее цель, я много размышлял о разнице между извилистыми путями Природы и прямой линией, которая в «Серафите» Бальзака названа «метка человека», но вернее было бы сказать – метка святого или мудреца. Мы – поэты и художники, которым запрещено преступать грань осязаемого, – должны, по-моему, жить как смиренные скоты, переходя от желания к апатии, и снова к желанию, пока озарение не нагрянет к нам подобно страшной молнии. Я не сомневаюсь, что эти вольные круги, эти арочные изгибы в жизни человека и эпохи подчиняются математическим законам и что некто в нашем мире или за его пределами знал наперед, что случится, и разметил в своем календаре жизнь Христа, Будды и Наполеона, что каждое движение чувств и ума, чем оно становится яснее и отчетливей, тем вернее готовит во мраке собственного палача. Мы ищем истину – медленно, на ощупь, ударяясь о безграничное и непредсказуемое. Только отрешившись, подобно святому или мудрецу, от опыта как такового, можно, говоря образами христианской Каббалы, отринуть внезапность молний и змеистость пути и стать лучником, пускающим стрелу в центр солнечного диска.

XII

Ученые-медики открыли, что некоторые сновидения – хотя, по-моему, далеко не все – суть наши дневные неудовлетворенные желания и что страх перед этими подавленны-

ми в себе желаниями искажает и возмущает наши сны. Они изучали вторжение в сон того, что не контролируется и не очищается сознанием. В жизни мы можем удовлетворить лишь немногие из наших страстей, да и то отчасти, и хотя характеры у всех разные, всегда достигается какой-то компромисс. Этот компромисс зыбкий: когда он нарушается, мы впадаем в ярость, в истерику или в уныние; и вот, когда неутоленная или вытесненная страсть является нам во сне, мы рушим все логические связи и отбрасываем ее в первоначальный хаос. Но страсти, которыми суждено остаться неутоленными, превращаются в наваждение, а наваждение – бодрствуем мы или спим – продолжает кружиться в собственном ритме и размере, как Колесо, на котором мир – лишь присевшая бабочка. Не мы нуждаемся в защите, а наш сон, ибо стоит нам перенести интерес на себя, на свою собственную жизнь, и мы выпадем из этого сновидения. Сам ли человек или его сновидение создает ритм, заставляющий вращаться Колесо, – трудно сказать. Но несомненно, у нас есть множество способов удержать этот ритм: мы находим наши образы в прошлом, мы отворачиваемся от нашей эпохи, предпочитаем Чосера ежедневным газетам. Этот ритм вынуждает нас отрешиться от всего, чего он не может вместить, и, приходя во сне, уносит нас туда, где даже сон смежает веки и грезы впадают в грезы. Омытые чистейшим светом, мы забываем, кто мы и что мы, и только упорно шепчем, как Фауст: «Мгновенье, постой!» – но тщетно.

XIII

Когда поэт стареет, он спрашивает себя, сможет ли он сохранить свою маску и свое видение без новой горечи и новых разочарований. Сможет ли, зная, как убывают силы с годами, подражать Лэндору, не перестававшему до конца своих дней любить и ненавидеть, нелепому и непобежденному, потерявшему все, кроме благосклонности своей Музы.

Как всем известно, Память – мать Муз;
Она сбежала от меня, а дочери
Трясут, и тормошат, и петь велят.

Конечно, он может думать, что, мол, теперь, когда я нашел видение и маску, я больше не буду страдать. Он может купить какой-нибудь старый домишко, как Ариосто, возделывать свой сад и верить, что в круговороте птиц и листьев, солнца и луны, в вечернем кружении галок ему откроется ритм и контур, как во сне, и видение его больше не оставит. Но потом он вспомнит Вордсворта, одряхлевшего к восьмидесяти годам, почитаемого, но умственно опустошенного, и тогда он забьется в свой одинокий угол и, не нужный никому, отыщет себе там какую-нибудь сухую, черствую корку.

ANIMA MUNDI

I

Я всегда старался постичь воображением мысли индийских и японских поэтов, старых женщин в Коннахте, медиумов на улицах Сохо, послушников в каком-нибудь средневековом монастыре, погруженных в свои деревенские грезы, ученых авторов, ссылающихся на древность, – чтобы окунуться в глубину всеобщей души, неотделимой от того, что мы теперь называем подсознательным, освободиться от всего, что исходит от общественных советов и комитетов, от мира, каким он видится из университетов и шумных городов. Ради этого я твердил заклинания и посещал медиумов, радуясь всякий раз, когда важные идеи воплощались в живых образах и запоминающихся фразах, восприняв от абстрактных школ лишь несколько терминов, настолько старых, что они казались какими-то обломками портика, заросшими травой и бурьяном, и избрав для себя школу зримых вещей: «*A Tenedo tacitae per amica silentia lunae*». Одно время я предполагал подкреплять свои выводы цитатами из дневников, куда я сразу, по горячим следам, записывал некоторые странные факты, которым был свидетель. Но потом передумал; скажу только, как тот арабский мальчик, который стал визирем: «О брат мой! Все это я нашел в песках пустыни, в речениях древних».

Существует письмо Гёте (не помню, где я его прочел), объясняющее суть заклинания духов, хотя и применительно к литературе: он отзывается о одном друге, жаловавшемся на свою литературную бесплодность, как о чересчур умном или чересчур рассудительном. Нужно дать образам полностью сформироваться, а уж потом подвергать их критической оценке. «Если поспешить с критикой, – писал Гёте, – они совсем не сформируются». Я обнаружил: стоит на время отключить критическую функцию ума, что можно достигнуть тренировкой или, при наличии особого дара, погружением в легкий транс, – как перед вами, одно за другим, начнут проходить видения. Если вы сможете также отключить волю и не вмешиваться в их формирование, погружение станет полным: возникающие образы обретут особую чистоту красок и выражения, и вы вместе с ними окажетесь в некоем пространстве, залитом мощным светом; причем картины, проходящие перед вами, будут ассоциативно связаны, ибо толчком для них послужили реальные образы и звуки. Вы поймете, как, отключив мысль и волю, можно вызвать из подсознательного любое целое, обладая лишь его фрагментом. Те, кто следует старой заповеди, соблюдают свои тела в покое, а души в ясности и бдении, в особенности опасаясь смешать мысленные образы с объектами чувств; в сущности, они стремятся стать идеальными зеркалами.

Я лишен этого природного дара ясности и невозмутимости, ибо мой дух, как вскоре обнаружилось, чрезвычайно беспокоен и мне редко удается узреть эту внезапную светоносную законченность формы, которая убеждает, вопреки всем сомнениям, что перед вами не просто плоды чистого воображения. Поэтому я изобрел новый метод. Я обнаружил, что после заклинательных опытов мой сон иногда наполняется светом и видениями, чего я не мог достичь в состоянии бодрствования, и нашел способ, как с помощью символических предметов влиять на свои сны или, точнее, видения, ибо в них не было обычной смутности снов, – я просто клал под подушку или рядом с кроватью какие-нибудь цветы или листья. Даже и сейчас, через двадцать лет, мне помнятся грезы, навеянные веткой боярышника или какого-нибудь другого растения, помнится тот ни с чем не сравнимый восторг озарения. Спустя некоторое время – из-за того ли, что была потеряна новизна, или работа в ирландском театре слишком меня увлекла, –



но власть этих символов ослабела и мой сон потерял прежнюю отзывчивость.

У меня были товарищи, изучавшие такие вещи, и время от времени то я, то они делали некие открытия. Образы, возникавшие перед моим мысленным взором, во сне или наяву, встречались потом в какой-нибудь книге, которую я открывал впервые; не найдя достаточных объяснений в существующей теории этой *памяти о неизвестном*, я уверовал в некую Великую Память, передающуюся от поколения к поколению. Вдобавок – эти образы были избирательны и целенаправленны. Они имели отношение к известному, – и в то же время расширяли сферу моего знания. Если никого за этим нет, откуда же ко мне являлись мысли о соли и сурьме, или о плавке золота, в точности соответствующие концепциям средневековых алхимиков, или о каких-то кабаллистических символах, неожиданно находивших авторитетное подтверждение в неопубликованных старинных рукописях? Кто мог так изобретательно сочетать мифологические образы, действуя по закону ассоциации, но с явным и лично ко мне обращенным намерением? Порою цельная картина являлась нескольким людям отдельными фрагментами и обретала смысл, лишь когда головоломка складывалась вместе. Вновь и вновь ко мне приходила мысль, что мы своими штудиями устанавливаем контакт с душами тех, кто занимался сходными вещами в прошлые времена, и что эти души по-прежнему обладают зрением, разумом и волей. Наши дневные мысли – только линия пены на отмели безбрежного сияющего моря, той самой *Anima Mundi* Генри Мора или вордсвортского «бессмертного океана, который нас сюда принес»; детям дано только играть на его берегу, но есть те, что бороздят это море вплавь или под парусами – и уж они-то, наверное, исследовали все его берега.

III

Я всегда заставлял себя концентрировать мысль на душах, а не на их воплощениях, как бы они ни были живы и ярки. Души, управляющие этими зыбкими воплощениями, явно имели собственную форму, так что их внешние образы казались лишь отражениями в некой живой субстанции, чьей истинной формой была изменчивость. Согласно логике и традиции, нашу жизнь можно символически представить как землю во всей разнородности за-

Проза

—

полняющих ее вещей, образы – как нечто, отраженное в воде, причем это что-то может мыслиться как воздух; а за всем этим, я был уверен, стоят воля и любовь – субстанции простые, как огонь. Но и сами образы были *четверичны*, и однобоко судил о них тот, кто видел лишь один из составлявших их четырех элементов или только пятый элемент – завесу, скрывающую остальные четыре, феникса, рожденного из пламени.

VI

Мы жаждали разузнать хоть что-то – хотя бы фамилии и имена – о душах, присутствие которых интуитивно угадывали, и которые, однако, всегда ускользали от идентификации. Может быть, два или три раза отчетливо возникало чувство контакта – и исчезало, оставляя по себе лишь слабый след – внезапный пробел посреди напряженного раздумья, чей-то шепот, прозвучавший в тишине. Правы ли были наши учителя, утверждавшие, что достаточно угадывать присутствие этих таинственных, но дружеских сил по тем же приметам, как явление «фантома» в стихах Кольриджа, и думать о них, по слову Святого Фомы, лишь как о вступивших в вечное владение собою на один единственный миг?

Все, что судьба внесла в него –
Земное сходство и родство –
Исчезло. Этот яркий лик,
Что в сводчатых вратах возник,
С подобьями утратил связь;
Лишь дух ее, сквозь плоть светясь,
Предстал очам; она одна
В себе самой была видна.

V

Однажды ночью я услышал голос, говоривший: «Любовь Божья к любой душе человеческой безмерна, ибо любая душа неповторима, никакая другая не может утолить той же жажды Божьей». Наши учителя не отрицали, что личность не умирает вме-

сте с телом и что даже грубые очертания человека еще могут витать вокруг нас некоторое время после смерти, но только если мы думаем о нем. Бывая среди деревенских жителей, я обнаружил, что они ищут и находят в тенях своих близких те же знакомые им земные и бранные черты, которые возбуждали их участие при жизни. Один сведущий крестьянин из Спидалла, общавшийся со своей умершей сестрой каждый год в Духов день, замечал, встречая ее в дальнем углу сада, что раз от разу ее голова все больше седеет. Не оттого ли, что умерла она раньше срока и потому остаток назначенных лет должна провести вблизи родного жилища? Подобные примеры убеждали меня больше, чем любые авторитеты, в существовании некоего, от начала мира, идущего знания; и это побудило меня изучать спиритизм, столь презираемый Станиславом Гаэгой, красноречивейшим и мудрейшим из ученых, писавших о магии в наши времена.

VI

Мне известно многое, чего я бы никогда не понял, если бы не научился принимать во внимание все, что в загробной жизни, как и в этой, смутно и раздроблено, и не понял, что медиумы в Коннахте и Сохо знают то, о чем и словечка не найти у Генри Мора, хотя его и называли при жизни самым святым из людей, когда-либо ступавших по земле.

У каждой души есть своя оболочка, и как только мы признаем это (вместе с Мором и платониками), мы сразу же избежим абстрактных школ, стремящихся опереться на авторитет Церкви или иных институтов, и окажемся в компании с великой поэзией и стихийной верой в некий чарующий и опасный мир, которая присуща любому фольклору. Красота, по сути своей, есть существование тела в особом идеальном состоянии. Оболочки человеческой души называют иногда животными духами, и Генри Мор цитирует мнение Гиппократов: «Ум человека... питается не яствами и питьем, поглощаемыми утробой, а чистой и сияющей субстанцией, действующей отдельно от его крови». Эти животные духи наполняют все части тела и образуют эфирное тело, как называли его некоторые писатели семнадцатого века. У души есть ваяющая сила, которая может после смерти – или при жизни, если движители тела на время его оставят, – претворить его в любой образ,

какой она захочет; хотя чем дальше этот образ от обычного, тем большее потребно усилие. Для живых, как и для мертвых, чистота и обилие животных духов составляют главную их силу. Душа может сотворить из них призрак, облаченный в подобие жизни, и сделать его зримым для наших внутренних очей, или же встроить в него некоторые частицы из тела самого медиума, сотворив тем самым его столь же зримым и осязаемым, как любой иной предмет. Чтобы помочь такому творению, древние приносили снопы злаков, душистую смолу, ароматные плоды, цветы и кровь жертв.

Недовоплотившаяся оболочка медленно истекает сквозь кожу в виде тускло светящихся капель или конденсируется из светящегося облака, в то время как свет потухает и плотность увеличивается. Колдунья, зайдя за спину медиума, предлагала медленно оживающему фантому несколько капель своей крови. Оболочка, отделенная от тела живого мужчины или женщины, может быть трансформирована душами других людей, как и его собственной душой, и даже, кажется, душами живущих. Она становится частью того потока образов, который я раньше сравнил с отражениями на воде. Но как получается, что души, никогда не державшие в руках инструмента скульптора, создают совершенные образы? Воплощения, запечатлевающие свои выразительные черты на парафиновом слепке, оставляют по себе скульптурное изделие, для обдумывания и лепки которого художнику понадобились бы многие часы. Как вышло, что невежественная женщина могла, по свидетельству Генри Мора, сотворить зайца, столь схожего с настоящим, что конь, собака и охотник под звук взыгравшего рожка устремились за ним в погоню? Не обстоит ли тут дело так же, как с теми законченными до малейших деталей картинами, являющимися из темноты, которые, как вспышка магния, возникают перед засыпающим человеком, или с теми сложнейшими образами, которые наплывают и проходят у нас перед глазами в моменты вдохновения или заклинания?

Наши животные духи, или оболочки, в сущности, лишь частные проявления *Anima Mundi*, реализующие ее образы в смутной форме наших обычных мыслей или в более мощной и зримой, когда является призрак. Если эти образы погружены в оболочку, не составляет труда заснять их обычной фотокамерой. Генри Мор утверждает, что курица, испуганная соколом в тот момент, когда ее топтал петух, родит цыплят с соколиными головами (хотя я в это не очень-то верю), потому что, прежде чем душа

еще не рожденного цыпленка обретет свою форму, «глубоко потрясенное воображение его матери» вызовет из общего резервуара форм иной, соперничающий образ. «Душа мира, – продолжает он, – замешивается и проникает во все поколения вещей, в то время как материя текуча и податлива, это заставляет думать, что Душа мира не остается инертной в метаморфозах оболочек даймонов, но помогает желаниям и фантазиям облачиться и заговорить по своей воле; или иногда против воли, когда неуправляемость материнской фантазии роковым образом влияет на приносимый ею плод».

Хотя образы по своей природе текучи и зыбки, вполне возможно, что мы меняемся только по отношению к ним, то обретая, то теряя что-то в своем мысленном дрейфе; и Генри Мор, несомненно, прав, утверждая, что эти образы, если их правильно коснуться, тверды, как «колонны из яшмы», и так же ярко окрашены, – если правильно на них взглянуть. Шелли, истинный платоник, в одной из своих ранних работ помещает эту всеобщую душу в обителище Бога – мнение, с которым (как пишет друг Мора, Кадворт) классическая древность отчасти соглашается, отчасти спорит; но сам Мор укрепляет нас в этом мнении. Всеобщая душа, отделенная от своей оболочки, есть «субстанция бестелесная, но лишенная разума и критики, пронизывающая всю материю вселенной и проявляющая в ней свою формообразующую силу в соответствии с взаимным расположением и предрасположением частей, на которые она воздействует, управляющая этими частями материи и порождающая такие явления, какие не могут быть сведены к действию механических причин». Добавлю от себя, что «разум и критика», восприятие и воля – свойства индивидуальной души, и что «Бог (как сказал Блейк) лишь действует или пребывает в людях и существах».

VII

Старое богословское представление об индивидуальной душе как о чем-то бесплотном или абстрактном привело к тому, что Генри Мор называет «горячей дискуссией» по поводу того, «сколько ангелов в сапогах со шпорами могут станцевать на острие иглойки», и позволило рационалистической физиологии убедить всех, что наша мысль не имеет иного телесного существования кроме

как в молекулах мозга. Шелли считал, что «мысли, которые называются реальными или внешними объектами», только регулярной повторяемостью отличаются от «галлюцинаций, фантазий и видений сумасшедших», и замечал, что ему случалось «по три раза, с промежутком в два или более года видеть один и тот же сон», – что еще более уменьшает указанное отличие. Если наши мысленные образы не в меньшей степени, чем призраки (а я не вижу причин их различать), являются формами, существующими в общей оболочке *Anima Mundi* и отражающимися в наших конкретных оболочках, множество запутанных вещей распутываются.

Я убежден, что логический процесс, или цепь связанных образов, имеет форму и длительность, и я представляю себе *Anima Mundi* в виде огромного пруда или сада, где этот рост совершается по назначенному пути наподобие большого водяного цветка и благоухающей в воздухе ветки. Поистине как у Спенсера в Саду Адониса, о котором говорится:

Вот он, питомник тот первоначальный,
Где все должно процветать и умереть
В урочный срок...

Душа, в изменениях своей «витальной предрасположенности», учит Мор, привлекает к себе некую мысль, которая по ассоциации влечет за собой цепочку других мыслей и наделает их жизнью в оболочке, отмеренной в соответствии с интенсивностью первого впечатления. Зернышко растет, и этот рост может продолжаться помимо воли, даже помимо сознания. Если я хочу «передать» мысль, я могу вообразить, предположим, туфельку Золушки, а мой объект увидит старушку, выходящую из каминной трубы; или, лежа спать, пожелаю проснуться в семь часов и, не разу больше о том не вспомнив, проснусь в назначенный момент. Мысль сама по себе завершилась, какие-то логические этапы, изгибы и узелки на стебле прошли, в сущности, вне моего поля зрения и досягаемости. Мы вечно сажаем эти ползучие растения, которые принимаются виться за нашей спиной, – точь-в-точь, как та дама у Бальзака, которая, прожив безгрешную жизнь, на смертном одре возмечтала о побеге с когда-то отвергнутым любовником. Мечта, давно оставленная и даже позабытая, после смерти может вернуться во всем пафосе прошлой муки и счастья. В нашей воле лишь отвергнуть этот извилистый путь или, если

уж он начат, удерживать его в свете разума, пока время несется галопом, чтобы не соскользнуть ненароком в болото. Труд живущих в том, чтобы освободиться от бесконечной цепочки целей, а труд мертвых – в том, чтобы освободиться от бесконечной цепочки мыслей. Одна цепочка порождает другую, и власть их происходит от всех тех ненужностей, которые мы совершаем не ради совершения, а ради какого-то воображаемого блага.

VIII

Духовидение в народном ли варианте или в форме подготовленных «сеансов», мечтания Сведенбога, допущения платоников и авторов японских пьес – все они сходятся на том, что иногда на каких-то тропинках или в каких-то домах мы можем стать свидетелями старых убийств, разыгранных вновь, или увидеть, как скачет мертвый охотник на коне с своею борзой, или как древние армии бьются на поле, засеянном костями и прахом. Мы привносим в *Anima Mundi* нашу память, и эта память становится на время нашим миром, в котором возвращаются мгновения нашей страсти – вновь и вновь, ибо страсть желает повторений больше, чем чего бы то ни было; и все заключенные в памяти муки радости и раскаяния ложатся в основу приговора; вспоминаются не только события: мысли, порожденные желаниями и страхом, все эти вьющиеся растения, проскользнувшие между пальцев, возвращаются, как конец веревки, чтобы хлестнуть нас по лицу; и как пишет Корнелий Агриппа: «Нам может присниться огонь, пожирающий нас, и демоны, мучающие нас», так и некоторые духи жалуются, что будет нелегко воскресить тех, кто умер, полагая, что только труба судная сможет их пробудить.

Призрак в одной японской пьесе пылает в огне какой-то воображаемой вины, и хотя буддийский монах объясняет ему, что огонь потухнет, как только он перестанет в него верить, но перестать он не может. Корнелий Агриппа называл такие грезящие души «хопгоблинами», и когда Гамлет отказался дать себе ответ обнаженным кинжалом из-за снов, которые могут ему присниться, это не было просто литературной блажью. Душа, кажется, действительно может изменить эти вещи, выстроенные вокруг нас воспоминаниями (так же, как изменить собственную форму), но чем больше изменение, тем больше усилие и скорее возвращение к ис-

ходным образам. Несомненно, что в обоих случаях это усилие часто превосходит ее возможности. Много лет назад я был свидетелем того, как одна женщина советовалась с мадам Блаватской по поводу подруги, к которой каждую ночь являлся во сне умерший супруг в виде разлагающегося, смердящего трупа. «Когда он умирал, – сказала мадам Блаватская, – он думал, что смерть – это конец, и вот теперь, став мертвым, никак не может освободиться от этого заблуждения». Один брамин говорил моей знакомой актрисе, что не любит лицедейства, потому что если человек умрет, играя Гамлета, он будет обречен пребывать Гамлетом вечно. Впрочем, спустя некоторое время душа частично освобождается и становится оборотнем из легенд, приобретая способность, как средневековый маг, внушать людям любые иллюзии. В одной из книг леди Грегори говорится об ирландском крестьянине, который закусывал с незнакомцем на обочине дороги, а немного погодя его вырвало, и он убедился, что ел нарезанную траву. Тут можно бы упомянуть и о духах, являющихся в образах разных диких тварей.

IX

Мертвые, по мере того как страсти в них остывают, обретают некую меру свободы и могут изменить ход вещей, начатый при жизни, направив его по новому пути, но они не могут ничего начать заново – без помощи живущих. Постепенно к ним возвращаются ощущения, хотя они живут только своими старыми воспоминаниями, привязанностями, символами и представлениями, как бы обновленными неким художником интерьера, их чувства большей частью беспричинно отрадны, как у детей, танцующих в хороводе; не сомневаюсь, что они могут и любиться, целиком сливаясь друг с другом, как пишет Сведенборг; эти слияния кажутся издали свечением эфира. До сих пор общение тени с тенью происходило лишь в моменты общих воспоминаний, ужасных или радостных, повторяющихся, как фигуры в танце; но теперь они движутся все вместе, дружными сонмами, имеющими свой узор и ритм. Это движение и кружение, устремленное к общему центру, хотя и без утери их личного начала, подготовлено их раздумьями над своей жизнью, ее злых и добрых путях, и даже нехоженных тропинках; совокупность всех этих мыслей суть факты и обстоятельства, формирующие новую оболочку.

—
X

Существуют две реальности: земная реальность и состояние огня. Вся власть исходит от земной реальности, ибо там сходятся все противоположности и существует свобода выбора, полная свобода. Там существуют раздор и зло, ибо зло есть насилие одной крайности над другой; но в состоянии огня все – музыка и покой. Между ними есть еще состояние воздуха, в котором образы живут заемной жизнью – памятью или отражениями, имитирующими игру и краски огня, это царство теней, кружащихся «в едином вихре с увяданьем», и восклицающих подобно влюбленным в японской пьесе:

Чтобы воскреснуть в силе,
вопреки зыбкости нашей,
мы должны принести
в этот мир сновидений
позднее покаянье.

После стольких ритмических пульсаций душа истощает жажду образов и может, так сказать, смежить глаза.

Когда цикл подходит к концу, время заканчивается, душа облекается в ритмическую, ангельскую или светящуюся оболочку и размышляет, погружаясь в воспоминания, обо всем свершившемся и обо всем чаемом, собрав в едином миге себя и вечность. Лишь это состояние и можно назвать одушевленным, все остальное – фантазия; отсюда же проистекают все страсти и, как думают иные, весь жар телесный.

Время рушится в прах,
Догорев, как свеча,
И горам, и лесам
Умирать тяжело.
О, какое одно
Из желаний моих,
Что в огне родилось,
Отгорев, отошло?

Душа не может обрести истинное знание, пока она не стряхнула с себя одеяний своего века и места; но до тех пор она должна зорко озираться вокруг, подвергая рассмотрению один за другим все предметы, на которых останавливается наш взгляд или указательный перст. Ее интеллектуальная сила лишь возрастает и совершенствуется по мере того, как восприятие делается все многосторонней. Но и теперь мы можем по временам бежать от времени в то, что можно назвать «предвидением» и от привязанности к месту – в отдаленные миры снов и грез. Пару лет назад, во время медитации, я ощутил как бы сонм теплых солнечных лучей вокруг своей головы и, когда я лег спать, мне приснилась женщина с горящими волосами. Я проснулся, второпях зажег свечу и вдруг понял – по запаху, – что нечаянно подпалил собственные волосы. Совсем недавно мне снилось, что я пишу рассказ, и одновременно, что я – один из персонажей этого рассказа, стремящийся тронуть сердце некой девушки вопреки намерениям автора; и в то же самое время я – некто третий, старающийся попасть наконечником рапиры в большую китайскую вазу. Темнота «Пророческих поэм» Уильяма Блейка, сочиненных в состоянии ясновидения, происходит почти исключительно от таких одновременных грез. У каждого есть в запасе история о внезапном озарении во сне или при просыпании о некотором событии, обычно несчастливом, которое должно случиться с вашим другом, находящимся в этот момент где-то далеко от вас.

XII

Я убежден, что мертвые, которые живут в нашей памяти, и есть первоисточник всего, что мы называем инстинктом, это их любовь и страсть заставляют нас безотчетно преступать границы рассудка и отвергать соображения пользы; что призрачные куницы снов и есть истинные прорабы тех живых куниц, что строят свои хитрые гнезда в нишах церковных стен, и что, в свою очередь, призраки получают радость от согласия своих прозрачных оболочек и наших грубых чувств. Было бы оскорблением величия и благодати Божьей считать, что злосчастные дети Александра, умерев, не добавили своей горстки в общую казну, ни убитый



в детстве Цезарион, зачатый Клеопатрой от Цезаря, ни младший Перикл, рожденный от Аспазии, – столько же благородный отрок, сколь рано погибший.

XIII

Даже самые мудрые из мертвых могут лишь раскладывать кусочки воспоминаний, как мы расставляем фигурки на шахматной доске, и способны подчиняться лишь заученным словам, потому-то зороастрийский оракул запрещает тем, кто намерен стать магом, изменять по своему произволу «варварские слова» заклинаний. Общение с *Anima Mundi* происходит ассоциативно, посредством мыслей, образов или предметов; и знаменитые мертвецы, и те, о которых сохранилась лишь смутная память, по-прежнему могут – с единственной целью, чтобы мы безотчетно ценили посмертную славу, – пройти коридором и усесться в пустое кресло. Перчатка или имя могут вызвать своего владельца; тени мертвых касаются наших локтей, возвращаясь в прежние обиталища; им легче материализоваться среди тех стен, скал и деревьев, что приводят им на память чувства, испытанные в то время, когда они обладали телами.

Мать непременно возвратится из могилы, чтобы, хоть второпях, своими сильными и нежными руками, которые даже могут быть зримы, утешить свое брошенное дитя или качнуть колыбельку; и во все времена люди верили и знали, что когда душа в тревоге, те, что жаждут сказаться обрывками видений и песен, витают над нами –

...как теней мелькания живые
В глухие вечера и в ночи штормовые.

XIV

Проживая заново мгновения страсти и горя, они могут уже и не помнить, что умерли, – и вдруг, осознав это, пробудиться или наполовину пробудиться, явившись перед нашими очами. Как изменяются они в этом сне, где время распадается, а чувства обостряются? Меняется ли их осанка, загораются ли особым блес-

ком глаза? Несомненно, что видения тем долговечней, чем сильнее были при жизни обуревавшие их страсти: Елена и ныне может впустить к себе Париса или любоваться им с башни, сознавая, что это – сон, длящийся потому, что ночи и дни слишком горьки и звезды невысказанно ярки. Поистине об этих страстных мертвецах можно воскликнуть словами Бена Джонсона, которые вполне понял бы один Шекспир: «Столь жизнью они заряжены», что могут только, «не истощаясь, прирастать от жизни».

XV

Втекающий поток отраженной жизни тех, что сами получают его от Состояния Огня, направляется по извилистой тропе, зовущейся Тропой Змея, и если этот поток равно касается людей и животных, он зовется природным. Есть иной поток – не природный, а интеллектуальный, который также от огня: он нисходит через посредство душ, которые на какой-то срок выпадают из отраженной жизни, как мы во сне выпадаем из телесной жизни, таким путем он может сойти на спящего змея, но по большей части он выбирает прямые пути. И если человек похож на других людей, поток находит его на извилистой тропе, если же это святой или мудрец, то на прямой дороге.

XVI

Даймон при помощи своих духов-посредников вновь и вновь подводит человека к моменту выбора, усиливая искушение убеждением, что выбор этот окончателен, освещая события собственным провидческим светом, побуждая свою жертву избрать себе задачу наитруднейшую из небезнадежных. Он мучится с человеком так же, как какой-нибудь сильный духом мужчина мучится с женщиной, которую он тем больше любит, чем она сумасбродней и лукавей. Его нисходящая сила – не волнообразная линия и не прямая, а зигзаг, иллюстрирующий пассивное и активное начала, два сорта древесных плодов; это – как внезапная молния, ибо все поступки Даймона импульсивны. Мы ощущаем пульсацию артерии, и следом – медленное затухание.

XVII

Каждого Даймона влечет тот человек или, если его природа более общая, тот народ, который всего более от него отличается, и он претворяет его в противостоящий ему образ, соответствующий его замыслу. Евреи уже показали на драгоценных металлах, на вызывающих сокровищах храма Соломона свою страсть, сделавшую их кредиторами современного мира. Если бы они не были хищнически жадными, похотливыми, узколобыми и деспотическими в большей степени, чем другие народы той же эпохи, боговоплощение было бы невозможно; но интеллектуальный импульс Огненной Стихии претворил их «анти-я» в антитезу всего античного мира. Так всегда лишь влияние некоего Даймона придает нашим тщетным, неудовлетворенным желаниям смысл и форму, приемлемые для всех.

XVIII

Только в неуловимый момент внезапного озарения или в смутных словах, доносящихся до нас в тиши раздумья, мысли духа могут достичь нас почти неискаженными; ибо ум, который постигает все предметы одновременно, в зависимости только от степени своей внутренней свободы, мыслит иначе, чем ум, воспринимающий предметы последовательно. Цель большинства религиозных учений, с их упором на безусловном подчинении воле Всевышнего, — обеспечить пассивность воспринимающей оболочки в том месте, где она наиболее нежна и тонка. Когда мы пассивны там, где оболочка груба, мы становимся медиумами, и духи, формирующиеся в этой грубой оболочке, лишь иногда и с большим трудом могут выразить свои подлинные мысли и воспоминания. Они словно бы одурманены и заторможены, как опившиеся меду (по словам древних писателей), и легко обманываются, принимая наши воспоминания за свои и охотно веря, чему нам самим угодно. Мы их угнетаем и запутываем, поскольку, находясь в среде последовательного восприятия предметов, они уступают нашему уму, созданному и отточенному такими упражнениями, и могут лишь повторять с редкими проблесками из иной сферы наши собственные мысли и слова.

Проза

—

XIX

Одной моей хорошей знакомой приснилось, что она видит множество драконов, карабкающихся по крутой стене утеса и непрерывно срывающихся вниз. Генри Мор полагал, что те, кто, прожив сотни лет, так и не сумели обрести ритмического тела и перейти в Состояние Огня, рождаются заново. Эдмунд Спенсер, один из учителей Генри Мора, подтверждал это новое рождение, не давая ему объяснения.

Когда же срок урочный совершится,
Они вернуться заново сюда,
В сей дивный сад, чтоб снова возродиться
В обличье юном, – будто никогда
Они не знали боли и стыда
И гибели не ужасались жалу;
И снова минут многие года,
Их, ветхих, снова возвратив к началу:
Так это колесо кружит мало-помалу.

XX

Но несомненно, что цель наша – Состояние Огня: туда, в область, где чувства не обрываются грубо и внезапно, где нет ни оград, ни ворот, мы обязаны подняться; и маска, снятая с ветви дуба – символ ритмического тела, которое мы должны обрести. Нужно молиться этой цели – неважно, под каким именем, но не так, как молятся вещи или идее; большинство молящихся обращаются к ней, как к мужчине или женщине или ребенку, ибо

У Милосердья – сердце человечье,
У Состраданья – женское лицо.

Внутри нас самих Разум и Воля, как муж и жена, приносят к неведомому алтарю плачущее или смеющееся дитя.

—
XXI

Когда я вспоминаю, что Шелли называл разум человеческий «зеркалом того огня, которого все жаждут», я не могу не задать вопроса, которые задавали все: «Отчего же растрескалось это стекло?» И я начинаю исследовать единственный разум, доступный мне, — мой собственный, вновь наматывая на катушку размотанную нить.

Бывают моменты, всегда непредсказуемые, когда я делаюсь счастливым, — чаще всего, когда я открываю наугад какую-нибудь книгу стихов. Иногда это моя собственная книга, если мне случается, отвлекшись от технических погрешностей, погрузиться в нее, как будто в первый раз. Порой я сижу в каком-то переполненном кафе с открытой книгой под рукой — или закрытой, если волнение перехлестнуло за край страницы. Я смотрю на незнакомых людей вокруг так, как будто знал их всю жизнь, и мне странно, что я не могу заговорить с ними; все наполняет меня любовью, нет больше ни страхов, ни забот; я даже не помню, что этому счастью должен наступить конец. Кажется, что моя оболочка сделалась вдруг прозрачной и, растянувшись далеко, так засветилась, что образы из *Anima Mundi*, заключенные в ней и напоенные сладостью этого мига, могут, как деревенский пьяница, запаливший крышу собственного дома, поджечь время и испепелить его дотла.

Такое состояние может продолжаться целый час; и недавно я понял, с чего оно начинается — с момента, когда я перестаю ненавидеть. Мне кажется, что обычное состояние нашей жизни — ненависть (я сужу по себе): раздражение, которое вызывают в нас общественные либо частные события или люди. Можно не обращать внимания на небрежность слуг, рассеянность продавца; но как простить невоспитанность Карлейля, риторику Суинберна или эту женщину, без умолку тараторящую за обедом, пересказывая газетные глупости? А лишь неделю назад, в воскресенье, я был зол на спаниеля, потревожившего куропаткино гнездо, на форель, тронувшую мою наживу, но избежавшую крючка. Книжки говорят, что счастье зависит от чувства, противоположного ненависти, но я в этом не уверен: любовь может быть несчастна. Очевидно, что когда я закрыл книгу, от волнения не способный больше читать, я испытал нечто, включавшее в себя любовь, но в целом более похожее на неведение или святость. Я всегда по соседству с Даймоном, но я не знаю, со мной ли он, пока не начну

Проза

—

создавать себя заново, отбирая черты и стараясь утолить голод, происходящий от неудовлетворенности обыденной пищей; и, однако, стоило мне написать «отбирая черты», как я уже полон сомнений, кто я – ладонь или глина. Однажды, лет двадцать назад, я внезапно проснулся, чувствуя странную скованность во всем теле, и услышал некий голос, говоривший моими губами: «Мы творим изваянье из спящего, и он уже больше не он, а тот, кого мы зовем Еммануил».

XXII

Поднимаясь и спускаясь по своей лестнице, я прохожу мимо позолоченного мавританского ящика (свадебного сундука), где я храню свои «варварские речи», и не знаю, то ли мне снова взяться за них, ибо я по-прежнему одержим голосами, обольщающими Одиссея, – беззвучно, как летучие мыши; или уж теперь, когда старость не за горами, обрести благочестие и верить, как верят старухи.

9 мая 1917 г.

ЭПИЛОГ

Дорогой Морис, мне доводилось часто бывать во Франции еще до твоего рождения или когда ты была совсем маленькой. Когда я приехал в первый или во второй раз, Малларме только что написал: «Наша эпоха исполнена трепетом завесы Храма». Повсюду можно было встретить юношей, беседующих о магии. Один знаменитый англичанин, отправляясь с визитом к Станисласу де Гаэта, попросил меня сопровождать его, ибо он боялся идти один в этот таинственный дом. Время от времени я встречал, в компании с немецким поэтом Даутендеем, серьезного шведа, в котором лишь много лет спустя признал Стриндберга, – в те дни он искал философский камень в маленьком доме вблизи Люксембурга; а однажды, в квартире поэта Стюарта Меррилла, я разговорился с молодым ученым-арабом, показавшим мне большое, грубо выкованное кольцо из золота, принимавшее форму пальца, на которое его надевали.

В этом слове, сказал он, нет жестких компонентов, потому что сделано оно его учителем, еврейским раввином, из чистого алхимического золота. Мой скептический ум – враг он мне был или друг? – усмехнулся, но душа моя была польщена. Париж так же кишел легендами, как Коннахт. Новая гордость, гордость адепта, увеличивала гордыню художника и поэта. Вилье де Лиль-Адан, самый возвышенный из смертных, лишь недавно умер. Я читал его «Акселя» медленно и прилежно, как читают священную книгу, – мой французский был очень слаб – и аплодировал этой пьесе в театре. Я не мог следить за сценической речью, но не скучал, даже когда Аксель с Командором полчаса вели философские дискуссии, вместо того чтобы сразу приступить к дуэли. Если я ощущал нетерпение, то лишь оттого, что задерживался выход мастера Януса, потому что надеялся узнать то место, когда Аксель говорит: «Мне знакома эта лампа, она горела, когда еще Соломон не родился», – и другое, когда он восклицает: «Что касается жизни, за нас это сделают слуги».

Литературная сцена была возвышенной еще до того, как ее коснулась магия. Рембо сказал: «Разве я старая дева, чтоб смерти бояться объятий?» И повсюду в Париже и в Лондоне молодые люди обитали в мансардах и каморках, гордясь, что вовсе не нуждаются в том, чего вождеделет толпа.

Прошлым летом ты, будучи в том возрасте, в каком я был, когда впервые услышал про Малларме и Верлена, рассказывала мне о молодых французских поэтах и поэтессах, которых сейчас читают. О Клоделе я уже что-то слышал, но ты прочла мне впервые из Жамма диалог между поэтом и птичкой, заставивший нас обоих пролить слезы, и целый томик Пеги «*Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc*». Из прежнего не осталось ничего, кроме увлеченности религиозными вещами; эти поэты полностью подчинились Римскому Папе, и все, даже Клодель, гордый и красноречивый, клянутся, что видят мир глазами виноградарей и угольщиков. Речь идет уже не о душе, которая сама себя взнуздывает и школит, – таинственной душе, – но о Матери-Франции или Матери-Церкви.

Должно быть, мои мысли не прошли по сходному кругу, разве что я нашел свою традицию не в католической церкви, а в религии моего детства: но есть ли на свете традиция более универсальная и древняя?

11 мая 1917 г.

Приложение

Родина
(Кэтлин Ни Холиэн)

Перевод Зин. Венгеровой



—
РОДИНА

Пьеса в одном действии В.Б. Иэтса
Пер. с англ. Зин. Венгеровой

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

П и т е р Г и л л а н.
М а й к е л ь, его старший сын.
П а т р и к, мальчик 12 лет, второй сын Питера.
Б р и г и т т а, жена Питера.
Д е л и я К а х е л ь, невеста Майкеля.
С т а р а я н и щ е н к а.
С о с е д и.

Действие происходит в ирландской деревне Килаль в 1798 г.,
во время высадки французских войск, пришедших на помощь
восставшей Ирландии.

Крестьянский дом в Килале. Б р и г и т т а стоит у стола
и разворачивает узел.

П и т е р сидит по одну сторону очага, П а т р и к – по другую.

П и т е р. Что это за крики?

П а т р и к. Я ничего не слышу. *(Прислушивается.)* Да,
правда, кричат. Я слышу радостный гул. *(Подходит к окну и за-
глядывает на улицу.)* Что там такое? На улице никого не видать.

П и т е р. Нет ли сегодня какого-нибудь состязания в деревне?

П а т р и к. Нет. Гул идет из города.

Б р и г и т т а. Верно, парни затеяли какую-нибудь игру.
Иди сюда, Питер, посмотри на свадебный камзол Майкеля.

П и т е р *(пододвигает стул к столу)*. Богатый камзол, что
и говорить.

Приложение

—

Б р и г и т т а. У тебя не было такого, когда ты женился на мне. Ты ничего не имел, кроме одной рабочей куртки и на будни, и на воскресенье.

П и т е р. Правда, жена. Кто бы тогда сказал, что у нашего сына будет такое нарядное платье к свадьбе, и такой дом для молодой жены.

П а т р и к (*стоявший все время у окна*). По дороге идет старая женщина. Она, кажется, направляется к нам.

Б р и г и т т а. Это, верно, соседка пришла расспросить про свадьбу Майкеля.

П а т р и к. Нет, эта женщина нездешняя. Но она не к нам идет; она завернула в переулок, где Мартин с сыновьями стригут овец. (*Поворачивается к Бригитте.*) А ты помнишь, мать, что Вилли с Кросс Роде говорила на днях со странной женщиной, которая появляется в городах и деревнях перед войной или каким-нибудь бедствием?

Б р и г и т т а. Нечего вспоминать всякий вздор. Пойди, открой дверь брату, я слышу его шаги.

П и т е р. Надеюсь, что он принес приданное Делии. Я все боюсь, как бы ее семья не пошла на попятный. Сколько мне надо было хлопотать, пока я наладил это дело.

Патрик открывает дверь. Входит М а й к е л ь.

Б р и г и т т а. Где ты задержался, Майкель? Мы тебя давно ожидаем.

М а й к е л ь. Я зашел к священнику просить, чтобы он нас обвенчал завтра.

Б р и г и т т а. Он согласился?

М а й к е л ь. Да. Он сказал, что с радостью обвенчает нас и что во всем приходе нет лучшей пары, чем мы с Делией Кахель.

П и т е р. Ты принес деньги, Майкель?

М а й к е л ь. Принес.

Он кладет на стол мешок с деньгами и отходит к огню. Бригитта, которая все время разглядывала платье, обдергивала его, щупала подкладку карманов, откладывает платье на буфет.

П и т е р (*встает и, взяв в руки мешок, высыпает деньги на стол*). Это ты мне обязан, Майкель, что получил деньги. Старик Джон Кахель думал было не давать все сразу. «Я дам те-

перь половину, – говорил он мне, – а остальное попридержу до рождения у них первого сына». Я ему на это говорю: «Нет. Будет ли у них сын или не будет, а все сто фунтов целиком должны быть у Майкеля прежде, чем он приведет твою дочь к нам в дом». Потом и жена его надела на него, и он в конце концов сдался.

Б р и г и т т а. А тебе, Питер, приятно, видно, держать в руках столько денег?

П и т е р. Еще бы. Я и двадцати фунтов не получил, когда женился, а тут целых сто.

Б р и г и т т а. Я тебе денег не принесла, но и от тебя не много получила. Что у тебя было, когда я выходила за тебя замуж? Несколько кур в курятнике да пара ягнят, которых ты свез на ярмарку в Балицу. *(Она сердито двигает кувшинами на буфете.)* Денег у меня не было, но зато я и работала не покладая рук. Когда у меня родился ребенок – вот этот наш Майкель, что вырос теперь большой, – я, бывало, положу его на пук соломы, а сама копаю картофель. Я трудилась с утра до ночи и никогда не требовала у тебя ни нарядов, ни всего другого.

П и т е р. Это истинная правда! *(Треплет ее по плечу.)*

Б р и г и т т а. Оставь меня. Мне нужно убрать дом для молодой хозяйки.

П и т е р. Такой другой жены, как ты, не найти во всей Ирландии. Но и деньги иметь не мешает. *(Он снова начинает перебирать золото и садится к столу.)* Я никогда и не мечтал, что у нас в собственных четырех стенах будет столько денег. Вот увидишь, как мы теперь разживемся. Прежде всего возьмем в аренду десять акров земли, что остались незанятыми после смерти Джемса Диксей, и обзаведемся скотом. Мы поедем вместе на ярмарку в Балицу покупать скот. А скажи, Майкель, Делия не просила тебя отдать ей часть денег для нее самой?

М а й к е л ь. Нет, она и не глядела на деньги, когда ее отец дал их мне.

Б р и г и т т а. Оно и понятно. Что ей в деньгах, когда ей достался такой красивый, сильный молодец, как ты? Она рада, что у нее будет честный работающий муж, который знает цену деньгам и не пропьет, не прокутит их, как другой.

П и т е р. Да и Майкель, я полагаю, думал не о деньгах, а только о том, чтобы жена была красива и приветлива.

Приложение

—

М а й к е л ь (*подходя к столу*). Вам тоже приятно будет иметь в доме красивую и добрую помощницу. Деньги уйдут, а с женой нужно всю жизнь прожить.

П а т р и к (*стоя у окна и оборачиваясь к семье*). В городе опять кричат. Может быть, сажают лошадей на пароход в Элискроне и толпа собралась и провожает их на пристани.

М а й к е л ь. Нет. Куда теперь возить лошадей, когда нет ярмарки нигде поблизости? Сходи в город, Патрик, и узнай в чем дело.

П а т р и к (*открывает дверь, собираясь уходить, и оставив навливающаяся на пороге*). А Делия, ты думаешь, не забудет принести мне борзого щенка, которого она мне обещала?

М а й к е л ь. Конечно, не забудет. Не беспокойся.

П а т р и к уходит, оставляя дверь открытой.

П и т е р. Теперь очередь за Патриком. Но ему нелегко будет найти жену – у него нет дома, куда привести молодую хозяйку.

Б р и г и т т а. Может быть, теперь, когда наши дела поправились и мы породнились с Кахелями, а у Делии есть дядя-священник, то и Патрик пойдет в священники. Он ведь способный к учению.

П и т е р. Об этом еще рано думать. Ты слишком загадываешь вперед, Бригитта.

Б р и г и т т а. Что ж, теперь у нас есть на что его учить.

М а й к е л ь. А там все еще кричат. (*Подходит к двери и заглядывает на улицу, приставив руку к глазам.*)

Б р и г и т т а. Ты видишь что-нибудь?

М а й к е л ь. Я вижу старую женщину. Она, кажется, идет к нам.

Б р и г и т т а. Кто она? Это, верно, та же, которую видел Патрик.

М а й к е л ь. С виду она как будто незнакомая. Но я не могу разглядеть ее лицо. Она закрыла голову платком.

Б р и г и т т а. Может быть, она – нищая и идет за подающим, узнав, что у нас готовится свадьба.

П и т е р. Я лучше спрячу подальше деньги. Совершенно незачем каждому, кто войдет в дом, видеть их. (*Подходит к сундуку, стоящему в углу, кладет в него мешок и возится с замком.*)

М а й к е л ь. Вот она, стоит. (*Мимо окна проходит Стара я ж е н щ и н а и пристально глядит на Майкеля.*) Мне так не хочется видеть никого чужого накануне свадьбы.

Родина

—

Б р и г и т т а. Открой дверь, Майкель. Не заставляй бедную женщину ждать у порога.

Входит С т а р а я ж е н щ и н а. Майкель отступает, чтобы пропустить ее.

С т а р а я ж е н щ и н а. Господь благослови вас всех!

П и т е р. Господь благослови и тебя.

С т а р а я ж е н щ и н а. У вас теплый кров, добрые люди.

П и т е р. Раздели его с нами.

Б р и г и т т а. Садись к огню и обогрейся.

С т а р а я ж е н щ и н а (*грея руки*). Я продрогла на ветру.

Майкель с любопытством глядит на нее, стоя у дверей.

Питер подходит к столу.

П и т е р. Ты долго была в пути?

С т а р а я ж е н щ и н а. Я исходила много дорог, но не везде меня ласково встречают. Я зашла к одному человеку и думала, что его молодые, сильные сыновья будут мне друзьями. Но они стригли овец и не захотели слушать меня.

П и т е р. Печально не иметь собственного крова.

С т а р а я ж е н щ и н а. Истинно ты говоришь; а я много скиталась с тех пор, как вышла в путь.

Б р и г и т т а. Как это ты еще держишься на ногах?

С т а р а я ж е н щ и н а. Ноги мои подчас отказываются служить мне, а руки недвижно сложены на груди. Но нет покоя в моем сердце. А когда люди видят, что лицо мое спокойно, они думают, что старость сломила мой дух. А когда на меня нападает тревога, я иду к друзьям и прошу у них поддержки.

Б р и г и т т а. Что заставило тебя покинуть твой дом?

С т а р а я ж е н щ и н а. В нем слишком много чужих.

Б р и г и т т а. По лицу твоему видать, что у тебя много горя.

С т а р а я ж е н щ и н а. Да, у меня большое горе.

Б р и г и т т а. Какая беда стряслась над тобой?

С т а р а я ж е н щ и н а. У меня отняли мою землю.

П и т е р. А много у тебя отняли земли?

С т а р а я ж е н щ и н а. Мои четыре зеленых поля.

П и т е р (*в сторону, Бригитте*). Ты не думаешь, что она вдова Кэзи, которую недавно выгнали с ее фермы в Кильгласе?

Б р и г и т т а. Нет. Я видела вдову Кэзи на ярмарке в Бэл-лине. Она толстая молодая женщина.

Приложение

—

П и т е р (*Старой женщине*). Ты не слыхала приветственные крики, когда поднималась на холм?

С т а р а я ж е н щ и н а. Слыхала. Такими криками друзья мои приветствовали и меня, приходя в мой дом. (*Поет, сначала вполголоса*):

Сестра, я слезы лью с тобою,
Доноф погиб во цвете лет...
Веревка стянута на шее,
И в белый саван он одет.

М а й к е л ь (*подходя к ней*). Что это ты поешь?

С т а р а я ж е н щ и н а. Я пою об одном человеке, которого близко знала – о рыжеволосом Донофе, которого повесили в Гальуэ. (*Поет громче*.)

Сестра, я слезы лью с тобою,
Мне ветер косы разметал.
Я помню, как пахал он поле
И плугом камни вырывал.

Как на холме стоял он, гневный,
И пику прижимал к плечу...
Народ свободный в Энискроне
Его б не отдал палачу.

М а й к е л ь. За что он поплатился жизнью?

С т а р а я ж е н щ и н а. Он умер за меня. Любовь ко мне стоила жизни многим людям.

П и т е р (*в сторону, Бригитте*). Она, как видно, помешалась от горя.

М а й к е л ь. Давно сложили песню про него? Давно его казнили?

С т а р а я ж е н щ и н а. Нет, недавно. Но многие лишились жизни и прежде за любовь ко мне.

М а й к е л ь. Они были твои соседи?

С т а р а я ж е н щ и н а. Подойди поближе, я расскажу тебе про них. (*Майкель садится рядом с нею у окна*.) Был рыжеволосый человек из семьи О'Доннелей на севере и один из них, из О'Солливанов, на юге, и еще был О'Брайн, погибший в Клонтерре у моря. И еще много других на западе, на той земле, где ты живешь. Многие умерли за меня сотни лет тому назад, и некоторые умрут завтра.

Родина

М а й к е л ь. Из тех, что живут на западе?
С т а р а я ж е н щ и н а. Садись ближе ко мне, еще ближе.
Б р и г и т т а. Ты думаешь, она в своем уме? Или, быть может, она не от мира сего?

П и т е р. Она помешалась от горя и не понимает, что говорит.
Б р и г и т т а. Жалко ее бедную, нужно ее обогреть и накормить.

П и т е р. Дай ей молока и хлеба.

Б р и г и т т а. Дадим ей также денег на дорогу – несколько пенсов, а то лучше и целый шиллинг. Мы теперь богаты.

П и т е р. Я бы не пожалел шиллинга, будь у нас лишние. Но если мы растратим все наши деньги, придется тронуть сто фунтов, а этого мне не хочется делать.

Б р и г и т т а. Как тебе не стыдно быть таким жадным, Питер? Дай ей шиллинг и пожелай ей доброго пути; не то счастье отвернется от нас.

Питер подходит к сундуку и вынимает шиллинг.

Б р и г и т т а (*Старой женщине*). Не выпьешь ли ты молока, милая?

С т а р а я ж е н щ и н а. Мне нужны не пища и не питье.

П и т е р (*предлагая ей шиллинг*). Возьми вот это.

С т а р а я ж е н щ и н а. Это не то, что мне нужно. Я не серебро прошу.

П и т е р. Так что же тебе нужно?

С т а р а я ж е н щ и н а. Кто желает оказать мне помощь, должен отдать мне себя, должен все отдать.

Питер отходит к столу, глядит на оставшийся у него в руках шиллинг с растерянным видом и шепчется с Бригиттой.

М а й к е л ь. Разве у тебя нет никого, кто бы заботился о тебе в твоей старости?

С т а р а я ж е н щ и н а. Никого. Много было любивших меня, но ни для одного из них я не постелила ложа.

М а й к е л ь. И ты скитаешься по дорогам одна?

С т а р а я ж е н щ и н а. Со мной мои мысли и мои надежды.

М а й к е л ь. Какие надежды поддерживают тебя?

С т а р а я ж е н щ и н а. Я надеюсь, что верну захваченные у меня зеленые поля. Я надеюсь изгнать чужих из моего дома.

Приложение

—

М а й к е л ь. Как же ты это сделаешь?

С т а р а я ж е н щ и н а. Я надеюсь на помощь преданных мне друзей. Они теперь сплотились, чтобы защитить меня. Я верю в них и не знаю страха. Они окрепли и подняли голову. (*Встает.*) Я иду навстречу моим друзьям. Они пришли освободить меня, и я иду приветствовать их. Я созову соседей, и мы пойдем все вместе навстречу им.

М а й к е л ь. Я пойду с тобой.

Б р и г и т т а. Что с тобой, Майкель? Тебе нужно встречать не чужих друзей, а свою невесту, которая придет к нам в дом. У тебя много дел. Еще ничего не приготовлено к ужину. Твоя невеста в дом придет не с пустыми руками. Разве тебе было бы приятно, если она вступит в пустой дом? (*Обращаясь к Старой женщине.*) Ты, может быть, не знаешь, что завтра свадьба моего сына?

С т а р а я ж е н щ и н а. Не тот мне будет в помощь, кто готовится к свадьбе.

П и т е р (*Бригитте*). Да кто она такая, как ты думаешь?

Б р и г и т т а. Ты еще не сказала нам твоего имени.

С т а р а я ж е н щ и н а. Мое имя запечатлено в сердцах тех, кто любит свою многострадальную родину. Называть меня моим именем люди боятся, и народ называет меня в песнях Нищей старухой или Катлиной, дочерью пахаря.

П и т е р. Я, кажется, слышал это имя, только не припомню где. Я, верно, знал тебя, когда был молод. Нет, вспоминаю. Я слышал это имя в песнях.

С т а р а я ж е н щ и н а (*стоя у порога*). Много песен сложено про меня. Одну из них ветер донес до меня сегодня. (*Поет.*)

Не лейте слезы, не предавайтесь горю,
Когда могилы будут завтра рыть,
И факельщиков в белом не зовите,
Когда умерших будут завтра хоронить.
Гостей чужих к столу не приглашайте,
Когда умерших будут завтра поминать,
Молитв надгробных, плача, не читайте
За тех, что выйдут завтра умирать...

М а й к е л ь. Я не знаю, что означает эта песня, но скажи мне, что я могу сделать для тебя?

П и т е р. Иди сюда, Майкель.

М а й к е л ь. Молчи, отец. Слушай, что она говорит.

Родина

Старая женщина. Я зову на тяжелый путь тех, кто любит меня. Многие утратят румянец щек. Многие расстанутся с привольной жизнью среди холмов и полей и будут скитаться по тесным улицам на чужбине. Много жизней будет разбито. Те, у кого есть деньги, не увидят от них радости. Много детей родятся, и отцов их не будет на крестинах. Многие поплатятся жизнью за любовь ко мне. И все же они будут считать свою участь завидной.

Она уходит и голос ее слышен за сценой. Она поет:

Их память будут чтить вовеки,
Дела их вечно будут жить.
Звучать их голос будет вечно
И отклик пламенный будить.

Бригитта (*Питеру*). Посмотри на него, Питер. У него такой вид, точно он не в своем уме. (*Возвышая голос.*) Майкель, вот твоё свадебное платье. Ты еще не взглянул на него. Видишь, какое оно нарядное! Пойди, примерь камзол: если он плохо сидит, тебя завтра высмеют на свадьбе. Пойди в спальню и примерь. (*Кладет ему на руки платье.*)

Майкель. О какой свадьбе ты говоришь? Зачем мне примерять платье?

Бригитта. Да ведь ты наденешь его, когда будешь венчаться завтра с Делией Кахель.

Майкель. Я об этом забыл. (*Смотрит на платье и направляется во внутреннюю комнату, но останавливается, услышав радостные крики у дверей.*)

Питер. Толпа пришла с криками к нашим дверям!

Входят толпой Соседи; с ними Патрик и Делия.

Патрик. В бухту вошли корабли. Французы высаживаются в Калале!

Питер вынимает трубку изо рта, снимает шляпу и встает.

Майкель выпускает из рук платье.

Делия. Майкель! (*Майкель не обращает на нее внимания.*) Майкель! (*Он оборачивается к ней.*) Почему ты смотришь на меня, как чужой? (*Она выпускает его руку.*)

Бригитта подходит к ней.

Приложение

П а т р и к. Наши бегут со всех сторон присоединиться к французам.

Д е л и я. Майкель никуда не пойдет. Он останется со мною.

Б р и г и т т а (*Питеру*). Скажи ему, Питер, чтобы он остался.

П и т е р. Не стоит ему ничего говорить. Он все равно не слышит.

Б р и г и т т а. Попытайся отвести его к огню.

Д е л и я. Майкель! Майкель! Ты не оставишь меня. Ты не присоединишься к французам, – ведь завтра наша свадьба! (*Она кидается к нему. Он наклоняется к ней, как будто уступая ее мольбам.*)

Голос Старой женщины (*за сценой*):

Звучать их голос будет вечно

И отклик пламенный будить.

Майкель вырывается из объятий Делии, останавливается на мгновение у дверей, потом убегает на голос Старой женщины. Бригитта обнимает Делию, которая плачет у нее на плече.

П и т е р (*положив руку на плечо Патрика*). Ты не встретил на дороге старую нищенку, которая шла отсюда?

П а т р и к. Нет, но я видел молодую девушку, и у нее была поступь королевы.

ЗАНАВЕС

Комментарии



Комментарии

В комментариях для каждого стихотворения указаны дата его написания (если она известна) и первой публикации.

Ссылки на книги Йейтса даны в аббревиатурной форме.

Основные поэтические сборники Йейтса

- СО – Странствия Ойсина и другие стихотворения, 1889
- ГК – Графиня Кэтлин и другие легенды и стихи, 1892
- ВК – Ветер в камышах, 1899
- СЛ – В семи лесах, 1903
- ЗШ – Зеленый шлем и другие стихотворения, 1910
- О – Ответственность, 1914
- ДЛК – Дикие лебеди в Куле, 1919
- МРП – Майкл Робартис и плясунья, 1921
- СС – Семь стихотворений и фрагмент, 1922
- КЛ – Кот и луна и некоторые стихи, 1924
- ОВ – Осенний вихрь, 1927
- Б – Башня, 1927
- СМ – Слова, возможно, для музыки и другие стихотворения, 1932
- ВЛ – Винтовая лестница и другие стихотворения, 1933
- ПМ – Полнолуние в марте, 1935
- НС – Новые стихотворения, 1938
- ПС – Последние стихи и две пьесы, 1939
- ПСС – Полное собрание стихотворений, 1956

Комментарии

—

ИЗ КНИГИ «ПЕРЕКРЕСТКИ»

Большинство стихотворений этого раздела входило в СО.

Плащ, корабль и башмачки. – Впервые: 1885, под заголовком «Голоса». Из пьесы «Остров статуй».

Песня счастливого пастуха. – 1885. Впервые: 1886, в «Журнале Дублинского университета». Первоначальное название: «Эпилог к “Острову статуй” и “Искателю”» (названия двух юношеских пьес Йейтса). Подзаголовок: «Говорится Сатиром, несущим морскую раковину». Название в СО – «Песня счастливого аркадца (несущего раковину)». В ПСС за этим стихотворением следует другое – «Печальный пастух».

Аркадия – область в Пелопоннесе, традиционный фон древнегреческих пасторалей и идиллий.

«*Нетрудно звезды перечесть*» и т. д. – В книге «Размышления о детстве и юности» Йейтс вспоминает, как еще в школе он возненавидел науку «обезьяньей ненавистью».

Индус о боге. – 1886. Впервые: 1886, в «Журнале Дублинского университета». Первоначальное название: «Из книги индуса Каури. – Раздел V. О природе Бога». Это и два других «индийских» стихотворения в СО, может быть, как-то связаны с лекцией брамина и теософа Мохини М. Чатерджи, посетившего Дублин в 1885 г.

Похищенный. – Впервые: 1886. Наряду с Аркадией и романтической Индией в СО появляется и третье место действия – романтическая Ирландия. А также очень важный в дальнейшем мотив бегства в волшебную страну.

Легенда. – Это раннее произведение не включено Йейтсом в «Полное собрание стихотворений»; мы поставили его в первый раздел этого собрания условно. Стихотворение появилось в лондонском журнале «Вегетарианец» 4 ноября 1888 г. с рисунками Джека Йейтса.

Старый рыбак. – 1886. Впервые: 1886. Комментарий Йейтса: «Это стихотворение основано на словах одного рыбака, с которым мы выходили ловить в бухте Слайго».

Комментарии

—

ИЗ КНИГИ «РОЗА»

Стихи этого раздела входили в ГК.

Розе, распятой на Кресте Времен. – Впервые: ГК. С 1891 г. Йейтс начинает использовать символ Розы во все более сложном контекстуальном смысле. Следует учесть, что Роза у католиков – символ Богоматери, что ирландские поэты воспевали под этим именем Ирландию; у Йейтса роза, прежде всего, символ духовной, бессмертной красоты. Позднее, когда он сделался членом розенкрейцерского ордена «Золотой Зари», Роза вобрала в себя соответствующий мистический смысл. Ср. с розенкрейцерскими мотивами у Блока, в частности в пьесе «Роза и крест», а также у Вяч. Иванова.

И вещего друида под сосной, / Что Фергуса в лохмотья снов облек... – См. дальше стихотворение «Фергус и друид».

Эрин – поэтическое имя Ирландии, восходящее к имени богини Солнца у кельтов.

Остров Иннишфри. – 1890. Впервые: в газете «Нейшнл Обсервер» 13 декабря 1890 г. Написано в Бедфорд-Парке. В неопубликованном романе «Джон Шерман» Йейтс дает нам возможность представить, в каких обстоятельствах сочинилось это стихотворение.

«Зажатый уличной толкучкой на Стрэнде, он вдруг у слышал легкий звон, как бы от струйки воды; он исходил от окошка какой-то лавки, в котором в качестве рекламы находился фонтанчик, поддерживавший на своей верхушке деревянный шарик. Звук напомнил ему водопад с длинным гэльским названием, который ниспадал по скале возле Ворот ветров в Баллахе... Погруженный в мечты, он брел вдоль берега Темзы, протекавшей в нескольких сотнях ярдов от дома, где он тогда жил, и вдруг загляделся на покрытый ивняком островок на реке. Речка, которая текла через сад у него на родине, брала исток в окруженном лесом и украшенном несколькими островками озере, до которого он не раз доходил в детстве, собирая ежевику. В дальнем конце озера был остров, называвшийся Иннишфри. Его скалистая середина, поросшая кустарником, возвышалась на сорок футов над водой. Когда жизнь и ее тяготы казались ему задачей для более старших школьников, заданной ему по ошибке, приятно было грезить о том, как он уйдет на этот остров, построит там деревянную хижину и проведет несколько лет, удя рыбу с лодки или просто валяясь в траве, ночью – слушая плеск воды у берега и шелест кустов, всегда полных каких-то неведомых обитателей, а утром – разглядывая на берегу следы птичьих лапок».

Комментарии

—

Фергус и друид. – Король Фергус, один из героев ирландских саг, изображен искателем мудрости, добровольно отказывающимся от власти. В легенде немного иначе: Конхобар хитростью завладел его короной.

Король над королями Красной Ветви. – Это название (по типу рыцарей Круглого стола) связано с пиршественным домом Ульстерских королей в Эмайн-Махе, построенным из красного тиса.

Роза мира. – Впервые: 1892, в газете «Нейшнл Обсервер», под названием «Roza Mundi».

Сын Уснеха погиб... – Сын Уснеха, погибший из-за любви к Дейрдре, дочери короля Конхобара, – Найси. Сага о Дейрдре стала темой пьесы Йейтса, это имя упоминается во многих его стихах.

Печаль любви. – Сильно переработано в 1925 г. Исследователи отмечают достоинства как окончательного варианта, так и первоначального (где отсутствовали Одиссей и Приам, а вместо «Восстала дева» было: «И ты пришла»).

На мотив Ронсара. – 1891. Впервые в ГК. В оригинале стихотворение называется по первым словам: «When You Age Old» («Когда ты состаришься»). Тема взята у французского поэта Возрождения Пьера Ронсара (сонет «Quand vous serez bien vieille...»), но трактована совершенно иначе. У Ронсара в концовке горацианский мотив *carpe diem* – «лови мгновенье».

Белые птицы. – Наваяно прогулкой с Мод Гонн по скалам в Гоуте. По ее словам, это было на следующий день после того, как Йейтс впервые сделал ей предложение.

Кто вслед за Фергусом? – Вставное стихотворение из пьесы «Графиня Кэтлин». Цитируется Дж. Джойсом в первом эпизоде «Улисса».

Жалобы старика. – Впервые: 1890. Переработано в 1925 г. Йейтс писал, что стихотворение возникло под впечатлением разговора со стариком крестьянином из Уиклоу, с которым он однажды целый вечер бродил по холмам.

Ирландии грядущих времен.

Дэвис Томас (1814–1845) – поэт и журналист патриотического направления, лидер партии «Молодая Ирландия».

Комментарии

Мэнган Джеймс Кларенс (1803–1849) – ирландский поэт-романтик, автор ряда хрестоматийных стихов об Ирландии.

Фергюсон Сэммиел (1810–1886) – поэт, перекладывавший в баллады старинные ирландские легенды.

ИЗ КНИГИ «ВЕТЕР В КАМЫШАХ»

Опубл. отдельным томом в 1899 г. с обширными примечаниями автора. Вершина ранней лирики Йейтса. Мотивы ирландского фольклора, мистический, визионерский символизм и тема любви, за которой угадываются по крайней мере два женских образа – Мод Гонн и Дианы Вернон, причудливо переплетаются в этой книге. Несколько стихотворений сначала связывались – посредством названий – с тремя разными персонажами из книги «Сокровенная Роза»: Айхом, Ханраханом и Майклом Робартисом. «Может быть, лишь знакомые с традициями магии, – пишет Йейтс в примечаниях, – поймут меня, если я скажу, что *Майкл Робартис* – это пламя, отраженное в воде, *Ханрахан* – пламя, трепещущее на ветру, и *Айх* – пламя, горящее само по себе. Иначе говоря, Ханрахан – это простота воображения слишком изменчивого, чтобы стяжать нечто постоянное, или поклонение пастухов; Майкл Робартис – это гордость воображения, размышляющего над величию своих сокровищ, или поклонение волхвов; и Айх – сами ароматы и благовония, которые воображение сжигает перед предметом своей любви». Впоследствии Йейтс исключил эти маски, или самодраматизации, оставив лишь разные настроения одного Влюбленного, или Поэта.

Воинство сидов. – 1893. Впервые: 1893. Перв. назв. «Воинство фей».

Сиды (по-ирландски произносится «ши») – духи, в древних легендах выступавшие как божества одного пантеона и одного рода («дети богини Дану»), в XIX в. низведенные народным воображением до уровня обычной «нечистой силы» – фей, домовых, леших и т. п.

Нок-на-Рей (Нокнарей) – гора в графстве Слайго (букв. «гора королей»), на вершине которой высится мегалитический каменный памятник (кромлех). Здесь, по преданию, была похоронена легендарная королева Мэйв.

Клот-на-Бар – «Старуха из Берри», фольклорный образ волшебницы. В примечании к стихотворению Йейтс пишет, что она скиталась повсюду, ища озера достаточно глубокого, чтобы утопиться, и наконец нашла его в графстве Слайго (*Лох-Дагей*, «озеро двух гусей»).

Комментарии

Кайлте (Килти) – воин из дружины легендарного короля Финна. В одной из саг появляется как фигура с пылающими волосами, освещающая отряду путь сквозь ночной лес.

Ниав (Ниам) – сида, увлекшая Ойсина в страну вечной молодости.

Вечные голоса. – 1895. Впервые: 1896. В рассказе «Смерть Ханраhana» герой слышит перед смертью «слабые радостные голоса» и на вопрос, кто они такие, получает ответ: «Я один из вечного племени, из вечных неукротимых голосов, живущих в гибнущих, умирающих и сходящих с ума, я пришел за тобой, и ты мой до того часа, когда весь мир вспыхнет и сгорит, как свеча».

Неукротимое племя. – Впервые: 1896, как первая часть диптиха, озаглавленного «Два стихотворения о крестьянских суевериях».

Дети Даны – племя богини Даны (Туата де Данаан) – клан древних ирландских богов, с течением веков оттесненных в народном сознании в разряд духов – сидов.

В сумерки. – 1893? Впервые: 1893. Первое название: «Кельтские сумерки».

Песня скитальца Энгуса. – 1893? Впервые: 1897. Первое название: «Песня безумца». Сюжет с форелью, обернувшейся девушкой-сидой, характерен для ирландского фольклора.

Энгус – ирландский бог любви, а также распространенное имя. Кто герой этого стихотворения, влюбленный бог или простой бродяга, зависит от интерпретации.

Светясь, как яблоневый цвет... – Деталь, устойчиво связываемая Йейтсом с Мод Гонн (см. его воспоминания).

Влюбленный рассказывает о розе... – Впервые: 1892. Первое название: «Роза в моем сердце». ВК: «Айх рассказывает о розе...».

Он скорбит о перемене... – 1897. Впервые: 1897. Первое название: «Страсть мужчины и женщины». ВК: «Монган оплакивает перемену...». Монган, как объясняет Йейтс в примечаниях, – «древний волшебник и король, помнящий свои прошлые жизни».

Белая лань безрогая – образ преследуемой женской любви. Мужская любовь изображается (эти персонажи взяты из кельтского фольклора) в виде гонимого пса с одним красным ухом; к сожалению, эта последняя деталь выпала из перевода.

Комментарии

—

Кабан Без Щетины – эсхатологический образ, связанный с ирландским поверьем о великой битве в Долине Черного Кабана, в которой погибнут все враги Ирландии.

Он просит у своей любимой покоя. – 1895. Впервые: 1896. ВК: «Майкл Робартис просит свою любимую не тревожиться». Мотив длинных волос в этом и в следующем стихотворениях – опознавательный признак «цикла Дианы Вернон».

Он вспоминает забытую красоту. – Впервые: 1896. Первое название: «О’Салливан Руа – Мэри Лавелл», ВК: «Майкл Робартис вспоминает забытую красоту».

Он мечтает о парче небес. – Впервые: 1899. Первое название: «Айх мечтает о парче небес».

К своему сердцу, с мольбой о мужестве. – Впервые: 1896. Первое название: «Из древних заветов». Вместе со стих. «Он упрекает кулика» и общим заголовком «Windlestraws» – в журнале «Савой».

Скрипач из Дууни. – 1892. Впервые: 1892.

Деревушка Дууни расположена на берегу озера Лох-Гил в графстве Слайго.

Кильварнет, Макарабви – деревни в графстве Слайго.

БАЙЛЕ И АЙЛЛИН. – 1901. Впервые: 1902.

Эта лирико-повествовательная поэма написана на сюжет, взятый Йейтсом из книги леди Грегори «Кухулин из Муртемне». В примечании к поэме Йейтс, в частности, пишет, что птицы, парящие над головой Энгуса, – четыре вещие птицы, которых он сотворил из своих поцелуев, и что влюбленные, обращенные в пару лебедей, соединенных золотой цепочкой, – обычный образ ирландских сказок. Всего загадочней в этой маленькой поэме – ее иносказание для поэта, смысл, который он «применяет к себе». Этот смысл выражен в лирической концовке и подготовлен всеми лирическими отступлениями по ходу рассказа.

Улады – жители Ольстера, одной из древних «пятин» Ирландии.

Месгедра – король уладов, отец Байле; мать же Байле была богиня Буан.

Комментарии

—

Лугайд – король Мунстера, другой ирландской «пятины».

Куальнский бык – яблоко раздора (наподобие Елены Троянской), из-за которого разгорелась война, описанная в величайшей из ирландских саг «Бурый бык из Куальнге».

Эмайн – Эмайн Маха – столица Ольстера.

Пес Уладов – прозвание Кухулина. В юности он случайно убил пса Кулана и решил отслужить хозяину в качестве пса. Отсюда его прозвище: Пес Кулана (Кухулин) и Пес Уладов.

Дочь певца – Дейрдре, героиня ирландской легенды. Она полюбила Найси и убежала с ним, хотя и была сговорена королем Конхобаром. После долгих странствий они вернулись на родину, поверив обещаниям короля. Найси был предательски убит, а Дейрдре вскоре покончила жизнь самоубийством.

А он стоял, преображен... – Старик, устроивший козни против влюбленных, оказался богом Энгусом.

Чьи струны Этайн... – Этайн, жена короля сидов Мидира, похищенная Энгусом.

Финдрия, Фалия, Гурия и Мурия – согласно комментарию Йейтса, четыре таинственных города, в которых жили дети богини Даны (божественные племена, некогда населявшие Ирландию), города – средоточья высшего знания, где хранились четыре заветных талисмана: копье, камень, котел и меч.

Бой у брода – бой Кухулина и Фердиада в «Буром быке из Куальнге».

Пусть птицы и тростник всю ночь... – Здесь лирически противопоставляются утоленная любовь и любовь неутоленная, сбывающаяся лишь в ином, нездешнем мире. Дейрдре – образ любви все же сбывшейся, хотя и трагической; образ Айллин – любви несбывшейся. Оплакивая Дейрдре (вместе с Кухулином), он возвеличивает свою недостижимую возлюбленную («ты и прекрасней, и мудрей, / Ты выше сердцем, чем она»), соотнося ее с Айллин – а себя, соответственно, с Медоречивым Байле. Недостижимая любовь – это, конечно, Мод Гонн, к ней и обращена концовка поэмы.

ИЗ КНИГИ «В СЕМИ ЛЕСАХ»

Опубл. в 1903 г. издательством «Дан Эмер пресс», основанным сестрами Йейтса Элизабет и Сьюзан (позднее – «Куала пресс»), где выпускались многие последующие книги Йейтса. Издания «Куала пресс»

Комментарии

—

отличались особой изысканностью. В книгу 1903 г. входили наряду со стихами две поэмы: «Старость королевы Мэйв» и «Байле и Айллин», а также пьеса «На берегу Байле». Семь лесов находились в имении леди Грегори в Кул-Парке, где Йейтс написал некоторые стихотворения из этой книги.

Не отдавай любви всего себя. – Впервые: 1905.

Проклятие Адама. – Впервые: 1902. Обращено к Мод Гонн. Упоминаемая в стихах ее подруга – сестра Мод, Кэтлин.

Блаженный вертоград. – Впервые: 1903. Первое название: «Всадник с севера». Йейтс собирался включить эти стихи в пьесу «Страна молодости», в которой бедный мальчик, скача верхом на кухонной скамейке вместе с таинственным незнакомцем, должен был перенестись – посредством колдовства – в страну мечты.

ИЗ КНИГИ

«ЗЕЛЕНЫЙ ШЛЕМ И ДРУГИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ»

Опубл. в 1910 г. «Куала пресс» и в расширенном виде в 1912 г. издательством «Макмиллан». Плоды бедного на стихи семилетия, когда в творчестве Йейтса подспудно вызревал новый стиль.

Слова. – 1908. Впервые: ЗШ. Первоначальный прозаический набросок – в дневнике 1908 г.

Нет другой Трои. – 1908. Впервые: ЗШ. Прекрасная Елена – один из прочно связанных с Мод Гонн образов йейтсовских стихов.

Мудрость приходит в срок. – 1909. Впервые: 1910. Первое название: «Молодость и старость».

Одному поэту... – 1909. Впервые: ЗШ. Как показывает дневник, адресовано А.Е. (Джорджу Расселу). Один из членов его литературного кружка, когда речь зашла о влияниях, воскликнул: «Какая дворняга думает о своих предках?»

Соблазны. – 1908. Впервые: 1909, в «Айриш Ревью». Английское название: «All Things Can Tempt Me» («Всё искушает меня»).

—
ИЗ КНИГИ «ОТВЕТСТВЕННОСТЬ»

Опубл. в 1914 г. «Куала пресс»; в состав книги входила также пьеса «Песочные часы». Множественное число, которое есть в оригинале, ускользает при переводе названия сборника. Речь идет о разных типах ответственности: перед живыми и мертвыми друзьями, перед любовью и своими согражданами и, конечно, перед поэзией и самим собой.

Сентябрь 1913 года. – 1913. Впервые: 1913, в газете «Айриш Таймз». Первоначальное название: «Романтика в Ирландии (Прочитав много писем против Художественной галереи)». Контекстом этого и нескольких других стихотворений послужила полемика в дублинской печати относительно картин Лейна. Сэр Хью Лейн (1875–1915), племянник леди Грегори, основатель Дублинской муниципальной галереи современного искусства, предложил в дар городу свою коллекцию французской живописи (в основном импрессионистов и постимпрессионистов) при условии ее достойного размещения. Был создан проект музея-моста через реку Лиффи, но власти Дублина могли выделить лишь малую часть средств, остальное решено было собрать по подписке. И вот тут-то удручающий материализм дублинских властей и публики проявился во всей красе. Спектр нападок на проект был весьма широк; писали, что Лейн решил увековечиться за счет города, что такие картины, какие писали Моне или Дега, мог бы нарисовать любой начинающий ирландский художник, «если бы только захотел», высчитывали, сколько домов для бедняков можно было бы построить вместо галереи, даже сравнивали картины с Троянским конем, даром коварных данайцев! Кончилось тем, что Лейн завещал свою коллекцию Лондону. После гибели Хью Лейна на корабле «Лузитания», потопленном немецкой подводной лодкой в 1915 г., начались многолетние споры вокруг этих картин, кончившиеся лишь в 1959 г. решением разделить коллекцию надвое и каждые пять лет обмениваться половинами между Дублином и Лондоном.

О'Лири Джон (1830–1907) – член ирландской тайной организации фениев, арестованный в 1865 г., приговоренный к 20 годам каторги, из которых он отбыл пять, с заменой оставшегося срока на изгнание из страны. Йейтс познакомился с ним вскоре после возвращения О'Лири на родину в 1885 г. Добавим, что строка, переданная в переводе как «мечты ирландской больше нет», в оригинале читается «романтической Ирландии больше нет», ибо О'Лири олицетворял для Йейтса весь романтизм ирландской души и ирландской истории.

Комментарии

—

Но те – святые имена... – Борцы за свободу Ирландии. Йейтс имеет в виду прежде всего героев восстания 1798 г., которых он называет по именам в следующей строфе.

Тон Теобальд Уолф (1763–1798) – основатель клуба «Объединенные ирландцы». Приговорен к смерти военным судом и покончил самоубийством в тюрьме.

Эммет Роберт (1778–1803) – пытался поднять мятеж против англичан в 1803 г. Приговорен к смерти и повешен публично в Дублине.

Затем ли разносился стон / Гусиных стай в чужом краю... – После введения карательных законов 1691 г. десятки тысяч ирландцев бежали на континент и поступили солдатами в европейские армии. В Ирландии их называли «дикие гуси».

Из-за какой-то рыжей Кэт... – Подразумевается Кэтлин Ни Холлиэн, т. е. сама Ирландия, в каждом новом поколении находящая своих защитников и мстителей.

Другу, чьи труды пошли прахом. – 1913. Впервые: 1913. Это стихотворение тематически связано с предыдущим. Первоначально полагали, что оно обращено к сэру Хью Лейну; как уточнил сам Йейтс в 1922 г., он имел в виду леди Грегори, принимавшую активное участие в истории с коллекцией ее племянника.

Скорей бы ночь. – Впервые: ЗШ (1912).

Как бродяга плакался бродяге. – 1913. Впервые: 1914. Эти стихи можно рассматривать как реакцию Йейтса на вставшую перед ним «панургову проблему» – жениться или не жениться – в связи с одним его запутанным романом. Причем и леди Грегори, и Оливия Шекспир, две его главные confidentки, советовали жениться. Но, видно, Йейтс еще «не созрел» для такого шага.

Дорога в рай. ⁴ 1913. Впервые: 1914.

Уинди-Гэп (Ущелье ветров) – топоним, каких много в Ирландии.

Ведьма. – 1912. Впервые: 1914.

Могилы в горах. – Впервые: 1912.

Отец наш Розенкрейц – Кристиан Розенкрейц, по преданию, основавший в 1484 г. Орден розенкрейцеров, первое упоминание о котором относится к 1614 г. «Последователи Отца Кристиана Розенкрейца,

как говорит легенда, обернули его нетленное тело в благородные одежды и положили его под домом Ордена в гробнице, вмещавшей символы всего сущего на небе и на земле и под землей, в подземных водах, и зажгли рядом с ним неугасимые светильники, которые горели много поколений подряд, пока другие адепты Ордена случайно не обнаружили эту гробницу...» – *Йейтс У.Б.* Тело отца Кристиана Розенкрейца. 1901.

Плащ. – 1912. Впервые – 1914.

Но дураки украли... – Ср. со стихотворением «Одному поэту, который предлагал мне похвалить весьма скверных поэтов, его и моих подражателей».

ИЗ КНИГИ «ДИКИЕ ЛЕБЕДИ В КУЛЕ»

Опубл. в «Куала пресс» в 1917 г. вместе с пьесой «Ястребиный источник». Во втором издании (Макмиллан, 1919) пьеса была опущена, но добавлено 17 новых стихотворений, так что истинной датой сборника следует считать 1919 год. За 5 лет между этой книгой и предыдущей произошли важнейшие события в жизни Йейтса, Ирландии и всего мира: Первая мировая война, Дублинское восстание 1916 г., смерть мужа Мод Гонн и ее последний отказ выйти замуж за Йейтса, сватовство к ее дочери Изольде; женитьба на Джорджине Хайд-Лис, начало работы над книгой «Видение», покупка и ремонт Тур-Баллили.

Мраморный тритон. – 1916. Впервые: 1917. Комментаторы связывают это стихотворение с Изольдой Гонн, дочерью Мод Гонн.

Тритон – морской бог, сын Посейдона и Амфитриты, в садовой архитектуре обычно изображается существом с рыбьим хвостом, дующим в раковину.

Заячья косточка. – 1916. Впервые: 1917. Главный образ стихотворения, по-видимому, навеян ирландским фольклором. В сказке «Сокровище О'Бернов и злые феи» говорится: «Одному крестьянину, жившему по соседству, удалось увидеть сокровище О'Бернов. Он нашел на траве заячью косточку, в ней была маленькая дырочка, через которую посмотрел и увидел груды золота, схороненную под землей. Он сбегал домой за лопатой, но когда вернулся обратно, не смог найти точного места, сколько ни искал».

Комментарии

Соломон – Царице Савской. – Впервые: 1918. Написано в первый год после женитьбы Йейтса; Соломон и Царица Савская (Шеба в английской традиции), конечно, символизируют здесь самого поэта и его жену «Джордж», молодую миссис Йейтс.

Соломон – царь Иудейский (972–932 г. до н. э.). История о Царице Савской, прослышавшей о мудрости Соломона и пришедшей испытать его загадками, повествуется в 3 Кн. Царств (X, 1). Сава, или Савей, по мнению комментаторов, страна либо в Аравии, либо в Эфиопии. Любовь Соломона и Царицы Савской – популярный фольклорный сюжет.

След. – Впервые: 1916.

Знатоки. – 1915. Впервые: 1915.

Фазы луны. – 1918. Впервые: ДЛК (1919). Как и предыдущее стихотворение, представляет собой комментарий к мифологической системе Йейтса.

Оуэн Ахерн – персонаж, появляющийся в рассказах Йейтса рядом с магом Робартисом, благочестивый католик, которого Робартис старается вовлечь в свой мистический Орден Алхимической Розы. Вдвоем они представляют пару дополнительных масок. Как писал Йейтс в предисловии к книге, «они занимают свое место в фантазмагории, с помощью которой я пытаюсь объяснить свою философию жизни и смерти».

Где мильтоновский размышлял философ... – Аллюзия на стихотворение Мильтона «Il Penseroso» и иллюстрацию к нему художника Сэмюэла Палмера (1805–1881), названную «Одинокая башня».

Принц Атанас – герой одноименной поэмы Перси Биши Шелли (1792–1922).

Что, дескать, умер я... – Так в рассказе Йейтса «Rosa Alchemica».

Есть ровно двадцать восемь фаз луны... – Этот краткий экстракт из «Видения» производит впечатление и сам по себе, без знания его «системной» подоплеки. Например, фраза о том, что «Горбун, Святой и Шут идут в конце, / Перед затмением», дает названия трех последних фаз Великого колеса, 26-й, 27-й и 28-й, в непосредственно убедительных образах старости, завершения жизненного круга. Читатель может воспринимать Горбуна как усталого человека, согнувшегося под бременем лет, памяти и т. д., Святого – как человека, изжившего свои желания, Шута – сразу в трех планах: 1) как объект насмешек (ср. с идеями Бахтина о карнавальном осмеянии старости), 2) как романтического героя, трагическим смехом реагирующего на «смешную и глупую шутку» жиз-

Комментарии

ни и смерти, и 3) как мудреца, готового к началу следующего круга перевоплощений.

Кот и луна. – 1917. Впервые: 1918. Стихотворение написано в Нормандии, когда Йейтс гостил в семье Мод Гонн.

Миналуш – черный персидский кот Гоннов. Переводчик добавил мотив жениха и невесты, что кажется уместным в этом стихотворении, комментирующем (и отчасти пародирующем) все ту же теорию «лунных фаз».

Две песенки дурака. – 1918. Впервые: ДЛК (1919).

Пятнистая кошка – миссис Йейтс.

Зайчик ручной – Изольда Гонн. Как пишут комментаторы, после своей женитьбы в 1917 г. Йейтс по-прежнему ощущал тревогу за Изольду, почти отцовскую ответственность за ее судьбу.

Еще одна песенка дурака. – Впервые: ДЛК (1919).

ДВЕ ПЕСНИ ИЗ ПЬЕСЫ «ПОСЛЕДНЯЯ РЕВНОСТЬ ЭМЕР»

Пьеса опубликована в 1919 г., она относится к так называемому Кухулинскому циклу пьес и, кроме того, является также «пьесой для танцовщиков», что связано с влиянием на Йейтса японского театра Но. Обе песни исполняются музыкантами при развертывании и свертывании черного покрывала и являются первая – прологом, а вторая – эпилогом пьесы.

I. «Женская красота – словно белая птица...»

Сколько столетий в работе / Душа провела, / В сложном расчете, / В муках угла и числа... – Мотив переселения души в сочетании с пифагорейским мотивом числа как внутреннего закона всех вещей.

II. «Отчего ты так испуган...»

Повстречал я в доме друга / Статую земной печали... – Здесь снова имеется в виду Мод Гонн.

Комментарии

ИЗ КНИГИ «МАЙКЛ РОБАРТИС И ПЛАСУНЬЯ»

Опубл. в 1921 г.

Политической узнице. – 1919. Впервые: 1920.

Она – Констанция Гор-Бут (1868–1932), в замужестве графиня Маркевич, принимавшая участие в восстании; была приговорена к смертной казни, замененной на тюремное заключение. Йейтс знал обеих сестер Гор-Бут, Еву и Констанцию, в молодости и бывал в их имении в Лиссаделе.

Навстречу ветру гнавшую коня... – Констанция Гор-Бут обожала ездить верхом; про нее даже говорили, что она лучшая наездница во всей Ирландии.

Бен-Балбен – гора к северу от Слайго, под которой ныне находится могила Йейтса.

Второе пришествие. – 1919. Впервые: 1920. Одно из самых «системных» стихотворений Йейтса и в то же время непосредственно понятных через образ апокалиптического зверя, Антихриста. Его приход Йейтс связывает с концом христианской цивилизации и началом нового исторического цикла, новой спирали.

Все шире – круг за кругом – сокол кружит, / Не слыша, как его сокольник кличет... – Этот образ приводит на память полет змея Гериона, переносящего Данта и Вергилия в восьмой круг ада. Интересно, что тот же самый эпизод привлек внимание О. Мандельштама в его книге «Разговор о Данте»: «Маневры Гериона, замедляющего спуск, уподобляются возвращению неудачно спущенного сокола, который, взмыв понапрасну, медлит вернуться на зов сокольничьего...».

Spiritus Mundi – Мировая Душа, хранилище образов, не принадлежащих никакой отдельной личности.

ИЗ КНИГИ «БАШНЯ»

Опубл. в 1928 г. В эту книгу вошли стихи, появившиеся ранее в сборниках СС, КЛ и ОВ, выпущенных «Куала пресс». «Перечитывая “Башню”, – писал Йейтс в письме О. Шекспир, – я был удивлен ее горечью... Но эта же горечь придала ей силу, это лучшая моя книга». Чтобы полнее понять символическое значение башни, надо учесть и давнее увлечение Йейтса картами Таро. Многие из 22-х карт Старшего Аркана Таро

имеют параллели в системе образов Йейтса (в частности, нулевой – Шут, первый – Маг). Башня (Аркан XVI) всегда изображается окутанной темными тучами, треснувшей под ударом молнии и готовой рухнуть. Она означает крах и гибель, а также очищение души от грехов и страданий.

Плавание в Византию. – 1926. Впервые: ОВ. Византия в поэзии Йейтса – символ гармонического искусства и бессмертия. Источником его идеализированных представлений о византийской культуре были отчасти книги (в том числе «Век Юстиниана и Теодоры» У.Г. Холмса), отчасти – созерцание византийских мозаик в Палермо и Равенне. «В те времена, когда ирландцы рисовали иллюстрации “Книги из Келлса” (VIII век), Константинополь был центром европейской цивилизации и источником ее духовной философии, поэтому я и делаю путешествие в этот город символом духовных исканий», – объяснял Йейтс в своем выступлении по Би-би-си в 1931 г.

Лососи в горлах рек... – Зрелище лососей, стремящихся вверх по течению на нерест, запомнилось Йейтсу еще по детским годам в Слайго.

О мудрецы... – великомученики на фризе церкви Св. Аполлинария в Равенне.

Подобной той, что в кованом металле / Сумел искусный эллин воплотить... – Комментарий Йейтса: «Я где-то прочел, что во дворце византийского императора было дерево, сделанное из золота и серебра, и на нем пела механическая птичка». Весьма вероятно также, что в этом образе смешались впечатления от сказки Андерсена «Соловей» и «Оды к Соловью» Джона Китса.

Размышления во время гражданской войны. – 1922.

Подробный комментарий см. в главе «Возвращение в Тур Баллили. Йейтс в 1922 году» этой книги.

Молэ Жак де (1244–1314) – Великий Магистр могущественного Ордена Храма, сожженный в Париже после семилетнего процесса и проклявший с костра короля Франции и папу Римского. Существует предание, что Французская революция – месть тайных сторонников Жака де Молэ.

Тысяча девятьсот девятнадцатый. – 1919. Впервые: 1921. Поводом к написанию стихотворения послужили ожесточившиеся схватки в Горте и его окрестностях между Ирландской республиканской армией (ИРА), с одной стороны, и британской армией совместно с королевской ирландской полицией – с другой.

Комментарии

И хор умолк золотых цикад и пчел... – Имеются в виду популярные у афинян брошки и заколки для волос, о которых писал историк Фукидид.

Лой Фуллер (1862–1928) – американская танцовщица, выступавшая в Фоли-Бержер в 1890-х годах. О ней писал Малларме и ее рисовал Тулуз-Лотрек.

Платонов (или Великий) Год – время, за которое все созвездия вернутся к положениям, которые они занимали при начале мира, тем самым воспроизведя первоначальную карту неба. Понятие, основанное на идеях и вычислениях Платона.

Высмеем, так уж и быть, / Вечных насмешников... – Ср. со стихотворением Блейка. «Mock on, mock on, Voltaire, Rousseau...» («Смейтесь, смейтесь, Вольтер, Руссо...»).

Дочери Иродиады... – В комментариях к «Воинству сидов» Йейтс писал, что ирландские духи – сиды – скачут верхом на ветре, и в Средние века смерчи пыли на дорогах называли пляской дочерей Иродиады.

Роберт Артисон (сын Арта) – согласно хроникам XIV в., демон-инкуб, совративший леди Алису Кителер из Килкенни. Среди обвинений, предъявленных ей и другим «колдуньям-еретичкам», значилось: «Они приносили в жертву демонам животных, которых они разрубали заживо и разбрасывали на перекрестках дорог для некоего злого духа низшего ранга именем сын Арта».

Леда и Лебедь. – 1923. Впервые: 1924.

Леда – дочь царя Фестия из Этолии, отданная в жены Тиндарею, изгнанному королю Спарты. Дети Леда были близнецы Диоскуры, Клитемнестра и Елена Прекрасная. Последняя родилась от Зевса, который увидел Леду во время купания и соединился с ней в образе лебедя. Елена Прекрасная стала причиной Троянской войны (и всех последующих трагических событий) – тема, чрезвычайно важная для Йейтса как в историческом, так и в личном плане, ведь Елена ассоциировалась для него с Мод Гонн.

Черный кентавр. – 1920. Впервые: 1922. Английское название: «On a Picture of a Black Centaur by Edmund Dulac». По свидетельству вдовы поэта, стихотворение было вдохновлено неизвестной нам картиной Эдмунда Дюлака, а также, возможно, акварелью художницы Сесил Сакельд. Стихотворение не поддается однозначной интерпретации. Ясно лишь, что черный кентавр знаменует для Йейтса некоторую «сверхценность», поглощенность высшей идеей, стремление к которой «втаптывает в песок» земные мечты поэта.

Комментарии

Эдмунд Дулак (1882–1953) – английский художник, иллюстрировавший несколько книг Йетса, а также оформивший постановку его пьесы «Ястребиный источник».

Семь Эфесских сонь – семеро юношей-христиан из Эфеса, которые спаслись от преследований в дни императора Деция в пещере возле города и проспали там 200 лет, до времени правления императора Феодосия (средневековая легенда).

Раскинсья же вольней и спи, как вещей Крон, / Без пробуждения... – По-видимому, отзвук поэмы Джона Китса «Гиперион», которая начинается с описания спящего Сатурна (Крона), поверженного в борьбе с олимпийскими богами и не желающего просыпаться.

Юность и старость. – Впервые: 1924.

Среди школьников. – 1926. Впервые: 1927.

Реальный план стихотворения: пожилой сенатор У.Б. Йейтс посещает с инспекцией одну из монастырских школ для девочек. Философский план: человек в младенчестве, юности и старости, замкнутый круг, который нельзя разорвать сознательными усилиями, из которого можно только «вытанцевать» наружу, вырваться в танец – состояния, в котором осуществляется соединение человека с миром, Единство Бытия.

Мне грезится – лебязья белизна... – В этой строфе Йейтс вспоминает о Мод Гонн, делившейся с ним когда-то своими детскими обидами.

В желток с белком единого яйца. – Иронический намек на известную теорию любви, изложенную в диалоге Платона «Пир».

Хоть Леда мне родней не доводилась... – Намек на Мод Гонн, которую Йейтс приравнивал в стихах к Елене Прекрасной (дочери Зевса и Леды).

Будь милым, бодрым чучелом на палке. – Характерный йейтсовский символ старости. Ср. «Плавание в Византию» и дальше в этом же стихотворении: «Старье на палке – воробьев пугать».

Дева, герой и дурак. – Впервые: 1922 под названием «Кухулин, дева и дурак».

Сверстники. – 2 июля 1926. Из цикла «Мужчина в юности и старости», вошедшего в сборник «Башня» (1928).

ИЗ КНИГИ «ВИНТОВАЯ ЛЕСТНИЦА»

Опубл. в 1929 г. издательством «Фаунтин пресс», Нью-Йорк, без цикла «Слова, возможно, для музыки», написанным позднее. В 1933 г. издано полностью (Макмиллан).

Разговор поэта с душой. – 1927. Впервые: ВЛ.

Вступи в потемки лестницы крутой... – Узкая винтовая лестница в стене Тур Баллили.

Меч рода Сато – средневековый самурайский меч, подаренный Йейтсу японцем Юнзо Сато во время его лекционного тура в США. Йейтс долго не решался принять наследственный меч и в конце концов принял с условием, чтобы по его завещанию реликвия снова вернулась в семью Сато.

От преступлений смерти и рожденья. – Душа Поэта, кажется, исповедует буддистскую доктрину о преступности всякого действия и о выходе из кармического круга как о высшей цели.

Монташиги Бисю Осафуми (1394–1428) – японский мастер-оружейник, изготовивший меч Сато.

Кровь и луна. – 1927. Впервые: 1928.

Был в Александрии маяк знаменитый... – Фаросский маяк, одно из семи чудес света.

И Шелли башни свои... возводил... – Шелли был с юности одним из любимых поэтов Йейтса.

Голдсмит и Свифт, Беркли и Бёрк – люди, которых Йейтс считал своими духовными предками. См. примечания к стихотворению «Башня». *Голдсмит* Оливер (1728–1774) – англо-ирландский поэт. *Свифт* Джонатан (1667–1753) – английский писатель и поэт, настоятель собора Св. Патрика в Дублине. *Беркли* Джордж (1685–1753) – ирландский философ, епископ Клойнский.

Яростное негодование – по-латыни: saevo indignatio – фраза из автоэпитафии Свифта («яростное негодование не терзает больше его сердце...»).

На пыльных стеклах... – Йейтс описывает верхний этаж башни, так и оставшийся неотремонтированным и нежилым. Ночные бабочки проникали туда сквозь щели-амбразуры и гибли, ударяясь о стекла окон.

Византия. – 1930. Впервые: СМ (1932). В прозаическом наброске стихотворения (дневник 1930 года) говорится: «Описать Византий, ка-

Комментарии

—

ким он был по системе в конце первого христианского тысячелетия. Бредущая мумия. Костры на перекрестках, в которых очищаются от грехов души. Выкованные из золота птицы на золотых деревьях; в гавани [дельфины] предлагающие свои спины стонающим мертвецам, чтобы отвезти их в райскую страну». Переводчик здесь и в «Плавании в Византию» заменил название города на название империи, так как в русской традиции называть Константинополь Византием после VI в. н. э. неверно, это звучит как анахронизм, неизбежно вызывающий языческие, до-византийские ассоциации.

Вслед за соборным гулким гонгом... – Йейтс написал слово «гонг» карандашом на полях книги «Век Юстиниана и Теодоры» напротив текста: «При ударах большого “семантрона” – звучной доски, висящей у входе во всякий храм, по которой бьет дьякон».

Так в смерти жизнь и в жизни смерть живет... – Восходит, вероятно, не столько к «Сказанию о старом мореходе» Кольриджа (призрак, зовущийся «Смерть-В-Жизни»), сколько к диалектике Гераклита: «воздух умирает – вода рождается, вода умирает – земля рождается» и т. д.

Плутонов петушок – здесь и в других местах Йейтс ассоциирует петуха с волшебством и подземным царством мертвых.

Три эпохи. – 1932.

Выбор. – 1932. Впервые: СМ. В письме к Оливии Шекспир 15 декабря 1931 г. Йейтс упоминает, что взялся за длинное стихотворение под названием «Мудрость», «чтобы как-то отделаться от Безумной Джейн, и я чувствую, что могу удариться в религию, если только ты меня от нее не спасешь».

II. *Есть дерево...* – Дерево, наполовину в пламени, наполовину в свежих зеленых листьях, пришло в стихотворение из свода валлийского эпоса «Мабиногион». Здесь, возможно, символ двойственной (рациональной и экстатической) природы творчества.

Аттиса изображенье... – вероятно, символ самоотречения. Аттис, сын богини земли Кибелы, в припадке священного безумия кастрировал себя.

IV. *Полвека – славный перевал.* – Полвека Йейтсу исполнилось в 1915 г. В прозаическом эссе «Anima Mundi» поэт описывает тот же самый эпизод в кафе.

VI. Владыка, описанный в этом разделе, условный. Некоторые комментаторы думают, что Джу (или Чу) – царь китайской династии Чу (XII век).

Комментарии

VII. В письме к О. Шекспир 3 января 1932 г. Йейтс писал: «Я останусь грешным человеком до конца и на смертном одре буду думать о ночах, которые растратил в юности».

Исайи уголь – жар пророка и одновременно символ очищения («уголь, пылающий огнем»).

VIII. *Фон Гюгель*, барон Фридрих (1852–1925) – автор книги «Мистический элемент в религии», утверждавший, что только христианин обладает истинно художественным видением.

Св. Тереза (1515–1582) – испанская монахиня-кармелитка. Рассказывают, что когда ее гробница была открыта, тело святой лежало в сгнившем гробу нетронутое тлением, источая благоухающее масло и запах фиалок. Йейтс прочел несколько книг о ней, включая «Жизнь Святой Терезы» леди Ловат (1911).

Не та ли здесь рука... – Йейтс выдвигает свою версию чуда: почему духи древнеегипетских бальзамировщиков не могли явиться, чтобы совершить ради святой ту же работу, что они совершали ради фараона?

Из мощи – сладость... – намек на эпизод из Книги Судей, когда Самсон победил льва, а потом задал загадку филистимлянам: «Из ядущего вышло едомое, из сильного вышло сладкое» (мед, который сделали пчелы в трупе льва). Во времена Йейтса некая предприимчивая фирма использовала эту фразу для рекламы своего «Золотого сиропа»: на банках были нарисованы лев и пчелы с надписью «из сильного – сладкое».

Сожалеею о сказанном сгоряча. – 1931. Впервые: СМ.

Я растинался пред толпой... – Вероятно, воспоминание о своем участии в национально-патриотическом движении в первые годы после знакомства с Мод Гонн.

Триумф женщины. – 1926. Впервые: 1933.

Вошло в цикл «Женщина в молодости и в старости».

Легендарный Персей иль Георгий... – Герой Персей, сын Зевса и Данаи, убил дракона и освободил Андромеду; «Святой Георгий и дракон» – один из наиболее популярных сюжетов христианской живописи.

Расставание. – 1926. Вошло в цикл «Женщина в молодости и в старости». Восходит по жанру к провансальской alba (песня стража). Ср. с диалогом Ромео и Джульетты (сцена на балконе).

комментарии

—

ИЗ ЦИКЛА
«СЛОВА, ВОЗМОЖНО, ДЛЯ МУЗЫКИ»

Цикл написан в 1929–1931 гг. В письме к Оливии Шекспир 2 марта 1929 г. Йейтс сообщал: «Пишу “Двенадцать стихотворений для музыки” – не для того чтобы их пели, а просто этим я определяю для себя их эмоциональную окраску». Окончательное название цикла звучит по-английски: «Words for Music Perhaps», что в переводе получается несколько неуклюже: «Слова, может быть, для пения».

Безумная Джейн и епископ. Впервые: 1930. Прототипом Безумной Джейн могла послужить Чокнутая Мэри – юродивая старуха, жившая недалеко от имения друга и покровительницы Йейтса леди Грегори. Вероятно и влияние народных ирландских баллад, а также знаменитого древнеирландского стихотворения «Старуха из Берри», незадолго до этого переведенного Фрэнком О’Коннором на английский.

Безумная Джейн о Боге. Впервые: СМ.

Безумная Джейн говорит с епископом. – 1931. Впервые: ВЛ. В этом и других стихах о Безумной Джейн заметно влияние Вийона («Жалобы старухи»), которого Йейтс знал, в частности, по переводам Дж. Синга.

Но храм любви стоит, увы, / На яме выгребной... – У Блейка в поэме «Иерусалим» есть слова: «Ибо я сделаю место их любви и радости местом выбросов (экскрементов)».

Колыбельная. – 1929. Впервые: 1931. Фрэнк О’Коннор утверждал, что «Колыбельная» основана на его переводе древнеирландского стихотворения «Грания» (в русском переводе В. Тихомирова – «Сон Диармайда»).

Сном таким, какой сковал / Крылья лебедя... – См. примечание к стих. «Леда и Лебедь».

В непогоду. – 1929. Впервые: СМ.

В оригинале стихотворение называется «Безумный, как туман и снег» (Mad as the Mist and Snow).

Туллий – Марк Туллий Цицерон (106–43 г. до н. э.), римский оратор и писатель.

Назон – Публий Овидий Назон (43 г. до н. э. – ок. 18 г. н. э.), римский поэт.

Комментарии

—

«Я родом из Ирландии». – 1929. Впервые: СМ. Источником является рукописный фрагмент XIV в. Даем его подстрочный перевод: «Я родом из Ирландии, / святой земли Ирландии, / добрый сэр, прошу вас, / ради всего святого, / пойдёмте плясать со мной в Ирландию». Считается, что это одна из старейших сохранившихся английских плясовых песен. Йейтса, по-видимому, привлекло в ней то, что текст вложен в уста ирландской девушки и сочинен, надо думать, каким-нибудь ирландским менестрелем.

Том-сумасшедший. – 1931. Впервые: СМ.

Том – традиционное имя для дурака. Можно вспомнить, например, Тома из Бедлама в «Короле Лире», а также анонимную балладу шекспировского времени об этом персонаже, *The Song of Tom o'Bedlam*, с которой, по-видимому, спорит Йейтс.

Что меня с толку-разуму сбilo... – Том из Бедлама в старинной балладе объясняет, что его «с толку-разуму» сбilo любовь. Йейтс по-мечески предлагает вместо любви – время.

Хаддон и Даддон и Дэнил О'Лири – имена трикстеров из ирландских сказок, которых Йейтс упоминает в своей книге «Видение».

ИЗ КНИГИ «ПОЛНОЛУНИЕ В МАРТЕ» (1935)

Молитва старика. – Впервые: 1934. Одно из первых стихотворений, написанных Йейтсом после двухлетнего молчания, последовавшего за смертью его друга и покровительницы леди Грегори.

Гора Меру. – 1934. Впервые: 1934.

Меру – Эверест, величайшая вершина Гималаев, на границе Тибета и Непала. Йейтс написал предисловие к книге индийского монаха-проповедника Шри Пурохит Свами «Священная гора».

Ушко иглы. – Впервые: 1934.

Стихотворение Йейтса связано с его увлечением индийской философией, в частности с его впечатлением от книги Шри Пурохит Свами.

ИЗ «ПОСЛЕДНИХ СТИХОТВОРЕНИЙ»

В этот раздел входят стихи как подготовленные к печати самим поэтом и опубликованные при его жизни («Новые стихотворения», 1938), так и опубликованные после его смерти («Последние стихотворения и две пьесы», «Куала пресс», 1939).

Ляпис-лазурь. – 1936. Впервые: 1938.

Гарри Клифтон – знакомый Йейтса, приславший ему на день рождения в июле 1935 г. настольное украшение из ляпис-лазури (Китай, XVIII в.), изображающее «гору с храмом на вершине, деревья, тропу и идущих вверх монаха-отшельника с учеником».

Каллимах (V в. до н. э.) – греческий скульптор, по преданию, изобретатель коринфской капители, о котором Йейтс читал у Павсания в «Описании Греции».

Три куста. – 1937. Впервые: 1938. Баллада возникла из переписки с другом Йейтса, английской поэтессой Дороти Уэлсли, в процессе литературной игры и перекрестного редактирования. «Ангел милый! Какой был восторг – сознавать, переписывая балладу, что эти стихи ваши. Мы оба были победителями и побежденными, так что мне припомнились Голубка и феникс (стихотворение, приписываемое Шекспиру, в котором воспевается платоническое единение влюбленных. – Г. К.)». (Из письма к Д. Уэлсли 21 июля 1936 г.) Йейтс написал еще шесть небольших стихотворений в дополнение к балладе: три песни Дамы, песню Влюбленного и две песни Служанки.

Песня влюбленного. – 1936. Впервые в НС. Три песенки госпожи и одну песню Влюбленного Йейтс «добавил» к своей балладе «Три куста» в процессе творческой переписки с Дорити Уэлсли.

Клочок лужайки. – 1936. Впервые: 1938. В первой строфе Йейтс описывает дом в Риверсдейле (графство Дублин), куда его семья переехала в 1932 году. «Мы сняли его на 13 лет, – писал он Оливии Шекспир, – хоть мне столько и не протянуть... По крайней мере, дети успеют получить образование и завести друзей, пока этот дом наш».

Тимон – см. трагедию Шекспира «Тимон Афинский».

Блейк Уильям (1757–1827) – поэт и художник, один из главных духовных предков Йейтса. Любопытно, что Йейтс даже считал его (на основании весьма шатких свидетельств) ирландцем по отцу.

Микеланджело Буонарроти (1475–1564) – итальянский скульптор, художник и поэт. К числу его главных работ относятся роспись потолка Сикстинской капеллы в Риме (1508–1512) и фреска Страшного Суда на восточной стене той же капеллы (1535–1541), на которых он «прорвал пелену небес» и «глубины ада разверз».

Олимпийское племя. – Впервые в НС. В оригинале называется «Beautiful Lofty Thing» («Всё прекрасное и возвышенное») по первым словам стихотворения.

Джон О'Лири – см. примечание к стих. «Сентябрь 1913 года».

...голос отца, / Со сцены Аббатства обращающегося к разъяренной толпе... – Случай, произошедший во время публичной дискуссии по поводу беспорядков во время представления пьесы Дж. М. Синга «Повеса с Запада» (1917).

Стендиш О'Грейди (1846–1928) – ирландский историк, автор книги «История Ирландии: Героический период» (1878), оказавшей большое влияние на формирование Ирландского национального возрождения.

Старая леди Грегори... – Имеется в виду эпизод из времен гражданской войны, когда в ответ на угрозы одного озлобленного арендатора убить ее она подсадила ему, как удобней всего это сделать.

Мод Гонн / На маленькой станции... – Воспоминание о совместных прогулках с Мод Гонн в Гоуте (гористый полуостров в полчасе езды от Дублина; в оригинале сказано: «на станции в Гоуте»), где в 1891 г. Йейтс впервые сделал ей предложение.

Проклятие Кромвеля. – 1937. Впервые: 1937. Карательный поход Оливера Кромвеля (1599–1658) в Ирландию в 1650 г. остался в памяти поколений. И столетия спустя ирландские матери пугали детей его именем. Кроме жестокостей и казней следует отметить и тяжелый удар, нанесенный наследственной ирландской аристократии, – у нее была конфискована большая часть земель. За этим следовали закрытие бардических школ, закат поэтической традиции. В письме к Дороти Уэлсли 8 января 1937 г. Йейтс сообщал, что пишет о Кромвеле, «который был Лениным своего времени»: «Я говорю устами ирландского странствующего барда».

Как мальчику-спартанцу лисенок грыз живот... – История спартанского мальчика, который украл лису и, чтобы не сознаваться в преступлении, дал ей изгрызть свой живот, но не выдал боли, взята из «Жизнеописаний десяти ораторов» Плутарха.

Комментарии

О'Рахилли. – 1937. Впервые: НС. О'Рахилли (1875–1916), о котором идет речь, был убит во время Пасхального восстания на Генри-стрит, недалеко от Центрального почтамта. Он был главой клана О'Рахилли в графстве Керри (отсюда артикль «the», который в Ирландии служит как бы титулом – «the O'Rahilly») и выступал против восстания, предвидя его неудачу. Когда же оно все-таки началось, он велел своим людям оставаться на месте, а сам прибыл в Дублин, чтобы разделить участь восставших.

Песня парнеллитов. – 1936. Впервые: 1937.

Парнеллиты – сторонники Парнелла, те, что поддержали его во время раскола в Ирландской партии и защищали его честь даже после его смерти.

Парнелл Чарльз Стюарт (1846–1891) – выдающийся политический деятель, лидер Ирландской парламентской партии.

По милой он тужил... – Парнелл любил замужнюю женщину, миссис Китти О'Ши. В результате бракоразводного дела, затеянного ее мужем, капитаном О'Ши в 1890 г., поднялся скандал, раздутый клерикальными кругами и всеми политическими противниками Парнелла, что привело через год к его безвременной смерти. Йейтс, как явствует, например, из его автобиографической книги, относил себя к «парнеллитам».

Буйный старый греховодник. – 1937. Впервые: 1938. В этой балладе, написанной, по мнению ряда комментаторов, для леди Элизабет Пэлем, Йейтс вновь примеряет маску бродячего певца, состарившегося, но не сломленного временем.

Шпоры. – 7 октября 1936. Впервые: 1938.

Водомерка. – 1938. Впервые: ПС. См. обсуждение этой баллады в предисловии.

Цезарь Гай Юлий (102–44 г. до н. э.) – римский император и полководец. Впрочем, здесь «великий Цезарь» может обозначать любого римского принцепса, сражавшегося с варварами, так как имя Цезаря стало императорским титулом.

Чтобы явился первый Адам... – Имеется в виду изображение Адама на потолке Сикстинской капеллы. См. примечание к ст. «Клочок лужайки».

Великий день. – 1937. Впервые: 1938 в цикле, озаглавленном «Фрагменты» со следующим стихотворением и еще двумя другими.

Комментарии

Джон Кинселла за упокой миссис Мэри Мор. – 1938. Впервые: 1938. Первое название: «Дюжий фермер обвиняет Смерть».

Джон Кинселла и Мэри Мор – вымышленные персонажи.

Высокий слог. – 1938. Впервые: 1938. Йейтс писал о 1890-х годах, что когда они закончились, «нам всем пришлось слезть с ходуль».

Я вновь стучу молотком... – Поэт вновь ладит себе ходули под старость. По-видимому, Йейтс имеет в виду создание своей поэтической мифологии.

Парад-алле. – 1938. Впервые: 1939.

Осталось вспоминать былые темы... – В этой строфе Йейтс вспоминает свою поэму «Странствия Ойсина» (1889).

Графиня Кэтлин начала мне сниться... – Пьеса «Графиня Кэтлин» (первый вариант – 1892) была написана специально для Мод Гонн.

А там – Кухулин, бившийся с волнами, / Пока бродяга набивал мешок... – Кухулинский цикл пьес включает четыре пьесы – от «На Берегу Байле» (1904) до «Смерти Кухулина» (1939). В первой из них двое бродяг – Слепой и Дурак – занимаются воровством, пока обезумевший Кухулин сражается с волнами.

Человек и Эхо. – 1938. Впервые: 1939.

Я ли тьесою своей... – Пьеса Йейтса «Кэтлин Ни Холиэн», поставленная в Дублине в 1902 г. с Мод Гонн в главной роли, имела огромный эффект. По воспоминаниям современников, зрителям хотелось идти на улицу сражаться за Ирландию. Патриотическая агитация, к которой приложил руку и Йейтс, в конечном счете привела к Дублинскому восстанию и ненужным жертвам.

Я ли невзначай разрушил / Беспольной прямою / Юной жизни хрупкий строй?.. – Йейтс имеет в виду эпизод с Марго Коллис (Раддок), молодой поэтессой с весьма неустойчивой психикой, которая приехала к Йейтсу показать свои стихи. Затем она уехала в Барселону, где пряталась в трюме какого-то корабля, потом ходила всюду, распевая свои стихи, и наконец повредила ногу, выпрыгнув из окна. Йейтс с женой прибыли в Барселону по просьбе британского консула для принятия сильного участия (в частности, финансового) в судьбе Марго. Через год он написал предисловие к сборнику ее стихов, изданных в Англии, «Лимонное дерево» (1937).

Я ль не мог спасти от слома / Стены дружеского дома? – По-видимому, Кул-Парк, жилище леди Грегори, которое было продано вскоре

Комментарии

после ее смерти в 1932 г. и обречено на слом. Фактически дом был снесен в 1942 г. На его месте сейчас ровная площадка. Мемориальный парк открыт для посетителей, которые могут прочесть на стволе огромного красного бука инициалы Йейтса и его друзей, глубоко врезанные в кору.

Кухулин примиренный. – 1939. Впервые: ПС. Это стихотворение – как бы эпилог к пьесе Йейтса «Смерть Кухулина». В последней неравной битве древнеирландский герой Кухулин получает шесть смертельных ран и привязывает себя к скале, чтобы умереть стоя. Он говорит о том образе, что примет после смерти: «Пернатый, птичий образ, осенивший / Мое рожденье, – странный для души / Суровой и воинственной». Репарка в конце пьесы гласит: «Тишина, в тишине несколько слабых птичьих трелей». Вся система образов явилась поэту во сне. По свидетельству жены, он продиктовал ей прозаический набросок стихотворения в 3 часа утра 7 января 1939 г.

Ушко иглы – ассоциируется у Йейтса с механизмом перерождения (ренкарнации).

Мы трусы... – Возможно, трагическая ирония заключена в том, что герою после смерти достается общество трусов.

Черная башня. – 1939. Впервые: ПС. Последнее стихотворение Йейтса, окончательный текст датируется 21 января.

Стоя в могилах, снят мертвецы... – В древней Ирландии существовал обычай хоронить королей и вождей, павших в битве, стоя, лицом к вражеской земле.

В тени Бен-Балбена. – 1938. Впервые: 3 февраля 1939 г., одновременно в «Айриш Пресс», «Айриш Таймс» и «Айриш Индепендент».

То, чего аскет искал / Возле фиваидских скал... – Окрестности египетских Фив во времена около IV в. н. э. были областью многочисленных христианских монастырей и отшельнических скитов.

Атласская колдунья – имеется в виду поэма П.Б. Шелли «Атласская колдунья». Шелли был одним из любимых поэтов Йейтса.

Тот, кто молвил в старину: / «Боже, ниспошли войну!» – Имеется в виду Джон Митчелл (1815–1875), борец за свободу Ирландии, основатель журнала «Объединенные ирландцы». В его «Тюремном журнале» (1854) есть запись, пародирующая привычные слова молитвы «Ниспошли нам мир, Господи», – «Ниспошли войну, Господи».

Калверт Эдвард (1799–1883) – английский художник, предтеча символистов.

Комментарии

Вильсон Джордж – художник-прерафаэлит. Хотя остается не вполне ясным, его ли имел в виду Йетс или кого-то из его более ранних однофамильцев.

Лорен Клод (1600–1682) – французский художник, высоко чтимый символистами автор пейзажей с античными руинами.

ПЬЕСЫ

Графиня Кэтлин. – 1892–1916. Первый вариант, написанный в 1892 г., претерпел коренные изменения в 1895 г. и в дальнейшем перерабатывался еще несколько раз.

«Графиня Кэтлин» считается первой законченной и самостоятельной пьесой Йейтса. Но она была не первым его драматургическим опытом. До нее написано еще несколько пьес («Остров статуй», «Искатель», «Время и волшебница Вивьен»), которые обычно не включаются в собрание пьес Йейтса. «Графиня Кэтлин» занимает особое место в его драматическом наследии и потому, что она посвящена Мод Гонн и была первой пьесой, поставленной 8 мая 1889 г. в основанном Йейтсом и его друзьями Литературном театре в Дублине (из которого потом возник Ирландский национальный театр – Театр Аббатства).

Постановка пьесы сопровождалась скандалом: автора обвиняли в богохульстве и антипатриотизме; но в конце концов защитники пьесы одержали победу.

Одним из ярых защитников пьесы был молодой студент Джеймс Джойс, который через десять лет в Триесте предпринял попытку перевести пьесу на итальянский язык (в сотрудничестве со своим итальянским другом). Перевод Джойса был послан Йейтсу на одобрение; но к тому времени автор так сильно переработал пьесу, что не мог одобрить публикацию старого варианта.

Об истории русского (утраченного) перевода Н. Гумилева подробно рассказывается в статьях «Загадка Замиу» и «Теория и игра маски».

Она покоится в гранитном склепе / На ледяной вершине Нокнаррей – На высокой горе Нокнаррей к югу от Слайго до сих пор находится могила королевы Мэв (Мэйв) – мегалитический дольмен, засыпанный курганом из камней. В XIX в. местные жители ее считали королевой фей или сидов (ирландских духов), позднее идентифицировали с королевой Мейв древнеирландских саг.

На королевском пороге. – 1903. Премьера прошла в Театре Аббатства в октябре 1903 г. Способ, которым Шонахан хочет отомстить обидчику, – умереть голодной смертью на его пороге – действительно существовал в древней Ирландии. Йейтс считал, что его пьеса ввела голодовку в арсенал современной политической борьбы. Подробнее о идейном смысле пьесы см. статью «Теория и игра маски».

Бард *Шонахан* и король *Гуаури* – лица исторические, персонажи многих ирландских историй и сказок.

Горт – во времена Йейтса небольшой городок в графстве Голлуэй на западе Ирландии неподалеку от усадьбы леди Грегори и Тур Баллили.

Кинвара – портовый город в 7 милях от Горта.

Осгар – сын Ойсина, внук Финна, предводителя фениев.

Грания (Граине) – персонаж саги «Преследование Диармайда», дочь Кормака, которую просватал Финн; но она убежала вместе с молодым воином Диармайдом со свадебного пира. Много лет они скитались по лесам, преследуемые мстителью Финна, пока наконец Диармайд не был убит с помощью обмана и предательства. По одной из версий легенды, Грания смирилась с судьбой и ушла жить с Финном и фениями.

Ястребиный источник. – 1917.

Премьера состоялась в частном доме – в лондонском особняке леди Кьюнард 2 апреля 1916 г., на ней присутствовал цвет столичной интеллигенции. Постановка первой «пьесы для танцовщиков» была очень важным событием для Йейтса, мечтавшего положить начало новому поэтическому театру. Однако его удовлетворило только оформление Эдмунда Дюлака (выступавшего также в качестве актера-музыканта) и исполнение танцевальной партии Ястреба молодым японским танцовщиком Митио Ито. Это одна из пьес «Кухулинского цикла», однако сюжет целиком принадлежит Йейтсу. Только в самом конце упоминание о королеве-воительнице Айфе и отце Кухулина Суалтаме связывает эпизод у источника с сагами о Кухулине.

Айфа (Айфе) – королева-воительница, которую Кухулин победил в поединке и от которой имел сына.

Кухулин, сын Суалтама. – История рождения Кухулина весьма запутанна. Ясно только, что когда Дехтире, сестра короля Конхобара, была выдана замуж за Суалтама, сына Ройга, она уже была беременна – вероятно, от бога Луга (Луга Длинной Руки), проникшего в нее в виде маленького зверька вместе с питьем.

Комментарии

—

Единственная ревность Эмер. – 1919.

Пьеса была опубликована в 1919 г. и предназначалась, как и предыдущая, для постановки в частном доме. Однако впервые (1922) ее поставили в театре в Амстердаме, а режиссером был молодой, впоследствии известный актер Альберт Ван Далсум. Йейтс, которому были посланы фотографии сцен из спектакля, остался очень доволен (особенно ему понравились маски), и это побудило его создать вариант пьесы для обычной сцены: он был назван «Битва с волнами» и поставлен в Театре Аббатства в 1929 году. Сюжет пьесы представляет собой вольную обработку саги «Болезнь Кухулина».

Эмер – жена Кухулина, дочь Форгала. В саге «Сватовство к Эмер» невеста Кухулина описывается так: «Шесть даров было у нее: дар красоты, дар пения, дар сладкой речи, дар шитья, дар мудрости и дар чистоты».

Сегодня на совете королей / Он встретил юношу... – Кухулин не узнал своего сына от королевы Айфы и убил его в поединке. Этот сюжет разработан Йейтсом в пьесе «На берегу Байле» (1904).

Байле – жених Айллин. На тему саги о трагической любви и смерти Байле и Айллин написана одноименная поэма Йейтса (1903).

Мананнан, сын Лира – бог моря у ирландцев.

Фанд – имя этой сиды, влюбленной в Кухулина, упоминается только в саге «Болезнь Кухулина».

Чистилище. – 1939.

Пьеса впервые поставлена в Театре Аббатства 10 августа 1938 г. Художником спектакля была Энн Йейтс, дочь поэта. Это последняя пьеса Йейтса, поставленная при его жизни.

Тертуллиан (ок. 160 – после 220 г. н. э.) – христианский теолог и писатель.

Смерть Кухулина. – 1939.

Пьеса заключает «Кухулинский цикл», в который входит пять драматических произведений Йейтса: помимо вошедших в настоящее издание – пьесы 1900-х годов «На берегу Байле» и «Золотой шлем» (второй, переработанный, вариант – «Зеленый шлем»). Из всех пьес цикла «Смерть Кухулина» наиболее близка к первоисточнику – к одноименной саге. В то же время Йейтс стягивает здесь все важнейшие нити, связывающие созданный им цикл, выводит на сцену персонажей из предыдущих пьес. Это во всех отношениях итоговое произведение Йейтса.

Комментарии

Тальма, Франсуа-Жозеф (1763–1826) – французский актер-трагик, любимый актер Наполеона.

«*Комос*» – пьеса-маска Мильтона, представленная 29 сентября 1634 г. в замке Ладлоу.

Была у меня раньше такая... – комическая плясунья, трагическая плясунья... – Нинетт де Валуа (наст. имя Идрис Станнус, р. 1898) – английская танцовщица и хореограф, участвовала в постановке пьесы Йейтса «Битва с волнами» (1929). Пьеса «Король Большой часовой башни» была написана Йейтсом специально для нее. В 1923–1925 гг. – солистка Русского балета Дягилева.

Мэйв – королева Коннахта, враждебная уладам, к которым принадлежал Кухулин.

Эмайн Маха – столица королевства уладов (т. е. Ольстера). Согласно хроникам, основана около 300 года до н. э., разрушена в 230 г.

Конноли и Пирс – герои 1916 г. (см. ранее).

И Шеппард статую воздвиг... – Статуя Оливера Шеппарда (1865–1941) «Кухулин», установленная в память Дублинского восстания 1916 г. в здании почтамта, сработана раньше – в 1911–1912 гг. Она изображает умирающего воина, привязавшего себя к скале, чтобы умереть стоя. На плече его сидит ворон.

ПРОЗА

PER AMICA SILENTIA LUNAE

Per Amica Silentia Lunae – цитата из Энеиды. Перевод: «При благосклонном молчании луны». См. далее *Anima Mundi*, I.

Пролог.

Морис – шуточный «псевдоним» Изольды, дочери Мод Гонн.

Миналуш – кличка персидского кота Гоннов (см. стихотворение «Кот и луна»).

Ego Dominus Tuus. – 1915. Впервые: 1917. Название – цитата из «Новой жизни» Данте: «Я есмь владыка твой» (*лат.*). Йейтс имеет в виду, что творческий дух нисходит на человека извне, как любовь, явившаяся Данту в виде «страшного обликом мужа». *Hic* и *Ille*, между которыми ведется диалог, имеют абстрактные имена (буквально по-латыни – «это» и «то», т. е. «один» и «другой»). *Hic* – объективный человек, а *Ille* – субъективный.

Комментарии

Робартис Майкл – впервые появляется у Йейтса в рассказе «Rosa Alchemica» (1897). В первом издании книги «Видение» (1925) рассказывается, как маг Робартис обнаружил в Кракове мистическую средневековую книгу Гиральдуса, которая и легла в основу излагаемой Йейтсом системы. Миф, опровергнутый самим автором в «Пакете для Ээры Паунда» (1929).

Тем смертным, о котором пишет Гвидо... – Более подробно об этой версии см. «Per Amica Silentia Lunae».

Китс Джон (1895–1921) – великий английский поэт-романтик, скончался от чахотки.

Зову таинственного пришлеца... – Теорию антагонистического человека (антипода) Йейтс развивает в «Per Amica Silentia Lunae», в том – в «Видении».

Anima Hominis

I

Место у Данте – из книги «Новая жизнь», I.

Бёме Якоб (1575–1624) – немецкий философ-мистик.

II

Я говорил одной своей близкой знакомой... – Речь идет о леди Грегори.

Берн-Джонс Эдуард (1833–1898) – английский художник-пре-рафаэлит.

«Повеса с Запада» – пьеса Джона Синга (1871–1909), при первом представлении которой в Театре Аббатства (1909) «патриоты» устроили скандал, усмотрев в пьесе оскорбление Ирландии.

«Дейдрре – дочь печалей» – последняя пьеса Синга на ту же мифологическую тему, что пьеса Йейтса «Дейдрре». Поставлена 13 января 1910 г.

III

Моррис Уильям (1834–1896) – английский поэт, художник и издатель.

Лэндор Сэвидж (1775–1864) – английский поэт.

Хант Джеймс Генри Ли (1784–1859) – поэт и издатель, друг Джона Китса.

IV

Россетти Данте Габриэль (1828–1882) – английский поэт и художник.

Арнольд Мэтью (1822–1888) – английский поэт и критик.

Кавальканти Гвидо (1250–1300) – итальянский поэт, друг Данте.

Да Пистойя Чино (1270?–1330) – итальянский поэт, учился в Болонском университете вместе с Данте.

Комментарии

Данте пишет к Джовано Гвиричи... – это стихотворение приписывается Данте.

V

Джонсон Лайонел (1867–1902) – поэт, друг Йейтса по Клубу рифмачей.

Лаусон Эрнест (1867–1900) – английский поэт-символист, умерший от туберкулеза. Был членом Клуба рифмачей.

Один старый художник – отец поэта, Джон Батлер Йейтс.

VII

Дуб Додоны – речь идет о святилище, где совершались весьма архаические обряды. О священном дубе Додоны пишет Джеймс Фрэзер в книге «Золотая ветвь», которую Йейтс усердно читал.

Сохо – район в центре Лондона, известный своими значными местами.

Даймон – демон (*греч.*); в понимании Йейтса – сокровенный дух, движущий человеком и его судьбой.

VIII

«*Вильгельм Мейстер*» – роман Й.В. Гёте (точнее, два романа: «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера»).

IX

Искушению Христа в пустыне – см. Евангелие от Матфея: 4, 1–10.

Эллис Эдвин (1848–1916) – друг отца Йейтса, поэт и критик. Вместе с Йейтсом они работали над изданием трехтомного собрания сочинений У. Блейка (опубл. в 1893 г.).

О мрак, огонь дорожный!.. – Строфы из стихотворения испанского поэта-мистика Сан Хуана де ла Крус (1542–1591), в котором изображена любовь Души и Бога. Пер. с испанского Б. Дубина.

«*Серафита*» – рассказ О. Бальзака.

XIII

Ариосто Лудовико (1455–1530) – итальянский поэт, автор ироикомической поэмы «Неистовый Роланд».

Anima Mundi

I

A Tenedo tacitae per amica silentia lunae – «От Тенедоса в тиши под защитой луны мочаливой.» Энеида, кн. 2, ст. 255. Пер. С. Ошерова. Речь идет об аргисской фаланге, отплывающей от Тенедоса. Созвучие с латинской фразой *silenticum lunae* (полнолуние) оттеняет связь данной книги с идеями «Видения».

Комментарии

II

Мор Генри (1614–1687) – философ-платоник, был связан с Кембриджским университетом.

IV

«*Все, что судьба внесла в него...*» – отрывок из поэмы Кольриджа.

V

Де Гаэта Станислас (Гуйата) – мистик, учредитель кабаллистического ордена «Роза+Крест» во Франции (1888 г.).

VIII

«*Нам может присниться огонь...*» – Агриппа Нетестегеймский. «Об оккультной философии», кн. 1, гл. 64.

X

Время рушится в прах... – Стихотворение Йейтса «Мимолетное» («The Moods»).

XIII

«*Как теней мелькания живые...*» – Из поэмы П.Б. Шелли «Адонаис».

XXI

Эммануил – «Се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Эммануил, что значит: с нами Бог» (Мф. 1:23).

Эпилог

Малларме Стефан (1842–1898) – французский поэт, теоретик символизма.

Даундей Макс (1867–1918) – немецкий писатель и поэт-символист, друг Стефана Георге.

Стриндберг Август (1849–1912) – шведский писатель и драматург. Период его увлечения алхимией и мистикой относится к 1890-м годам.

Меррил Стюарт (1863–1915) – американский поэт, живший во Франции и писавший по-французски.

Вилье де Лиль-Адан Огюст (1838–1889) – французский писатель, автор пьесы «Аксель», одной из «священных» книг Йейтса. На русский язык переведена М. Волошиным. Частично опубликована в книге: *Вилье де Лиль-Адан О. Жестокие рассказы*. М.: Наука. Сер. «Лит. памятники», 1975.

Клодель Поль (1868–1955) – поэт-символист; яркий представитель католического возрождения во французской поэзии XX в.

Жамм Франсис (1868–1938) – французский поэт, в стихах которого преобладают пасторально-религиозные мотивы.

Пеги Шарль (1873–1914) – французский поэт и философ, погибший в сражении на Марне. «Мистерия милосердной любви Жанны д'Арк» (1911) – одно из главных его произведений.

Список иллюстраций

В оформлении использованы картины, гравюра и рисунок
Сэмюела Палмера из цикла «Одинокая башня»;
Портрет У.Б. Йейтса, 1908. Худ. Джон Сарджент.

На оборотах шмуцтитолов:

Уильям Йейтс в детстве. Рис. Джона Б. Йейтса. С. 16.
Рисунок с обложки книги Йейтса «Сокровенная роза». С. 64.
Знак Российского страхового общества «Саламандра». С. 128.
Марка издательства «Петрополис». С. 302.
Единорог. Рисунок из книги Йейтса «Видение». С. 342.
Фрагмент обложки книги Йейтса «Сокровенная роза», 1897. С. 456.
Изольда Гонн, 1917. С. 576.
Каменный кельтский крест. С. 614.
Дублинский почтамт, разрушенный во время Пасхального восстания
1916 г. С. 626.

На вклейках:

1. Уильям Йейтс с отцом (?), начало 1890-х годов.
2. Мод Гонн, 1889. Худ. Сара Персер.
3. Оливия Шекспир, 1897.
4. Леди Огаста Грегори, 1912.
5. Джорджи (Джордж) Йейтс, жена поэта.
6. Переплет книги Йейтса «Башня», 1928. Худ. Т. Стердж Мур.
7. Титульный лист книги «Антология новой английской поэзии».
8. *Вверху:* Фрагмент мозаики «Сострадание» в Лондонской национальной галерее, 1948. Худ. Б. Анреп.
Внизу: Картина Жака Луи Давида «Жозеф Бара», 1793.

В тексте:

Великое Колесо. По книге Йейтса «Видение». С. 38.
Фазы души, возраста мировой истории для Йейтса в 1937 г. С. 38.
Автограф Н. Гумилева на книге Йейтса. С. 174.
Книжные знаки Н. Залшупиной. С. 182, 183.
Стихотворение У. Йейтса «Легенда» с иллюстрациями Джека Йейтса.
С. 348–349.

Table of contents

<i>General Introduction. The Genesis of the Theme</i>	11
I. Prologue	
Magnum Ignotum: The Life of W. B. Yeats	17
The Early History of Yeats's Reception in Russia	45
II. The Rose and the Tower. Yeats and Russian Poets of the XX century	
Gypsy the Dancer: Yeats and Blok	65
A Poet's Tower in Time of Civil War: Yeats and Voloshin	74
Revisiting Thoor Ballylee: Yeats in 1922	84
The Revolt of the Doomed: Yeats, Khodasevich and Georgy Ivanov	100
A Juvenescent Angel: Symbolism and Post-Symbolism	106
Into the Squares of Cubes: Yeats and Vaginov	111
Not Just Coincidence Perhaps: Yeats and Vvedensky	115
III. <i>Communio Poetarum:</i> Yeats and Russian Neoromanticism	
<i>Foreword</i>	129
The Mythmakers: Yeats and Vyacheslav Ivanov	146
The Mystery of Zamiu: Adventures of Countess Cathleen in Russia	172
The Mask – Its Theory and Practice: Gumilev and Yeats	192
The Singer's Tattered Coat: Mandelshtam and Yeats	230
Yeats and Mandelshtam's Byzantium Poems	247
'I Will Be The Saddest of All': Yeats and Akhmatova	267
The Cry of the Peacock and the End of the Esthetical Epoch	281
<i>Conclusion</i>	294

IV. Appendage

'In Case of My Death All Letters Will Return to You': <i>The Poems of Larissa Reisner</i>	303
The Angel Was Lying at the Edge of the Cloud': Akhnatova's Mosaic in London	321
A New Clue to the Mystery of Zamiu	329

W.B. Yeats. Poems and Plays. Tr. by G. Kruzhkov

Poems

From Crossways (1889)

The Cloak, the Boat, and the Shoes	343
The Song of the Happy Shepherd	343
The Indian upon God	345
The Stolen Child	346
Legend	347
The Mediation of the Old Fisherman	351

From The Rose (1893)

To the Rose on the Rood of Time	352
The Lake Isle of Innisfree	352
Fergus and the Druid	353
The Rose of the World	354
The Sorrow of Love	355
When You Are Old	355
The White Birds	356
Who Goes with Fergus?	356
The Lamentation of the Old Pensioner	357
To Ireland in the Coming Times	357

<i>From The Wind Among the Reeds (1899)</i>	
The Hosting of the Sidhe	359
The Everlasting Voices	359
The Unappeasable Host	359
Into the Twilight	360
The Song of the Wandering Aengus	360
The Lover Tells of the Rose in his Heart	361
He Mourns for the Change That Has Come upon Him and his Beloved, and Longs for the End of the World	362
He Bids his Beloved to Be at Peace	362
He Remembers Forgotten Beauty	363
He Wishes for the Cloth of Heaven	364
To His Heart Bidding It Have No Fear	364
The Fiddler of Dooney	364
<i>Baile and Aillinn (1901)</i>	366
<i>From In the Seven Woods (1904)</i>	
Never Give All the Heart	373
Adam's Curse	373
The Happy Townland	374
<i>From The Green Helmet and Other Poems (1910)</i>	
Words	377
No Second Troy	377
The Coming of Wisdom With Time	378
To a Poet Who Would Have Me Praise Certain Bad Poets, Imitators of His and Mine	378
All Things Can Tempt Me	378
<i>From Responsibilities (1914)</i>	
September 1913	379
To a Friend Whose Work Has Come to Nothing	380
That the Night Come	380
Beggar to Beggar Cried	381

Running to Paradise	381
The Witch	382
The Mountain Tomb	383
A Coat	383

From The Wild Swans at Coole (1919)

Men Improve With Years	384
The Collar-Bone of a Hare	384
Solomon to Sheba	385
Memory	386
The scholars	386
The Phases of the Moon	387
The Cat and the Moon	391
Two Songs of a Fool	392
Another Song of a Fool	393

Two Songs from the play The Only Jealousy of Emer (1919)

I. 'A woman's beauty is like a white frail bird...'	394
II. 'Why does your heart beat thus?'	395

From Michael Robartes and the Dancer (1921)

On a Political Prisoner	396
The Second Coming	396

From The Tower (1928)

Sailing to Byzantium	398
Meditations in Time of Civil War	399
Nineteen Hundred and Nineteen	405
Leda and the Swan	409
On a Picture of a Black Centaur by Edmund Dulac	410
Youth and Age	410
Among Schoolchildren	411
The Hero, the Girl, and the Fool	413
The Friends of his Youth	414

From The Winding Stair (1933)

A Dialogue of Self and Soul	415
Blood and the Moon	417
Byzantium	419
Three Movements	420
Vacillation	420
A Remorse for Intemperate Speech	423
Her Triumph	424
Parting	424

From Words for Music Perhaps (1931)

Crazy Jane and the Bishop	425
Crazy Jane on God	426
Crazy Jane Talks with the Bishop	427
Lullaby	427
Mad As the Mist and Snow	428
'I am of Ireland'	429
Tom the Lunatic	430

From A Full Moon in March (1935)

A prayer for Old Age	431
Meru	431
A Needle's Eye	432

From Last Poems (1936–1939)

Lapis Lazuli	433
The Three Bushes	434
The Lover's Song	437
An Acre of Grass	437
Beautiful Lofty Things	438
The Curse of Cromwell	438
The O'Rahilly	439
Come Gather Me Round, Parnellites	440
The Wild Old Wicked Man	441

Long-Legged Fly	443
The Great Day	444
The Spur	444
John Kinsella's Lament for Mrs. Mary Moore	444
High Talk	445
The Circus Animals' Desertion	446
The Man and the Echo	448
Cuchulain Comforted	449
The Black Tower	450
Under Ben Bulbin	451

Plays

The Countess Cathleen (1892–1916)	457
The King's Threshold (1903)	494
At the Hawk's Well (1917)	523
The Only Jealousy of Emer (1919)	536
Purgatory (1939)	552
The Death of Cuchulain (1939)	561

Prose

Per Amica Silentia Lunae (1917)	577
<i>Appendix. Rodina (Cathleen Ni Houlihan).</i> <i>Tr. by Z. Vengerova</i>	615
<i>Commentaries</i>	627
<i>List of Illustrations</i>	662

Summary

The book contains two parts, of which the first is a comparative study of W. B. Yeats and his Russian contemporaries, including Blok, Vyacheslav Ivanov, Gumilev, Akhmatova, Mandelshtam, and Voloshin. This is not a study of influence, since Yeats was scarcely known in Russia during his lifetime, but rather the study of typological affinity and parallelism. The second half is a selection of Yeats poetry, drama and prose in Russian translation.

Yeats and his Russian contemporaries were the part of the literary revival of the late nineteenth and early twentieth century. This movement was essentially anti-positivistic and neoromantic. It differed from the original Romanticism in that it emphasized symbol as an intermediate state between the material world and the higher world of ideas. Thus, a poet became an interpreter of symbols, a Symbolist. The neoromantic movement went through three phases. First, the poet was a decadent and/or aesthete, then a priest and/or magician, and then a hero and/or doer. These phases correspond to the three stages of Russian Symbolism: "aesthetic" (Balmont and Briusov), "religious" (Bely, Vyacheslav Ivanov) and "Acmeist" (Gumilev, Mandelshtam). Yeats passed through similar phases of evolution, and, although the aesthetic, the religious and the heroic are intertwined in his work, it is easy to see that in his first stage, aestheticism dominates, in the second, quasi-religion (occultism), and in the third, heroism. Acmeism is often considered to be a break with Symbolism. The author of this study suggests that it was rather a self-correction of Symbolism, which did not shatter its neoromantic foundation. The comparison with Yeats, who underwent a similar evolution, turns out to be a heuristic device that allows us to demonstrate the continuity of tradition.

The first section of the study includes two chapters. The first chapter is the biographical sketch of Yeats. The second is the history of Yeats's early reception in Russia. It highlights two main topics: Zinaida Vengerova as the first propagandist and translator of Yeats in Russia, and the story of Gumilev's trip to London and his meeting with Yeats, which inspired Gumilev to translate the Irish poet into Russian. Gumilev's sudden arrest and execution by the CheKa broke these plans. Gumilev's translation of *Countess Kathleen* was lost.

Nevertheless, the early Russian version (1915) of the other Yeats' play, *Cathleen Ni Houlihan*, has been discovered by Grigory Kruzhkov in Vengerova's archive in Saint-Petersburg, and is published in the Appendix of the book.

The second section of the study includes comparative essays on Yeats and Blok, Voloshin, Khodasevich, Georgy Ivanov, Vaginov and Vvedensky. The Blok chapter contains general comparison of Yeats and Blok, two paragons of a Symbolist poet. Here Yeats's poems to Secret Rose are treated as parallel to Blok's *Verses About the Beautiful Lady*. The evolution of Blok's Muse is traced from the early image of beauty and peace to the ecstatic figure of Gipsy the dancer, which corresponds to the evolution of Yeats's poetry. The second and the third chapter compare Yeats's poems 'Nineteen Hundred and Nineteen' and 'Meditation in Time of Civil War' with Voloshin's poems written in the midst of Russian Civil War in his poetic 'Tower' in Koktebel, Crimea. The next chapter deals with the motives of aging and, especially, of 'old man's rage' in the works of Yeats, on the one hand, and Khodasevich and Georgy Ivanov, on the other. The two last chapters are dedicated to aspects of affinity between Yeats and Russian Oberiut poets. In particular, Yeats's sequence *Words for Music Perhaps* is compared with *God is Around Us Perhaps* by Aleksandr Vvedensky.

The core of the third section is the Ph.D. dissertation defended by Grigory Kruzhkov at Columbia University in 2000. The dissertation has grown by three new chapters: 'The Mystery of Zamiu-', 'I Will Be the Saddest of All' (on Akhmatova), and 'The Cry of the Peacock'. The Chapter on Vyacheslav Ivanov starts with Gumilev's definition of Yeats as 'an English Vyacheslav.' Both Yeats and Ivanov were myth-makers who tried to achieve the Unity of Being by regenerating the primitive myth and folklore, as well as by marrying them to the sophisticated philosophy of the their time. Chapter Two, 'The Mystery of Zamiu', deals with Gumilev's autograph in *A Selection* by W. B. Yeats and sheds light on Gumilev's translation of the play *Countess Cathleen* from this book. The chapter also discusses the question of the mysterious figure, a *Russian Maud Gonne*, who might be an inspiration for Gumilev when he was working on the translation. The next chapter further examines the poetic theatre of Gumilev and its Celtic influences, in particular, Gumilev's unfinished play *Beauty of Morni*. The forth and the fifth chapters are comparative studies of Yeats and Mandelstam. These chapters investigate the

theme of *a coat*, and the theme of *Byzantium*, respectively, in their poetry. The next chapter focuses on the parallels between Anna Akhmatova and Yeats, two great survivors of the Symbolist age. The last chapter of this section, 'The cry of the Peacock and the End of the Aesthetic Epoch,' is built around the motif of the peacock's cry that appears simultaneously (about 1922) in the poems by Yeats, Mandelstam, and Wallace Stevens.

The fourth section of the study comprises three essays on the three women, Anna Akhmatova, Larissa Reisner, and Nadezhda Zalzhpina, each of them having some bearing on the problem of the lost manuscript of Gumilev's translation. This section gives new information on these remarkable women, partly, from archives, and, partly, from other sources.

The second part of the book contains a selection of W.B. Yeats translated by Grigory Kruzikov: 100 poems, 6 plays (*The Countess Cathleen*, *The King's Threshold*, *At the Hawk's Well*, *The Only Jealousy of Emer*, *Purgatory*, *The Death of Cuchulain*), and his prose book *Per Amica Silentia Lunae*, as well as Commentaries and Appendix (the first Russian translation of Yeats: *Rodina* by Zinaida Vengerova).

Научное издание

Кружков Григорий Михайлович

У.Б. Йейтс

Исследования и переводы

Кружков Г.М.

К 84 У.Б. Йейтс: Исследования и переводы. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. 671 с.
ISBN 978-5-7281-0923-5

В книге рассматривается творчество величайшего поэта Ирландии Уильяма Батлера Йейтса в сравнении с творчеством его русских современников – символистов и акмеистов (А. Блока, Вяч. Иванова, М. Волошина, Н. Гумилева, А. Ахматовой и О. Мандельштама).

В первую часть книги вошли материалы докторской диссертации автора на тему «Йейтс и русский неоромантизм». Во второй части помещены избранные стихотворения У.Б. Йейтса и стихотворные пьесы в переводах Г. Кружкова.

Для студентов-филологов, изучающих английскую и русскую литературу, а также для всех интересующихся русской поэзией Серебряного века.

УДК 82(417)

ББК 83.3(4)

Редактор
Т.Ю. Журавлева
Корректоры
Т.М. Козлова, Л.П. Бурцева
Художественный редактор
М.К. Гуров
Технический редактор
Г.П. Каренина
Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Формат 60×90¹/₁₆.
Подписано в печать 25.06.2008.
Уч.-изд. л. 42,0.
Усл. печ. л. 38,0.
Тираж 1000 экз. Заказ № 2446
Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография «Наука» 121099, Москва, Шубинский пер., 6



Уильям Йейтс с отцом (?)
Начало 1890-х годов



Мод Гонн
1889
Худ. Сара Персер



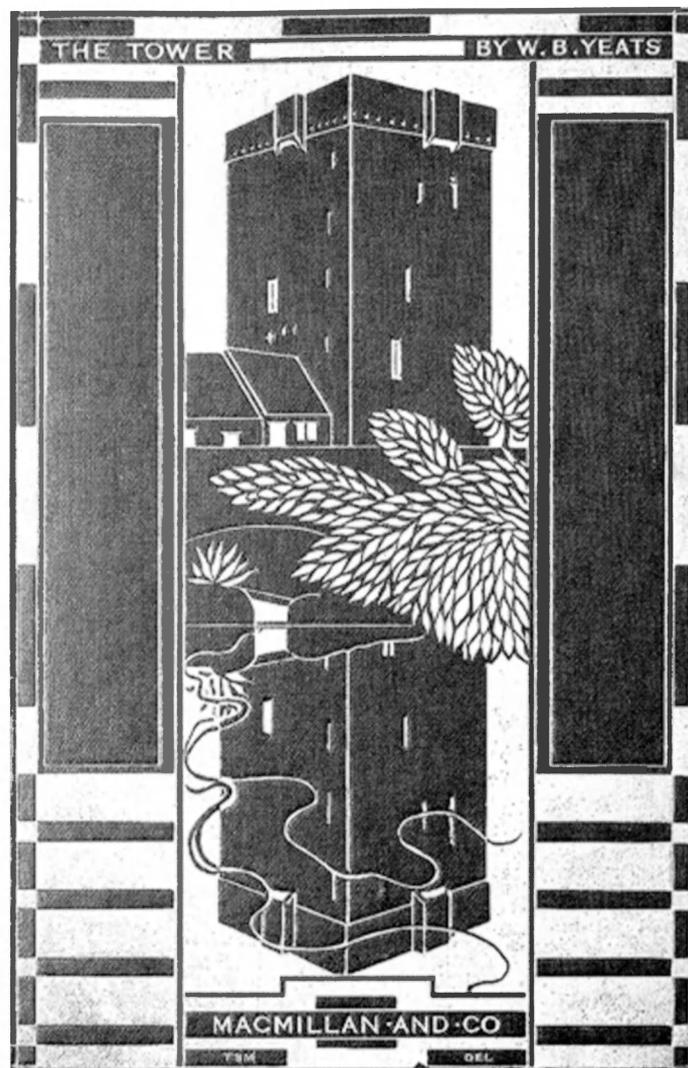
Оливия Шекспир
1897



Леди Огаста Грегори
1912



Джорджи (Джордж) Йейтс, жена поэта



Переплет книги Йейтса «Башня»
1928
Худ. Т. Стердж Мур

АНТОЛОГИЯ
НОВОЙ
АНГЛИЙСКОЙ
ПОЭЗИИ

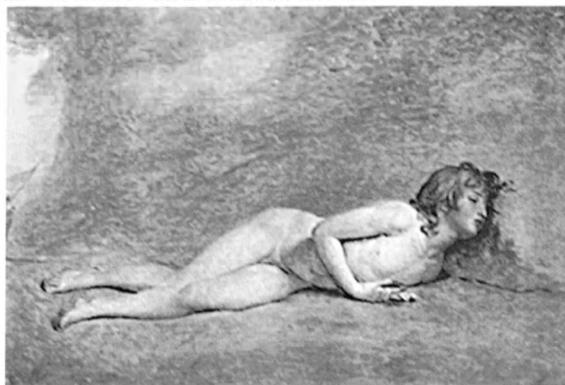
ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
И КОММЕНТАРИИ
М.ГУТНЕРА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

ЛЕНИНГРАД — 1937

Титульный лист книги
«Антология новой английской поэзии»



Фрагмент мозаики
«Сострадание»
в Лондонской национальной галерее
1948
Худ. Б. Анреп

Картина Жака Луи Давида
«Жозеф Бара»
1793





